



SEBASTIAN GASCH

Tàpies

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Antoni Tàpies es uno de los pintores españoles que mayor proyección internacional ha alcanzado. Ha celebrado exposiciones personales en el mundo entero y es considerable el número de textos —libros y artículos— que sobre él han aparecido en todos los países. Tàpies, nacido en Barcelona en 1923, se dio a conocer en el I Salón de Octubre, celebrado en esa ciudad en 1948. Su aportación a ese importante certamen suscitó toda suerte de elogios incondicionales y de comentarios adversos. Desde entonces, su pintura ha seguido un camino empedrado de éxitos, a los que no son ajenos los ventajosos contratos que ha firmado con Martha Jackson, de Nueva York (1953) y con las galerías parisienses Stadler (1956) y Maeght (1967), la cual continúa cuidando de sus intereses artísticos y comerciales. El año 1958 marcó un hito importante en su carrera: la Bienal de Venecia le dedicó una sala especial, obtuvo el Premio de la UNESCO y el de la Fundación David Bright, de Los Angeles, y el primer premio del Instituto Carnegie, de Pittsburg. La pintura de Tàpies es irreductible a cualquier esquema o sistema de valores. Hace muchos años que le vemos avanzar solo, con paso cauto y ligero, por los dominios de su arte original e inconfundible. La crítica más sagaz le ha considerado como el pintor más importante de su generación.

C 338/12

Tápies

R. 31.384



S E B A S T I A N G A S C H

Escritor.

*Miembro de la Asociación Española
de Críticos de Arte.*



Tāpies

A. 31.384

© DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. 1971
Madrid. España

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Gráficas Alonso - Pacorro, 14 - Madrid-19
Depósito Legal: M. 32763 - 1971

EL PINTOR

El pintor Antoni Tàpies, al igual que Joan Miró, escribe siempre y en todas partes su nombre en catalán y acenúa su apellido con acento grave, de acuerdo también con la gramática catalana. Es alto, de complexión recia, aunque tiende a curvar las espaldas —muy anchas— y a juntar las rodillas, en un movimiento diríase desganado, muelle. El pelo es negro, de negrura de endrina, y abundante. Y en su rostro, de facciones regulares, de palidez aceitosa y músculos contraídos, son los ojos, oscuros y dilatados, de mirada honda, los que hablan. Brillan siempre como centinelas perpetuos y avisados de su inteligencia.

Antoni Tàpies, tan bien vestido siempre, tan atildado y tan elegante en todas sus cosas, con un aire de «gentleman», patinado, diríase, por un britanismo transido de nadie sabe cuántas nieblas, habla con voz más bien opaca que gritona. Su conversación tiene un tono confidencial que puede parecer timidez de las palabras.

pero que yo no creo que sea eso, sino más bien gusto y elegancia en hacer íntima la charla.

Tàpies es hombre de afectuoso acogimiento. Si llama usted a la puerta de su casa, se le recibirá con la llaneza y el estilo de un señorío auténtico, sin recelos ni teatralerías siempre sin desmesura. Así es su cordialidad. Una cordialidad frenada, que no llega nunca a fáciles explosiones retóricas o sentimentales. Se ciñe en su aire y éste es siempre un aire de lejanía o de independencia.

Tal vez hemos escrito una palabra que sirva para concretar en algo la personalidad de Tàpies. Independencia personal e independencia artística. Las dos, claro, producto de algo duro, firme, que le asegura en sus pasos, que impide dudas. Esta firmeza y una profunda concentración darían una silueta ligera, no sólo de lo físico y espiritual del hombre, sino también de la obra, exponente ésta de las mismas actitudes, claro espejo donde se refleja una vocación que va avanzando sin concesiones, agria y dura en su intransigencia, obsesionada casi, no perdiendo nunca una íntima polarización.

Desde el año 1963, Antoni Tàpies tiene su vivienda-taller en una casa situada en una asorable calleja de San Gervasio, barrio recogido y silencioso, dormido en el hechizo de su historia y que despide seductoras fragancias pueblerinas.

La casa ha sido levantada sobre el solar ocupado hasta aquel entonces por la vivienda de la familia de su esposa y ha sido construida por uno de los arquitectos más finos del momento actual, Antonio Coderch, quien proyectó la obra teniendo en cuenta no solamente las necesidades físicas, sino también las psicológicas de quien la habitaría. La fachada, estrecha, no rompe la unidad de la simpática calleja ni desentona en el recoleto paraje. En lo interno, la falta de espacio obligó a Coderch a un singular planteamiento vertical a distintos niveles. El taller, en

el sótano; el garaje, en la planta baja; el salón, con un jardín anexo, en el primer nivel alto; las habitaciones, más arriba, y, más arriba aún, la biblioteca, todo ello unido entre sí por un ascensor interior que facilita la circulación.

