

ANTONI TÀPIES: BREVE RECORRIDO A TRAVÉS DE SU OBRA

Manuela Soriano Sánchez

Tàpies adapta una tendencia internacional a una situación nacional. La obra de Tàpies cuenta como una de las más importantes de nuestra época. Ha profundizado en los mensajes de la materia, en el misterio de los signos, en las huellas y las heridas del tiempo. Antoni Tàpies acaba de cumplir 75 años, pero continúa pensando que tiene que acabar de perfeccionarse. He aquí un recorrido breve por la evolución de su obra.

Mientras en Francia y en otros países de Europa se iniciaba la profunda transformación que en el terreno artístico conduciría al Informalismo, en España, a mediados de la década de los cuarenta, se vivían circunstancias extraordinariamente precarias. Tras la guerra civil, el estado de deterioro en que se encontraban la mayor parte de centros dedicados a actividades culturales era el reflejo de la terrible situación a la que habían de enfrentarse artistas e intelectuales. Durante los tres años que duró nuestra guerra civil, fueron poquísimos los artistas españoles que en ambas zonas pudieron continuar con relativa calma su obra. La continuidad de la tradición parecía haberse roto. Sin embargo, el ansia de renovación era tan potente que, aunque lentamente, comenzaron a esbozarse ciertas vías que permitían la penetración de nuevas modalidades artísticas.

En este sentido, hay que subrayar la importancia de Cataluña, como pionera en lanzarse a la investigación de comportamientos y manifestaciones novedosos en el terreno del arte. Los tres acontecimientos que confirmaron las nuevas posibilidades acaecieron en Barcelona. Fueron los comienzos de la actividad de los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, la fundación del grupo y de la revista *Dau al Set*, y la inauguración del primer Salón de Octubre. El hecho de que Joan Miró, artista que desde inicios de la década de los años veinte había permanecido en París, volviera a Barcelona en 1942, hizo que los jóvenes pintores y escultores catalanes que conocían sus actividades dentro del Surrealismo, tomasen el arte mironiano como punto de arranque para sus propias experiencias. Así pues, no resulta extraño que al fundar el grupo *Dau al Set*, propiciaron que se conocieran las actividades de los artistas extranjeros en el país gracias a la realización de exposiciones de vanguardia.

Dau al Set fue posible gracias a la confluencia de una serie de personalidades que tenían inquietudes intelectuales similares y que se interesaban profundamente por unos mismos temas. El grupo fue fundado, en septiembre de 1948, por los

pintores Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixat y Joan Ponç, y los escritores Joan Brossa y Arnau Puig. Pocos meses después, en enero de 1949, se adhirió al grupo el escritor Juan-Eduardo Cirlot. El trabajo más significativo llevado a cabo por ellos fue la publicación de la revista *Dau al Set*, cuyo primer número vio la luz el mismo mes de septiembre en que se había fundado el grupo.

A través de algunos ejemplares de *Dau al Set* es fácil detectar la influencia de las más avanzadas publicaciones de las primeras vanguardias, fundamentalmente del Dadaísmo y del Surrealismo. También pueden establecerse importantes conexiones con la célebre publicación alemana del Expresionismo, el *Almanaque de Der Blaue Reiter*, sobre todo desde el punto de vista del contenido. En este aspecto, la revista *Dau al Set* constituye un claro ejemplo de integración en todas las artes. Siguiendo la idea de Kandinsky de que el almanaque debía incluir manifestaciones de arte infantil, popular, amateur y primitivo, *Dau al Set* abrió sus páginas a textos e imágenes del mundo del cine, del jazz, de las fiestas populares y tradicionales, además de, como es lógico, los textos de sus escritores y las ilustraciones de sus artistas.

Queda constancia asimismo del interés que los miembros de *Dau al Set* sentían por la música contemporánea, así como por el arte de vanguardia. Entre los artistas que más influyeron en los pintores del grupo catalán se hallan, en primer lugar, Joan Miró y Paul Klee; también Marx Ernst, André Masson, o incluso cierta obra de Salvador Dalí. Los pintores eran entonces sobrerrealistas magicistas, pero pronto - con excepción de Ponç- evolucionaron, de una manera para ellos insoslayable, hacia la abstracción.

Hablar de un arte *Dau al Set* es lícito siempre y cuando se considere globalmente como manifestación opuesta a la tradición imperante en el estado español desde que finalizara la guerra civil hasta la configuración del grupo, en 1948.

La revista fue la más importante, desde el punto de vista bibliofílico, que jamás se haya editado en España. Era una revista alegre, con originales a mano en cada número y con notable valor documental e informativo, aunque en ella el juego y la investigación - poesía y verdad- se ligasen de manera indisoluble. El total de números publicados desde septiembre de 1948 hasta 1956 fue de ciento cincuenta y cuatro. De cada uno de estos números se realizaba una tirada que oscilaba entre los cien y ciento veinticinco ejemplares.

Fue la convocatoria del primer Salón de Octubre en 1948, fundada por Sucre, Jordi Mercadé, Fornells Plá, López Obrero, Vidal de Llobatera e Imbert, la que precipitó la aparición del primer número de *Dau al Set*. Todos los miembros del grupo tenían unas inquietudes intelectuales comunes. Leían a Nietzsche, Kant, Hegel y Sartre; oían música, en especial de Wagner, Strawinsky, Alban Berg, Webern y Schönberg. También se interesan por el jazz, el cine y el teatro. *Dau al Set* fue posible gracias a que en un determinado momento confluyeron personalidades muy diversas, pero con muchos puntos comunes y amalgamándose lograron un todo homogéneo, cuya esencia giraba en torno al magicismo.

Durante los años 1949 y 1950, la colaboración de Tàpies con *Dau al Set* fue muy interesante. Hizo algunos esbozos de las portadas para la revista; para el número de diciembre de 1949 confeccionó la parte superior de las tres en que se había dividido la portada. El mundo pictórico de los inicios de Tàpies es, como nos demuestran los bocetos para *Dau al Set*, un mundo onírico. Define los primeros diez años de su desarrollo artístico hasta 1954.

1. BIOGRAFÍA DE ANTONI TÀPIES.

Antoni Tàpies nació en Barcelona en 1923. Su padre era abogado y su madre descendía de una antigua familia de libreros. Estos dos factores contribuyeron a que el ambiente en que creció el artista favoreciera su interés, desde muy temprano, por ciertos aspectos culturales; sobre todo le gustaba la literatura y la música.

A los cinco años ingresó en el Colegio Alemán de Barcelona, pero como no logró adaptarse a aquel ambiente, le llevaron a las Escuelas Pías. En 1934 comenzó sus estudios de bachillerato. Le interesaban todas las materias, pero de manera particular el arte antiguo, tanto sumerio como egipcio. Tomó contacto por primera vez con el arte contemporáneo a través de la revista *D'ací i d'all á*.

Durante la guerra civil, Tàpies vivió en Barcelona y siguió sus estudios de bachillerato en la academia El Liceo Práctico. Durante este período no dejó de interesarse por el arte y, de manera autodidacta, practicó el dibujo y la pintura. En 1938 trabajó algunos meses en el despacho donde lo hacía su padre, en la Generalitat de Cataluña. Al año siguiente reanudó sus estudios en el Instituto Menéndez y Pelayo, pero en 1940 volvió a las Escuelas Pías.

Los primeros años de la década de los cuarenta están marcados por una enfermedad que le hace retirarse a un sanatorio, donde se dedica a leer preferentemente novela francesa y rusa. También le interesaban Unamuno, Nietzsche y Schopenhauer, lo mismo que la música romántica. Una vez restablecido e influido por su padre comienza la carrera de Derecho en la Universidad de Barcelona. No obstante, no va a concluir los estudios universitarios por desear dedicarse por entero a la pintura a partir de 1946. Ya dos años antes se había matriculado en una academia de dibujo.

2. PRIMERA APROXIMACIÓN.

Con referencia a la creación de Antoni Tàpies, críticos tan valiosos como Herbert Read y Giulio Carlo Argan pueden manifestar opiniones contrarias y mutuamente excluyentes al parecer, pero que Cirlot juzga complementarias. Pues Read afirma: *Las texturas de Tàpies son naturales, incluso realistas (...). Una explicación psicológica de su arte no debe revelarse porque no hay tal secreto, sino*

sólo un objeto físico sin más magia que la que el viento o la lluvia crean a nuestro paso. Argan, en cambio, avanza hacia la crítica de significados, aunque deteniéndose a mitad de camino, cuando dice: No es arbitrario buscar el símbolo en la pintura de Tàpies, es arbitrario buscar una simbología, una regla¹.

Según Juan Eduardo Cirlot, la obra de Tàpies revela una orientación hacia la expresividad simbólica, desde sus orígenes hasta el presente². Para J. Corredor-Matheos, la contemplación de una obra de Antoni Tàpies no ha de inducirnos al pronto a la reflexión. Ésta, casi con seguridad, se va a producir luego, cuando nos hallamos alejado de ella³. De la pintura de Tàpies se ha dicho que su único contenido es el silencio; porque en la dimensión espiritual en que se sitúa, el silencio es absolutamente necesario para que la contemplación dé sus frutos.

La esencialidad de Tàpies le ha llevado a despojar el espacio de sus obras de lo accesorio, que puede ser "todo". Se diría que lo único que vemos son rastros. No hay ya cosas. Estos rastros son ambiguos, equívocos, como las pistas que se nos ofrecen para traspasar el umbral de lo no visible. Inconexos, como dejados al azar, salpican la superficie, dejando hondas huellas, hendiduras o levantando aquí y allí la materia. Todo ello, en estrecha relación con el espacio. Parece que los rastros están para indicarnos la infinitud del espacio. Este es tan dilatado que parece estallar haciéndolo desaparecer. Entonces no existe el tiempo tampoco. Tàpies ha empaquetado el tiempo-espacio y lo ha convertido en cosa.

Cuando esto ocurre podemos decir que el artista ha alcanzado su objetivo. Pero él no trata de anular el tiempo para negar la muerte, sino descubrir que la muerte no necesita ser anulada. Si no existe el tiempo no es preciso negar nada: todo existe, de una vez y para siempre, en el momento de la contemplación.

Las obras de Tàpies no nos conceden reposo alguno, ni tratan de halagarnos. Ante ellas debemos permanecer en silencio, y además ser ciegos. Mentalmente, no está prohibido tocar; es lo único que podemos hacer.

Barbara Catoir nos dice de Antoni Tàpies: *Le atrae lo hermético, lo místico, lo oscuro, lo enigmático; aquello que resiste toda lectura simple o literal. Puebla sus obras de misteriosos signos escriturísticos (...). Sus palabras predilectas son sugerir y evocar...*⁴ Nos habla del mundo hermético y laberíntico de Tàpies.

