

la rivista di **en**gramma
maggio **2024**

212

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



La Rivista di
Engramma

212

maggio 2024

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

a cura di
Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, mario de angelis,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita picciché, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio
lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

212 maggio 2024

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-38-6

ISBN digitale 979-12-55650-39-3

ISSN 2974-5535

finito di stampare aprile 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=212> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies. Editoriale di Engramma 212* | ITA | ES
Victoria Cirlot. Numero monografico a cura di Victoria Cirlot, Ada Naval
e Marta Serrano
- Testi**
- 15 *Art i espiritualitat* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies
- 35 *Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)* | ES
Juan Eduardo Cirlot
- 47 *Historia sin acción (1960)* | ES
Giulio Carlo Argan
- 55 *¡ Tàpies, Tàpies, clásico, clásico! (1962)* | ES
Salvador Dalí
- Contributi**
- 61 *Contemplating the Wall. Tàpies' First Visit to the United States, 1953* | EN
Emily Braun
- 75 *L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente* | ITA
Giangiorgio Pasqualotto
- 81 *El instante del arte* | ES
Eduard Cairol
- 91 *Straw. An essay on Tàpies* | ENG
Daniel R. Esparza
- 99 *La huella en la obra de Tàpies* | ES
Martine Heredia
- 113 *Una puerta* | ES
Enrique Granell
- 127 *Antoni Tàpies, Grande Équerre, 1962* | ES
Juan José Lahuerta
- 131 *Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana* | ES
Lourdes Cirlot
- 141 *Una nada de inagotable secreto* | ES
Alfonso Alegre Heitzmann

Sala de Reflexió a la Universitat Pompeu Fabra

- 159 *Un espai de meditació (1995)* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies
- 162 *Galleria*
- 171 *Sala de reflexió, espai de silenci i meditació* | CAT
Jordi Garcés
- 177 *El silencio, un bien necesario* | ES
Javier Melloni
- 189 *Fer voltejar una creu* | CAT
Perejaume

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

Editoriale di Engramma 212

Victoria Cirlot. Numero monografico a cura di Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano

In occasione del centenario della nascita di Antoni Tàpies (Barcellona 1923-2012), l'Universitat Pompeu Fabra e la Fundació Tàpies di Barcellona hanno organizzato con il sostegno del Dipartimento di Cultura della Generalitat di Catalunya, per il 21 e 22 maggio 2024, un convegno dal titolo "Arte e spiritualità". È lo stesso titolo della conferenza che Tàpies tenne alla Universitat di Barcelona quando, nel 1988, gli fu conferita la laurea *honoris causa*. È con quella conferenza che si apre il numero di Engramma che qui presentiamo, che porta lo stesso titolo di questa monografia dedicata all'artista catalano.

Il numero si apre con alcuni articoli – di Juan Eduardo Cirlot, Giulio Carlo Argan, Salvador Dalí – pubblicati negli anni tra il 1955 e il 1962 in cui Tàpies introdusse l'Arte Informale a Barcellona, quando questa tendenza era poco conosciuta in Spagna, sebbene avesse già importanti rappresentanti in Europa. Abbiamo inoltre raccolto alcune delle relazioni del convegno del maggio 2024 – di Emily Braun, Alfonso Alegre Heitzmann, Javier Melloni, Martine Heredia, Jordi Garcés) – e abbiamo selezionato altri, significativi, contributi di Giorgio Pasqualotto, Daniel Esparza, Eduard Cairol, Enrique Granell, Juan José Lahuerta e Lourdes Cirlot.

La sezione finale del numero è riservata alla Sala de Reflexió dell'Universitat Pompeu Fabra, il cui progetto è stato affidato all'équipe di Jordi Garcés e Enric Sòria. La Sala è stata concepita da Tàpies come uno spazio per la meditazione (come si legge nel testo dello stesso Tàpies che qui ripubblichiamo): per questo spazio, l'artista ha messo a disposizione il suo *Díptico de la campana* (1991), una scultura formata da un piatto e da un serpente, e ha appeso a una delle pareti una ventina di sedie, seguendo la maniera degli *shakers*, come racconta Ananda K. Coomaraswamy (*Selected papers*, ed. Roger Lipsey, p. 254). Le immagini della Sala Tàpies che pubblichiamo in questo numero sono accompagnate da testi di Jordi Garcés e Javier Melloni.

La giornata di studi tenuta presso l'Universitat Pompeu Fabra si è conclusa con l'installazione dell'artista catalano Perejaume *Fer voltejar una creu*, e chiudono il numero due testi dello stesso artista.

Questo numero getta uno sguardo nuovo sull'opera di Antoni Tàpies confrontandola con opere più antiche appartenenti alla tradizione: al centro è il rapporto tra materia e spirito, tra corpo e anima – un tema che ciascuno degli autori ha interpretato secondo la sua cifra e il suo pensiero.

La Rivista di Engramma ha l'abitudine di pubblicare articoli nella lingua originale degli autori, pertanto questo numero monografico presenta una ricca varietà linguistica: catalano, spagnolo, italiano e inglese. Alcuni testi ci sono stati inviati in versioni diverse (catalano, spagnolo e inglese) e sono stati pubblicati rispettando questa diversità.

Per chiudere questo “Omaggio” abbiamo scelto i versi che Jean-Luc Nancy ha dedicato ad Antoni Tàpies nel suo contributo al convegno presso la Fondazione Tàpies nel 2012 – un testo che successivamente, nel 2015, lo stesso Nancy ha elaborato e pubblicato:

Tàpies nom qui résonne sourd et claqué grave,
sombre et clair
en même temps,
aussitôt expressif, physique et avançant
d'un pas lourd, attentif, imposant,
ne déplaçant pas un corps seulement
mais avec lui tout l'espace alentour,
distribuant, ouvrant des places,
partageant, incisant des surfaces,
des morceaux de murs, de parois,
des plaques épaissies de pâtes,
des terres labourées, griffées à la herse,
des plans épais chargés de reliefs séchés,
de grains et de coulures;
oui des coulures plus que des couleurs,
car la couleur n'est pas chose qui coule,
mais qui couvre.

Arte y espiritualidad. Homenaje a Antoni Tàpies

Editorial de Engramma 212

Victoria Cirlot. Número monográfico a cargo de Victoria Cirlot, Ada Naval y Marta Serrano

Con motivo del centenario del nacimiento de Antoni Tàpies (Barcelona 1923-2012) hemos celebrado, con el apoyo del Departamento de Cultura de la Generalitat de Barcelona, en la Universitat Pompeu Fabra y la Fundación Tàpies de Barcelona unas jornadas tituladas “Arte y espiritualidad”. Éste fue el título de la conferencia que Tàpies pronunció en la Universitat de Barcelona cuando en 1988 recibió el doctorado *honoris causa*. Con esta conferencia se abre este número de Engramma, y ese es el título que hemos conservado para este monográfico dedicado al artista catalán.

Nos ha parecido necesario comenzar el número algunos artículos publicados en aquellos años (Juan Eduardo Cirlot, Giulio Carlo Argan, Salvador Dalí) en que Tàpies introdujo el informalismo en Barcelona (1955-1962), cuando era esta una tendencia escasamente conocida en nuestro país, aunque en Europa ya contara con importantes representantes. Hemos reunido algunas de las conferencias pronunciadas en las jornadas (Emily Braun, Alfonso Alegre Heitzmann, Javier Melloni, Martine Heredia, Jordi Garcés), así como artículos de otros estudiosos, como Giorgio Pasqualotto, Daniel Esparza, Eduard Cairol, Enrique Granell, Juan José Lahuerta e Lourdes Cirlot, para reservar el final del número a la Sala de Reflexión de la UPF cuya construcción arquitectónica corrió a cargo del equipo Jordi Garcés y Enric Sòria. La Sala fue pensada por Tàpies como un espacio de meditación (como se desprende del texto aquí publicado), para lo cual cedió el Díptico de la campana (1991), la escultura formada por el plato y la serpiente y colgó una veintena de sillas en una de las paredes, al modo en que solían hacerlo los shakers, comentado por Ananda K. Coomaraswamy (Selected papers, editados por Roger Lipsey (I, foto p. 254). Acompañan las imágenes de la Sala Tàpies textos de Jordi Garcés y Javier Melloni. La jornada de la UPF concluyó con la instalación del artista catalán Perejaume, *Fer voltejar una creu*, y dos textos de este artista cierran el número.

En este número se abren nuevas miradas a la obra de Antoni Tàpies gracias a su confrontación con obras antiguas pertenecientes a la tradición, siendo la temática central las relaciones entre materia y espíritu, cuerpo y alma, que cada uno de los autores interpreta a su manera.

La Revista de Engramma tiene por costumbre publicar los artículos en la lengua original de los autores, de modo que este número monográfico presenta una rica variedad lingüística: catalán, español, italiano e inglés. Algunos textos nos han llegado en versiones varias (catalán, español e inglés) y así han sido publicados.

A Jean-Luc Nancy corresponden los versos que siguen a continuación y que están extraídos del texto pronunciado por el filósofo en la Fundación Tàpies en 2012 y posteriormente amplificado y publicado (2015):

Tàpies nom qui résonne sourd et claqué grave,
sombre et clair
en même temps,
aussitôt expressif, physique et avançant
d'un pas lourd, attentif, imposant,
ne déplaçant pas un corps seulement
mais avec lui tout l'espace alentour,
distribuant, ouvrant des places,
partageant, incisant des surfaces,
des morceaux de murs, de parois,
des plaques épaissies de pâtes,
des terres labourées, griffées à la herse,
des plans épais chargés de reliefs séchés,
de grains et de coulures;
oui des coulures plus que des couleurs,
car la couleur n'est pas chose qui coule,
mais qui couvre.

English abstract

To mark the centenary of the birth of Antoni Tàpies (Barcelona 1923-2012), the Universitat Pompeu Fabra and the Fundació Tàpies in Barcelona organised a conference entitled 'Art and Spirituality'. This is the same title as the lecture that Tàpies gave at the UPF when he was awarded an honorary degree in 1988. It is with that lecture that we open the issue of Engramma that we present here, which bears the same title as this monograph dedicated to the Catalan artist. The issue contains contributions by Juan Eduardo Cirlot, Giulio Carlo Argan, Salvador Dalí - published in the years between 1955 and 1962 when Tàpies introduced Informal Art in Barcelona. We also publish some of the papers given at the 2012 conference: Emily Braun, Alfonso Alegre Heitzmann, Javier Melloni, Martine Heredia, Jordi Garcés). In addition, other significant contributions by Giorgio Pasqualotto, Daniel Esparza, Eduard Cairó, Enrique Granell, Juan José Lahuerta and Lourdes Cirlot. A section of the issue is reserved for the Sala de Reflexió at the Universitat Pompeu Fabra, conceived by Tàpies as a space for meditation (as stated in the text by Tàpies himself that we republish here). The images of the Sala Tàpies that we publish in this issue are accompanied by texts by Jordi Garcés and Javier Melloni. Finally, two contributions by the Catalan artist Perejaume, who installed his work *Fer voltejar una creu* in the Sala de Reflexió during the 2012 conference. As a "Homage to Antoni Tàpies" we publish here the verses that Jean-Luc Nancy dedicated to Antoni Tàpies in his contribution to the conference at the Tàpies Foundation in 2012.

keywords | Antoni Tàpies; Juan Eduardo Cirlot; Giulio Carlo Argan; Salvador Dalí; Universitat Pompeu Fabra, Sala de Reflexió.

Testi

Art i espiritualitat

Discurs llegit a l'acte d'investidura de Doctor Honoris Causa, Universitat de Barcelona, 22 de juny de 1988

Antoni Tàpies

En els últims cent anys una gran part de la humanitat ha viscut un creixement i unes transformacions com mai no s'havien vist. Però no es pot oblidar que això ha portat a algunes capes socials i a alguns pobles una degradació i mortalitat també sense precedents. L'espectacular desenvolupament de la ciència i de la tècnica, lluny de donar sempre fruits positius, a voltes s'ha girat en contra nostra de forma tan perillosa que fins pot arribar a tenir conseqüències fatals per a la continuïtat del nostre planeta. Els desequilibris escandalosos entre la misèria d'uns i la insultant riquesa d'altres no solament estan per resoldre sinó que, en molts casos, són tan cruels com en els pitjors moments de la història.

La vida, és clar, va cercant els seus camins i les seves defenses. I s'ha de reconèixer que, amb tot, són uns anys en què la humanitat haurà desenvolupat intensament molts dels seus millors potencials; en els quals han nascut personalitats extraordinàries i grups infatigables que han fet avançar moltíssim el coneixement de l'univers i de la naturalesa humana; uns anys en què hem vist créixer les organitzacions i les institucions que potser més s'han mobilitzat per intentar frenar la follia dels violents, dels fanàtics, dels injustos, dels especuladors... que, en apropar-nos a l'última dècada del segle xx, de vegades encara estan amenaçant la integritat del món.

En contrast, doncs, amb el perill de destrucció final més gran de la història, que tants han denunciat, qui sap si comencen també a besllumbrar-se alguns símptomes que ja ens apropen a una etapa de maduresa que faci donar un canvi qualitatiu a les nostres vides, als nostres costums, a les relacions tant entre nosaltres mateixos com amb el nostre entorn. Científics, pensadors i també nombrosos artistes, coincidint amb molts mestres espirituals de sempre, ens ho anuncien amb quantitat de descobertes i propostes que no hi ha dubte que van en aquesta direcció. Per això no és estrany que s'hagin aixecat algunes veus parlant-nos ja d'una "nova era" on ens poden conduir les sorprenents i paradigmàtiques visions del món de molts d'aquells. A jutjar per la nova cosmologia, la nova física, la biologia, l'ecologia... o l'art, podem sospitar, com s'ha dit, que la humanitat està evolucionant lentament cap a un estat sublim de consciència del qual els grans visionaris i místics del passat i del present ja n'han proposat algunes clarors fugisseres[1].

Cap a una consciència còsmica?

Avui pocs estudiosos creurien, certament, que només amb el desenvolupament material administrat per teories econòmiques i consignes polítiques, o per revolucions culturals de massa més o menys a toc de corneta, ja es poden millorar els homes i la societat. I són molts els qui pensen que, per guarir-nos realment, per salvar-nos nosaltres i el món, és molt urgent un replantejament radical dels valors espirituals i morals, així com del seu ensenyament apropiat, perquè cadascun de nosaltres individualment aprengui a perfeccionar la pròpia consciència i el propi comportament. El desenvolupament material és important, evidentment. Com també ho és la labor dels polítics, dels educadors, dels pares o dels qui controlen els mitjans de comunicació que poden ajudar a propiciar aquell canvi. Però les veritables transformacions potser és cert que no s'obtiniran si no es generalitza un esforç, segons com mitjançant un llarg treball interior, perquè sigui cadascú qui faci vivent en si mateix l'ensenyament degudament actualitzat de tants mestres d'espiritualitat antics i moderns; i sobretot de quelcom que, sota diferents noms, és bàsic en molts d'ells: la vivència de la unitat originària, l'experimentació íntima de l'autèntica realitat total que és precisament la que ens ha de fer solidaris amb l'univers i amb tots els homes, i que ens pot donar sentit a la vida. La humanitat, dient-ho amb expressions de Julian Huxley, necessita retrobar l'art de la salut espiritual. I no ho aconseguirà amb creences que es basin en dualismes separadors (natural i sobrenatural, esperit i matèria, ànima i cos, Déu i món...) sinó amb creences unitàries que s'alimentin de la dinàmica del coneixement vell i nou, objectiu i subjectiu, de l'experiència tant científica com espiritual[2]. Adonant-nos també, com fan alguns filòsofs, que en l'actualitat "ja no es pot pensar el món sense pensar-lo en la història, però a condició de recordar que aquesta història és, primer de tot, la *història de la consciència*, i que ella representa una projecció del pla de l'ésser que ens porta, per reversió, a una metahistòria on només parlen els símbols"[3].

En aquest sentit ja fa alguns anys que hi ha hagut importants avenços en el camp de les ciències noètiques, en la psicologia analítica i en els estudis de les que alguns anomenen "creences alternatives" – o complementàries de la nostra consciència, com diuen altres – que han obert molts camins. Recordem la revaloració que els psicòlegs i els investigadors de religions comparades ja van fer d'aquelles facultats globalitzadores de l'activitat imaginativa i visionària que el cervell humà ha tingut en tot temps i que es troben especialment preservades en determinades creences i religions, en l'univers d'alguns mites, imatges i símbols, fins i tot en diverses creences esotèriques i en alguns rituals màgics... I recordi's també la importància que més recentment han tingut els estudis en el camp de la filosofia de la ciència, gràcies a tots els quals s'ha començat a entendre que molts d'aquells processos de simbolització, molts dels missatges del nostre inconscient, dels nostres somnis i en especial d'algunes experiències místico-religioses ens poden donar visions del món que complementen o coincideixen sorprenentment amb moltes descobertes científiques recents[4].

Fins fa poc els racionalistes acèrrims tenien aquells fenòmens per un psiquisme propi de mentalitats primitives. I tanmateix ara es veu que, en els seus aspectes positius, són fenòmens que poden ser altament civilitzadors. Portadors del misteriós "esperit de la natura", en

realitat fan que aquella part de la natura que és l'home es vagi tornant conscient. És més, com asseguren alguns autors, molts d'aquells fenòmens sortits del que ara hom ja accepta com "valors de l'inconscient" i com un patrimoni espiritual col·lectiu, sembla ser que precisament estan a la base de concepcions científiques modernes concretes, començant per les que tot just fa quatre dies encara es consideraven les recerques més racionals i positives de totes: les de la ciència dels números[5].

Sigui com sigui, és molt possible que aquesta irrupció de nova espiritualitat, albirada avui en tots els camps, que vol "complementar" la visió del món exclusivament racional i materialista, tingui repercussions molt interessants que, de fet, ja estan canviant la mentalitat i les habituds de molts.

Contribució de l'art modern

L'art – ho he apuntat diverses vegades – ha tingut una situació potser privilegiada en l'evolució d'aquests fets. Alguns artistes del segle xx no solament han testimoniats profusament sobre la necessitat de dirigir-nos, com han dit certs autors, vers "un nou paradigma que doni més importància als valors ecològics, humans i espirituals"[6] sinó que sovint els mateixos artistes han contribuït a crear-lo i s'han esforçat en difondre'l. Recordi's que en tot aquest segle els artistes han sentit com mai la necessitat d'escriure, de publicar manifestos i de fer declaracions tant per orientar el seu propi treball davant dels nous punts de vista com per convèncer la societat[7].

L'art s'ha trobat sempre com un peix a l'aigua en el món de la introspecció espiritual, de les grans simbologies, dels valors de l'inconscient i sobretot de moltes experiències místiques i religioses. Més encara, potser avui s'ha de dir que, en ser alliberat per altres mitjans d'expressió dels fins documentals i imitatis que ha tingut en certs moments, l'art ha trobat en l'expressionisme de les imatges i dels símbols esmentats els seus fins originaris i la seva raó primordial d'existir. En tot cas, avui ja no es pot dubtar que les grans figures de l'art modern estan tenint una contribució important en la formació de la nova consciència. I per això s'ha de considerar que estan complint una funció social de primera magnitud.

Però res no ha estat ni és encara fàcil. Les intencions artístiques basades en la simbologia i en la mística fins fa pocs anys han estat tabú entre molts intel·lectuals del món de l'art, i especialment, per desgràcia, entre bastants de l'esquerra política. No es pot oblidar que eren temes que no fa pas gaire estaven molt desacreditats a causa de l'apropiació que sempre se n'han fet els poders absolutistes i molt concretament la que fa poc se'n va fer el nazisme. Ens ho explica molt bé l'historiador de l'art Maurice Tuchman quan ens introdueix a la memorable exposició titulada *L'espiritual en l'art: la pintura abstracta 1890-1985* que es va presentar al County Museum of Art de Los Angeles[8]. Tuchman recorda com Hitler va basar la coneguda teoria de la supremacia ària del nazisme sobre diverses interpretacions de la teosofia i de molts simbolismes derivats de la mitologia germànica, la qual cosa va servir d'inspiració a l'art oficial d'aquell règim. Això va provocar que bastants crítics d'art dels països democràtics, alguns molt influents sobretot en els museus nordamericans, abandonessin qualsevol

idea que relacionés l'art abstracte amb el món dels símbols espirituals quan, de fet, des de la prehistòria fins als nostres dies, l'art sempre hi ha estat tan unit. Aquest abandó, segueix Tuchman, va fer que durant anys l'art abstracte s'expliqués només pels seus pretesos valors "formals" o purament estètics. I la conseqüència d'això va ser que la principal riquesa espiritual de la pintura abstracta, i amb ella de la majoria de la pintura dita moderna, va ser menystinguda i, per tant, que els seus beneficis reals quedessin ocults per la major part de la societat.

Un gran sector de la crítica i dels historiadors més recents, com és natural, s'han anat desfent d'aquests prejudicis, i en especial en constatar el fet objectiu de les pràcticament unànimes relacions dels artistes moderns més importants amb temes, filosofies i mestres espirituals de les característiques descrites, tal com es pot veure a través dels documents i les obres que figuren en la gran exposició mencionada. Els vells intel·lectuals més o menys d'esquerra, alguns dels quals arribaven a pensar que les "rarses" de l'art modern ignoraven la vida i el feien massa esotèric, o els que feien mofa que l'art es transcendentalitzés massa o es tornés massa metafísic, es troben ara amb la sorpresa que tots els que hom considera els millors artistes del segle xx, del primer a l'últim, són justament els qui més profundament s'han interessat per aquests problemes de la nostra existència coincidint amb ensenyaments precisos dels mestres d'espiritualitat que freqüentaven o llegien amb fruïció. És el cas – començant per citar els més abstractes – de Kandinsky, de Mondrian, de Malevitch, de Klee, de Schwitters, d'Arp, de Pollock, de Rothko, de Tobey, etc. I ja no diguem, és clar, dels que tenen aquell sentit simbòlic molt més evident, com Van Gogh, Gauguin, Munch, el nostre mateix Picasso, Marcel Duchamp... o de tants i tants altres més recents. I això cenyint-nos només a la pintura occidental que figura o està citada en l'exposició que hem dit, ja que no solament podríem afegir-hi molts més noms d'Europa i d'Amèrica – pensem en Ernst, Miró, Motherwell, Lam, etc. – sinó que si hi introduïssim les fonts espirituals de l'art oriental que han gravitat sobre aquests artistes – de la pintura xinesa a l'art zen japonès, del tantrisme hindú a les *tankes* tibetanes, etc. – , podríem omplir tot un volum d'altres noms. Sense oblidar, naturalment, les innombrables mostres que, en el mateix sentit, ens fornirien les arts dites primitives. O les imatges i símbols de tants altres autors més "heterodoxos" o mal coneguts de la nostra pròpia tradició occidental.

Aquest canvi d'enfocament que s'està operant en la crítica i la historiografia de l'art modern ha estat summament positiu. Tot i que, com es pot suposar, encara provoca moltíssimes resistències vingudes de prejudicis religiosos, ideològics, polítics, comercials... que són contraris a la difusió dels veritables continguts de l'art modern. Per això no és gens estrany que alguns pensin que, malgrat que se n'ha parlat tant, quasi tota la història de l'art modern s'ha de refer i sobretot de divulgar. Gran part del públic, efectivament, sent una forta atracció difusa per l'art modern i potser s'ha après de memòria alguns noms d'artistes i en coneix alguns aspectes anecdòtics. Una minoria els col·lecciona amb devoció i d'altres fins i tot hi inverteixen diners. Però no hi ha dubte que encara són molt pocs els qui gaudeixen de veritat dels autèntics beneficis que pot aportar la comunió amb els continguts de l'art modern. És a dir,

s'ignora encara la gran funció cognitiva i ètica que l'art modern podria acomplir més a fons, *si fos ben explicat*, en la societat d'aquest fi de segle tan trasbalsat que vivim.

Perquè això també ho hem de recordar sempre: la comunió amb les obres d'art, del temps que siguin, no es dona mai automàticament. Si es vol que tingui una veritable utilitat social cal preparar-la, ensenyar-la, fomentar-la...[9] Per sort, exposicions i textos com els mencionats comencen a aclarir molt les coses. Però les institucions de govern, els educadors, els mitjans de comunicació... encara han de prendre més consciència de la importància real dels continguts de l'art modern. S'ha d'aconseguir sobretot reflectir-los en els plans d'ensenyament escolar des dels més elementals perquè la joventut s'enriqueixi realment i, en especial, perquè desenvolupi el seu sentit crític i aprengui a destriar els valors autèntics dels falsos. De no ser així tot esforç serà estèril i seguirem devorats per tants dels enganys de les anomenades indústries culturals de profit.

L'adaptació als nostres temps

Les circumstàncies històriques, socials i culturals dels primers avantguardistes ja es pot imaginar que no són pas les mateixes que tenim avui. Per començar recordem que, en l'actualitat, ni l'art modern es redueix a la pintura abstracta ni l'espiritualitat potser l'entendem exactament com aquells artistes pioners. La importància de Kandinsky, posem per cas, és deguda certament a una interessant immersió en el món de l'espiritualitat. Però imaginar la seva pintura i el seu llibre *L'espiritual en l'art* només com un producte de la lectura dels escrits de teosofia i d'antropologia d'Helena Blavatsky i de Rudolf Steiner que se li acostuma a atribuir, potser avui faria somriure a molts. El mateix podríem dir de les influències que el llibre *Els grans inicis* de Shuré se suposa que va tenir sobre Mondrian; o les d'orientalistes com Ouspensky o Gurdjieff sobre molts altres artistes; tots els quals no tenien encara l'accés més fàcil que tenim avui als textos directes de l'hinduisme, del taoisme o del budisme. I molt menys coneixien, és clar, els grans paral·lelismes que la mateixa ciència d'Occident avui ha reconegut entre molts dels seus propis temes d'estudi i els de l'antiga espiritualitat d'Orient.

Ara tot és bastant diferent. A mida que ens apropem als nostres dies no es pot oblidar que la idea d'"esperit" s'ha tornat menys "espiritual". Com algú ha dit, més que de salvar ànimes, ara es tracta de salvar homes. Recordem que els mateixos déus, segons anuncià Jung, estan deixant l'Olimp per transformar-se en conceptes filosòfics (i de cara a la praxi, podríem afegir)[10]. A més ja sabem prou que les experiències espirituals o místiques, com els mateixos sentiments religiosos, no són cap exclusiva de les confessions religioses institucionalitzades. I sobretot sabem que aquelles experiències i sentiments religiosos avui ens "relliguen" més a un model de món basat en les noves teories de l'autoorganització de l'univers, en l'humanisme evolucionista, l'ecologia, la nova sanitat holística, o la profunditat del vedanta i del zen que no pas amb molt d'allò en què es basava el model de món de l'anomenada "civilització occidental" clàssica. Però, malgrat tots els possibles canvis, és indubtable que aquelles actituds, aquells "motius espirituals" dels pioners de l'art modern van obrir un nou camí. I que, avui, convenientment posats al dia i sobretot passats pel filtre crític de la ciència, segueixen essent

molts dels mateixos “motius” que encara inspiren el treball d’artistes més recents també moguts per l’afany de *conèixer i de fer un món més just*.

De formes d’enfocar l’art sempre n’hi haurà moltes i en els nostres temps ningú no pot creure que existeixin normes celestials que ens dictin com ha de ser. En les democràcies això és un principi essencial. Tothom pot pintar o esculpir com vulgui. Però també és essencial que després vingui la crítica i vinguin els historiadors per posar-hi qualificatius: aquest tipus d’art ens dóna una visió ingènua de la realitat, aquest altre és populatxer, això és caricatura, això art polític, això és intranscendent, això és decorativista, etc. I de totes les tendències i noms que han desfilat en aquests últims cent anys, tampoc no hi ha dubte que, a la llum d’una crítica rigorosa i vist ja amb una certa perspectiva històrica, precisament els noms que s’han interessat pels temes metafísico-ontològics i d’espiritualitat abans alludits, són els que avui més es valoren i els que realment han fet l’art del segle XX.

Tanmateix seria injust acabar aquestes reflexions sense posar en evidència una vegada més aquell altre fet que finalment sembla el més curiós d’aquesta història, o potser el més natural? Observi’s com els noms dels millors artistes enumerats en tant que exponents del gran corrent intensament preocupat pels temes espirituals, resulta que són quasi els mateixos, nom per nom, que també escolliren els crítics “formalistes” denunciats per l’historiador Tuchman, segons hem dit abans. Com explicar-ho? Es tracta del vell conflicte entre bellesa i expressió, o entre forma i contingut? La nova història de l’art potser ens demostrarà, és cert, que allò que realment interessa als grans artistes amb més intensitat és estimular en nosaltres la vivència espiritual del veritable coneixement que, a la vegada, com és sabut, també és la del veritable amor, amb totes les immenses conseqüències que això pot tenir. I qui sap si la idea d’estètica, i fins de bellesa, potser hom la descobreixi després, com una mena de premi no buscat pels artistes però que, aneu a saber per mitjà de quines muses, s’acostuma a atorgar als més grans. Sembla un contrasentit, però potser sempre ha estat així. Com deia l’escriptor japonès Soseki, l’artista descobreix la brillantor de la llum “en llocs on el comú dels mortals no gosa atansar-se. D’això correntment se’n diu embellir, però no es tracta d’embellir. La brillantor de la llum existeix des de sempre...”. A causa de les nostres cegueses fins que el pintor anglès Turner, posem per cas, no va pintar locomotores a ningú no se li havia ocorregut que una locomotora podia ser bella, i fins que Okyo no va pintar fantasmes no es coneixia la bellesa dels fantasmes^[11].

La qüestió és que, com tantes vegades s’ha discutit, una cosa són les bones intencions espirituals o morals i una altra que, a més, es posseeixi aquell conjunt de qualitats o de “dons artístics” que caracteritzen determinades personalitats; allò, al cap i a la fi, que fa que l’art sigui veritablement art, amb tots els seus enigmàtics mecanismes, recursos, mètodes, aventures i sorpreses que li són propis, però on el món “espiritual”, com hem vist, no deixa de ser mai el seu fonament imprescindible i inseparable.

Notes

[1] V.M. Talbot, *Misticismo y nueva física*, Nova York 1980. Hi ha traducció castellana a Barcelona 1986.

[2] J. Huxley, *Religion without Revelation*, Londres 1941. Hi ha traducció castellana, *Religi6n sin revelaci6n*, Buenos Aires 1967.

[3] M. Cazenave, *La Science et l'âme du monde*, París 1983.

[4] El tema de les relacions entre la ciència i les experiències espirituals ha estat estudiat en tot temps, però recentment ha pres un gran impuls sobretot en relació amb l'espiritualitat d'Extrem Orient i d'alguns països del tercer món. Són moltíssims els autors que s'haurien de citar en aquest terreny i últimament el tema ha estat objecte de col·loquis internacionals interessants entre nombroses personalitats dels dos camps. Com he avançat en la "Introducció" d'aquest volum, en són un exemple els presentats a Còrdova i Tzukuba per encàrrec de France Culture. Han estat publicats amb els títols *Science et conscience* (París 1980) i *Science et symboles* (París 1986). També el que amb el títol de *L'Esprit et la science* va tenir lloc a Fes. Ha estat publicat per Albin Michel, París 1983. O el que, organitzat per la Unesco, va tenir lloc a Venècia l'any 1986 i que, amb el títol *La ciència i les fronteres del coneixement* ha estat publicat en català pel Centre Unesco de Catalunya i La Magrana, Barcelona 1987.

[5] M.-L. Von Franz, *Nombre et Temps: psychologie des profon deurs et physique moderne*, París 1983.

[6] W. Harman, "Inconsciente y consciente". És una de les presentacions del Col·loqui de Fez abans mencionat.

[7] V.A. Jaffé, "Le Symbolisme dans les arts plastiques", un dels capítols de C.G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, París 1964.

[8] M. Tuchman et al., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles, Nova York 1986.

[9] M. Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, Nova York 1978.

[10] C.G. Jung et al., *op. cit.*

[11] N. Soseki, *Oreiller d'herbes*, París 1987.

Arte y espiritualidad

Discurso leído en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa, Universidad de Barcelona, 22 de junio de 1988

Antoni Tàpies

En los últimos cien años una gran parte de la humanidad ha vivido un crecimiento y unas transformaciones como nunca se habían visto. Pero no se puede olvidar que eso mismo ha traído a algunas capas sociales y a algunos pueblos una degradación y mortalidad también

sin precedentes. El espectacular desarrollo de la ciencia y de la técnica, lejos de dar siempre frutos positivos, a veces se ha vuelto en contra de nosotros de forma tan peligrosa que hasta puede llegar a tener consecuencias fatales para la continuidad de nuestro planeta. Los desequilibrios escandalosos entre la miseria de unos y la insultante riqueza de otros no solamente están por resolver, sino que, en muchos casos, son tan crueles como en los peores momentos de la historia.

La vida, está claro, va buscando sus caminos y sus defensas. Y hay que reconocer que, con todo, son unos años en que la humanidad habrá desarrollado intensamente muchos de sus mejores potenciales; años en los cuales han nacido personalidades extraordinarias y grupos infatigables que han hecho avanzar muchísimo el conocimiento del universo y de la naturaleza humana. Unos años en los que hemos visto crecer las organizaciones y las instituciones que probablemente se han movilizadas más para intentar frenar la locura de los violentos, de los fanáticos, de los injustos, de los especuladores... que, acercándonos a la última década del siglo XX, a veces están amenazando la integridad del mundo.

En contraste, pues, con el peligro de destrucción final más grande de la historia, que tantos han denunciado, quién sabe si empiezan también a vislumbrarse algunos síntomas que nos aproximan a una etapa de madurez que produzca un cambio cualitativo en nuestras vidas, en nuestras costumbres y en las relaciones entre nosotros mismos y con nuestro entorno. Científicos, pensadores y también numerosos artistas, coincidiendo con muchos maestros espirituales de siempre, nos lo anuncian con cantidad de descubrimientos y propuestas que sin duda van en esa dirección. Por ello no resulta extraño que se hayan alzado algunas voces hablándonos de una “nueva era” donde nos pueden trasladar las sorprendentes y paradigmáticas visiones del mundo de muchos de aquellos. A juzgar por la nueva cosmología, la nueva física, la biología, la ecología... o el arte, podemos sospechar, como se ha apuntado, que la humanidad está evolucionando lentamente *hacia un estado sublime de consciencia* sobre el cual los grandes visionarios y místicos del pasado y del presente ya han proporcionado algunas luces fugaces^[1].

¿Hacia una consciencia cómica?

Pocos estudiosos creerían hoy, ciertamente, que tan sólo con el desarrollo material administrado por teorías económicas y consignas políticas, o por revoluciones culturales de masas más o menos a son de corneta, se pueden mejorar los humanos y la sociedad. Y son muchos los que piensan que, para curarnos de verdad, para salvarnos a nosotros y al mundo, es muy urgente un replanteamiento radical de los valores espirituales y morales, así como la enseñanza apropiada de los mismos, para que cada uno de nosotros aprenda individualmente a perfeccionar la propia consciencia y el propio comportamiento. El desarrollo material es importante, evidentemente. Como también lo es la labor de los políticos, de los educadores, de los padres o de los que controlan los medios de comunicación que pueden ayudar a que el cambio sea propicio. Pero las verdaderas transformaciones probablemente no se obtendrán si no se generaliza un esfuerzo, por medio de un largo trabajo interior, a fin de que sea cada

uno quien haga viva en sí mismo la enseñanza debidamente actualizada de tantos maestros de espiritualidad antiguos y modernos. Y, sobre todo, de algo que, bajo diferentes nombres, es básico en muchos de ellos: la vivencia de la unidad originaria, la experimentación íntima de la auténtica realidad total, que es precisamente la que nos va a hacer solidarios con el universo y con todos los hombres y la que puede dar sentido a la vida. La humanidad, diciéndolo con palabras de Julian Huxley, necesita volver a encontrar el arte de la salud espiritual. Y no lo conseguirá con creencias que se basen en dualismos separadores (natural y sobrenatural, espíritu y materia, alma y cuerpo, Dios y mundo...), sino con creencias unitarias que se alimenten de la dinámica del conocimiento viejo y nuevo, objetivo y subjetivo, de la experiencia tanto científica como espiritual[2]. Démonos cuenta, también, como hacen algunos filólogos, de que en la actualidad "ya no se puede pensar el mundo sin pensarlo en la historia, pero a condición de recordar que esta historia es, en primer lugar, *la historia de la consciencia*, y que representa una proyección del plano del ser que nos lleva, por reversión, a una metahistoria donde sólo hablan los símbolos"[3].

En este sentido, hace ya algunos años que ha habido importantes avances en el campo de las ciencias noéticas, en la psicología analítica y en los estudios de lo que algunos llaman "creencias alternativas" -o complementarias de nuestra consciencia, según dicen otros- que han abierto muchos caminos. Recordemos la revalorización que hicieron los psicólogos y los investigadores de religiones comparadas acerca de las facultades globalizadas de la actividad imaginativa y visionaria que el cerebro humano ha tenido en cualquier tiempo, y que se encuentran especialmente preservadas en determinadas sabidurías y religiones, en el universo de algunos mitos, imágenes y símbolos, incluso en diversas creencias esotéricas y en algunos rituales mágicos... Y recuérdese, también, la importancia que más recientemente han tenido los estudios en el campo de la filosofía de la ciencia, gracias a los cuales se ha empezado a entender que muchos de los procesos de simbolización, muchos de los mensajes de nuestro inconsciente, de nuestros sueños y, en especial, de algunas experiencias místico-religiosas, son capaces de darnos visiones del mundo que complementen muchos descubrimientos científicos recientes o bien coincidan sorprendentemente con ellos[4].

Hasta hace poco, los racionalistas acérrimos consideraban esos fenómenos como un psi-quismo propio de mentalidades primitivas. Sin embargo, ahora se ve que, en sus aspectos positivos, se trata de fenómenos que pueden ser altamente civilizadores. Portadores del misterioso "espíritu de la naturaleza", en realidad logran que la parte de la naturaleza que es el hombre se vaya haciendo consciente. Es más, como aseguran algunos autores, muchos de los fenómenos surgidos de lo que ahora se acepta como "valores del inconsciente" y como un patrimonio espiritual colectivo, parece ser que precisamente están en los fundamentos de concretas concepciones científicas modernas, comenzando por los que, apenas hace cuatro días, todavía se consideraban como las investigaciones más racionales y positivas de todas: las de la ciencia de los números[5].

Sea como sea, es muy posible que esta irrupción de nueva espiritualidad, vislumbrada hoy en todos los campos y que quiere “completar” la visión del mundo exclusivamente racional y materialista, tenga repercusiones muy interesantes que, de hecho, ya están cambiando la mentalidad y las costumbres de muchos.

Contribución del arte moderno

El arte -lo he apuntado varias veces- ha contado con una situación privilegiada en la evolución de estos hechos. Algunos artistas del siglo XX no solamente han atestiguado profusamente la necesidad de dirigirnos, como han dicho ciertos autores, hacia “un nuevo paradigma que conceda más importancia a los valores ecológicos, humanos y espirituales”[6], sino que a menudo los mismos artistas han contribuido a crearlo y se han esforzado en difundirlo. Recordemos que a lo largo de este siglo los artistas han sentido como nunca la necesidad de escribir, de publicar manifiestos y de hacer declaraciones, tanto para orientar su propio trabajo desde los nuevos puntos de vista, como para convencer a la sociedad[7].

El arte siempre se ha encontrado como un pez en el agua en el mundo de la introspección espiritual, de las grandes simbologías, de los valores del inconsciente y, sobre todo, de muchas experiencias místicas y religiosas. Más aún, quizá hoy debamos decir que, al ser liberado por otros medios de expresión de los fines documentales e imitativos que ha tenido en ciertos momentos, el arte ha recuperado en el expresionismo de las imágenes y de los símbolos mencionados sus fines originarios y su razón primordial de existir. En cualquier caso, hoy ya no se puede dudar de que las grandes figuras del arte moderno están teniendo una contribución importante en la formación de la nueva consciencia. Y por eso hay que considerar que cumplen una función social de primera magnitud.

Pero nada ha sido fácil ni aún lo es. Las intenciones artísticas basadas en la simbología y en la mística, hasta hace pocos años, han constituido un tabú entre muchos intelectuales del mundo del arte, y en especial, por desgracia, entre bastantes de la izquierda política. No se puede olvidar que se trataba de asuntos que, hace no mucho tiempo, estaban muy desacreditados a causa de la apropiación que de ellos siempre han llevado a cabo los poderes absolutistas, y muy concretamente la que hace poco realizó el nazismo. Nos lo explica muy bien el historiador del arte Maurice Tuchman cuando nos introduce a la memorable exposición titulada *Lo espiritual en el arte: la pintura abstracta 1890-1985*, que fue presentada en el County Museum of Art de Los Angeles[8]. Tuchman recuerda cómo Hitler basó la conocida teoría de la supremacía aria del nazismo en diversas interpretaciones de la teosofía y de muchos simbolismos derivados de la mitología germánica, lo cual sirvió de inspiración al arte oficial de aquel régimen. Eso mismo provocó que bastantes críticos de arte de los países democráticos, algunos de ellos muy influyentes sobre todo en los museos norteamericanos, abandonaran cualquier idea que relacionase el arte abstracto con el mundo de los símbolos espirituales, cuando de hecho, desde la prehistoria hasta nuestros días, el arte ha estado siempre tan unido a ello. Ese abandono, siguiendo a Tuchman, motivó que durante años el arte abstracto se explicara sólo por sus pretendidos valores “formales” o puramente estéticos. La consecuen-

cia fue que la principal riqueza espiritual de la pintura abstracta, y, con ella, de la mayoría de la pintura llamada moderna, resultó infravalorada y, por lo mismo, sus beneficios reales quedaron ocultos para la mayor parte de la sociedad.

Un gran sector de la crítica y de los historiadores más recientes, como es natural, han ido deshaciéndose de estos prejuicios, en especial al constatar el hecho objetivo de las prácticamente unánimes relaciones de los artistas modernos más importantes con temas, filosofías y maestros espirituales de las características descritas, tal como se puede ver a través de los documentos y de las obras que figuran en la gran exposición mencionada. Los viejos intelectuales, más o menos de izquierda, algunos de los cuales llegaron a pensar que las “rarezas” del arte moderno ignoraban la vida y lo hacían demasiado esotérico, o los que se mofaban de que el arte se hiciera demasiado trascendental o se volviese demasiado metafísico, se encuentran ahora con la sorpresa de que todos los que están considerados como los mejores artistas del siglo XX, del primero al último, son justamente los que de modo más profundo se han interesado por estos problemas de nuestra existencia, coincidiendo con enseñanzas precisas de los maestros de espiritualidad que frecuentaban o leían con fruición. Tal es el caso -comenzando por citar los más abstractos- de Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Klee, Schwitters, Arp, de Pollock, Rothko, Tobey, etc. Y no digamos ya, está claro, de los que tienen ese sentido simbólico mucho más evidente, como Van Gogh, Gauguin, Munch, nuestro propio Picasso, Marcel Duchamp... o de tantos y tantos otros más recientes. Ello ciñéndonos nada más que a la exposición citada, puesto que no sólo podríamos añadir más nombres de Europa y América – pensemos en Ernst, Miró, Motherwell, Lam, etc.- , sino que si introducimos aquí también las fuentes espirituales del arte oriental que han gravitado sobre estos artistas – de la pintura china al arte zen japonés, del tantrismo hindú a las *tankas* tibetanas, etc.- podríamos rellenar todo un volumen de otros nombres.

Este cambio de enfoque que se está operando en la crítica y la historiografía del arte moderno ha sido sumamente positivo. Aunque, como se puede suponer, todavía provoca muchísimas resistencias procedentes de prejuicios religiosos, ideológicos, políticos, comerciales... que son contrarios a la difusión de los verdaderos contenidos del arte moderno. Por eso no es nada extraño que algunos piensen que, a pesar de lo mucho que se ha hablado, casi toda la historia del arte moderno tiene que rehacerse y sobre todo divulgarse. Gran parte del público, efectivamente, siente una fuerte atracción difusa por el arte moderno, y quizás se ha aprendido de memoria algunos nombres de artistas y hasta conoce unos cuantos aspectos anecdóticos. Una minoría los colecciona con devoción y además invierte dinero en ello. Pero no hay duda de que aún son muy pocos los que gozan de verdad de los auténticos beneficios que puede aportar la comunión con los contenidos del arte moderno. Es decir, se ignora todavía la gran función cognitiva y ética que el arte moderno podría desempeñar más a fondo, *si fuera bien explicado*, en la sociedad de este fin de siglo tan trastocado que vivimos.

Porque eso también tenemos que recordarlo siempre: la comunión con las obras de arte, del tiempo que sea, no se da nunca automáticamente. Si se quiere que tenga una auténtica uti-

lidad social hay que prepararla, enseñarla, fomentarla...[9]. Por suerte, exposiciones y textos como los mencionados empiezan a aclarar mucho las cosas. Pero las instituciones de gobierno, los educadores, los medios de comunicación aún deben tomar más conciencia de la importancia real de los contenidos del arte moderno. Hay que conseguir, sobre todo, reflejarlos en los planes de enseñanza escolar, desde los más elementales, para que la juventud se enriquezca realmente y, en especial, para que desarrolle su sentido crítico y aprenda a discernir los auténticos valores de los falsos. De no ser así, todo esfuerzo resultaría estéril y seguiríamos devorados por tantos engaños de las llamadas industrias culturales de provecho.

La adaptación a nuestros tiempos

Las circunstancias históricas, sociales y culturales de los primeros vanguardistas, como se puede suponer, no son las mismas con las que contamos hoy. En primer lugar, recordemos que, en la actualidad, ni el arte moderno se reduce a la pintura abstracta, ni quizás entendemos la espiritualidad exactamente como aquellos artistas pioneros. La importancia de Kandinsky, pongamos por caso, es debida ciertamente a una interesante inmersión en el mundo de la espiritualidad. Pero imaginar su pintura y su libro *Lo espiritual en el arte* sólo como un producto de lectura de los escritos de teosofía y antropología de Helena Blavatsky y de Rudolf Steiner, en el sentido que se le suele atribuir, probablemente haría sonreír hoy a muchos. Lo mismo podríamos decir acerca de las influencias que la obra *Los grandes iniciados*, de Shuré, se supone que tuvo en Mondrian; o bien las de orientalistas como Ouspensky o Gurdjieff sobre otros numerosos artistas, los cuales no contaban aún con el más fácil acceso que hoy tenemos a los textos del hinduismo, del taoísmo o del budismo. Y está claro que conocían mucho menos los grandes paralelismos que la propia ciencia de Occidente ha acabado por reconocer entre muchos de sus propios temas de estudio y los de la antigua espiritualidad de Oriente.

