

TAPES

1950 2000

agradecimientos

Lourdes Cirlot, Barcelona
Antonio Paricio, Ed. Omega, Barcelona
Carreras Mugica, Bilbao
Galería del Cisne, Madrid
Artelandia, Madrid

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería
© del texto: Juan Eduardo Cirlot (*por cortesía de Ediciones Omega, S.A*)
fotografía: Joaquín Cortés, Jordi Balanyá y Javier Gimeno
coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza
diseño del catálogo: Guillermo de Osma y Miriam Sainz de la Maza

TÀPIES

1950 ✦ 2000



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com • info@guillermodeosma.com

del 26 de febrero al 30 de abril de 2009



El artista en su estudio. Barcelona, 1966

CIRLOT sobre TÀPIES

El informalismo*

CUANDO SE CONTEMPLA la sucesión de fórmulas que constituyen el eslabonamiento de las tendencias del arte del siglo XX, cada vez más rigurosamente abisales, cada vez más decididas a utilizar la destrucción como medio esencial de manifestarse, se siente la tentación de creer en las interpretaciones del simbolismo astrológico y considerar que, en un zodíaco invertido, hemos pasado del signo de Piscis al de Acuario y, con ello, penetrado en los universos de la disolución. Pero cuando un proceso posee un carácter negativo, en la humana cultura, su involución suele implicar también avances. Así, la abstracción, a cambio de abandonar el mundo figurativo, aportó una nueva morfología relacionada con ciertas aspiraciones de la técnica. Y el informalismo, a costa de su destructividad furiosa, nos ofrece un nuevo interés por la materia, un redescubrimiento casi místico del sentido del detalle, de la fuerza integrada en la menor estructura, en la grieta, en la raíz retorcida.

El informalismo se ha ido extendiendo en los últimos lustros y nos ha aclarado la tendencia latente de muchas obras de arte de las décadas pasadas hacia lo intensamente deformado, hacia la inserción en los espacios topológicos, donde la armonía de proporciones no tiene significación ni razón de ser. La atracción irracional de los formatos desmesurados, en cuadros que no se ofrecen a la contemplación del espectador sino que lo envuelven con un ansia de posesión absoluta, obligándole a sumergirse en su universo, es uno de los hechos dominantes en esta nueva constitución estética. La concepción de la obra de arte, no como una representación sino como una elaboración, es decir, como un *objeto real*, es otro de los componentes esenciales del arte más reciente. Ya los abstractos y constructivistas hablaron del cuadro-objeto, como los surrealistas habíanse referido a una «física de la poesía» y habían intentado dar corporeidad absoluta a un poema, combinando palabras con reuniones de objetos heteróclitos ensamblados en un aparente azar dictado por las oscuras tensiones del espíritu. Pero el informalismo lleva a su extremo este deseo al destruir la técnica pictórica tradicional, al convertir, en muchísimos casos, en un verdadero arte la elaboración de una compleja «materia», dotada de una autonomía expresiva y que no deja de mantener una relación con las especulaciones alquímicas sobre la primera fase del *Opus*, que Jung interpreta como proyección psíquica en el seno de lo material. Y de igual modo, los artistas del informalismo proyectan sus vivencias y sus reacciones intensas e incluso paroxísticas en esa materia que depositan sobre el lienzo o la tabla o sobre soportes antes no utilizados, como la plancha de cemento o una base de arpilleras y lienzos recosidos.

La creación avanza por la progresiva metamorfosis de esa materia, sometida



Tàpies con Martha Jackson. N. York, 1953 (Fotografía: Peter A. Juley)

a unas dimensiones y a un orden espacial regido por el formato del cuadro, utilizándose muy diversos procedimientos para animar dicho magma material, comunicándole actividad y potestad para conmover al hombre o interesarle duraderamente. Signos de una actividad lineal, a veces semejantes a los antiguos ideogramas o a las caligrafías antiguas u orientales, sinuosos laberintos rítmicos que parecen pulsar por la intensidad de su movimiento irregular, «gestos» continuos o discontinuos, manchas, relieves positivos o negativos, son insertados en la materia mediante el movimiento del pincel, la espátula, el chorro directo del tubo de pintura, o el *grattage* con útiles diversos. La obra es a veces sometida al fuego del pirógrafo, agujereada, cortada, o destruida para rehacer otra con sus fragmentos. Si no se ha llegado aún a la descomposición del rectángulo exterior no hay duda de que no ha sido por la falta de impulsos para hacerlo y sólo es necesario que la tensión colectiva que agita al «grupo» de la tendencia suba algo más en su irritación sustancial para que se llegue a la conversión en arte de las más violentas y espectaculares destrucciones. En muchas de estas obras las mezclas de materias aparecen en un estado relativamente impuro, desde el ángulo estético, o sea, con una brutalidad que corresponde más a la simple mecánica de la superposición casual que a la voluntad intencional capaz de conseguir por esos métodos imágenes emocionantes, una vez pasada la primera sorpresa, que, obligado es reconocerlo, casi siempre causan por lo insólito de su organización-desorganización. Pero, como es obvio, en el seno de esta nueva tendencia trabajan grandes artistas que han sabido darle unos acentos de increíble profundidad y belleza nueva. La obra de estos artistas merece atención, pues en ella vemos de qué manera puede ser sublimada la agitación más oscura y cómo puede transformarse en creación artística lo que parece desatada pasión por aniquilar. Los factores de originalidad, fuerza, humanización interna de la estructura o expresividad se dan en el seno de este arte como se han dado en el de todas las modalidades y estilos que aparecen desde la aurora de los tiempos. No hay duda que la influencia de las imágenes de la Prehistoria, ignorada hace un siglo, han tenido también su parte en la génesis de esta tendencia, y asimismo el culto de la «calidad» exaltado por el refinamiento que despierta el estudio de la arqueología. No menos cierto es que hay algunas concepciones de la física de nuestro tiempo que confluyen con la orientación informalista y que también la creencia en la actividad hasta cierto punto autónoma y numinosa del inconsciente ha sido decisiva para que pudiera darse un similar tumulto plástico. Por último, creemos que es factor integrante la necesidad del hombre actual de encontrar nuevos aspectos ignotos de lo real, necesidad que le induce a explorar los fondos submarinos y subterráneos y que le llevará en pocos años a la navegación por el espacio exterior de nuestro planeta. La sed de «ver» algo que jamás ha sido contemplado, sea la superficie mínima de un