El pensamiento escasamente convencional de Tàpies, abierto siempre a ideas extrañas, y su disposición constante para continuar el diálogo, o reelaborar las ideas ya formuladas en relación a un tema. Mucho de lo que nos da a entender es introspección, conocimiento procedente del espíritu de la mística cristiana y la filosofía

¹ ARGAN, G. C.: *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Valencia, Fernando Torres, 1977. Tomo II.

² CIRLOT, J. E.: *Significado de la pintura de Tàpies*. Barcelona, Seix Barral, 1962.

³ CORREDOR-MATHEOS, J.: *Antoni Tàpies: materia, signo, espíritu*. Barcelona, Polígrafa, 1992.

⁴ CATOIR, B.: *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1989.

oriental, las cuales tienen en común algunos elementos decisivos. Reconoce lo que es importante para él en las más diversas doctrinas filosóficas y teológico-filosóficas: taoísmo, budismo, zen, mística occidental y oriental, y filosofía existencialista.

Ya en los óleos de sus inicios, obras como *El dolor de Brunilda*, *La carta* o *El escamoteo de Wotan*, su mirada se concentra en el espacio interior con muebles y objetos. También allí, donde la pintura mural con sus incisiones y dibujos hechos con esprais se asocia a la calle, la atención se dirige hacia lo cerrado: los callejones estrechos, altos y oscuros del barrio gótico de Barcelona. No podemos olvidar la importancia que tiene en sus obras la herencia catalana. En sus cuadros matéricos captó una y otra vez el alma de la Barcelona vieja, la austeridad, la lobreguez, lo reservado y misterioso de las estrechas calles desiertas y cerradas durante las primeras horas de la tarde. Las obras murales constituyen un diálogo con la historia del país, son la huella del recuerdo que conduce a su propia infancia, a su *primera juventud encerrada entre muros*, como él mismo ha escrito en diferentes ocasiones⁵.

Tàpies tenía trece años cuando estalla la guerra civil española, y Barcelona opuso una larga y encarnizada resistencia. Estos antecedentes políticos son importantes para la comprensión de los primeros cuadros matéricos que tematizaran el muro. Los cuadros, las esculturas y sobre todo los carteles no dejan de poner de manifiesto que es un hombre que piensa políticamente. Una prueba la constituye la obra *Suite Catalana*, una serie de cinco aguatinas del año 1972. En ella hace un llamamiento con huellas de manos y de pies, con letras, nombres y los colores amarillo y rojo de la bandera catalana: todo sobre el ideal de libertad y las aspiraciones autonómicas de la nación catalana. El motivo constituido por las cuatro huellas de color rojo de los dedos sobre un fondo amarillo, según la leyenda, huellas de sangre que el conde de Barcelona, herido en el campo de batalla, dejó sobre el escudo amarillo en el deseo de que este signo constituyese la bandera, es un motivo que está presente en toda la iconografía de Tàpies. Aparece con los más diversos materiales, hasta en forma de trapos anudados. En esa misma tradición se encuentran las huellas de los pies de los danzadores de sardana.

Otro cuadro de marcado carácter político es *Inscripciones y cuatro barras sobre arpillería*. Fija más de cuarenta nombres de importancia para la historia del país y para sí mismo. Es un homenaje a Cataluña al que hacen referencia las cuatro bandas rojas de la bandera catalana. Como si se tratase de una pancarta anarquista para una manifestación, está atada con cordeles a los cuatro ángulos del marco. En su época, (1971-72), esta obra tenía, en realidad, el carácter de un manifiesto. Tàpies, que por aquel entonces tenía cuarenta y cinco años, se adhería así al catalanismo que Franco intentaba reprimir. Por eso figura también el nombre de Tàpies en forma

⁵ TÀPIES, A.: *La práctica del arte*. Barcelona, Ariel, 1971.

de firma al final de esa lista de nombres de poetas, filósofos, religiosos, políticos, arquitectos, monasterios, que tuvieron relieve en la historia de Cataluña.

Otra herencia importante en la obra de Tàpies es el interés especial que siente hacia la mística y la filosofía de Ramón Llull, genio universal de la Edad Media - teólogo, filósofo, poeta, misionero, científico -, que había fascinado a los surrealistas y luego al mismo Tàpies. Lo que les fascinaba era la combinación de las más diversas ramas del saber que el propio Llull había denominado el *Art combinatoria*. La obra de Tàpies nos remite con frecuencia a los escritos de Llull y también a sus manifestaciones acerca del arte. Pintar, nos dice, es una manera de reflexionar sobre la vida, y condición para la existencia artística es la capacidad para meditar que exige del espectador una disposición equiparable. *El sentido de una obra se basa siempre en la posible colaboración del espectador.*⁶

Barbara Catoir nos dice que: *Se puede especular sobre el alcance con que las numerosas letras mayúsculas, las combinaciones de letras y cifras de las obras de Tàpies puedan remitirnos al "Ars combinandi"; no obstante, no hay duda de que sirvieron de estímulo a su arte hermético.* Llull elabora en el *Art major*, por ejemplo, seis figuras geométricas que designan con las letras A, S, T, V, X, Y, y Z, y que a la vez implican toda una serie de figuras combinatorias. A, es la figura de las dignidades fundamentales, S la de las relaciones entre objeto y conocimiento verdadero, etc.

Algunas de las obras de Tàpies hacen alusiones muy claras a las diferentes tablas de combinaciones lulianas. Las mayúsculas que aparecen con mayor frecuencia en Tàpies son las letras A, T, V, X, S, R, y M. Diversos cuadros constan, incluso, de una sola letra, como por ejemplo la M. En 1960 Tàpies pintó una M mayúscula con tierras ocres sobre un fondo oscuro; después, a principios de la década de los ochenta surgieron variaciones *M* y *signo* (1982) y *M blanca* (1984). En el año 1974 trazó en una de las diez litografías de la Suite Berlín una M mayúscula detrás de cuyo eje central hay una T mayúscula. En el *Art major* de Llull, la M mayúscula significa voluntad, y esa voluntad se aplica a lo relacionado con las figuras A, T, V, X. En el gran cuadro de Tàpies de 1960, *M*, se puede reconocer en su centro de simetría la V como figura decisiva para virtudes y vicios, en la barra vertical izquierda la T, y en la derecha una X, además de las cuatro líneas grabadas que representan las bandas longitudinales de la bandera catalana. La concordancia con la combinatoria de letras lulianas no es, en absoluto, una coincidencia. De igual manera se puede hacer la lectura de la hoja de la *Suite Berlín*. En otras obras hasta se pueden reconocer las tablas de figuras, como, por ejemplo, en el dibujo *Triángulo y letras* o *rombo negro*, ambos de 1973. Después de la figura V del *Art major* de Llull aparece la B que representa la fe, la C de la esperanza y la D del amor. Estas letras aparecen

⁶ MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1992.

combinadas con la A, representante de los principios fundamentales, dentro de la figura del rombo de Tàpies que corresponde a una de las seis figuras geométricas del *Art major*. Con la misma evidencia, las letras A y T con las que Tàpies también relaciona sus iniciales y las de su mujer, Teresa, las ha dispuesto en algunas obras de modo que incluso contribuyen a representar gráfica y objetivamente la sabiduría de los libros como en la obra *Composició* (1977-78).

En los cuadros y grabados de Tàpies aparece ocasionalmente el nombre del mismo Lull. Se halla escrito en algunos cuadros, aunque, en parte, sólo pueda percibirse de un modo confuso como el trazo de un gesto con las cuatro eses; a veces son únicamente las letras R y L las que aluden al poeta y filósofo, como en el aguatinta *Tres R*, con el que quiere indicar las tres personalidades Ramón Lull, Ramón de Peñafort y Ramón Sibiuda: los tres, religiosos de la Edad Media, a quienes considera locos venerables, como pone de manifiesto la palabra *foll* (loco) en el ángulo superior derecho del cuadro. La personalidad de Lull recorre la obra de Tàpies desde sus inicios hasta hoy en día.

Resulta interesante subrayar el deseo por parte de Tàpies de marcar lo cuaternario de diferentes maneras, bien sea a través de la cuatripartición de la obra, por la agrupación de cuatro agujeros que a su vez configuran un cuadrado o por medio de la inclusión de la cruz de cuatro brazos. Según Cirlot en la obra de este artista las pinturas que se basan en el cuatro son las más representativas. En ellas, *la simbolización de lo terrestre se intensifica aun por el color, casi siempre marrón, ocre o alabastrino, y por la presencia real de la materia*. En la obra de Tàpies, las pinturas basadas en el cuatro son muchas y hay que elegir las entre las más representativas. Van, de la inserción de un grupo de cuatro agujeros en el centro de un campo material, a la distribución de cuatro cuadrados, uno en cada ángulo de la superficie, cuyo formato con frecuencia se acerca al cuadrado.

Pero, en la fascinación del número, las imágenes de Tàpies que prevalecen son las duales. Agrupan dos magmas juntos, los separan a los extremos del cuadro, por los que parecen asomarse al interior de un vacío campo pictórico, contraponiendo su grueso empaste de irregulares calidades a la tinta plana, o se estructuran por dos agujeros, situados simétricamente con ciertos espacios. También pueden ser como dos ojos sin vida, o como dos grandes óvalos o elipses que recuerdan la duplicación de miembros y vísceras esa mágica previsión de la naturaleza. Simbólicamente el dos no es la duplicación de la unidad, sino lo que se contrapone a ella. Como Tàpies nos dice, para él el dos simboliza *la oposición, el conflicto, la reflexión, el equilibrio, el creador y la cosa creada, el blanco y el negro, lo masculino y lo femenino, el ying y el yang, la vida y la muerte, el bien y el mal, lo alto y lo bajo*.

Otras cifras empleadas por Tàpies en sus obras son, el cinco, símbolo biomórfico que concretamente alude al hombre; el ocho, número de transición del cuadrado al círculo y símbolo de regeneración, por lo que las plantas de baptisterios y de pilas bautismales tuvieron con frecuencia en la Edad Media esquema o forma

octogonal. Cabe suponer a estos “sembrados” numéricos de Tàpies una función no simbólica, estrictamente plástica y fascinante. El uno y el dos también son frecuentes en la obra de Tàpies, pues, por su carácter, poseen una fuerza que supera la de esta alineación de huellas. El uno se relaciona íntimamente con el agujero y el centro, surge en alguna obra de Tàpies como disco o círculo, a veces en relación con un cuadrado o rectángulo y origina una figura mandálica, símbolo de la “cuadratura del círculo”.