Ahora todo es bastante distinto. A medida que nos acercamos a nuestros días, no se puede olvidar que la idea de “espíritu” se ha vuelto menos “espiritual”. Como alguien ha dicho, más que de salvar almas, ahora se trata de salvar hombres. Recordemos que los propios dioses, según anuncia Jung, están dejando el Olimpo para transformarse en conceptos filosóficos (y de cara a la praxis, podríamos añadir)[10]. Por otro lado, sabemos suficientemente que las experiencias espirituales o místicas, al igual que los mismos sentimientos religiosos, no son una exclusiva de las confesiones religiosas institucionalizadas. Y, más que nada, sabemos que esas experiencias y sentimientos religiosos hoy nos “vuelven a vincular” más con un modelo de mundo basado en las nuevas teorías de la autoorganización del universo, en el humanismo evolucionista, la ecología, la nueva sensibilidad holística, o la profundidad del vedanta y el zen, que con gran parte de aquello en que se fundaba el modelo de mundo de la llamada “civilización occidental” clásica. No obstante, a pesar de todos los posibles cambios, es indudable que las actitudes, los “motivos espirituales” de los pioneros del arte moderno, abrieron un nuevo camino, y que hoy, convenientemente puestos al día y, sobre todo, pasados por el filtro crítico de la ciencia, siguen siendo los mismos “motivos” que todavía inspiran el trabajo

de artistas más recientes, movidos asimismo por el afán de conocer y de hacer un mundo más justo.

Siempre habrá muchas formas de enfocar el arte, y en nuestros tiempos nadie puede creer que existan normas celestiales que nos dicten cómo ha de ser. En las democracias esto es un principio esencial. Cualquiera puede pintar o esculpir como quiera. Pero también es esencial que después vengan la crítica y los historiadores para añadir calificativos: este tipo de arte nos da una visión ingenua de la realidad, este otro resulta populachero, eso es caricatura, eso es arte político, eso es intrascendente, eso es decorativista, etc. Y, de todas las tendencias y nombres que han desfilado en los últimos cien años, tampoco hay duda de que, a la luz de una crítica rigurosa y visto ya desde cierta perspectiva histórica, precisamente los nombres que se han interesado por los asuntos metafísico-ontológicos y de espiritualidad antes aludidos, son los que hoy se valoran más y los que realmente han hecho el arte del siglo XX.

De todos modos, sería injusto acabar estas reflexiones sin poner de manifiesto, una vez más, el hecho que finalmente parece más curioso de esta historia, ¿o acaso el más natural? Obsérvese que los nombres de los mejores artistas enumerados como exponentes de la gran corriente intensamente preocupada por los temas espirituales son casi los mismos, nombre a nombre, que también escogieron los críticos “formalistas” denunciados por el historiador Tuchman, según hemos dicho antes. ¿Cómo explicarlo? ¿Se trata del viejo conflicto entre belleza y expresión, o entre forma y contenido? La nueva historia del arte quizá demostrará, es cierto, que lo que realmente interesa con más intensidad a los grandes artistas es estimular en nosotros la vivencia espiritual del verdadero conocimiento, que a su vez, como es sabido, es la del verdadero amor, con todas las inmensas consecuencias que ello puede acarrear. Y quién sabe si la idea de estética, y hasta de belleza, se pueda descubrir después, como una suerte de premio no buscado por los artistas, pero que, váyase a saber por medio de qué musas, se acostumbra a otorgar a los más grandes. Como decía el escritor japonés Soseki, el artista descubre el brillo de la luz “en lugares donde el común de los mortales no se atreve a acercarse. A eso se le llama normalmente embellecer, pero no se trata de embellecer. El brillo de la luz existe desde siempre...”. Por causa de nuestra ceguera, pongamos por ejemplo, hasta que el artista inglés Turner pintó locomotoras, a nadie se le había ocurrido que una locomotora podía ser bella, y hasta que Okyo pintó fantasmas, no se conocía la belleza de los fantasmas^[11].

La cuestión estriba en que, como tantas veces se ha discutido, una cosa son las buenas intenciones espirituales o morales, y otra que, además, se posea el conjunto de cualidades o de “dones artísticos” que caracterizan a determinadas personalidades, lo cual, al fin y al cabo, hace que el arte sea verdaderamente arte, con todos los enigmáticos mecanismos, recursos, métodos, aventuras y sorpresas que le son propios, pero donde el mundo “espiritual”, como hemos visto, no deja nunca de ser su fundamento imprescindible e inseparable.

Notas

[1] Véase M. Talbot en *Mysticism and the New Physics*. Existe traducción castellana en Barcelona 1986.

[2] J. Huxley, *Religion without Revelation*. Existe traducción castellana en Buenos Aires 1967.

[3] M. Cazenave, *La science et l'ame du monde*, París 1983.

[4] El tema de las relaciones entre la ciencia y las experiencias espirituales ha sido estudiado siempre, pero recientemente ha tornado un gran impulso sobre todo en relación con la espiritualidad de Extremo Oriente y de algunos países del tercer mundo. Son muchísimos los autores que habría que citar en este terreno, y últimamente dicho asunto ha sido objeto de interesantes coloquios internacionales entre numerosas personalidades de ambos campos. Como he apuntado en la "Introducción" de este volumen, son un ejemplo los presentados en Córdoba y Tzukuba por encargo de France Culture. Han sido publicados con los títulos *Science et Conscience* (Stock-France Culture, París 1980) y *Science et Conscience* (Albin Michel-France Culture, París 1986). También el que, bajo el título de *L'Esprit et la science*, tuvo lugar en Fez. Lo publicó Albin Michel, París 1983. O el que, organizado por la Unesco, se celebró en Venecia el año 1986 y, con el título *La ciència i les fronteres del coneixement*, ha sido publicado en catalán por el Centro Unesco de Catalunya y La Magrana, Barcelona 1987.

[5] M.-L. Von Franz, *Nombre et Temps, psychologie des profondeurs et physique moderne*, Traducción francesa en París 1983.

[6] W.W. Harman, "Inconscient et Conscient", una de las ponencias presentadas en el *Coloquio de Fez*, op. cit.

[7] Sobre este tema, véase A. Jaffé, *Le symbolisme dans les arts plastiques*, uno de los capítulos del libro de C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, París 1964.

[8] M. Tuchman y otros, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art y Nueva York 1986.

[9] Véase M. Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, Nueva York 1978.

[10] C.G. Jung y otros, op. cit.

[11] N. Soseki, *Oreiller d'herbes*, París 1987.

Art and Spirituality

Speech delivered when appointed Doctor Honoris Causa, Universitat de Barcelona, June 22, 1988

Antoni Tàpies

In the last hundred years humanity has seen growth and transformation like never before. But we should not forget that such changes have brought to some social classes and to some people degradation and mortality, also without precedent. The spectacular development of

science and technology, far from always bearing positive fruit, has at times turned against us in such a dangerous fashion as to threaten the very survival of our planet. The scandalous imbalance between the extreme poverty of some and the insulting wealth of others is a problem to be solved and it is as cruel now as in the worst moments in history.

Life, of course, seeks its paths and its defenses. All things considered, we must recognize that these are years when humanity will have intensely developed its best potential; years in which extraordinary personalities have been born and tireless groups formed that have greatly advanced our knowledge of the universe and human nature; years in which we have seen the growth of organizations and institutions mobilized to stop the folly of the violent, of the fanatical, of the unjust, of the speculators, who, as we approach the last decade of the twentieth century, remain a threat to the integrity of the world.

In contrast to the danger of final destruction – the greatest in history – denounced by many, we might begin to glimpse some indications that we are coming to a period of maturity and our lives, our customs, our relationships among ourselves and with our environment will experience a qualitative change. Scientists, thinkers, and numerous artists, coinciding with spiritual masters of many ages, have announced such a renaissance with a number of discoveries and proposals. It is therefore unsurprising that some voices have started to speak to us of a “new age” to which we will be led by the surprising and paradigmatic world views of many of these. Judging by the new cosmology, the new physics, biology, ecology, and art, we can now sense that humanity, as has been said, is slowly marching towards a sublime state of consciousness, in respect of which the great visionaries and mystics of the past and present have already advanced some flashes of light[1].

Towards a Cosmic Consciousness?

Few intellectuals today would believe that only with the material development subjected to economic theories and political programs, or to mass cultural revolutions dictated by the military bugle, people and society will improve. Many think that, for a true cure, to save ourselves and the world, a radical restructuring is necessary: a restructuring of spiritual and moral values, and the appropriate teaching thereof, so that each one of us may learn to perfect his or her own consciousness and behavior. Material development is important, to be sure. And so is the work of politicians, educators, parents, and those who control the media, for these can bring about such change. But it might also be true that real transformation will not be achieved if we do not make a generalized effort, through protracted internal discipline, to bring to life in ourselves the updated teaching of so many ancient and modern masters of spirituality. Moreover, something that, by different names, is common and basic to many of them: the experience of the original unity, the intimate experimentation of the authentic total reality, which is precisely what must instill in us solidarity with the universe and with all humans and which will bring sense to our lives. Humanity, in the words of Julian Huxley, needs to find again the art of spiritual health. This will not be achieved with beliefs based on divisive dualities (natural/supernatural, spirit/matter, soul/body, God/world) but rather with uniting convictions

fed by the dynamism of old and new knowledge, at once objective and subjective, of scientific and spiritual experience[2]. We must realize, as some philosophers do, that today “we cannot think the world without thinking it in history, but on condition that this history be, above all, the history of consciousness and represent a projection of our plane of being to take us back to a meta-history where only symbols speak”[3].

In this sense and for some years there have been important advances in the field of noetic sciences, analytical psychology, and the study of what some term “alternative beliefs” (or, as others say, complementary of our consciousness) that have opened many avenues. Let us keep in mind the reevaluation that psychologists and comparative religion scholars made of the globalizing powers of imaginative and visionary activity that the human brain has always enjoyed and that may be found especially preserved in certain wisdom traditions and religions, in the universe of myths, images, and symbols, and even in some esoteric beliefs and magical rituals. Do not forget the importance recently gained by studies in the philosophy of science. Thanks to these we have begun to understand that many of those processes of symbolization, many messages from our unconscious, from our dreams, and in particular some mystical and religious experiences may afford us views of the world to complement or even to coincide with many recent scientific discoveries[4].

Until recently hard-line rationalists saw those phenomena as the product of primitive mentalities, but now we can see that, in their positive aspects, they may be highly civilizing. As they bear the mysterious “spirit of nature,” in reality they help that part of nature that is man to achieve greater consciousness. And, as some authors assure us, many of the phenomena issuing from what we now accept as “values of the unconscious,” and as a collective spiritual legacy, appear precisely to be at the basis of concrete modern scientific concepts, beginning by what were recently thought the most rational and positive of all: the science of numbers[5].

In any case, it is quite possible that the irruption of the new spirituality, which we now can see in all fields, and which would “complement” the exclusive rational and materialist world view, has most interesting repercussions and in fact is changing the mind and the habits of many.

The Contributions of Modern Art

Art – as I have noted a few times – has enjoyed a privileged position in the evolution of these facts. Some twentieth-century artists have not only expressed time and again our need to head, as some authors have expressed, towards “a new paradigm that will lend more weight to ecological, human, and spiritual values,”[6] but also the artists themselves have contributed to create it and have striven to spread it. Bear in mind that throughout this century artists have felt like never before the need to write, to publish manifestos and statements, both to orient their own work vis-à-vis the new viewpoints and to convince society[7].

Art has always felt at ease in the world of spiritual introspection, of the great symbols, of the values of the unconscious, and mostly of many mystical and religious experiences. Even more, today we must say that, in being liberated by other media from the documentary and imita-

tive roles it has played at certain times, art has recovered in the expressionism of images and symbols its original ends and its main reason for existing. In any case, today we can no longer doubt that the great figures of modern art contribute importantly to the formation of the new consciousness. And for this reason we must consider that artists fulfil a social function of the highest order. But nothing has been or is yet easy. Artistic intentions based on symbolism and mysticism have until recently been taboo among many art-world intellectuals and, especially and unfortunately, among many on the political left. We cannot forget that those were topics that not long ago were discredited in our country because absolutist powers, and concretely the Nazis, have always appropriated them. The art historian Maurice Tuchman explains this quite well in his introduction to the memorable exhibition *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* that took place at the Los Angeles County Museum of Art[8]. Tuchman reminds us that Hitler based his infamous theory of Arian superiority on a number of interpretations of theosophy and of symbols from Germanic mythology, which served as inspiration for the official art of that regime. As a result quite a few art critics from democratic countries, some very influential, particularly in North-American museums, gave up any idea relating abstract art to the world of spiritual symbols when, in fact, from prehistory to our day, art has always been closely tied to them. Such abandonment, Tuchman continues, resulted in explaining abstract art only by its pretended “formal” and purely aesthetic values. The consequence of this was that the main spiritual worth of abstract painting and, with it of the majority of painting called modern, was thought little of and so its real value was hidden for the greater part of society.

A large sector of recent critics and historians, naturally enough, has shed these prejudices, mostly when they realized an objective fact: the practically unanimous relations of the most important modern artists with themes, philosophies and spiritual masters of the characteristics described above. One can see this in documents and in the works shown at the great exhibition I just mentioned. The old intellectuals, more or less on the left, some of whom even thought that the “weirdness” of modern art ignored life and made it too esoteric, or those who mocked art for being too transcendent or metaphysical, now find themselves surprised that all those considered the best artists of the twentieth century, from the first to the last, are precisely the most profoundly interested in the problems of our existence that coincide with the precise teachings of the spiritual masters they all read with rapt attention. This is the case – I begin by mentioning the more abstract of them – of Kandinsky, Mondrian, Malevich, Klee, Schwitters, Arp, Pollock, Rothko, Tobey, etc. To say nothing, of course, of those who show an evident symbolic sense, such as Van Gogh, Gauguin, Munch, our own Picasso, Marcel Duchamp... and so many more recent ones. I am limiting myself to Western painting shown or cited in the exhibition just referred to. We could add many more names from Europe and America – I am thinking of Ernst, Miró, Motherwell, Lam. If we brought in the spiritual sources of Oriental art that have weighed on these artists – from Chinese painting to Japanese Zen, from Hindu Tantrism to Tibetan tankas – we could fill another volume just with names. Not forgetting, naturally, the innumerable examples that, in the same sense, so-called primitive arts would furnish.

Or the images and symbols of so many other more heterodox authors poorly known in our Western tradition.

The change in focus in modern art criticism and history has been extremely positive. As you may suppose, however, there is still much resistance stemming from religious, ideological, political, and commercial prejudices that oppose the spread of the true contents of modern art. Some think, naturally enough, that, despite so much talk, most of the history of modern art needs to be written and divulged afresh. It is true that a great part of the public feels a vague attraction for modern art, has become familiar with the names of some artists, and knows some anecdotal aspects of it. A minority is devoted to collecting modern art and some even invest money in it. Yet those who truly enjoy the benefits brought about by the communion with the content of modern art are very few. In other words, the main cognitive and ethical function that modern art, *if it were explained properly*, could accomplish is unknown to society in this our disturbing century's end.

We should never forget that the communion with works of art, of whatever period, does not come automatically. If you want art to have a true social utility you must prepare it, teach it, foment it^[9]. Fortunately, exhibitions and texts such as the ones I have mentioned are beginning to throw light onto the matter. But governmental institutions, educators, the media still need to become more aware of the real importance of the contents of modern art. First and foremost these contents need to be entered into school education plans from elementary level onward, so that young minds can become enriched and, especially, develop their critical sense and learn to distinguish authentic values from false ones. Otherwise all efforts will be sterile and we will continue to be devoured by so much deceit from the for profit cultural industry.

Adaptation to Our Time

You can imagine that the historical, social, and cultural circumstances of the first avant-garde artists were not the same as those today. To begin with, at present, modern art is not limited to painting and we surely do not conceive spirituality the same way those pioneering artists did. The importance of Kandinsky, to give an example, is certainly due to an interesting immersion in the world of spirituality. But it is ludicrous to imagine his painting and his book *The Spiritual in Art* simply as a product of his reading theosophy and anthropology by Helena Blavatsky and Rudolf Steiner, as is often claimed. The same may be said of the influence that Shuré's *The Great Initiated* supposedly had on Mondrian, or Orientalists as Ouspensky and Gurdjieff on many other artists, and these did not have the easy access we have today to texts of Hinduism, Taoism, or Buddhism. Much less did they know, of course, the great parallels that Western science has now recognized between many of its topics of study and the ancient spirituality of the Orient.

Now things are quite different. Today, the idea of "spirit" has become less "spiritual." As someone said, more than saving souls it is now a matter of saving people. Let us bear in mind that the gods themselves, as Jung announced, are abandoning Olympus to transform themselves into philosophical concepts (and into praxis, we might add)^[10].

We know full well that spiritual or mystical experiences, including religious sentiments, fall outside of the exclusivity of institutionalized religions. We also know that those experiences and sentiments today re-tie (*re-ligare*) us to a model of the world based on the new theories of the self-organization of the universe, of evolutionary humanism, of ecology, of the new holistic health, or the profundity of the Vedanta and the Zen rather than to the so-called classical “Western civilization.” But, despite all possible changes, there is no doubt that those attitudes, those “spiritual motifs,” of the pioneers of modern art opened a new road. At present, now that we have been brought up to date by the critical filter of science, many of the same “motifs” continue to inspire the work of recent artists who are also impelled by their need to *know and to help make a more just world*.

There will always be many ways to view art and in our time no one can believe in heavenly norms to dictate how things must be. This is an essential principle of any democracy. Everybody may paint or write as they please. But it is also essential that critics and historians follow up and apply qualifiers: this type of art gives us a naive vision of reality, this other plays to the gallery, this is a caricature, this is political art, this is short sighted, this is mere decoration, and so on. Among all tendencies and names that have paraded in front of us during the past hundred years, there is little doubt that, in the light of a rigorous criticism and seen under a certain historical perspective, the names that have become interested in the alluded spirituality and metaphysical and ontological themes are precisely those most valued today, the ones who have really made the art of the twentieth century.

Still, it would be unfair to close these reflections without bringing to light once again what might be the most curious case of this history, or perhaps simply the most natural. Observe how the names of the best artists mentioned above, in their role as exponents of the great current that is intensely preoccupied by spiritual themes, happen to be almost the same, name by name, as those chosen by the “formalist” critics denounced by Tuchman, as I have said before. How can we explain this? Is it a matter of the old conflict between beauty and expression, or between form and content? The new history of art will perhaps prove that what really and most intensely interests the great artists is to stimulate in us the spiritual life of true knowledge and at once that of true love, with all the immense consequences this may have. And who knows if the idea of aesthetics, and even beauty, may be discovered only afterwards, as a kind of reward not sought by the artists, but, who knows by way of what muses, always granted the greatest. It seems a contradiction, but this might have always been the case. As the Japanese writer Soseki said, the artist discovers the brightness of light “in places where most people dare not approach. This is normally described with the verb ‘embellish’, but it is not a matter of embellishment. The brightness of light has always been there”[11]. To give two examples: because of our blindness, until Turner painted locomotives no one would have thought that a locomotive could be beautiful, and until Okyo painted ghosts we did not know the beauty of ghosts.

The question is that, as we have so often discussed, one thing is good spiritual or moral intentions and quite another the fact that one may possess the qualities or “artistic gifts” that characterize some personalities: the quality that, all things considered, makes art truly art, with all its enigmatic mechanisms, its resources, methods, adventures, and surprises that are its own. There, as we have seen, the “spiritual” world continues to be its basic and inevitable foundation.

Notes

[1] See M. Talbot, *Mysticism and the New Physics*, New York 1980. There is a Spanish translation, Barcelona 1986.

[2] J. Huxley, *Religion without Revelation*, London 1941. There is a Spanish translation, Buenos Aires 1967.

[3] M. Cazenave, *La Science et l'ame du monde*, Paris 1983.

[4] The topic of the relations between science and spiritual experiences has always been a subject of study, but it has recently undergone a great development mostly as it concerns the spirituality of Far Eastern and some Third World countries. Many authors could be cited for their contributions to the topic, which has also been the object of interesting international debate and talks by numerous specialists. Some examples are provided by the meetings of France Culture, organized in Cordoba and Tzukuba, whose proceedings were published as *Science et Conscience* (Stock-France Culture, Paris 1980) and *Science et Symboles* (Albin Michel-France Culture, Paris 1986). The proceedings of another meeting, taking place in Fez, was published by Albin Michel (Paris, 1983) as *L'Esprit et la science*. UNESCO organized a further in Venice in 1986. Under the title *La ciència i les fronteres del coneixement*, it was published in Catalan (Centre Unesco de Catalunya and La Magrana, Barcelona 1987).

[5] M.-L. Von Franz, *Nombre et Temps; psychologie des profondeurs et physique moderne*, Paris 1983.

[6] W.W. Harman, “Inconscient et Conscient.” One of the presentations from the Fez Colloquium mentioned above.

[7] See A. Jaffé, “Le Symbolisme dans les arts plastiques,” one of the chapters in C.G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris 1964.

[8] M. Tuchman and others, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles County Museum of Art; New York 1986.

[9] See M. Shapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, New York 1978.

[10] C.G. Jung, *op. cit.*

[11] N. Soseki, *Oreiller d'herbes*, Paris 1987.

English abstract

This article presents a reflection by Antoni Tàpies on the important changes that our culture has undergone in recent times and their repercussions on art. It starts with the avant-gardes in order to understand their evolution in the second half of the twentieth century, paying particular attention to the different ways in which spirituality is resolved in different artistic forms: symbolism, psychology, orientalism.

keywords | Tàpies; art; spirituality; reflection; mysticism; Modern Art

Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)

Juan Eduardo Cirlot

I. Juan Eduardo Cirlot, *Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies*, “Destino” n. 949, 15 de noviembre de 1955, 34-35

II. Juan Eduardo Cirlot, *Conclusión de: El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Barcelona, 1957, 127

III. Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Antoni Tàpies*, “Papeles de Son Armadans”, n. 26, mayo de 1958, 202-207

En 1955 Antoni Tàpies participó con tres obras en la III Bienal Hispanoamericana de arte celebrada en Barcelona. Ni la prensa ni la crítica especializada comprendieron el sentido de la obra de Tàpies. Fue Juan Eduardo Cirlot el primero en abrir un camino hacia la comprensión de su obra, con la publicación ese mismo año del artículo *Explicación de la pintura de Tàpies*. Este artículo fue el primero de los muchos de Juan Eduardo Cirlot que acompañaron a su obra. En otoño de 1957 Cirlot publicó el primer libro sobre informalismo en España, *El Arte Otro*, del que se incluye en este número la conclusión del autor, que aparece en cursiva por su carácter lírico. A partir de 1958 Juan Eduardo Cirlot publicaría en la revista “Papeles de Son Armadans” artículos dedicados a Tàpies y otros artistas de la “Escuela de Barcelona” y el grupo El Paso, de entre los que se ha seleccionado *La pintura de Antoni Tàpies*.

I. Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies (1955)

Juan Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot, *Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies*, "Destino" n. 949, 15 de noviembre de 1955, 34-35

En la sala de abstractos de la III Bienal Hispanoamericana, figuran con el escueto título de *Pintura* las tres obras numeradas 435, 436 y 437 en el catálogo general (véase Fig.1; Fig.2; Fig.3), debidas a Antoni Tàpies (Barcelona, 1923). Dichas obras son objeto de apasionadas invectivas y, ni en los círculos minoritarios, se observa un movimiento de estimación y comprensión de las mismas. Es en atención a este hecho y por creer en la buena fe de los que niegan el valor o la razón de ser de tal arte por lo que escribo las presentes líneas, con la esperanza de ayudarlos a ver algo más en ellas; no para convencerlos, pues sinceramente considero que el arte debe ser objeto de apreciación intuitiva y no de admiración forzada.

Descripción

Estas pinturas carecen de formas propiamente dichas. No solo no poseen representaciones imitativas de la realidad visual, cotidiana o fantástica, de las visiones de los sueños o de las alucinaciones, sino que ni siquiera muestran "restos" de tales visiones, es decir, esquematizaciones, ritmos expresivos, formas sin valor imitativo o alusivo, etc. A diferencia de la mayor parte de las obras abstractas, tampoco, ni contrastan colores o diseños, ni caligrafías o melodías lineales que jueguen por su superficie. Nada las recorre en el sentido de una de sus dos dimensiones. Por otro lado, si poseen color, este es sordo, brota como a pesar suyo, con calidad apagada y sin fulgor ni claridad. No hay, naturalmente, espacio abierto, ni movimiento expresado; no hay preformas de tipo ornamental que contrasten por su línea con el fondo, cual acontece en el arte primitivo o prehistórico. Una vez indicado cuánto de negativo fundamenta tales pinturas, mencionaremos lo positivo. Ello consiste esencial y casi privativamente en el "valor exaltado de la calidad material", es decir, de la "textura". Dos de los cuadros están entonados en gris (uno con matices malvas y levemente rosados, otro con derivación hacia un ocre casi insensible); el tercero es gris y rojo. En los dos primeros, apenas hay contrastes. Las elementales formas surgen (como diseños debidos al azar o a la naturaleza, como erosión) en el mismo matiz que el fondo y son obra de él. La rugosidad de la superficie, sus grietas, claros, manchas, rayas, cruces eventuales o agujeros, son los únicos elementos que pueden, por extensión, llamarse formales. Se diría que crecieron desde el fondo mismo, desde la superficie de la tela o a su través, que fueron pensados a modo de alteraciones de una superficie regular, para contrastar calidades de una misma materia. En el cuadro rojo, este



1 | Antoni Tàpies, *Gris con trazos negros n. XXXII*, 1955, técnica mixta sobre lienzo, 162.5x130 cm, Barcelona, Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa.

matiz se inserta en los intensos rayados y reticulados que cruzan la obra, cuya superficie pictórica es gris parduzca, negra en algunas zonas.

Tendencia de estas pinturas

Estas obras corresponden al movimiento reciente, con representantes de muchas naciones, en especial norteamericanos y franceses, denominado en París *tachisme* (manchismo) por proceder del valor irracional de la mancha. Significa, dentro de la historia del arte contemporáneo, el momento de convergencia de la pintura abstracta (desde 1911, fecha de la primera acuarela de Vasili Kandinski) y del surrealismo (desde las obras protodadá, de parecida fecha, debidas a Kurt Schwitters, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Max Ernst). De la abstracción ha tomado la carencia de figuras de elementos que las recuerden y otro factor creacional que luego consideraremos. Del surrealismo, la vivencia, esto es, la intención. Mientras la mayor parte de los pintores abstractos buscan efectos de serenidad, orden y constitución de un fondo para la vida (llámese la decoración si se quiere), el surrealismo busca valorar el mensaje del inconsciente, la brusca afloración de lo desconocido que en nuestros sueños, actos fallidos, momentos de pasión, poesía o angustia, nos posee. La mancha en su aislamiento, en su aparición, es una potestad cuya forma puede ser objeto de estudio, cual demostró Rorschach, con su famoso test.

¿Pueden admitirse estas obras?

Si a nuestra altura de 1955, después de las creaciones de Gaudí, Picasso, Gris, Miró, Dalí, Gargallo, González, por no citar más que españoles, admitimos que la trayectoria real y viva del estilo del siglo XX la da el arte experimental o de vanguardia, no constreñido a la época de entreguerras, sino partiendo, mucho antes, desde 1890 y llegando hasta hoy, si reconocemos también que la justificación última de tal arte ha sido la virtud y originalidad de cada una de las innovaciones y hallazgos aportados, cuya conversión en modos y subestilos ha dado lugar a las escuelas del presente (expresionismo, modernismo, simbolismo, fauvismo, cubismo, purismo, abstractismos diversos, surrealismo, realismo mágico, etc.), no podemos negar: 1.º Que la obra de Antoni Tàpies ha de ser admitida por los mismos juicios y razones (lo cual, en cierto modo, es obvio, pues el jurado seleccionador de la Bienal así lo ha hecho), contando como corolario lo acerbo de esas mismas críticas que se le dirigen (que en su día fueron hechas a Picasso, Miró, Dalí, etc., etc.); y 2.º Que estas pinturas no solo son legítimas y valederas, sino que constituyen la única aportación trascendental a la Bienal, precisamente por hallarse en la ortodoxa vía de la novedad, la originalidad, el escándalo, la negación y la incompreensión con que “todas” las genuinas creaciones del arte puro de nuestro siglo han sido anuladas. De lo que se desprende que, si no queremos incurrir en la equivocación de las pasadas generaciones, hemos de ser los primeros en procurar entender tales obras, buscar lo que en ellas vale y situarlas en el panorama del momento presente.



2 | Antoni Tàpies, *Gran pintura gris n. III*, 1955, técnica mixta sobre lienzo, 194,5 x 169,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Situación histórica

Aunque la mayor parte de *tachistes* antes aludidos practican una abstracción contenidista cual la de Tàpies, hemos de declarar que todos ellos buscan mejor la multiplicación del espacio por medio del “rayado infinitivo”, con valoración de la independencia entre fondo y retícula, cual hace Mark Tobey (puede verse en la sesión estadounidense expuesta en La Vi-reina), o la mancha total, cual en las obras de Clyfford Still y Mark Rothko, por lo que la originalidad de Tàpies posee un valor trascendente a nuestras fronteras.

Comprensión del estilo de esas pinturas

¿Cómo han de clasificarse estas pinturas en la historia del arte? ¿Son todavía creación pictórica? Si admitimos los principios del concepto abstracto, no hay más remedio que reconocer su vigencia dentro de esa gran modalidad de la pintura contemporánea. Pues si el arte, en el fondo, siempre es abstracción, ya que “abstrae” de la realidad exterior elementos que pueden convertirse en imagen pictórica gracias al dibujo, las leyes psicológicas de la forma, la perspectiva, el color y la imitación háptica de las materias, la pintura abstracta es una segunda y más radical abstracción, que no abstrae ya la forma total, con aspiración ilusionista, sino que abstrae tan solo “ciertos elementos” de la realidad exterior. Estos elementos pueden ser: la forma-color (Kandinski), la forma-orden (Mondrian), el arabesco lineal (Balla, Kupka), etcétera. Siendo los tres componentes esenciales de una pintura la forma, el color y la calidad (textura), es evidente que tan lícita es la abstracción que elige uno como otro factor. Si la mayoría de abstractos han propendido a basarse en el color, conservando cierta forma rudimentaria, es porque este factor es el más espectacular e inteligible, no solo por sus valores decorativos, sino por su mensaje, tradicionalmente estudiado en el simbolismo del color. Si algunos pintores han preferido dar arabescos (o caos) de líneas, ha sido por el precedente universal del ornamentalismo bárbaro, fundado en las caligrafías lineales y en la belleza dinámica de los esquemas que aparecen al contemplador, cual Volkett y Lips lo estudiaran, como “concreción del movimiento”. Pues bien, Tàpies abstrae el elemento menos codiciado, el menos fastuoso y por ello el más inédito. Tàpies abstrae y hace con ella la protagonista triunfal de sus obras, la “textura”, la cualidad de valor, sino a las condiciones estrictamente físicas de una materia cualquiera, sea cemento, madera, vidrio, piedra, piel, metal o pintura amasada con un componente de aglutinación.

Esta abstracción de las texturas, a la que se agrega, cual hemos visto en la descripción, cierta aportación cromática y lineal (las marcas, alteraciones superficiales, manchas en hueco, etc.), ¿cómo ha de ser entendida? Es evidente que no pretendo ser omnisciente y que sé cuánto habré de dejar inexplicado en este intento de explicación. Pero veo dos modos de entender tales imágenes materiales. El primer modo se funda en lo que André Breton, en *Le surréalisme et la peinture*, ya en 1924, llamó “modelo interior”. Es decir, el pintor no pinta sueños o visiones, pero sí estados que se traducen de lo psíquico a lo espacial, progresiva e inconscientemente, en virtud de la operación creadora, sea esta hecha con el pincel o con el lápiz. No es automatismo gráfico, pero tiene mucho de ello. El artista, en ese caso, en vez de pintar formas reales de modo real (naturalismo), formas reales de modo mental (esquema-



3 | Antoni Tàpies, *Sin Título*, 1955, técnica mixta sobre lienzo, 96x145 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

tismo), o modificadas por la pasión (expresionismo), da origen a “formas indeterminadas”, a “formas matrices”, con valor de estímulos para la imaginación y el trabajo psíquico. Así nacieron los *collages* (aunque en grado no abstracto), las calcomanías de Oscar Domínguez, los *fumages* de Paalen, así surgieron las viejas klecsografías (manchas de tinta en papel que se dobla, repitiendo la imagen simétricamente), ejecutadas por Goethe, Victor Hugo y otros antes de que el citado Rorschach tuviera la idea de constituir con una serie de ellas su prueba para el conocimiento de las humanas mentes. ¿Queda entonces abandonada al caos de lo subjetivo la interpretación de la “imagen indeterminada”? No, pues tales imágenes tienen precisamente la condición *sine qua non* de que el número de alusiones que pueden facilitar es limitado polivalente pero no ambiguo (como, por lo demás, sucede siempre en lo simbólico). Es decir, una imagen X puede interpretarse como pelvis, murciélago, mariposa, cisne con las alas desplegadas, pero no como cuchillo ni como armario, caja o cofre. De este tipo de “expresiones seriales” surge todo un concepto de los objetos parecido al matemático de la Teoría de los Grupos. Puedo, para quienes no gusten de la explicación precitada, dar otra. Y es que Tàpies tiene la intención realista de reproducir los objetos exteriores, pero abarcando solo un campo limitado, por lo que la forma “no cabe en sus cuadros” y sí solo la cantidad material (del mismo modo que no vemos la esfericidad de la Tierra). Y me reservo para mí la idea de que las pinturas de Tàpies, lo que ejecutan, es justamente la “coincidencia” de las texturas de las materias exteriores y de las impresiones psíquicas que les corresponden. No hay que extrañarse de que las calidades puedan expresar, si admitimos que los colores “lo hacen”.

Estimación de la obra de Tàpies

Aparte de la originalidad del concepto y de la justificación teórica y explicación dadas, hay el valor de la ejecución técnica. Nadie que analice el proceso creador de las obras de Tàpies, o que simplemente las contemple sin prejuicios, dejará de percibir la seguridad con que el artista logra lo que se propone. Al margen del valor objetivo, queda la estimación subjetiva de las obras, pero esta variará de acuerdo con la persona que se enfrente con tales pinturas. “El arte es inútil” dijo Oscar Wilde, por creer solo en la utilidad material. Pero existe una utilidad moral, espiritual y psíquica innegablemente más profunda que la otra. En este dominio no podemos insistir. No pretendemos con estas líneas que a tal o cual “le gusten” esas pinturas, pero sí hemos querido declarar las causas por las que público y crítica les deben comprensión y respeto.

II. Conclusión de El arte otro (1957)

Juan Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot, *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*,
Barcelona 1957, 127

Surgimos del mundo del “arte otro” como de una caverna estalactítica, como del fondo tembloroso que los abismos marinos nos entregan ahora. No son ejemplos citados, son convergencias de un momento dado, en que el ser humano, desesperado por haber cerrado los caminos de la exploración -de creerse en sus límites- anhela lanzarse a los mundos del espacio interplanetario e investigar todos los fondos de su alma. Las “síntesis de imágenes” (física, imaginativa, psíquica) se revelan como el logro más profundo del arte otro. No hemos querido en las páginas precedentes hacer apología, pero sí hermenéutica.

III. La pintura de Antoni Tàpies (1958)

Juan Eduardo Cirlot

Juan Eduardo Cirlot, *La pintura de Antoni Tàpies*, “Papeles de Son Armadans”, n. 26,
mayo de 1958, 202-207

En 1947-1949, Tàpies (Barcelona, 1923) había ahondado ya en los efectos de la materia, buscando la interacción de la textura y de la línea. Se ha dicho que la pintura catalana propende en general a valorar la materia, y artistas como Nicolás Raurich, a principios de siglo, parecen constituir la mejor demostración de la verdad de este aserto. Muy importante es en ese pintor la convergencia del interés por la textura con la limitación del campo pictórico, en lo cual es un precursor de las audacias constrictivas del “arte otro”.

Pero Tàpies experimentó seguidamente la fascinación de la imagen sutilmente bordada sobre el lienzo, aprovechando la gran lección de Klee relativa a los valores lumínicos de los colores y al poder expresivo de la línea quebrada. Ciertamente es que Tàpies metamorfoseó en un mundo auténticamente original esa situación estética y que del mero desarrollo de la misma podía

haber trabajado durante décadas. Pero las realidades estrictamente abstractas le atrajeron hacia 1951-1952, aplicándose entonces con un gran sentido experimental a nuevas combinaciones de colores, a efectos disidentes que creaban un mutidimensionismo en las dos medidas del lienzo, solo por los agudos contrastes de color. Buscó también las relaciones entre la línea y el color, las correspondencias entre la forma en su mínima expresión y las vastas superficies tratadas con tintas planas. En alguna imagen sus diseños lineales aparecían como estilización de caligrafías; en otras, como efectos de instrumentos ópticos, desdoblado el plano en profundidad.

Pero un nuevo patetismo se adueña de pronto de su arte, retroactivando la fiebre de los primeros años en que efigies simbólicas mutiladas recuerdan a Campendonk. En esa etapa de “transverberación”, Tàpies desenvuelve uno de los elementos constantes de su arte: la tendencia a trabajar la imagen en sentido perpendicular al lienzo, es decir, como relieve negativo o positivo, rayando, raspando, agrietando, depositando gruesos distintos de pasta, arrancándola en parte, trabajando su plano con trepas y tramas para lograr visiones “de lo posible” mejor que de cualquier realidad conocida.

Desde 1953-1954, Tàpies avanza en la investigación de un universo que toma sugerencias de ciertos campos de la realidad, pero que, en el fondo, permanece siempre en un hermetismo espiritual, manifestándose por la expresión y la fuerza, por la perfección de la técnica y lo pavoroso o sugestivo del resultado. Esta fórmula puede relacionarse, como lo ha hecho Michel Tapié, con los “espacios abstractos” de Fréchet; con las klecsografías practicadas por Goethe, Hugo; con las técnicas surrealistas del *frottage*, *fumage* y la *décalcomanie sans objet*. Algunas de sus pinturas semejan imitaciones literales de muros desconchados, de viejas puertas quemadas por el tiempo, de hierros atormentados por los ácidos o por las llamas. Otras se aproximan a las visiones que facilita el microscopio electrónico. Otras, en fin, parecen transformaciones visuales de lo no visible: ondas sonoras, efectos musicales de agógica y dinámica, etc.

Pero todas esas obras se caracterizan por su solidez estructural, por la sabiduría con que están realizadas, por la importancia real que adquieren. El uso de materiales aglutinantes agregadas al óleo confiere a este una calidad terrosa y da a las obras así creadas un carácter que las aproxima al relieve escultórico. Tàpies utiliza esta posibilidad no solo para multiplicar los más variados efectos de textura inventada, sino por una razón a un tiempo expresionista y constructiva, para formular zonas espaciales con rotundidad e incluir en ellas lo que le dicta la necesidad de cada obra, respondiendo con el tratamiento a la calidad especial de materia obtenida. Equilibrando este contenido irracional con procesos intelectuales, aunque muchas veces inconscientes, Tàpies dispone sus cuadros, en su totalidad, como imágenes que revelan el contraste entre lo continuo y lo discontinuo, es decir, entre los principios de similitud y de disparidad. En alguna zona, condensa efectos formales y estructurales, con intensidad que llega a lo doloroso, y en el resto de la obra esparce un espacio abandonado y laminado que parece hallarse en una perenne espera de revelación. Este contraste entre la similitud y

la disparidad, es el sucesor —en el orden de Tàpies— del contraste entre figuración y espacio abierto de la pintura tradicional.

Si la forma-color había sido el factor esencial de la pintura abstracta, desde Kandinski (que partió de los hallazgos *fauves*) hasta las semiabstracciones de Miró, Baumeister e incluso Hartung (a pesar de su caligrafismo gigantizado), el arte de Tàpies viene condicionado por la relación estructura-textura. Por estructura entendemos la constitución de formas en variado grado de deformación y de irrecognoscibilidad, dando lugar a conjuntos que significan una totalidad en la imagen. Por textura, la manifestación particular que la piel de esas obras adquiere al ser estructuradas. La variedad de calidades es inagotable. Antoni Tàpies, desde aquellos tres desgarrados lienzos de la III Bienal Hispanoamericana, de 1955, no ha cesado de trabajar produciendo de dos a seis cuadros al mes, encontrando para cada uno de ellos un mensaje específico y el mundo material-formal correspondiente. El color casi está ausente en dichas obras, terrosas, grises, negras, marrones o blancuzcas. Pero a veces se inserta para agregar una nota que resulta amenazadora o profética. O aparece, como en dolor a través de la materia, cual una emanación lenta cuyo surgimiento se produjere desde un núcleo misterioso. Siempre este proceso de dentro afuera, esta calcinación del detalle, esta obsesión por la creación absoluta, este apartamiento de todas las formas conocidas de lo real, partiendo de las más inéditas para ahondar en las aún no contempladas. Obvio es señalar que alguna de estas imágenes posee un sentido simbólico evidente, o que nos parece tal al someterlo al análisis de los contenidos. Por ejemplo, la textura lisa corresponde al color azul y a la lejanía; la rugosa, al rojo y al acercamiento. El óvalo y sus derivaciones o formas incompletas alude a la generación de la vida, mientras lo roto y anguloso concierne a la muerte. El tono terroso habla también del predominio del elemento tierra en los cuadros tapianos, mientras la fangosidad de muchas de sus imágenes alude a una posible fecundación de estos mundos desérticos, a veces resecos, quemados, pero siempre inolvidables y, a pesar de todo su programa, profundamente humanos.

English abstract

In 1955 Antoni Tàpies participated with three works in the III Bienal Hispanoamericana de arte held in Barcelona. Neither the press nor the specialized critics understood the meaning of Tàpies' work. It was Juan Eduardo Cirlot who was the first to open a path towards the understanding of his work, with the publication that same year of the article *Explicación de la pintura de Tàpies*. This article was the first of many by Juan Eduardo Cirlot that accompanied his work. In the autumn of 1957 Cirlot published the first book on informalism in Spain, *El Arte Otro*, of which the author's conclusion is included in this issue, which appears in italics due to its lyrical character. From 1958 onwards Juan Eduardo Cirlot would publish articles in the magazine "Papeles de Son Armadans" devoted to Tàpies and other artists of the Barcelona school and the Grupo El Paso group, from which we have selected *La pintura de Antoni Tàpies*.

keywords | Antoni Tàpies; Juan Eduardo Cirlot; Informalism

Historia sin acción

Publicado en el monográfico dedicado a Tàpies, "Papeles de Son Armadans", XIX, n. LVII (diciembre 1960)

Giulio Carlo Argan. Versión en castellano de Juan Eduardo Cirlot



Antoni Tàpies, *Relieve con dos marcas*, 1960, óleo, resina y arena sobre lienzo, 50 x 61 cm, colección particular [selección del curador].

La pintura de Tàpies es irreductible a cualquier esquema o sistema de valores. A la primera confrontación los da todos por anulados, como de hecho son, puesto que cada esquema o sistema de valores se deduce de una concepción del mundo, mientras la pintura de Tàpies admite solamente un postulado, la negación del mundo y, como pintura de la *Weltvernichtung*, se halla ya más allá de las fronteras más avanzadas y comprometidas del pensamiento moderno. Hace algunos años que, desde las inhospitalarias trincheras de la filosofía de la existencia, vemos a este hombre avanzar solo, con paso cauto y ligero, por la tierra de nadie. O de la nada. ¿Y es, él mismo, alguien? En la penumbra del crepúsculo histórico es difícil distinguir si se trata de una sombra que vaga o todavía de un hombre, que logra de modo increíble sobrevivir y avanzar por la absurda dimensión de la nada. Y a causa de que es un hombre, y deja detrás de sí las imágenes de su pintura como improntas calcadas en el barro, nos vemos obligados a creer que, donde termina la vida, no comienza, al menos inmediatamente, la muerte.

“Ha pasado, muy normalmente, de pintar alguna cosa a pintar solamente”, dice Michel Tapié. Hubiese podido agregar que, para Tàpies, ya no existen cosas, no existe nada que constituya el objeto de una experiencia empírica. Sus imágenes tienen una presencia, una certidumbre, una inmovilidad que no podrían tener si fuesen las imágenes de cualquier cosa o si solamente, a su lado, existieran aún en el mundo cosas reales. La fuerza de estas imágenes está en la ausencia o en el eclipse del mundo, como la evidencia de las cosas, en las naturalezas muertas de Zurbarán, radica en la ausencia o desaparición de la persona humana. Su dibujo es perfecto. Tàpies es un dibujante infalible como Picasso, pero el dibujo de Picasso destruye y crea con el mismo signo, mientras el dibujo de Tàpies inmoviliza y congela, fija la imagen a un nivel tan profundo que le impida toda posibilidad de movimiento. Éste es el primer acto de la tragedia: se intenta asir la infinitud del ser y se halla en la mano el grumo impuro y odioso del existir.

La imagen “pesante”, quiero decir, sin espacio, tiempo o relación, es la imagen de los ciegos: la pintura de Tàpies es la pintura de un hombre a quien el tiempo histórico, en el que, como todos, se halla inmerso, ha reducido a la condición desesperante del ciego. (Si sus ojos vieran, no caminaría tan decidido por la tierra de nadie, o de la nada.) Procediendo a tientas, con la ligereza atenta de los ciegos “ve” solamente aquello que sus dedos sensibles desfloran y perciben; y ve con la intensidad y el relieve — y la ninguna lejanía— de quien no posee otro sentido que el tacto. Y con el ansia de lo desconocido. En cada cuadro de Tàpies acontece siempre algo imprevisto y, casi siempre, en un punto periférico, cercano al límite: por otro lado, sus cuadros no poseen un centro, sólo tienen límites. La mano ágil y recelosa, que había recorrido toda la superficie reconociendo al tacto los surcos, las arrugas, las depresiones de la pared, hasta los mínimos granos del revoque y, alarmada primero, se había tranquilizado tanto, después, por la repetición de aquellos incidentes que había convertido en una larga y recreada caricia, ahora se encuentra y tropieza con un hecho nuevo, distinto, inexplicable. Un hecho relativo, que tal vez no anuncia nada muy grave (o tal vez sí), pero que, aun no teniendo consecuencias peores, al menos pondrá en causa todo aquello que se había reconocido pri-

meramente y que había llegado a ser motivo de una –aunque triste– certidumbre cualquiera. Entonces el ciego se siente asaltado por el terror de haberse encaminado por una calle equivocada y de no poder volver atrás de modo alguno.