Viven en la casa Antoni Tàpies, su esposa Teresa Barba —luminosa afabilidad en el semblante y en el ademán, un exquisito sentido de la hospitalidad, y cuya cordura, lucidez y constancia constituyen para el pintor un solidísimo apoyo— y sus hijos: dos chicos y una muchacha, Antonio, Clara y Miguel, de diecisiete años de edad el mayor en el momento de escribir estas líneas. Dice Tàpies que tiene un gran sentimiento de «veneración» por sus hijos, los observa, los considera imaginativos y a la vez extraordinariamente lógicos, y le inspiran a menudo un gran sentimiento de tristeza al pensar las cosas malas que pueden aguardarles en la vida.

En el salón, espacioso e irregular, en donde Tàpies y su mujer reciben a los amigos, todo es grato, entonado. El digno empaque y la austeridad no están reñidos con la amena seducción de estos objetos que nos salen al paso, dándonos las diversas facetas de la personalidad de Tàpies, con esa íntima versión que dicen las cosas inanimadas, donde quedaron retenidas escenas y anécdotas que componen la pequeña historia del hombre y de su obra.

No es cosa de inventariar —y me veo perfectamente incapaz de hacerlo— el contenido de este salón. Contenido, si todo valioso, de lo más heterogéneo, por cuanto quienes lo han ideado tienen el mérito, para mí, de no ser especialistas, de obedecer solamente a los impulsos de su sensibilidad y de su espíritu enamorado de lo bello y de lo funcional. Bastará decir que la chimenea de hierro de Corderch, un hermoso Picasso, un Miró nocturno, unos sencillos muebles de comedor obrero, algunas pie-

zas de arqueología o de pintura oceánica y mil otros objetos, llenan el espacio habitable.

Unos inmensos cristales nos separan del jardín anexo, donde cactus, palmitos gigantes, tiestos colgantes y otros elementos vegetales de hoja larga y verdioscura, toda esa vegetación lujuriante, en fin, crean una atmósfera algo fantástica, inmóvil, como de invernáculo.

Bajamos unas escaleras y nos hallamos en el taller de Tàpies. A pesar del desorden aparente, todo en la amplia y profunda estancia revela al hombre metódico, al trabajador sistematizado, al artista que vive en su estudio muchas horas de organizada tarea.

«Observo el estudio —ha escrito Baltasar Porcel, y traemos a colación estas palabras por tener una expresión gráfica insuperable—, sucio y polvoriento, con pegotes de argamasa solidificada adheridos en el suelo, con rincones mugrientos en los que se amontonan botes vacíos, trapos pringosos, una garrafa, pedazos de madera, un cedazo, un radiador... Y caballetes, cuadros, dibujos, esbozos, recostados contra las paredes, entre los demás objetos, formando un todo de absoluta homogeneidad; el mismo polvo, la misma calidad de cachivache abandonado y gastado, idéntico colorido mortecino, un aire de almacén de escombros, entrelaza sin solución de continuidad la exposición pictórica y el amasijo de trastos... Hay un rectángulo de tablero, en su color canela natural, con algunas imprecisas rayas al carbón por encima y una franja lateral de pintura negra; a su lado, dos grandes cartones cosidos, con un discreto número treinta dibujado y una rayita como el dedo meñique; más allá, una tela de dramático fondo negro y marrón, con unas pisadas blanquecinas cruzándola; en un caballete, un cuadro blancuzco, con cuatro manchas foscas, y una cruz de cartón, rota, enganchada; en el centro de la sala, tendida sobre unos soportes, una tela enorme —1,95 × 2,60—, com-

pletamente blanca, de pintura plástica de tonalidad yesera, que solidifica el objeto que se halla extendido sobre ella; una sábana, ligeramente arrugada, en cada ángulo de la cual el pintor ha hecho un nudo. Y entre los cuadros, los botes de pintura, una escalera de mano, una mesa desvencijada, se suceden docenas de trozos de papel, de cartón, de madera, con pegotes de pintura empastados, con rayas y manchas, con papeles de estraza pegados, que son otros tantos Tàpies... Y todo grisáceo, mortecino, polvoriento. Es necesario, para diferenciar las piezas arísticas de los objetos abandonados, observar de cerca la barahúnda.»