Tàpies, J. Prats y J. Brossa. 1964

corte metalográfico a 20.000 aumentos, o el color y la forma de la vegetación de Marte es la misma que empuja a los artistas a profundizar desde formas conocidas a otras menos exploradas para lanzarse desde éstas a la asombrosa aventura del movimiento en lo auténtico ignoto. Podríamos considerar que la obra de arte informalista tiene dos fases internas: a) la creación de un *efecto*, por desplazamiento, magnificación, aislamiento y tratamiento estético, de un «aspecto» dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una suerte de grieta natural, lo caligráfico, un amontonamiento de materias insólitas, etc.); b) la sublimación de ese efecto -convertido por la técnica en imagen artística- infundiéndole un *contenido espiritual*. El sentido de esta segunda fase trastorna con frecuencia nuestras ideas rutinarias sobre la «realidad» y sobre el mundo.

Expresión y creación **

SI CONSIDERAMOS en síntesis la obra de Tapies, en especial desde que abandona el óleo por los empastes complejos cuya materia perfecciona progresivamente, advertiremos que otorga a los valores plásticos una entera autonomía. La técnica se pone al servicio de las ideas y emociones que necesitan traducirse en ritmos lineales, colores y tensiones de campos materiales. Pero hay un factor externo que confluye en el proceso. Este factor proviene de la ley que la cibernética denomina «retroacción» y consiste en la orientación que, por sí misma, implica una situación dada. Es decir, cada conjunto de elementos materiales y de procedimientos implica un desarrollo potencial de lo más característico inherente a dicho sistema. Al aceptar la densidad de la materia, la ausencia de la figuración, cierta gama cromática, la incisión y la huella como métodos dominantes de trabajo, Tapies se comprometió en una dirección creacional determinada. Su prodigiosa capacidad inventiva y su poder de sublimación le han permitido extraer de esa cantera inagotables aspectos de expresión y de belleza. Al considerar el arte de Tapies importa insistir en esa cualidad profunda que lo distingue: la mentalización intensa de la materia, pues sus imágenes jamás se detienen en la similitud con un tipo dado de «realidad» sino que lo trascienden, no sólo por la vida de los ritmos, la intensidad o el refinamiento del color, sino por una suerte de encantamiento que emana de los espacios y de las relaciones de dimensiones y posiciones que se dan entre cuantos factores estructurales aparecen en la composición. Tanto las zonas densas y erizadas, como los campos y fondos en los que la textura parece carecer de variedad, una emoción intensa ha sido proyectada y desde esa pantalla de calidades y formas actúa sobre nosotros.