En 1955 simbolizó Tàpies el dualismo de un modo tan abstracto como paisajístico, en un cuadro titulado *Negro y ocre*. De formato vertical, el ámbito pictórico se dividió en dos zonas casi iguales. La inferior, tratada en relieve textual, de color arenoso. La superior, como tinta plana terrosa. En 1958, Tàpies insistía en la partición dual de un campo pictórico pero sin residuo paisajístico ninguno. Una superficie igual en toda su extensión, de un blanco alabastrino, cruzada hacia la mitad por una línea intensa, horizontal. A partir de esa imagen, Tàpies ha creado numerosas pinturas con particiones por una sola línea, la cual, tan pronto corre horizontal, como verticalmente.

Otras pinturas de Tàpies dividen el espacio por el entrecruzamiento de los dos ejes, vertical y horizontal. Un rectángulo partido así origina cuatro rectángulos.

Pero Tàpies ha concedido más interés aún al entrecruzado de dos ejes oblicuos, determinando una partición “dinámica” del espacio. De otro lado, el esquema lineal, el aspa o cruz de San Andrés, se impone con una frecuencia extraordinaria a la imaginación, evocando sus distintos significados simbólicos. De otro lado, la X, como signo, tiene un doble significado contradictorio: expresa el tachado, la destrucción del espacio o materia sobre el que aparece, y significa la multiplicación.

Otro elemento que se repite en las obras de Tàpies es el nudo y la línea. En innumerables variaciones, han ocupado a Tàpies desde siempre, también en forma de pintura. Los nudos, las cuerdas, los hilos, le han fascinado siempre. En sus obras siempre ha habido muchas líneas, líneas rascadas en la propia pintura, huellas de cuerdas gruesas o las cuerdas mismas.

El cambio en la obra de Tàpies se consuma en una reflexión sobre el pasado, sobre sus primeros collages y cuadros de *art brut*, tipo graffiti. Los materiales se vuelven pobres, los colores oscuros, la figura pasa a segundo término en beneficio de la cifra, en el ámbito de lo evocativo. El cambio se produjo, entre otras cosas, debido a una crisis de trabajo a consecuencia de su segunda exposición individual en 1952, en las Galerías Layetanas. No vendió ningún cuadro, tampoco encontró repuesta entre el público ni en la prensa. Tàpies quería comenzar de cero. Pero el rompimiento no se consumó de una forma tan abrupta. La transición está constituida por algunas pinturas muy influidas por Miró, en las cuales los dibujos ya no se encuentran aislados frente a la superficie plana sino que se mezclan los trabajos realizados sobre papel y cartón, tanto con carbón, pintura acuarela o aguada. Estos fondos constituyen un peldaño preliminar respecto de los primeros cuadros, *Imágenes del muro* que definir en su obra a partir de los años cincuenta.

El terreno propicio para su desarrollo intelectual fue la capital francesa. Tàpies viajó a París, por primera vez en 1950, invitado por el gobierno francés, que le había concedido una beca. Allí, recibió múltiples estímulos de las exposiciones, los encuentros con otros artistas - su primer encuentro con Picasso tuvo lugar en aquellos días- y, de forma muy decisiva, de las revistas artísticas a las cuales difícilmente podía acceder en España⁷. Los cuadros *Imágenes del muro* y los cuadros matéricos respondían al sentimiento existencialista de los años de posguerra; era la época en que Brassai daba a conocer sus fotos graffiti y hablaba de un *universo de muros*. Las fotografías de muros de Brassai dieron a Tàpies el impulso decisivo para apreciar las señales del tiempo en las paredes. Antes que él, Dubuffet había reaccionado de forma parecida a mediados de los años cuarenta, con sus primeros cuadros matéricos, obras hechas con tierra pedregosa, barro y argamasa, sobre las cuales ejecutaba inscripciones y figuras desmañadas y grotescas con herramientas toscas.

En París, Tàpies estableció contacto con estas corrientes que antes, en Barcelona, sólo había visto ocasionalmente por medio de repeticiones. También adquirió conocimiento del arte de Fautrier, en los cuales los colores, encostrados y espesos, ya habían adquirido carácter matérico.

Es relevante el hecho de que los primeros cuadros matéricos de Tàpies no surgieran en París sino en Barcelona, en los años 1953-1954. Para su creación eran necesarios los muros de Cataluña, la severidad y el hermetismo místico, no el espíritu ilustrado de Francia ni el encanto de París. El cuadro matérico en sí tampoco constituía para Tàpies el tema sino el medio expresivo, un lenguaje a través del cual poder comunicar de forma adecuada su pensamiento hermético, sus sentimientos, su actitud intelectual y su herencia cultural. En este momento mezclaba los colores con tierra, cola y polvo de mármol. Así conseguía la consistencia que le permitía representar el mundo de los muros, de los portales y de las ventanas cerradas.

En 1954 Tàpies se decidió por estos cuadros, decisión que significaba el abandono de lo que se entiende por pintura. El muro cerrado se convierte en motivo, tema y también en técnica. Por primera vez, eso exige formatos grandes. Con el descubrimiento de los cuadros *Imágenes del muro*, la pintura de Tàpies pierde su tonalidad y transparencia. Se vuelve compacta, se convierte en la propia materia que reemplaza el cuadro onírico, idealizado con colores. Tàpies sustituye la pintura al óleo por las técnicas mixtas. Para crear estos cuadros-objeto necesita herramientas con las que escamar, rascar, rayar, recortar y estratificar. Con la transformación del soporte del cuadro, que hasta ese momento había sido la tela o el cartón, en un objeto pictórico macizo, este arte empieza a incorporar a la pintura las características táctiles de la escultura.

Uno de los primeros cuadros "imágenes del muro" es la *Gran pintura gris* de 1955 -que ya veremos-, realizada con técnica mixta (arena) que parece una

⁷ PELLEGRINI, A.: *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires, Muchnik, 1962.

construcción. Tàpies llega incluso a simular materialmente las piedras por debajo de la capa de rebozado.

El lenguaje matérico de los cuadros en relieve fue preparándose a través de los primeros collages y cuadros con incisiones, en los cuales Tàpies creó “fetiches” con cintas, cordel, arroz, papel de periódico y papel higiénico. En estos collages frágiles y de formato pequeño, entre 1945 y 1947, muestra su predilección por los materiales opacos, toscos y naturales que están sujetos a un proceso de envejecimiento visible y que transmiten calor. Tàpies siempre ha huido de los metales y también de la pulcritud y la brillantez.

Tienen un clima especial propio, como las cosas que sólo con el uso se tornan bellas, vitales y actuales. Tàpies no ha prestado nunca atención a los materiales artificiales que no permiten ningún tipo de tratamiento individual. Una excepción la forman los barnices artificiales con los que le agrada trabajar en los últimos años. El movimiento es sustituido por las huellas del envejecimiento, las cuales hacen patente el pasado en el presente, el cambio dentro de lo duradero.

Esto lo podemos advertir en las palabras del propio Tàpies que en su libro *La práctica del arte*, nos dice sobre el muro en su obra:

Estas imágenes de muros, ventanas o puertas, en sus intenciones, jamás han sido un fin en sí mismas, sino que han de verse como un trampolín, como un medio para alcanzar unas metas más lejanas.

Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mí la consciencia de este poder evocador de las imágenes murales, he de remontarme muy lejos. Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras. Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo.

Sin embargo, no cabe duda de que los recuerdos culturales aumentaron naturalmente el acento de esta experiencia. Y desde todas las divulgaciones arqueológicas que fui absorbiendo hasta los consejos de Da Vinci, desde todas las destrucciones de Dada hasta las fotos de Brassai, todo esto contribuyó a que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver con los graffiti de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida, que también circulaba por los muros de mi país. Más tarde llegó la hora de la soledad. Y en mi reducida habitación-estudio comenzó una experimentación formal con un ensañamiento desesperado y febril. Cada tela era un campo de batalla en el que las heridas se iban multiplicando cada vez hasta el infinito. Y entonces todo aquel movimiento frenético, todo aquel dinamismo inacabable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro de la materia, provocaron

súbitamente el salto cualitativo. El ojo ya no percibía las diferencias. Todo se unía en una masa uniforme. Los millones de furiosos zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... Simbolismo del polvo -confundirse con el polvo, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza (Tao Te King)-, de la ceniza, de la tierra de donde surgimos y a donde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena... Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros.

Paralelamente a los cuadros matéricos herméticos, Tàpies desarrolló una extensa obra gráfica sobre papel. El dibujo, la acuarela y el collage abordan lo sólo esbozado, lo efímero y lo aparentemente casual en contraposición a lo compuesto, lo duradero y lo estético de los pesados cuadros matéricos. No representan el estado final sino el proceso creador en sí. La línea se expresa de forma acentuada: desde la raya enérgica, de perfil fijo, y el trazo frenético hasta el garabato distraído que proviene del inconsciente. En estas obras sobre papel, Tàpies también atribuyó una gran capacidad evocadora a la mancha.

Otra característica que vuelve con más fuerza en los trabajos sobre papel y cartón es el elemento escriturístico. La evocación de la caligrafía proviene del soporte pictórico: el papel. Tàpies siente afecto por cada forma de expresión simbólica, desde el ejemplo garabato, la anotación breve en la página de un cuaderno, la caligrafía sobre papel japonés, la nota de cocina arrugada y llena de manchones hasta llegar al libro en todos los formatos posibles. Los libros representan para él más que la palabra conservada, lectura e interlocutor; tienen un significado como objeto estético, como una experiencia visual y táctil.

La mayoría de los surrealistas hacen referencia al potencial creador de la demencia que simulaban, entre otras cosas, en la "escritura automática". También Tàpies lo hizo. La escritura automática, el intento de comunicación de uno mismo con capas más íntimas de la consciencia, condujo a Tàpies no sólo a la introducción del elemento escriturístico en la pintura. Se convirtió en parte integrante de su arte. Letras, cifras y jeroglíficos cubren su obra como un segundo lenguaje misterioso. Los grafismos, dispuestos asociativamente, invalidan la escritura sin llegar a anularla en el valor pragmático y unívoco de la comunicación de la lengua habitual.

Sin embargo, en Tàpies el signo no aparece sólo como grafismo sino también como cifra, por ejemplo en forma de pisada o con la impronta de la mano. Esto despierta asociaciones de un entorno real, como los lemas tachados. En España las mortajas se cubren con estos caracteres; sirven para identificar a los muertos. También las cifras están llenas de alusiones. Las vemos como fórmula mágica, como oráculo, lo que también se demuestra en la referencia al título *Dau al Set*, el dado con siete números⁸.