Todo en este estudio, en efecto, es sórdido, de colores opacos y polvorientos, con relieves. Un mundo totalmente alejado de la pintura tradicional y que guarda cierta relación con el almacén de un albañil.

Antoni Tàpies pasa también largas temporadas en la vieja casona gótica —una «masía», como se llama en catalán—, sita en Campins, en la parte alta de la vertiente del Montseny, cerca de la comarca de Sant Celoni. Tàpies conoció estos parajes cuando niño y adquirió esa «masía» en 1960. A. Cirici Peller, el biógrafo más calificado de Tàpies, nos dice que esta adquisición fue la materialización de un sentimiento de seguridad y estabilidad, en donde convergían el matrimonio, el nacimiento de los hijos, el éxito mundial y la elevada cotización de su obra.

Tàpies ha amueblado la vieja casona con muebles y objetos antiguos, en modo alguno de anticuario, sino aquella especie de muebles y objetos que existen realmente en las casas de payés catalanes, cargados de significado humano, y ha completado la «decoración» con piezas procedentes del más puro «modern-style». Esta preferencia corresponde al auténtico horror que inspiran a Tàpies las cosas llamadas «modernas» o «actuales». Dice con frecuencia el pintor que siente una profunda aversión por la im-

portancia que actualmente se concede al diseño y a sus cultivadores.

Antoni Tàpies es catalán hasta las cachas y barcelonés por los cuatro costados. Ha heredado esta condición de sus antecesores familiares. Comprobaremos primero que el mayor encanto de Barcelona lo tiene el casco antiguo. Barcelona podrá ponerse de tiros largos, con bisuterías del tiempo, pero nunca nos parece tan noble como en la actitud señorial, recatada, de su casco antiguo. Ninguna otra cara da su única, auténtica fisonomía. El alma de Barcelona hay que buscarla en esas callejas, dar con los nudillos en las piedras para que os responda, grave y reposada.

En este casco antiguo de Barcelona nacieron o desarrollaron sus actividades los antecesores familiares de Antoni Tàpies. Su bisabuelo, Eudaldo Puig, librero, nació en 1829, en Ripoll. A los once años de edad se trasladó a Barcelona, en donde abrió una librería en 1861. Contrajo matrimonio con una actriz, Ana Alfonso, y dejó de existir en 1891. El abuelo materno de nuestro pintor, Francisco Puig Alfonso, casado con Encarnación Guerra Pitxot, fue un librero muy conocido y popular, establecido en la Plaza Nueva, en el corazón mismo de dicho casco antiguo. Tomó una parte muy activa en el esfuerzo cultural del novocentismo, cuando, con el impresor Ramón Tobella, fundó la benemérita «Sociedad Catalana de Ediciones».

El padre de Antoni Tàpies, José Tàpies Mestres, fue el típico abogado barcelonés acomodado. Se casó con la hija de Puig Alfonso, María Puig Guerra. Tuviron cuatro hijos: María Josefa, que se reveló como pintora en 1970; Antoni, el pintor; Enrique y María de los Angeles, que también pintó y firmaba sus cuadros con el nombre de Angels'T. Enviudó y vive actualmente en Italia.

Cuando Antoni Tàpies Puig nació, en 1923, el año

de la Dictadura de Primo de Rivera, sus padres vivían en la calle de la Canuda. Cambiaron de domicilio varias veces hasta instalarse definitivamente en el número 207 de la calle Balmes, en donde yo conocí a Antoni. Este cursó sucesivamente sus primeros estudios en la escuela de monjas de Loreto, en la «Escuela Alemana», en los Escolapios de la calle Balmes, frente a su casa, en donde empezó el bachillerato en 1934. Lo prosiguió en el «Liceo Práctico», de la Rambla del Prat y, después de 1939, en el Instituto Menéndez Pelayo.

Recién terminada nuestra guerra, cuando estaba acabando el bachillerato, Tàpies sufrió un ataque al corazón que le dejó durante varios años una opresión y fatiga en el pecho. Posteriormente, cayó enfermo de una afección tuberculosa, y residió una temporada en el Sanatorio del Puig de Olena y, luego, pasó casi dos años en Puigcerdá.

