

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

Índice

Presentación de Lourdes Cirlot	11
Prólogo de Enrique Granell	22

SE PARECE EL DOLOR A UN GRAN ESPACIO

Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies	41
La pintura de Antoni Tàpies	47
La plástica de Antoni Gaudí	49
El arte otro	57
La pintura informalista en la escuela de Barcelona	60
La pintura de Antoni Tàpies	65
Evolución de Alfonso Mier	68
El transinformalismo de Cuixart	70
La obra de Joan Josep Tharrats	74
Vilacasas y Romà Vallès	78
Carles Planell, Tábara y otros pintores	81

El Paso. Manifiesto	85
El Paso. Aviso didáctico	86
La pintura de J. J. Tharrats	92
Las últimas obras de Modest Cuixart	93
El asunto de la pintura aformal	95
Transinformalismo en la pintura de Cuixart	96
La pintura con «elementos tridimensionales» de Alfonso Mier	99
Sistema del informalismo	102
Mark Rothko	104
La obra informalista	106
Edgar Allan Poe y la pintura informalista	109
Los símbolos tradicionales de Enrique Tábara	112
Mitología de Marcel Martí	118
Mundo de Modest Cuixart	121
Significación de Antoni Tàpies	127
Antonio Suárez	133
Antonio Saura y su pintura	134
La obra de Pablo Serrano	138
La pintura de Modest Cuixart	142
La evolución de Norman Narotzky	148
La expresión de los viejos muros	152
La pintura de Rafael Canogar	154
Cronología de Jean Fautrier	158

Lucio Fontana y su espacialismo	165
Medievalismo de Mathieu, rebelde de la tradición	168
La nueva estética del espacio	172
La obra de Gustavo Torner	173
Arte contemporáneo, arte colectivo	177
Ideología del informalismo	179
Metafísica de Tàpies	189
Problemática de la pintura abstracta	191
Saura en blanco y negro	205
Argimon, Lluçia, Bosch	210
Evolución de Millares	212
Informalismo y tradición	217
Juan Bermúdez	218
De marfil roto	219
La pintura de Francisco Valbuena	220
Significación de la pintura de Carles Planell. Los agujeros, elemento afirmativo de toda su obra	222
Haubensak	226
La pintura de August Puig	227
Romà Vallès	231
Lo que adviene	232
Ciencia y arte	233
Gregorio	233
La pintura de Bargoni	235

El estilo de August Puig, el iluminado	237
El pensamiento de Novalis y la pintura abstracta	242
La figuración informal de Cuixart	246
Los retratos de Antonio Saura	250
Reina. Un joven sale de las influencias para llegar a las confluencias	254
Antoni Tàpies y la pintura española actual	254
Figura de Guinovart	273
Argimon	277
Los trapos manchados de Lluís Bosch	277
En torno a la exposición de Modest Cuixart	281
Los <i>collages</i> de Eduardo Sanz	283
Los <i>collages</i> de Argimon	284
Joaquim Llucià	287
La pintura de Amelia Riera	290
La pintura de García Pibernat	291
Los <i>collages</i> de Gregorio	292
La obra de Argimon	294
La pintura de Español Viñas	297
Hacer actual de Argimon	301
La obra reciente de Romà Vallès (1963-1965)	303
Gerard Lommen pinta	310
El pintor Salvador Bru	311
Explicación de las pinturas de Tàpies	315

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 obras¹. 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).

¹ Michel Tapié, *Un art autre*, Giraud et Fils, París, 1952.

En los años cuarenta la obra poética de Cirlot se hallaba claramente bajo la órbita del surrealismo². 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 Cirlot³. 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 grupo⁴.

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*⁵. 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.

² 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.

³ Juan Eduardo Cirlot, *Miró*, Ediciones Cobalto, Barcelona, 1949.

⁴ Lourdes Cirlot, *El grupo Dau al Set*, Cátedra, Madrid, 1986.

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

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 1959⁶.

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 Fontana⁷. Este mismo año escribió *Introducción a la arquitectura de Gaudí*⁸, y una obra muy significativa: *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la Edad Media*⁹. Tres años después vería la luz *Pintura gótica europea*¹⁰.

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*¹¹. Juan Eduardo Cirlot tenía ya la experiencia de haber escrito otro diccionario, *Diccionario de ismos*¹²,

⁶ 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

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*¹³. 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 1971¹⁴. 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.

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.

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

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*¹⁸ y *Correo de las Artes*¹⁹. 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*²⁰.

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.

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»²¹. 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

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.

lo prehistórico —alfarería, por la materia y el color— y lo astronáutico²².

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

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