⁸ CIRLOT, L.: *El grupo "Dau al Set"*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1986.

3.- EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA DE SUS OBRAS.

Durante los primeros años de posguerra, el surrealismo cumplía una función casi clandestina en los círculos intelectuales de Barcelona. Era muy difícil hacerse con libros y revistas surrealistas. La joven generación a la que pertenecía Tàpies dependía completamente de las informaciones y documentos de los que habían vivido los comienzos de aquel movimiento en los años veinte e inicios de los treinta. Así fue como Josep Vicent Foix y Joan Prats asumieron un papel muy importante en calidad de intermediarios. Gracias a Joan Prats, Tàpies conoció a Miró en 1948, para Tàpies supuso una experiencia decisiva.

Sin embargo, Miró no era ni mucho menos el único que le fascinaba. La obra de Tàpies se inicia con una sinceridad en el sentido de una infatigable búsqueda estilística. Experimentaba y ensayaba a un tiempo los más diversos e incluso opuestos fenómenos expresivos y medios estilísticos. El collage, como cuadro de tipo abstracto, sin tema, realizado con materiales de desecho cotidianos y modestos - cordeles, hilos, papeles de seda y periódicos rotos, arrugados- tiene su comienzo a mediados de los años cuarenta. Así elabora la herencia dadaísta, de Picabia entre otros. De una manera paralela a esos collages, surgen los primeros cuadros de figuras humanas reducidas a cifras al estilo de un *art brut*, en los que Tàpies emplea por primera vez un procedimiento mixto: mezclando con lápiz carbón y tiza⁹.

Su pintura aparece plenamente caracterizada ya en los últimos meses de 1945. Intuitivamente, descubre el poder emotivo de la materia y la expresividad de los rastros y surcos creados en ella por el gesto. Presiente ya en ese momento que *la materia manda a la forma*, pues limita sus organizaciones formales con el grueso empaste que emplea, por mixtura de óleo y tierras o blanco de España. Hay también en esas imágenes una valoración de la superficie general de la obra, con mínima contraposición de figura y fondo. El factor lineal se obtiene frecuentemente por medio de un *grattage*, sutil como un arañazo o intenso hasta el arrancamiento de zonas de materia. A veces hay superposiciones de capas coloreadas y, al arrancarse la superior, se pone al descubierto el matiz de la que sirve de base.

La temática que predomina entre 1945 y 1947, en las obras figurativas, consiste en la representación de rostros muy simplificados y deformes, o de medias figuras, a veces con los brazos alzados. Hieráticas por la posición, aparecen como labradas en barro, investidas de un carácter arquetípico, solemne y dramático. En alguna obra se trata de una cabeza que flota en el espacio cósmico. Círculos y óvalos blandos y deformados constituyen siempre las líneas mayores de tales composiciones.

Al mismo tiempo surgen algunos retratos dibujados con un gran realismo o dibujos a pluma lineales, planos al estilo de Matisse. La gama cromática es un tanto restringida, con lo cual los aspectos matéricos son los que resaltan más en el con-

⁹ AREAN, C.: *Treinta años de arte español*. Madrid, Guadarrama, 1972.

junto. El color se orienta en dos direcciones: se mantiene apegado a los matices terrosos: grises, pardos, marrones violáceos o amarillentos, o se dirige hacia un irrealismo espectral, con intervención de lila, carmín, blanco, negro, y además raramente de rosa, azul claro y verde.

A partir de 1947, les siguen, siempre de modo paralelo, dibujos figurativos de tipo surrealista con pluma y carbón. Nacen estos tanto de la orientación poética en la concepción de un Miró, Klee e incluso de García Lorca, que mediados los años veinte trasladó la poesía al dibujo, como de los países imaginarios de un Max Ernst o de la orientación anecdótico-fantástica del mismo Dalí, como es su obra *Tríptico*, de 1948.

Entre los años 1948 y 1952, Tàpies experimentó la necesidad de reducir la tensión de sus obras, desarrolla una temática mágica que poco debe a influencias externas, aunque obedezca a analogías con el arte fantástico reciente, como los de Paul Klee o Miró, y del pensamiento fabuloso de la tradición universal. Al aumentar la complejidad de la iconología se ve obligado a reducir el grosor del empaste y con ello predomina en su procedimiento el *grattage*, ligero, combinado con el empleo de la tinta. Largos filamentos lineales se esparcen sobre fondos tratados mediante contrastes de clarooscuro. Tàpies mantiene continuamente un vivo interés por la especulación plástica pura y sus imágenes muestran tanta riqueza de efectos técnicos como de invenciones motílicas; distribuciones de grupos de puntos, sugerencias de claridades de materias irreales, fórmulas entre la mancha y la fosforescencia, rayados más acústicos que visuales, superposiciones, veladuras y transparencias surgen y se renuevan sobre espacios dotados de una suerte de extraña movilidad. Tàpies opone unos ritmos entrecortados, casi nunca regulares en su frecuencia. La gama cromática se enriquece a la vez que la temática, en que abundan redes, rombos, dameros, bocas, ojos, crecientes lunares, anillos flotantes, rectángulos, alas, plantas y animales fabulosos, círculos, siluetas de montes, caligrafías incomprensibles, etc.

Mientras que los primeros *collages* ya permiten descubrir una acusada sensibilidad para el lenguaje matérico —a partir del cual Tàpies comenzó a desarrollar su estilo—, los laberintos figurativos de la ensoñación con toda su carga simbólica y su *horror vacui* resultan muy expresivos. Esas obras carentes de uniformidad son interesantes por su iconografía: el tratamiento de la función del artista como sufriente, enfermo y visionario, y del catolicismo como fuerza determinante en España, en cuyos dogmas se educó Tàpies. La cruz, el cáliz, la sotana, la custodia o los hábitos de los encapuchados se hacen patentes repetidamente. Con ellos, Tàpies también se representa como clérigo y mago en sus primeros autorretratos.

Tàpies ha demostrado siempre mucho interés por las cruces, símbolo, como todos, ambiguo: de vida y de muerte a un tiempo. Estas cruces aparecen muy pronto y no se trata de una aparición aislada. Al igual que ocurre con los hilos y el empleo de papel en las cruces, otras obras de aquellos años insisten en el tema. En *Cruz de papel de periódico* (1946-47), ésta ocupa el centro de manera destacada. Esta obra y *Collage de las cruces* (1947), se convertirán en centro - también de mofas y críticas-

en el primer Salón de Octubre, celebrado en las Galerías Layetanas de Barcelona, en 1948.

La *Cruz de papel de periódico* contiene fragmentos de varias esquelas mortuorias. Unos trocitos de papel higiénico equilibran compositivamente la obra (collage y acuarela sobre papel). El fondo, en torno a la parte baja de la cruz, muestra unas rayitas oscuras, entonadas con el fondo gris. A lo pictórico se contraponen el collage, pero todo queda perfectamente integrado. Nada en él nos sorprende ahora, en cuanto a la posible provocación de entonces. La obra emana una absoluta desolación.

Tàpies se hallaba en un estado anímico difícil, ya que ha sufrido varias enfermedades que en un espíritu extremadamente sensible dejan profundas heridas. 1948, año en que aparece el primer número de *Dau al Set*, marca un cambio decisivo en el curso del arte catalán. En él cristaliza una serie de esfuerzos hasta entonces aislados, en favor de una renovación. Es muy importante la celebración del I Salón de Octubre, frente ecléctico, que agrupa a artistas de distintas tendencias y grados de modernidad. Tàpies, en este primer Salón presenta, como ya hemos dicho, dos obras realizadas el año anterior: *Cruz de papel de periódico* y *Collage de las cruces*. *Dau al Set* suponía, frente al Salón de Octubre, una actitud radical, exigente y minoritaria en aquellos momentos. Tàpies, que se destaca en el arte catalán, va a ser también su principal figura.

En esta etapa surrealista que se desarrolla entre 1948 y 1951, lo que atrae la atención, al pronto, son las figuras y extrañas formas, que prolongan, en otra versión onírica, las visiones interiorizadas de los años anteriores. Observemos la amplitud espacial que encierran lienzos como *El escamoteo de Wotan* y *La barbería de los malditos y los elegidos*, ambos de 1950; pinturas como esta última guardan una gran semejanza con otras de épocas posteriores¹⁰.

En 1949, invitado por Eugenio D'ors, expone en el Salón de los Once de Madrid. Hacia 1949 también se empieza a interesar por el pensamiento y el arte orientales. Decisiva va a ser también para él la primera visita que hace, este año, a Joan Miró, con los demás miembros de *Dau al Set*. En 1950, Josep Gudiol organizó la primera exposición individual de Tàpies, en las Galerías Layetanas. Acontecimiento importante también este año es el inicio de su estancia en París, con una beca del Instituto Francés de Barcelona. Allí amplía su conocimiento de las nuevas corrientes, contempla los grandes maestros del pasado, se inicia en el pensamiento marxista y al año siguiente tiene ocasión de conocer a Picasso.

En 1951 y 1952 fue seleccionado para el Premio Carnegie, de Pittsburgh; en 1951 se disuelve el grupo *Dau al Set*, tras la exposición conjunta de sus miembros en la Sala Caralt, de Barcelona, y en 1952 fue seleccionado por primera vez para

¹⁰ AGUILERA CERNI, V.: *Iniciación al arte español de posguerra*. Barcelona, Península, 1970.

la Bienal de Venecia. Se inicia una larga serie de manifestaciones, en las que está representada su obra, y ciertos hechos que hay que destacar, como son sus primeras exposiciones individuales en Chicago, Madrid y Nueva York, y el inicio de su relación con Michel Tapiè, que le facilitará un contrato con la Galerie Stadler, de París.

Llama la atención su corta etapa, de 1952-1953, en que desaparecen de sus cuadros las figuras evocadoras de lo real, sustituidas por figuras geométricas. Pero los cuerpos geométricos, como modulados, aparecen suspendidos en una atmósfera que no es en lo esencial distinta a la surrealista y que enfatiza la valoración del espacio. Son muy representativos los óleos titulados *Amoroso* y *Composición*, los dos de 1953.

Tàpies va a iniciar un camino personal y en que descubre sus recursos. Será decisivo, como él mismo nos dice, el ejemplo de Miró. Pero más que en las imágenes de sus pinturas, como en obras como *Ogre-gris* (1953), en lo que tiene de manifestación de libertad creativa y de trasgresión con naturalidad de los convencionalismos.