Desde entonces data su gran amor al paisaje. La montaña —dice— mucho más que el mar, una montaña cuanto más nórdica mejor. No la montañita blanca, apacible, por la que se pirrabán los paisajistas catalanes en las primeras décadas de este siglo, sino la montaña agreste, bravía, de bosque frondoso y espeso. Le causan una profunda impresión a Tàpies las plantas, pero no solamente las plantas pequeñas, las hierbecitas y las florecitas, sino particularmente los grandes árboles, la espesura del bosque. Se entusiasma hablando de ellos y añade: «¿Las tempestades? Las adoro, claro está. Las nieblas, los lagos...»

Su larga enfermedad, lejos de abatirle, le estimuló poderosamente, le proporcionó una singular clarividencia. Se enfrascó entonces en las lecturas orientalizantes, se interesó apasionadamente por el budismo Zen (en Cataluña, gozaba entonces de gran predicamento «El libro del té», de Okakura Kazuko, básicamente zenista). También se puso a leer a Schopenhauer y a Nietzsche.

A la sazón hacía copias de Van Gogh y de Picasso. Durante la convalecencia, ejecutó varias obras de marcado interés expresivo. Cultivó la afición a la música, inculcada por sus padres, especialmente la del Romanticismo y las obras contemporáneas.

Cediendo a instancias de su padre, y para darle satisfacción, inició los estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona. Permaneció en ella desde los años 1943 a 1946, y, en ese espacio de tiempo, realizó un crecido número de obras con gruesos empastes y mezclas de extraños materiales, tierras, «collages», etc., animado por un estado de ánimo provocativo, emparentado con el de los procursores del «dadaísmo».

En el año 1943, cuando contaba veinte años de edad, Tàpies tuvo el primer estudio en la calle Jaime I y, en 1944, asistió durante algunos meses a la academia de dibujo de Nolasco Valls, tío del músico Manuel Valls y del pintor Xavier Valls. No tardó mucho tiempo en abandonarla, y una exposición de Rogent, Fin y Vilató, que fue la primera campanada contra el academicismo oficial que en los años inmediatamente posteriores a nuestra guerra privaba en Barcelona, causó en el ánimo del joven pintor una impresión muy honda.

En 1946, Tàpies abandonó los estudios universitarios para dedicarse exclusivamente a la pintura. Esta firme decisión causó un gran disgusto a su padre y, como las pinturas que realizaba su hijo le horrorizaban y le tildaba de loco, me llamó para que las conociera. Me unía con José Tàpies Mestres una vieja y sólida amistad, y, después de la cena en su casa de la calle Balmes con que me obsequió y durante la cual conocí personalmente a Antoni, éste y sus padres me mostraron las obras de nuestro joven artista.

Junto a una pintura acuarelada de pronunciado sabor surrealista, Tàpies ejecutaba unos dibujos rotun-

damente realistas, de trazos terriblemente incisivos, al servicio de una notable hondura psicológica. Experimenté el «flechazo» al verlos y publiqué en el semanario barcelonés «Destino», del 29 de mayo de 1947, un comentario sobre ellos. Este era abiertamente intrascendente, pero era el primer artículo que aparecía sobre Tàpies, y éste que, «rara avis» entre los pintores, es muy agradecido, aprovecha todas las ocasiones para afirmar que yo fui el primer escritor del país en publicar un texto sobre su obra (lo acaba de decir públicamente en su libro recién aparecido y de considerable entidad «La pràctica de l'art»). De ahí que me permita transcribirlo:

«Existen dos clases de dibujantes. El que se propone crear por medio de la línea una entidad plástica y el que quiere registrar una emoción. Nicolas Poussin y Matías Grunwald representan los antípodas del arte. El dibujo de Poussin se preocupa principalmente por la composición. El dibujo de Grunwald tiene por objeto la expresión dramática. Un brazo, un antebrazo, una mano del gran pintor francés tienen un valor puramente proporcional. Una mano del pintor alemán, con sus dedos dolorosamente crispados, es un complemento armónico del cuerpo. Por esta mano tiene el significado de un símbolo. Por conducto de analogías, suscita en nuestro ánimo ciertas asociaciones de ideas.

«Unos dibujos del joven pintor Antoni Tàpies, que esta temporada serán expuestos en una de nuestras galerías, pugnan por casar esos dos medios de expresión: la morfología y la ideografía. Opuesto al arte fragmentario que hoy día tiene gran aceptación en ciertos medios artísticos —plasticismo absoluto o expresionismo incontrolado—, Tàpies intenta crear un arte total y lleva trazas de lograrlo. Sus dibujos son una exacta dosificación de razón e instinto, de plástica y poesía. Tàpies conoce todos los recursos de la línea, sus virtudes constructivas, expresivas,

descriptivas, y en sus dibujos la contundencia de los contornos, la arquitectura de la composición van de la mano con aquella especie de resplandor espiritual, que ha de existir en toda obra de arte que se precie de tal. Antoni Tàpies sabe hacer brillar intensamente el espíritu en la materia proporcionada.»