La elección, desarrollo y consolidación de su procedimiento, de su sistema, ha surgido en Tapies de un modo natural y orgánico. De ahí la constante correspondencia entre sus aspiraciones expresivas y sus posibilidades de manifestación, que se traduce en la maravillosa serenidad que domina en sus obras. La imagen de Tapies casi nunca es inducida desde el método, sino que surge en su imaginación como resultado de un proceso de simbolización de estados anímicos, esto es, como necesidad de espacializar contenidos que permanecerían irredentos de no existir esa vía hacia la plasmación. Los complejos de líneas, huellas, superficies en contraste y conjuntos cromáticos nacen en virtud de la misma tendencia transformante del espíritu mediante la cual se revelan al compositor sus sentimientos bajo la forma de melodías, acordes o efectos de orquestación. La limitación en la extensión de la imagen corresponde a la limitación del fenómeno emocional. Así como los fondos tienen la propiedad de reflejar las ondas sonoras, también las superficies materiales resultan aptas para reflejar las vibraciones de lo emocional. Ya Kandinsky, en *Punkt und Linie zu Fläche*, había establecido paralelismos entre formas visuales y acústicas, que se podrían complementar con un análisis de la duración y la extensión. Pero el grosor y blandura de los empastes pictóricos densos, como en la cera o el lacre calientes, permiten una mayor efectividad en la analogía. Además, en su proceso creador, Tapies implica sensaciones visuales desplazadas, bien de modo consciente o por la vía menos precisa de la reminiscencia. El enorme repertorio de figuras, colores y materias de la realidad del mundo, tanto en la naturaleza como en lo artificial, actúa de continuo sobre la sensibilidad del artista, imponiéndole sus moldes y su seducción, tanto en lo positivo como en lo negativo. Estas formas y colores renacen metamorfoseados en muchas composiciones, siendo ésta una de las causas del multivalente poder de alusión que poseen tales pinturas. El intenso anaranjado de determinado cuadro puede ser igual al del tronco descortezado de las encinas de Campàs, en la falda del Montseny, donde Tapies reside en ocasiones. El negro y rojo de otra obra puede proceder de los matices de la mampostería del lugar. La otra raíz de la multivalencia de las imágenes proviene del concepto del pintor, quien ha dicho: «Todas las imágenes que selecciono al hacer una obra procuro que sean de la máxima ambigüedad, para lograr con ello el máximo de expresividad»,

es decir, la mayor cantidad posible de resonancias en la aptitud contemplativa, estimulada por el atractivo estético de la obra.

El abandono de la figuración puede proceder así, tanto del anhelo de sustantivar el motivo estructural, como del de penetrar en una zona distinta de la realidad fenoménica. Esa zona, sin llegar al abismo de lo indiferenciado, podría estar más próxima al gran fondo del que emergen las formas particulares de nuestra realidad corpórea. Por ello, Herbert Kühn ha podido decir que en la abstracción hay «bidimensionalismo, quietud e intuición de la unidad primaria». Pero el arte de Tàpies, al tiempo que semeja aludir a esa zona y a sus misteriosos reflejos en un mundo «otro», nos revela también aspectos inatendidos de la realidad ordinaria, estimulando nuestra capacidad para advertir la «expresión autónoma involuntaria» de ciertos elementos y complejos de materias, colores y líneas. Pero, lo que en esta pintura hay de tensión hacia tales o cuales estratos de una realidad que desborda todos los conceptos realistas, no debe hacernos olvidar la vida autónoma, transmutada, que en las obras del artista alienta. Cada logro sustentado por una imagen implica la solución de un problema y equivale a esa armonización final hacia la que parecen tener todos los esfuerzos, felices y dolorosos, de la materia y del espíritu.



Tàpies en su estudio (Archivo Joaquim Gomis)

Sobre las interpretaciones***

COMO DECIMOS, las asociaciones de ideas y las interpretaciones que pueden darse de las diferentes imágenes de Tapies desaparecen ante el valor estrictamente plástico de cada obra. Desaparecer, con todo, no es dejar de existir, sino pasar a una zona no iluminada desde la cual la comunicación sigue estableciéndose. Pero la racionalización no es precisa para que el mensaje de la obra actúe, pues la captación del sentido de la imagen se verifica subconscientemente. Aun cuando el factor de sublimación, es decir,



