

**Juan Eduardo Cirlot**

**SE PARECE  
EL DOLOR  
A UN GRAN  
ESPACIO**

**Escritos sobre  
informalismo  
1955-1969**

**Edición de  
Lourdes Cirlot  
y Enrique Granell**

**Siruela**

**JUAN EDUARDO CIRLOT**

**SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO**  
**Escritos sobre informalismo 1955-1969**

Edición de  
Lourdes Cirlot y Enrique Granell

 Siruela

Libros del Tiempo



Edición en formato digital: octubre de 2020

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte.



Diseño gráfico: Ediciones Siruela

© Herederos de Juan Eduardo Cirlot, 2020

© Edición de Lourdes Cirlot Valenzuela y Enrique Granell, 2020

© Ediciones Siruela, S. A., 2020

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

[www.siruela.com](http://www.siruela.com)

ISBN: 978-84-18436-28-4

Conversión a formato digital: María Belloso

# Índice

Presentación de Lourdes Cirlot

Prólogo de Enrique Granell

## **SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO**

Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies

La pintura de Antoni Tàpies

La plástica de Antoni Gaudí

El arte otro

La pintura informalista en la escuela de Barcelona

La pintura de Antoni Tàpies

Evolución de Alfonso Mier

El transinformalismo de Cuixart

La obra de Joan Josep Tharrats

Vilacasa y Romà Vallès

Carles Planell, Tábara y otros pintores

El Paso. Manifiesto

El Paso. Aviso didáctico

La pintura de J. J. Tharrats

Las últimas obras de Modest Cuixart

El asunto de la pintura aformal

Transinformalismo en la pintura de Cuixart

La pintura con «elementos tridimensionales» de Alfonso Mier

Sistema del informalismo

Mark Rothko

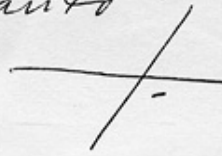
La obra informalista  
Edgar Allan Poe y la pintura informalista  
Los símbolos tradicionales de Enrique Tábara  
Mitología de Marcel Martí  
Mundo de Modest Cuixart  
Significación de Antoni Tàpies  
Antonio Suárez  
Antonio Saura y su pintura  
La obra de Pablo Serrano  
La pintura de Modest Cuixart  
La evolución de Norman Narotzky  
La expresión de los viejos muros  
La pintura de Rafael Canogar  
Cronología de Jean Fautrier  
Lucio Fontana y su espacialismo  
Medievalismo de Mathieu, rebelde de la tradición  
La nueva estética del espacio  
La obra de Gustavo Torner  
Arte contemporáneo, arte colectivo  
Ideología del informalismo  
Metafísica de Tàpies  
Problemática de la pintura abstracta  
Saura en blanco y negro  
Argimon, Lluçia, Bosch  
Evolución de Millares  
Informalismo y tradición  
Juan Bermúdez  
De marfil roto  
La pintura de Francisco Valbuena  
Significación de la pintura de Carles Planell. Los agujeros, elemento afirmativo  
de toda su obra  
Haubensak  
La pintura de August Puig

Romà Vallès  
Lo que adviene  
Ciencia y arte  
Gregorio  
La pintura de Bargoni  
El estilo de August Puig, el iluminado  
El pensamiento de Novalis y la pintura abstracta  
La figuración informal de Cuixart  
Los retratos de Antonio Saura  
Reina. Un joven sale de las influencias para llegar a las confluencias  
Antoni Tàpies y la pintura española actual  
Figura de Guinovart  
Argimon  
Los trapos manchados de Lluís Bosch  
En torno a la exposición de Modest Cuixart  
Los *collages* de Eduardo Sanz  
Los *collages* de Argimon  
Joaquim Llucià  
La pintura de Amelia Riera  
La pintura de García Pibernat  
Los *collages* de Gregorio  
La obra de Argimon  
La pintura de Español Viñas  
Hacer actual de Argimon  
La obra reciente de Romà Vallès (1963-1965)  
Gerard Lommen pinta  
El pintor Salvador Bru  
Explicación de las pinturas de Tàpies





Solo el Gobierno puede  
hacer que un hombre  
escriba tanto



# Presentación

Recuerdo a mi padre escribiendo velozmente ante su máquina de escribir, a los artistas sentados en su despacho leyendo su artículo y la casa llena de cuadros informalistas. Cada semana más o menos cambiaba los cuadros de lugar porque para escribir sobre un determinado pintor necesitaba tener cerca su obra.

En la actualidad ya ha transcurrido más de medio siglo desde que Juan Eduardo Cirlot se dedicara a la crítica de arte de la época en la que el informalismo era el movimiento artístico más significativo tanto en España como en toda Europa. Enrique Granell y yo pensamos que es el momento adecuado de ofrecer al lector la oportunidad de acceder a textos difíciles de encontrar y sobre todo de leerlos ordenadamente, atendiendo a una clasificación cronológica. Hemos realizado una selección de artículos escritos por Cirlot entre los años 1955 y 1969 en distintas revistas y catálogos.