En *Blanco con manchas rojas*, de 1954, ya encontramos la verdadera huella de Tàpies. La presencia de la materia erosionada, hendida, marcada, y los signos forman parte del cifrado mensaje. Pero, además, está su gran calidad, que hacen destacar esta pintura, prescindiendo del momento en que está hecha. El gran fondo ocre, el blanco roto de la masa emergente y los trazos rojizos son a la vez exquisitos y duros. Hay un lienzo de 1955 que destaca también en este doble sentido, titulado *Gran pintura gris*, que es la pieza que reveló al público al Tàpies pleno y maduro, con motivo de su participación en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona. Tàpies supuso una revelación y suscitó numerosos comentarios. Ampliamente se reconocía, por parte de los seguidores del arte con ansias de renovación, que sus obras constituían uno de los grandes acontecimientos.

La trabajada superficie de *Gran pintura gris*, con las incisiones y la cruz blanca, es de enorme fuerza. Estas superficies raramente se presentan vacías de signos. En casos como *Jeroglíficos* (1958-1960) parece tratarse de un jeroglífico procedente de antiguas culturas. El arte de Tàpies tiende a anular la noción de tiempo, precisamente al incorporarlo. Viene a recordarnos la profunda unidad de la cultura, por encima de las diferencias apreciables en los distintos pueblos y épocas.

A lo largo de los años cincuenta, Tàpies da muestras de las posibilidades de su nuevo lenguaje. Unas veces, la alterada superficie aparecerá abrazada por un orden superior, como en *Óvalo negro* (1958); otras, el signo destacará sobre un espacio neutro, así en *Gris con Trazos negros* (1955); otras aún la materia estará labrada de manera que surge una forma que es evocadora de algo real, como en *Puerta roja* (1957), o abstracta, como es lo más frecuente, en *Pintura* (1957).

No podemos decir que muestre preferencia por una solución u otra. Semejante interés se pone en la presencia de materias sin otra forma que la que surja de manera

aparentemente casual (*Tierra y pintura*, 1956), como en una materia trabajadísima, llena de ordenados surcos (*Gris con cinco perforaciones*, 1958)¹¹.

Tàpies es uno de los artistas que ha contribuido en mayor medida a una nueva concepción del arte y de la realidad, incluso del mundo cotidiano. Los orientales aplicaron la atención al curso de la naturaleza, sobre todo el agua y las nubes, ya que lo que les interesaba son las formas y lo que ellas les permiten descubrir, como en sus pinturas de montañas. Tàpies, profundamente interesado desde muy pronto por lo extremoriental, irá viendo confirmadas sus intuiciones. La observación de superficies humildes, que en sus obras cobran tonos terrosos y hace de las mismas tanto realizaciones artísticas como hechos reales, no impide que a menudo el color reclame sus derechos y la pintura se da ya con la fulguración de *Pintura azul* (1958) o la sosegada coloración de *Figura-paisaje en rojo* (1956). Cada vez es más contundente la aplicación de los signos o de acentos que completan la significación. Lo vemos, en 1960, en las marcas que deja en la vacía superficie de *Todo blanco con arcos*, sorprende la sobria magnificencia que puede crearse con dos marcas tan leves.

Al filo de 1960, gustaba extenderse espacialmente, donde las marcas, de la magnitud que fuesen, venían a subrayar esa amplitud del vacío. Como vemos en "*M*" (1960).

Las cruces de las que ya se ha hablado desde sus primeras obras, las vamos encontrando cada vez con mayor intensidad. En *Gran relieve con X lateral* (1961), aunque compensada en su importancia por la del color, ocupa la mayor parte de un lado. En otras obras llenará todo el espacio, iniciando una manera de presentarse la cruz en forma de equis que irá desarrollándose en los años siguientes con creciente complejidad. Hito importante es el famoso cuadro *Gran equis*, de 1962, y más adelante, *Paja prensada a la X*, de 1969, en los que la equis, como versión de la cruz, se da de manera en parte encubierta.

Hacia 1963 se anuncia un cambio que irá desarrollándose en los años siguientes. Tàpies siente la necesidad del volumen. Como en *Relieve con cuerdas* (1963) o a través de figuraciones, leves al principio, como en *Negro con línea roja* (del mismo año), en que vemos la representación de una silla. A partir de este momento, las dos líneas correrán paralelas. *Tela y cordel*, del año siguiente, supone sólo una confirmación de este interés, aunque ya *Tela panzuda*, también de 1964, insiste en la sugestión de volumen con cierto énfasis.

Vuelve con fuerza la atracción por los objetos exentos y que continúa la experimentación fuera del espacio acotado del cuadro de que había dado muestra desde el principio (*Nudo marrón*, 1964). Todo hace suponer un aumento del interés por lo real, sea cual sea su plasmación plástica. Lo que pueda evocar *Rojo y negro con zonas arrancadas* (1963-1965) queda hasta cierto punto desfigurado por los

¹¹ DORFLES, G.: *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, Labor, 1966.

desconchamientos. Lo que salta como resultado de ser vivido son las capas exteriores, y gracias a ello podemos alcanzar la profundidad.

Los años 1965 y 1966 marcan un punto culminante en la representación de objetos y seres vistos en el mundo cotidiano, y todos ellos mostrarán decrepitud. En *Relieve ocre y rosa* (1965) se dan ambas circunstancias: un desnudo de mujer, del que se ve una parte, se pierde en el vacío de la indefinida materia. La superficie, tanto en la zona del cuerpo como el resto, está tratada de manera semejante, y es idéntico el color.

El artista quiere hacer notar la profunda unidad de todo. Parece decirnos que no hay verdaderas diferencias entre un ser y lo que le rodea: todo está vivo; todo, igualmente, está fatigado.

Más impresionantes y misteriosos aún que las puertas de los años anteriores, que cobran especial fuerza en 1962 y 1963, son los objetos cubiertos. *En forma de silla* (1966) supone un paso adelante en este proceso. Nos llama sobre todo la extraordinaria valoración de la materia, que es hendida, arrugada, maltratada. Porque, al tiempo que se acentúan los rasgos realistas, las posibilidades de la materia son aprovechadas al máximo. Otro tanto ocurre cuando no se dan esos datos objetivos: *Paisaje* (1965), aunque su título pueda corresponder a una intención figurativa, nos importa por la manera como está trabajada la superficie, desde un punto de vista abstracto.

En lo esencial, lo que podemos llamar mundo visible está dado a través de aspectos negativos. Es decir, se valoran, más que seres y cosas, sus despojos, sus huellas, sus fantasmas. En 1970 tenemos la *Silla cubierta* completamente con una manta, y *Silla y ropa*, otra silla real, con ropa real encima. Su presencia nos impresiona por lo que en la vida corriente tiene de irrelevante. Sacada de contexto cobra una presencia fuerte y misteriosa.

El mismo proceso se ha ido produciendo en la representación sobre lienzo o tabla. *El Desnudo* de 1966 se recortaba nítidamente sobre el fondo. Quizá vestigio de vislumbres infantiles, esta mujer, símbolo de humana miseria elevado al de caducidad de todo, tiene el ocre sacramental de otras muchas pinturas.

Un simple sombrero, el de *Materia gris en forma de sombrero* (1966), es susceptible de ocupar todo el espacio. La evidencia de su presencia en este tamaño llega a hacer estallar el objeto. En la doble línea en que Tàpies se halla empeñado vemos este paso del dato real al primer plano en *Hato suspendido* y *Trapo anudado*, ambas de 1969. La obra de Tàpies de finales de los años 60, se encuentra inmersa en la corriente de temática sexual y que Cirici considera que es a partir de la publicación de la obra de Wilherm Reic, *Die Funktion des Orgasmus*, cuando se produce una auténtica revolución de carácter político-sexual y a ello se debe la aparición de temas sexuales que en el caso de este pintor *no és pas una aparició, es un retrobament amb un tema que l'havía ocupat molt a la primera época i que mai no abandon del tot*, como explica Alexandre Cirici¹².

¹² CIRICI PELLICER, A.: *Tàpies*. Barcelona, Gustavo Gili, 1964.

De extraordinaria fuerza es el fragmento del cuerpo humano - parte del pecho, hombro, axila y principio de brazo- de *Materia en forma de axila*, de 1968. Es muy posible que este mostrar las cosas con toda evidencia tenga el mismo sentido que el ocultarlas. Los muebles cubiertos, los hatillos de ropa, las mantas revelan el vacío, donde una mirada es capaz de encontrar su significado. Aunque hemos hablado de dos líneas paralelas, Tàpies no es de los que tratan de hacer encajar una visión en esquemas rígidos, por lo que podemos encontrar, en el mismo 1970, dos obras tan aparentemente distintas como *Alambre con lazos rosas* y un *Tríptico* en que sólo vemos una forma geométrica, aunque pueda hacer pensar en una esquematización del cuerpo humano. La primera obra es un sorprendente ejercicio de saber descubrir las posibilidades estéticas de lo más humilde, con contrastes formales y cromáticos.

Considerar que Tàpies maltrata la materia no es apreciar más que una cara de su actuación. Su fuerza puede ser agresiva y extraordinariamente hosca, dejando la madera tal como la recibió y añadiendo unos hierros y unas gruesas cruces oscuras, mientras en otra obra unos rosas pastel destacan sobre unas piernas abiertas en impúdica actitud. Suele ocurrir que en los momentos de mayor violencia surjan colores como éste que delatan al pintor. Este es el caso de *Azul emblemático* (1971), con distintos tonos de este color y el ocre de un alma que queda parcialmente al descubierto. O puede tratarse del rojo o el naranja, así en *Gran mancha naranja* (1972)¹³.

El color vivo puede presentarse de esta manera, o hacerlo asomando por las grietas, como denotando que se halla siempre debajo.

1970 resulta un año clave, se abren distintos caminos y se advierte que todos ellos conducen al mismo sitio. Le preocupa también, por ejemplo, la utilización de materiales humildes u objetos tomados directamente del mundo cotidiano. Ahora, la presentación exenta de objetos se halla en apogeo. En 1970 tenemos además, la *Mesa de despacho con paja*, *Pila de platos* y *Huevera y periódico*. Todo ello expresa el afán de acudir a la realidad más cruda, para revelarnos a través de ella otra más profunda, y también de inclinación progresiva del artista al volumen, entendido libremente y no como convencionalismo escultórico, aunque es difícil delimitar ciertos conceptos en momentos de gran relajamiento en los límites entre las distintas artes.

Al entrar y saquear el ámbito cotidiano nos hace ver la sorpresa y aparente incongruencia de su presencia, como es la incorporación al plano artístico del *Calcetín* de 1971, tan destacado como está cobra una presencia insólita que no tendrán los dos calcetines de *Gran díptico de los calcetines*, de 1987, insertos en un cuadro de mucho mayor formato, en el que equilibran compositivamente los trazos orientalizantes de la mitad izquierda.