En 1947, el pintor Gabino, que frecuentaba las reuniones del grupo «Els Blaus», que tenían efecto en la taberna «La Campana» de la calle San Eusebio, dio a conocer a Tàpies a Joan Ponç, August Puig y J. Tort, pintores, cuya exposición presentó en términos entusiastas el poeta J. V. Foix, vecino también de la barriada de Sarrià, y estrechamente relacionado con el surrealismo de los años veinte. Foix veía en la aventura de esos muchachos una continuación posible de la vieja vanguardia, después del gran eclipse de nuestra guerra.

Fue, asimismo, entonces cuando Tàpies conoció al poeta Joan Brossa, con quien le unía el común entusiasmo por la música de Wagner y de Brahms y con quien soldó una fraternal y sólida amistad que aún dura. (En estos últimos años, Tàpies y Brossa han colaborado juntos en la redacción y confección de varios libros.) En 1948, Tàpies participó en el I Salón de Octubre, que merece párrafo aparte.

Ciertos días, uno se pregunta si la pintura actual no yerra el camino al desdeñar la realidad exterior. Pero otros días, después de ver lo que hacen con dicha realidad los pintores que continúan tomándola por modelo, uno se da clara cuenta, no ya de la dificultad, sino también de la autenticidad y aún de la necesidad del otro camino. Porque nada nos parece tan vacío, tan alejado del mundo y de la naturaleza, de su realidad y de su belleza, como la pintura llamada realista, obstinada extrañamente en proseguir unos ejercicios que la fotografía ha hecho perfectamente inútiles.

A la terminación de nuestra contienda civil, en

Barcelona proliferan, cual lianas, esos pintores denominados realistas. Pero, junto a ellos, y aunque en minoría, daban señales de vida algunos artistas que no imitaban, sino que creaban. Que no eran un ojo que copia, sino una inteligencia que elimina y ordena, y una sensibilidad que proporcionaba un latido emotivo a ese proceso de eliminación y ordenación. Los mejores artistas de ese reducido grupo fundaron el Salón de Octubre, que durante algunos años, en el albor de la temporada artística, fue la manifestación más viva del arte catalán.

El I Salón de Octubre de 1948 fue el primer intento realizado en esa trasguerra para dar a conocer de un modo coherente y colectivo los frutos de un espíritu nuevo. Aquel primer Salón no sólo fue un recio aldabonazo dado sobre la rutina y el amodorramiento del arte local, sino que sirvió para revelar la existencia de unos artistas que, situados en los antípodas de quienes se contentaban con satisfacer el gusto del público por su arte de aspecto agradable, de fácil asimilación, resultado casi siempre bastardo de las conquistas del pasado, creían que el arte es aventura y conquista perpetuos, en una palabra, invención.

En ese memorable Salón de Octubre, Antoni Tàpies se dio a conocer públicamente por primera vez. Expuso en él «Pintura» (que le adquirió por quinientas pesetas el coleccionista de pintura de vanguardia Xavier Vidal de Llobatera) y «Collage de les creus», a base de cruces de cementerio y papel higiénico.

Este par de obras provocó apasionados comentarios. Hubo quienes las pusieron en las nubes y quienes las tiraron por los suelos. No hubo término medio.

Fue entonces igualmente cuando, en unión de algunos amigos, entre ellos el promotor y realizador gráfico, Juan José Tharrats, el joven aprendiz de

filosofía existencialista, Arnaldo Puig, y el poeta Brossa, Tàpies inició la publicación de la revista «Dau al Set», que produjo un considerable impacto en el enrarecido ambiente local y que no tardó mucho tiempo en alcanzar auténtica irradiación internacional.

Contra el formalismo que algunas mentes sordas y ciegas atribuyeron a «Dau al Set», se erigían los textos fundamentales de Joan Brossa, para el cual la misión del poeta consiste en un retorno a los orígenes, especialmente por lo que respecta a los signos —«hay que procurar continuar la tradición en el acto mismo de vencerla»—, y el hecho de que la revista defendía con vehemencia la fidelidad hacia Gaudí, hacia la pintura románica catalana, hacia el jazz, Georges Meliès y el precedente inmediato de J. V. Foix. También se hacía patente en sus páginas una intención social cuando el románico era reivindicado como arte de servicio, en el polo opuesto de un arte estético, y cuando Foix era reivindicado como el poeta que expresa el «diálogo entre la mente y lo que tiene de común con los demás hombres».