El título elegido para el presente libro, *Se parece el dolor a un gran espacio*, es una cita que Juan Eduardo Cirlot repitió en numerosas ocasiones en distintos textos. Está tomada de la traducción realizada por Marià Manent de un verso de una obra poética de Emily Dickinson. Se trata de una traducción muy libre, pero que a Cirlot le gustaba especialmente por creer que evocaba de modo claro las

sensaciones que podían desencadenar determinadas obras de arte informal.

Antes de concluir la Segunda Guerra Mundial, entre 1942 y 1945, artistas franceses como Jean Fautrier y Jean Dubuffet habían iniciado un tipo de obras en las que la materia era exaltada por encima de cualquier cosa, ya fuera por medio de la incorporación de materiales heteróclitos no pertenecientes al ámbito de la pintura o bien a través de técnicas como el *grattage* o el *dripping* que proporcionaban un relieve, en rehundido o en sobresalido, a las creaciones. El crítico de arte francés Michel Tapié acuñó tempranamente, hacia 1951, el término *art autre* para hablar de tales obras<sup>1</sup>. Lo utilizó de manera simultánea e indistinta al de arte informal que de manera rápida se difundió por distintos lugares de Europa, mientras en Estados Unidos se hablaba de expresionismo abstracto para designar las obras de Pollock, Rothko, De Kooning y otros artistas del momento. El informalismo y el expresionismo abstracto norteamericano poseían muchos aspectos en común. El esencial, desde luego, era la tendencia a la no figuración. No obstante, existían claros elementos que los diferenciaban. En general, las obras de los artistas americanos eran de gran formato, mientras que las europeas eran de formatos medios. La gama cromática de los expresionistas abstractos, salvo alguna excepción, era muy amplia y contrastada, mientras que los tonos neutros triunfaban en el informalismo europeo. Entre ambos movimientos existía lo que bien pudiéramos explicar como un sentimiento del mundo análogo, basado muy probablemente en compartir una misma época y un mismo imaginario. Ambos se habían generado a partir de los sucesos que caracterizaron la Segunda Guerra Mundial.

Por supuesto, se trataba de una visión del mundo negativa, angustiada y terrible.

El existencialismo, cuya actitud fundamental es la de que la concepción de la existencia no es ser, sino la relación misma con el ser, tuvo como representantes a filósofos tan conocidos como Heidegger y Sartre, cuyos textos se convirtieron en la base del pensamiento filosófico inherente al informalismo. Juan Eduardo Cirlot, en su artículo «Ideología del informalismo», señalaba que «la misión del hombre y de su obra parece ser, al decir de Heidegger, obligarla a “desocultarse” hasta donde pueden ser planteados los límites de un conocimiento-acción, en un instante espacio-temporal» (pág. 208 del presente libro).

En los años cuarenta la obra poética de Cirlot se hallaba claramente bajo la órbita del surrealismo<sup>2</sup>. No es posible separar en Cirlot su creación poética de su labor como crítico de arte. Por ese motivo varios textos de crítica de arte de esa época son sobre artistas surrealistas. Además, el primer libro que apareció en España sobre Joan Miró fue escrito por Juan Eduardo Cirlot<sup>3</sup>. Fue también en 1949 cuando Juan Eduardo Cirlot se adhirió al grupo *Dau al Set*, constituido por los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, y por los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats. Durante los años siguientes Cirlot publicó diversos textos y poemas en la revista *Dau al Set*. Esta revista conectaba con las primeras vanguardias artísticas, sobre todo con el dadaísmo y con el surrealismo. La estética de la propia revista era claramente surrealista, al igual que las obras de los artistas que configuraban el grupo<sup>4</sup>.

Ese mismo año Cirlot viajó a París y conoció personalmente a André Breton, con quien, a partir de ese momento, mantendría una buena amistad y colaboraría en

publicaciones surrealistas. Este fue uno de los motivos que condujeron a Cirlot a publicar en 1953 dos obras importantes: *Introducción al surrealismo* y *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo* <sup>5</sup>. No obstante, pese a la profunda atracción que Cirlot sentía por el surrealismo y sus distintas manifestaciones, el escritor fue distanciándose de este movimiento y a mediados de los años cincuenta inició su labor como crítico de arte volcado por completo en el informalismo. Fueron muchos los textos que escribió en torno al arte informal, así como sobre los artistas que se adscribieron a dicha tendencia, tanto españoles como extranjeros.