De pronto, el ansia se convierte en angustia, que oprime la garganta. La angustia no llega a ser verdaderamente tal hasta que no se proyecta hacia el futuro. Pero cuando invade también el pasado y se cierra por todos los lados, y no queda nada de cierto, ni siquiera aquello que fue, entonces no queda sino pisotear la tierra, el fragmento de tierra sobre el que plantamos nuestros pies. O se camina en círculo volviendo siempre al punto de partida, como en la oscuridad del bosque bajo la deslumbrante luz del desierto. Falta todo punto de referencia y, en la tiniebla intensa como en el resplandor que ciega (los negros, los blancos, de Tàpies) se valora, aun sin saberlo, cualquier incidente o aspereza del terreno: un grano de arena, si un viento rasante lo embiste, podrá convertirse en un alud.

No es un conocer, sino un reconocer: y la repetición es la forma de la angustia. He aquí lo que nos da la desesperación de este nuestro maldito existir en este maldito pedazo de tierra, y de no poder estar fuera, ir más allá.

Aparte del poco espacio que tiene la finitud, el peso, la inercia opaca de la materia, hay una sola posibilidad de moverse, pero fútil y peligrosa: el símbolo. Puede ser evasión y puede ser riesgo; para Tàpies, que no juega a la ambivalencia surrealista de los términos, sino que fuerza el confín de la materia para sublimarla en la transparencia de la imagen, es riesgo: peligro cada vez, en la designación simbólica, de abrazar la poca realidad que le resta, el poco espacio donde –y se esfuerza en creerlo– sigue existiendo. No es arbitrario buscar el símbolo en la pintura de Tàpies; es arbitrario buscar una simbología, una regla, un procedimiento constante de simbolización. Disiento de Tapié, cuando juzga *a priori* infructuosa la investigación del símbolo, pero acepto su deducción: “él lo *sabe*, no tiene, pues, más que *hacerlo*”. El símbolo es ambigüedad y ubicuidad; ser conjuntamente uno mismo el otro, aquí y en otra parte. Pero, ¿cómo puede esto acontecer, si la pintura de Tàpies no tiene espacio, a excepción de ese fragmento sin relación, como un escollo perdido en el mar? Por esto acontece que también la alteridad ambigua del símbolo se anula y el símbolo deja de ser referencia de otra realidad para aludirse sólo a sí mismo. El espejo que refleja otro espejo, la realidad que se disuelve en una repetición infinita (la pintura de Tàpies es la pintura de la repetición). Es peor en el plano de la vida: la realidad envía de nuevo al símbolo como el existente al ser, a un ser que no es y que es un no ser, de manera que el símbolo retorna a la realidad, se adueña del existente, lo paraliza en la propia abstracción y lo convierte en el símbolo de lo que no es, de la nada. He aquí los términos en los cuales se produce (pero, ¿se produce?) nuestra vida, en la crisis actual de la conciencia europea: la nada real, que realmente no es, y la nada simbólica, la materia sorprendida en el punto de fijarse y sublimarse en el símbolo.

A la nulidad del espacio se agrega la nulidad del tiempo. Ya no tiene sentido el juego dialéctico (que allí tanto ilusiona) y que hace desaparecer al ser del espacio para hacerlo comparecer de nuevo súbitamente en el tiempo. Las imágenes de la pintura de Tàpies tienen el rostro de

pedra de lo eterno, suspenden la duración, miran adelante y atrás en el tiempo con ojos de esfinge. Se hallan fuera de nuestra dimensión, como ciertas ruinas aztecas que conservan intacta (o apenas arañada por un insignificante roce con el tiempo histórico) la pureza de los ángulos y de las superficies: ruinas que no delatan, como las clásicas, un sereno y fatal retorno al regazo de la naturaleza, sino el descenso en picado en el abismo del mito. Aquellas imágenes caladas y selladas en la materia no pueden ya ser atacadas por el sentimiento humano; se las puede mirar con el alma desbordante de alegría o transida de dolor, su mensaje no cambiará por ello. Todo lo que en nosotros es todavía historia, sentimiento, vida, se quebrantará contra su dureza: no llegará a tocarla porque, aunque cercanísima, está separada de nosotros como por un vidrio. Pero está muy próxima. Su dimensión no es la de la historia, ni la de lo eterno: es la dimensión por la que no pasa el tiempo y donde los relojes están parados.

También por esta metafísica nulidad del espacio y del tiempo, la pintura de Tàpies está muy lejos de lo que hoy se llama lo “informal”; en sus antípodas. No tiene nada de aquel fácil experimentalismo, que con tanta frecuencia acompaña a la pintura “de materia” y parece una receta: combinando en determinadas condiciones de temperatura histórica las categorías kantianas del espacio y del tiempo, tiene lugar una reacción al término de la cual las susodichas categorías resultarán disueltas y se comprobará una precipitación o, en caso menos frecuente, una sublimación de la materia. Pero el tiempo y el espacio, que en la pintura de Tàpies aparecen consumados y agotados, han sido efectivamente vividos: una larga historia humana se ha desarrollado, alternando la violencia con el éxtasis, la exaltación y el cinismo. Detrás del muro de la pintura de Tàpies está el Greco y está Goya, pero ahora el sueño de la razón no produce ni siquiera monstruos porque el sueño, cuanto más cercano está de la muerte, menos poblado aparece de sueños. Aún más extraño, pues, que interrumpida o suspendida la historia, se pueda todavía persistir existiendo. El drama ha terminado, pero el telón no cae, ni los actores se marchan de la escena; el *pathos* de la acción no tiende a disolverse. Pasa a otro plano, existencial: como en *Hamlet*, la tragedia recitada por los comediantes tras pasa a la tragedia “verdadera”. Y ésta ya no es drama, porque carece de catarsis. Se podría, forzando el sentido, aplicar a la pintura de Tàpies el juicio de Bellori sobre la *Conversión de San Pablo*, de Caravaggio: “historia enteramente sin acción”.

No hay, en la pintura de Tàpies, gestos de protesta o de subversión. Uno se subleva para escoger un destino mejor y aquí la alternativa es entre dos destinos iguales. Se dan circunstancias en las cuales escoger entre la vida y la muerte no ofrece diferencia, y puede hacerse a cara o cruz. Del mismo modo, el símbolo puede ser materia; la imagen, cosa. En términos religiosos, esta renuncia a la elección motivada, esta entrega a la fatalidad, se llama superstición. La pintura de Tàpies está llena de superstición; es la pintura del símbolo no significativa, pero cargado de una fuerza comprimida; es la pintura de la cosa cualquiera que deviene fatal sin motivo. No estamos al nivel del mito: la imagen de Tàpies tiene siempre algo de amuleto, de escapulario o, cuando menos, de conjuro. Éste es su frío, rígido formalismo. La pintura de Tàpies no es pintura “de materia”, ni “de gesto”; es pintura “de forma” y, como siempre, la forma

fija la imagen, la priva de su polivalencia, la enclava en un significado preciso. Pero este significado, que en el arte clásico era positivo, de total aceptación del mundo, aquí es negativo, de total e inapelable negación del mundo.

Es forma de sentido opuesto, pero es forma. La superstición, que es lo opuesto al conocimiento, es como ésta estrechamente formal. Superstición y muerte son términos equivalentes. La muerte, que es impensable, se presenta al alma como superstición: miedo, o deseo, de la muerte en emboscada detrás de cada objeto. Es también asocialidad absoluta, porque supone que todo lo que no somos nosotros mismos está contra nosotros. Es también mala fe, porque nadie cree en los objetos o en las prácticas de la superstición, pero todos se comportan como si creyeran. Es engaño, abdicación de la conciencia, pérdida de la libertad, pecado. Pero en un mundo que engaña, vincula la conciencia, priva de la libertad, mata, no se puede vivir más que en una condición de mala fe, superstición, pecado social: en un mundo semejante, la religión y la ciencia, la política y el arte, todo, hasta el amor y la amistad se reducen a la superstición. Es la locura pálida de la vida cotidiana: psicosis y neurosis “des Alltagslebens”, la ha llamado Freud.

En estas condiciones la única elección posible (y es un echar a suertes) es la del objeto, del signo, del gesto de la muerte. Sus aspectos son infinitos, pero todos significan la misma cosa, todos se reducen a aquel grumo de materia, que basta todavía para impedir la recuperación de la idea del ser a través de la antítesis dialéctica del no ser, y esto sirve para probar que el no ser no es el polo opuesto del ser o una mera función dialéctica, sino el progresivo destruirse del ser, el devenir nada.

Se avanza, en la perspectiva inexorable de la *Vernichtung*, como por el sendero de un jardín encantado. La mano acaricia dudando flores maravillosas y cuando haya elegido y quiera tomar una, ésta dejará caer todos sus pétalos y se convertirá en negra y repugnante, pero la mano que la haya tocado ya no podrá separarse de ella. Con todo es necesario repetir siempre ese gesto de falsa, simbólica, inútil elección. Cada día igual: por la mañana, no sabemos cuál será el encuentro en el caso decisivo, ni dónde la mano, que va reconociendo al tacto la materia siempre igual y siempre diversa del existir, encontrará la cosa predestinada. Pero la encontrará. En aquel mismo instante todo el espacio, la pantanosa extensión de la materia arderá con una luz cegadora (podrá ser una luz negra) y todo será al fin, desdichadamente, claro. El pasado, la substancia de aquella materia que (sólo ahora lo sabemos) es nuestra misma existencia, se iluminará de repente y en los pliegues de la corteza arrugada, en los agujeros como cráteres lunares, en las grietas de un empaste impuro que no tiene derecho a la tensión, en las bolas de una amalgama densa y goteante, la mirada de Dios leerá nuestra vida secreta (¿tenemos otra, acaso?), como un quiromante lee el destino en la palma de la mano. Superstición.

Al llegar a este punto precisa explicar, no ya por qué Tàpies pinta lo que pinta, sino, simplemente, por qué mantiene la actividad del pintar y hace una pintura maciza, que le obliga a una labor fatigosa y manual sobre la materia. O la *Vernichtung* nos arrastra también a noso-

tros, paralizando nuestros movimientos, o bien no es total y sí sólo una hipótesis. Si es aún un modo de hacer, una técnica, el mundo no se ha cerrado y no se han perdido todas las esperanzas. No hay que ilusionarse. La poética de Tàpies es una dura poética; el mundo histórico se ha cerrado y todas las esperanzas se han perdido. Se hace, pero el hacer es pecado y condena, castigo de Sísifo. Por esto, el hacer pictórico de Tàpies es un hacer pesante, que no se levanta de la materia y no la subleva. No se hace para el futuro ni en el presente: se hace en el pasado, en la tierra que ya hemos pisoteado; se rehace. Podemos solamente recorrer un destino que ya se ha cumplido, repetirlo y alcanzar así el umbral del presente, y cerrarse, porque ahí comienza el abismo, la nada. Pero ¿cómo rehacer aquel destino, si también la memoria es anulada y la historia se ha mezclado con la materia y todo el pasado, incluso el de ayer, es legible sólo en la transmutación del fósil, y solamente una forma en *otra* materia? Tal vez nuestro cansancio de vivir está del todo aquí, en este rehacer con nuestras manos lo que, por designio del hado, ha acontecido. A esta mínima afirmación de sí se reduce la vida de la conciencia. Aquel pasado, por lo demás, no se reactiva en la operación que lo rehace; sale del tiempo, se abstrae en el símbolo, en un símbolo supersticioso y ambiguo como todos los símbolos. Acaso no es ni siquiera símbolo, sino algo más rígido, ritual y funesto; es signo mágico, jeroglífico, emblema. La religión tiene símbolos, la superstición solamente signos. Es el significado emblemático de la materia lo que hay que abstenerse de buscar en la pintura de Tàpies. No porque no esté en ella, pues efectivamente está. Pero sabiendo que está no es preciso buscarlo. Precisa, como justamente hace Tàpies en su pintura, mantener las reglas del juego: al no “entrar” en el juego se corre el peligro de despedazar y perder aquella última, frágil, ilusoria configuración de la existencia.

Se debe jugar “honradamente”, dice Huizinga: o sea, hacer trampas. La trampa está “en el juego”; juega a la inversa, pero no sale del círculo mágico del juego. Dejando las metáforas. No vale atacar a lo irracional, que tiene mil formas y mil existencias, con el arma blanca de la razón; es necesario aceptar las condiciones de existencia en las cuales lo encontramos, pero no pasivamente, sino para llevarlo hasta el fondo, agotarlo, y terminar el juego.

El juego tiene sus figuras. Sepamos todos, puesto que todos vivimos la misma crisis, qué cosa significan esas paredes herméticas, esos agujeros redondos en los muros, como de proyectiles rebotados, y esas resquebrajaduras, esas grietas, esas cicatrices en una materia torturada, esas furiosas huellas de dedos en el revoque blando, esos coágulos como ampollas de quemaduras, esos graffiti inútiles pero llenos de alusiones inconscientes arañadas con la uña o con un clavo prohibido en los muros de una cárcel, y esas puertas tapiadas y esas cerraduras falsas y engañosas, esas hendiduras como laberintos, esas coladas de colores impenetrables como losas tumbales, esos sellos que ninguna mano vendrá a desatar. Sepamos todos, puesto que todos vivimos la misma historia, que ésta es una emblemática de la muerte, y de una sucia muerte: un trivial incidente en una vida que no vale la pena de ser vivida. No necesita ser explicada esta emblemática: también nosotros hemos de mantener las reglas, estemos todos igualmente en el “juego”. Acaso por esto Tàpies impulsa la búsqueda más allá de la imagen, más allá del símbolo, más allá de la materia: hasta la lúcida designación de una

forma negativa que es, pues, la forma de la negatividad de la conciencia. Como revelación de esta negatividad total, la pintura de Tàpies rechaza cualquier acto de entendimiento, pero, al mismo tiempo, solicita la búsqueda de otro plano en el cual el mensaje no tenga necesidad de ser interpretado. El plano en el que los símbolos no precisan de explicaciones, porque actúan como signos de reconocimiento y de acuerdo, es, y permanece siempre abierto, el plano moral.

English abstract

The article proposes an aesthetic reflection on Tàpies' work, focusing on the meaning of his production, his working method, his theoretical basis and how this is materialised in a concrete plastic art. It was published in the Journal "Papeles de Son Armadans", and it is worth noting the evident presence of the style of Juan Eduardo Cirlot, who was responsible for the translation into Spanish.

keywords | Antoni Tàpies; Informalism

¡Tàpies, Tàpies, clásico, clásico!

publicado en "Art News", vol. 61, n. 3, mayo de 1962, 41 y 67

Salvador Dalí

Tàpies en catalán significa *tàpia*, y Dalí da el siguiente consejo a todos los que atacan la obra de Antoni Tàpies sobre la base de su parecido a tapias: leed las páginas más grandes de Marcel Proust que precisamente están dedicadas a la pequeña letra amarilla que Vermeer puso en su obra inmortal, *Vista de Delft* (ciudad que yo, Dalí, estoy a punto de visitar). Las virtudes cardinales de Tàpies, que nadie ha descubierto, son:

1. Por un proceso de sensibilidad metódica, Tàpies pinta los accidentes del ácido desoxirribonucleico, que no es otra cosa que el factor central de la vida y de la persistencia de la memoria (los relojes blandos de Dalí en el Museo de Arte Moderno, etc., etc.).
2. Todos los fragmentos biológicos que descubrimos en el microscopio electrónico son Tàpies.
3. El éxito y el secreto de Tàpies residen en el hecho de que los elementos en su arte se distribuyen cromosómicamente.
4. Tàpies es catalán, es amigo de Dalí y se llama Antoni, como Gaudí.

El único defecto de Tàpies es la faceta extensa, artesanal y laboriosa de su obra. Velázquez pintaba como Tàpies, pero lo conseguía con unas cuantas pinceladas rápidas. Tengo el convencimiento de que es enormemente aburrido reventar un minúsculo fragmento del antiguo maestro con el fin de demostrar que los clásicos hacían pintura abstracta. Pero con Velázquez y Tàpies, solo es necesario recortar la pintura y añadir una cara o cualquier otra cosa. El resto: ¡el Macrocosmos!



Diego Velázquez, *Infanta María Teresa*, c.1652-1653, óleo sobre lienzo, 127 cm x 98.5 cm, Wien, Kusthistorisches Museum.

Nota

Publicado en *Obra completa*, vol. IV, “Ensayos 1; Artículos, 1919-1986”, edición y notas de Juan José Lahuerta, Barcelona, 2005, 724-5. Ilustrado con imágenes muy ampliadas de detalles del *Retrato de la infanta María Teresa*, pintado por Velázquez en 1653 (Kunsthistorisches Museum de Viena), y un cuadro de Tàpies de 1960, *Dos relieves en el espacio*, intentando demostrar “con maliciosa ironía, la similitud” (Dalí 2005, 1173). Dalí explica el *Retrato de la infanta María Teresa* -visto en tres detalles y muy reducido-, a Tàpies con el fin de demostrar cualidades cromosómicas similares, y también cómo Velázquez alcanza el mismo efecto pero sin una labor ardua (Dalí 2005, 724).

English abstract

In this text Salvador Dalí proposes a comparison between Antoni Tàpies and Diego Velazquez, displaying his characteristic sarcastic tone.

keywords | Antoni Tàpies; Diego Velazquez.

Contributi

Contemplating the Wall

Tàpies' First Visit to the United States, 1953

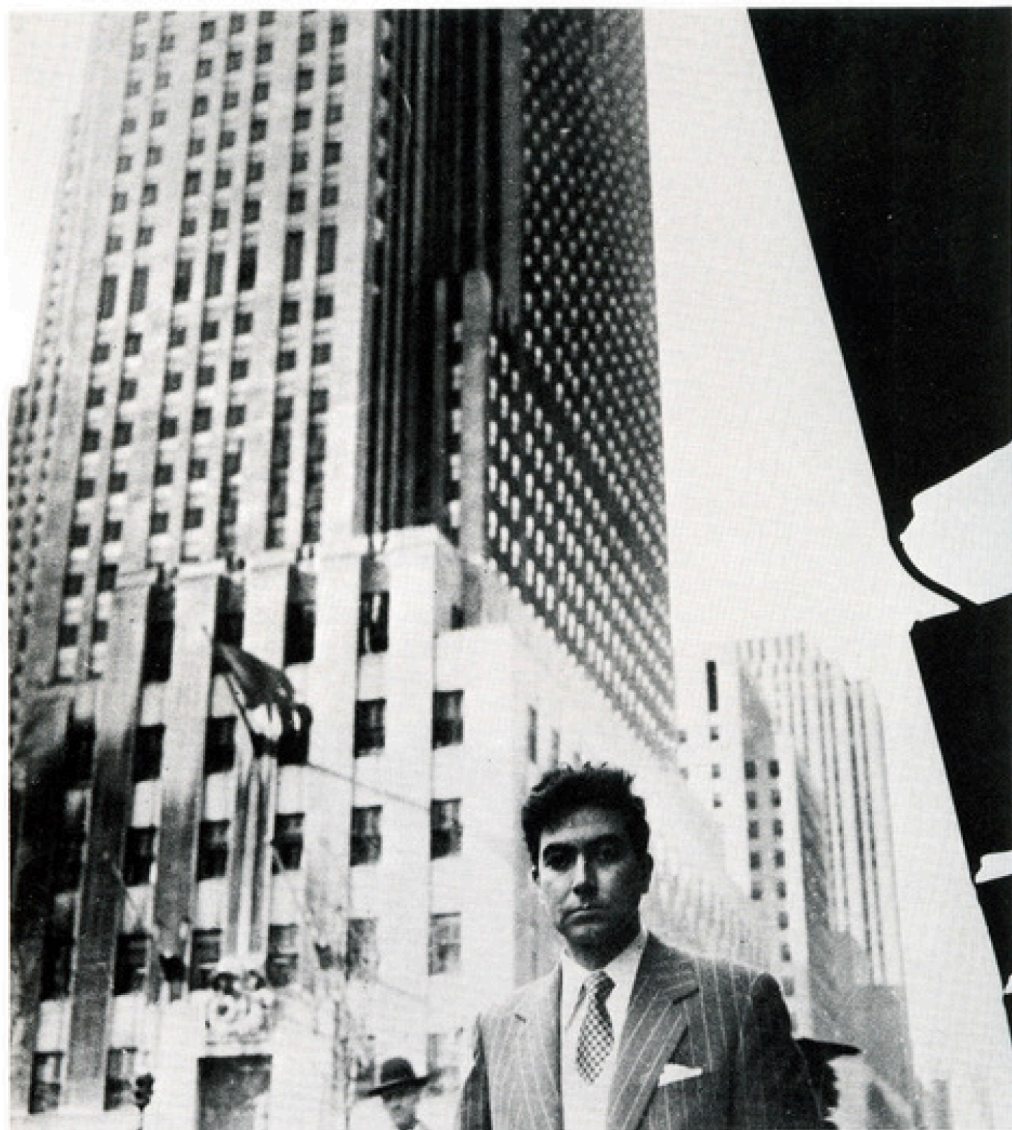
Emily Braun

I have never felt, as I did those weeks in New York, a more intense sadness, a greater despair, a more desolate and cold absence of communication. The richest city in the richest country in the world gave me the greatest sensation of poverty and pain. Taking a walk in Central Park on a Sunday afternoon, seeing here and there kids in baseball outfits, imagining the lives behind the windows of those tiny apartments, riding the subway, witnessing the street bustle of 42nd and Broadway, with its shops and stands peddling their images of mechanical and commonplace eroticism, filled me with unspeakable melancholy and loneliness.

(Tàpies 2009, 278)

On October 22, 1953, Antoni Tàpies travelled to the United States for the first time. A chapter in his memoirs, "New York: Confirmation of a Discourse" recounts the people, art, and ideas he encountered during the month-long trip and its fundamental importance to his evolution as an artist. He crossed the Atlantic on the occasion of his one-man exhibition (October 28-November 14) at the recently opened Martha Jackson Gallery. Although the same canvases had already been on view in his first American one-person show at the Marshall Field's department store in Chicago, it was the New York event and the prospect of consolidating a relationship with an American dealer that made him overcome his fear of flying and endure the eighteen-hour ordeal in a propeller plane, "stopping in Lisbon, the Azores and Boston along the way". From the airport, and speaking little English, Tàpies had to make his way by bus to the city; there he was met by Martha Jackson "very early in the morning of a gray autumn day". The chapter begins with the anxiety of this momentous journey and ends in 1958 with the triumph of the Grand Prize at the Carnegie International. That award "seemed incredible" to Tàpies when he heard the news, and, at first, he thought "it was probably a mistake" (Tàpies 2009, 275, 321-322).

Half a century of scholarship on Tàpies has acknowledged that the exposure to new American painting during his New York sojourn opened his eyes to gestural abstraction and accelerated the end of his figurative, surrealist-infused narratives. The Carnegie Prize signaled "the confirmation of a discourse", namely, the signature style of his "matter painting". What is less remarked upon are his perceptions of the United States, as represented by New York, its cultural and economic capital. First impressions are telling, beginning with the anonymity of his arrival in a mass transit hub on "a gray autumn day". Certain aspects of Manhattan's urban landscape were familiar to Tàpies from novels and movies – not the majestic skyscrapers, which he never mentions, but fire escapes seen through the confines of a window. The "brutal,



Antoni Tàpies in New York.

Antoni Tàpies' personal archive © Antoni Tàpies' heirs, Barcelona.

unstoppable developmental force” of capitalism was “overwhelming”, as was the unrelenting assault of consumerism and mass culture. “I immediately lost the European idea that each one of us, as an individual, is important”, he recalled. One might say that Tàpies hit a wall, the market-driven, spiritually vacant “American way of life” (Tàpies 2009, 277).

As is well known (and elaborated by the artist in this same chapter), the mud wall or *tàpies*, as both image and metaphor, became a constant in his work: a flat, painted plane replete with grit, graffiti, gaols, and grimness. Yet, these muted, closed-off surfaces fulfilled his “desire to provide a cosmic theme for meditation”; seemingly empty, yet filled with visual accidents and modulated light, they draw the viewer into an immersive, contemplative space. Opposites are held in productive tension. Tàpies’s confrontation with New York led to a similar voyage of discovery, one that likewise dissolved his initial two-dimensional reading of American society. Stereotypes crumbled. The “refinement and learning” of the rich collectors he meets counter “the cliché of the vulgar American who places his feet in the table”. He hears Tibetan music for the first time and notes that the United States, with its greater capacity for learning and diversity of opinions, is ahead of Europe in embracing eastern philosophy, a main inspiration for his own art. The land of ersatz culture and kitsch, he must admit, has also produced a lyrical, spiritually resonant, avantgarde art that inspired his own. In contemplating the metaphorical wall of cultural difference, he comes to realize that “America – even in those McCarthyite fifties – with all the defects and all the contradictions of capitalism, could with its wealth be a fabulous center for the conjunction of cultures. It was already a great investigative laboratory, for science as well as art. ...The riches of translations, of studies, of comparisons were spreading in America faster than in any one place” (Tàpies 2009, 292; 279; 280-281; 282).

New personal and professional relationships chipped away at his negative preconceptions: “I am grateful to many American people who received me and showed their interest in me” (Tàpies 2009, 279). Above all, one individual took care of allaying his fears, lodged him in a bed and breakfast run by Mexicans “to ease my language problems,” and “bent over backwards” to introduce him to artists, curators, and collectors: Martha Jackson, a “blonde, very kind and smiling” woman “of indefinite age”, who “dressed in a very American fashion, in bright colors” and “walked with a limp” (Tàpies 2009, 276). Jackson had her own interests in securing Tàpies’s friendship and trust. The twice-divorced, Buffalo-born heiress was embarking on a career as art dealer in New York City; she had opened her eponymous gallery in March that same year, 1953, with the aim of showing European, as well as American, contemporary art. Indeed, a work by Tàpies (*Web*), secured from a private owner, had already appeared in a group show she had mounted in May^[1]. Extensive correspondence preserved in the Martha Jackson Archives offer fascinating details of the well-considered and considerate relationship between the young artist and the novice dealer, a woman who would shape his reputation not only in the United States, but also in Europe from that year until her death in 1969^[2]. He was the first European artist she contracted and the one with whom she had the longest relationship – he became the banner figure for the internationalism she wished to project. This microhistory also lays bare “the contradictions of capitalism”, for the “venal” tasks of the art

market and commercial promotion that Jackson undertook resulted in audiences for his spiritual art – and the means for him to create it.

That Jackson came to represent Tàpies was the direct result of fortuitous cross-Atlantic connections between American museum administrators and the artist's friend and advocate, the art historian José (Josep) Gudiol Ricart. Jackson was first taken with Tàpies' work the previous autumn, when she saw two of his canvases, *Courtship and Constructions of Shah Abbas*, in the 1952 Pittsburgh [Carnegie] International Exhibition. (Tàpies had already exhibited there – his American debut – in 1950, with his *Garden of Batafra*). During the 1950s, under the directorship of Gordon Bailey Washburn, that annual exhibition (in tandem with the Venice Biennale) became key for the introduction and vetting of contemporary European art in the United States. According to Tàpies, Washburn was a good friend and “the first person to introduce me to the United States;” he also knew Gudiol. Meanwhile, Bender Kinland, Director of the Marshall Field's Galleries visited Barcelona, and after seeing Tàpies's second show at the Galleries Laietanes, arranged for thirty-two oils to be exhibited that April in Chicago, with Gudiol, serving as an intermediary. (Burg 1953; Tàpies 1989, 498). Two of the canvases belonged to Gudiol personally, Tàpies's *Self Portrait* and Tàpies's portrait of him, and were not for sale.

The Marshall Field's show generated two reviews, if few sales. Fellow artist Copeland Burg found Tàpies's dark hued paintings “fascinating” and admired his “meticulous” technique, while the critic for the *Chicago Daily Tribune* judged them “painfully realistic” and compared them negatively to “the imagination of Dalí”. It was not Tàpies's first appearance in the American press: Sebastian Gasch's 1950 article, “Non- Representational Art in Spain”, introduced the very young artist as a painter “of “occult dreams.” (Burg 1953; Gasch 1950, 91; Jewett 1953) Although Tàpies soon outgrew and later downplayed his Surrealist phase, these paintings, in the influential opinion of Washburn, were “immensely saleable and ought to have no end of success in this country. In fact, it is the kind of work that sells itself since it is highly decorative and charming and since it carries with it a delightful freshness and youthfulness. The young man is, of course, still immature, but it is likely he will develop in depth” (Letter Gordon Washburn to Lester B. Bridaham, April 1 1953). Washburn's prediction came true: in 1958, Tàpies received the First Prize for Painting in the Carnegie International. In his introduction to that catalogue, Washburn did not speak of “saleable” paintings but rather extolled the risk taking of contemporary abstract artists, who, in overcoming dualities, were embracing the spirit of Taoism and Zen Buddhism. He was the sort of enlightened American, imbued with eastern philosophy, as Tàpies came to realize, who could also exist alongside the crass world of business^[3].

It was Washburn who set the wheels in motion for Jackson to become the artist's exclusive agent; they knew each other well from when Washburn served as the Director of the Albright Knox Museum in Buffalo. Even as he named Betty Parsons and Cather Viviano as other possible dealers, he pushed Jackson to Lester Bridaham of the Art Institute of Chicago, who, as it happens, was a “good friend” of Gudiol's and took it upon himself to help find an “exclusive

agent” for Tàpies in New York (Letter from Gordon Washburn to Lester B. Bridaham, April 1 1953 and Letter from Lester Bridaham to Martha Jackson, April 8 1953). Jackson soon followed up with Bridaham, visited Chicago, and started negotiating through the “red tape” to get Kinland at Marshall Field’s to send the pictures to New York, but he demurred, stating the artist wanted them all returned to Spain. (Letter from Bender Kindland to Martha Jackson, May 5 1953 [a]). The lynchpin behind the scenes was Gudiol: on May 5th he wrote (in English) to both Kinland and Bridaham stating that Tàpies had changed his mind, and paintings could be transferred to Jackson for exhibition at her gallery, save for the two portraits (Letter from Gudiol to Lester Bridaham, May 5 1953 [b]). It was likewise Gudiol who urged Tàpies to get over his reticence about the United States: “My friend Gudiol had already told me: The history of art teaches us that great works, in any given period, have always been produced in the richest centers of culture and civilization. One has to go there”(Tàpies 2009, 282).

By May 20, Jackson had corresponded to Tàpies directly with the potential terms of their agreement. Using Catherine Viviano’s arrangement with young Italian artists as a model, she explained, “we ask that paintings be sent to us on consignment, each one at a net price which would be the price the artist would receive from a European dealer” To that figure, she would add “shipping, framing, exporting, and exhibition costs”, leaving out mention of her commission for now (Letter from Marta Jackson [from now on: MJ] to Antoni Tàpies [from now on: AT], May 20 1953). With a touch of encouragement at the end, she added “We already have a small but highly enthusiastic audience in this country. We hope we can make more friends and admirers for you”. Tàpies replied on June 5th, saying that he had heard excellent things about the gallery “through our mutual friend Gordon Washburn”. After addressing various business matters, he concluded, “Trusting this relationship we are starting now will be agreeable and useful to us all, please remember that you may count on my friendship”. He signed the typewritten letter “Tàpies”, with his whimsical autograph, a vertical cross for the “T”, a quarter moon flourish for the accent grave above the “a”, and small inky circle over the “i” (Letter from AT to MJ, June 5 1963). Jackson, in turn, proudly responded to his queries about the upper-east side exhibition space:

You asked for a description the Gallery. It is located between Fifth Avenue and Madison Ave on one of the best-known streets in New York. When [Winston] Churchill visited [Bernard] Baruch, he stayed a few doors away. We are within walking distance of a great many collectors. The interior consists of two galleries, approximately 11 /2 x 16 feet each. The ceilings are high. The walls are white and the lighting is the best that is made in the U.S.A. (Letter from MJ to AT, June 28, 1953).

In that same letter, Jackson asked Tàpies for a drawing to accompany the exhibition flyer and checklist; of the several he sent, she chose one akin to his densely worked, dramatic motifs for *Dau al Set*. Tàpies weighed in on the press release, pointing out that Marshall Field’s had incorrectly added his mother’s name “Puig” to his, and had erred in stating he stated he had studied with Joan Miró: “He is a good friend of mine... we are neighbors. I am a great admirer of his work. Anyway I am not entitled to use his name with [sic] publicity purposes and I think he would not like it either, Furthermore, Miró has never taught” (Letter from AT to MJ, June 27

and October 12, 1953). Jackson continued to build his confidence, noting the link between sales and success: “your paintings are completely different from any we have had in New York City, and as we are able to offer them at very good prices, your show should make a great hit” (Letter from MJ to AT September 18, 1953). On October 8th, he expressed his anxiety about traveling alone: “I am a little bit scared as I don’t know the place nor anybody there, so then I expect and trust you’ll be able to take care of me as a good sister”. He also asked to be lodged in a house with an artist or acquaintance of hers to feel more comfortable and because “it would be cheaper; you know we had no Marshall plan till lately” (Letter from AT to MJ, October 8, 1953).

The mention of world politics was pointed: just two weeks early, on September 23, 1953, Francisco Franco and Dwight D. Eisenhower signed the Madrid Pact; a series of treaties allowed the US to build military bases in Spain in exchange for economic aid and a gradual end to its political and cultural sequestration. On October 20, 1953, Jackson wrote to Román de la Presilla, the Spanish Consul General in New York, to invite him to the preview as the “guest of honor. “Senor Tàpies is the first Spanish painting to exhibit here in many years”, she explained and then underscored, “By his coming and the subsequent interest in his work, he is promoting good will and understanding between Spain and America. It is customary for representatives of foreign governments to sponsor young artists of merit”. A photograph of the Consul General and the artist was quickly arranged by request “from the newspapers of Barcelona” (Letter from MJ to Román de la Presilla, October 20 1953 and October 28, 1953). None other than Gordon Washburn wrote a brief blurb for the printed checklist, describing him as a “lyric painter”, and a leading figure of the younger generation of intellectuals associated with Dau al Set. Washburn concluded by anticipating Tàpies’s unwitting role in the larger US-Spanish cultural-political agenda and an allusion, perhaps, to Franco’s particular repression of the Catalan language and traditions: “Thanks to his efforts and to his unique talent, one foresees the possibility of a renewal of the arts in Catalonia where, if in any part of Spain, the stubborn tree of life can again bear such charmed fruit”[4].

For Tàpies’s New York debut, Jackson chose eighteen of the thirty-one oils she had received from Marshall Field’s, including the two, magic realist portraits, which Gudiol ultimately agreed to lend. She also shrewdly secured the two paintings from the 1952 Carnegie, *Courtship* and *Constructions of Shah Abbas*, listing them with their owners, the collector Louisa Robins and the Albright Knox Museum, to prove that the young artist already had a following. Though not on the published checklist, she also exhibited the 1949 *Portrait of Teresa*, and had on hand a number of watercolors, drawings, on paper, and monotypes, which Tàpies brought with him. Prices ranged from \$ 225.00 to \$ 400.00, with the works on paper available for those with a smaller budget. Prepping for sales and journalists, Jackson’s press release described Tàpies’s style thus: “Colors glow from the darks as if a handful of jewels had been flung across the canvas...Mood and subject matter are important. By visual means the artist transports his audience into a realm of fantasy of his own creating”[5].

Critics likewise noted the alchemical themes, dark backgrounds, and color washes. Writing in the *New York Herald Tribune*, Carlyle Burrows heralded Tàpies as one of the most “arresting” Spanish artists since Miró and Picasso, and, despite his comparisons to the surrealism of Klee, Miró, and Dalí, typical of other commentators, found his work to be “independent of them”. All but three of the four reviewers were overall positive, conscious of the fact that they were assessing a young artist at the early stage of his career. (Ashton 1953, 20; Burrows 1953, 12; Campbell 1953, 58; Mitchell, 1953, 24). Only the artist Lawrence Campbell, critic for *Arts News*, was outright dismissive, listing Tàpies’s “obvious borrowings” from other artists, such as the “double image” from Dalí. Tàpies was so incensed by the article that he wrote a letter of protest to the magazine. It was not so much the issue of influence – all artists build on the work of other artists, he wrote:

Pero es el caso que Vd. en su crítica me acusa de us deliberarado robo de formas existentes en otros pintores, llegano al extremo de mentir, ya sea con mala intención ya sea por ignorancia, en cuyo caso Vd. no es digno de figurer entre los escritores de una revista como Art News, dando con ello una imagen completamente falsa de mi pintura a sus lectores (Letter from Antoni Tàpies to Lawrence Campbell, November 10 1953).

In retrospect, Tàpies inevitably qualified the exhibition’s success, despite the sales, because “the greater part of those works no longer represented what I was doing... My show then did not surpass mediocrity, even though I received some few, favorable reviews” (Tàpies 2009, 281-282)[6]. Yet the positive results were many, including the genuine bond that had formed between artist and dealer. They no longer addressed each other as “Mrs. Jackson” and Senor Tàpies but “Martha” and “Tony”, and personal information filled their subsequent missives. Indeed, in his first letter sent to Jackson upon his return to Barcelona that November, Tàpies informed her:

La exposición ha tenido mucha resonancia en Barcelona. Todos los periódicos han hablado poco o mucho de ella. Te adjunto los recortes de algunos. Si ha salido algún otro impreso en New York, te – ruego me lo envíes[7].... Aunque estemos tan lejos otre ves, ahora ya te tengo formendo parte de mi mundo, y soy muy feliz de var como al otro lado del Atlántico haya una tan Buena amiga mia que cuide de mia pintura a con el cariño que lo haces tu... / un fuerte abrazo... Excuse me that I write you in Spanish. My translator is ill and I want you to have my soon my letter. Also you can practice Spanish!”(Letter from AT to MJ December 3, 1953).

In the short term, Jackson placed his canvases in museum shows across the country and continued to exhibit and personally acquire and sell his recent production. Moreover, during his New York trip, Jackson had introduced Tàpies to James Johnson Sweeney, Director of the Guggenheim Museum. At her insistence, he showed Sweeney some of his gouaches and “a few days later, [he] sent me a letter full of praise and encouragement that was one of the joys of my trip” (Tàpies 2009, 282). The meeting, and Jackson’s continued friendship with Sweeney, proved pivotal. He acquired the museum’s first Tàpies, *Great Painting* (1958), and included it in the “Inaugural Selection”, the exhibition that marked the opening of the Frank Lloyd Wright building in October 1959. A year later he organized *Before Picasso: After Miró*,

which featured several works by Tàpies, as well as those by some of his peers. But of those contemporary artists, it was only Tàpies who received a major retrospective in that same museum, and soon after, in 1962. He wrote anxiously about the show to Jackson in February “This exhibition of the Guggenheim is going to be very important I think as repercussion in my country and may counteract and pull up all the campaign of envy and resentment which never stops attacking me here. Please, dear Martha, look after my interests the best you can” (Letter from AT to MJ February 4, 1962). She did: several of the Surrealist period works in this retrospective were sold from Jackson’s 1953 show. Sweeney also wrote the text for Tàpies’s 1961 exhibition at the Martha Jackson Gallery. Like Washburn, Sweeney was a museum director who preached the secular religion of modernism. For him, Tàpies’s art embodied the capacity for synthesis, uniting both the modernist struggle with the material and venerable Spanish traditions. This ancient notion of *coincidentia oppositorum* girded Sweeney’s writings in general, which, like Tàpies’s own, engaged in spiritual concepts and sought to overcome conformism, materialism and repression with transcendent aesthetic experience[8].

In returning to his recollections of the formative 1950s, one notes that Tàpies highlighted the spring of 1955. That year he met Michel Tapié, who not only became his critical interlocutor in Europe, but, because he also worked for the newly opened Rodolphe Stadler Gallery in Paris, assured a market there for Tàpies new ‘matter painting’. Though overlooked in the Tàpies literature, and later forgotten by the artist himself, it was none other than Martha Jackson who was personally responsible for their meeting. As he was having difficulty finding a suitable gallery in Paris, Jackson wrote to him in March, urging him to talk to Michel Tapié: “He is now my representative in Paris and I am sure he will arrange something for you and assist you”. Three weeks later, Tàpies wrote back, saying that Tapié was very interested in his paintings “I somehow feel that this gentleman could be of great help to me, and if this turns out to be so it will only have been possible thanks to your kind assistance” (Letter from MJ to AT, March 25, 1955; Letter from AT to MJ April 1, 1955; Letter from AT to MJ April 13, 1955). The timing was perfect. Stadler and Tapié included works by him in the gallery’s inaugural show in October of that year and then starting planning for Tàpies’ solo exhibition in 1956. Joining the Stadler gallery, as well as Martha Jackson’s, admitted Tàpies in A Personal Memoir, “solved the problem that I, like all artists had: of finding someone to free us from the day-to-day job of promotion. Without this help my work would remain buried at home. If we want our art to be seen everywhere – and that’s why we paint – we need an organization and an activity incompatible with our work, which needs more than anything quiet and time for reflection” (Tàpies 2009, 308)[9].

Notes

[1] *Selected Oils from the 1952 Carnegie International* (exhibition), Martha Jackson Gallery, New York, May 12-28. See the checklist, and press release, Martha Jackson Gallery Archives, University at Buffalo Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo. *The Web* was not actually in the 1952 Carnegie show (the two that were had been sold), suggesting that the one of the criteria for her group exhibition was work by artists who had been represented there. See the letter from Bender Kinland, Chicago, to Martha Jackson, New York, May 5, 1953.

[2] Tàpies continued his relationship with the Martha Jackson Gallery under the directorship of her son, David Anderson, until it closed in 1978. On the larger history of the gallery see *Wild and Brilliant: The Martha Jackson Gallery and Postwar Art*. Essay by Jillian Rosso (Taggart 2021).

[3] Gordon Bailey Washburn, "Introduction" *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary painting and Sculpture*. Catalogue, (Pittsburgh 1958), n.p. where he also opined, "since the Christian epoch of Medieval Europe, the West has never come as close to the conclusions of Eastern thought regarding the nature of reality as we now exhibit". In *A Personal Memoir*, p. 281, Tàpies adds, "It is noteworthy how I have always been affected by a special fate when it comes to things Oriental... Gordon Washburn, a friend of Martha Jackson's is today the curator of the Asia House Gallery in New York".

[4] Gordon Washburn, untitled text in *Antonio [sic] Tàpies. First Showing in New York*. Martha Jackson Gallery, October 28-November 14, 1953, "exhibition invite with checklist". Courtesy of the Martha Jackson Gallery Archives, University at Buffalo Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo.

[5] Draft press releases and draft checklists with prices and indication of sales are found in the papers relating to the 1953 exhibition, Martha Jackson Gallery Archives, University at Buffalo Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo. Prices were also listed in the press, see (Campbell 1953, 58). Although the final number of works that she sold is unclear, correspondence with Tàpies indicates that she continued to find buyers after the exhibition closed. A letter from Jackson, New York to Tàpies, Barcelona, February 10, 1954, states that she is returning twenty-four of the unsold oils from Chicago. "We could have sold more if they had not been too dark for American tests." Other letters, such as the one dated January 15, 1954 show that she is eager to have new work from him.

[6] Jackson did place several pieces in American collections (and continued to do so after the show closed). Throughout the years she also acquired many works by the artist for her personal collection and like those she sold to others, facilitated their loans to later Tàpies exhibitions.

[7] Martha Jackson Gallery Archives, University at Buffalo Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo contains one such clipping from *La Prensa* Saturday October 31, 1953, with a photograph of Tàpies gesturing toward the painting *Parafaragamus*, which was number 16 on Jackson's typewritten checklist and then titled Scarecrow on the official published one. In Agustí, *Tàpies: The Complete Works*, p. 109, it is not listed as having been exhibited in the US in 1953.

[8] The Irish-born Sweeney was, like Tàpies, raised Roman Catholic. On Sweeney's spirituality and his concept of the *coincidentia oppositorum*, see Marcia Brennan, *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum* (Cambridge 2010), especially pp. 8-27.

[9] His philosophy bears comparison to Clement Greenberg's "Avant-garde and Kitsch" of 1939, where he famously observed "No culture can develop without a social basis, without a source of stable income. And in the case of the avant-garde, this was provided by an elite among the ruling class of that society from which it assumed itself to be cut off, but to which it has always remained attached by an umbilical cord of gold. The paradox is real". Clement Greenberg "Avant Garde and Kitsch". *The Partisan Review*, reprinted in *Idem Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1961, p. 8.

Appendix | Index of Correspondence preserved in Martha Jackson Gallery Archive (Buffalo)

All the related Antoni Tàpies correspondence cited in this essay is from the Martha Jackson Gallery Archives, University at Buffalo Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo. I thank Nicholas Ostness, Registrar at the University of Buffalo Art Galleries for his invaluable assistance in providing me with the access to these letters and to documents relating to Tàpies's exhibitions at the Martha Jackson Galleries. I am also grateful to Samantha Small for her research assistance.

April 1 1953

Gordon Washburn, Director, the Carnegie Institute to Lester B. Bridaham, Secretary to the Board of Trustees, Art Institute of Chicago, April 1, 1953. In that same letter, Washburn lists possible dealers and their addresses: Cadby-Birch Gallery, Martha Jackson, Mr. Kleemann [Kleemann Galleries), Catherine Viviano, Hugo Feigl, and Betty Parsons. In that same letter, Washburn lists possible dealers and their addresses, addition to Cadby-Birch Gallery, Martha Jackson, Mr. Kleemann [Kleemann Galleries), Catherine Viviano, Hugo Feigl, and Betty Parsons. In a subsequent letter of April 8, 1953, Bridaham writes to Martha Jackson, "I am in correspondence with Tàpies in Barcelona through a dear friend of mine and I am advising him of your interest in becoming his exclusive agent in the United States and I will have all the terms for your soon. I am sure that it will be very easy to turn the work over to you after the Marshall Field Exhibition".

April 8 1953

Letter from Lester Bridaham to Martha Jackson, April 8, 1953.

May 5 1953 [a]

Bender Kinland, Chicago, to Martha Jackson, New York, May 5, 1953.

May 5 1953 [b]

Letter from José Gudiol, Barcelona to Lester Bridaham, Chicago May 5th, 1953 "Dear Lester,/ It seems that it is possible to deliver Tàpies' paintings to Mrs. Jackson to be exhibited at her Gallery in New York. I am including a copy of the letter written today in regard to this point to M. Kinland. I think that Mrs. Martha Jackson ought to write a letter to A. Tàpies ... explaining the terms in which she will keep those paintings for a certain period. She must also compromise to return to Spain, at her expense, the paintings not sold. I am sorry to give you so much trouble. / With kindest regards for Dorothy and yourself..."