¹³ CALVO SERRALLER, F.: *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*. Madrid, Mondadori, 1992.

El carácter de presencia insólita es constante en Tàpies, puede estar representado también, en el caso de cuadros, por la incorporación de elementos corpóreos como un saco, un bastón, un cubo, una cuerda, una pieza de tela o unos crines. En los primeros años setenta hay un interés muy acusado por la presencia del mundo cotidiano. Lo vemos en *Sofá con óvalo o mueble rosa* (1972), y con mucho menos realismo, como una forma abstracta en *Impresiones de platos* (1973).

Es como si fuera renunciando a la representación de lo real y en su lugar, las huellas que esas cosas puedan dejar. En vez de la pila de platos, las huellas que dejan en la superficie del cuadro, o más adelante, la impronta dejada al colorear el relieve del volumen. En vez del bastón real, su huella, su rastro. Sea cual sea la condición que los objetos reales tengan en el arte de Tàpies, lo que importa es su rastro. Otro signo es la progresiva abstracción de formas geométricas que antes representaban puertas¹⁴.

A fines de la década la superficie se alisa y vuelve a cobrar importancia la aplicación del pigmento, ahora perfectamente austero y oscuro. 1979 puede ser significativo por ese subrayar con leve coloración la emergencia de un volumen oculto como en *Banda negra en diagonal, Gran pintura sobre ropa y Composición con tinta china*, esta última pintura revela de una manera especial el interés del artista por el arte extremoriental.

El trazo necesita de grandes espacios, y con frecuencia se acude al díptico. *Gran nudo*, de 1979, de gran formato y alargado en sentido horizontal, de tono oscuro sobre fondo claro, resume magistralmente la significación que cobra el trazo. Las tintas, con trazos que se supone rápidos cubren la superficie de manera irregular. Nos hallamos ante un gran arco, forma que siempre ha atraído al artista y de indudable carácter simbólico.

Aparecen otros tipos de experiencias, figuras geométricas, de gran tamaño, en negativo: como la *Gran Y* de 1980. Pero también nos sorprende con una algarabía de trazos negros y sugerencias realistas.

Al referirnos a la obra de los últimos años, podemos hablar de equilibrio, con notas y signos continuadores de otros que conocemos, pero sin notas estridentes. El arte actual de Tàpies es más sosegado. Este sosiego es resultado de la evolución de su pensamiento. Para Tàpies, el arte ha tenido siempre la dimensión "sagrada" a que hizo referencia en su discurso de recepción, como académico honorario, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1990.

Posiblemente, las obras no resultan ahora tan espectaculares: son más íntimas, más interiorizadas aún. El gesto es leve, y más cargado de un significado que puede permanecer oculto si no ponemos atención. Porque el artista ha de esperar del espectador un esfuerzo.

¹⁴ AA.VV.: *Historia Universal del Arte*. Barcelona, Planeta, 1992. Tomo X.

La levedad del gesto guarda relación con la afirmación que hacía en dicho discurso al hablar de *aquella regla de la metafísica en virtud de la cual el orden superior se manifiesta casi siempre en lo pequeño y humilde*. Lo degradado, lo humilde han sido siempre sus materiales preferidos.

El espacio nos parece más vasto, como para poder aproximarnos a la conciencia del vacío. Las formas se despliegan de manera ondulante, pero no para llenarlo, sino para subrayar la vaciedad del espacio. Las formas son interiormente más vacías. Ya sean trazos negros u ocres que se expanden sobre el lienzo o la tabla no tratan de distraernos con posibles contenidos formales o matéricos. En 1980 tenemos tres obras ejemplares de esto: *Amor, a muerte* –negros y grises sobre fondos claros–, *Formas curvas* –aquí, ocres claros sobre fondos oscuros– y *Gran díptico rojo y negro* – en que las tierras claras adoptan una forma geométrica –. Se mantiene el doble interés por el trazo aparentemente informal, de algún modo caligráfico, que vemos en *Dragón*, de 1981, y la geometría, de *Gran pintura con X y +* y *Tres franjas* (1981). Se plantea una pugna entre ocres y negros que, en los casos de cerámicas, traslada a formas volumétricas. El ocre, como hemos visto, ha sido siempre importante en la pintura de Tàpies. Connota la tierra, es un color aparentemente neutral, presencia de la carne, y en ocasiones puede tener resonancias del oro místico. El negro es, además de negación del color, y de la vida, afirmación, en el lenguaje simbólico, de vida superior. Ocre y negro son aquí intercambiables. Dos obras de 1982 lo constatan. En *Imágenes de aceite*, el ocre dibuja la forma: en otros casos es el negro el que lo hace. A veces, el papel del ocre es desempeñado por un color en tono próximo: la madera sin pintar, en *Gris y rosa* (1982), y el lienzo sin pintar, en *Lector* (1984) y *Formas con dos cruces*. Formas geométricas oscuras descansan en fondos más claros próximos al blanco, en estos primeros años ochenta.

El papel del ocre habrá llegado a su altura más relevante en dos pinturas muy sugestivas y de gran calidad: *Montnegre* (1983) y *Díptico de barniz* (1984). La primera con relación más clara con la pintura extremoriental. Un óvalo –símbolo de la vida– recorrido por trazos entrecortados.

En el mismo año 1984 encontramos otras pinturas que apartan del diálogo del ocre y el negro, que irán apareciendo con menos frecuencia. Tenemos los ejemplos de *Graffiti sobre marrón* y *1+3*. Aquí, el espacio está más poblado. En la primera incluso hay vestigios humanos: perfiles de piernas sobre todo.

Aunque de manera espaciada, aparecen rastros de la realidad exterior. En *Canap*, es el mueble de este nombre; sobre l hay una cruz y palabras sueltas de graffiti. El graffiti puede haber desaparecido durante un tiempo pero es otro de los elementos intermitentes en la obra de Tàpies. Es un rastro humano, son textos groseramente escritos. Algunas de las cruces tienen también este carácter, como el de *Formas con dos cruces* ya citada. Y no se trata sólo de letras, sino también de números.

La figura humana aparece de manera fragmentaria o, si está completa, desfigurada o reducida a una sarcástica negación, tal como veremos en la escultura en bronce *Cráneo* (1987).

Es interesante comprobar cómo en cuadros y dibujos de estos años aparecen intermitentemente figuras del mundo cotidiano. En 1985 advertimos ciertos cambios, el espacio se puebla de diversos tamaños, en algunos casos con tanta profusión - a la manera de graffiti- como en *Jeroglífico*. El muro desnudo de antaño, que parecía cerrarnos el paso, se ha llenado de signos. En este año, hay también dos grandes cuadros predominantemente blancos, sobre los que se recortan unos trazos negros y unos pequeños collages. En *Brazo*, unas esbozadas siluetas de carácter antropomórfico. Y *Gran blanco con mano*.

En los últimos años se mantiene la tendencia aparecida a partir de 1984-1985. Espacios más densos formalmente e incluso de materia (*Materia y graffiti, Capiton*, de 1986), que en los años anteriores había evitado. No basta el espacio acotado del cuadro, aunque lo acepte y sepa sacar extraordinario provecho de él. Su creciente interés por la escultura, la cerámica y todas las realizaciones no convencionales lo demuestran. Su pintura es también, con frecuencia, monumental.

A principios de los ochenta, decide trabajar también con arcilla cocida. Las primeras esculturas de cerámica se llevaron a cabo en 1981. El trabajo lo efectuó en la alfarería de Joan Gardy Artigas, el mismo sitio en que Miró antes había creado sus cerámicas. La particularidad de este taller consiste en que tiene un horno que se calienta con leña (el procedimiento de cocción aconsejado por los ceramistas japoneses, mediante el cual la ceniza modifica el esmalte). Situado en Grasse, allí fue donde Tàpies realizó todas las piezas de cerámica de las cuales resultaron un total de cuarenta obras.

Tàpies extiende parcialmente el esmalte con un palo. Para los grafismos utiliza pesados esmeriladores angulares y también hace pequeñas señales con los dientes de una llave.

En los trabajos de cerámica Tàpies se enfrenta una vez más con el muro y el objeto. Ya no necesita simularlo con la superposición de materiales ni con el collage. Ahora el muro es la losa que puede trabajar directamente. Por otro lado, el material en estado crudo es tan blando que le permite moldear los objetos como él quiere.

El contacto directo con el barro y la tierra introduce cambios en su pintura, la cual desde la realización de las primeras pinturas matéricas de 1954 no había experimentado ninguna otra gran ruptura. En los últimos años, Tàpies ha quitado pesadez a sus cuadros y los ha sustituido por otros de una gran transparencia y de una coloración fluida y tenue.

A Tàpies no le interesaba ni el modelado con el torno ni la pintura sobre una forma plástica. Su atención se centró en primer lugar en la superficie y en las características del material, las cuales se manifiestan en la fragmentación del barro

cocido, en los polvos, las grietas y los agujeros. En 1981 empezó los frisos de azulejos y relieves murales de más de tres metros de largo, es decir, obras en las se reconocía aún claramente su origen pictórico. Hasta dos años más tarde no aparecieron las esculturas macizas.

También les precedieron dos piezas murales grandes, un tablero compuesto de diversas losas de lava, y un díptico que se apoya en la pared, hecho de barro, con platos y tazas de loza encestados en su superficie. Las siguientes obras ya no necesitan forzosamente la pared: se trata de figuras macizas que representan piezas de mobiliario o que se asocian con ellas y así es como se las nombra en sus títulos: silla, armario, sofá, cama. Todas con una presencia terrosa del mismo color natural que el barro, con una capa de pintura negra. Esta falta de color ha caracterizado hasta ahora todas las esculturas cerámicas de Tàpies.

El siguiente grupo de obras está compuesto por las estelas, cinco figuras distintas, desde la cruz hasta la losa vertical; más tarde surgieron unos cuantos objetos parecidos a paquetes que hacían referencia al libro, al rollo de pergamino y al envoltorio de papel, motivos que vuelven a tener una relación directa con él mismo, con su gran pasión por la literatura y por las antigüedades costosas. Otro ámbito temático es el que constituyen las reproducciones de miembros corporales: pierna, pie, cráneo y tronco. Tàpies siempre parte de motivos reales. El alejamiento ocurre debido al fragmentarismo y a la forma abstracta, pero nunca a través de un complemento o una deformación imaginativa, como vemos en Miró o Picasso. No hay nada humorístico y caprichoso en estas esculturas. El hecho decisivo es que el desprendimiento del objeto respecto de su base pictórica provoca su aislamiento absoluto.