Juan Eduardo Cirlot había entrado en contacto con la editorial barcelonesa Omega para publicar allí *El arte de Gaudí* (1950). Las colaboraciones con esta editorial fueron numerosas. En ella publicaría: *La pintura abstracta* (1951), *El estilo del siglo xx* (1953), *Morfología y arte contemporáneo* (1955), *La pintura cubista* (1959), *Informalismo* (1959) y *La pintura catalana contemporánea (1863-1963)*. La obra de gran formato y profusamente ilustrada que llevaba por título *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias* estudiaba en profundidad los movimientos artísticos desde finales del siglo xix hasta 1959 <sup>6</sup>.

Otra de las editoriales que publicó varios libros de Cirlot fue Seix Barral: *La pintura surrealista* (1955), *Del expresionismo a la abstracción* (1955), *Cubismo y figuración* (1957), *El arte otro* (1957), *Significación de la pintura de Tàpies* (1962), *La pintura contemporánea* (1963) y *Nuevas tendencias pictóricas* (1965). De 1966 data el libro monográfico sobre el espacialista Lucio Fontana <sup>7</sup>. Este mismo año escribió *Introducción a la arquitectura de Gaudí* <sup>8</sup>, y una obra muy significativa: *El espíritu abstracto desde*

*la prehistoria a la Edad Media* <sup>9</sup>. Tres años después vería la luz *Pintura gótica europea* <sup>10</sup>.

A lo largo de toda la década de los años cincuenta Juan Eduardo Cirlot, aparte de escribir los libros citados, se dedicó al estudio e investigación de la simbología. Reunió gran cantidad de obras fundamentales para poder desarrollar uno de sus objetivos prioritarios: el *Diccionario de símbolos tradicionales*<sup>11</sup>. Juan Eduardo Cirlot tenía ya la experiencia de haber escrito otro diccionario, *Diccionario de ismos*<sup>12</sup>, formato que interesaba de manera especial al autor. La metodología organizada, estructurada por orden alfabético, permitía a Cirlot llevar a cabo unos textos autónomos, pese a que al leer el libro en su conjunto pueden observarse unos hilos conductores que permiten relacionarlos entre sí y, por otro lado, llegar a conocer el modo de pensar de su autor.

Poco después de que apareciera el *Diccionario de símbolos tradicionales*, la editorial inglesa Routledge & Kegan Paul se interesó por traducirlo al inglés y publicarlo bajo el título *A dictionary of symbols*<sup>13</sup>. El prólogo de este libro lo escribió uno de los pensadores y críticos más significativos de Europa en aquellos momentos, Herbert Read. Este factor contribuyó a hacer que el diccionario fuera un auténtico éxito editorial. Por este motivo, años más tarde, en 1969, la editorial Labor de Barcelona editó una nueva versión del *Diccionario de símbolos*, con voces añadidas por Cirlot, así como numerosas ilustraciones.

Sin embargo, creemos que la mejor edición de dicha obra aún estaba por llegar. Sería mucho más tarde, en 1997, cuando la editorial Siruela decidiría publicar el famoso libro. En esta ocasión fue Victoria Cirlot quien llevó a cabo la edición de la obra, incorporando diversas voces, recopiladas a partir de la última edición, la americana de

1971<sup>14</sup>. La edición de Siruela cambió el formato y amplió el número de ilustraciones de manera significativa, de modo que la obra quedó completada. En la actualidad, el Diccionario de símbolos va por la edición veintidós, pues se ha publicado a razón de una edición anual. En lo que concierne a su aspecto físico, ha variado mínimamente, pues solo se ha adecuado la tipografía a modelos más actuales. Por otra parte, hay que señalar que esta obra se ha publicado de nuevo en inglés por *New Book Review News*, Nueva York. Próximamente aparecerá una edición en italiano.

Los tres últimos libros que publicó Cirlot en 1972 fueron *La pintura de Montserrat Gudiol*<sup>15</sup>, *El arte del siglo xx*<sup>16</sup> y *Picasso, el nacimiento de un genio*<sup>17</sup>.

### Material seleccionado

Han sido diversos los criterios aplicados para llevar a cabo la selección de artículos de crítica de arte escritos por Juan Eduardo Cirlot entre los años 1955 y 1969. En primer lugar hay que señalar que todo el material reunido en este libro se había publicado anteriormente en forma de artículos de revistas, catálogos y, en algún caso, para algún periódico. Se podrá comprobar que las revistas son muy diversas, pero la mayoría de ellas son españolas. Entre las más significativas podríamos destacar *Papeles de Son Armadans*<sup>18</sup> y *Correo de las Artes*<sup>19</sup>. Con motivo del centenario del nacimiento de Cirlot en 2016, Joan Gil organizó una importante exposición en la Fundació Vila Casas, Espais Volart de Barcelona, titulada *Cirlot i els artistes a l'entorn del Correo de las Artes*<sup>20</sup>.