May 20 1953

Martha Jackson to Antoni Tàpies, May 20 1953. Antoni Tàpies, Barcelona to Martha Jackson, New York. June 5, 1953.

June 5 1953

Antoni Tàpies, Barcelona to Martha Jackson, New York. June 5, 1953.

June 27 1953

Antoni Tàpies, Barcelona to Martha Jackson, New York dated June 27.

June 28 1953

Martha Jackson, New York, to Antoni Tàpies, Barcelona, June 28, 1953.

September 18 1953

Martha Jackson, New York, to Antoni Tapes, Barcelona, September 18, 1953.

October 8 1953

Antoni Tàpies, Barcelona to Martha Jackson, New York, October 8, 1953.

October 12 1953

Antoni Tàpies, Barcelona to Martha Jackson, New York dated October 12, 1953.

October 20 1953

Martha Jackson to Román de la Presilla, New York, October 20, 1953.

October 28, 1953

Martha Jackson to Román de la Presilla, New York, October 28 1953.

October 29, 1953

Letter from Román de la Presilla, New York to Martha Jackson, October 29, 1953.

November 10 1953

Letter from Tàpies, New York to Lawrence Campbell, New York November 10, 1953. The correspondence files also include Tapie's November 10 cover letter to the Art News editor, Alfred Frankfurter and a handwritten draft of the latter in English, not by Tàpies's hand. Whether or not the letter was actually sent has not been confirmed.

December 3 1953

Antonio Tàpies, Barcelona to Martha Jackson, New York, December 3, 1953.

January 15 1954

Martha Jackson to Antoni Tàpies, January 15, 1954.

February 10 1954

A letter from Jackson, New York to Tàpies, Barcelona, February 10, 1954, states that she is returning twenty-four of the unsold oils from Chicago. "We could have sold more if they had not been too dark for American tests". Other letters, such as the one dated January 15, 1953 show that she is eager to have new work from him.

March 25 1955

Martha Jackson, New York to Antoni Tàpies, Barcelona, March 25th, 1955.

April 1 1955

Tàpies, Paris, Barcelona to Jackson, New York, April 1, 1955 ("I plan to go today to see Michel Tapié").

April 13 1955

Tàpies, Barcelona, to Jackson, New York April 13, 1955.

February 4 1962

Antoni Tàpies, Barcelona, to Martha Jackson, New York, February 4, 1962. Sweeney had laid the groundwork for Tàpies's exhibition in the Frank Lloyd Wright rotunda, but had left the museum in 1960 and the show was organized under the new Director, Thomas Messer.

Bibliographical References

Agustí [1988] 2022

A. Agustí, *Tàpies: The Complete Works* [*Tàpies: Obra completa*, Barcelona 1988], New York 2022, 109.

Ashton 1953

D. Ashton, *57th Street: Antonio Tàpies*, "Art Digest" 28 (November 1, 1953), 20.

Brennan 2010

M. Brennan, *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge MA 2010, 8-27.

Burg 1953

C. Burg, *Spaniard's Paintings at Field's*, "Chicago American", 06.04.1953.

Burrows 1953

C. Burrows, *In the Art Galleries*, "New York Herald Tribune", 01.11.1953, 1; *F. M.*, "Pictures on Exhibit" 17 (November 1953).

Campbell 1953

L. Campbell in *Reviews and Previews: Antonio Tàpies*, "Art News" 52, part I (November 1953), 58.

Gasch 1950

S. Gasch, *Non-Representational Art in Spain*, "Magazine of Art" 43 (March 1950), 91, which reproduced his *Collage* (*Collage of the Crosses*, 1947).

Greenberg 1961

C. Greenberg, *Avant Garde and Kitsch*, "The Partisan Review", reprinted in Id., *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961, 8.

Jewett 1953

E. Jewett, *Works of Two Artists Favor Nature's Hues*, "Chicago Daily Tribune", 13. 04. 1953.

Martha Jackson Gallery 1953 [a]

Selected Oils from the 1952 Carnegie International (exhibition), Martha Jackson Gallery, New York, May 12-28 1953.

Martha Jackson Gallery 1953 [b]

Antoni Tàpies. First Showing in New York (exhibition), Martha Jackson Gallery, New York, October 28-November 14, 1953, "Exhibition invite with checklist".

Mitchell 1953

F. Mitchell, *Gallery Previews in New York*, "Pictures on Exhibit" 17, (November 1953), 24.

Tàpies 1989

M. Tàpies, *Antoni Tàpies:1943-1960* (Chronology) in A. Agustí, *Tàpies: The Complete Works. Volume1: 1943-1960* [*Tàpies: Obras completas*, Barcelona 1988], New York 1989.

Tàpies 2009

A. Tàpies, New York. *Confirmation of a Discourse*, in Id., *A Personal Memoir: Fragments for An Autobiography*, Complete Writings Vol. 1 [Memoria personal. Fragmentos para una autobiografía, Barcelona 1983], Bloomington IN and Barcelona 2009.

Hollis Taggart Gallery 2021

Wild and Brilliant: The Martha Jackson Gallery and Postwar Art (exhibition catalogue with essay by Jillian Russo), Hollis Taggart Gallery, New York, November 18-December 30 2021.

Washburn 1953

G.B. Washburn, untitled text in *Antonio Tàpies. First Showing in New York*, Martha Jackson Gallery, New York, october 28- november 14, 1953 [printed flyer/checklis].

Washburn 1958

G.B. Washburn, *Introduction*, in *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary painting and Sculpture* (catalogue), Pittsburgh, Carnegie Institute, 1958.

Press release 1953

“La Prensa”, 31.10.1953.

Abstract

The article examines Antoni Tàpies' first trip to New York in October 1953. All the information comes from the Martha Jackson Gallery Archives, University at Buffalo Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo. The exhibition covers the artist's impressions of his first visit to New York, as well as the contacts he made in the city, which were so decisive for his later evolution: from the first negative perceptions to those relationships which, as the artist himself acknowledged, were to contribute so much to his personal and spiritual enrichment.

keywords | Antoni Tàpies; Martha Jackson Gallery.

L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente

Giangiorgio Pasqualotto



Antoni Tàpies, *Signe i matèria*, 1961, técnica mixta sobre cartón, 74,8 x 105,3 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes. [selezione dei curatori]

Il problema dei rapporti tra culture occidentali e orientali, in particolare il rapporto che le prime hanno intrattenuto con le seconde, è sempre oscillato tra due soluzioni opposte:

1. la *presunzione* occidentale di aver prodotto il culmine massimo della civiltà umana, nella convinzione che le altre culture abbiano svolto un ruolo marginale o, nel migliore dei casi, abbiano rappresentato espressioni necessarie ma primitive di un successivo sviluppo, ossia semplici fasi intermedie di una maturazione completa raggiunta solo dall'Occidente, in particolare dalla civiltà europea;

2. l'*entusiasmo* dell'Occidente per le espressioni culturali prodotte da una o più civiltà orientali; e questo, talvolta, fino all'estremo limite di considerarle superiori, sia per raffinatezza formale che per profondità di contenuti, a quelle prodotte in Occidente.

Andrebbe aggiunto che una terza variante delle risposte date al problema del rapporto tra culture è costituita da un atteggiamento di *indifferenza*; ma tale atteggiamento, a ben vedere, può essere fatto rientrare come conseguenza possibile della prima soluzione fondata su un complesso di superiorità che può anche degenerare in una vera propria nevrosi narcisistica. Un esempio 'alto' della presunzione di superiorità lo possiamo trovare nel sistema hegeliano, in particolare – per quanto riguarda il confronto tra espressioni artistiche – nelle pagine della sua *Estetica* in cui classifica lo sviluppo storico delle arti a partire dalle forme dell'arte simbolica per finire alle forme dell'arte romantica, passando attraverso le forme dell'arte classica.

È assai significativo a questo proposito quanto egli scrive a proposito della poesia indiana, riferendosi in particolare al panteismo riscontrabile nella *Bhagavad-Gītā*: “Questa enumerazione di ciò che è più perfetto, così come il semplice cambiamento delle forme sotto cui deve essere portata ad intuizione sempre la medesima cosa, qualsiasi ricchezza di fantasia possa sembrare in un primo momento che vi si dispieghi dentro, rimane pur sempre, a causa del contenuto, monotona al massimo e nell'insieme vuota e noiosa”[1]. Se si integrasse poi il contenuto di questo testo con la tesi che Hegel sviluppa in altri suoi scritti dedicati al confronto tra Oriente e Occidente[2] e, più in particolare, al confronto che egli istituisce tra la mistica cristiana di Angelo Silesio e il panteismo orientale[3], si avrebbe un quadro sufficientemente chiaro dei pregiudizi con i quali il grande pensatore tedesco ha colto e interpretato le espressioni culturali delle civiltà orientali.

All'opposto, una delle più notevoli testimonianze dell'entusiasmo prodotto dall'Oriente nella cultura occidentale è certamente quella offerta da Goethe nella raccolta poetica *Divano occidentale orientale*, la quale si apre con quattro versi che disegnano un'accorata invocazione alla fuga dall'Occidente: “Vanno in pezzi il Nord e il Sud e l'Ovest / Troni, imperi tremano, s'infrangono / Tu rifugiati, nel puro Oriente / A gustar dei Patriarchi l'aria”[4]. In realtà lungo tutto il secolo XVIII sono evidenti numerose tracce dell'ammirazione di Leibniz per la filosofia cinese[5] per finire con quella di alcuni famosi architetti inglesi per il giardino cinese[6]. Tale entusiasmo si tradusse talvolta addirittura in casi di una vera e propria rinuncia alla propria identità occidentale, come avvenne con il gesuita italiano Giuseppe Castiglione che durante la prima metà del Settecento, assunto il nome cinese di Lang Shih Ning, si mise a dipingere, usando tecniche cinesi, soggetti tratti dalla tradizione figurativa cinese[7].

In epoca più recente il caso più clamoroso di entusiasmo esotico nel campo delle arti figurative è certamente rappresentato dal fenomeno denominato 'Giapponismo'[8] che, a partire dalla seconda metà del secolo XIX, dilagò in tutta Europa, soprattutto in Francia e Inghilterra, soprattutto grazie alle grandi Esposizioni universali del 1862 e del 1876 a Londra, e a quelle del 1878 e del 1889 a Parigi. L'entusiasmo fu tale che Samuel Bing, nella sua rivista “Le

Japon artistique”, propose esplicitamente di rifarsi alle arti giapponesi per rivitalizzare molte ispirazioni ormai spente dell’arte europea.

2.

Con Tàpies siamo in presenza di un approccio profondamente diverso: sia in alcuni suoi scritti teorici sia in molte delle sue opere più recenti egli costruisce una propria posizione – assai complessa ma altrettanto chiara – che si distanzia tanto da ogni residuo di presunzioni cultural-eurocentriche quanto dai troppo facili entusiasmi esotici che rischiano spesso di degenerare in mimetismi superficiali o, peggio, in veri e propri plagj. L’idea di fondo che può esser fatta emergere da questa posizione è quella di una *interculturalità* che non si esaurisce in un semplice *confronto* tra orizzonti culturali diversi e lontani, ma si articola in una profonda *trasformazione* del soggetto che promuove e pratica tale confronto. In particolare, l’attenzione che Tàpies mostra di coltivare nei confronti di alcune grandi tradizioni del pensiero e dell’arte orientale viene utilizzata non soltanto per arricchire le sue opere di inediti motivi formali, ma anche e soprattutto per rivisitare criticamente alcuni concetti fondamentali – come quello di vuoto –, ovvero alcuni rapporti cruciali, come quello tra immanenza e trascendenza, in modo talmente radicale da porre in questione punti nodali della tradizione di provenienza.

Si può verificare l’importanza di tale impostazione ricorrendo al contenuto di due suoi scritti, *La pintura y el vacío* del 1977[9] e *El arte y sus lugares* del 1999[10]. Grazie alla lettura del *Lañkāvātāra Sūtra* e del *Sūtra del diamante* – due opere centrali nella tradizione del Buddhismo zen – Tàpies recupera un significato positivo e attivo del vuoto (*śunya*), contro ogni interpretazione che, intendendolo come sinonimo di ‘nulla’, ne fa un principio nichilistico: “Se habían equivocado los que creían que la experiencia o “contemplación” de esta realidad última sólo eran caprichos de filósofos y vaguedades de estetas sin eficacia en la vida social. Confundían el vacío muerto y estéril de los falsos místicos nihilistas y la pasividad alienada que lleva a la “nada”. Questa rivalutazione del vuoto non è importante soltanto da un punto di vista filosofico generale, ma anche dal punto di vista pratico, nel senso che ha una specifica *efficacia* artistica, in particolare pittorica, Tàpies sottolinea – in consonanza con le idee dei grandi pittori cinesi Shi Tao e Liang Kai – l’esigenza di rendere percepibile la potenza del vuoto non attraverso una sua *rappresentazione* diretta, ma mediante una sua *evocazione* indiretta: “Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse ahí. Una cosa es la pretendida “representación del vacío” y otra, muy diferente, encontrar un mecanismo capaz de sugerirlo en nuestra mente”. Concretamente, “suggerirlo alla mente” significa mostrare la sua forza in rapporto ai segni che esso, in quanto sfondo, rende possibili e visibili[11].

Tuttavia per Tàpies questa presenza attiva del vuoto non ha importanza decisiva soltanto nella dinamica compositiva delle opere pittoriche, ma anche nella dinamica esistenziale dell’agire umano: si tratta infatti, scrive Tàpies “de saber vivir con él”. Questo saper “vivere col vuoto” non significa affatto vivere nell’incoscienza o nell’annientamento di ogni valore ma comporta – in accordo con gli insegnamenti fondamentali del Buddhismo Mahayana, ma anche con

quelli trasmessi in generale da ogni forma di mistica – saper vivere nell'*innocenza* e nella *povertà*.

Ebbene, sulla scorta di queste osservazioni si potrebbe esplicitare il senso di un discorso che emerge chiarissimo – più ancora che dalle parole scritte da Tàpies –, dalla tensione che anima le sue opere: come nella composizione pittorica lo spazio vuoto non può essere rappresentato autonomamente, quasi fosse un assoluto sciolto da ogni determinazione, bensì solo in rapporto ai segni e alle figure che esso accoglie, così nell'esistenza quotidiana non si tratta semplicemente di scegliere *innocenza* e *povertà* come opzioni assolute, ma si tratta piuttosto di cogliere queste due condizioni come struttura originaria della vita, ossia – ricorrendo alle parole che Tàpies usa riferendosi al vuoto – come un “telón de fondo” della vita stessa. Questo comporta che *innocenza* e *povertà* non si identificano con il polo positivo della vita in opposizione a quello negativo rappresentabile dalla colpa e dal lusso, ma costituiscono il campo d'azione entro il quale si dispiegano le forze di ogni conflitto, proprio così come lo spazio bianco in quanto emblema materiale del vuoto non costituisce semplicemente il polo opposto rispetto allo spazio pieno, ma funziona come luogo di incontro e di scontro di ogni linea, punto e superficie. Riconquistare il vuoto – ovvero, secondo la terminologia taoista, “tornare alla radice” (*kui ken*)[12]; non significa cogliere una volta per tutte un principio statico o un valore fisso, ma significa saper attingere l'origine di ogni determinazione e, soprattutto, di ogni possibile rapporto dinamico tra determinazioni. In effetti, ogni composizione di Tàpies – non solo quelle che si rifanno esplicitamente a motivi e significati tratti dalla pittura orientale – tende a cogliere il vuoto come campo di forze, come struttura originaria di ogni movimento.

Queste precisazioni possono condurre a estendere il discorso sviluppato da Tàpies oltre i confini dell'arte e dell'etica, per giungere a vedere in modo nuovo anche lo stesso rapporto tra Oriente e Occidente. Infatti, se l'obiettivo ultimo della ricerca è quello di scoprire lo spazio originario di ogni determinazione, il problema del rapporto tra Oriente e Occidente non si dà più nei termini di una scelta dogmatica a favore dell'uno o dell'altro – come avviene con le chiusure eurocentriche o, all'opposto, con le fughe esotiche – né si svolge in vista di una loro sintesi superiore, ma si orienta nell'individuare e nel praticare lo spazio comune che ospita le forme del loro confronto, nella consapevolezza che nel confronto entrambi trasformano incessantemente le loro identità.

È in questo senso che va inteso il richiamo di Tàpies all'“Uno primordial”[13] e all'“intento de volver a los orígenes”[14]: non si tratta infatti di lavorare per un ritorno alle origini come tentativo nostalgico di ripristinare qualche forma di età aurea, ma, piuttosto, di rendere presente e attivo quello spazio che rende possibile il costituirsi e il dispiegarsi di ogni differenza, e impossibile la sua riduzione a una particolare identità o, peggio ancora, al suo annullamento in un'unità indistinta. Non a caso, allora, Tàpies ha ben chiaro che “esta unión sea lo contrario de la imposición, de la uniformidad, de la mezcla indiscriminada y del ‘todo vale’ con que ahora nos quieren hacer comulgar algunos mercaderes”[15].

Note

[1] G.W.F. Hegel, *Estetica* [*Vorlesungen über die Ästhetik*, Heidelberg-Berlin 1835] traduzione di N. Merker e N. Vaccaro, Torino 1963, 415.

[2] G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia* [*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Berlin 1837], 150-160, e *Lezioni sulla filosofia della religione* [*Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Berlin 1832], traduzione di E. Oberti e G. Borruso, Roma-Bari, 1983, parte II, sezione 3.

[3] G.W.F. Hegel, *Estetica* [*Vorlesungen über die Ästhetik*, Heidelberg-Berlin 1835] traduzione di N. Merker e N. Vaccaro, Torino 1963, 419.

[4] J.W. Goethe, *Divano occidentale orientale* [*West-östlicher Divan*, Stuttgart 1819], traduzione italiana di F. Borio, Torino 1959, 29.

[5] G.W. Leibniz, *La Cina* [*Briefe über China* (1694-1716)], traduzione di A. Caiazza, Milano 1987.

[6] Cfr. A.O. Lovejoy, *L'albero della conoscenza* [*Essays in the History of Ideas*, New York 1960], traduzione di D. De Vera Pardini, Bologna 1982, 139-178.

[7] Chen Chih Mai, *Maestri della pittura cinese*, Roma 1979, 8; In realtà notevoli influssi sull'arte europea, in particolare italiana, si erano già avuti durante il Rinascimento. Cfr. L. Olschki, *Asiatic Exoticism in Italian Art of the Early Renaissance*, "Art Bulletin", XXVI, 95, (1944); I.V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance*, Paris 1935.

[8] Cfr. S. Wichmann, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980.

[9] Cfr. A. Tàpies, *La pittura y el vacío*, "Avui", 20 marzo 1977 en A. Tàpies, *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, Murcia 2007, 115.

[10] Cfr. A. Tàpies, *El arte y sus lugares*, Madrid 1999.

[11] Cfr. F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris 1979.

[12] Cfr. *Daodejing*, cap. XVI, in *Testi taoisti*, traduzione dal cinese di F. Tomassini, introduzione di L. Lanciotti, Torino 2002.

[13] A. Tàpies, *El arte y sus lugares*, Madrid 1999, 20. Cfr. anche a pagina 84, dove, a ragion veduta, Tàpies parla di un "Principio-Unico Bipolar".

[14] A. Tàpies, *El arte y sus lugares*, Madrid 1999, 24; Queste 'origini' non sono affatto equivalenti a un inizio nel tempo, ma vanno intese come la 'verità' dell'artista, come "una especie de telón de fondo inplacable, que debe estar siempre presente en su espíritu".

[15] A. Tàpies, *El arte y sus lugares*, Madrid 1999, 34.

*Questo saggio è stato pubblicato in una precedente versione in: G. Paqualotto, *L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente, East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia 2003, 197-202.

English abstract

Unlike the Western assumption that other cultures played a marginal role in the development of human civilization, or, on the contrary, the enthusiasm for cultural forms produced by Eastern civilizations, the Catalan artist Antoni Tàpies takes a fundamentally different approach. This article argues that Tàpies' at-

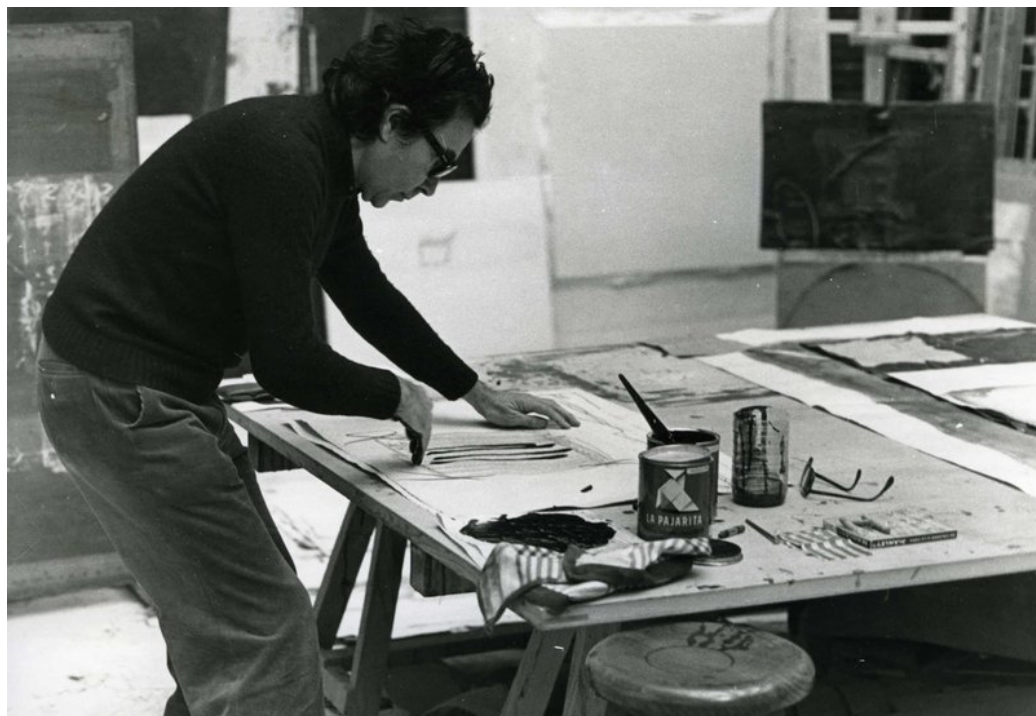
tention to some Asian traditions of thought and art does not simply seek to enrich his works with new formal motifs, but to critically reexamine some of their key concepts, such as the emptiness, or crucial relationships, such as those of transcendence and immanence. Pasqualotto notes that Tàpies considers the active presence of the void to be significant not only in the compositional dynamics of pictorial works but also in the existential dynamics of the human being. Thus, for the author, Tàpies' discourse extends beyond the boundaries of art and ethics to the way we perceive the relationship between East and West.

keywords | Tàpies; Emptiness; Oriental philosophy; East and West.

El instante del arte

Tàpies, la pintura, el despertar

Eduard Cairól



Ferran Sendra, Tàpies en pleno proceso de creación de una de sus obras, en los años 80.

“Le génie est l'œuvre de l'instant”

Denise Diderot

Imagen de Tàpies

Desde hace ya bastante tiempo, siempre que pienso en la figura de Tàpies acude a mi memoria una imagen del artista que aparece en el documental de Daniel Hernández, *A. T. Alfabet Tàpies* (52', España 2004). En dicha imagen el pintor se nos muestra en su estudio de Campins, en las cercanías de Barcelona, ataviado con un sencillo pijama a rayas oscuras, visiblemente arrugado, y unas zapatillas de andar por casa. Su aspecto hace pensar en algunos de los autorretratos del pintor británico Lucien Freud, donde el artista aparece medio desnu-

do, con unos pantalones viejos y unas botas desabrochadas como único atavío, en la soledad de su estudio; o bien en el escritor ilustrado francés Denis Diderot, retratado *deshabillé* por Fragonard, o disertando a propósito de su amor por la vieja ropa de estar por casa (en *Regrets sur ma vieille robe de chambre*).

En el caso del artista catalán, aparece dando vueltas alrededor de un lienzo tendido horizontalmente sobre el suelo, lenta y ceremoniosamente, como si ejecutara un misterioso ritual (parecido a las circunvoluciones de los fieles musulmanes en la mezquita de La Meca, alrededor de la *Kaaba*, recinto sagrado de forma cúbica que alberga la no menos célebre piedra negra, cuya antigüedad se remonta a los tiempos de Adán y Eva). Si prestamos atención a sus manos, veremos cómo se mueven acompasadamente, girando por las muñecas, y chasqueando los dedos a ritmo regular, tal como hacen algunos músicos inmediatamente antes de su ejecución. Resulta muy difícil concebir nada más alejado de la imagen, tan impregnada de *glamour*, del artista consagrado, y en la cima de su gloria. Más bien se diría un anciano que se mueve arrastrando los pies con aire un tanto ausente. Sin embargo, si nos fijamos mejor, todo en el cuerpo del pintor refleja una lúcida tensión, un esfuerzo por mantenerse alerta, por permanecer atento a un objetivo, a una presa invisible (para nosotros espectadores, no para él) que se dispone a cobrar. Como un ave, describiendo amplios círculos antes de precipitarse como un rayo sobre su víctima en el momento preciso, cuando más elevadas son sus probabilidades de éxito. O como un arquero que se prepara para soltar súbitamente la cuerda y lanzar la flecha en dirección al blanco.

¿Qué significa, pues, esta especie de extraña danza ritual, de vuelo en círculos? ¿Qué, este rítmico y repetitivo movimiento de los dedos y las manos? ¿Para qué tanta preparación, a guisa de calentamiento, antes de tomar los pinceles? ¿Qué es lo que parece estar esperando el artista, como al acecho de que algo situado más allá de su voluntad finalmente acontezca?

Ex Oriente lux

Pocos son los artistas que, como Tàpies, cuentan entre la bibliografía secundaria que se ha ocupado de ellos con un estudio dedicado exclusivamente a su relación con el arte y la filosofía orientales. El autor de dicha obra justifica, al principio de esta, su propósito con la referencia a una declaración en la que el pintor le enumeraba sus principales influencias, entre las que situaba el pensamiento y la cultura del lejano Oriente (Permanyer 1983, 12). Pero en sus propias memorias, Tàpies relata emocionado cómo ya su padre – poseedor de una amplia biblioteca doméstica, con más de tres mil títulos según recuerda – le habría transmitido ya, siendo apenas un muchacho, su admiración por el mundo oriental como la cuna de la auténtica sabiduría (Tàpies 1977, 89-90). Es precisamente en este contexto, el de su perdurable afición por la cultura de Oriente y ya en los inicios de su carrera como artista, cuando se refiere al hábito de caminar rítmicamente por su habitación, como lo hacen – afirma – los *arahats* o monjes budistas, en un estado de meditación intensa (Tàpies 1977, 291). Un hábito al que se habría referido también en otras ocasiones más, como al periodista Miguel Fernández-Braso “A voltes estic durant una estona caminant rítmicament per l’estudi, excito la

imaginació i arribó a provocar-me una determinada imatge que no trobava” (Permanyer 1983, 139). Esta práctica, de origen oriental y relacionada por tanto con la intensificación del estado de meditación, sería tan importante para el pintor barcelonés, que le ha dedicado un capítulo autónomo de su autobiografía (fragmentaria), y precisamente el que sirve como colofón a esta: *L’Orient i la pràctica de caminar*. Y sin embargo lejos de tratarse de una aproximación monográfica al tema del caminar en el marco de la espiritualidad oriental, el capítulo citado presenta más bien un conjunto misceláneo de materiales (la vida cotidiana de Tàpies y su esposa Teresa incluyendo el nacimiento del tercer hijo, su introducción progresiva en la escena artística de Nueva York, etc.), con una atención especial al compromiso político del pintor en la Catalunya de Franco, durante los años cincuenta y sesenta. Pero, en medio de todo ello, no falta tampoco la referencia a su creciente familiaridad con el mundo oriental, sea a través del trato directo con artistas e intelectuales principalmente procedentes de Japón, o del estudio de los clásicos y de bibliografía especializada sobre la cultura y el arte chinos y japoneses (Lin Yutang, Alan watts, Aurobindo, y, sobre todo, el maestro Daisetz T. Suzuki).

Así, tras haberse iniciado en el *pequeño vehículo* o budismo *hinayana*, Tàpies señala una mayor afinidad con la variante *mahayana* (o el así llamado *gran vehículo* que del norte de la India pasará al Tíbet, China y finalmente a Japón), en especial el *t’chan* chino y el *zen* nipón. Dice el pintor que él en particular y la mayoría de los artistas occidentales en general acostumbran a elaborar mucho sus obras (a pelearse, dice), para finalizar con un resultado lo más sencillo posible. El pintor oriental, en cambio, acostumbrado al ejercicio de la escritura y la caligrafía (que al realizarse directamente con tinta sobre papel no admiten rectificaciones), acomete su obra de una forma más decidida y segura, menos dubitativa o vacilante. Ello se debe, afirma Tàpies, al estado de elevada concentración que ha alcanzado previamente gracias a la práctica de un refinado ceremonial. Así, en Oriente el artista consigue llegar a la *desnudez necesaria* para elevarse hasta el pensamiento lúcido que le permitirá a su vez acometer el trazo certero para crear las formas sin posibilidad de corrección con un *gesto preciso* (Tàpies 1983, 365). Todo un tratado de arte y estética oriental se encuentra contenido en estas breves líneas, como ya veremos. En otra ocasión (una entrevista concedida a Julià Guillamón), ha declarado el pintor: “No crec que es pugui posar al costat una pintura meva i una oriental i trobar-hi pas gaires semblances” (Tàpies [1996] 2010, 81). De acuerdo. Y sin embargo pese a lo que ya se nos ha declarado más arriba, continúa diciendo la misma cita del pintor: “En la meva obra, hi ha algunes similituds amb les cal·ligrafies xineses i japoneses” (ibíd.). Entonces, ¿es que sí (se parecen) o más bien no?

El camino del despertar instantáneo...

Aunque pueda parecer contradictorio (como pintor occidental bien poca relación tiene con los artistas orientales; en cambio sus obras sí se parecen a las caligrafías de estos últimos), Tàpies sabe muy bien lo que dice. De hecho, de la lectura de sus artículos y textos se desprende que muy pocos artistas (e incluso escritores) poseen una inteligencia tan lúcida como él (sostiene Permanyer que Tàpies es *un filósofo que pinta*. Si eso es cierto, añadimos nosotros, se entiende que cite a Duchamp como uno de los artistas con los que tiene mayor afinidad).

Pues, en efecto, sin ser para nada un artista oriental su obra presenta semejanzas con la escritura y las caligrafías de China y de Japón; o sea aquellas artes en que la ejecución viene precedida por un ritual que induce en el calígrafo un estado de desnudez e intensa concentración, que le permiten acometer con seguridad el trazo preciso. Y esto es gracias a que él mismo, Tàpies, ha adoptado de estos artistas calígrafos orientales una de las prácticas que les ayuda a entrar en el estado de concentración necesario antes de realizar su obra, en este caso, el ejercicio de caminar rítmicamente, que, como ya sabemos, le permite entrar en un estado de intensa meditación como si de un ritual se tratara.

Decíamos antes que Tàpies (aunque a través de un estilo de escritura que evita cuidadosamente sonar erudito, más bien parece tratar de disimularlo) era muy lúcido en todas sus afirmaciones. Y, en efecto, sabe muy bien de lo que está hablando, lo hace siempre con pleno conocimiento de causa. Un excelente ejemplo de todo esto es el texto titulado muy significativamente por cierto *L'Instant de l'art*, publicado en 1975 en el rotativo "La Vanguardia" y reproducido posteriormente en el libro *La realitat com a art* (1982). Encabezado a modo de exordio por una breve cita sobre el Tao, al que se le atribuyen un *eterno presente* y la condición más allá del tiempo (*sense pressa i sense temps*, se nos dice), el artículo empieza inesperadamente hablando de la oportunidad primero en materia de arte y a continuación ya en materia política. La oportunidad en relación con el presente histórico: este parece ser, en una primera instancia, el tema de la colaboración periodística de Tàpies. Sin las referencias al contexto, el contenido del artículo resulta un tanto oscuro; parece dar vueltas sin un propósito claro. Se diría que el artista plástico no maneja con facilidad la herramienta del lenguaje. Y, sin embargo, tan abruptamente como al principio dejó de lado el tema del Tao para entrar en la política, ahora introduce lo que parecía prometer ya el encabezamiento sin acabar de decidirse a abordar (el conjunto del texto, con sus repetidas maniobras de distracción, parece una ilustración del *Arte de la Guerra*, el célebre tratado de Sun-tzu). Reaparece el motivo, apenas esbozado antes en un contexto artístico y político, de *la oportunidad del momento*, ahora como "el moment just" (Tàpies [1996] 2010, 190). Las corrientes de arte de vanguardia, como el Surrealismo, con su sentido del presente y de sus retos (artísticos y políticos), algo saben de esto.

Como también sabían, mucho antes, las viejas tradiciones y sabidurías orientales. Se trata de aquí de "allò que el Zen va a nomenar *camí del despertar instantani*"; un despertar que no se refiere a otra cosa excepto a un "viure plenament, amb un intens discerniment [...] de l'ara i l'aquí. Per al savi, no hi ha altre temps que aquest" (ibíd.). Todo lo demás son abstracciones.

...o el Samadhi de la tinta

Decíamos hace un momento que Tàpies sabe de qué habla. Al despertar instantáneo del que nos hablan las viejas tradiciones y espiritualidades orientales se llega, advierte, desde determinados estados mentales. Y, ¿de qué estados mentales se trata? ¿Acaso de la desnudez y la intensa concentración que hemos hallado más arriba en los pintores y calígrafos orientales, previa al gesto del trazo definitivo en sus obras sobre papel? En otro artículo, este publicado

en 1977 en el diario "Avui" y reproducido en el libro citado del pintor, Tàpies concentra toda su atención justamente en el vacío, entendido a la vez como categoría metafísica y estética. *La pintura i el buit* está, en efecto, encabezado por una breve cita de Shi Tao que relaciona entre ellos la práctica de la pintura con un estado de *desnudez interior* (*el cor després: un corazón desprendido*), que equipara al vacío. Dice Tàpies que si bien para un occidental los progresos de todo tipo se identifican con la acumulación para un adepto del budismo *mahayana* coinciden más bien con las ideas de ignorancia y pobreza, que desde el punto de vista ontológico llamamos Vacuidad y desde un punto de vista psicológico inocencia, o ausencia del Ego (Tàpies [1996] 2010, 210). Y esto se traduce, finalmente, en la idea búdica de la acción realizada inocentemente, sin esfuerzo y sin lucha (*anâbhoga-caryâ*).

Tal y como señala Tàpies a continuación, esta idea tiene mucho que ver con el arte, con la psicología del artista y con la creación artística. En realidad, dicha idea se encuentra en la base misma de su mejor estética, nos dice el pintor (con lo cual quiere decir que va incluso más allá del arte en la acepción estricta). Pero ¿en qué sentido ello es así? En tanto que existe toda una tradición oriental que sabe que es tan sólo a través de una espontaneidad pura y vacía como el artista llega hasta la raíz de todas las cosas, y así se vuelve capaz a su vez de seguir la norma suprema o método de la *pinclada única*. Expresado aún, en otros términos, se trata ahora del también llamado *samadhi de la tinta*, es decir, de "tota una técnica d'encara-s'hi [a toda tarea artística o más bien a toda actividad estética] fent *el buit de pensament*" (Tàpies [1996] 2010, 211). En síntesis: el artista oriental da su mejor versión de sí (o la *pinclada de trazo único*) cuando consigue desprenderse de su propio ego alcanzando así un estado de vacío interior (*vacío de pensamiento*) al cual llega gracias a una concentración intensa que a su vez es favorecida mediante la práctica de ciertos ejercicios rituales

Esto le permite realizar una acción *inocente*, es decir, *sin esfuerzo y sin lucha*. Se trata, también, del *no actuar* (*wu-wei*) del taoísmo, que no deja nada por hacer. ¿Y de dónde ha sacado Tàpies, todo esto? Las fuentes del pintor son de fiar, sin duda. En su artículo cita muy especialmente uno de los textos fundamentales del *mahayana*: el *Sutra del Diamante*.

El arte del tiro con arco

No es, como decíamos, una mala recomendación, esta de Tàpies al lector: que acuda al *Sutra del Diamante* (en realidad la traducción debería ser: *Diálogo de la sabiduría suprema que corta [que suprime las dificultades] como si fuera un diamante*). Este texto, uno de los principales del budismo en su vertiente *mahayana*, traducido también al chino desde el original sánscrito y que cabría contar entre las fuentes del *t'chan* (y posteriormente del zen japonés), insiste reiteradamente en la idea de la vacuidad, es decir, en la mutua dependencia entre sí de todas las cosas (seres o pensamientos, valores y doctrinas). Nada en este mundo posee identidad propia. Todo es sin entidad: vacío. El diálogo lo repite con insistencia, pues se trata de un texto de uso litúrgico utilizado en los monasterios y, por tanto, en recitaciones de carácter ritual, tal vez incluso cantado. Nada ha predicado nunca el Buda, puesto que no existen seres a los que iluminar ni tampoco salvación (o nirvana) alguna que alcanzar. El objeto o

propósito del texto no es otro que revelar en el lector o audiencia un pensamiento sin pensamiento o sin contenido, vacío, por lo tanto, que, de este modo, hace posible lo que él mismo denomina la *práctica sin conflictos*. Este pensamiento situado más allá de toda contradicción es tal vez lo más parecido al no entender entendiendo de santa Teresa en nuestra tradición. El *samsara* es ya el *nirvana*. Todos los opuestos se conjugan y se resuelven en la vacuidad.

Tàpies habla de ignorancia, inocencia y pobreza..., y sabe de lo que habla, aunque no tiene más remedio que admitir que está más allá de todo acceso mental, de toda comprensión intelectual. Un *andar sobre las aguas*. Habla también el pintor de método del *blanco que vuela* (ibíd.), a propósito de la estética y del arte orientales, la caligrafía y la pintura. ¿A qué se está refiriendo? En el pasaje de sus memorias donde enumeraba las obras de literatura especializada que le habían ayudado durante años a penetrar en la comprensión de la cultura y las diversas tradiciones de Oriente, Tàpies citaba una colección sudamericana en cuyo catálogo, junto a Suzuki o Watts, figuraban autores como Zimmer o Herrigel. Es poco probable que se trate, en el caso de Herrigel, del texto *La vía del zen*, sin lugar a duda menos conocida, y parece en cambio que Tàpies se podría estar refiriendo al auténtico best-seller del alemán: *El zen en el arte japonés del tiro con arco*.

La obra, como es bien sabido, relata el aprendizaje del autor (durante los años en que impartió clases de filosofía en la Universidad Tohoku de Sendai) del arte tradicional japonés del tiro al arco, bajo la dirección del conocido maestro Awa Kenzo. No es este momento de resumir y comentar el contenido de una obra traducida a numerosas lenguas, y que cuenta con innumerables ediciones en todo el mundo. Digamos, sólo, que por lo que respecta al tema que nos ocupa aquí, el texto de Herrigel ilustra a través del arte de la arquería (pero también con referencias a la caligrafía, a la esgrima, a la pintura, etc.), lo que de un modo más general hemos visto hasta ahora. En realidad, los reiterados obstáculos a que se enfrenta el autor en el manejo del arco tradicional japonés se resumen en uno: no consigue desembarazarse de su propio ego, que reaparece como voluntad, deseo o interés por progresar, dominar o acertar en sus objetivos. “El arte verdadero [...] es *sin fin, sin intención*” (Herrigel [1948] 2003, 55). Lo que hay que hacer es desembarazarse de su propio yo, dejando atrás – insiste el maestro – todo lo que uno es, lo que posee, etc.

El arte del tiro con arco (y 2)

Se trata de un estado en el que uno no piensa, ni proyecta, ni espera nada concreto, y al cual todo egoísmo y toda intención son por tanto extraños. Dicho estado precede a la pincelada del pintor, al trazo del calígrafo, al mandoble del samurai con su espada o al paso de danza del bailarín. Es un estado – recordemos las palabras del propio Tàpies – de pureza y desnudez interior, de intensa concentración. ¿Cómo se alcanza dicho estado? Herrigel coincide con lo que nosotros ya sabemos. El maestro de cualquiera de las disciplinas tradicionales anteriores ejecuta personalmente siempre él mismo los actos preparatorios, sin confiarlos a ningún discípulo o asistente, de manera minuciosa, como si estuviera solo, dice el autor, con una concentración absoluta de todas sus energías físicas y anímicas. En el caso del pintor, examina

sus pinceles, los prepara con cuidado y los coloca. Sitúa la hoja de papel en su lugar. Y después “pinta, con trazos rápidos, de una seguridad absoluta, un cuadro que ya no es posible ni necesario retocar” (Herrigel [1948] 2003, 72). Lo mismo vale para el maestro en el arreglo floral tradicional o *ikebana* cuyo ritual preparatorio describe el autor a continuación.

¿Por qué – se pregunta Herrigel – el maestro no confía a un ayudante esta serie de actos preparatorios que en cambio lleva a cabo él mismo incansablemente sin omitir ninguno, y con una insistencia que puede llegar a resultar incluso pedante? “Si se aferra de este modo a la tradición, es porque el maestro sabe por experiencia propia que los actos de preparación de su obra tienen por efecto producir el estado de concentración necesario para la creación” (Herrigel [1948] 2003, 74-75). Continúa diciendo el texto: “Es a la calma meditativa con la que los ejecuta, a lo que debe su desenvoltura, la influencia decisiva de la armonización de todas sus potencias” (Herrigel [1948] 2003, 75). Así conducido, termina diciendo el texto, sin ninguna voluntad de intervención, hacia la realización de la obra, esta terminará haciéndose por sí sola. ¿Y acaso no podemos llamar a esto *samadhi* de la tinta (que fluye sobre el papel por ella misma) o blanco que vuela? Así es también, efectivamente, como la cuerda tensa del arco se suelta, sin intervención, y la flecha parte hacia la diana.

El maestro, ante los repetidos fracasos de Herrigel, insiste todavía. Hay que acometer y realizar la ceremonia previa como un bailarín. Si se ejecutan los actos preparatorios como si se tratara de un baile, que se desarrolla por sí mismo, no meramente de memoria sino creado cada vez de nuevo expresamente, llega un punto en que la danza y el bailarín no son sino una sola cosa. “Si se procede la ceremonia como una danza ritual, el grado de alacridad espiritual llega al máximo” (Herrigel [1948] 2003, 96). Esto es lo que el texto denomina en otro lugar la presencia de espíritu: la que se da cuando el espíritu es omnipresente, justamente, porque no se ha fijado ningún fin ni objetivo determinados (Herrigel [1948] 2003, 65). Y, sin embargo: “Ninguna obra perfecta puede nunca surgir sin [...] esta presencia de espíritu” (Herrigel [1948] 2003, 75).

El grosor de un cabello

Independiente de toda premonición, de todo propósito o voluntad conscientes, la acción surge así en el artista (sea este arquero, calígrafo, pintor o espadachín) sin que entre la percepción (en sentido lato: puede ser una sensación, o bien una idea) y la respuesta mediare ni tan sólo *el grosor de un cabello*. Se trata de una expresión terminológica de la filosofía oriental para referirse a esta espontaneidad del acto realizado, según lo hemos visto ya, *sin esfuerzo* y *sin lucha*. Tàpies sabe también en este caso muy bien de qué se trata, a saber: lo que los occidentales hemos perdido, al parecer para siempre, al comer el fruto del Árbol del Conocimiento (Tàpies [1996] 2010, 210). Resulta muy difícil no recordar aquí por un lado al poeta T. S. Eliot hablando de la sombra del pensamiento, que se interpone entre la idea y el acto (en la quinta y última sección, del poema *The hollow Men*, de 1925); y al no menos conocido texto del escritor alemán Heinrich von Kleist (1777-1811) sobre el teatro de marionetas, donde se afirma que la inocencia original (la marioneta, que no ofrece resistencia alguna al actor que

la maneja) sólo puede ser recuperada cuando se alcanza el grado superlativo de sabiduría y conciencia (en el ángel). Leemos, un poco más adelante, en el tratado de Herrigel sobre el arte tradicional japonés del tiro al arco: “La pintura china con tinta hace patente la maestría en la mano que, en plena posesión de la técnica, ejecuta y hace visible su sueño [...] sin que medie, entre la concepción y la realización, ni el grosor de un cabello” (Herrigel [1948] 2003, 124). Cual escritura automática.

Es Diderot y su artículo sobre el genio escrito para la Enciclopedia quien nos viene ahora a la memoria. Dice allí Diderot: *el genio es el producto del instante* (mientras que el gusto es el resultado de los años de estudio y dedicación). En este punto, al menos, parece que hay acuerdo entre la estética occidental y Oriente. Coomaraswamy, el genial mediador entre ambas culturas, coincide al señalar este carácter inmediato de la iluminación. Para Herrigel, lo que cuenta (en el caso del guerrero) es, también, “esta reacción inmediata, rápida como un relámpago, y que no tiene la necesidad de observaciones constantes” (Herrigel [1948] 2003, 120). Diderot también lo veía así. El hombre de genio capta la riqueza y complejidad de las relaciones, de un solo vistazo. El genio no es, por lo tanto, irracional sino *la obra maestra de la razón*. Coomaraswamy afirma en su libro *El tiempo y la eternidad* que la iluminación es en el budismo *instantánea*. Se da en un *ahora* en el que el pasado *no fluye* hacia el futuro, sino más bien se *toca* con él, de manera que se trata pues de una especie de *presente eterno* (Coomaraswamy [1980] 1999, 32-34). También, según afirma el autor, el *ahora* de la iluminación es oportunidad, puerta que se abre y se cierra (*o-port-unidad*), de tal modo que no puede dejarse pasar. Este instante singular (en el sentido que el término singularidad posee en Física), que hay que aprovechar, ya que pasa para no volver, es el momento en que, también, como ya hemos visto, el pintor oriental acomete su trazo con gesto seguro, sin dudas ni vacilaciones. El instante en que el arquero suelta la cuerda de su arco, como la nieve cae de la hoja que cede bajo su peso.