Al igual que en los cuadros matéricos, sobre la superficie de las esculturas se hace patente la representatividad a dos niveles: el del lenguaje matérico y el del dibujo y la línea, determinado por el símbolo con firmeza, rigor, solidez y fuerza.

La figura se forma, como en los graffiti murales, a partir de arañazos, rayas, texturas de piedra, barro y material refractario, y también de líneas de color. La reserva en el rigor del elemento arquitectónico y la libertad completa del desarrollo del elemento expresivo constituyen un todo en Tàpies.

Las esculturas de barro son una transposición de los motivos precedentes en un medio diferente. El proceso de cocción deja margen para lo accidental y conlleva sorpresas. El engobe blanco, por ejemplo, después de la cocción de la pieza vuelve a presentar el movimiento de la capa de color que se aplica antes de cocerla. Este procedimiento significa metamorfosis, cambio, transformación de materia y apariencia; justamente todo lo que Tàpies siempre había querido conseguir con su arte. También la objetivación de un miembro del cuerpo presenta una metamorfosis, la transformación del modelado de una masa de barro blando en un monumento de aspecto rocoso. Pocas obras suyas tienen forma esférica. Ofrecen una perspectiva diferente desde varios puntos de observación. Son cuadros matéricos en tres dimen-

siones. Las creaciones de Tàpies hasta este momento son representaciones yacentes, aisladas y murales¹⁵.

4. CONCLUSIONES.

Antoni Tàpies resulta más que interesante por su manera de adaptar una tendencia del arte internacional a una situación nacional. Su obra muestra una fascinación por las superficies, las texturas y las sustancias, lo que lo relaciona íntimamente con los “pintores de la materia” franceses, como ya hemos visto, por ejemplo Fautrier. Tàpies sitúa al espectador cara a cara con una de las paradojas del arte radical de la época de posguerra. Políticamente es liberal, no carece de significación que sea de Barcelona, tradicionalmente el centro izquierdista de España. A pesar de todo, su obra era, por su naturaleza y conceptos, demasiado ambigua para inquietar al gobierno de Franco. Con sus texturas “de artesanía”, tendía a alinearse con los productos de las artesanías de lujo españolas, como el delicado trabajo del cuero, como puede verse en *Negro con dos rombos*. Esto quizá puede darnos la razón de por qué, Tàpies y otros artistas españoles cuya obra se parece a la suya, disfrutaron en cierta medida del apoyo de las autoridades en la época de Franco. Lo que ellos crearon se convirtió en una forma de exportación de prestigio, más conocida en el extranjero que en su país de origen¹⁶.

En los años cincuenta se plantea un debate fundamental, la polémica entre abstracción y figuración. Una de las mayores aportaciones será la llamada tercera vía de la materia, planteada sobre lo matérico con importantes representantes: Dubuffet, Burri y, sobre todo, Tàpies. También con la importante innovación de Fontana con su concepto del espacialismo expuesto en su obra llamada *El manifiesto blanco*, la materialidad del cuadro tiene un carácter estético, un sentido artístico. Antoni Tàpies sale del grupo *Dau al Set* pero rápidamente emerge al ámbito de lo internacional. Barcelona es la primera ciudad que emerge por su vinculación con Francia. En 1955-57, Tàpies va definitivamente a tomar una decisión importante entre la ambigüedad de la abstracción y la figuración, tomar la actitud más radical: si el arte siempre imita a la naturaleza, lo que hay que hacer es equiparar el arte y la naturaleza, y esto se consigue integrando los elementos de la naturaleza en la obra de arte. El arte o la obra como tal, no tiene porque referirse a nada ajeno, sino que su propia naturaleza crea objetos autónomos que crean, a su vez, un proceso de creatividad nuevo dentro de un concepto también nuevo de la materialidad del arte. Dará lugar al objetualismo del arte de los años 50¹⁷.

¹⁵ LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino, 1995.

¹⁶ MARSHALL BERMAN: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid Siglo XXI, 1982.

¹⁷ MARCHAN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*. Madrid, Akal Comunicacion, 1972.

Tàpies plantea un callejón sin salida del tema de la mimesis de la naturaleza por parte del artista. Esa separación entre arte y naturaleza va a cambiar, ¿por qué seguir con esa separación? Plantea introducir una simbiosis entre la naturaleza y el arte en un concepto nuevo desde el punto de vista matérico. Tendrá una importancia decisiva, sobre todo porque las formas o semejanzas figurativas de sus obras con la realidad, serán planteamientos realizados desde dentro: creatividad plástica. Ya no son formas que imiten nada sino que se parecen a otros objetos sin tener que plantear cuáles.

La primacía la va a tener la materia y a partir de ahí, ese proceso de recreación en la obra. La separación entre escultura y pintura ya empieza a ser más limitada.

En 1988 en su obra *Pintura rojiza*, investiga los aspectos más primarios de la naturaleza con el hombre. Huella de lo irracional, de lo mágico y de su trayectoria surrealista previa.

Va a ir experimentando críticamente las actitudes de los diferentes estilos. En los años sesenta investiga la recreación de formas figurativas. En los años setenta la confrontación de objetos que crean interrelaciones violentas entre sí. Utiliza objetos por su carácter matérico y a partir de ahí manipula la materia.

La obra de Antoni Tàpies cuenta como una de las más importantes de nuestra época. Tàpies parte de unos momentos en que todo está en crisis, por lo que no acepta ningún sistema. Trata de defender la libertad de poder sentir que le es debida al contemplador, es decir, a la sociedad. Para él, una de las cuestiones importantes para el arte nuevo, la de su voluntad de causar un impacto en la sociedad, está actualmente cada vez más involucrada con los problemas de la posibilidad del acceso a los llamados *mass-media*, por lo que la expresión artística va íntimamente unida al problema de la libertad de su lectura, al hecho de que se permita sencillamente que la gente pueda leer.

Aunque el sentido de una obra no se encuentra casi ni en la misma obra, ya que se relaciona con otras muchas, propias y ajenas; explicar una sola equivale casi a hacer toda la historia del arte de nuestro tiempo. Sin embargo, todo puede analizarse, hasta las cosas más abstractas.

Tàpies ha obtenido gracias a sus frecuentes declaraciones (polémicas) una permanente atención de la masa media de los “entendidos”, lo que le facilitó la venta de unos lienzos que eran dignos, por otra parte, de figurar en cualquier museo de arte contemporáneo. Los extremos a los que puede llegarse resultan especialmente chocantes desde el punto de vista de la temática o el de la clase de objetos expuestos, por ejemplo, los cuatro cuadros que expuso en la Sala Gaspar de Barcelona, en 1969, y que representan, en “desmitificación” novorrealista y con materia succulenta, cuatro coitos. Esto no debe extrañarnos ya que para él sí las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, de irritarla, de inclinarla a la meditación, de hacerle ver que está atrapada, sino son un revulsivo no son una obra de arte auténtica. Cuando la forma artística no es capaz de producir el desconcierto en el ánimo del espectador

y no le obliga a cambiar de manera de pensar, no es actual. Para Tàpies el artista lo ha de investigar todo, ha de volcarse íntegramente hacia lo desconocido, despreciando todo tipo de prejuicios, incluso el estudio de las técnicas y el uso de materiales considerados tradicionales.

La evolución de Tàpies muestra que su obra se inicia por un enfrentamiento con los materiales y los procedimientos. Los temas de sus pinturas no son nunca elegidos arbitrariamente. Se interesa por aquellas formas de la realidad que eran comúnmente desdeñadas o reprimidas por la atención, sea un signo gráfico convencional, la pequeña puerta de hierro de una conducción de agua, el aspecto de la mampostería de piezas y trozos de ladrillo, etc.

De la materia corroída, frotada, hendida o mostrando sus excrecencias, obtiene Tàpies una expresividad insospechada. Es muy importante en él, la profunda sensación de espacio que logra en sus telas, que se acentúa en las grandes dimensiones, y que transmite a su obra una sensación de recogimiento casi místico.

Antoni Tàpies, probablemente es el pintor más importante de las promociones españolas maduras durante la posguerra. Ha profundizado en los mensajes de la materia, en el misterio de los signos, en las huellas y las heridas del tiempo. Pero es el propio artista quien nos dice cuál es la índole de sus motivaciones... *luchar por abolir el estado espiritual y material al que la técnica (entendida del modo más general) nos tiene sometidos: desde la que se necesita para hacer funcionar una máquina hasta la que tienen los gobernantes para conducir los pueblos*. Su rica creatividad ha mostrado constantemente una fecunda imaginación plástica.

Tàpies busca una nueva materialidad que podría parecer acabada en sí misma, y hace pensar en un retorno al naturalismo de otro tiempo. Gillo Dorfles compara las obras de Tàpies con un mapa orográfico o un paisaje a vista de pájaro, nos dice: *... quien haya recorrido España, sobrevolando en avión ciertas inmensas zonas desérticas del interior, como por ejemplo las que se hallan entre Cataluña y Castilla, no tardará en reconocer en algunas obras de Tàpies los mismos tonos ocres, los mismos espesores de arena y arcilla, las mismas infructuosidades que el terreno parece ofrecer visto desde lo alto*. Tàpies es un artista hermético, su arte es un mensaje clave, que da lugar a una gran variedad de interpretaciones como la que acabamos de ver, que sólo podemos descifrar si comprendemos su tradición catalana, si conocemos su mística, la filosofía y la poesía, tal como floreció antiguamente en los monasterios, que constituían los centros culturales de antaño¹⁸.

Tàpies nos dice que nunca le ha preocupado el éxito material o el triunfo. Pero hay otra cosa que sí es importante para el artista, y es *una verdadera comunicación con la sociedad*. Tàpies dice que los signos los pone de manera espontánea, intuitiva. *...cuando trabajo no analizo el porqué, de escoger una forma u otra. Cuando*

¹⁸ SUBIRATS, E.: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid, Ed. Libertarias, 1985.