Otras de las revistas en las que Juan Eduardo Cirlot colaboró en diversas ocasiones fueron *Goya* y *Cuadernos de Arquitectura*. En ellas los textos no son tanto de crítica de arte propiamente dicha, sino más bien de carácter histórico-artístico. Muchos de los artículos escritos por Cirlot fueron traducidos al francés, alemán o italiano y se publicaron en diversas revistas extranjeras como: *Art Actuel International* de Lausana, *Quadrum* de Bruselas, *Spazio* de Milán y *Die Kunst und das schöne Heim* y *Das Kunstwerk* de Alemania.

La temática abordada por Cirlot en sus artículos sobre arte informal es muy amplia y gira en torno a diversas cuestiones: textos de carácter general sobre informalismo, artículos monográficos sobre determinados artistas pertenecientes a dicho movimiento y textos acerca de la posible relación entre el arte informal y aquellos que por algún motivo pudieran considerarse precursores de una estética de lo informal, como es el caso de Edgar Allan Poe. Así, en el texto «Ideología del informalismo» (págs. 200-209 del presente libro) Cirlot afirma que Poe se vio «obligado a llegar a la insatisfactoria conclusión de que sin duda hay combinaciones de objetos naturales muy sencillos que tienen el poder de afectarnos».

Los textos de Juan Eduardo Cirlot resultan siempre clarificadores por la gran capacidad intuitiva del crítico, pero esencialmente son reveladores. En ellos se aprecia cómo el autor interpreta la obra de los artistas empleando una documentación básica que permite al lector conocer todos aquellos aspectos formales de las pinturas o esculturas analizadas. No obstante, lo esencial estriba en que Cirlot sabe desvelar lo que se halla en el más íntimo yo interior del artista, haciendo que a través de sus textos afloren ideas relativas a los contenidos intrínsecos de las

creaciones. En la mayoría de ocasiones el crítico recurre a la simbología para efectuar acertadas y clarividentes interpretaciones de las obras.

En determinados escritos Cirlot comunica su propia experiencia ante la pintura de algún artista. Así, en el texto titulado «Cronología de Jean Fautrier» (págs. 176-182 del presente libro) escribe:

A la vez, desde 1954, los fondos han ido haciéndose más complejos y ricos en color, en lila y rosa, blanco y gris rosado, verde claro, etc. Lo sensual interviene profundamente, pero siempre se trata de «sensaciones sublimadas».

El autor de estas líneas, en casa de Fautrier, ha podido ver que el rosa de las flores, el verde de las hierbas, el azul son los que aparecen en sus cuadros, transfigurados.

Uno de los temas que preocupaban de manera especial a Juan Eduardo Cirlot era la incompreensión por parte del público del arte contemporáneo. Por ese motivo, en uno de los textos sobre Cuixart dice lo siguiente:

Cada día comprendo mejor dos hechos: la gran responsabilidad intelectual del crítico, y la dificultad de la mayoría de los humanos para penetrar sinceramente en los verdaderos arcanos del arte de hoy. La sutileza de “variaciones seriales” de Piet Mondrian, el dramatismo atemático de Schoenberg, el interés de las asociaciones libres de imágenes, en la poesía de Tristán Tzara o de André Breton, son, ciertamente, difíciles de captar para el no iniciado (pág. 93 del presente libro).

El informalismo se hallaba en pleno auge cuando Rusia lanzó el 4 de octubre de 1957 el primer Sputnik al espacio, iniciándose de este modo lo que se conocería algo después como «carrera espacial» entre los Estados Unidos y la URSS. En diversos artículos sobre informalismo Cirlot hace referencia a «otros universos», «cuerpos celestes» y «superficie lunar» para revelar de dónde pueden surgir las imágenes de lo «ignoto puro». Los avances tecnológicos que hicieron posible esa «carrera» fueron *in crescendo* hasta alcanzar cotas jamás imaginadas, salvo por los autores de relatos fantásticos de épocas pasadas. La terminología empleada, así como las imágenes que se publicaban en los periódicos y revistas comenzaron a invadir los ámbitos de la literatura, la música y las artes. Los artistas sucumbieron a la belleza inaudita de las imágenes provenientes del espacio. Es evidente que el punto culminante de dicha experiencia ocurrió el día 20 de julio de 1969 con la llegada del Apolo 11 a la Luna y, sobre todo, tras los primeros pasos del ser humano en nuestro satélite. Por primera vez el hombre pudo contemplar su planeta, la Tierra, desde fuera, y el impacto fue tan impresionante que ello dio lugar a una nueva era. Las modalidades artísticas de vanguardia habían concluido hasta el punto de que se llegó a hablar del fin del arte. Durante un cierto tiempo los artistas se refugiaron en el conceptualismo y se alejaron por completo de la estética informal. Darían comienzo toda una serie de nuevas propuestas ligadas sobre todo al llamado Land Art. Artistas como Robert Smithson o Richard Long se trasladaron a zonas desérticas a trabajar en solitario con objeto de dejar su huella atemporal en un espacio ignoto y alejado de toda civilización.