Vacío y Plenitud

La teoría del arte, ya se ha ocupado en la China clásica de esta cuestión. En efecto, uno de los elementos principales de esta teoría es precisamente el trazo. A través del trazo, se representa en la pintura a la tinta uno de sus objetivos: el aliento vital (*spiritus*, *Ch'i*), a partir del que se origina y anima la naturaleza, y que el pintor oriental persigue reproducir en su obra, entendida como un microcosmos. Según afirma el escritor François Cheng, el trazo expresa lo uno y lo múltiple, la pareja de opuestos *ying* y *yang*, y, naturalmente, la polaridad de lo vacío y de lo lleno. Pero, a la vez, sólo puede ser como tal gracias a la vacuidad de la que surge y respecto a la cual – por así decirlo – el trazo se recorta y se hace visible. Como continúa diciendo este autor en *Vide et plein. Le langage pictural chinois*: “Pour que le Trait soit animé par les souffles, il ne suffit pas que le Vide habite seulement le Trait, il faut qu’il guide aussi le poignet même du peintre” (Cheng 1991, 80). Y citando al célebre pintor Shih-t’ao, de inicios de la dinastía Ts’ing, puntualiza que una tal *muñeca vacía* no significa en absoluto una mano que agarra o sostiene sin fuerza el pincel. Todo lo contrario: es el resultado de una gran concentración (*c’est le résultat d’une grande concentration*), o sea, de la Plenitud o lo lleno

llevado hasta la extrema tensión. Y así, pues: “Le peintre ne doit commencer à peindre que lorsque le Plein de sa main atteint son point culminant et cède soudain au vide” (ibíd.).

Nada que no sepamos, o que no hayamos visto ya. El pintor, como el arquero en el arte tradicional japonés, acomete su pintura con la técnica del trazo único (o deja ir la cuerda de su arma) únicamente cuando ha alcanzado un estado de vacío o de abandono de su propio ego, en el que a consecuencia de ello ya nada se interfiere entre él y su instrumento. Pero tal estado es posible gracias a un esfuerzo de concentración máximo, alcanzado merced a la serie de operaciones de preparación que el maestro lleva a cabo con la unción de un ritual.

El premioso caminar del pintor Antoni Tàpies en círculos alrededor de su obra, colocada en el suelo en el centro de su estudio, ha quedado así suficientemente explicado. Ya el poeta José Ángel Valente puso en relación en su día, en su hermoso texto *Tàpies o la negación negada*, la pintura del artista catalán con la cultura y la estética orientales en virtud de su superación del dualismo entre espíritu y materia. Allí se hablaba también del carácter instantáneo de la iluminación en el mundo budista a partir de un cuento relatado por el maestro japonés Suzuki. Una iluminación – decía Valente – que puede surgir en plena vida corriente, bien en “el trabajo anónimo de cada día, [...] o en la obra del artista” (Valente 2002, 162-163). Tàpies es sin duda un buen ejemplo de ello. En otro texto no menos hermoso y recogido igualmente en *Elogio del calígrafo*, dedicado esta vez al escultor vasco Eduardo Chillida, titulado *Rumor de límites*, el autor citaba el libro de Herrigel sobre el zen a propósito de la *escultura del vacío* característica de este artista, pero también a propósito del vacío, aunque ahora como un estado “en el que no se piensa, no se busca ni se desea ni se espera nada definido” (Valente 2002, 36). Este artículo viene tal vez, modestamente, a cerrar un círculo: Tàpies, Oriente, Herrigel, el vacío... El instante – como el fulgor de un relámpago – del arte.

Bibliografia

Coomaraswamy [1980] 1999

A. K. Coomaraswamy, *El tiempo y la eternidad [Time and Eternity]*, Berne 1980], tr. por E. Serra, Barcelona 1999.

Cheng 1991

F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, París 1991.

Herrigel [1948] 2003

E. Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc [Zen in der Kunst des Bogenschiessens]*, Berne 1948], París 2003.

Permanyer 1983

L. Permanyer, *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Barcelona 1983.

- Tàpies 1977

A. Tàpies, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona 1977.

Tàpies [1996] 2010

A. Tàpies, *L'experiència de l'art. Tria d'escrits*, [1 ed. Barcelona 1996], ed. de J. F. Yvars, Barcelona 2010.

Valente 2002

J.A. Valente, *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona 2002.

English abstract

This paper explores the dynamics of the artistic creation in eastern theory of arts (not only painting, but calligraphy, or traditional archery as well...), and its convergences with western Aesthetic of genius in Denis Diderot, for instance. Our paper focuses on the great importance of acts of preparation, previous to the artwork, in order to reach a state of emptiness in the artist's mind, as they appear in Chinese theory of painting and in ordinary rituals before painting in Antoni Tàpies.

keywords | Tàpies; Chinese traditional painting; Zen; Eastern Aesthetics; Emptiness.

Straw

An essay on Tàpies

Daniel R. Esparza

In his 1970 essay, *Res no és mesquí*, Antoni Tàpies wrote:

To reflect upon straw, upon manure, may be important nowadays. It is to meditate upon the first things, on the most natural things, on the origin of force and of life... That is why it must also be remembered that, in the world, there are still many straw pallets, and that the artist takes more interest in them than in the beds of gods or their messengers or the wealthy who adore them. Because the artist feels, and this is nothing new, that this origin, this life source, this fertilizer that makes the earth fecund, the 'salt of the earth', truly resides in those who struggle from below, who sleep, even if just symbolically, in the straw of miserable huts, or on the pallets of so many prisons, or amid the stink of the manure in stables for 'heretics', or in the fields where those who are considered trash leave behind their sweat (Tàpies 1970, 133).

I want to take Tàpies' remark seriously and reflect upon straw. This is then an essay on grazing and rumination, in two different senses. On the one hand, it asks whether it is possible for non-ruminant animals like us to ruminate – and to do it properly. That is, it questions whether we can do what Tàpies recommends we ought to do with straw. In that sense, this is a reflection on the incomplete. As the physical act of ruminating implies the partial digestion of the eaten hay, reflecting on rumination (ruminating rumination, if you will) is always necessarily half-done. There are some thoughts we cannot fully stomach and some others we are urged to purge. The many insufficiencies of our memory (Augustine's "stomach of the soul") make it inevitably so. On the other, this short commentary makes a somewhat scandalous claim: straw is (a) religious, theological, and political matter.

Lyotard regards Augustine's *Confessions* a(n) (in)digestive movement. "Sin", he writes, "must be vomited out in spasms" (Lyotard [1998] 2000, 92). Like Augustine, Spinoza also gave eating a distinctive place in his philosophy, as he understood that consumption is inevitable. His *Treatise on the Reformation of the Understanding* in 1661 begins with a warning: "This Treatise on the Reformation of the Understanding, which we give you here unfinished, kind reader, was written by its author many years ago. He always entertained the intention of bringing it to a conclusion; but, hindered by other occupations, and finally snatched from him by death, he was unable to bring his work to the desired completion." (Spinoza [1661] 1992, 1) This warning is a *memento mori*: death eventually consumes us all. True, all texts remind us of death's unavoidability. But essays particularly so. Every essay carries Spinoza's forewarning within it, as they all are necessarily unfinished.



Antoni Tàpies, *Palla i fusta* [straw and wood], assemblage on canvas, 1969. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Writing an essay on the incomplete is thus both redundant and contradictory. Redundant, because an essay (unlike a treatise) is just a sustained attempt at grasping something, a consciously incomplete and recurring revisiting of a subject. Insofar as it is redundant, it is an act of rumination. The essay forcefully repeats, retries, rethinks, remembers, and resents. Like Spinoza's conatus, it is possessed by an infinite but impossible inclination to keep on being, to insist upon life. And yet, at some point, the essay will be finished (by the author) and consumed (by the reader) – hence its contradictory nature.

An essay on incompleteness is so an essay on repetition and rumination but also an open question regarding the eventual end of all digestive processes. As Tàpies' mentions of manure suggest, the essay is also an eschatological matter, both theologically (as it might deal with god, the gods, or "the beds of the gods") and politically (as it ineludibly deals with us and our fellow men, the "salt of the earth", the polis). In that vein, ruminating on the incomplete means anticipating the moment in which we will no longer be *inter homines*, and pondering on the (im)possibility of dodging this absence –our absence. To put it bluntly, ruminating requires wondering whether raising the dead (and from the dead) is possible. Indeed, Tàpies' plea for rumination demands pondering on death alongside rebirth and forgiveness or, even better, on forgiveness as rebirth. To forgive is to insist on living. If Tàpies sees in straw "the origin of force and of life", then we should at least entertain the idea of straw as the harbinger of rebirth, the forerunner of the eschatological completion, the matter forgiveness is made of. This is not an intemperate statement. Hay-covered troughs and mangers (Tàpies' "beds of the gods") were often the setting for some of the most important mythical and religious events of the ancient world. From Zeus to Christ, gods were habitually born in barns and stables, accompanied and raised by ruminants.

Forgiveness, Mary-Jane Rubenstein explains, is a disruption of the violence and counter-violence of the everyday (Rubenstein 2008, 82). As the birth of a child-god in a hay-covered manger meant splitting the continuum of history in two, forgiveness unremittingly modifies the violent monotony (and the monotonal violence) of the everyday by introducing a series of *ifs* in both history and memory. That is, forgiveness troubles Augustine's *venter animi*. It upsets it, forcing it to ruminate the common violence that is to be forgiven. As Tàpies finds the "fertilizer that makes the earth fecund [...] in the straw of miserable huts", forgiveness finds sway in fragile gestures and materials – a newborn child, a reborn someone. By rejecting violence as a primary motivator of human behavior, these rebirths become acts of resistance against the systems that perpetuate harm, releasing wrongdoers and victims from the cycle of retribution. Furthermore, like Tàpies' work refusing to hide the straw and wood it is made of, forgiveness does not require the offender or the victim to change who they are. It allows them to exist side by side while remaining fundamentally different. *Palla* is *palla* and *fusta* is *fusta*; straw remains straw as wood remains wood.

In other words, forgiveness brings things to an end and perpetuates nothing. Far from bringing anything together, forgiveness discerns, separates, breaks up, and disengages. It is the op-

posite not of resentment, but of reconciliation. Reconciliation aims at the preservation of the everyday (the already existing status quo), whereas forgiveness has to recognize and uphold its fleeting and incomplete *raison d'être*. If forgiveness is to remain forgiveness and not something else (clemency, pity, indifference, benevolence, magnificence) then it needs to put an end to all kinds of rumination. The only ruminating activity that forgiveness allows for is the repeated disposition to forgive. This is borderline impossible, and so the forgiving act is always incomplete, delayed, postponed. One rehearses (*répété, essaie, essaye*) forgiveness. As Vladimir Jankélévitch rightly puts it, "it is very possible that a forgiveness free from any ulterior motive has never been granted here below, that in fact an infinitesimal amount of rancor subsists in the remission of every offense, such as the calculating self-interest that cannot be weighed" (Jankélévitch 2005, 1). That insignificant, barely indiscernible amount of resentment reveals the insistent presence of the incomplete.

Resentment obviously ruminates. And still, rumination can also be bile-free. To speak of the incomplete is to (always eschatologically) speak of an entirety of sorts in, again, two directions. First, incompleteness refers to the idea of an absent totality. The essay moves through a trace of a completeness evoked negatively, through defect and lack – a totality that is always yet to come, here but not yet. This negativity is the announcement of a future fullness as much as its expectation. Incompleteness anticipates an end that occurs only when and if the author surrenders (whatever that submission means) and lets the Sisyphian rock roll. One must imagine the author happy.

An author can forgive his own writing drive, give in, and give up (à la *Bartleby*) and never complete anything. Others, like Balzac's *Frenhofer*, never give up. Those are the ones who never complete anything, consumed as they are by their own activity. As Walter Benjamin puts it, "hell is the province of those who are not allowed to complete anything they have started." (Benjamin [1972-1978] 1969, 179). Fighting one's way out of hell is to seek completion. An essay could be finished, like Spinoza's treatise, with the author's death. But there are other ways to bring an essay to its conclusion. One can set fire to the haystack and be done with it. Frustrated authors eventually have to deem the writing done despite their own (again, Sisyphian) drive. In that sense, incompleteness is always a crisis, *sensu stricto*. There comes a moment in which the (alive and ruminating) essay is abandoned to its fate, for better or worse. And still, the always incomplete essay will live on in the stomach of the author's mind, demanding rumination: amendments, rewritings, rereadings.

Incompleteness points to an always delayed, postponed solution but also to the afterlife of the essay. Only the gods can usher conclusive moments into history. All we mortals can do is ruminate life, trying to raise the dead – a properly religious and political task. Indeed, in *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Marx (Marx [1852] 1978, 569) asserts that revolutions involve an "awakening of the dead." The phrase turns revolutionary action into political-necromantic activity. Instead of political theology, Marx opts for political wizardry: in times of revolutionary crisis, Marx writes, people "anxiously conjure up the spirits of the past in

their service.” (Marx, [1852] 1978, 595). While obviously metaphorical, the phrase has clear necromantic overtones. Traditionally, necromancy involves awakening a dead spirit for at least four different purposes: 1) to predict future events; 2) to bring someone back to the realm of the living; 3) to gain access to hidden, remote knowledge; or 4) to use the dead as a weapon. The awakening of the dead that revolutions require, Marx explains, is not intended to make the ghosts of old struggles walk again, but rather to “bring back the spirit of the revolution” (Marx, [1852] 1978, 595). Any of the possible uses of the necromantic arts listed above could be at play: 1) the spirit of revolution can (pre)tell us what the outcome of this particular historical moment will be; 2) dead revolutionaries of the past can be “reborn” in the living; 3) by reencountering the spirit of past revolutions, we will finally know what to do in the present; and 4) we can wave the flags of those who died in past revolutionary struggles to glorify present struggles. Rebirth, memory, the disruption of the everyday, and the search for completion are all at play in this summoning.

But folklore and fairy tales have taught us that invoking the dead most often ends in disaster. uninvited demons frequently respond to these calls and sabotage the necromancer’s work. The *Brumaire*, like Spinoza’s incomplete treatise, also includes a warning, noting that succubi have a special relationship with the dead: “the tradition of dead generations weighs like a nightmare on the brains of the living” (*Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden*) (Marx, [1852] 1978, 595). It is obviously a recurrent nightmare: the Alp strikes generation after generation. Tradition thus becomes a bad dream, collectively ruminated time and again. Marx’s use of the word *Alp* when referring to demons, nightmares and tradition simultaneously is anything but innocent. He could have used the word *Schreckgespenst*, which translates as “nightmare” and belongs in the same taxonomy as the other *Genspenster* that swarm and haunt his work. But even if the spectre that we get in *Schreckgespenst* matches that of the *Manifesto*, *Alp* is a better choice. While *Alp* is generally translated as “nightmare” (assuming that *Alp* and *Alptraum* are the same thing) the word denotes both a nightmare and a specific type of demon: a succubus. Both *Alpträume* and succubi are incapable of possessing anyone. They can only sit (*cubare*, lie) on (*su*) the sleepers’ chests, giving them nightmares. Marx’s *Alp* insinuates that a heavy nightmarish slumber keeps “those who struggle from below, who sleep [...] in the straw of miserable huts” from raising. How can we scare these unclean spirits away and wake up? Tàpies recommends focusing not on the sleeper but on the surface on which the sleepers sleep: one should reflect upon straw, shifting from necromancy to religion. Straw reveals itself as a fundamentally religious, political, and theological matter.

Michel Serres (2022) chose to call his last book, published posthumously, *Religion*. The word should be used, if at all, with fear and trembling. Contemporary writers (at least those belonging to the broad Marxian tradition) have noted how religion often functions as a restrained, euphemistic synonym for “ideology” or “politics.” The term implies an epistemological, social, and ethical nexus that bridges individuals’ worldviews and their normative frameworks, providing sufficient and necessary guidelines for socio-political (inter)action. There is certainly some

(rather self-evident) truth in this. Nothing new under the sun. And yet, Serres' choice is neither a political nor an anti-religious provocation. Religion is after all, and despite the efforts of far too many religious studies scholars, a word commonly used with relative ease. But are we, will we, ever really be at ease with religion? Despite its everyday presence, both religion (the word) and the religious (the phenomenon) remain problematic. As Mark C. Taylor restlessly repeats, religion is certainly more interesting where it is least obvious (Taylor 1999,1), and given the tiresome hypertrophy of politics, one would do well to try to find it elsewhere (as if on the fringes of politics, in the "fields where those who are considered trash leave behind their sweat") by studying politically useless (and religiously relevant) matter(s): Tàpies' straw and wood, *palla i fusta*. Can these materials be confidently considered of the order of the religious, or at least not entirely absorbed by the omnipresence of politics? Can their presence set a limit to the political and lead us into something we can (finally or again) consider religious, something that does not weigh us down but helps us scare our nightmares away? These materials, Tàpies' assemblage of *palla i fusta* shows, are anything but insignificant. Indeed, they are borderline uncanny: familiar and strange, uncomfortable and pleasant, insignificant and awe-inspiring.

Serres was kind enough to give his *Religion* a subtitle: "Rereading what is bound together." Rereading is another word for ruminating. Linguists tend to agree that one of the sources from which the term "religion" proceeds is "re-legere" –to read again (Serres 2022, xii). Religion is thus the act of ruminating tradition. The religious read the same book(s) over and over again and ponder the same things generation after generation, retelling and rereading the same stories for years on end. Tradition reveals itself not as a nightmare but as a shared bed when what is ruminated is not life (the necromancer's task) but what Tàpies deems "the origin of force and of life" –straw. If seen not from the point of view of the "sleeper" but from the place in which the sleeper chooses to sleep (the straw of miserable huts which also makes the beds of the gods, the material that appears time and again in Tàpies' oeuvre), religion reveals itself as a struggle against incompleteness, a binding together of the divine and the miserable, of what has been received and the ones who receive it. This act of rereading carries threads of forgiveness. Ruminating redeems. "Every time we reread a text", Derrida once wrote, "it looks like a penance. We ask for forgiveness by reading" (Derrida 2001, 53).

Bibliographical References

Benjamin [1972-1989] 1969

AW. Benjamin, *Illuminations* [*Illuminationen*, Frankfurt am Main 1972-1989], New York, 1969. .

Derrida 2001

J. Derrida, "On Forgiveness: A Roundtable Discussion with Jacques Derrida" in *Questioning God*, Bloomington 2001.

Jankélévitch 2005

V. Jankélévitch, *Forgiveness*, Chicago and London 2005.

Lytard [1998] 2000

Jean-Francois Lyotard, *The Confession of Augustine (Memory in the present)*, [La Confession d'Augustin, Paris 1998] Redwood City 2000.

Marx [1852] 1978

K. Marx, *The Eighteen Brumaire of Louis Bonaparte* [Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in "Die Revolution", New York, 1852], *The Marx-Engels Reader*, New York 1978, 594-617.

Rubenstein 2008

M.-J. Rubenstein, *Of Ghosts and Angels: Derrida, Kushner, and the Impossibility of Forgiveness*, "Journal for Cultural and Religious Theory" 9.1 (2008) 79-95.

Serres 2022

M. Serres, *Religion. Rereading What Is Bound Together*, Stanford 2022.

Spinoza [1661] 1992

B. Spinoza, *Treatise on the Reformation of the Understanding* [Tractatus de intellectus emendatione, 1661], Indianapolis 1992.

Taylor 1999

M. C. Taylor, *About Religion: economies of faith in virtual culture*, Chicago, 1999.

Tàpies [1970] 1974

A. Tàpies, *Nothing is too petty* [Res no és mesquí, in Id, *La práctica de l'art*, Barcelona 1970] in Manuel Borja-Villel (ed.), *Tàpies in Perspective*, Barcellona 2004.

Abstract

Following Antoni Tàpies' 1970 essay *Res no és mesquí*, this paper explores the concept of rumination as both a physical and philosophical act. It examines the possibility of metaphorical rumination, questioning our ability to fully engage with the contemplative process Tàpies advocates in his reflection on straw. The essay posits that rumination, like the incomplete digestion of ruminants, symbolizes the partial nature of thought and memory. Some thoughts resist complete assimilation, while others demand rejection. This inherent incompleteness is framed within the context of Augustine's concept of memory as the "stomach of the soul." Finally, the paper makes the (hopefully provocative) assertion that straw holds religious, theological, and political significance, also based on Tàpies' essay. This claim invites further examination of the symbolic and metaphorical potential of seemingly mundane materials (namely, straw) within broader philosophical discourses.

keywords | Tàpies; rumination; memory; incompleteness; straw.

La huella en la obra de Tàpies

Entre materialidad y espiritualidad

Martine Heredia

Los comentaristas y críticos coinciden en vincular la obra de Antoni Tàpies con la filosofía oriental o con el misticismo de Ramon Llull, por ejemplo. El propio Tàpies subrayó su interés por la cultura china y japonesa. Pero, parece interesante enfocar el trabajo del artista no desde un punto de vista religioso o místico, sino más bien ético y estético, es decir, en su relación con el Otro. Por eso, la huella es el mejor vínculo entre la materialidad de la obra propiamente dicha y la espiritualidad hacia la que tiende.

Si las obras de Tàpies revelan una búsqueda constante de las posibilidades de la materia, hasta el punto de que Tàpies ha sido calificado de artista “matierista”, también dan testimonio de un deseo de contacto con la materia que sitúa el gesto en el centro de la experiencia de una relación. El contacto da lugar a una huella, y la huella a una línea, haciendo del contacto un resultado visual. La huella o trazo —que remite al latín *tractus*— se refiere a la línea física, trazada por el gesto del cuerpo. Se define como la marca material dejada por una acción, por alguien o por algo, que atestigua la existencia de un objeto o de un ser; también puede ser la huella en el suelo que marca el paso de un hombre, el pisar dejando señal de la pisada, o sea la vida eternizada en huellas. Siempre es la huella de algo, es decir, existe en relación con otra cosa; su significado vendrá de la mirada que lo descifre. La huella forma parte del mundo de las cosas. Se presenta físicamente a nuestros ojos, o sea materialmente; perceptible en y sobre un material dado, se genera por contacto. Pues, la obra de Antoni Tàpies es un buen ejemplo de ello.

Sin embargo, más allá de la pura fenomenología y de la comprensión de lo que aparece, de lo que se ve, explicaremos que la huella adquiere otra dimensión cuando se abre a lo desconocido, incluso a lo invisible, que trastorna un orden, cuando es, por citar a Levinas, “la presencia de lo que, en sentido estricto, nunca ha estado ahí, de lo que siempre es pasado” (Levinas 1972, 90). La huella abandona entonces la materia y el cuerpo, para alcanzar el espíritu. Para Tàpies, esto es lo que revela la huella como pisada o velo, cuyo carácter imaginario siempre indica la ausencia de lo representado. Esta apertura hacia algo más allá de lo visible se convierte en espiritual, cuando es lo que nos abre a nosotros mismos, a los demás, al conocimiento o a la filosofía.

Entre los filósofos del siglo XX que abordan el tema de la huella, Heidegger y Emmanuel Levinas proponen la huella como lugar de la alteridad, el primero proclamando “yo soy el Otro”, mientras que, para el segundo, el concepto de huella remite a los límites de la inteligibilidad

del Otro, que precisamente no puede ser interpretado. Por ello, analizaremos cómo la huella en la obra de Tàpies no se conforma con ser física, o con ser meramente el resultado de una relación entre el artista y la materia; abre una brecha que nos permite elevarnos de la materia al espíritu, del cuerpo a la mente, del mundo corpóreo al mundo espiritual, a través de una experiencia contemplativa. En este sentido, conduce hacia la espiritualidad, si por espiritualidad entendemos —aquí sin connotación religiosa— la idea que eleva los espíritus hacia la autoconciencia, en una perspectiva de esfuerzo, de superación de uno mismo, de ascensión. Así, en el encuentro con la obra de arte surge el encuentro con el Otro —en este caso el espectador o el observador— en una relación que pone las cosas en contacto, abriendo el campo moral, ético y político, y en un espacio donde el *para sí mismo* se transforma en un *para los demás*.

La huella como materialidad

Sea blanda o dura, fluida o compacta, flexible o rugosa, cualquiera que sea su textura y precisamente por ella, la materia impone sus leyes y dicta su forma. Ésta es, en esencia, la concepción que Tàpies tiene de la obra de arte (Heredia 2013, 45). De hecho, las pinturas de Tàpies a menudo indican explícitamente que la materia tiene *forma de*: de un sombrero, una nuez, un sillón o incluso de una axila. Todas estas formas sugieren que la materia sigue siendo la única protagonista. Lo importante es mostrar que, sea cual sea la forma, todo es materia, y saber que está en perpetuo movimiento. Para Tàpies, “la obra manda [...] porque tiene sus propias leyes – internas y externas— de desarrollo. Se rebela e [...] impone sus condiciones” (Tàpies [1970] 1974, 70-71). El cambio que Tàpies introdujo en el arte es que ya no se trata de crear sobre el lienzo una forma previamente concebida, sino de dejarla surgir del material, de dejar que el material haga lo suyo. Así pues, la forma es siempre inesperada y abierta, en relación con el soporte, cuyos mínimos cambios de textura pueden transformar el resultado, pero también en relación con la capacidad del artista para controlar el proceso creativo. La pintura trabaja así para mantener las formas en un estado de indecisión y ambigüedad. A la espera de las formas que creará, Tàpies se declara el primer espectador de las posibles sugerencias extraídas del material. Por otra parte, no todos los materiales pueden trabajarse de la misma manera. Dicho de otro modo, la naturaleza del material afectará la acción del hombre que lo trabaja, y las cualidades de su sustancia —su docilidad o su resistencia— influirán en el acto mismo del artista a través de las herramientas que utilice. Al contemplar la creación desde este ángulo, volvemos, por así decirlo, a lo puramente visible, a lo que no puede reducirse a la forma o al intelecto, sino a una fenomenología de las apariencias, a una comprensión de lo que aparece, es decir, a lo que la obra de arte nos da a ver y a cómo lo hace.

Las materias que utiliza Tàpies dejan huellas visibles en la superficie de la obra; al dejarlas actuar, el artista no sólo las pone en escena, sino que, sobre todo, el proceso le permite explorar la materialidad de la propia pintura. Sin embargo, la obra de Tàpies no puede reducirse únicamente a la mera pintura “matierista”: en efecto, materia y gesto están estrechamente vinculados. Para Tàpies, esta confrontación entre lo que el artista quiere hacer y la realidad

de la materia da lugar a un diálogo (Tàpies [1970] 1974, 86). Según su textura, la materia llevará la huella del cepillo o del pincel que la acariciará si es suave y dócil; por el contrario, si es dura y resistente, la huella será la de la espátula o del punzón que la atacará perforándola o arañándola. En definitiva, la huella será testigo de una relación de intimidad o de combate entre el artista y la materia. Por eso es necesario que el artista se enfrente a la materia, en una lucha que necesariamente implicará el gesto. Ahora bien, no hay gesto sin herramienta, ni gesto sin una relación del cuerpo a la materia; de allí nacerá una experiencia en la que se mezclarán el azar y la técnica.

Mancha roja goteante que Tàpies realiza en 1966, constituye, entre muchos otros, un ejemplo del proceso. El título de esta obra dice la voluntad de poner en escena el color, como material activo. El soporte —aquí, el contrachapado— es elegido por su dureza y cubierto con una mezcla formando una capa gruesa. Con un orden aparente, el cruce de líneas horizontales y verticales, trazadas por la herramienta en el grueso material, circunscribe la parte central lisa —como para controlarla mejor—, donde la pasta roja fluye libremente hasta la parte inferior, más accidentada. La más de las veces, el trabajo creativo se realiza en estos grandes formatos —aquí, 195x130 cm— colocados en plano, normalmente en el suelo. A continuación, Tàpies instala el cuadro en vertical para que la pintura fluya y se mueva a su antojo. De este modo, deja que la pintura haga lo que quiera, la deja “ser”, sin saber exactamente adónde irá ni dónde se detendrá. En este cuadro, el goteo es accidental, en el primer sentido que nos da la etimología latina, es decir, accidente por oposición a sustancia, definiendo un modo de ser ocasional; a partir de ahí, llegamos al segundo sentido, que es el de azar. Pero, mientras que el azar podría entenderse también como un hecho fortuito que interviene en contra de la voluntad, aquí existe, por el contrario, una voluntad de utilizar el azar como principio de creación pictórica. *Accidente* procede también del verbo *accído*, *ěre*, que significa caer —en este caso, correr— y, por tanto, la acción misma de pintar. El color-materia en su acción, en su *hacer*, se une al *hacer* del artista para poner de relieve la interacción entre orden y caos en la creación de la obra de arte.

La huella como movimiento

De este modo, el cuadro lleva la marca de los instrumentos que el artista utiliza y, en consecuencia, de su mano y de su cuerpo. El arte debe nacer del material y de la herramienta y debe seguir la pista de la herramienta y la lucha de la herramienta con el material. La obra llevará, pues, las huellas de la confrontación entre el artista y la indocilidad de los materiales que ha empleado. La herramienta, por su parte, es prolongación de los miembros y conductor de la energía transmitida por el gesto del pintor. La huella será entonces movimiento.

Blanco ocre sobre marrón n ° III, 1961, hace perceptible tanto el gesto, movimiento de barrido de la mano que estira la materia para aplastarla sobre la tela, como el paso de la herramienta, prolongación de la mano. En otros cuadros, como en *Cuerpo de materia y manchas naranja*, 1968, Tàpies deja aparecer el movimiento circular del antebrazo, en un vaivén más o menos intenso, que obliga a la mano del artista a desandar el mismo camino, dejando huellas apa-



1 | A. Tàpies, *S marrón*, 1964 técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm, París, colección particular.

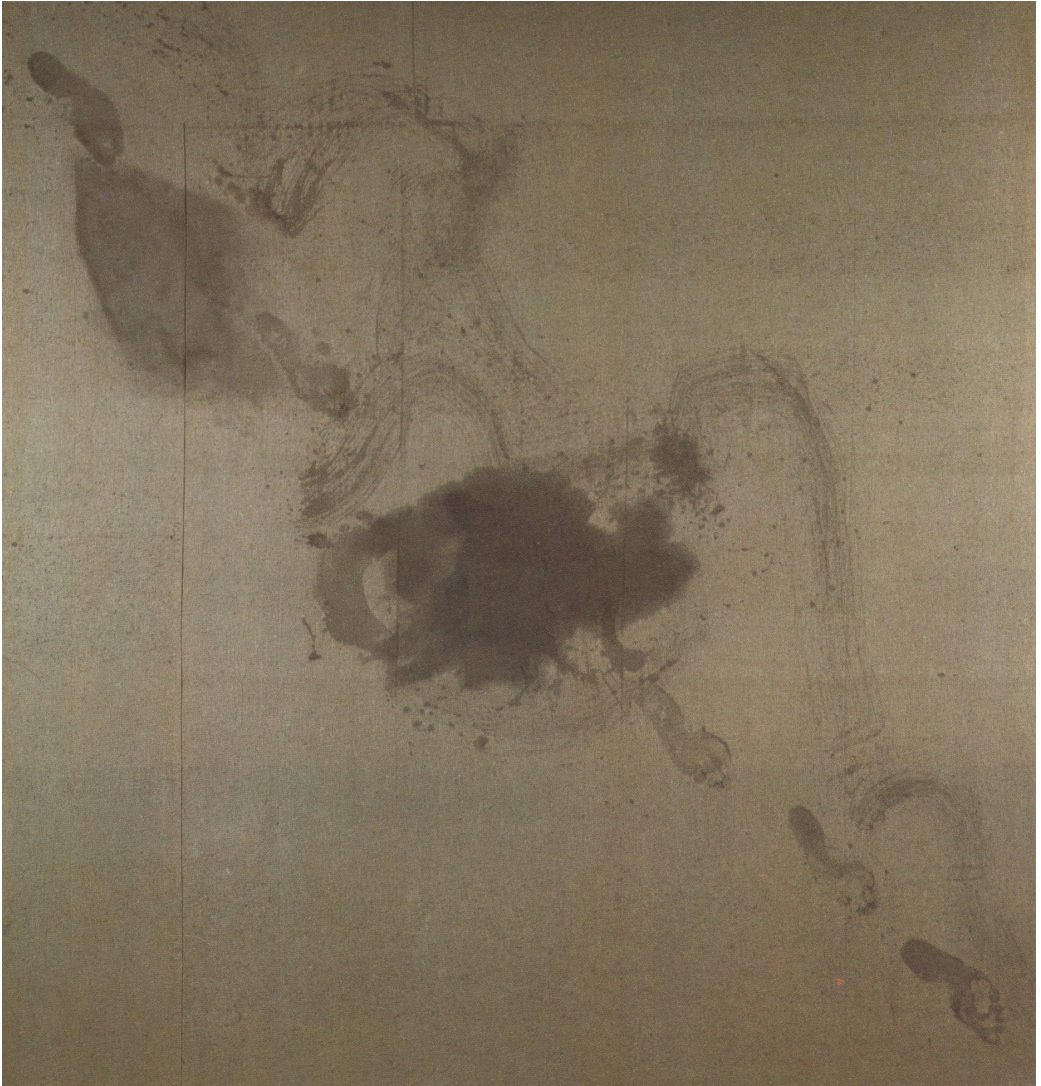
rentes. El gesto puede ser ondulado o sinuoso: la mano arrastra en su carrera el codo y el hombro (*Gris con banda sinuosa*, 1959) y se desliza sobre la masa untuosa. La ondulación puede atravesar el lienzo en diagonal; como un camino que conduce a cualquier parte o a ninguna (*S marrón*, 1964) [Fig. 1], se mueve entre líneas rectas y oblicuas, cuya regularidad se ve perturbada por una masa de color en la parte superior del cuadro, en forma de mancha espesa.

En torno a ella, el cuadro lleva marcas del cepillo, ese gesto del pincel que Tàpies pasa sobre el lienzo para deshacerse de la pintura. El gesto que normalmente se produce «fuera de campo», es decir, fuera del alcance de la mirada, cuando el pintor ha terminado su trabajo y guarda sus herramientas, se hace voluntariamente visible, para inscribir la huella del sujeto-pintor en el tema de la pintura. Las pinceladas dejadas sobre el lienzo revelan la fuerza de inscribirse y la voluntad de dejar su huella en algo; o si son tachaduras, que sólo aparecen a partir de una forma borrada y reconfigurada, estas huellas sólo se manifiestan cuando se perturba un orden, cuando lo desconocido surge en terreno conocido y pasa a formar parte de un nuevo orden. “La huella auténtica —escribe Levinas— perturba el orden del mundo” (Levinas 1972, 88) y por ello mismo, se vuelve significativa a partir de la fenomenología que interrumpe.

Pero, además de la implicación del cuerpo del artista, sugerida por la ondulación de la *S marrón*, es efectivamente la materia el primer modo por el que el entendimiento se eleva de lo sensible a lo inteligible, de lo visible a lo invisible. A través del movimiento ascendente que sugiere, la obra de arte es, de hecho, lo que conduce a la elevación espiritual. No podemos evitar poner en relación esta forma ondulante con la acuarela que William Blake pintó hacia 1800, titulada *El sueño de Jacob*, que establece el vínculo entre la tierra y el cielo, motivo que se puede equiparar con el tema bíblico de la escala de Jacob, la cual enseña que el conocimiento progresa desde el mundo sensible hacia el mundo de los seres sagrados y las esferas superiores. En 1974, o sea diez años después del cuadro *S marrón*, Tàpies realiza una obra titulada *La escala* que prolonga el motivo. Aquí, el trazado de la escala, excavado en la masa, atraviesa el lienzo en diagonal, de izquierda a derecha, en un movimiento ascendente, dominado por un cúmulo de materia con formas sinusoidales, una especie de nebulosa que podría evocar el mundo espiritual. El símbolo de la escala, “erguida sobre la tierra”, se refiere al mundo terrenal, el mundo de la percepción y la experiencia de donde emana todo conocimiento. Como medio de comunicación entre lo cotidiano material —mi realidad— y un mundo más allá, permitiendo elevarse paso a paso hacia el conocimiento, la escala es una metáfora muy elocuente del desarrollo espiritual. Aspirar a ver lo invisible y trabajar para hacer visible lo invisible forman parte de la búsqueda del sentido de la espiritualidad.

La huella como marca de presencia

Si, como hemos dicho al principio, la huella es siempre huella de algo, también es huella de alguien o huella para alguien. Se trata, pues, de ver más allá de las apariencias; por consiguiente, la materia no es sólo material: es lo que muestra un acto —en este caso pictórico—



2 | A. Tàpies, *Composición con tinta de China*, 1979, tinta de China sobre tela, 220x210,5 cm, Barcelona, colección particular.

que se inscribe en ella para hacer visible una presencia –paradójicamente por su ausencia– y conducir hacia lo invisible. Si la huella perturba cierto orden, interrumpe efectivamente la fenomenología cuando es impronta, en la medida en que perturba la representación por la ruptura temporal que introduce. Huellas de manos o huellas de pies, en el trazo se cruzan dos regímenes temporales. En la obra de Tàpies, las pisadas atraviesan a menudo el espacio del cuadro, sugiriendo el caminar.

Citemos, entre otros, *Pisadas sobre fondo blanco* (1965) que presenta la marcha en un movimiento giratorio, *Tríptico de los pasos* (1969-1970) en su sentido horizontal, en línea recta, *Composición con tinta de China* (1979) [Fig. 2], en la diagonal del lienzo, ejemplos que añaden a la huella la dimensión del movimiento como constitutivo de la dinámica de la espacialización. Para que la huella se produzca, es necesario que el artista esté allí para dejar su marca. Contacto carnal dejado en la materia, el paso es el punto de encuentro entre el cuerpo y la materia. Pero, para observar el resultado, es necesario que el artista se haya retirado. A partir de ese momento, el movimiento en el tiempo toma forma en el espacio de la tela, pero lo que generó la huella sigue siendo invisible para nosotros. O sea que, por un lado, la huella remite a una temporalidad puntual que recuerda el “ça-a-été” desarrollado por Roland Barthes sobre la fotografía; pero, por otro lado, la huella nos da a ver la ausencia misma. El ahora y el entonces se unen en una formación inquietante para la mente. Así que, las obras de Tàpies nos presentan una ruptura entre dos órdenes: por una parte, un pasado que funciona como memoria porque reconocemos algo; por otra parte, un presente de la experiencia estética en el que la huella se corresponde con el deseo de dejar un rastro. Es la materia la que fija la huella y la mantiene en la memoria; también es la materia la que imprime el gesto en el tiempo; así, la pintura hace presente el pasado que ha dejado su huella.

El pisar también es lo que abre el camino a lo desconocido, o incluso a lo invisible. Tàpies utiliza el concepto de huella como índice de lo invisible, cuando la huella invade la esfera de lo oculto, de lo velado. Cuando se trata de objetos (*Efecto de caña en relieve*, 1979), lo que importa es la consistencia, el efecto táctil, la apariencia material. El objeto desaparece tras la materia; su desaparición se materializa en el lienzo o la sábana que lo cubre, velándolo a la vista. El artista nos da la forma, pero al velarla, la roba a la vista. Es el objeto y, al mismo tiempo, ya no lo es. Se trata de presentar esta dialéctica que muestra y oculta el mundo en sus profundidades y en sus materias.

Sin embargo, la mayoría de las veces, las obras de Tàpies nos dejan adivinar un cuerpo (*Efecto de cuerpo en relieve*, 1979) [Fig. 3], disimulado con un lienzo, un trapo o una sábana, recubiertos totalmente de pintura blanca. El desplazamiento del ver al no ver crea un vaivén entre la imagen visual y la lectura de lo que hay detrás, es decir, una lectura que es conocimiento; en efecto, la sábana remite al cuerpo, pero lo que se puede descifrar es sólo la sábana. Detiene la mirada en sí misma, impidiéndole pasar a la figura.

Ahora bien, mientras que la huella de pisada se trabaja en su hueco, evocando la escena del pie primitivo, cuando se trata de la forma de un cuerpo, es la parte convexa la que Tàpies

elige presentar, haciendo referencia a la huella última, a la ausencia definitiva; el velo como mortaja, no para ocultar el cuerpo muerto —que es visión imposible—, al contrario, mortaja para recoger, envolver y mostrar. A la vez molde e impronta, el cuerpo es invisible, el rostro ausente, irrepresentable. Cabe señalar de paso que, a partir de 1952, aunque Tàpies representaba a menudo el cuerpo —la mayoría de las veces fragmentado y/o martirizado, — ya no hay más representación del rostro, a diferencia de su periodo surrealista, que hacía hincapié en la autorrepresentación. Estas huellas son como indicios de la existencia humana que resuenan en cada uno de nosotros. Tàpies cuestiona nuestra percepción de las cosas, como si quisiera mostrarnos el peso del velo que obstaculiza nuestra percepción. Ocultar para revelar mejor —como el velo de Santa Verónica—, es decir, lo opaco es necesario para captar nuevas imágenes, una metáfora para significar la condición fundamental para alcanzar otra concepción del arte, deshaciéndose de las imágenes conocidas o de las expectativas estéticas.

Por tanto, es necesario captar nuevas imágenes, pero a partir de ahora interrogarnos sobre la percepción del Otro. Estas huellas pueden, en efecto, evocar la presencia del otro, a menudo invisible, pero presente en nuestra experiencia cotidiana; la idea puede ser analizada a la luz de la noción de cara en Levinas, quien subraya la importancia del Otro como rostro que nos llama a la responsabilidad y a la ética. El rostro del Otro es irrepresentable, porque una imagen atentaría contra su singularidad. La trascendencia está viva en la relación con la alteridad; mi conciencia es, desde el principio, una relación con el mundo y con los demás. El prójimo se refiere al otro, en la medida en que, no obstante, es semejante a mí. El otro es un alter ego, es decir, a la vez otro yo, y otro que yo, que me obliga.

La escritura como huella

A diferencia de las cosas, el Otro responde cuando le hablo. A través del lenguaje, me encuentro en una situación de comprensión mutua con los demás. A diferencia de la fenomenología pura, donde la huella se ve en su materialidad, la escritura pictórica conduce la mente hacia lo conceptual. De este modo, el impulso de trazar corresponde también a la presencia de la escritura en las obras de Tàpies. El artista desenfoca los códigos y revela que la escritura y la pintura están estrechamente vinculadas, en el sentido de que los efectos producidos no son necesariamente los previstos, ni los esperados por el observador, acostumbrado a creer que la escritura comunica y la pintura expresa. Al trastornar la lógica causal, el gesto provoca una especie de sacudida que obliga al espectador a mirar el cuadro de otra manera.

La escritura en las obras de Tàpies invita a un doble nivel de lectura, bien porque cobra sentido en su dimensión lingüística, bien porque la palabra se convierte en cosa, al emerger de la materia, para retener únicamente el movimiento del cuerpo que deja allí una huella. En cualquier caso, la escritura tiene el poder de mostrar. En la obra de Tàpies, esto se manifiesta por la intrusión de letras aisladas en el cuadro, generalmente manuscritas, principalmente la T o la A (*Desnudo*, 1966). La introducción de letras ya era practicada por el Cubismo: impresas, y por tanto geométricas, aparecían generalmente recortadas, en forma de collage, y permitían distinguir los objetos en el espacio de los que estaban fuera de él. En un texto de *La realidad*

como arte (Tàpies 1989, 62), Antoni Tàpies nos recuerda que, para romper con los códigos y los dogmas, combinar la pintura con la escritura es otra forma de dar un paso más en la experimentación de la percepción visual de las formas y los colores.

Para Tàpies, cuando está aislada, la letra se utiliza por sus cualidades plásticas y, sobre todo, como manifestación de la mano que la traza en todo tipo de materiales. Sin embargo, cuando forma palabras, la letra es manipulada por su significado, abriendo paso a valores universales como, por ejemplo, *Infinít*, 1988, *Democràcia*, *Llibertat*, o valores culturales comunes.

El cuadro *Sardana (círculo de pies)* [Fig. 4], creado en 1972, es un ejemplo de ello. Antoni Tàpies grabó varios nombres de pila (entre ellos el suyo propio y el de su pareja) sobre un soporte de madera recubierto de una espesa pasta ocre amarilla, cuyo grano grueso puede verse como arena. Estos van acompañados de otras tantas huellas, como para materializarlos, siendo la función del lenguaje la de designar. Está claro que el círculo en torno al cual se disponen las huellas de pies y los nombres de pila sugiere la idea de corro, implícita también en el título del cuadro, al tiempo que evoca simbólicamente la comunión y el anclaje en tierra catalana. En esta obra, donde el movimiento se manifiesta a través de la línea discontinua que forma el círculo en torno a un centro materializado por una cruz, la letra toma cuerpo; se encarna en la materia. Lo paradójico de la palabra introducida en el cuadro es que es a la vez un signo plástico y un signo lingüístico; es decir, Tàpies la trata como un material, que puede transformarse (la palabra está trabajada con una punta o una herramienta, excavada en la pasta, y puede borrarse), y la trata como un significado. De este modo, el artista nos muestra que la visión pasa tanto por la percepción de los colores y las texturas como por el lenguaje. Al introducir la palabra en la pintura, cuyo dominio es más bien el de la página o el libro, Tàpies desenfoca los códigos e invita a cuestionar nuestra percepción. Lo que *Sardana* nos muestra, en efecto, es que, primero, al final de este trabajo, está presente la huella de un cuerpo —en su ligereza que inscribe la palabra o la línea, como en su pesadez que marca la huella del pie—, un cuerpo que quiere guardar la memoria de su paso en el presente de la obra. Y segundo, el cuadro nos revela que, a través del propio título, Tàpies introduce la diferencia entre lo que concretamente vemos —un círculo de pies— y lo que podemos asociar con ello —la sardana—, o sea entre un sema denotativo que remite a una definición compartida por todos y un sema connotativo que cobra un valor distinto según la identidad del observador —y locutor por supuesto— ya que va asociado a la cultura catalana que firma la pertenencia del mismo artista a una comunidad.

Esta idea se confirma en otras obras, como *El espíritu catalán* (1971): a modo de graffiti en una pared, muchas palabras catalanas, grabadas con un punzón sobre la madera cubierta de pintura amarilla, se mezclan con manchas rojas y huellas dactilares esparcidas por la superficie, que dejan al descubierto la suciedad. En esta obra también está presente la huella de un cuerpo que comparte una memoria de identidad, sugerida por los colores y por las franjas rojas —aquí verticales— que remiten a la senyera, la bandera tradicional catalana. Volvemos a ver este motivo y el mismo proceso en *Inscripciones y cuatro barras sobre arpillera*, donde el



3-4 | A. Tàpies, *Efecto de cuerpo en relieve*, 1979, técnica mixta sobre tela, montada en lienzo, 195,5x 232,5 cm, colección particular; A. Tàpies, *Sardana (círculo de pies)*, 1972, técnica mixta sobre madera, 97,5 x 130 cm, Barcelona, colección particular.

lienzo, atado a las cuatro esquinas por la cuerda, expone palabras que son otras tantas citas personales vinculadas con un mismo origen (Brossa, Miró: los amigos de Tàpies) o referencias a la propia cultura catalana (Ausiàs March, Ramón Llull).