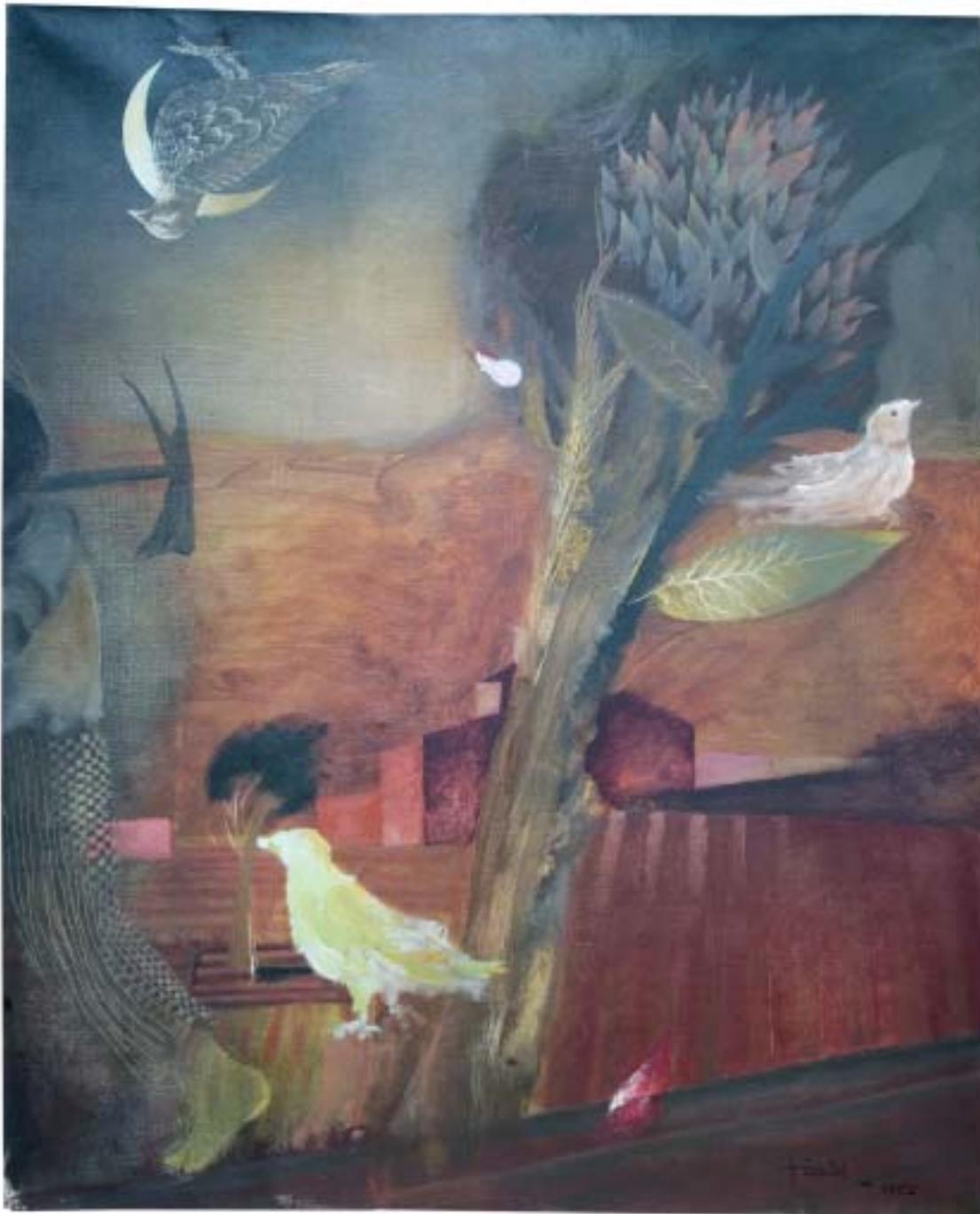
puramente artístico, se nos imponga tanto en una obra serena como en otra convulsa, en una pintura gris y rosa como en otra negra recorrida por resquebrajaduras rojas, el sentido adicional que proviene de la imagen -que resulta así sucesora del antiguo tema de la pintura figurativa- actúa con sus rasgos diferenciales, tiñendo nuestra emoción estética de un particular acento, que en unas obras será lírico y en otras dramático; en unas, causa de serenidad y, en otras, motivo de una particular agitación. Sin embargo, este *pathos* dimanado del carácter del «conjunto» de cada obra siempre resulta, en la pintura de Tapies, dominado por la intensa espiritualización estrictamente plástica. Diríamos que las notas diferenciales de sus imágenes son sólo una suerte de apariencia, pues bajo sus metamorfosis se esconde siempre la misma severidad, la misma claridad, la misma ordenación. No hay duda de que en esa tendencia hacia la unidad, que imanta las obras de Tapies y las hace convergentes, cuando pueden parecer tan diversas a una primera mirada, la materia y la técnica juegan el papel esencial. Lo cual nos muestra que su arte tiene como máxima característica, acaso, el intensificar hasta un grado máximo la parte primaria, radical de la operación artística, fundamentando ya en la obtención de una «primera materia» sensibilizada al extremo la esencia de su creación.

El hecho de que podamos relacionar sus elipses con las mandorlas de la pintura medieval, y de que veamos en sus cuadruplicaciones de cuadrados símbolos de la tierra, ratificados por la reiterada intervención de los marrones, ocre y sepías arenosos, aunque resulta interesante para el análisis del trasfondo psicológico de la obra de Tapies, pierde importancia en cuanto comparamos la ideología así inducida con los resultados que se ofrecen a la mera contemplación. La similitud de algunas imágenes de Tapies con tales o cuales obras o partes de obras del arte tradicional tampoco llega a ofrecer una vía mayor para el análisis de su pintura, aunque sí puede facilitar un punto de apoyo en aquellos instantes en que el propio espíritu contemplativo requiere algo como una referencia para no caer en un abismo sin fondo. Que un semicírculo incidido en una imagen de Tapies se parezca al relieve pétreo del gnomon sostenido por un ángel en Chartres, o que una pintura blanca con someros elementos circulares sobre otros verticales nos recuerde una estela funeraria irlandesa, son hechos que poco añaden al esplendor de un arte que exalta su sustantividad hasta los límites del factible. El hermetismo de Tapies procede, pues, de una eliminación mejor que de un ocultamiento. Si toma en consideración el idioma de las formas y de las calidades o estructuras es porque otorga confianza absoluta a su realidad intrínseca. En su extensión, el arte de Tapies confirma la frase de Antonin Artaud: «Todo lenguaje verdadero es incomprensible».