Lo que resulta verdaderamente interesante es advertir que el informalismo puede entenderse como la última forma de arte relacionable con una cierta tradición, pero sobre todo puede decirse de él que es una modalidad avanzada para su época, pero eso solo se percibe desde la perspectiva actual. Las experiencias de los informalistas en sus talleres pueden verse —con relación a sus obras matéricas, gestuales o espacialistas— como avances de esos paisajes que poco después mostrarían los astronautas en sus filmaciones y fotografías.

Juan Eduardo Cirlot, que desde siempre había sentido fascinación por la astrología y los «otros mundos» y que había visto la maravillosa película de Fritz Lang, *Frau im Mond (Mujer en la luna)* del año 1929, interpretada por Gerda Maurus, experimentó la necesidad de alejarse del informalismo y, en general, de la crítica de arte justamente a partir de 1969. Algo antes, en 1968, cuando estrenaron la película de Stanley Kubrick, *2001: Una odisea del espacio*, ya tras las primeras escenas dominadas por la intensidad de la música de Richard Strauss, *Así habló Zaratustra*, así como por las imágenes del minimalista monolito, Cirlot debió advertir que el arte informal había llegado a su fin. Tan solo quedarían ciertas secuelas.

En una carta escrita a Piero Manzoni el 11 de agosto de 1960 Cirlot decía al artista italiano lo siguiente: «Pour moi, la ligne la plus importante de l'Italie c'est Burri-Fontana-Manzoni... Je voudrais travailler en quelques articles, et peut-être livres, sur cette direction esthétique»<sup>21</sup>. Estas afirmaciones pueden entenderse como premonitorias, pues están hechas ocho años antes de que surgiera el llamado *arte povera*, cuyo ideólogo Germano Celant siempre dejó muy claro que Burri, Fontana y Manzoni habían sido los precursores de tal modalidad artística en Italia.

En una carta de Juan Eduardo Cirlot dirigida a Lucio Fontana (1960) el crítico señala que

las salas del Palazzo Grassi, de Venecia, con sus obras, eran lo mejor en la exposición «Dalla Natura all'Arte».

Las esculturas, como forma, son absolutamente asombrosas. Posee usted el don de penetrar de golpe hasta el fondo de los problemas plásticos. Pero esto, que es una cualidad, acaso tenga algún aspecto negativo.

Le diré: lo sorprendente es que son siempre soluciones. Y el contemplador desea primero ser interrogado, incitado. En música se «prepara» el tema antes de su presentación, muchas veces. Luego se desarrolla secundariamente. Usted prescinde de todo el aparato de «en torno» al logro. Da solo el resultado.

Quiero decir que su obra sería menos genial si mostrara mejor los caminos por los que llega usted a las cosas. Pero que tal vez fuese, ¿qué diremos?, ¿más humana?, y eso qué importa, ¿más variada?...

Por ejemplo. Podía usted haber trabajado tiempo en la etapa ascendente hasta su obra actual. Pero de pronto aparecen las esferas. Tan aisladas como los cuerpos celestes.

Estas esculturas tienen fuertes alusiones biomorfológicas: frutos que revientan, cráteres, planetas, dorsos de mujer. Pero como siempre sucede, en el buen arte actual, las alusiones quedan consumidas, quemadas por la radical extranjería, por la invención del objeto.

Por otra parte, sus esculturas están a mitad del camino entre lo prehistórico —alfarería, por la materia y el color— y lo astronáutico<sup>22</sup>.

En esta carta Cirlot solo hace referencia a unas obras concretas, las de Fontana, pero bien pudieran extrapolarse sus palabras y aplicarse a cualquiera de las creaciones informalistas. Así, en tanto que las alusiones «quedan consumidas», y eso ocurre justamente en 1969 por la evidencia de las pruebas irrefutables de las fotografías tomadas en la Luna, la obra de arte informal deja de tener sentido. Ya no hacen falta premoniciones ni alusiones, pues todo ello se ha convertido en una realidad perfectamente documentada. Durante todo el pasado año se ha celebrado el cincuenta aniversario de la llegada del ser humano a la Luna. Se han podido ver películas, series, publicaciones en todo tipo de formatos que han mostrado imágenes maravillosas del espacio que, en ciertos casos, recuerdan las mejores obras del arte informal.

LOURDES CIRLOT

<sup>1</sup> Michel Tapié, *Un art autre*, Giraud et Fils, París, 1952.