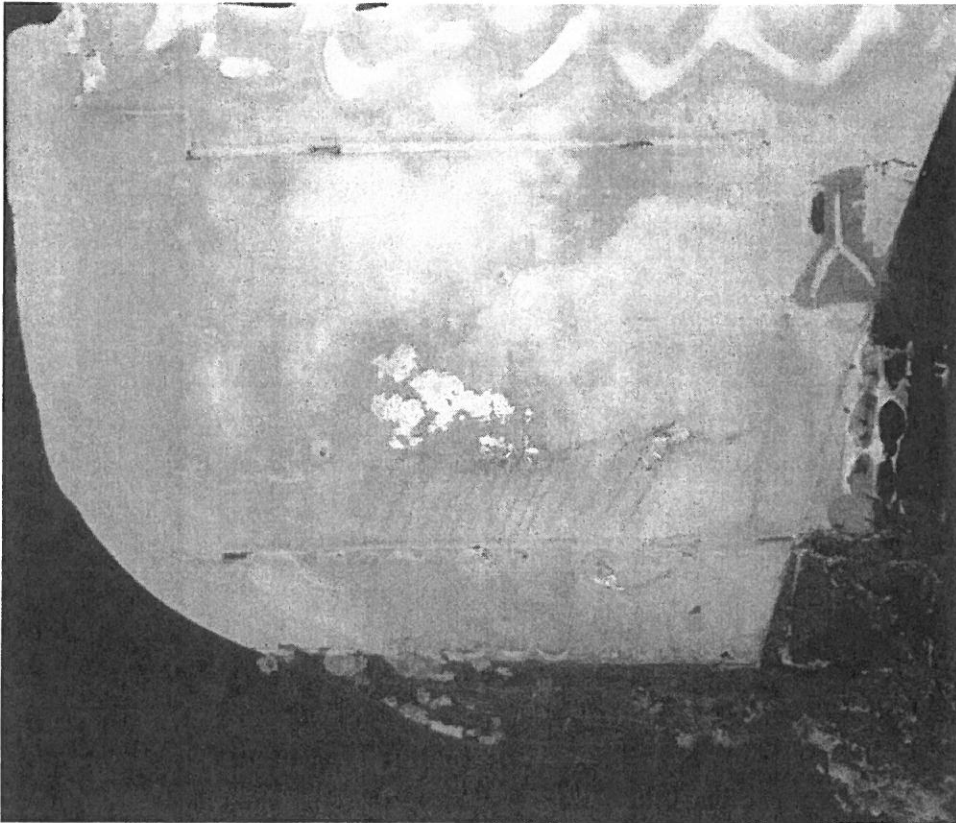
coloco un signo, una X o una cruz o una espiral experimento una satisfacción. Veo que con ese signo el cuadro recibe una determinada fuerza, y ocurre que entonces no me explico porqué. Sin embargo, las letras las pongo con muy diversas significaciones. La A como inicio, límite, la T como estilización del crucificado y también como inicial de mi nombre. La cruz como lugar de encuentro de coordenadas, etc. La A y la T juntas pueden significar la unión de mi nombre y apellido con el de Teresa, mi compañera.

Le parece horroroso el producto industrial, las cosas demasiado limpias y pulidas por las máquinas, quizás porque las cosas viejas están impregnadas de huellas humanas. Todo lo fotografiable, tampoco le interesa. Pretende conjurar al ser humano de un modo indirecto, por medio de huellas o partes del cuerpo humano, por lo que a excepción de los primeros trabajos, en gran parte de su obra falta la representación humana, si bien no faltan las referencias.

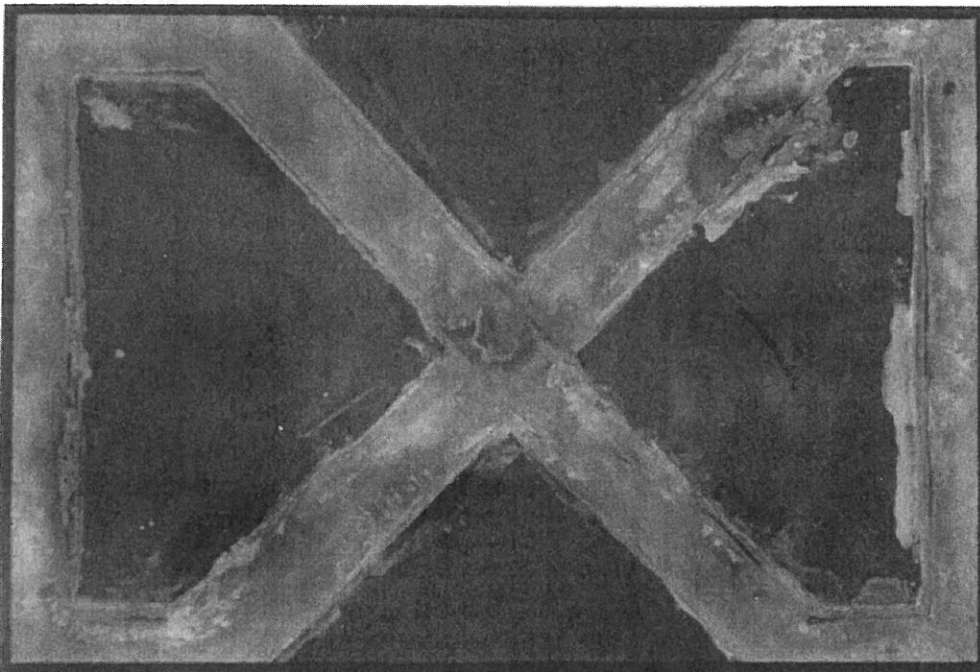
A Tàpies le fascina la enfermedad mental, y esa fascinación tiene algo en común con la creencia en cosas ocultas que suceden dentro de la cabeza de los enfermos mentales, la locura a veces puede ayudar a sacar a la luz regiones del pensamiento que normalmente permanecen a oscuras.

Tàpies siempre ha considerado el cuadro como objeto, no como una ventana, lo normal en la pintura. Por eso da relieve a la superficie y algunas veces incluso ha trabajado el cuadro por detrás como en *Pintura sobre bastidor* 1962, en que transforma un cuadro en un objeto mágico que tiene poderes curativos al entrar en contacto o al colocarlo encima del cuerpo y que ejerce una influencia como un talismán. En su trabajo propugna la idea de hacer aparecer el objeto verdadero. Por eso en su pintura hay muchas líneas que difuminan algo, por ejemplo, cuando pinta una nariz y se da cuenta que no es la nariz verdadera, la borra y deja que se vean las señales. A veces atenúa el objeto con cifras y letras para que no pueda aprehender sólo con la mirada.

El hacer un análisis de la obra de Tàpies nos plantea la inmensidad de su trabajo y nos explica sin gran esfuerzo el renombre internacional que ha alcanzado. Su obra adquiere un inequívoco sello poético; la materia ha sido humanizada, vencida por una intervención vital siempre perceptible. Sin renunciar a sus supuestos iniciales, Tàpies ha coincidido en muchas de sus últimas obras con el arte povera y el conceptual.

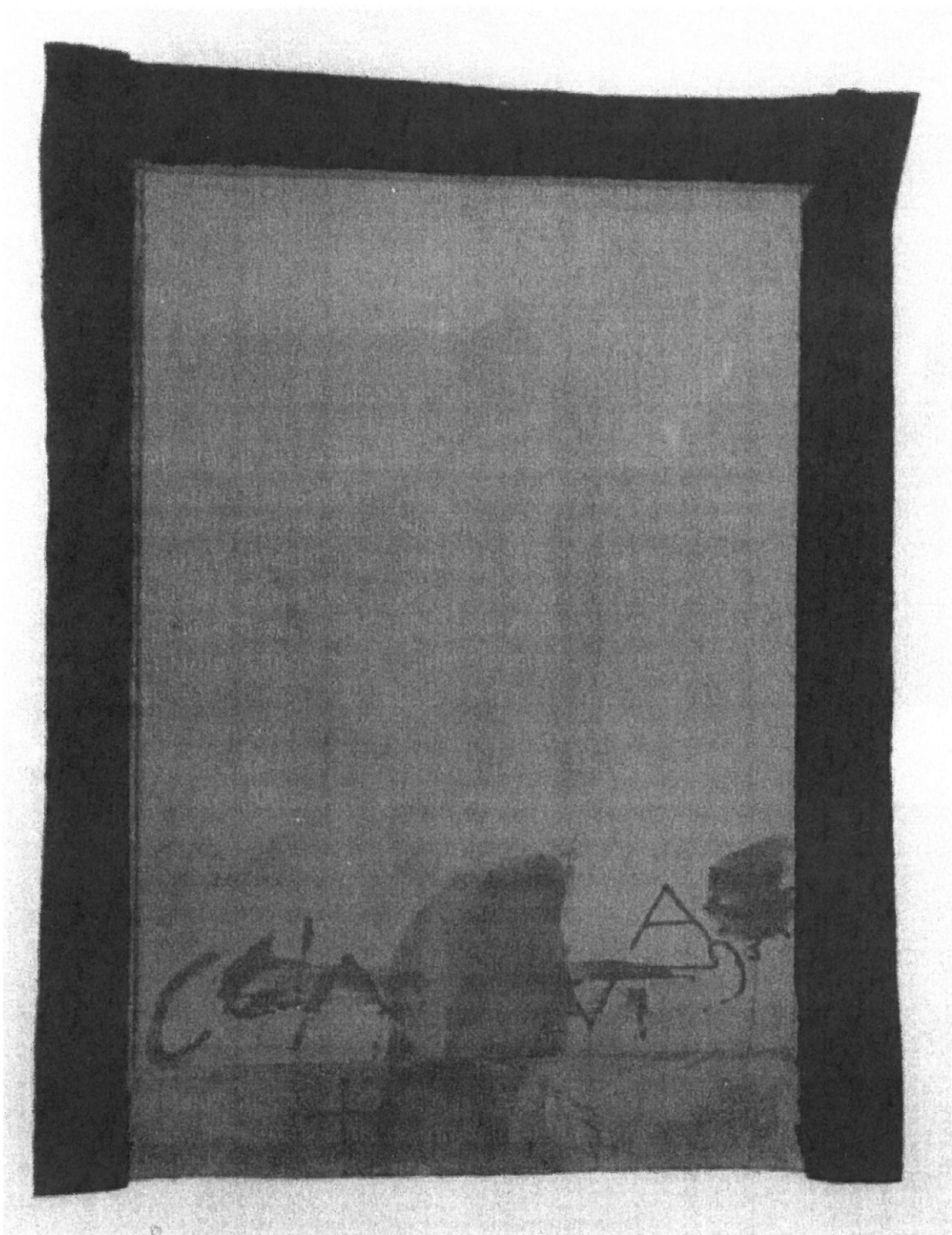


1.- *Marrón y Ocre*, 1959. Técnica mixta sobre tela. 170x195 cms..



2.- *Grande Equerre*, 1962. Técnica mixta sobre lienzo. 195x130 cms.

Manuela Soriano Sánchez



3.- *Blau i Taronja*, 1975. Técnica mixta sobre lienzo. 150x118 cms.