* J. E. Cirlot, *Informalismo*, Barcelona, Ed. Omega, 1959, pp. 9-11

** J. E. Cirlot, *Tapies*, Barcelona, Ed. Omega, 1960, pp. 32-34

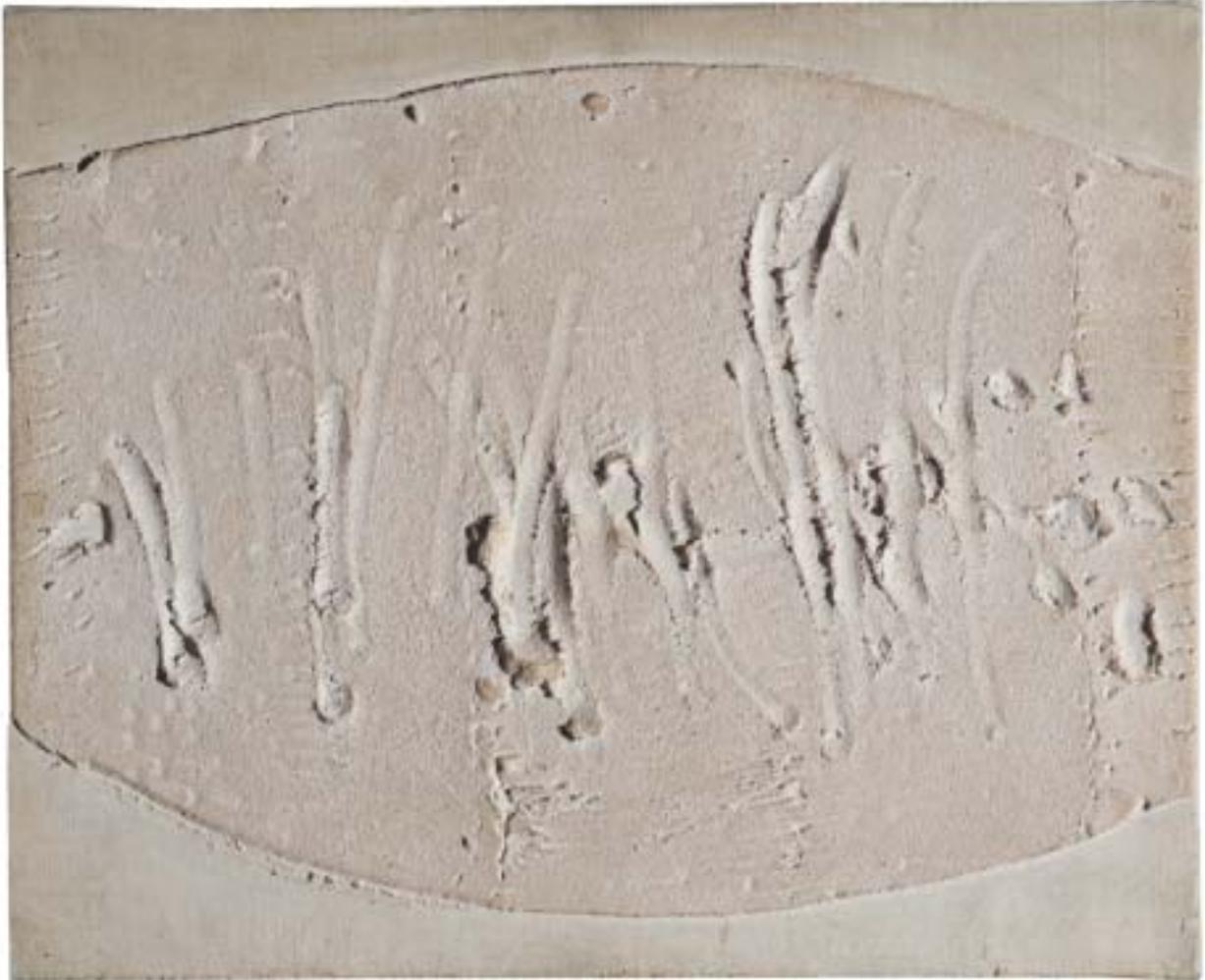
*** *Ibid.*, pp. 34-36



2. LA HORA DEL PASTOR, 1952. Óleo sobre lienzo. 100 x 82 cm



1. SEÑORA, 1950. Acuarela y tinta sobre papel. 35,5 x 30,5 cm



3. PEQUEÑO ÓVALO BLANCO, 1958. Técnica mixta sobre lienzo. 50 x 61 cm



4. FRAGMENTO OCRE SOBRE MARRÓN Y NEGRO. Nº LXXXIII, 1958. Técnica mixta sobre lienzo. 97 x 130 cm



5. BEIGE, 1959. Técnica mixta sobre lienzo. 46 x 55 cm



6. **TODO ROJO**, 1959. Técnica mixta sobre lienzo. 65 x 81 cm



7. BLANCO SOBRE GRIS OSCURO II, 1960. Técnica mixta lienzo.70 x 70 cm



8. GRAN CARTON VERTICAL GRIS Y BLANCO, 1962. Pintura sobre cartón encolado a lienzo.
150 x 108 cm



9. AMORFO Y LÍNEA DIAGONAL, 1970. Pintura acrílica sobre papel. 65 x 88,5 cm.



10. SERPELLERIE, 1972. Tela pintada y tiza sobre papel. 56,5 x 76 cm



11. MARRÓ AMARTELLAT, 1986. Técnica mixta sobre tabla. 65 x 81 cm



12. PETIT DÍPTIC NEGRE I ROIG, 1987. Pintura y collage sobre madera. 68 x 108 cm



13. TISORA, 1996. Técnica mixta y collage sobre madera. 114 x 146 cm



14. GRIS I ROIG, 2000. Pintura sobre papel. 50,5 x 81 cm



15. **FORMA NEGRA I CREU**, 2002. Polvo de mármol, resina sintética y pintura sobre lienzo. 46 x 55 cm