<sup>2</sup> Véase Juan Eduardo Cirlot, *En la llama. Poesía (1943-1959)*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005. La edición de dicha obra corrió a cargo de Enrique Granell, que en su «Prólogo en 12 notas» explica la relación de amistad existente entre Cirlot y André Breton, así como los hechos que la desencadenaron.

<sup>3</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Miró*, Ediciones Cobalto, Barcelona, 1949.

<sup>4</sup> Lourdes Cirlot, *El grupo Dau al Set*, Cátedra, Madrid, 1986.

<sup>5</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953; *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, PEN, Barcelona, 1953.

<sup>6</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*, Edhasa, Barcelona, 1959.

7 Juan Eduardo Cirlot, *Lucio Fontana*, Gustavo Gili, col. «Nueva órbita», Barcelona, 1966.

8 Juan Eduardo Cirlot, *Introducción a la arquitectura de Gaudí*, Editorial RM, Barcelona, 1966.

9 Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1966.

10 Juan Eduardo Cirlot, *Pintura gótica europea*, Labor, Barcelona, 1969.

11 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Miracle, Barcelona, 1958.

12 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de ismos*, Argos, Barcelona 1949; existe una edición que data de 2006 a cargo de Lourdes Cirlot y prólogo de Ángel González, publicada por Ediciones Siruela.

13 Juan Eduardo Cirlot, *A dictionary of symbols*, Routledge & Kegan Paul, Philosophical Library, Londres, Nueva York, 1962.

14 Para la historia del *Diccionario de símbolos*, véase el epílogo de V. Cirlot de la edición de Siruela.

15 Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Montserrat Gudiol*, Polígrafa, Barcelona, 1972.

16 Juan Eduardo Cirlot, *El arte del siglo xx*, Labor, Barcelona, 1972.

17 Juan Eduardo Cirlot, *Picasso, el nacimiento de un genio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972. De esta obra aparecieron ediciones en francés, Albin Michel, París; en inglés, Paul Elek, Londres, y Praeger Publishers, Nueva York; y en alemán, DuMont Verlag, Colonia, todas ellas en 1972.

18 *Papeles de Son Armadans* era una revista mensual dirigida por Camilo José Cela que se editaba en Madrid y Palma de Mallorca. En ella Juan Eduardo Cirlot no solo publicó artículos sobre arte informalista, sino también sobre otras cuestiones artísticas y, por supuesto, obra poética.

19 *Correo de las Artes* se publicó entre 1957 y 1962 en Barcelona. Su director era René Metras, que, poco después, sería muy conocido por su galería dedicada a exposiciones de arte contemporáneo.

20 La exposición, muy bien documentada con pinturas, dibujos, revistas y material inédito, tuvo lugar del 6 de abril al 28 de mayo de 2017. De ella ha quedado un catálogo con textos de Joan Gil, Lourdes Cirlot, Enrique Granell, Mercedes Molleda y Conxita Oliver.

21 Véase Juan Eduardo Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte. Correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzoni, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997 (edición a cargo de Lourdes Cirlot), pág. 108.

22 Juan Eduardo Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte, op. cit.*, pág. 93.

## Buscando el detrás de un espejo

En la habitación imaginaria de Juan Eduardo Cirlot (JEC en lo sucesivo) siempre hubo dos mesas. Una estaba dedicada a la composición poética. En ella solo podía verse papel en blanco y material de escritorio. La otra, más desordenada, estaba ocupada por montones de libros, fotos de cuadros, partituras musicales, discos, revistas, periódicos y objetos de variado aspecto. En ella se escribían todo tipo de textos sobre los más variados temas. Esto ocurrió desde un principio, desde 1943, y también desde un principio le fue imposible al poeta establecer una frontera entre ellas. Estas mesas funcionaron siempre como un sistema de vasos comunicantes. No nos será difícil reconocer los puentes que unen, por ejemplo, los versos de *Lilith* con las páginas del *Diccionario de símbolos*, o como unos artículos sobre el Romanticismo en Inglaterra predibujan los nublados paisajes de *Donde las lilas crecen*. Kandinski ya había hecho hincapié en la necesidad de que los críticos de arte fuesen también poetas. En «Sobre la cuestión de la forma» había escrito:

O sea que el crítico ideal de arte no sería el crítico que buscara descubrir los «fallos», «aberraciones», «desconocimientos», «plagios», etc., etc., sino el que buscara sentir cómo tal o cual forma impresiona interiormente, y que, después, le comunicara

expresivamente al público su experiencia de conjunto. Por supuesto que aquí el crítico necesitaría un alma de poeta, ya que el poeta tiene que sentir objetivamente para materializar subjetivamente su sentimiento. Es decir, que el crítico debería poseer una fuerza creadora<sup>23</sup>.