Si la escritura sale del cuerpo para ir hacia el otro que la aprehende con la mirada, como huella, cimenta la pertenencia a una lengua, a una cultura evocando la memoria y la historia. Pues, en Tàpies, la escritura deja aparecer una memoria colectiva a través de imágenes simbólicas como acabamos de verlo con la bandera catalana (1971), la *Sardana* (1972), o también a través del cuadro *7 de noviembre* (1971) en memoria de la fundación –clandestina– de la Asamblea de Cataluña que integró todos los partidos políticos y sindicatos. La lengua es un lenguaje común que se comparte con los demás; introduce al otro en esta operación de intersubjetividad, en el sentido de que el gesto de nombrar implica necesariamente una frontalidad y se hace movimiento de la apertura a los demás: “La relación con los demás, la trascendencia –escribe Levinas– consiste en decir el mundo a los demás” (Levinas 1961, 148).

Así pues, si caminar o pisar activa un espacio de apertura, cuyo guía es el artista, la escritura evoca la presencia del otro, a menudo invisible, cuya importancia reconocemos en nuestra propia existencia, en una perspectiva que me obliga a ponerme en el lugar del otro, a formar parte de la comunidad dejando huellas en la pintura que se convierte en un espacio común. De este modo, Tàpies nos invita a repensar lo que nos une, a explorar la parte sensible que dejamos como herencia; en este camino del uno hacia el otro, la alteridad emerge a través de las huellas que provienen de las historias tejidas con los demás.

En resumidas cuentas, la huella que emerge del cuerpo es un trazo que va de uno mismo hacia el otro, y adquiere el valor de un don para el otro. La obra de arte se convierte en el espacio donde el propio *yo* se transforma en el *otro*, y el descubrimiento del otro se construye con el descubrimiento del sí mismo, a través de la representación de la ausencia del otro a sí mismo y del sí mismo al otro. El desplazamiento hacia otro espacio remite al modo de percepción y subraya la importancia de la experiencia sensorial y material en nuestra relación con el otro.

Gracias a las huellas que evocan la percepción de la distancia, la orientación, la inmediatez, el desvelamiento y la invisibilidad, la verticalidad y la apertura, este enfoque da testimonio de la atención de Tàpies a la complejidad de la experiencia perceptiva, invitándonos a pensar en la diferencia entre hablar y ver, entre lenguaje y fenomenalidad, entre materialidad y espiritualidad. “Lo que interesa a los grandes artistas, escribe Tàpies en el artículo *Arte y espiritualidad*, es estimular en nosotros la experiencia espiritual del verdadero conocimiento” (Tàpies [1993] 2001, 35) y eso a través de estados contemplativos de conciencia que la obra de arte puede contribuir a suscitar. La obra de Tàpies nos enseña que el gesto, la mirada y el decir son las dimensiones fundamentales de la existencia y se interpretan a la luz de la revelación del otro. Gesto de decir, gesto de apertura, gesto ético, la huella en Tàpies abarca la cuestión del otro hacia uno mismo y del otro hacia lo desconocido, hacia lo abierto. Los escritos de Tàpies

muestran claramente que el artista reflexionaba sobre la relación entre su obra y el espectador, y que la relación con el otro nunca dejó de interpelarlo. “La verdad que buscamos no se encuentra en un cuadro. Sólo aparecerá tras la última puerta que el espectador sólo podrá atravesar mediante su propio esfuerzo personal” (Tàpies [1970] 1974, 264-284). Pero el que dirige y guía hacia esta espiritualidad es el propio artista, quien despierta y eleva la conciencia al cuestionar las normas establecidas y explorar nuevas formas de ver y experimentar el arte.

Obras de Antoni Tàpies citadas

A. Tàpies, *Materia en forma de sombrero*, 1966, técnica mixta sobre contrachapado, cm 130 x 162, Düsseldorf, colección particular.

A. Tàpies, *Materia en forma de nuez*, 1967, técnica mixta sobre lienzo, cm 195 x 175, Colonia, colección particular.

A. Tàpies, *Materia en forma de sillón*, 1966, técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Materia en forma de axila*, 1968, técnica mixta sobre lienzo, 65,5 x 100,5 cm, colección particular.

A. Tàpies, *Mancha roja goteante*, 1966, técnica mixta sobre contrachapado, 195 x 130 cm, Suecia, colección particular.

A. Tàpies, *Blanco ocre sobre marrón n° III*, 1961, técnica mixta sobre lienzo, 199,5 x 175 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Cuerpo de materia y manchas naranjas*, 1968, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 130 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Gris con banda sinuosa*, 1959, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 97 cm, París, colección particular.

A. Tàpies, *S marrón*, 1964 técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm, París, colección particular.

A. Tàpies, *La escala*, 1974, técnica mixta sobre madera, 250x300 cm, colección Telefónica de España S.A.

A. Tàpies, *Pisadas sobre fondo blanco*, 1965, técnica mixta sobre tela, 162x130 cm, Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.

A. Tàpies, *Efecto de caña en relieve* 1979, técnica mixta sobre tela, montada en lienzo, 150x 116 cm, París, colección Adrien Maeght.

A. Tàpies. *Efecto de cuerpo en relieve*, 1979, técnica mixta sobre tela, montada en lienzo, 195,5x 232,5 cm, colección particular.

A. Tàpies, *Desnudo*, 1966, técnica mixta sobre tela, 130 x 162 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Infinit*, 1988, técnica mixta sobre madera, 250 x 300 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Sardana (círculo de pies)*, 1972, técnica mixta sobre madera, 97,5 x 130 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *El espíritu catalán*, 1971, técnica mixta sobre madera, 200 x 270 cm, Madrid, colección particular.

A. Tàpies, *Inscripciones y cuatro barras sobre arpillera*, 1971, técnica mixta sobre tela, 200 x 270 cm, colección particular.

A. Tàpies, *7 de noviembre*, 1971, técnica mixta sobre tela, 234x150 cm, Barcelona, colección particular.

Bibliografía

Heredia 2013

M. Heredia, *Tàpies, Saura, Millares: L'art informel en Espagne*, Paris 2013.

Levinas 1961

E. Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye 1961.

Levinas 1972

E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972.

Tàpies [1970] 1974

A. Tàpies, *La Pratique de l'art [La pràctica de l'art, Barcelona 1970]*, trad. E. Raillard, París 1974.

Tàpies 1989

A. Tàpies, *La réalité comme art [La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista, Murcia 1989]*, trad. E. Raillard, París 1989.

Tàpies [1993] 2001

A. Tàpies, *La valeur de l'art [Valor de l'art, Barcelona 1993]*, Marseille 2001.

English abstract

If Tàpies' works reveal a constant search for the possibilities of matter, they also bear witness to a desire for contact with it that gives rise to a trace. This trace will be different according to the nature of the matter itself, which will dictate its form or will be movement. However, beyond pure phenomenology and the understanding of what appears, this article intends to explain that the trace acquires another dimension when it is an imprint, opening itself to the unknown, even to the invisible. The trace then leaves matter and the body, to reach the spirit. This opening towards something beyond the visible becomes spiritual, when it is what opens us to ourselves, to others, to knowledge or to philosophy. In this sense, it leads to spirituality, if by spirituality we mean – here without religious connotation – the idea that elevates the spirits towards self-consciousness, in a perspective of effort, of overcoming oneself, of ascension. Thus, in the encounter with the work of art emerges the encounter with the Other – in this case the spectator or the observer – in a relationship that puts things in contact, opening the moral, ethical and political field, and in a space where the *for oneself* is transformed into a *for others*.

keywords | Tàpies; Matter; Traces; Invisible-Spirituality.

Una puerta

Enrique Granell

En la época antonina tanto en Roma como en la parte oriental del imperio aparecieron unos talleres de labra de sarcófagos que introdujeron en su composición motivos de arquitectura. Esos motivos procedían de la miniaturización de aspectos del *decorum* romano desarrollados sobre todo en los *scenae frons* de los teatros con sus edículos y hornacinas ordenados por sistemas columnarios. Estos cuadros componían escenas en las cuales la figura humana se entretreía con las columnas y los capiteles de los órdenes. Estos sarcófagos componen la serie que hoy llamamos *sarcófagos columnados*. Las repercusiones históricas de estas composiciones las podemos rastrear, en sus diferentes formalizaciones, desde el primer arte cristiano hasta la Ilustración, pasando por el arte medieval.

Entre los *sarcófagos columnados* tenemos una serie, que a su vez se divide en dos tipos, caracterizada por mostrarnos una puerta en el centro de alguna de sus caras. Lo que determina la colocación de la puerta es el tipo de tapa. Si la tapa representa un lecho plano donde están acostadas las imágenes de quienes han sido enterrados en el sarcófago, la puerta está en el centro del lado largo. Si por el contrario la tapa toma la forma de una cubierta de templo a dos aguas y, por lo tanto, dibuja dos frontones planos sobre los lados cortos del sarcófago, entonces es en esa cara donde se coloca la puerta. Ésta está colocada en el interior de un edículo formado por dos columnas, la mayoría de las veces con estrías enrolladas, que sustentan un frontón recto. Las hojas de la puerta están subdivididas en cuarterones con representaciones animales o con figuras alusivas a las cuatro estaciones.

En los del primer tipo su parte frontal larga está siempre dividida en tres partes. La parte central es la ocupada por la puerta. Es la representación de la puerta del Hades o del más allá, del inframundo. Los laterales están ocupados por imágenes de quienes han sido enterrados en el sarcófago, solos o bien acompañados de figuras que representan valores morales que acompañaron a los muertos en su vida terrenal. Estas figuras pueden estar sobre lienzos rectangulares, agrupadas bajo arcos rejados de dos en dos u ocupando arcos independientes en una arquería. En los sarcófagos de época más tardía los paneles laterales presentan superficies estrigiladas.

Las hojas de la puerta pueden estar cerradas o entreabiertas e incluso, en algunos casos, entreabiertas con un personaje semioculto tras una de las hojas de la puerta que parece querernos guiar hacia el interior, hacia el inframundo o bien que viniendo de él nos quiere explicar lo que allí pasa. Esta figura puede ser Hércules arrastrando a Cerberus o bien Hermes. La puerta nunca está abierta. En las esquinas del sarcófago encontramos unas figuras grandes,



1-2 | Frontal de sarcófago romano "Los esposos con las virtudes", mármol blanco, 240-250 d.C. Roma, Museo Pio Clementino, MV.866.0.0; frontal de sarcófago romano "De las cuatro estaciones", mármol, hacia 250 d.C. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, MC1185.



3-4 | Frontal de sarcófago romano "Del Brillante" o "De las Puertas del Hades", mármol, 225-235 d.C. Córdoba, Palacio de los reyes cristianos; frontal de sarcófago romano con paneles laterales estrigilados, mármol, III d.C. Pisa, Camposanto monumental.

exageradas para la escala general de la pieza o bien unas grandes columnas, con estrías enrolladas exageradas también, que parecen dar a entender que también veremos el sarcófago en escorzo.

Hoy nos es muy difícil conocer de qué ruinas o restos romanos tuvieron conocimiento los artistas del Renacimiento. Mientras muchos edificios desaparecían inexorablemente por la dinámica de crecimiento de las ciudades, otros fragmentos, esculturas o monedas iban apareciendo en las cada vez más sistemáticas campañas de excavación. Dentro de este conjunto de nuevos descubrimientos juegan un papel importante los sarcófagos. Aunque, de hecho, nunca hubiesen estado ausentes, ya que en el mundo paleocristiano y medieval fueron utilizados como fuentes, como abrevaderos de animales o incluso, sustituyendo algunas de las figuras paganas por otras cristianas, como enterramiento de nobles caballeros. Si los restos aislados eran elementos de difícil integración en sistemas generales, los sarcófagos permitían ver completa y a pequeña escala una idea de arquitectura.

El primer trabajo como arquitecto de Miguel Ángel fue el proyecto para la tumba de Julio II en el Vaticano, encargada por el papa en 1505. El artista tomó como modelo alguno de los sarcófagos columnarios antes comentados. Si aquellos habían sido ejercicios de miniaturización, Miguel Ángel invirtió el proceso y magnificó el modelo antiguo hasta convertir un sarcófago romano en un verdadero edificio. Esto le permitió concebir un lenguaje arquitectónico que disolvía los límites entre arquitectura y escultura, sintetizando ambas disciplinas en una. En esto seguía la estela del mito vitruviano del nacimiento de los órdenes, en el que los diferentes tipos de columnas surgían de la figura humana. Las columnas soportan el peso de un edificio y actúan como los protagonistas de la tragedia clásica, la energía humana que se sobrepone a la fatalidad. El proyecto original de Miguel Ángel no se construyó y la documentación que nos lo explicaría ha desaparecido.

Tras la muerte de Julio II su sucesor León X envió a Miguel Ángel de regreso a Florencia para evitar enfrentamientos con Rafael. Allí se ocupó en trabajos de arquitectura. Primero unos estudios sobre la fachada de la iglesia de San Lorenzo y después en la *sacristía nueva* y en la *biblioteca Laurenciana*, ambas en el complejo de San Lorenzo. En los dos primeros proyectos sabemos de lo importante que resultó para él la experiencia de poder mezclar la arquitectura y la escultura. Los dibujos de que disponemos explican cómo hubiesen sido los resultados si se hubiesen llevado hasta el final.

Las endiabladas características físicas del lugar escogido para colocar la biblioteca le obligaron a fraccionar el programa. Entramos por un recibidor, el *ricchetto*, y subiendo una monumental escalera accedemos a la sala de lectura. Miguel Ángel pensó también en otra sala de lectura triangular colocada al final del conjunto que jamás se construyó. La construcción debía ser ligera ya que ocupaba el último piso de uno de los claustros. Eso le obligó a no utilizar la escultura y a fiarlo todo a la arquitectura.



5-7 | Miguel Ángel. *Ricetto* de la biblioteca Laurenciana, 1524-1559, Firenze, muros este y oeste; muro sur con la puerta de entrada a la biblioteca; muro norte con el paño ciego.

En el *ricchetto* Miguel Ángel parece partir de la experiencia de los claustros renacentistas, desde los de los palacios florentinos hasta los más recientes de Bramante. Pero aquí no nos enfrentamos a un lugar abierto al cielo como es un claustro. Hablamos de un interior. El *ricchetto* tiene una planta casi cuadrada, pero de no muy grandes dimensiones. Entramos en él por unas diminutas puertas que quieren pasar desapercibidas. El orden interior arranca de un recio zócalo de la altura de la escalera. Sobre él, aparece el gigantesco orden doble de columnas situando las ventanas hornacina con sus frontones alternos en sus vanos. Todo ese sistema se aguanta en unas ménsulas que parece que están naciendo del muro en el momento en que las vemos. Las ventanas son ciegas para enfatizar la verdadera puerta de la biblioteca que está sobre la escalera. Cada uno de los muros del cuadrado del *ricchetto* es tripartito y al final de la escalera la puerta ocupa el vano central. Un espacio comprimido porque los miembros de la arquitectura tienen un fortísimo relieve. Además, la escalera se resiste a nuestro avance, nos sale al encuentro con escalones curvos, convexos contra nuestro ascenso. Si, finalmente, conseguimos entrar en la sala de lectura, el espacio es diferente, es una perspectiva larga, iluminada por rítmicas ventanas.

Al volver a salir al *ricchetto* y antes de bajar la escalera sufrimos la mayor de las emociones: frente a nosotros, enfrentado a la puerta hay un muro blanco ciego, duro y sin *decorum* con el que chocamos con la vista hasta que ésta cae hasta el suelo.

No hay duda de que el alzado de la puerta es la interpretación de un sarcófago columnado romano. La colocación del orden sobre las ménsulas tiene relación con las ménsulas sobre las que se colocaban en los muros los sarcófagos para separarlos del suelo. En el *ricchetto* la puerta no está ni cerrada ni entreabierta. Podemos acceder al interior de la sala de lectura. Pero al salir no hay salida. El muro blanco frente a la puerta nos detiene y nos abate.

De la primera visita de Mark Rothko a Italia en 1950 sabemos pocas cosas. No en cambio de la segunda de sus visitas en 1959 y de las circunstancias que la rodearon. A finales de la primavera de 1958 Phillip Johnson y Phyllis Lambert le habían encargado una serie de murales para el restaurante *Four seasons*, en el interiorismo del cual estaban trabajando entonces. El restaurante estaba en el edificio bajo del *Seagram Building* de Mies van der Rohe en Nueva York. En un principio les pareció que la obra de Rothko abierta a horizontes infinitos estaba llamada a dialogar con los espacios transparentes creados por Mies.

Rothko se puso a trabajar de inmediato. Para ello alquiló incluso un estudio inmenso en el que podía replicar las medidas de la sala en la que se iban a colocar sus obras. Pero el trabajo se fue torciendo, no por el propio trabajo sino por la animadversión del pintor por ese lujosísimo restaurante. “Un sitio para que los bastardos más ricos de Nueva York vayan a comer y a presumir” (Fischer [1970] 2007, 189). De las tres series de murales que iba a preparar, la primera no le gustó, no la entregó y la vendió por piezas separadas. En el verano de 1959 se tomó unas vacaciones viajando a Europa. De su recorrido italiano sabemos que estuvo en

Paestum, Nápoles, Roma y Florencia. Fuerte impresión le causaron en Florencia los murales de Fra Angelico en el refectorio del convento de San Marcos. Allí descubrió que pintar por series desplazaba el interés de la obra solamente como pintura para convertirla en lugar. Eso es lo que quería hacer en el *Four seasons*. En Roma visitó a Giulio Carlo Argan con quien habló de Fra Angelico aprovechando que el historiador italiano acababa de publicar una monografía sobre el artista en Skira. Pero más significativa fue su visita a la Biblioteca Laureniana.

“Después de trabajar en ello durante un tiempo, me di cuenta de que, inconscientemente, me estaban influyendo los muros de la sala de la escalera de la biblioteca de los Medici de Miguel Ángel. Él logró exactamente el tipo de sensación que estoy buscando, hace que el espectador se sienta atrapado en una habitación con todas las puertas y ventanas tapiadas, de tal modo que sólo pueda darse eternamente de bruces contra la pared”. (Fischer [1970] 2007, 189-190)

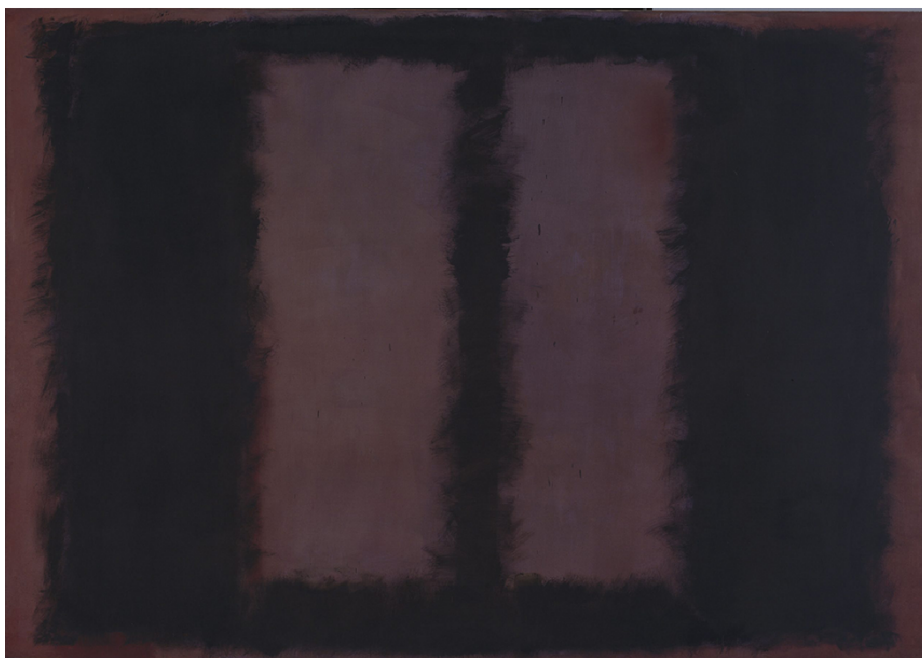
Este breve párrafo fue publicado por el periodista John Fisher, tras la muerte de Rothko en 1970. Fisher, casualmente, había acompañado al pintor y a su familia en el viaje en barco hacia Europa en el verano de 1959. De regreso a Nueva York Rothko invitó a Fisher y a su esposa a su estudio. Allí pudieron ver el estado del trabajo para el *Four seasons*. La reacción de la esposa de Fischer fue reconocer en lo que veía “una sensación de magia y ritual cercana a lo religioso”, pero Rothko lo negó. Fischer añade “En su último estadio las masas de color –moradas, negras y de rojo color sangre seca– rezumaban una palpable sensación de apocalipsis. Y, a pesar de que lo negara, un misticismo casi religioso” (Fischer [1970] 2007, 195).

En ese conjunto de obras los colores se oscurecen, los formatos se convierten en apaisados, y lo más importante, aparecen las puertas, manchas sólidas de color que hacen invisible la materia que está tras ellas. La lección aprendida de Miguel Ángel triunfa. Un eslabón más en la cadena de eco de los sarcófagos romanos.

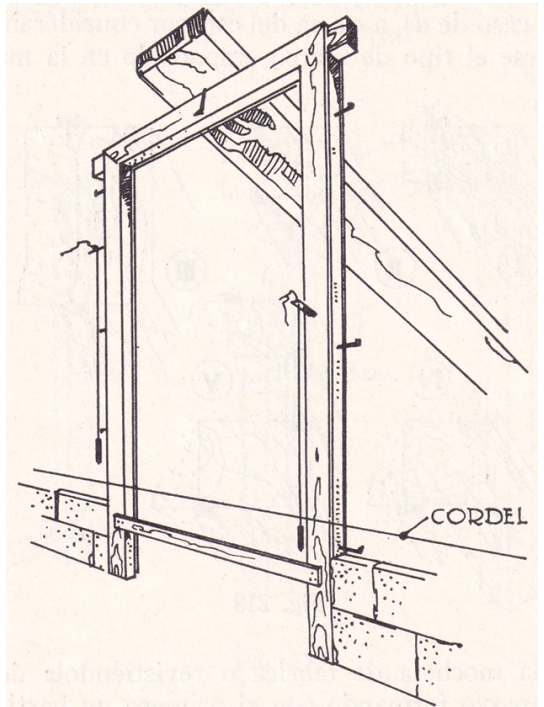
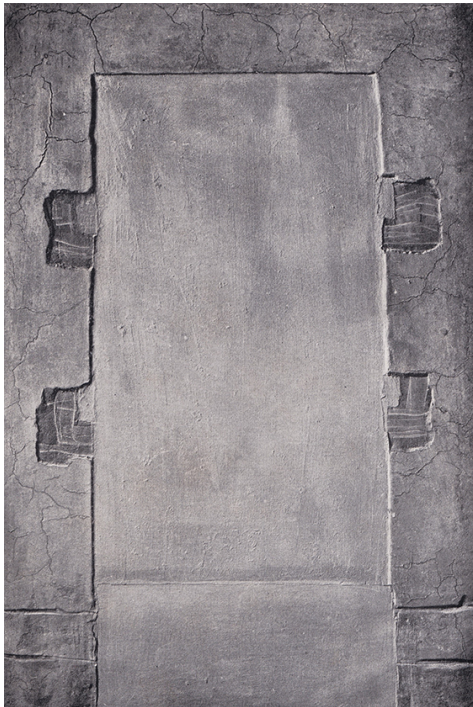
Tàpies y Rothko estuvieron ambos presentes en la XXIX *Biennale di Venezia* de 1958. Las obras del americano fueron pintadas el año anterior, el español, en cambio, presentó alguna de sus creaciones más recientes. Entre ellas estaba *portal gris*, obra que inmediatamente Paola Buccarelli compró para la *Galeria Nazionale d'arte moderna*, seguramente por consejo de Giulio Carlo Argan. Actualmente en el catálogo del museo aparece con el título de *tabula rasa*. El cuadro es una tela de grandes dimensiones que parece querer representar una puerta casi a su tamaño natural.

Desde 1957 es habitual encontrar puertas en la obra de Tàpies. Pero en todos los otros ejemplos de puerta puede verse fácilmente la puerta, su hoja, o en ocasiones sus hojas, todas con sus listones y cuarterones. Esas puertas nos permiten pensar que tras ellas algo hay, pero algo que no se nos permite ver, ni veremos nunca ya que no la podremos abrir dado que son imágenes, no puertas reales.

No así en el caso de *portal gris*. El cuadro no nos muestra puerta alguna, nos muestra un vacío, el vacío provocado tras haberla arrancado. Además del rectángulo que definiría la puerta



8-9 | Mies van der Rohe, Philip Johnson, Interior del restaurante Four Seasons, New York, 1959; Mark Rothko, *Black on maroon*, pintura al óleo, pintura acrílica, ténpera, cola y pigmento sobre lienzo, 1958, London, Tate Gallery.



10-11 | A. Tàpies, *Puerta Gris*, técnica mixta sobre lienzo, 1958, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; *Colocación de un cerco de puerta*, ilustración de P. Benavent, *Cómo debo construir*, Barcelona [1939] 1967, 246.

podemos ver la huella del arranque de las grapas de hierro con las que los albañiles la fijan a la pared. Esa imagen la encontramos muy repetida en las fotografías de ruinas de la segunda posguerra mundial. Pero en esas fotos siempre ese vacío es el marco de algo que está detrás, bien sean más ruinas bien sea un paisaje esperanzador. En el cuadro de Tàpies, el más radical de la serie de puertas que pintó en esos años, tras el hueco nos encontramos con un muro ciego. Aquí ya no hay esperanza posible. Detrás no hay nada más que un muro que nos separa de cualquier escapatoria. Estamos inmersos en la poética de la destrucción.

Juan Eduardo Cirlot, uno de los primeros que debió ver el cuadro, dice en la monografía que le dedicó al pintor en 1960:

En 1957 asistimos a un particular desarrollo de estas composiciones tectónicas, en las que el hermetismo de Tàpies halla un modo de manifestación máximamente característico, y que constituye acaso su más valiosa aportación al informalismo mundial. Parecen estas obras los dinteles de piedra, las falsas puertas y ventanas con que los egipcios intentaron impedir el saqueo de los tesoros de sus pirámides. Igualmente parecen vallar el acceso a un lugar misterioso, sagrado, a un centro espiritual o al camino que hasta él conduce". (Cirlot 1960, 26).

Y dos años después en su *Significación de la pintura de Tàpies* prosigue:

“... se presenta, sobre todo, una especie de contradicción entre aspectos constructivos: muro, pared, puerta, estela; y desmoronamientos, destrucciones, disoluciones que borran parcialmente la estructura o que la recubren de asperezas, surcos, rayados, heridas y cicatrices”. (Cirlot 1962, 40).

Estas fueron las ideas que se repitieron una y otra vez a lo largo de los años sesenta. En 1970 el propio pintor intentó explicar en su primer libro de textos *La práctica del arte*, el trasfondo de esas obras en el capítulo *Comunicación sobre el muro*:

“¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico, sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estimación de la cosa terrena; posibilidad de distribución variada y combinada de grandes masas, sensación de caída, de hundimiento, de expansión, de concentración; rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte; desgarramientos y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos; equivalencias de sonidos, rasguños, raspaduras, explosiones, tiros, golpes, martilleos, gritos, resonancias, ecos en el espacio; meditación de un tema cósmico, reflexión para la contemplación de la tierra, del magma, de la lava, de la ceniza; campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero...”. (Tàpies 1970, 128-29).

Esta letanía de posibles significados sobre ese conjunto de su obra, no hace más que enfatizar la búsqueda de una salida a las imposibilidades en la vida de los hombres.

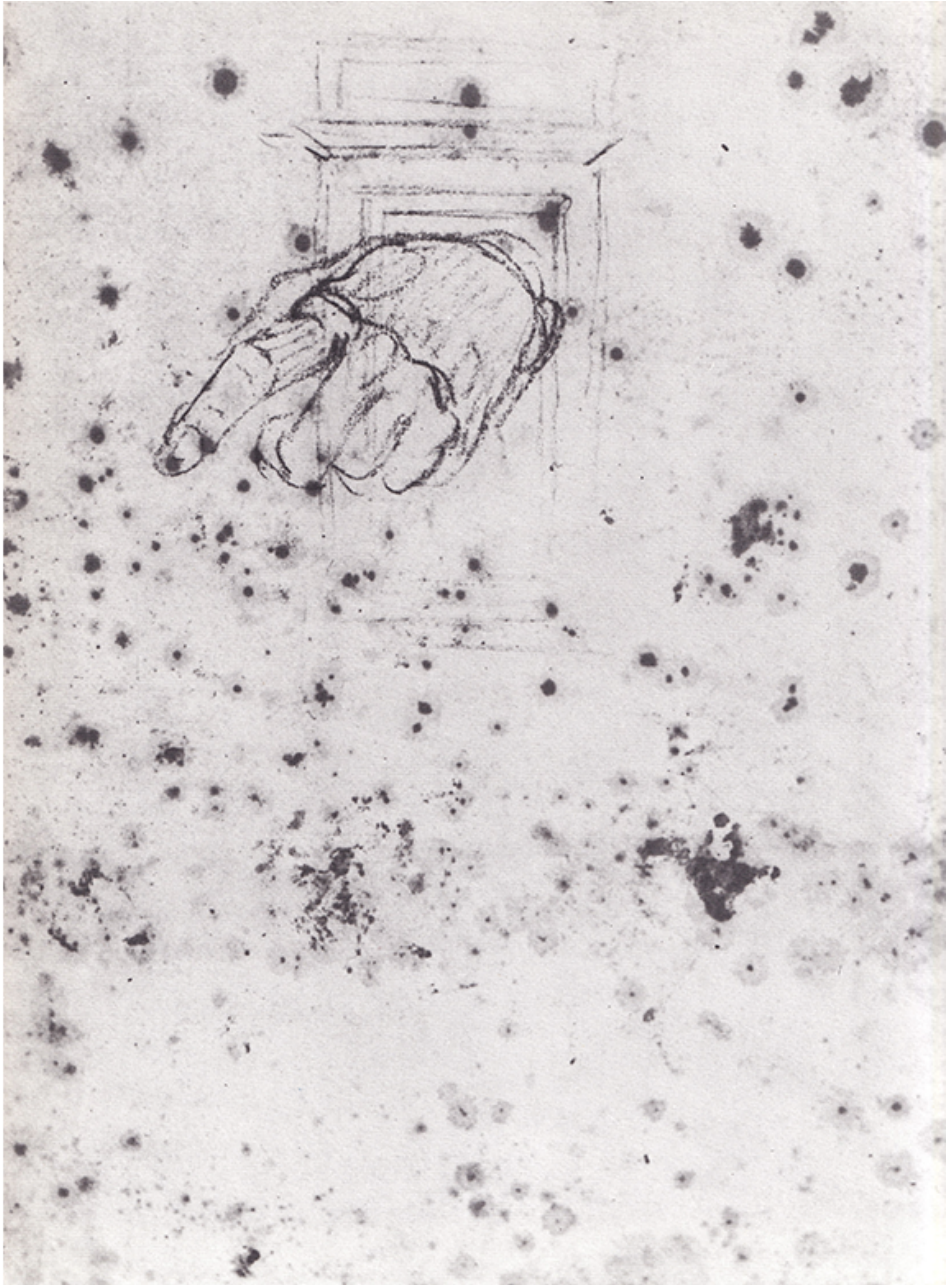
Finalmente, tanto Rothko como Tàpies acabaron por construir sendas salas de meditación. Ambas están en una universidad, una en Houston, la otra en Barcelona. En los siglos pasados la biblioteca era el corazón de las universidades, el lugar donde se custodiaba el saber. Estas dos capillas parecen querer desplazar el centro de gravedad de los campus universitarios hacia el acto meditativo. El saber no estaría por tanto a partir de ahora en esas acumulaciones de textos escritos a lo largo de los siglos, como en nuestro propio interior.

Morton Feldman compuso para la inauguración de la capilla de Houston su *Rothko Chapel* y en las notas que acompañaban al programa el compositor insistía “Me imaginé una procesión inmóvil similar a los frisos de los templos griegos” (Feldman 1985, 141). Una procesión que guiada por Mercurio y con esa música de tonalidad suspendida de fondo atravesaría irremediabilmente la puerta del *Hades*.



12-13 | Mercurio asomado a la puerta del Hades. Detalle del sarcófago romano “Los esposos con Mercurio”, mármol, III d.C. Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

Aunque en ninguno de los dibujos conservados de Miguel Ángel para la biblioteca Lauren-
ciana aparezca escultura alguna, hay uno muy revelador. Desde el interior de una de las
ventanas ciegas del *ricetto* surge de la piedra una gigantesca mano invitándonos con el ges-
to de sus dedos a atravesar la dura materia, la puerta del más allá.



13 | Miguel Ángel, Dibujo para la biblioteca Laurenciana, tiza negra, ca. 1533. Firenze, Casa Buonarroti, 37av.

Bibliografia

Ackerman 1961

J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, Harmondsworth 1961.

Argan, Contardi [1990] 1992

G.C. Argan, B. Contardi, *Miguel Ángel arquitecto [Michelangelo architetto]*, Milano 1990], Barcelona 1992.

Ashton 1983

D. Ashton, *About Rothko*, New York 1983.

Barnes 1989

S.J. Barnes, *The Rothko Chapel. An act of faith*, Austin 1989.

Benavent [1939] 1967

P. Benavent, *Cómo debo construir*, Barcelona [1939] 1967.

Cirlot 1960

J.E. Cirlot, *Tàpies*, "Papeles de Son Armadans", tomo XIX, n. LVII (diciembre 1960).

Cirlot 1962

J.E. Cirlot, *Significación de la pintura de Tàpies*, Barcelona 1962.

Feldman 1985

M. Feldman, *Essays*, Kerpen 1985.

Fischer 1970

J. Fischer, *La butaca: Mark Rothko. Relato del artista enfadado*, "Harper's bazaar" (julio 1970), 16-23, in *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*, edición a cargo de M. López-Remiro, Barcelona 2007, 188-198.

García Bellido 1972

A. García Bellido, *Arte romano*, Madrid 1972.

García Bellido 1959

A. García Bellido, *El sarcófago romano de Córdoba*, "Archivo español de arqueología" 99-100 (1959), 3-37.

Lambert 2013

P. Lambert, *Building Seagram*, New Haven-London 2013.

Lawrence 1932

M. Lawrence, *Columnar sarcophagi in the latin west: Ateliers, Chronology, Style*, "The Art Bulletin" 14, 2 (june 1932), 103-185.

Portoghesi, Zevi 1961

P. Portoghesi, B. Zevi, *Michelangiolo architetto*, Torino 1961.

Tapié 1959

M. Tapié, *Tàpies*, Barcelona 1959.

Tàpies 1970

A. Tàpies, *La pràctica de l'art*, Barcelona 1970.

Thomas 2011

E. Thomas, "Houses of the dead"? *Columnar sarcophagi as micro-architecture*, in J. Elsner, J. Huskinson (eds), *Life, dead and representation: some new work on Roman sarcophagi*, Berlin 2011, 387-435.

Waldman 1978

D. Waldman, *Mark Rothko 1903-1970. A retrospective*, New York 1978.

English abstract

Among the Roman remains, the columnar sarcophagi deserve special attention, since they not only offer us ruins and fragments, but also present us with examples of complete micro-architectures. Michelangelo magnified one of these sarcophagi in his project for a tomb for Pope Julius II. But he didn't only did it there. In the *riccetto* of the Laurentian Library in Florence we encounter again the memory of the columnar sarcophagi with their blind windows and the imposing presence of the door. When Mark Rothko began working on the murals for the Four Seasons restaurant in New York in 1958, he approached his work as a counterpoint to the architecture of Mies van der Rohe and Philip Johnson. He became obsessed with the oppressive space of the *riccetto* of the Laurentian Library, which led him to change formats, colours, opacities and transparencies in his work. During these same years, Antoni Tàpies introduced doors among the themes of his work. Certainly, the most dramatic of these is *Grey Doorway*. An empty space in which, at some point in the past, a door had stood and which now serves only as a frame through which we can only see the bare wall that blinds it and prevents us from any possibility of seeing through it.

keywords | Doorway; Columnar sarcophagi; Laurentian Library; Michelangelo; Mark Rothko; Antoni Tàpies

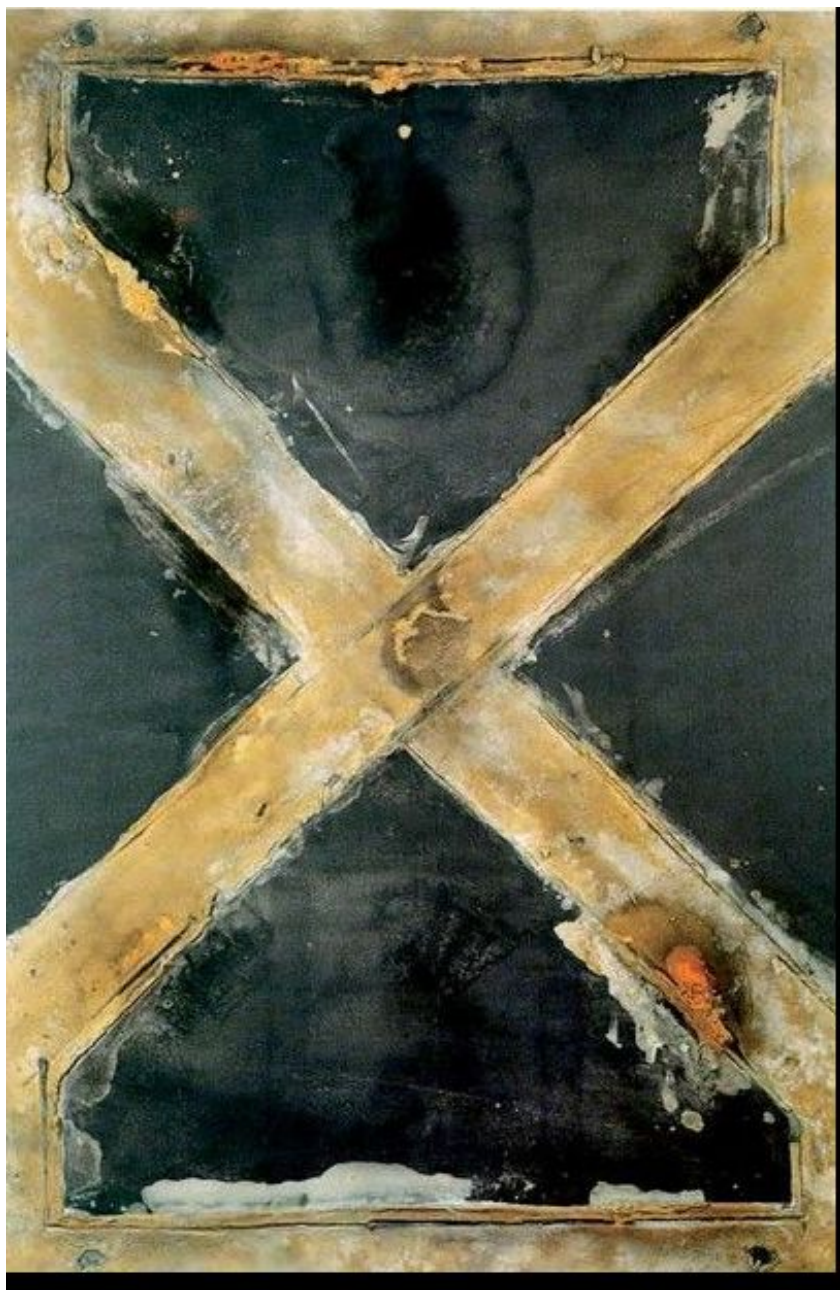
Antoni Tàpies, Grande Équerre, 1962

Juan José Lahuerta

En 1962, cuando pinta *Grande Équerre*, el reconocimiento internacional de la obra de Antoni Tàpies alcanza uno de sus primeros momentos culminantes: ya el año anterior la Martha Jackson Gallery de Nueva York había publicado su catálogo de obras en América, con una introducción de James Johnson Sweeney, y en ese mismo año se presenta su gran exposición del Guggenheim Museum, que dará lugar a numerosos comentarios y reseñas (entre ellos el muy agudo de Dalí en *Art News*, titulado “Tàpies, Tàpies, classic, classic!”), y su primera retrospectiva europea en la Kestner Gesellschaft de Hannover y la Kunsthaus de Zúrich; ese es también el año en que Juan Eduardo Cirlot publica en la editorial Seix Barral de Barcelona su libro-compendio *Significación de la pintura de Tàpies*. Críticos y comentaristas de la época coinciden en que su obra, que desde el inicio de los años cincuenta ya había instituido un propio y recurrente sistema material, formal y simbólico, alcanza en este momento su definitiva madurez.

Desde este punto de vista, *Grande Équerre* resulta una pintura paradigmática. Todo en ella, desde la sobriedad de su temperada acromía hasta la evidencia no menos sobria de su diseño, desde la brutalidad de su condición táctil hasta la torpeza no menos brutal, pero bien buscada y encontrada, de su ejecución, desde la exhibición de su materia, gastada y espesa, hasta el simbolismo, no menos exhibido ni menos axiomático, de la gran equis, cruz en aspa o falsa escuadra, que le da título, remite ejemplarmente a un lenguaje ya establecido y convertido en sistema: aquel que permite, y permitirá en lo sucesivo, reconocer *un Tàpies*.

Grande Équerre, pues, se manifiesta como demostración o prueba de *lo que es*, de su realidad evidente, de su identificación con la Obra, ya para siempre convertida en *Opera Omnia*, y con el Autor. Así quedaría constituido el aspecto más inmediato y elemental de su reconocimiento. Sin embargo, y a pesar de la sensación de evidencia que provoca lo ya normalizado –y más a nuestros ojos, conocedores como somos, en efecto, de *toda* la obra de Tàpies–, los comentaristas contemporáneos no podían dejar de notar, y nosotros de anotar, la gravedad de esta pintura solemne, monumental, capaz de atrapar a sus espectadores, o, propiamente, de subyugarlos, con sus aparentemente escasos y repetidos medios. Por un lado, pues, un lenguaje que se manifiesta con excesiva evidencia; por otro, en cambio, un protocolo absolutamente misterioso: sin remedio, el espectador oscila entre el reconocimiento de lo que está viendo y el desconocimiento de lo que *está haciendo allí*, frente a ese gran cuadro transparente y opaco a la vez.



Antoni Tàpies, *Grande Équerre*, 1962, técnica mixta sobre lienzo, 195x130 cm, Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español.

Esta pintura de formato vertical tiene un metro y noventa y cinco de alto, el tamaño de la cama o de la caja correspondientes a ese ser humano que, plantado frente a ella, confundidos sus miembros con el aspa, la interroga. Cuando creemos abrir los brazos, nuestra sombra es una cruz, venía a decir Aragon en uno de sus poemas, y eso es lo que parece ocurrir aquí, no sólo con brazos, sino con piernas, frente a esta cruz de San Andrés. Pero ese encuentro con la propia, parda, lúgubre sombra del crucificado, no sería sino el primer motivo de la recóndita impresión que el cuadro provoca. Un segundo motivo, tal vez más efectivo aún, se encuentra en la triple negación –y no será necesario recordar las graves resonancias de una triple negación, ni su relación con el sacrificio de la cruz–, en la triple cancelación que el cuadro contiene.

Primera negación: con el aspa, cuyos brazos se cierran en escuadra por arriba y por abajo, Tàpies ha *representado* un bastidor de madera: ahí vemos, en efecto, no sólo los tablones, sino los listones, además de los agujeros de los clavos en las cuatro esquinas. La ejecución es brutal –armazón desvencijado, maderas gastadas, material herido...–, pero el detalle es casi ilusionista. Como en tantos ejemplos de la tradición del *trompe l'oeil*, Tàpies nos muestra un cuadro colgado al revés. ¿Cómo no recordar, por ejemplo, la famosa *betriegertje* de Cornelis Norbertus Gijsbrechts del museo de Copenhague, en la que vemos el reverso de un cuadro, con las maderas del marco y del bastidor escrupulosamente representadas, con sus tacos en las esquinas y sus tachuelas, rodeando el envés de la tela que, como en el caso de Tàpies, también aquí es negra? Pero es evidente que el supuesto *capriccio* de Tàpies no persigue el engaño del espectador, consecuencia del virtuosismo del pintor –los pájaros que picotean las uvas de Zeuxis y la sucesiva cortina de Parrasio, etc.– y gran juego del ojo, sino, bien al contrario, desengañarlo venciendo al ojo, cancelándolo, haciendo que el anverso sucumba al reverso, y lo visual a lo táctil. Aunque podríamos recordar también, ante el bastidor de Tàpies, a tantos pintores que se han representado frente a sus cuadros, girados del revés para el espectador: Poussin en su autorretrato de 1650, o, aún mejor, Rembrandt en *El pintor en su estudio* o Velázquez en *Las Meninas*, ambos alejados del caballete, la paleta en una mano y el pincel levantado en el aire en la otra, en el acto, no de pintar, sino de pensar, para dejar constancia frente al espectador de quién es el responsable de todas las maravillas que sobre la tela, invisible en el bastidor representado y, al mismo tiempo, visible en el cuadro verdadero que lo representa, acaecen. ¿Qué están pintando esos pintores en los cuadros girados de sus autorretratos sino el mismo cuadro que estamos viendo? De nuevo, nada de eso en el bastidor de Tàpies, cuadro girado sin posibilidad de haz, ya que detrás tiene no la pintura verdadera, sino el verdadero bastidor. Más que pintura, pues, construcción, o pintura postrera, ya sin pintura, como su límite o cancelación.

Segunda negación, más breve: la equis, signatura instintiva de lo tachado, gesto o mímica superstitiosa de cruzar en el aire los dedos índices para decir “atrás”, y, en fin, en este caso, tablones cruzados prohibiéndonos flanquear una puerta –ya que proporción de puerta tiene, en efecto, el cuadro– en negra sombra, y advirtiéndonos del peligro que supone adentrarse en la casa abandonada que hay más allá. El símbolo de Tàpies, materializado en las made-

ras cruzadas y clavadas, nos obliga a detenernos a este lado del cuadro, que como ya hemos visto es su reverso, y hasta nos echa atrás: *vade retro*. Si quisiésemos atravesar ese umbral, sería cosa nuestra, pero ya Tàpies advierte con su signatura, su mímica y su construcción, esa escuadra de madera, que donde creemos que vamos a encontrar pintura, al otro lado del bastidor, no encontraremos sino restos –tal vez manchas o escombros y hasta telarañas–, es decir, como ya sabemos, un bastidor verdadero: tela, madera y clavos, sin pintura, nada más.