Catálogo de Obra

1. SEÑORA

Acuarela y tinta sobre papel
Firmado
35,5 x 30,5 cm
Realizado en 1950

Procedencia:

Galería Biosca, Madrid
Frank H. Porter, Cleveland

Bibliografía:

Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 275, p. 132 (reproducido)

Reproducido en p. 10



Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50*, enero - marzo de 2007, cat. núm. 38, p. 49 (reproducido en color)

Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español de los años 50*, junio - septiembre de 2007, cat. núm. 37, p. 107 (reproducido)

Bibliografía:

Blai Bonet, *Tàpies*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1964, p. 127 (reproducido)

Tàpies (Cat. exp.), Saint-Paul, Fondation Maeght, 1976, núm. 11, p. 53 (reproducido)

Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 669, p. 342 (reproducido)

Reproducido en p. 11

2. LA HORA DEL PASTOR

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1952
100 x 82 cm

Procedencia:

Colección particular,
Barcelona

Exposiciones:

Barcelona, Galerías
Layetanas, *Tàpies*, 1952, cat. núm. 2

Bibliografía:

Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 416, p. 190 (reproducido)

Reproducido en p. 9



4. FRAGMENTO OCRE SOBRE MARRÓN Y NEGRO. Nº LXXXIII

Técnica mixta sobre lienzo
Firmado y fechado 1958
al dorso
97 x 130 cm

Procedencia:

Galería Stadler, París
Marlborough Gerson Inc., Nueva York

Exposiciones:

Berna, Kunsthalle, *4 Maler*, septiembre - octubre de 1959, cat. núm. 16

Madrid - Valencia - Barcelona, Galería Theo, *Antoni Tàpies*, 1986, cat. núm. 2

Bibliografía:

Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 683, p. 350 (reproducido)

Reproducido en p. 13



3. PEQUEÑO ÓVALO BLANCO

Técnica mixta sobre lienzo
Firmado y fechado al dorso 58
50 x 61 cm

Procedencia:

Martha Jackson Gallery,
Nueva York
Colección Cazer, París



5. BEIGE

Técnica mixta sobre lienzo
Firmado y fechado al dorso
11-VIII-1959
46 x 55 cm



Procedencia:

Teresa Margaret Métras Vitaller, Barcelona
Colección particular, Barcelona

Bibliografía:

Juan Eduardo Cirlot, *El informalismo*, Barcelona, Ed. Omega, 1959, p. 39 y cubierta (reproducido en color)

Juan Eduardo Cirlot, *Tàpies*, Barcelona, Ed. Omega, 1960, lám. III, p. 29 (reproducido en color)

Alexandre Cirici, *Tàpies, testimoni del silenci*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1970, lám. 192, p. 218 (reproducido en color)

Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 805, p. 418 (reproducido)

Juan Eduardo Cirlot, *Tàpies*, Barcelona, Ed. Omega, 1999, p. 55 (reproducido)

Reproducido en p. 14

6. TODO ROJO

Técnica mixta sobre lienzo
Firmado y fechado al dorso 1959
65 x 81 cm



Procedencia:

Martha Jackson Gallery, Nueva York

Exposiciones:

Nueva York, Martha Jackson Gallery, *Tàpies*, 1961

Washington, Gres Gallery, *Tàpies*, 1961

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte Español de los 50*, enero - marzo de 2007, cat. núm, 48, p. 59 (reproducido en color)

Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*,

junio- septiembre de 2007, cat. núm. 46, p. 125 (reproducido en color)

Bibliografía:

Juan Eduardo Cirlot, *Significación de la pintura de Tàpies*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 100 (reproducido)

Alexandre Cirici, *Tàpies, testimoni del silenci*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1970, lám. 196, p. 219 (reproducido en color)

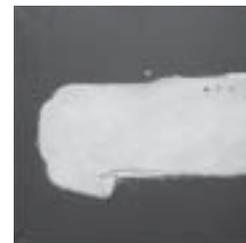
Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 752, p. 390 (reproducido)

Juan Eduardo Cirlot, *Tàpies*, Barcelona, Ed. Omega, 1999, p. 129 (reproducido)

Reproducido en p. 15

7. BLANCO SOBRE GRIS OSCURO II

Técnica mixta lienzo
Firmado y fechado 1960
al dorso
70 x 70 cm



Procedencia:

Galerie Stadler, París

Tooth Gallery, Londres

Colección particular, Berna

Exposiciones:

Basilea, Galerie Beyeker, *Panorama*, 1961, cat. núm. 60 (reproducido)