La incorporación de JEC a Dau al Set en 1949 y la estrecha relación personal que se estableció con Modest Cuixart y Antoni Tàpies le abrió una nueva perspectiva permitiéndole ser, más que un espectador, un actor de excepción en la evolución de la obra de ambos pintores. La momentánea desaparición de Cuixart, que se había instalado en 1950 en Lyon trabajando en el estampado de tejidos, situó a Tàpies en el lugar hegemónico entre el grupo de pintores de Barcelona. Tras su regreso de París y de sus primeras experiencias en los Estados Unidos su obra atravesó vertiginosamente el surrealismo y la abstracción lírica. Los tres cuadros que presentó en la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona en octubre de 1955 fueron el anuncio del descubrimiento de un nuevo mundo plástico: el informalismo. Esas obras iban a tener consecuencias explosivas. Por un lado, representaron la imposibilidad de que existiese ningún tipo de grupo parecido a lo que había sido Dau al Set, o al frustrado intento por parte de Joan Josep Tharrats del Grupo de Taüll, dado que Tàpies no quería pertenecer a ninguno. Pero, por otro lado, fueron esas tres obras y su trabajo subsiguiente los que cautivaron y acabaron arrastrando a muchos pintores barceloneses hacia el informalismo.

Ni la prensa ni la crítica especializada comprendieron el umbral que había atravesado Antoni Tàpies. Algunos

*connaisseurs* bienintencionados, para tranquilizarse, habían querido ver en la mayor de las tres telas la piel de un elefante desollado. El defensor público de esa pintura sin «formas propiamente dichas» fue JEC. La proximidad entre el poeta y el pintor quedó manifiesta, además de por algunos testimonios contemporáneos, por las dedicatorias de los libros, desde *Ontología* en 1950 hasta la más explícita de *La pintura surrealista* en 1955: «Para Antoni Tàpies, mensajero del humo». Carlos Antonio Areán lo había remarcado en 1960:

La verdad es que el crítico ha encontrado al pintor y que el pintor ha encontrado al crítico y que la sensibilidad del uno parece haber sido creada expresamente para captar la sensibilidad del otro<sup>24</sup>.

En la Barcelona de 1955 los cuadros de Tàpies pudieron verse simultáneamente a las primeras obras de los expresionistas abstractos americanos exhibidas en España. En la muestra de arte americano moderno que acompañó a la Bienal se encontraban obras de Pollock, De Kooning, Motherwell, Kline, Rothko, Gorky, Still, Tobey y otros. Fueron la avanzadilla de la presencia cultural norteamericana en España tras la firma de los tratados bilaterales de 1953. Fueron también una constatación de la órbita alcanzada por Tàpies en tan pocos años.

El texto de JEC se publicó en *Destino*, una revista de actualidades, y se tituló «Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies». Ese es el texto que abre esta antología.

Mientras tanto, Tàpies se había incorporado a la recién inaugurada Galería Stadler de París. Su director artístico era Michel Tapié, que en 1951 había organizado dos exposiciones importantes «Les signifiants de l'informel» y

«Véhémences confrontées». El año siguiente, fruto de su reflexión sobre las obras presentadas en estas exposiciones, sobre todo las de Dubuffet y de Fautrier, publicó el libro que inauguraba la discusión sobre el informalismo: *Un art autre (où il s'agit de nouveaux dévidages du réel)*. JEC había conocido a Tapié en su visita a París en 1949.

Para ultimar los preparativos de la primera exposición de Tàpies en París, Tapié visitó Barcelona. Fue introducido en la comprensión de la obra de Gaudí por JEC, que había añadido a su lectura surrealista de 1950 nuevas consideraciones en la dirección del informalismo. La exposición de Tàpies en la Stadler se inauguró en enero de 1956, y su catálogo, presentado por Tapié, era el primer número de la última etapa de *Dau al Set*. El segundo, y último, fue también un escrito teórico de Tapié, «Esthétique en devenir», cuyo pie de imprenta indica la fecha del último día de este año: ambos números se publicaron únicamente en francés. De hecho, su publicación coincidió con la inauguración el 16 de febrero de 1957 de la exposición «Otro arte: exposición internacional de pintura y escultura». En Barcelona la exposición estaba organizada por la Sala Gaspar con la colaboración de la Galería Stadler y patrocinada por el Club 49. Los artistas expuestos representaban tanto el arte europeo (Appel, Burri, Fautrier, Mathieu, Riopelle o Wols), como el norteamericano (De Kooning, Pollock o Tobey). La Galería Stadler presentaba como artistas propios a Tàpies y a Antonio Saura, mientras que la Sala Gaspar presentaba solamente a dos nombres españoles más: Joan Josep Tharrats y Joan Vilacasas.