Tercera negación, más breve aún: el cuadro es una ventana a través de la que vemos la historia, decimos que dijo Alberti, y por tanto, el cuadro, como la ventana, servirá para mirar hacia fuera. Tàpies, en cambio, ya lo hemos visto, nos dice que el cuadro es una puerta barrada, condenada, tapiada. Aunque si ya es tapia, alguna esperanza habrá de ver aún en ella historias, como esos combates de jinetes, ciudades extrañas y maravillosos paisajes que Leonardo o Piero da Cósimo imaginaban frente a las manchas de los muros. Y, sin embargo, quién se aventuraría a semejantes interpretaciones, sabiendo lo que de ellas puede deducir un test de Rorschach. La puerta tapiada de Tàpies, en efecto, mira hacia adentro, aunque adentro no hay nada más que el reverso de una pintura.

Bastidor, signatura de la equis y tapia: pintura como construcción, letra inicial y nombre completo del artista. Tres evidencias y tres negaciones al final de los mitos de la pintura. En verdad, la total transparencia y la total opacidad son las características de aquella que no puede responder a las preguntas del hombre sino con el trivial misterio de su propia vacuidad: la Esfinge. Y como en la Esfinge, la gravedad de la pintura de Tàpies, su monumentalidad solemne, es la consecuencia de su, al mismo tiempo, terrible y banal vacuidad.

*Este texto fue la respuesta a un encargo de la Fundación Juan March para su serie “Obras de una colección”. Apareció en la “Revista de la Fundación Juan March”, n. 360, Madrid, octubre, 2006, 2-6. Aquí se publica de nuevo con un par de ínfimas correcciones.

English abstract

Grande Équerre was painted by Antoni Tàpies in 1962. It is a vertical canvas, one meter and ninety centimeters high—the size of a bed or a coffin: this is its anthropomorphism—, which shows a dark background crossed by an X and two horizontal bars, above and below, as if what we were seeing were the reverse of the painting, its back frame. The painting as a “window through which to contemplate history” is denied several times: by the frame, by the planks that bar the passage, by the interjective X that means *vade retro*... But with that gloomy anthropomorphism and those frustrating denials, what is expressed? The significance of the work? Or its unescapable emptiness?

keywords | Tàpies; Grande Équerre; painting; negation.

Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana

Lourdes Cirlot



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

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

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

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

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

Descripción iconográfica

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Interpretación iconográfica

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

A lo que el artista responde:

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

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

El propio Tàpies afirma lo siguiente:

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

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

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

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

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

Bibliografía

Cirlot [1962] 2000

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

Cirlot 2004

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

Cirlot 2021

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

Martínez 2016

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

Mennekes, Röhrig 1994

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

English abstract

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

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

Una nada de inagotable secreto

Alfonso Alegre Heitzmann

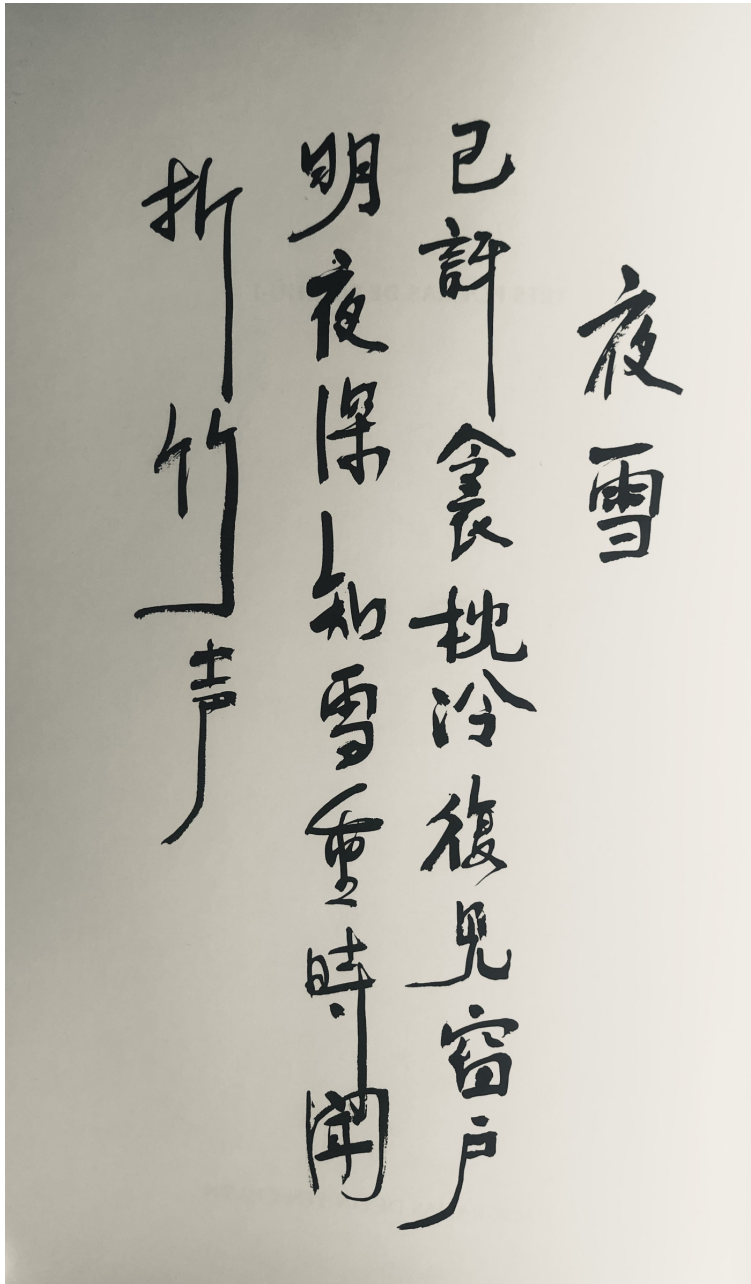
“...quel nulla
d'inesauribile segreto”.
Giuseppe Ungaretti

El 26 de abril de 1336 Francesco Petrarca subió con su hermano Gherardo al Mont Ventoux, en la Provenza. A su regreso, el poeta de Arezzo escribe una carta al fraile agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro, en la que le narra los pormenores de la ascensión al monte y las emociones intensas que sintió al llegar a la cima y contemplar el mundo a sus pies. Este texto está considerado como uno de los primeros testimonios en el mundo occidental de una mirada estética sobre el paisaje, o si se quiere como el inicio de la actitud moderna ante la contemplación de un entorno natural:

Primero permanecí en pie, asombrado y conmovido por el vasto panorama y la insólita brisa que soplaba [...]. Dejé mis preocupaciones para un lugar más oportuno y, dispuesto a contemplar lo que había ido a ver, volví mi mirada hacia Occidente. Las cimas pirenaicas, que separaban Francia de España, no se ven desde allí, aunque ningún obstáculo lo impide, que yo sepa, sino la debilidad de nuestra vista; en cambio se divisaban con toda claridad los montes de la provincia de Lyon a la derecha y, a la izquierda, el mar de Marsella y el que baña Aigües Mortes, que están a varios días de camino; ante nuestros ojos estaba también el Ródano (Petrarca *Familiares* IV, . Para los fragmentos de Petrarca se referencia a la edición Petrarca, *Obras*, I. Prosa, ed. F. Rico, Madrid 1978.)

Sin embargo, tan apasionante como asistir a esta visión asombrada del paisaje desde la altura, en el siglo XIV, es ser testigo, en el mismo texto, de la abrupta interrupción de dicha contemplación. Y eso sucede cuando a Petrarca, en la cima del Mont Ventoux, no se le ocurre otra cosa que abrir un pequeño libro que llevaba consigo. Un libro muy especial que le había regalado precisamente el fraile Dionigi: las *Confesiones* de san Agustín:

Mientras contemplaba con admiración todos los detalles [...], creí oportuno leer las *Confesiones* de Agustín, regalo de tu amor que llevo siempre en las manos en recuerdo del autor y del donante: un librito de tamaño muy reducido, pero de infinita dulzura. Abro al azar, dispuesto a leer lo primero que encontrara [...]. Por casualidad apareció el décimo libro de dicha obra. Dios es testigo y también mi hermano —que se hallaba presente, porque esperaba con interés oír a Agustín hablar por mi boca—, de que las primeras líneas que vi decían: “Y los hombres van a admirar la altura de las montañas, la enorme agitación del mar, la anchura de los ríos, la inmensidad del océano y el curso de los astros y se olvidan de sí mismos”. Confieso que quedé atónito. Mi hermano deseaba que yo siguiera leyendo, pero le pedí que no me importunase, y cerré el libro irritado contra mí mismo, porque la belleza terrena todavía me admiraba, pese a que de los pro-



1 | Caligrafía de Lin Yen-Chuen del poema 'Nevada nocturna' de Bai Juyi.

pios filósofos paganos debía haber aprendido tiempo atrás que nada hay digno de admiración, sino el espíritu, a cuya grandeza nada es comparable (Petarca *Familiars* IV, 1).

Así pues, es este pasaje de san Agustín, encontrado al azar, el que hace que Petarca decida dejar de contemplar el paisaje y, también, que interrumpa la lectura para ocuparse tan sólo de pensar en las palabras del santo, e iniciar el descenso del monte.

Hay otro momento en la obra de Petarca donde resuenan de nuevo las mismas palabras de Agustín de Hipona. Se trata de un fragmento de su libro *Secretum*. En él, Petarca crea un diálogo imaginario entre él y el autor de las *Confesiones*. En la entrañable dureza de las palabras de Agustín hacia Francesco se refleja la rigurosa exigencia de Petarca para consigo mismo, así como su gran aprecio por el santo:

¿Qué haces, pobrecillo? ¿Qué sueñas? ¿Es que has olvidado todas tus miserias? ¿No recuerdas que eres mortal? [...] ¿De qué te ha servido tanto leer? De tu mucha lectura, ¿cuánto ha quedado en tu espíritu, ha echado raíces en él, produce frutos en el tiempo oportuno? [...] Y aun, ¿qué vale el mucho saber, si una vez aprendidas las medidas de cielo y tierra, las dimensiones del mar y el curso de los astros, la virtud de hierbas y de piedras y los secretos de la naturaleza, seguís siendo unos desconocidos para vosotros mismos? (Petarca *Secretum*).

Aquí se percibe cómo el azar, la sorpresa y el amor por ese pequeño libro infinito causaron en Petarca una repentina iluminación, un deslumbramiento y, al mismo tiempo, una impresión indeleble: el mundo, la belleza terrena es una “vano espectáculo” si el ser humano no reconoce ante todo la inmensidad de su propio espíritu.

Sin embargo, si Petarca hubiera seguido leyendo, como le rogaba su hermano, quizás hubiera sido partícipe también de cómo veía san Agustín el mundo tras esa revelación, pues en el mismo capítulo de las *Confesiones* leemos:

Porque estas cosas visibles no responden a los que les preguntan, sino a los que saben juzgar de sus respuestas. Ni ellas mudan su voz, esto es, su natural hermosura, respecto de uno que no hace más que verlas, y respecto de otro que, además de esto, se detiene a preguntarlas: no es que a aquél parezcan de un modo y a éste de otro, sino que, presentándose a entrambos con igual hermosura, hablan con el uno, y son mudas para el otro; o, por mejor decir, a todos hablan; pero solamente las entienden los que saben cotejar aquella voz exterior con la verdad interior (Para los fragmentos de San Agustín se referencia a la edición de P.F. Mier [introd. y notas], *Los XIII libros de Las Confesiones*, IV edición, Madrid 1940.)

Hay una perfecta correlación entre estas palabras y las otras también de san Agustín antes citadas y que tanto impresionaron a Petarca. La hermosura del mundo visible sólo puede verse y oírse desde esa verdad interior, desde ese fondo que el santo descubre en sí. A todos se presenta igual, pero mientras que unos la oyen, para otros es muda. La belleza del mundo, el curso de los astros, los secretos de la naturaleza, sólo pueden ser vistos y oídos por aquellos que pueden cotejarlos con su abismo interior.

Este reconocer el error de haber perseguido la belleza durante tanto tiempo fuera de sí mismo cuando siempre había estado dentro de sí, resuena como lamento en la mística occidental desde que san Agustín lo expresara en el libro décimo de las *Confesiones*. Así, dos siglos después de Petrarca, Juan de la Cruz, escribe en los comentarios al *Cántico Espiritual*: “Que por eso San Agustín decía: “No te hallaba yo, Señor, de fuera, porque mal te buscaba de fuera a Ti, que estabas dentro” (Juan de la Cruz *Cántico Espiritual*, 87). También en Teresa de Jesús encontramos ese mismo eco:

En algunos libros de oración está escrito dónde se ha de buscar a Dios. En especial lo dice el glorioso san Agustín, que ni en las plazas, ni en los conventos, ni por ninguna parte que le buscaba, le hallaba como dentro de sí. Y esto es muy claro ser mejor. Y no es menester ir al cielo, ni más lejos que a nosotros mismos, porque es cansar el espíritu y distraer el alma y no con tanto fruto (Teresa de Jesús *Vida*, 6).

El encuentro con el ser absoluto en el fondo del alma está en toda mística, ya que, en esencia, las estructuras del fenómeno místico son homogéneas, cualesquiera que sean su latitud y su tiempo. Pero, en la mística europea, el que mejor ha sabido expresar el misterio de ese interior abisal, así como el encuentro en él con la divinidad, es Meister Eckhart:

Aquí el fondo de Dios es mi fondo, y mi fondo es el fondo de Dios. Aquí vivo de lo mío como Dios vive de lo suyo. Para quien haya echado una mirada, aunque sólo sea un instante a ese fondo, cien marcos acuñados en oro son como una moneda falsa. Desde ese fondo interior debes hacer todas tus obras, sin porqué. (Eckhart *Sermones*, 49)

En una Carta de Rainer Maria Rilke, fechada el 11 de agosto de 1924, leemos: “Por extenso que sea el exterior, apenas puede compararse, a pesar de todas sus distancias siderales, con las dimensiones, con la dimensión de profundidad de nuestro interior [...]” (Heidegger [1950] 1960, 253). Las palabras del poeta recuerdan aquí al lenguaje paradójico y vehemente de Eckhart y de otros escritores místicos. Es en este mismo sentido en el que afirma José Ángel Valente que “experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las palabras sustanciales” (Valente 2008, 306). En Rilke esa vivencia abisal se da al margen de la religión cristiana y de cualquier otra religión, de forma que el poeta la alcanza en virtud de su propio camino interior y, en él, de su relación con la palabra. Cuando en 1924, sólo dos años antes de su temprana muerte, Rilke escribe la carta citada, ya había dado por concluidas las *Elegías de Duino*, y los *Sonetos a Orfeo*, libros que se alzan como la culminación de una vida entregada a la poesía. La vivencia extática de ese fondo se expresa en el poeta en la presencia plena, terrena y espiritual, del ser, y así lo vemos en la continuación de la carta (también citada en *Sendas perdidas* de Heidegger ([1950] 1960, 253):

Cada vez me hago más a la idea de que nuestra conciencia ordinaria mora en el vértice de una pirámide cuya base en nosotros (y hasta cierto punto debajo de nosotros) se ensancha de tal modo que cuanto más capaces nos vemos de instalarnos en ella tanto más universalmente incorpora-

dos aparecemos a los acaecimientos, independientes del tiempo y del espacio, de la existencia terrena, mundanal en la más amplia acepción (Rilke en Heidegger [1950] 1960, 253)

Hay en Rilke una consonancia con la naturaleza que está más cerca de Oriente que de Occidente. “Es el mundo de la creatividad el que *trasciende al sujeto en las profundidades del sujeto*”, señala el filósofo japonés Kitarô Nishida, fundador de la escuela de Kioto (Nishida 2006, 67).

Efectivamente, en la creatividad del pintor o del poeta se produce también, a menudo, esa honda experiencia. En la pintura contemporánea europea la encontramos de un modo muy singular en el artista holandés Bram Van Velde que declara: “La pintura es el hundimiento, la inmersión. Cuando más perdido está uno, más es empujado hacia la raíz, hacia la profundidad. Un cuadro es un esfuerzo hacia la fuente, una búsqueda del misterio de la vida con todo el ser” (Juliet [1994] 2008, 114). O, en otro momento: “Estoy en el vacío, nada en qué aferrarme. Esperar la verdad” (Juliet [1994] 2008, 59). Esa misma experiencia del vacío, del silencio en la pintura, la describió también Antoni Tàpies en un breve y bellissimo ensayo que tituló “Comunicación sobre el muro”:

[...] Y un día traté de llegar directamente al silencio con más resignación, rindiéndome a la fatalidad que gobierna toda lucha profunda. Los millones de zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... Ante mí se abrió un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas (Tàpies, Valente 1978, 49-50).

La obra del artista catalán dialogó siempre, y desde sus inicios, con las otras artes. Esa relación se dio desde su raíz misma y desde un profundo sentimiento de la exigencia inmanente de cada una de las artes. Pero es importante subrayar que los primeros que se dieron cuenta de la trascendencia de la obra de Tàpies fueron los poetas. Siempre recuerdo en ese sentido el aprecio que tenía el pintor por la finura crítica, tan temprana, del poeta barcelonés Juan Eduardo Cirlot que ya en 1960 escribía: “Consigue vivificar la totalidad del espacio haciéndonos sentir las posibilidades infinitas de aparición y desaparición que en su seno se hallan implicadas” (Cirlot 1960, 17).

Pero probablemente el diálogo de Antoni Tàpies con la poesía más sostenido a lo largo del tiempo fue el que mantuvo con José Ángel Valente, quien le dedicó, en el contexto de su propia poesía, un ciclo luminoso: “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”. Comentando el texto, más arriba citado, del pintor catalán, Valente, escribió: “El silencio o la nada. La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación”. Y más adelante: “Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio” (Tàpies, Valente 1978, 34-35). La palabra poética, pues, no nace para negar el silencio, sino para afirmarlo, para hacerlo presente, para hacerlo «sensible». El silencio que la palabra nombra es el silencio del que la palabra nace. También en la pintura, la labor primordial es la creación de ese silencio, de esa nada. Y así lo supo ver Maurice Blanchot: “Ante cualquier obra maestra de las artes plásticas la evidencia de un silencio particular nos llega como una sorpresa” (Blanchot [1959] 1969, 247), y otra vez Va-

lente en lúcida observación y escucha de la pintura: “lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación” (Tàpies, Valente 1978, 33).

Hay así, en el artista y en el poeta, un ahondamiento en el silencio, un vaciarse; y es la intensidad de esa nada o vacío interior la que le lleva a desprenderse de sí mismo y, de ese modo, a ver y a ser visto, a oír la voz, la palabra que nos llega del silencio de la naturaleza. Rilke habla, en la misma línea de pensamiento, de un *caer del tiempo*, contraponiéndolo con el sentimiento de su fugacidad.

“La transitoriedad —afirma— tropieza en todos los sentidos con un ser profundo [...]. Nosotros, los de aquí y de hoy, no estamos satisfechos un instante en el mundo temporal, ni estamos ligados a él; avanzamos constantemente, más y más, hacia los anteriores, hacia nuestro origen, y hacia los que aparentemente vienen después de nosotros” (Rilke [1923] 1967, 1452).

Sin embargo, la conciencia de la transitoriedad de la belleza contemplada, y el pesimismo ante esa realidad que parece incontrovertible, es un tópico recurrente en toda la literatura occidental y hunde sus raíces en el *tempus fugit* clásico o en el *carpe diem* horaciano. Paradójicamente, en la admonición del “atrapa el día”, o del “disfruta de la juventud antes de que se esfume”, tan presentes hoy, dicho sea de paso, en la propaganda de los medios de comunicación y de las redes sociales, se está invitando a un imposible, pues la velocidad del reloj siempre nos alcanza, o como dijo Heidegger: “Toda medición del tiempo supone reducir el tiempo a ‘cuanto’” (Heidegger [1924] 1999, 53).

Quiero mencionar aquí a Stephen Reckert, el añorado sabio de Lisboa, quien comenta al respecto, con extraordinaria agudeza, que mientras que en la tradición occidental del *carpe diem* lo que se subraya es lo efímero de la belleza, lo que se expresa en la poesía y en la pintura orientales es, en cambio, la belleza de lo transitorio (Reckert [1993] 2001, 292). En la inversión de esa perspectiva está implícita no sólo otra poética sino también, y sobre todo, otra vivencia del tiempo. Así, en la poesía china y en la japonesa no se incide tanto en *el pasar* de la flor, en la brevedad de su transcurrir, como en el *estar* de ella misma. El instante de su florecer ahonda en sí, y abre en nosotros si logramos oírla, otro espacio, otro tiempo. Si el poema es capaz de expresar ese momento transitorio como celebración de su belleza, la palabra ahondará también, cavará en sí, un tiempo efímero que no es tal. Se daría así la paradoja de que nombrar lo efímero sería decir lo eterno. Pero no debería extrañarnos, pues esa misma paradoja se expresa, como verdad esencial, en el *Baghavat Gita*: “Cuando se ve la eternidad en cosas efímeras y el infinito en cosas finitas, entonces se posee un conocimiento puro” (*Baghavat Gita*, 148).

Como es sabido, algunas de las formas más características de la poesía japonesa, como el *tanka* o el *haiku*, son extremadamente breves, y lo mismo ocurre en China con el *jue jú*, forma poética de sólo cuatro versos. La brevedad en esta poesía comporta la misma paradoja de lo efímero permanente. El tiempo en ella no es lineal, la belleza de lo fugaz trasciende en sí misma esa fugacidad, cae en el poema, en cada palabra, en cada verso, en cada pausa,

insustituibles. Es como si el vacío interior, la nada plena de la flor tuviera su expresión, su epifanía, en el espacio blanco de la página.

Esencial es mencionar de nuevo a la escuela de Kioto, de cuyos tres grandes pensadores sobre todo el tercero de ellos, Keiji Nishitani, es quien más profundamente ha sabido reflexionar sobre esa nada. El pensador japonés, que fue durante dos años discípulo de Heidegger, subraya que nuestro conocer siempre empieza y termina en el lugar donde las cosas hablan de sí mismas. Su punto de partida, nos dice, está donde las cosas se manifiestan en su propio “ser ahí”, en su *Dasein*, tal como son, en su mismidad.

Ahondando es esta reflexión, Nishitani cita y comenta el siguiente haiku de Matsuo Basho:

El asunto del pino
apréndelo del pino;
y el del bambú, del bambú
(Nishitani [1961] 1999, 259)

La naturaleza, dice Nishitani, nos llama a dirigirnos a la dimensión en la cual las cosas se manifiestan tal como son, nos invita a que armonicemos con *la mismidad del pino y del bambú...* y a que hagamos un esfuerzo para situarnos esencialmente en el mismo modo de ser que aquello que contemplamos (Nishitani [1961] 1999, 185). Sin embargo, como traducir poesía, y aún más si es china o japonesa, es a menudo una labor casi imposible, el filósofo tiene que explicarnos que el término japonés *koto* que se usa para referirse a ese “asunto” del pino o del bambú, no sólo tiene esa acepción, sino que significa, al mismo tiempo, “palabra”. Así pues, el poema en japonés también dice:

La palabra del pino
apréndela del pino;
y la del bambú, del bambú.

Nishitani, en su imprescindible libro *La religión y la nada*, vuelve a menudo sobre las mismas ideas —que suelen ser profundas intuiciones que no puedo sino calificar de poéticas— para perfilarlas. El filósofo nos habla de “una apertura infinita debajo del presente”, o de “la vasta extensión de nuestro propio fundamento” (Nishitani [1961] 1999, 251), palabras estas que recuerdan las más arriba citadas de Rilke sobre ese fondo que se ensancha en nosotros e, incluso, *debajo de nosotros*. Desde ese ámbito abisal, señala Nishitani, el ser se libera de todas sus posibles determinaciones, y las cosas entonces “dejan de ser realidades externas u objetos y escapan a la representación y aparecen en su propia realidad”. (Nishitani [1961] 1999, 164). Rotas las barreras que separaban al ser humano de la realidad contemplada, en ese espacio por fin compartido y único de plena libertad, nos dice el filósofo: “el hombre que mueve sus miembros, las nubes que flotan en el cielo, el agua que fluye, las hojas que caen y las flores desparramadas son no-Forma. Su Forma es una Forma sin Forma.” (Nishitani [1961] 1999, 264). Dentro de cada ser humano se abre entonces un campo de no-Forma

absoluta, y el hombre adopta así en su estar en el mundo y en la práctica de su cotidianidad esta Forma sin Forma como la Forma del yo.

Hay otro momento en el libro de Nishitani que quiero traer a colación aquí. En él, su autor, nos invita a contemplar una pequeña flor:

Consideremos la flor diminuta que florece en mi jardín. Crece de una sola semilla y un día regresará a la tierra, para no volver nunca mientras este mundo exista. Sin embargo no sabemos de dónde ha surgido su pequeño y bonito rostro ni hacia dónde desaparecerá. Tras él reside la nihilidad absoluta: la misma que está detrás de nosotros, la misma que reside en el espacio entre las flores y los hombres. La flor de mi jardín, separada de mí por el abismo de esa nihilidad, es una entidad desconocida. (Nishitani [1961] 1999, 155).

La flor, que en el *carpe diem* occidental suele ser sólo un símbolo que repite el tópico de la fugacidad de la belleza, es aquí en cambio muy concreta: es una flor pequeña que florece en el jardín del pensador. Su realidad es paralela a la del que la contempla, vive en sí, en su nada absoluta, como el ser humano. En ese fondo abisal de la presencia, de la apertura infinita del ser, el jardinero japonés mira la flor y la oye; la flor mira y oye al jardinero; cada uno desde su propio fundamento, desde su propio asunto, desde su propio *koto*. “Declaramos —escribe Nishitani— que el fondo de eternidad o de trascendencia sólo puede ser abierto en el fondo del presente, puesto que lo que denominamos eternidad o trascendencia no puede ser indagado verdaderamente ni revelado, excepto como nuestro propio asunto (*koto*)” Nishitani [1961] 1999, 296).

Una de las épocas de la historia de la humanidad en la que la poesía se ha revelado con más intensidad al hombre sucedió en el siglo VIII de nuestra era, durante el reinado de la dinastía Tang en China, momento en el que surgieron algunos poetas cuyo legado es un tesoro inagotable. Algunos de sus nombres brillan hoy no sólo por su prestigio en la historia de la cultura, sino por la actualidad de su poesía que, vertida a múltiples lenguas, es patrimonio del mundo entero. Aunque los poetas más relevantes son varios: Li-Bai, Wang-wei, Du-fu y Bai-Juyi, debo reconocer mi predilección por este último [Fig.1]. Hay un breve *jue jú* de este extraordinario creador, que nos traslada, como pocos, al instante mismo de la noche y del despertar de la conciencia del ser humano.

Me despierto al sentir la manta fría,
blanca la claridad en la ventana,
noche profunda, oigo la nieve
que quiebra los bambúes con su carga.

(Bai Juyi, *Nevada nocturna*, Versión de Lin Yen-Chuen y A. Alegre Heitzmann en Alegre 2017, 15)

La noche, aquí, es soledad, la soledad plena del ser humano y de la naturaleza que le rodea. No hay abstracción alguna, todo es concreto. Cada uno de los sentidos del hombre está atento a su relación con cada uno de los elementos naturales y de los objetos que aparecen en

el poema; pero, al mismo tiempo, todos ellos —la nieve, la manta, el bambú, la ventana— también tienen vida en sí mismos. La casa del hombre es la casa de la naturaleza, y la casa de la naturaleza es la casa del ser.

Cuando en el verso inicial del poema dice “me despierto al sentir la manta fría”, se hace presente un primer sentido en la noche y de la noche: el tacto. El frío, la frialdad de la manta, despierta al poeta. Hay un estar del ser que siente, pero de algún modo, también un estar de las cosas. La manta cotidiana, que acompaña y que debería abrigar, está fría. En el primer verso el protagonismo es de la manta, de su tacto; en el segundo, de la ventana: “blanca la claridad en la ventana”. Ahora, con el sentido de la vista, vemos al mismo tiempo la luz y el frío, la causa del frío; hay una constatación, como un asombro del ser en la paz interior: la claridad blanca en la ventana es el reflejo de la nieve.

El tercer verso es la conciencia de la noche, cuando ya el hombre que ha despertado es plenamente consciente de sí mismo y de la presencia de cada cosa; de la causa del frío, de la luz blanca y de la profundidad de la noche: “Noche profunda, oigo la nieve”. El sonido abre el ámbito inmenso del eco de la noche; y se abre también, como la luz, con la nieve, con el ruido de la nieve. Sentimos a través del tacto, de la vista y, ahora, del oído, la noche. La noche y la nieve: “Nevada nocturna”. Aparentemente, hay una paradoja, “oigo la nieve”. Y es como si el sonido imposible de la nieve en su caer callado contribuyese a la hondura, a la profundidad del caer. Y es así. Pero en el siguiente verso “que quiebra los bambúes con su carga”, descubrimos que la nieve que oímos es la que con su peso quiebra los bambúes, y quiebra también el verso; pues el ritmo pausado de éste ayuda también a oír ese ruido. El quebrarse de los bambúes con la carga de la nieve se oye en las tres inflexiones rítmicas del último verso: “que quiebra los bambúes con su carga”. En la noche profunda, la nieve los va rompiendo con su peso. El elemento sonoro es fundamental en el poema. El oído es aquí el *sentido* de la noche. La noche sentida es la noche oída, que nos envuelve, que nos acoge en su intimidad infinita, en la breve morada de estos cuatro versos.

Vemos así como la relación del ser humano con cada uno de los matices de la naturaleza es inagotable. La poesía se adentra en ese espacio, abre un camino de conocimiento en el que la palabra descubre y se descubre al mismo tiempo. Hay en el poema de Bai Juyi una misteriosa correspondencia entre el espacio de la noche y el espacio del poema. Más aún, casi parece como si el resplandor blanco de la nieve en la ventana fuera el mismo que ilumina, que alumbra el poema en la blancura de la página. La página misma es una ventana, una ventana abierta a la noche que nos envuelve en una nada plena de sentido.

En la poesía occidental del siglo XX, uno de los escritores que mejor ha sabido crear esa nada esencial en la que la poesía se fundamenta ha sido el poeta italiano, nacido en la ciudad de Alejandría, Giuseppe Ungaretti. Y ello sucede muy especialmente en su primer libro, que titula *L'allegria* y que está escrito entre 1914 y 1919. El título sorprende inicialmente por lo para-

dójico, ya que en su mayor parte los poemas datan de los años de la Gran Guerra, en la que Ungaretti fue soldado. En algunos poemas está presente, además, la dureza de esa experiencia. Así, en el titulado *Veglia* (Cima Quattro il 23 dicembre 1915):

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita (Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 23).

Toda una noche
echado junto
a un compañero
masacrado
con su boca
rechinante
vuelta al plenilunio
con la congestión
de sus manos
penetrando
en mi silencio
he escrito
cartas llenas de amor

Nunca me he sentido
tan
aferrado a la vida

En otros poemas esa misma realidad de la guerra se expresa desde la extrema brevedad, como en el titulado *Soldados* (Bosco di Courton, luglio 1918):

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie (Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 87).

Se está como
en otoño
las hojas
en los árboles.

La brevedad es una de las características fundamentales de *L'allegria*, y ya en el primer poema del libro, significativamente titulado *Eterno*, está unida a la nada:

Tra un fiore colto e l'altro donado
l'inesprimibile nulla. (Ungaretti *L'allegria*, 5)

Entre una flor tomada y otra ofrecida
la inexpressable nada.

Resulta muy difícil explicarse dónde radica la extraordinaria capacidad expresiva de este libro y, sobre todo, su verdad. Pero quizá valga la pena hacerse eco aquí de las palabras de Simone Weil: "No se entra en la verdad sin haber pasado a través de la propia destrucción, sin haber permanecido mucho tiempo en un estado de extrema y total humillación" (Weil [1943] 2019, 80-81).

En la vida de Ungaretti, el libro nace de un límite, el poeta bordea cada día la muerte misma, o, aun peor, la crueldad y el absurdo de la muerte en la guerra. *L'allegria* iba a titularse inicialmente *Allegria di naufragi* ("Alegria de los naufragios"). Sobre ello, el propio autor escribió: "El tiempo es perseguido en su perpetuo naufragio renovado. Y en este perpetuo naufragio, hay un momento, el momento en que la poesía llega a expresarse, que es un momento de alegría" (Ungaretti *L'allegria*, 27).

Como en la poesía oriental de Basho o de Bai Juyi, los poemas del poeta italiano van creando un espacio en el que cada palabra que aparece en la blancura de la página es insustituible, está porque tiene que estar, contiene y se contiene. Y en esa *contención* acoge también al lector, que se siente parte de él. Es como si un paisaje interior escondido en el ser se hubiera abierto y nos permitiera ver todo desde el interior. El libro nos envuelve en su nada, en esa inexpressable nada que Ungaretti nombra en el primer poema del libro, lugar sin límites donde las palabras están enfrentadas al infinito que las mina. Así en el poema titulado "Despedida" *Commiato* (Lovizza, il 2 ottobre 1916):

[...]
Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso. (Ungaretti, *L'allegria*, 58)

Cuando encuentro
en este mi silencio
una palabra

cavada está en mi vida
como un abismo.

Cada poema se inscribe en esa nada, de modo que sacar un poema del libro —como ahora hago yo aquí— supone de algún modo restarle sentido, “designificarlo”. Esa nada habla en cada verso, en cada palabra y en cada espacio blanco en que se inscriben. Esa nada es el libro. Y ello le permite al poeta la más extrema brevedad y, en ella, la repentina iluminación. Como en el poema titulado *Mattina* (“Mañana”) que a pesar de su brevedad (tan sólo siete sílabas), es totalmente intraducible:

M'illumino
d'immenso. (Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 65).

Todo está y es contenido aquí. En términos de prosodia, o mejor, musicales, el poema más que melodía es acorde; callado acorde breve e insondable.

Otro gran poeta del siglo XX, Edmond Jabès, nacido como Ungaretti en Egipto, afirmó, con palabras que bien podría hacer suyas el autor de *L'Allegria*: “Escribir es un acto de silencio, que se da a leer en su integridad”; y, en otro lugar: “Sólo escribimos la blancura donde se escribe nuestro destino” (Jabès [1989] 2002, 107).

De Mallarmé a Pierre Reverdy, de Rilke a Paul Celan, de Juan Ramón Jiménez a José Ángel Valente, la poesía moderna ha sentido ese vacío, ese silencio primordial, como el lugar del que brota la palabra poética, y como el fondo mismo de las realidades más materiales. Pero es con las palabras de Ungaretti en el poema *Il porto sepolto* con las que quiero terminar hoy esta conferencia:

Vi arriba il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde
di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto (Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 23)

Aquí llega el poeta
y luego vuelve a la luz con sus cantos
y los dispersa
De esta poesía
me queda
aquella nada
de inagotable secreto

Bibliografía

Alegre 2017

A. Alegre Heitzmann, *El camino del alba*, Barcelona 2017.

Blanchot [1959] 1969

M. Blanchot, *El libro que vendrá* [*Le livre à venir*, París 1959], Caracas 1969.

Bhagavad Gita

Bhagavad Gita, introducción, notas y trad. esp. de J. Mascaró, Madrid 1999.

Cirlot 1960

J.E. Cirlot, *Tâpies*, Barcelona 1960.

Agustín *Confesiones*

Agustín de Hipona, *Confesiones*, consultado en *Los XIII libros de Las Confesiones*, trad., introducción y notas de P. F. Mier. IV edición, Madrid 1940.

Teresa de Jesús Vida

Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid 1588, consultado en ed., introducción y notas de O. Steggink, Madrid 1986.

Heidegger [1950] 1960

M. Heidegger, *Sendas perdidas* [*Holzwege*, Frankfurt am Main 1950] trad. de J. Rovira Armengol, Buenos Aires 1960.

Heidegger [1924] 1999

M. Heidegger, *El concepto de tiempo* [*Der Begriff der Zeit*, Marburgo 1924] prólogo, trad. y notas de R. Gabás Pallás y J.A. Escudero, Madrid 1999.

Jabès [1989] 2002

E. Jabès, *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato* [*Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, París 1989] trad. de C. González de Uriarte y M. Privat; epílogo de J. Á. Valente, Barcelona 2002.

Juliet [1994] 2008

C. Juliet, *Una vida secreta. Encuentros con Bram van Velde* [*Une vie cachée: entretiens avec Bram van Velde*, Montpellier 1994] trad. de H. Gola, Barcelona 2008.

Juan de la Cruz *Cántico espiritual*

Juan de la Cruz, *Cántico espiritual* [1578], en *Poesías completas y comentarios en prosa*, Madrid 1963, 87.

Eckhart *Sermones*

M. Eckhart, *Sermones*, en *El fruto de la nada (y otros escritos)*, ed. y trad. A. Vega, Madrid 1998.

Nishida 2006

K. Nishida, *Pensar desde la nada, Ensayos de filosofía oriental*, trad. de Juan Masiá y Juan Haidar, Salamanca, 2006.

Nishitani [1961] 1999

K. Nishitani, *La religión y la nada* [*Shūkyō to wa nanika*, Tokyo 1961], trad. de R. Bouso García, Madrid 1999.

Petrarca

Petrarca, *Obras*, I. Prosa, ed. F. Rico, Madrid 1978.

Reckert [1993] 2001

S. Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre* [*Beyond chrysanthemums*, Oxford 1993] Madrid 2001.

Rilke [1923] 1967

R.M. Rilke, "Elegías de Duino" en *Obras completas*, [*Duineser Elegien*, Leipzig, 1923] trad. de J.M. Valverde, Barcelona, 1967.

Tàpies 1998

A. Tàpies, J.A. Valente, *Comunicación sobre el muro*, Barcelona 1998.

Ungaretti *Vita d'un uomo*

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano 1942.

Ungaretti *L'allegria*

G. Ungaretti, *La alegría* [*L'allegria*, Milano 1931] trad. de C.Vitale, prólogo de A.Sánchez Robayna, Tarragona 1997.

Weil [1943] 2019

S. Weil, *La persona y lo sagrado* [*La Personne et le Sacré: collectivité, personne, impersonnel, droit, justice*, Paris 1943] trad. J.L. Piquero, prólogo de G. Agamben, Madrid 2019.

Valente 2008

J.A. Valente, *Obras Completas II. Ensayos*, Barcelona 2008.

English abstract

The encounter with the absolute being at the depth of the soul is present in all mysticism, regardless of its latitude and time; but this same experience also occurs, at times, in art and poetry. As José A. Valente pointed out: "The creation out of nothing is the absolute beginning of all creation". Poetry and painting, then, transcend the subject into the depths of the subject, and it is the intensity of that nothingness or inner void that leads the artist or poet to detach from themselves and, in that way, to see and to be seen, and to hear the voice that comes from the profound silence of nature.

keywords | Tàpies; mystique; poetry; oriental tradition; Ungaretti.

Sala de Reflexió
a la Universitat
Pompeu Fabra

Un espai de meditació (1995)

Antoni Tàpies



Antoni Tàpies, Universidad Pompeu Fabra.

Davant dels excessos d'agitació, de dispersió mental i dels innombrables cultes a “realitats falses” als quals estem sotmesos en les societats actuals, m'ha semblat molt oportú contribuir a crear un espai i unes imatges que afavoreixin el recolliment, la concentració i, en definitiva, un millor apropament a la nostra veritable naturalesa.

Hi ha tota una tradició de creences que practica i aconsella aquesta possible modificació del nivell primari de la consciència per dur-la a les zones més autèntiques de l'ésser. Són tècniques que, adaptades a l'actualitat, fins es poden considerar una teràpia de gran importància per al nostre equilibri. I, de fet, el tronc principal de l'art de tots els temps no solament ha estat sempre aliat amb elles sinó que sovint n'és l'element principal.

En uns moments, doncs, tan dominats per les “cultures” de la distracció i del negoci, quan fins alguns museus es passen als bulliciosos i sovint tan alienants espectacles de masses,

crec molt significatiu que des del món universitari recordem la necessitat d'uns espais de silenci i de reflexió amb els quals l'art justament pot exercir les seves funcions més nobles i segur que més útils als ciutadans.

Un espacio de meditación (1995)

Antoni Tàpies

Ante los excesos de agitación, de dispersión mental y de innumerables cultos a “realidades falsas” a las cuales estamos sometidos en las sociedades actuales, me ha parecido muy oportuno contribuir a crear un espacio y unas imágenes que favorezcan el recogimiento, la concentración y, en definitiva, un mejor acercamiento a nuestra verdadera naturaleza.

Existe toda una tradición de creencias que practica y aconseja esta posible modificación del nivel primario de la conciencia para llevarla a las zonas más auténticas del ser. Son técnicas que, adaptadas a la actualidad, incluso pueden ser consideradas una terapia de gran importancia para nuestro equilibrio y, de hecho, el tronco principal del arte de todos los tiempos no sólo ha sido siempre su aliado, sino que con frecuencia es el elemento principal.

En unos momentos tan dominados por las “culturas” de la distracción y del negocio cuando incluso algunos museos pasan a ser bulliciosos y con frecuencia alienantes espectáculos de masas, creo muy significativo que desde el mundo universitario recordemos la necesidad de unos espacios de silencio y de reflexión con los cuales el arte justamente puede ejercer sus funciones más nobles y seguro que más útiles para los ciudadanos.

A space for meditation (1995)

Antoni Tàpies

Faced with the excesses of agitation, mental dispersion and countless cults of “false realities” to which we are subjected in today's societies, it seemed to me very opportune to

contribute to the creation of a space and images that favour recollection, concentration and, in short, a better approach to our true nature.

There is a whole tradition of beliefs that practices and advises this possible modification of the primary level of consciousness to bring it to the most authentic areas of being. These are techniques which, adapted to the present day, can even be considered a therapy of great importance to our balance, and in fact the main trunk of the art of all times has not only always been its ally, but is often the main element.

At a time when we are so dominated by the “cultures” of distraction and business, when even some museums are becoming bustling and often alienating mass spectacles, I think it is very significant that from the university world we remember the need for some spaces of silence and reflection with which art can exercise its most noble and surely most useful functions for the citizens.

English abstract

In this short text Antoni Tàpies reflects on the urgent need to create a place that generates recollection and concentration at a time when distraction reigns supreme. This text is specifically dedicated to his creation of the Sala de Reflexión for the Universitat Pompeu Fabra in Barcelona.

keywords | Antoni Tàpies; Sala de Reflexión; Room of meditation; Pompeu Fabra.

Galleria



Foto Fundación Tápies.



Foto Fundación Tàpies.



Foto Universidad Pompeu Fabra.



Foto Universidad Pompeu Fabra.



Foto Fundación Tàpies.



Foto Fundación Tàpies.



Foto Fundación Tàpies.



Foto Fundación Tàpies.

Sala de reflexió, espai de silenci i meditació

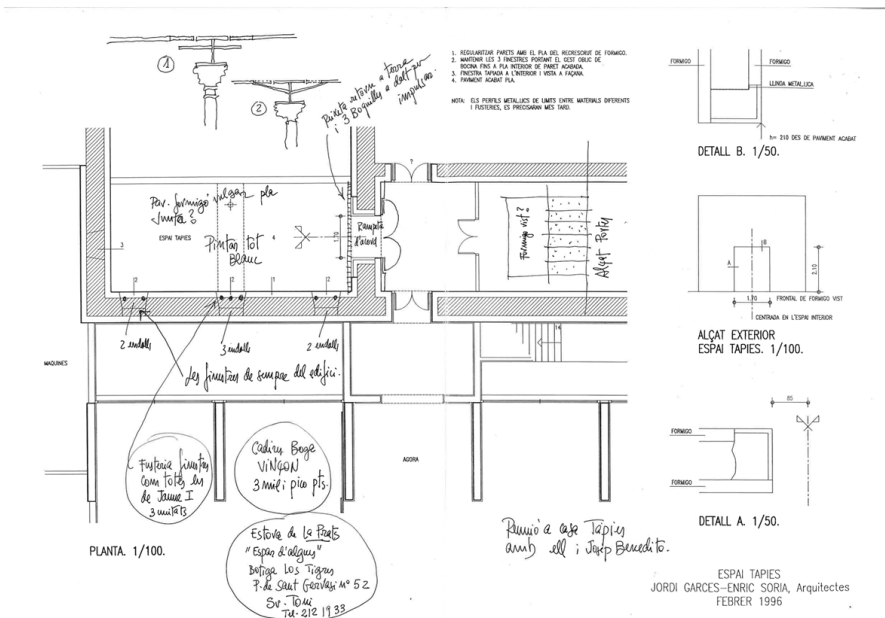
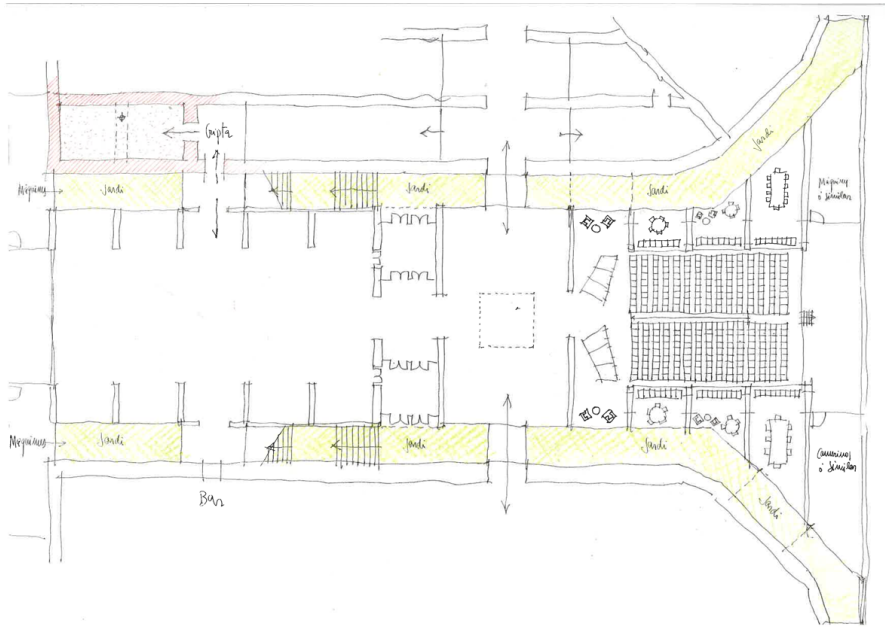
de la Universitat UPF al Campus Ciutadella

Jordi Garcés

Descriuré aquest espai de la manera més exacta i freda possible per a ser fidel a la seva naturalesa, necessàriament abstracta d'acord amb l'esperit de l'època en què es construeix. Es situa en una posició corrent, anònima, en la planta soterrani i en una zona comú que serveix i uneix al conjunt dels edificis universitaris. A prop de la Biblioteca, Sala d'Actes i Espais d'Exposicions, peces centrals en la vida acadèmica. La Sala d'Actes i Espais d'Exposicions amb la capsa vidrada-llanterna que sobresurt i els patis anglesos laterals, tenen contacte amb l'exterior, Àgora Jordi Rubió, Plaça Central del conjunt universitari de la Ciutadella. Un eix presidit per la llanterna, centre a la vegada d'aquesta *promenade* i de la plaça exterior, enllaça els diferents elements del soterrani.