Hannover, Kestner-Gesellschaft, *Tàpies*, 1962, cat. núm. 65

Zurich, Kunsthaus, *Tàpies*, 1962, cat. núm. 69

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*, vol. I. 1943-1960, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1989, cat. núm. 935, p. 486 (reproducido)

Reproducido en p. 16

8. GRAN CARTON VERTICAL GRIS Y BLANCO

Pintura sobre cartón encolado a lienzo

Firmado

150 x 108 cm

Realizado en 1962

Procedencia:

Sala Gaspar, Barcelona

Elkon Gallery, N. York

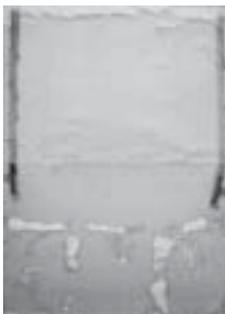
Exposiciones:

Nueva York, Elkon Gallery, *Tàpies*, 1989, cat. núm. 3 (reproducido en color)

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*. Vol. II. 1961-1968, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1990, cat. núm. 1050, p. 87 (reproducido)

Reproducido en p. 17



9. AMORFO Y LÍNEA DIAGONAL

Pintura acrílica sobre papel

65 x 88,5 cm.

Realizado en 1970

Procedencia:

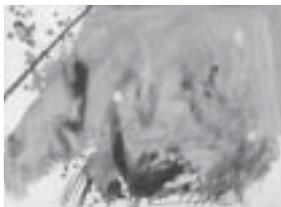
Galerie Maeght, Zurich

Colección particular

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*. Vol. III. 1969-1975, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1992, cat. núm. 2251, p. 157 (reproducido)

Reproducido en p. 18



10. SERPELLERIE

Tela pintada y tiza sobre papel

Firmado

56,5 x 76 cm

Realizado en 1972

Procedencia:

Annely Juda, Londres

Paul Kasmin, Nueva York



Exposiciones:

Londres, Annely Juda Fine Art, *Antoni Tàpies*, abril - mayo de 1988, cat. núm. 3 (reproducido en color)

Reproducido en p. 19

11. MARRÓ AMARTELLAT

Técnica mixta sobre tabla

Firmado

65 x 81 cm

Realizado en 1986

Bibliografía:

Anna Agustí, *Antoni Tàpies. Obra completa*. Vol. VII 1991-1997, Barcelona, Fundació Tàpies y Ed. Polígrafa, 2003, cat. núm. 7086, p. 524 (reproducido)

Reproducido en p. 20



12. PETIT DÍPTIC NEGRE I ROIG

Pintura y collage sobre madera

Firmado al dorso

68 x 108 cm

Realizado en 1987

Procedencia:

Galerie Lelong, París

Galerie Kaj Forsblom, Helsinki

Waddington Galleries, Londres

Exposiciones:

París, Galerie Lelong, *Tàpies. Peintures*, 1998, cat. núm. 17, p. 10 (reproducido en color)

Helsinki, Galerie Kaj Forsblom, *Antoni Tàpies. Maalausksia, veistoksia, graffkkaa*, 1990-91 (reproducido en color)

Kingston, Embajada de España, *Spain: Contemporary Art*, noviembre de 2007 - enero de 2008

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*. Vol. VI. 1986-1990, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 2001, cat. núm. 5504, p. 168 (reproducido)

Reproducido en p. 21



13. TISORA

Técnica mixta y collage sobre madera

Firmado y fechado

al dorso 1996

114 x 146 cm



Procedencia:

Galería Toni Tàpies,
Barcelona

Colección Tore A. Holm, Oslo

Exposiciones:

Barcelona, Editions T Galeria d'Art; *Antoni Tàpies. Obra recent*, 1996-1997 (reproducido en color)

Trondheim, Trondheim Kusntmuseum; Bergem, Bergem Kunstforening; Barcelona, Palacio de Pedralbes; Madrid, Centro Cultural Conde Duque; Zaragoza, IberCaja; Logroño, Sala Amos Salvador, *Colección Tore A. Holms. Pintura Europea Actual - Un encuentro entre el norte y el sur*, 1999-2000, cat. p. 120 (reproducido en color)

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*. Vol. VII. 1991-1997, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 2003, cat. núm. 6876, p. 420 (reproducido)

Reproducido en p. 22

14. GRIS I ROIG

Pintura sobre papel

Firmado

50,5 x 81 cm

Realizado en 2000



Procedencia:

Pace Wildenstein, Nueva York

Harward Gallery, Nueva York

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*. Vol. VIII. 1998-2004, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 2005, cat. núm. 7373, p. 183 (reproducido)

Reproducido en p. 23

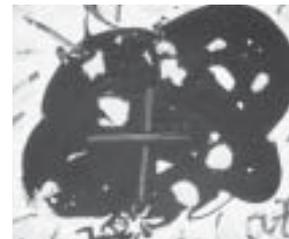
15. FORMA NEGRA I CREU

Polvo de mármol, resina sintética y pintura sobre lienzo

Firmado al dorso

46 x 55 cm

Realizado en 2002



Procedencia:

Pace Wildenstein,
Nueva York

Exposiciones:

Nueva York, Pace Wildenstein, *Antoni Tàpies at 80*, 2003, cat. p. 23 (reproducido en color)

Bilbao, Galería Colón XVI, *Tàpies*, 2004, cat. núm. 34 (reproducido en color)

Bibliografía:

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*. Vol. VIII. 1998-2004, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 2005, cat. núm. 7608, p. 304 (reproducido)

Reproducido en p. 24

Cronología

- 1923 Nace en Barcelona el 13 de diciembre
- 1934 Llega a sus manos el número de Navidad de la revista *D'ací i d'allà* en el que se hace un exhaustivo itinerario por el arte de vanguardia de la época. Supone el primer contacto con el arte contemporáneo y será fundamental para definir su futuro como artista
- 1942-43 Una enfermedad pulmonar que desemboca en una tuberculosis, le obliga a retirarse a un sanatorio durante varios meses, primero en Puig d'Olena y después en Puigcerdá, dedicándose esos meses a la práctica del dibujo y a la lectura
- 1944 Inicia estudios de Derecho en Barcelona, que compagina con la actividad artística
- 1946-47 Abandona la universidad para dedicarse a la pintura. Conoce a la coleccionista-galerista Joan Prats, quien le presentará a Joan Miró
- 1948 Funda con Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Josep Tharrats y Arnau Puig la revista *Daul al Set*. Participa en el *I Salón de Octubre* en las galerías Layetanas de Barcelona
- 1950 Primera exposición individual en las galerías Layetanas, donde repetirá en 1952 y 1954
- 1954 Obtiene una beca del gobierno francés para visitar París, donde toma contacto por primera vez con el arte informalista
- 1951 Expone en la 1ª Bienal de Arte Iberoamericano en Madrid, una de las primeras muestras institucionales de arte contemporáneo realizadas en España
- 1952 Participa en la Bienal de Venecia, repitiendo en las ediciones de 1954, 1958, 1982 y 1993
- 1953 Realiza sus primeras exposiciones individuales en Estados Unidos, la primera en Marshall Field & Co Art Gallery de Chicago y después en Martha Jackson Gallery en Nueva York, quien se convertirá en su galerista y le expondrá en multitud de ocasiones en los años venideros. Gracias a ella conoce por esos años a los artistas informalistas de Kooning, Motherwell y Kline. Participa en la mítica muestra titulada *Exposición de Arte Fantástico* en la Galería Clan de Madrid. Participa en la Bienal de Sao Paulo y obtiene el gran premio de pintura. Repetirá en 1957
- 1954 Se casa con Teresa Barba Fàbregas
- 1956 Primera exposición en la galería Staedler de París, donde expondrá en multitud de ocasiones en los siguientes años.
- 1957 Participa en la exposición *Otro Arte*, realizada en la Sala Gaspar de Barcelona y en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, donde junto a los jóvenes artistas españoles, se pudo ver obra de Appel, de Kooning, Pollock o Burri
- 1958 Expone en la Galleria dell'Ariete de Milán, y recibe el premio de la Unesco en la Bienal de Venecia. Ahí conoce a los artistas Alberto Burri, Emilio Vedova y Lucio Fontana
- 1962 Se organiza el Kestner-Gesellschaft de Hannover su primera gran retrospectiva, que posteriormente viaja al Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y a la Kunsthauss de Zürich
- 1964 Exposición individual en la Documenta III de Kassel
- 1965 Exposición antológica en el Institute of Contemporary Art de Londres, comisariada por Roland Penrose
- 1970 Comienza a realizar sus objetos esculturas y a introducir elementos de la vida cotidiana en sus obras
- 1976 Exposición retrospectiva en la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence
- 1978 Publica su libro autobiográfico *Memòria personal*
- 1980 Gran retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes
- 1983 Recibe la Medalla de Oro de la Generalitat de Cataluña
- 1984 Se crea la Fundació Antoni Tàpies
- 1985 Francia le concede el Premio Nacional de Pintura
- 1988 Se publica el primer tomo del catálogo razonado de la obra de Tàpies, realizado por Anna Agustí. Es nombrado Maestro de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa
- 1989 Es elegido miembro de honor de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando
- 1990 Dona más de trescientas obras a la Fundació Antoni Tàpies, que comienza a realizar actividades públicas. Se inaugura una gran retrospectiva que se hará en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en la Fundació Joan Miró de Barcelona. Recibe el premio Imperial de la Asociación de Arte de Japón
- 1995 Gran retrospectiva en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York
- 2000 Exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- 2003 Recibe la Orden de Comendador de la Legión de Honor de la República Francesa y en España el Premio Velázquez de Arte Plásticas
- 2004 Retrospectiva en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Índice

Cirlot sobre Tàpies
(selección de textos de J.E. Cirlot)

3

ilustraciones

9

catálogo de obra

25

cronología

31

Se acabó de imprimir este catálogo

TÀPIES
1950 • 2000

el día 28 de enero
festividad de Sto. Tomás de Aquino
en los Talleres de Artegraf
MADRID



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 ● 28001 MADRID
TEL. + 91 435 59 36 ● info@guillermodeosma.com