Esta exposición pudo verse a partir de abril también en Madrid, gracias a la mediación del grupo El Paso frente al Museo Español de Arte Contemporáneo. Este grupo había

lanzado un manifiesto en febrero firmado por los artistas Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano y Antonio Suárez, además de por los escritores Manuel Conde y José Ayllón. Simultáneamente a «Otro arte», en la Galería Buchholz de Madrid podía verse la primera exposición del grupo. Lo que en Barcelona había sido una actividad privada se convirtió en Madrid en una iniciativa pública en la que tuvo un papel importante el director del museo, José Luis Fernández del Amo. Al catálogo de Madrid se le incorporaron unos textos de Cirilo Popovici y de JEC, que en otoño publicó el primer libro sobre el informalismo aparecido en España. El libro concluía con un párrafo en el que el poeta se presentaba como el hermeneuta del informalismo:

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 páginas precedentes hacer apología, pero sí hermenéutica<sup>25</sup>.

El impacto causado por la obra de Tàpies expuesta en la Bienal, remachado después por «Otro arte», arrastró a la mayoría de jóvenes pintores de Barcelona al informalismo. Para mantener fija la tensión, tanto de los artistas como del

público en general, se fundó, coincidiendo en fechas con «Otro arte», *Correo de las Artes*. Su promotor fue el Buró Internacional de las Artes, organizado por el galerista Baldomero Xifré Morros. JEC fue su principal redactor. El primer número se abría con un artículo suyo, «El arte otro», ilustrado por una obra de Jean-Paul Riopelle. Los artículos publicados en esta revista, hasta su desaparición en 1962, constituyen el bajo continuo de esta antología.

Algo más de un año más tarde, a partir del mes de abril de 1958, aparecieron en la revista *Papeles de Son Armadans* una serie de artículos de JEC dedicados a lo que él bautizó como «la escuela de Barcelona». En ese breve lapso de tiempo ya se podía hablar y discutir de la obra de una serie de pintores que habían seguido el camino inaugurado por Tàpies. Los principales eran Alfonso Mier, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats, Joan Vilacasas, Romà Vallès, Carles Planell, y Enrique Tábara, y como nombres menos significativos Ángeles Ferrari (hermana de Tàpies), Magda Ferrer, Enric Planasdurà, Hsiao Chin y Gerard D'A. Henderson.

El año 1959 comenzó con la exposición en Barcelona del grupo El Paso en la Sala Gaspar. La revista *Papeles de Son Armadans* le dedicó en el mes de abril un número monográfico en el que se reimprimía su manifiesto, firmado esta vez también por JEC, que además cuidaba de la presentación de los diferentes componentes del mismo. Firmar un manifiesto es considerarse de un grupo.

JEC había conseguido gracias a su clarividente interpretación de las obras de estos artistas estar en el interior y desentrañar el intrínquis creativo tanto de la «escuela de Barcelona» como del grupo El Paso. Esto le otorgó una autoridad moral incuestionable frente a cualquier otro crítico de arte en España. Hay que tener en

cuenta que JEC no se dedicaba, podríamos decir que profesionalmente, a la crítica de arte. Él, como su admirado Paul Éluard, solo hablaba de lo que amaba, cosa imposible en un profesional.

Los textos de revista son urgentes, de combate. Están pensados para su impacto inmediato. JEC va tratando de los diferentes artistas en años sucesivos haciéndonos ver cómo cambian los temas formales, las técnicas, los colores y su trasmundo, eso que viéndose no se ve. Pero un hecho que distingue a JEC de los demás críticos del momento es su obsesión por encontrar el sentido, no artista por artista, sino en su conjunto del informalismo. Así, se van sucediendo en el tiempo: «El asunto de la pintura aformal» (1958), «Sistema del informalismo» (1958), «La obra informalista» (1959), «La nueva estética del espacio» (1960), «Ideología del informalismo» (1960), «Informalismo y tradición» (1961), «Ciencia y arte» (1961) y otros tantos.

Esto le permitió cartografiar el paso dado por la pintura, que había pasado de la abstracción geométrica pura de anteguerra, una limpia pintura de concepto, a una pintura basada en la idea de la forma fluctuante construida con materia, con la materia misma del mundo. La lucha contra los restos de la figuración de una realidad no querida se materializaba ahora utilizando nuevos materiales y nuevos recursos pictóricos que buscaban estructuras espaciales internas propias con profundidad y textura. Esa forma emergente quedaba fijada como un instante petrificado de un universo en constante movimiento. Las obras así surgidas generaban unas imágenes definidas así por JEC:

Las imágenes de la pintura informal, pues, son imágenes del alma: sus rupturas, grietas, son necrosis, cavilaciones del alma, cicatrices impuestas por el dolor