L'espai del silenci meditatiu pren una posició discreta i anònima, però precisa, sota una de les casernes i està unit a l'eix de circulació per un corredor perpendicular i a la màxima distància, coincidint, per tant, amb els límits de l'edifici, façana, i en conseqüència amb disposició de captar llum natural en el seu interior utilitzant l'instrument seriat existent: les finestres. Aquest espai previ que facilita un accés pausat per arribar a un lloc en el qual el silenci ha de prevaldre, recorda "el compás", peça exterior que permet accedir pas a pas en algunes capelles sevillanes.

L'espai de reflexió, doncs, està col·locat en un lloc regular, ordinari, no estrident, de la malla urbana que allotja a tot el conjunt universitari. Primer s'integra per després singularitzar-se. Un espai com tots, de procedència i disciplina comú per a fer, precisament, més singular el seu destí d'estança privilegiada. Creix a partir del nivell de planta baixa cap avall, per a aconseguir la cota de profunditat del silenci en el nivell comú del conjunt universitari, establert en el soterrani, preformat pels fonaments - murs - de l'antiga fàbrica militar. El que neix com a profunditat d'un pou, es converteix en alçada d'una petita nau amb la llum natural en la seva part superior com sol passar en els espais religiosos. Tot s'inverteix per a acabar en un soterrani, amb qualitats de planta baixa, gràcies a les captures de llum que com les mirades des del fons del mar busquen la superfície il·luminada superior. L'espai de meditació, ho fa utilitzant tres finestres del propi edifici en planta baixa en una de les seves cantonades i no s'identifica en el volum universitari, sinó que s'integra totalment en l'existent, la qual cosa la torna a fer més excepcional pel fet de transcendir des del més comú: el més abundant en el lloc. El comú es torna sagrat, igual que l'art, a vegades, eleva l'ordinari al que és culte.



1-2 | Plano i plano (2) de Jordi Garcés para la Sala de Reflexión de Antoni Tàpies en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

El traçat regular de l'antic edifici militar facilita les coses per a obtenir un espai acadèmic, abstret, absorbt i amb poder per a reflectir passat i futur sobre el present del visitant. Tres finestres i quatre espais muts determinen un volum prismàtic suma de planta baixa més soterrani, amb jàssera metàl·lica i antic pilar de fosa suspès com un metrònom visual que ordena i ajuda a mesurar el tot com introducció a la posterior mirada i visió que ens desvetlla el lloc, el site, en tot el seu possible valor espiritual. Amb les tres finestres altes s'efectua el contacte de la plaça amb l'interior de la capella, sense visió i viceversa, molt apropiat per un espai de silenci i introspecció. S'està en contacte amb el món, però de manera indirecta.

Definit el volum, resta precisar les seves aparences definint textures, tons, etc. que tinguin en compte el lloc arquitectònic més els elements artístics que el pintor, l'artista, Antoni Tàpies aportaria. Pareds grises obtingudes pel tractament arenat aplicat per a eliminar un precipitat i erroni enguixat, amb un resultat d'ala de mosca obtingut amb la col·laboració de l'atzar i que fou un suport agraït per a posteriors signes afegits i fons adequat per a les peces artístiques col·locades. Sostre blanc, sòl d'arpillera base apropiada i familiar per a cadires de boga, prisma de fusta base d'una peça artística més quadre central, retaule, com a final. Entrada de formigó de gran espesor i poca alçada per obtenir l'efecte sorpresa, cap amunt, quan s'hi entra. Corredissa de vidre transparent per a poder veure, encara que l'espai estigui tancat i amb signes alfabètics d'Antoni Tàpies, intervenció sol·licitada, per a resoldre amb el mateix 'élan' artístic l'advertiment visual per a impedir el xoc. Totes aquestes decisions, tan importants, flueixen amb naturalitat en saber respondre al caràcter del lloc definit en les decisions arquitectòniques i a l'aura que Antoni Tàpies, amb les seves aportacions, infondria a l'espai amb la seva personalitat tan apropiada per aquesta missió d'art i espiritualitat abstractes.

Insisteixo, la Sala de Reflexió necessita una descripció quasi científica, asèptica, per a fer honor a aquest nom 'clínic' que ja anuncia la seva naturalesa pròpia de l'època i allunyada de la figuració física i espiritual de les capelles de les Universitats tradicionals. El sagrat d'origen confessional en queda exclòs i això l'empeny a constituir-se d'una manera ben diferent al que era tradicional encara que, potser, adquirir al final un resultat semblant. Un arquitecte francès, a qui li vaig ensenyar, va dir: "c'est une architecture, un espace, qui chante". Un espai màgic que acull i cuida?

A la web de la Universitat trobem la següent descripció d'aquesta sala: "De 500m³, amb una planta de 10X5m. I una alçada de 10m situada en una cripta subterrània, il·luminada per uns elevats finestrals". Substituiria d'aquest encertat inici, "els elevats finestrals" per tres finestres, amb més precisió numèrica i usant un terme que li escau millor. Segueix: "el disseny i el contingut de l'espai són obra del pintor Antoni Tàpies... fins a intervenir en el disseny de la porta d'accés". Precisaré que una vegada construït l'espai i una vegada construïda i col·locada la porta d'accés de vidre transparent, vaig suggerir a l'artista que fos ell que hi fes un signe per impedir l'accidental xoc del visitant quan l'Espai estigui tancat (art utilitari), i ho va resoldre tot seguit pintant uns elegantíssims signes alfabètics compostos amb les inicials dels noms, que em va demanar, d'alguns dels que havíem participat en la construcció de la sala.



3 | Jordi Garcés en el espacio para la Sala de Reflexión de Antoni Tàpies en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

Una vegada resolt l'espai amb la seva presència i aprovació va aportar-hi les obres pròpies previstes.

Les elevades finestres que aporten llum natural a la Sala la transporten a la planta baixa i la fan visible a l'exterior d'una manera discreta, se l'ha de buscar, molt diferent de com s'evidencien a l'exterior les capelles laterals o els absis que encapçalen el creuer central i el presbiteri.

Avui és diferent, l'Espai o la Sala es col·loca com una peça més en la trama regular del traçat de la Universitat i aleshores, després d'acatar l'ordre general, se la distingeix amb la seva sorprenent alçada, caràcter dels seus acabats i amb les obres d'art en ella col·locades. L'ordre general establert i respectat, paradoxalment, permet obtenir un resultat de gran intensitat en la singularització de determinades peces. Un exemple d'això és l'Eixample de Barcelona amb una norma universal en el que, tot i respectar-lo com ha de ser, un edifici com La Pedrera brilla de manera extraordinària. És perquè primer s'acata que després s'afirma. Aquesta és la manera contemporània i laica de configurar un espai/capella amb la sensibilitat cultural i artística actual. Anònim aparentment, però singular al final com es comprova quan es visita o millor encara quan la trobes en el transcurs de la vida quotidiana de la Universitat.

Aquest espai buit, sense un ús definit més que el de ser-hi quan un hi arriba, participa del que l'arquitecte Louis Kahn observava sobre la força de l'arquitectura, de màxima intensitat quan està en projecte, que s'atenua després distreta per l'ús i que la recupera al final quan es converteix en ruïna.

Nota

Espai realitzat (1995-96) per Jordi Garcés-Enric Sòria arquitectes (autors de l'Àgora Jordi Rubió) sobre treball previ estructural de Bonell-Gil arquitectes i reunions amb Antoni Tàpies a casa seva en presència de Teresa Barba, Josep Benedito, arquitecte i coordinador de les obres UPF i del rector Enric Argullol.

English abstract

In this article Jordi Garcés discusses, from the point of view of his experience and work as an architect, about the creation of the Antoni Tàpies *Sala de Reflexión* at the UPF in Barcelona. He narrates the process of creating the old space, in a military building, until it became a space of silence and meditation within the University.

keywords | architecture, Antoni Tàpies, Sala de Reflexión, meditation, silence, space.

El silencio, un bien necesario

Javier Melloni

Vivimos, sin duda, en una civilización saturada no solo de palabras sino también de imágenes y de toda clase de estímulos que nos extrovierten. Por ello el Silencio -no solo auditivo sino integral- es un bien cada vez máspreciado (Andrés 2010; A. Corbin [2016] 2019; d´Ors 2012; Guardans 2009; Maitland [2008] 2010; Zorn, Marz [2022] 2023). Está siendo cultivado no únicamente en las múltiples vías espirituales y meditativas que están apareciendo, sino que también es recomendado por los terapeutas del psiquismo, es decir, por los sanadores del alma; incluso en ámbitos laicos como puede ser esta universidad, donde hace años se diseñó esta Sala Tàpies en la que nos encontramos. El Silencio, como todas las cosas importantes en la vida, cuando se impone producen el efecto contrario de lo que pretenden. Silencio no es mutismo. El mutismo es la usurpación y el secuestro de la palabra y de la comunicación, la condena al aislamiento, mientras que el Silencio es la condición de posibilidad de una verdadera conexión con la Realidad y de toda auténtica comunicación, comenzando con uno mismo.

El silencio y el deseo

El silencio es, de entrada, sustracción de ruidos y sonidos, de imágenes y conceptos que crea el deseo. La cultura occidental optó en un momento dado por extrovertir el deseo en lugar de ir a su origen para interrogarlo y dirigirlo más allá de su inmediata satisfacción. Nos hemos dispersado en múltiples direcciones extraviándonos en la mayoría de ellas. Trabajar el silencio implica recorrer el camino inverso, lo cual significa ir contracorriente, no sólo de nuestro medio cultural sino de nosotros mismos, de nuestros hábitos e inercias. Por ello el silencio es infrecuente, aunque hay anhelo y urgencia civilizatorios por alcanzarlo.

Callar significa acallar, silenciar esos imperativos del yo de modo que dejen espacio a lo otro, a los otros y a lo Otro. Todos sabemos de las dificultades para lograr este acallamiento y de las estrategias que despliega el yo capturado por su autorreferencialidad para eludirlo. Al proceso de desprendimiento del ego es a lo que llamamos silenciamiento, en cuanto que su disolución o desalojo dan pie a una nueva espaciosidad. Ésta consiste en dejar ser a las cosas, a las personas y a lo trascendente sin aferrarse a la imagen que se tenga de ello. En este dejar ser, se descubre una nueva relación con todo. Dejamos de estar autorreferidos, pendientes de adquirir o de perder, de vencer o de ser derrotados, simple y puramente estamos ahí, acogiendo el advenimiento de las cosas. Cuando se silencia la atracción y la repulsión, la preferencia y el rechazo, la vida se nos presenta como ofrecimiento, así como se da el ofrecimiento de nosotros mismos a la vida.

El silenciamiento como práctica iniciática

Silenciarse es una práctica iniciática. Iniciática por dos razones. En primer lugar, porque nos conduce a nuestros ‘inicios’, a nuestra naturaleza original. En palabras de Chögyan Trungpa, un maestro tibetano:

Fundamentalmente sólo existe el espacio abierto, el fundamento único, lo que somos realmente. Nuestro estado mental más fundamental, antes de la creación del ego, es de tal naturaleza que se da en él una apertura básica o prístina, una libertad básica, cierta cualidad de espaciosidad. Aun ahora y desde siempre hemos tenido esta cualidad abierta (Trungpa [1973] 1998, 66).

Silenciarse implica espaciarse interna y externamente de manera que alcancemos un estado de disponibilidad hacia toda la realidad y hacia la Presencia que subyace a todo. Se trata de recuperar lo que Raimon Panikkar llamó la “nueva inocencia” (Panikkar 1993). Para ello, como mencionaré más adelante, hay que consolidar unas determinadas prácticas que permitan reestablecer esa apertura original y posibiliten acoger cada momento en estado de transparencia y de receptividad. En segundo lugar, hablo de *práctica iniciática* porque es un camino que sólo se puede recorrer de inicio en inicio, de *comienzo en comienzo*, porque inacabable es el misterio que se abre a través de esta espaciosidad cuando sabemos adentrarnos en ella.

Veamos una primera aproximación ascendente a los ámbitos del silencio a partir de un poema de Rainer Maria Rilke escrito hacia el final de su vida:

Ahí se elevó un árbol ¡Oh pura trascendencia!
¡Oh, Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído!
Y todo calló. Pero aún en el callar
hubo un nuevo comienzo, un cambio, una señal.

Animales de silencio emergieron
de la selva libre y clara, desde el nido y la guarida;
y entonces se vio que no era por astucia ni por miedo
que habían permanecido tan callados en sí mismos,

sino porque escuchaban. El rugir, gritar, bramar
parecían mezquinos a sus corazones.
Y allí donde había apenas una choza para acogerlo,

un refugio hecho del más oscuro deseo
y con los pilares temblando de la puerta,
ahí, tú les levantaste un templo en el oído

(Rilke, [Die Sonette an Orpheus] *Sonetos a Orfeo*, 27).

El soneto describe un desplegamiento a través del silencio que va surcando los diversos niveles de la realidad: lo mineral, lo vegetal, lo animal hasta llegar a lo humano. El canto de Orfeo –el lugar de la palabra– posibilita la manifestación de este proceso. Los árboles crecen porque tienen sus raíces sumergidas en el corazón de la tierra, es decir, el lugar primero del

silencio. Este permanecer en su fondo es lo que permite que se dé su manifestación a través de la elevación del tronco y del desplegarse de las ramas. Con ellas surgen los animales, que han sido acallados por el canto de Orfeo. Su silencio, se dice, no es por astucia o por miedo, dos instintos primitivos de ataque y de defensa, sino que brotan del recogimiento de sí mismos porque “escuchaban”. Han dejado atrás el rugir, el gritar y el bramar, que son verbos regresivos; el callar y el escuchar, en cambio, son verbos progresivos que permiten avanzar a un estado superior. Ello es lo que posibilita que el oído pueda escuchar desde un templo, que es el quinto nivel que se manifiesta después de los cuatro anteriores: el telúrico, el vegetal, el animal y el humano. En verdad, el templo no se trata tanto de un quinto nivel cuanto de una cualidad que envuelve los cuatro anteriores en un plano más elevado de significatividad y de revelación. La naturaleza del silencio es la matriz donde los cuatro niveles juntos nacen a algo nuevo, más hondo y completo: la cualidad teofánica de la realidad.

Pero para ello hay que acallarse y sumergirse en esa profundidad que permitirá el emerger de árboles, animales y humanos. Del mismo modo que el silencio no es mutismo, en la mística se distingue una oscuridad espesa y caótica de los inicios de otra oscuridad de los finales provocada por un exceso de luz. La primera oscuridad es arcaica y regresiva; la segunda es progresiva y creadora. Se trata de tiniebla superluminosa de Dionisio el Areopagita (Dionys. *De Myst. Theol.*, 142-144) o de *La Nube del No-saber* del anónimo inglés del s.XIV. También san Juan de la Cruz señaló que hay diferentes tipos de noches, tema que también está presente en la mística iraní medieval (Corbin [1971] 2000). Esa oscuridad silenciosa y fértil es anterior y posterior al pensamiento, a la imagen o la palabra. Anterior en tanto que suspende el juicio que nos hacemos de las cosas para que podamos recibir la realidad de un modo nuevo.

Los ámbitos del silencio. El silenciamiento-espaciamento de nuestras relaciones con las cosas

Entramos en contacto con el mundo a través de los sentidos. Son cinco aperturas con las que nos relacionamos con nuestro entorno y con las cosas. Esta relación puede ser depredadora y violentadora o receptiva y reverencial. La tentación de nuestra cultura es acumular sin tener tiempo para agradecer ni para resonar. Con esta palabra evoco o convoco la importante aportación del sociólogo Hartmut Rosa sobre la Resonancia (Rosa [2016] 2019). La inmediatez de la satisfacción que nos proporciona nuestra sociedad de la abundancia nos hace incapaces de contenernos y también incapaces de compartir. Silenciar el deseo implica el ejercicio de la austeridad que a la vez posibilita la solidaridad. “Tener menos para tenerse más” decía el cantoautor Facundo Cabral.

Bombardeados y capturados por la cultura publicitaria en la civilización urbana, la saturación de los sentidos encuentra un efecto sanador en el éxodo a la naturaleza durante los fines de semana. Estar ante el mar o en las montañas sin ningún interés específico como no sea la misma contemplación es uno de los caminos de silenciamiento a los que nos venimos refiriendo. En el Zen se habla de la diferencia entre la “mirada flecha” y la “mirada copa”. La

primera es capturadora y discriminadora; la segunda es abierta y espaciosa. Lo mismo se puede decir de los demás sentidos: escuchar, en lugar de simplemente oír; palpar, oler y gustar con calidad de atención y de conciencia en vez de compulsivamente. La persona recibe el hálito vivificador y regenerador del goce de los sentidos sin ego. Vale la pena traer aquí el testimonio de André Compte-Sponville, el cual, si bien se declara a-teísta, no niega la dimensión espiritual del ser humano. A los veinticinco años tuvo la siguiente experiencia caminando por unos bosques del norte de Francia, al terminar su jornada docente:

Después de cenar, salí a pasear con algunos amigos por un bosque que amábamos. Estaba oscuro. Caminábamos. Poco a poco las risas se apagaron; las palabras escaseaban. Quedaba la amistad, la confianza, la presencia compartida, la dulzura de esa noche y de todo... No pensaba en nada. Miraba. Escuchaba. Rodeado por la oscuridad del sotobosque. La asombrosa luminosidad del cielo. El silencio ruidoso del bosque: algunos crujidos de las ramas, algunos gritos de animales, el ruido más sordo de nuestros pasos... Todo eso hacía que el silencio fuera más audible. Y de pronto, ¿Qué?

¡Nada! Es decir, ¡todo! Ningún discurso. Ningún sentido. Ninguna interrogación. Sólo una sorpresa. Sólo una evidencia. Sólo una felicidad que parecía infinita. Sólo una paz que parecía eterna. El cielo estrellado sobre mi cabeza, inmenso, insondable, luminoso, y ninguna otra cosa en mí que ese cielo, del que yo formaba parte, ninguna otra cosa en mí que ese silencio, que esa luz, como una vibración feliz, como una alegría sin sujeto, sin objeto (sin otro objeto que todo, sin otro sujeto que ella misma), ¡ninguna otra cosa en mí, en la noche oscura, que la presencia deslumbrante de todo! (...). Ya no había palabras, ni carencia ni espera: puro presente de la presencia. Apenas puedo decir que paseara: sólo estaba el paseo, el bosque, las estrellas, nuestro grupo de amigos... Ya no había ego, únicamente la presentación silenciosa de todo (Compte-Sponville [2006] 2014, 164-165).

No siempre estamos abiertos ni internamente disponibles para que se dé una experiencia de este tipo. Sin embargo, todos hemos tenido, en algún momento, atisbos de ello. El goce estético puede llegar a ser una variante de esto mismo, a través de formas creadas por el ser humano, como son las obras de arte. Los sentidos, en lugar de capturar, se dejan tomar, y en esta pasiva captación liberan a la conciencia egoica de su confinamiento en su naturaleza escindida. Cuando la espaciosidad de la experiencia estética se da, abre a la comunión con determinadas formas del mundo y esa comunión no sólo ensancha sino que trasciende. El yo que regresa después de haberse trascendido ya no es tan estrecho como antes. En ello reconocemos si hemos tenido una verdadera experiencia estética. En cambio, cuando los sentidos sólo atrapan en lugar de ser capturados, no hay silenciamiento ni experiencia espiritual, que es la culminación de la experiencia estética. Por el contrario, cuando nos dejamos tomar por lo que contemplamos, regresamos a un lugar distinto del que partimos. La belleza consiste precisamente en ese poder que tiene de trascendernos, de elevarnos por encima de nosotros mismos y llevarnos a otras regiones del ser.

El entorno que nos rodea influye, sin duda, en la capacidad de silenciarnos. No todos los lugares de la naturaleza tienen la misma capacidad de afectarnos así como hay diversas calidades en las obras de arte. De aquí también la razón de ser de esta sala. Pero el reto está en

que esto suceda en medio de nuestra cotidianidad. En la tradición hasídica judía existe un bello pasaje que ilustra cómo este silencio transforma las acciones más ordinarias, hasta el punto de convertir el gesto más sencillo en una obra de arte:

Diferentes discípulos habían ido a visitar al rabino Maguid de Mezeritch. Uno preguntó al otro:

- ¿Has venido, como yo, a escuchar las enseñanzas del maestro?

- No -le respondió el otro-. Sólo he venido a ver cómo se abrocha las sandalias" (Wiesel [1972] 2003, 66).

El silenciamiento-espaciamento en nuestras relaciones con los demás

También nuestras relaciones humanas están llenas de ruido, saturadas de prejuicios, convencidos de que ya conocemos o sabemos todo de los demás, empezando por los más cercanos. Ello nos impide abrirnos al misterio de cada persona. Silenciarse significa dejar que el otro irrumpa en su alteridad radical, permitir que nos sorprenda con su misterio inalcanzable. Toda palabra que pronunciamos debería nacer de esta capacidad de escucha. Nuestros diálogos deberían estar hechos de esta atención al otro. De este modo, cada encuentro sería un nacimiento porque algo nuevo aparecería entre los que han hablado. Dialogar es intercambiar semillas para que germinen en cada cual. Así lo dijo magistralmente Platón:

Hay que plantar y sembrar palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las plantan, de manera que no sean estériles sino portadoras de simientes de las que surjan otras palabras [...] por donde se transmita sin cesar la semilla inmortal (Pl. *Phae.*, 276-277).

No deberíamos decir más que lo que el otro puede recibir como gestación de ulteriores comprensiones. El silenciamiento trata de acallar las palabras y posibilita acceder a una comunicación que es anterior y posterior al lenguaje. Hijos del verbo y de los discursos, nos cuesta imaginar unas relaciones que no pasen la palabra. Hablamos para comunicarnos, pero todos tenemos experiencia de cuán torpes son muchas de nuestras palabras si no hay un silencio que las acompañen y las sustenten.

En una ocasión, en un programa televisado, un anciano indígena norteamericano fue entrevistado por un antropólogo. A cada pregunta de éste, el nativo tardaba en contestar. Impaciente por la lentitud de sus respuestas, el entrevistador acabó inquiriéndole por qué tardaba tanto. El anciano le respondió que trataba de comprender de dónde nacían sus preguntas, las cuales llegaban hasta él y él las llevaba hasta la memoria de sus ancestros, a los cuales escuchaba antes de responder. Sólo así sus respuestas podían salir al encuentro de las preguntas que le hacía. El silencio permite identificar el origen de las palabras que intercambiamos. La sabiduría consiste en llegar hasta su fuente. Alcanzada esa lejanía, esas palabras entran en nuestra profundidad y nos tocan. Acogiéndolas en nuestro centro, somos capaces entonces de responder fecundando al otro tal como él o ella nos ha fecundado por su hablar. El arte de hablar es pues, inseparablemente y al mismo tiempo, el arte de escuchar. Para ambas cosas se requiere silenciamiento.

El silenciamiento-espaciamento de nuestra relación con lo trascendente

Las religiones nos dotan de un lenguaje sobre la Realidad última y lo nutren con relatos, textos, creencias, dogmas, pautas de comprensión y de comportamiento. Todo ello parece ser necesario, pero tiene el peligro de saturar la mente con palabras y conceptos sobre aquella Profundidad que ninguna palabra ni ningún concepto pueden agotar. El silencio introduce una oquedad en cada palabra y texto sagrados remitiéndolos a ese Fondo del que emergen. Sin este silencio, confundimos nuestras palabras y nuestros conceptos sobre Dios con Dios mismo. El silencio de la oración permite ir tras lo que subyace a la misma oración. En palabras de una Upanishad:

Aquello es distinto de lo conocido y está más allá de lo desconocido. Esto es lo que escuchamos a los antiguos maestros (*rishis*) que nos lo explicaron.

Lo que no puede expresarse en palabras y sin embargo es por lo que las palabras se expresan, eso es en verdad el Absoluto y no lo que las gentes adoran.

Lo que no se puede pensar con el pensamiento y sin embargo es por lo que el pensamiento piensa, eso es en verdad el Absoluto y no lo que las gentes adoran.

Lo que no se puede ver con los ojos y sin embargo es por lo que los ojos ven, eso es en verdad el Absoluto, y no lo que las gentes adoran.

Lo que no se puede oír con el oído y, sin embargo, es por lo que el oído oye, eso es en verdad el Absoluto y no lo que las gentes adoran.

Lo que no se puede respirar con el aliento de la vida y, sin embargo, es por lo que ese aliento respira, eso es en verdad el Absoluto, y no lo que las gentes adoran

(*Kena Upanishad*, I, 1-4, 88).

En el actual encuentro entre las religiones, practicar este silenciamiento es fundamental para poder ir más allá de la multiplicidad de nombres con los que nos referimos a la Realidad Última y para comprender el horizonte común que señalan. Las religiones están más que nunca necesitadas de este acallamiento para que abran en lugar de cerrar el espacio que delimitan. El Maestro Eckhart tiene una contundente expresión que repite varias veces en sus sermones: “Pidamos a Dios que nos libre de Dios y alcancemos la verdad plena” (Eckhart *Sermones*, 77 y 80). Por “liberarse de Dios” entiende desprenderse de las imágenes que nos hacemos de Él. Cuando se produce el silenciamiento quedamos liberados de todo concepto, imagen o idea y entonces puede revelarse en lugar de quedar confinado a las proyecciones o anticipaciones que continuamente nos estamos haciendo de él. En la tradición cartujana existe una sentencia que dice: “Esto es el silencio: dejar que Dios pronuncie en nosotros una palabra igual a él”.

La Palabra sagrada brota como éxtasis del silencio y retorna a ese silencio como a su lugar matricial. En un momento de crisis del lenguaje religioso, este camino apofático es fundamental no sólo para la teología sino también para la liturgia. Por *liturgia* me refiero a la celebración comunitaria del Misterio. El exceso frecuente de palabras discursivas y exhortativas de muchos encuentros religiosos tiene que sumergirse en un silencio regenerador si quieren ser significativas para el mundo de hoy. Hay que ser valiente y disciplinado para callar en lugar de hablar. Sólo este silencio es capaz de abrir ámbitos nuevos de significación.

Prácticas de silenciamiento: oración, meditación y contemplación

Pero sabemos que el Silencio no es fácil ni inmediato. Requiere un aprendizaje y una asimilación de determinadas técnicas o métodos para sostenerlo y profundizar en él. En las vías espirituales aparecen tres términos -oración, meditación y contemplación- que suelen confundirse y utilizarse como sinónimos, cuando cada uno de ellos tiene un campo específico.

Oración proviene del latín *oror*, “pronunciar con los labios”, y está intrínsecamente relacionada con el Tú de la divinidad al que se dirigen las palabras que se pronuncian. En la oración todavía no hay silencio. La meditación, en cambio, no contiene explícitamente un Tú, sino que en la tradición cristiana está relacionada con el rumiaje de la mente y con la consideración discursiva de las escrituras que se ha leído previamente. Meditación es una palabra que tiene un largo recorrido. Proviene de edades muy antiguas y a la vez de múltiples lugares, y ha sido identificada con diferentes nombres. Contiene dos posibles etimologías, bien sea si la remontamos al griego o al latín. La etimología griega nos lleva a *mederein*, “tomar medidas”, “cuidar de algo”, y procede de la misma raíz que *medicina*. Si la medicina cuida del cuerpo, la meditación cuida de la mente. Si recurrimos a la etimología latina, nos encontramos con que *meditatio* significa “estar en el medio”, “mantenerse en el medio” y provendría del término griego *meletan*, “repetir”. La meditación significaría repetir interiormente el significado de unas palabras leídas, y en este sentido está directamente relacionado con la asimilación de las escrituras sagradas de cada tradición. En la tradición oriental, en cambio, la meditación (*dhyana*) se trata de todo lo contrario: de la suspensión de la actividad mental a partir de la observación de lo que se produce en la mente, lo cual conduce directamente al silencio. Pero tanto oriente como occidente coinciden en considerar que la meditación no está dirigida a un Tú, sino que tiene que ver con la actividad interna del yo.

La contemplación es la dimensión pasiva tanto de la oración como de la meditación. Procede de *cum-templum*, “estar junto al templo”, que es el lugar teofánico por excelencia. En la contemplación, el templo es el espacio interior, donde se da una ampliación de la consciencia en la que lo contemplado, el contemplador y el acto de contemplar se hacen uno. Más que de un método se trata de un estado, es decir, de un grado superior de silenciamiento en la que oración y meditación confluyen, ya que la oración dirigida al Tú de la divinidad acaba descubriéndose como la profundidad del yo, el cual se abre a una vastedad infinita.

Respecto al dilema planteado entre las diferentes vías y religiones de si existe o no un Tú en el término de la contemplación, valga la siguiente imagen: la ola es el mar, pero hay mucho más mar que la ola. Cuando la ola está sumergida en el mar, se siente parte de ese Todo y queda enmudecida de tanta Presencia, pero cuando la ola vuelve a elevarse e individualizarse, y ve ante ella esa Inmensidad azul que se despliega ante su mirada, exclama: “¡Oh, Tú!”. Ambos momentos de la ola es su relación con el Mar son plenos y verdaderos, y estos dos momentos, el Silencio de la unión y la Palabra de la relación están presentes en esta propuesta orante-meditativa. La oración es el tiempo del Tú; la meditación es el tiempo de silencio donde ningún pronombre aparece porque no hay dos.

Frutos del Silencio. La percepción no-dual

El silenciamiento crea las condiciones para que se abra un espacio y un modo de relación no-dual entre el yo y la realidad. La no-dualidad surge como resultado de la extinción de la conciencia de un yo separado de su entorno. Se da un estar en el mundo sin interpretarlo, percibiendo el rostro original de las cosas, inmediato y sin velo. Los sentidos, los afectos, la razón y la acción pueden guiar hasta el umbral, pero no pueden entrar. Han de silenciarse para que dejen de construir y puedan recibir. El Maestro Eckhart expresó de forma sublime lo que puede llegar a ser percibir el fondo de lo Real, una experiencia de plenitud vacuizante:

En esta Potencia, Dios se halla dentro, floreciendo y reverdeciendo con toda su deidad (...). Esa Potencia está libre de todo nombre y desnuda de toda forma, totalmente vacía y libre, como vacío y libre es Dios en sí mismo. Es tan completamente una y simple como uno y simple es Dios, de manera que no se puede mirar en su interior (Eckhart *Sermones*, 45).

El mundo es el resultado de la expansión de esa Potencia, del engendrar del Padre en el Hijo (en lenguaje cristiano-eckhartiano). Así aparecen la dualidad y la diversidad (Ueda 2004). Nuestro modo de regresar a la Unidad es por medio del *atravesar*, posibilitando el vacío, al dejar de aferrarnos a las cosas, ideas o personas. Al soltar el giro apropiatorio del yo, aparece un nuevo modo de estar en el mundo donde deja de haber separación.

El doble movimiento *engendrar* y *atravesar* está presente en el primer acto esencial para la vida: la respiración. Como vivientes, participamos de este flujo continuo que brota del *engendrar* –lo cual se corresponde con el tiempo de la inspiración- y del *atravesar* –que se corresponde con el tiempo de la exhalación-, en un recibir y entregarse permanentes, sin retener nada. Descubrimos entonces que somos esa *espaciosidad* que toma en nosotros la forma concreta de quienes somos: el contorno de nuestra individualidad. Toda la realidad está continuamente brotando desde el Fondo de sí misma hacia el Fondo de sí misma a través de cada individuación. Cuando el contorno que somos se hace consciente de ello y se entrega, entonces tiene ante sí toda la realidad abierta, virgen, por explorar.

Frutos del Silencio. La lucidez del distanciamiento

Necesitamos cultivar el silencio para espaciar la mirada sobre nuestra propia vida. Permítame compartir una anécdota que escuché hace años de un compañero jesuita destinado a Bolivia y que me ha resonado desde entonces:

Era su primer tiempo de estar en el altiplano boliviano, entre el pueblo aymara. Un día buscaba a don Genaro, un hombre sabio de la región, para consultarle una cuestión urgente sobre una cooperativa agraria que estaban instalando. Se acercó al poblado y tras buscarlo en su casa, en la plaza y en la oficina inútilmente, preguntó a los vecinos por él. Le dijeron que se había ausentado y que ya regresaría. Al cabo de unas horas el jesuita volvió impaciente a buscarlo y le dijeron que don Genaro seguía ausente. Avanzaba el día y mi compañero volvió a preguntar por él y le dijeron que todavía no había regresado. Entre extrañado e impaciente, el jesuita preguntó a los aldeanos: ¿Se puede saber dónde se ha ido? Los aldeanos señalaron a lo alto de un cerro donde se podía ver un pequeño punto blanco. ¿Lo ve, padrecito? Ahí anda don Genaro. ¿Y se puede saber qué hace tanto tiempo allí arriba? Le contestaron: Está llenándose de luz.

De esto trata el silenciamiento: de llenarse de luz. Por ello y para ello es necesario dedicar tiempos diarios y prolongados para tomar distancia respecto del llano y sumergirse en claridad. ¿No es esta la razón de la creación de espacios como esta Sala? Sea en la altura o en la profundidad, para alcanzar esta transparencia ha de darse la abstención o cesión del mundo que continuamente construimos desde nosotros para atacar o para defendernos, para adquirir o para conquistar, profanando así el mundo y nuestras propias vidas. Hay que tener el coraje y la constancia de detenerse. He aquí unas sorprendentes palabras de Franz Kafka al respecto:

No hace falta que salgas de la habitación. Quédate sentado a la mesa y escucha. Ni siquiera escuches, simplemente espera. Ni siquiera esperes. Quédate en silencio, en quietud y en solitario. El mundo se ofrecerá libremente a ti. Será desenmascarado, no tiene elección. Se desplegará en éxtasis a tus pies (Kafka, *Betrachtungen*, 14).

Frutos del Silencio. La reverenciación de la realidad

Cuando se da este éxtasis, se transforma nuestra mirada sobre las cosas y todo deviene sagrado y se revela el Fondo que lo sostiene todo. En palabras del pueblo lakota de los indígenas norteamericanos:

Cada paso que des en la tierra debe ser una plegaria.
La fuerza de un alma pura y buena está en el corazón de cada persona y crecerá como una semilla
cuando camines de forma sagrada.
Y si cada paso que das es una plegaria,
entonces caminarás siempre de forma sagrada (Bruchac 1997, 80).

¿Y dónde habrá de acontecer esto si no es en la más cercana y palpable cotidianidad, espaciada ahora y en cada momento por el cultivo humilde pero tenaz del silenciamiento?

Bibliografía

The Cloud of Unknowing

Anónimo Inglés, *The Cloud of Unknowing*, trad. por P.R. Santidrián, *La Nube del No-Saber*, Madrid 1995.

Bruchac 1997

J. Bruchac, *La sabiduría del indio americano. Antología*, trad. A. Pérez, Palma de Mallorca 1997.

Compte-Sponville [2006] 2014

A. Compte-Sponville, *El alma del ateísmo: Introducción a una espiritualidad sin Dios [L'Esprit de l'athéisme. Introduction à une spiritualité sans Dieu*, París 2006], trad. J. Terré, Barcelona 2014.

H. Corbin [1971] 2000

H. Corbin, *El hombre de luz en sufismo iranio [L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, París 1971], trad. de M. Tabuyo y Agustín, Madrid 2000.

Dionys. *De Myst. Theol.*

Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística, Obras Completas*, ed. T. H. Martín, Olegario González de Cardedal y trad. H. Cid Blanco, Madrid 1995.

Eckhart *Sermones*

M. Eckhart, *Sermones*, en *El fruto de la nada (y otros escritos)*, ed. y trad. A. Vega, Madrid 1998.

Kafka *Betrachtungen*

F. Kafka, *Consideraciones acerca del pecado, el sufrimiento, la esperanza y el camino verdadero* [*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, Berlín 1931], en *Id. Aforismos, visiones y sueños*, trad. de J. R. Hernández Arias, Madrid 2012.

Kena *Upanishad*

Kena *Upanishad* en *La sabiduría del Bosque. Antología de las principales Upanishads*, ed. y trad. F. G. Illáraz y O. Pujol, Madrid 2003.

Panikkar 1993

R. Panikkar, *La Nueva Inocencia*, Estella 1993.

Platòn. *Phaedrus*

Platòn, *Phaedrus*, en *Id. Diálogos*, trad. introducción y notas C. García Gual, M. Martínez Fernández y E. Ledó, Madrid 1992.

Rilke *Die Sonette an Orpheu*

R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo* [*Die Sonette an Orpheus*, Leipzig 1923] trad. O. Dörr, Madrid 2004.

Rosa [2016] 2019

H. Rosa, *Resonancia* [*Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Frankfurt 2016] trad. A. E. Gros, Buenos Aires-Madrid 2019.

Ueda 2004

S. Ueda, *Zen y filosofía*, trad. R. Bouso, I. Giner Comín, Barcelona 2004, 51-134.

Trungpa [1973] 1998

C. Trungpa, *Más allá del materialismo espiritual* [*Cutting Through Spiritual Materialism*, Oregon 1973] trad. L.O. Gómez Rodríguez, Buenos Aires 1998.

Wiesel [1972] 2003

E. Wiesel, *Celebración Jasídica* [*Célébration hassidique: portraits et légendes*, París 1972] trad. F. de Carlos Otto, Salamanca 2003.

Bibliografía específica sobre 'El silencio'

Andrés 2010

R. Andrés, *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*, Barcelona 2010.

A. Corbin [2016] 2019

A. Corbin, *Historia del silencio* [*Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, París 2016] trad. J. Bayod Brau, Barcelona 2019.

Guardans 2009

T. Guardans, *La verdad del silencio*, Barcelona 2009.

Maitland [2008] 2010

S. Maitland, *Viaje al silencio* [*A Book of Silence*, London 2008], trad. C. Martínez Muñoz, Barcelona 2010.

d'Ors 2012

P. d'Ors, *Biografía del silencio*, Madrid 2012.

Zorn, Marz [2022] 2023

J. Zorn, L. Marz, *El valor del silencio* [*Golden: The Power of Silence in a World of Noise*, New York 2022], trad. C. Bedós, Madrid 2023.

English abstract

The Silence, a necessary good. In our times, Silence is the more and more rediscovered as a condition for a true contact with the world, with ourselves and with the transcendent dimension. The Silence transforms our relationship with things, with others and with God –or the Ultimate-, above of our desires, which are self-centred. Silence is a way of openness in order to be really alive in the core of Life. It is a gift, but also we must work for it and on it. That is why in all the Spiritual Traditions there is a practice of meditation. From this practice flows a new way of perception, based in a non-dualistic relationship with all that exists and it gives a large perspective about the own position in the world. That is why, even in our secularized society, Silence is more and more requested. The Sala Tàpies, in the underground of the Pompeu Fabre University, is a sight of it.

keywords | Tàpies, Initiating Practice, Meditation, Non-duality, Silence, Spaciousity, Transcendent.

Fer voltejar una creu

Perejaume

Art I Artiga

Cada estiu, en plena mol·licie del Montseny, Antoni Tàpies creava unes extensions d'aspecte àrid i terrós. Agafava la solana boscosa i els sots ombrius i, en les seves creacions, els artigava convertits en unes superfícies extraordinàriament aspres. Sorpren que pugui brotar tanta matèria deserta, tanta extensió de terra nua, del conreu d'uns boscos espessos i humits. Prop dels alzinars i els camps de can Canals, a tocar del rec dels regants, la pintura de Tàpies es produïa i reproduïa, cada estiu, en un estat intercanviable entre arbre i desert.

Costa destriar què hi ha d'arranament i què d'esponera en aquest Montseny calcigat a Campins: què hi ha d'absència i què de sobreabundància, pintat així el desert, entre els arbres, però a contramà dels arbres. I tot això en una producció, de natura forestal per la quantitat d'obra, però alhora erma i pelada d'aspecte, com si arbre i desert ragessin de la mateixa font.

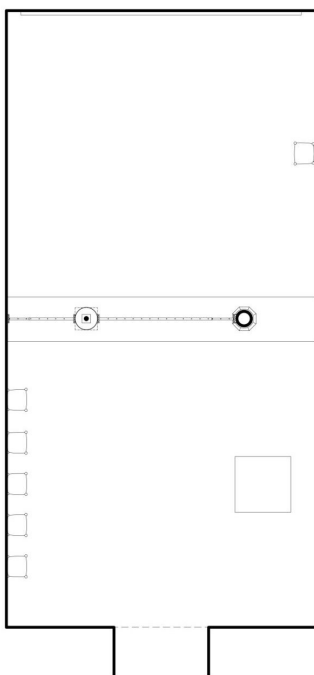
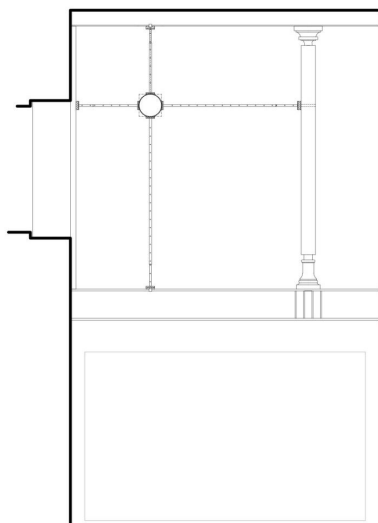
L'aparició d'un arbre gairebé indiferenciat amb el desert és un cop d'efecte botànic força excepcional. Així i tot l'aparició es repeteix, boscosa i extensa, estiu rere estiu, amb cada arbre com un grapat de sorra, i assedegat d'arbre cada grapat. De vegades la indiferenciació explora la imatge d'un desert reverdit de desert, d'altres vegades la d'uns arbres eremítics que transformen en font de vida la mateixa aridesa.

Aquesta força aspra d'expressió tan oposada al Montseny molsut i rellent dels versos de Verdguer o de "les collites noucentistes" de Guerau de Liost, estén la muntanya cap a tota mena de sorrals suberosos, de greses visionàries i poroses, com un Montseny llaurat. Així mateix la imatge d'aquestes matèries nues semblaria anticipar la d'una terra cada vegada més agostada per la mutació general del clima. Ara bé, si com diu Joan Brossa "L'última mà és la mà dels boscos" és ben provable que les matèries forestals de Tàpies, en la mesura que, més gemat o més magre, el verd no para mai, es reforestin de nou.

Maig, 2020

Per voltejar una creu

En el cristianisme, la imatge d'una creu sol ser la d'un arbre erm. L'any 1901 es va erigir sobre el turo de Pedracastell de Canet de Mar una creu de 12 metres d'altura feta amb pedra de Montjuïc i dissenyada per l'arquitecte Lluís Domènech i Muntaner. En la creu, que reproduïa l'estil gòtic de les antigues creus processionals, es superposava la figuració botànica dels ornaments —formes lobulades de brot, indicis de ramatge, elements florals— i la sequedat desèrtica de la pedra. El 26 de desembre del 1926 un temporal de neu i vent va aterrar la creu.



Dibuix de Jaume Coscollar, curador de la instal.lació de Perejaume.

Un any més tard es va erigir una segona creu idèntica però més reforçada. El 24 de juliol de 1936 la segona creu va ser dinamitada pels milicians revolucionaris. Alguns trossos d'aquesta creu es conserven incorporats a dos altars laterals de l'església de Canet de Mar. El patró d'aquesta església és Sant Pere que, segons el llibre apòcrif titulat *Fets de Pere*, fou precisament martiritzat en una creu cap per avall. Als anys quaranta a Pedracastell s'hi va plantar una tercera creu de fusta que fou substituïda l'any 1953 per la creu de formigó actual, molt més alta i dura en tots els sentits, obra de l'arquitecte Puig Boada. Aquest brotar i morir de creus fa ben bé l'efecte d'una creu que tomba i que gira sobre un mateix punt.

De sempre que m'han obsessionat les muntanyes amb una creu al capdamunt que és una manera de dir que la terra mor en cada cim. Sobre el turó de Canet, el puja i baixa de creus sembla representar una creu que volteja com voltegen les campanes. "Ningú no ha pujat mai al cel fora d'aquell que n'ha baixat" (Jn. 3,13).

La instal·lació *Fer voltejar una creu* per la capella Tàpies de la Universitat Pompeu Fabra consisteix en la col·locació d'un dels fragments que es conserven de la segona creu de Pedracastell, en la mateixa posició i a la mateixa altura en què estava en la creu original. El fragment s'exposa sostingut per quatre puntals estampits a les parets, al sostre i a la biga que travessa la capella i davant la gran campana de la pintura d'Antoni Tàpies.

Abril, 2024

English abstract

This issue presents this text by Perejaume *Fer voltejar una creu* that accompanied his installation in the UPF's Sala de reflexión to celebrate the Tàpies centenary. Along with the publication of the text, the drawings of the installation by Jauma Coscollar.

keywords | Antoni Tàpies; Perejaume; art; *Sala de reflexión*; installation; cross;

con il sostegno di:

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya | Universitat Pompeu Fabra | Fundació Antoni Tàpies

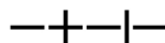


**Generalitat
de Catalunya**



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES





la rivista di **engramma**

maggio **2024**

212 • Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

Editoriale

Victoria Cirlot

Testi

Art i espiritualitat (1988)

Antoni Tàpies

Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)

Juan Eduardo Cirlot

Historia sin acción (1960)

Giulio Carlo Argan

¡Tàpies, Tàpies, clásico, clásico! (1962)

Salvador Dalí

Contributi

Contemplating the Wall. Tàpies's First Visit to the United States in 1953

Emily Braun

L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente

Giangiorgio Pasqualotto

El instante del arte. Tàpies, la pintura, el despertar

Eduard Cairo

Straw. An essay on Tàpies

Daniel Esparza

La huella en la obra de Tàpies. Entre materialidad y espiritualidad

Martine Heredia

Una puerta

Enrique Granell

Antoni Tàpies, Grande Équerre, 1962

Juan José Lahuerta

Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana

Lourdes Cirlot

Una nada de inagotable secreto

Alfonso Alegre Heitzmann

Sala de Reflexió a la Universitat Pompeu Fabra

Un espai de meditació (1995)

Antoni Tàpies

Sala de reflexió, espai de silenci i meditació

Jordi Garcés

El silencio, un bien necesario

Javier Melloni

Fer voltejar una creu

Perejaume