Tàpies conoció a la sazón a Joan Miró, quien le estimuló poderosamente a continuar internándose en el camino emprendido, y a Joan Prats, cuyo nombre se halla estrechamente ligado a todo cuanto hay de vivo en el arte catalán y, por ende, universal. A través de ambos, Tàpies conectó con una verídica y sólida información de la vanguardia mundial. Y en 1949 mostró un crecido número de obras en el Instituto Francés, de Barcelona, en una exposición colectiva patrocinada por «Cobalto 49» y titulada «Un aspecto de la pintura catalana».

Ahora que se tercia, merecen ser destacadas las actividades desarrolladas por «Cobalto 49», heredero legítimo del benemérito ADLAN, fundado por R. Santos Torroella, presidido por el arquitecto Sixto Illeras y animado por Joan Prats, Xavier Vidal de Llo-

batera, Pedro Casadevall, Eudaldo Serra, Ramón Marinel, Josefa Cusí, Jaime Sans, Juan Teixidor y quien estas líneas firma. En aquellos años «Cobalto 49» realizó vigorosas y eficientes campañas en pro del arte vivo: pintura, escultura, arquitectura, música, y contribuyó en no escasa medida a darlo a conocer a la selección y al gran público.

En 1949, Tàpies expuso también en el madrileño Salón de los Once, invitado por Eugenio d'Ors. Grabó sus primeros aguafuertes y ejecutó una serie de pinturas en las que se traslucía la influencia que en su pintura ejercía el surrealismo. El pintor se sentía atraído especialmente por Miró, Klee, Ernts y el arte y la filosofía orientales.

Y llegamos a 1950 en que tuvo lugar la gran exposición personal de Tàpies en las Galerías Layetanas, de Barcelona, organizada por José María Gudiol, director de esa sala y director también de los Museos de Barcelona y competente historiador del arte románico. Con motivo de aquella inolvidable exposición, Joan Brossa publicó «L'Oracle sobre Antoni Tàpies» y J. J. Tharrats la pequeña monografía «Tàpies o el Dau modern de Versalles». Fue en 1950 igualmente cuando Tàpies obtuvo una beca del Gobierno francés para residir un año en París y cuando fue seleccionado por el director del Instituto Carnegie, exhibiendo sus obras por primera vez en el certamen internacional que dicha Institución celebraba en Pittsburg.

En 1952 participó en la XXVI Bienal de Venecia y efectuó otra exposición en las Galerías Layetanas, que señaló un momento de reacción en su obra: para huir de incurrir en un mundo excesivamente literario, realizó algunas obras geometrizantes y estudios de color puro.

Los representantes de la Galería Marshall Field Art, de Chicago, vieron las exposiciones de Tàpies en las Galerías Layetanas y le organizaron su pri-

mera exposición personal en los Estados Unidos. Constituyó un fracaso, pero acudió a ella la célebre Martha Jackson, que acababa de abrir su Galería en Nueva York y que inmediatamente ofreció a Tàpies un contrato. Nuestro pintor se trasladó a aquella ciudad e inauguró en ella una exposición personal, que obtuvo un recibimiento entusiástico. En 1954, Martha Jackson le hizo participar en una serie de exposiciones realizadas en las principales ciudades de los Estados Unidos.

En 1955, el crítico Michel Tapié, que conocía la obra de Tàpies, le presentó a Rodolphe Stadler, que le organizó una exposición en su Galería parisiense recién abierta. Tàpies triunfó rotundamente en París. Vio la luz la monografía de Michel Tapié «Antoni Tàpies et l'oeuvre complète» y los éxitos internacionales del pintor barcelonés se suceden a ritmo casi vertiginoso.

En 1958, la Bial de Venecia le dedica una sala especial; obtiene el Premio de la Unesco y el de la Fundación David Bright, de Los Angeles, así como el Primer Premio del Instituto Carnegie, de Pittsburg. En 1959, expone individualmente en la Jackson Gallery, de Nueva York, y en la Galería Stadler, de París. El Ayuntamiento de Barcelona le adquiere tres pinturas, y, después de sus exposiciones personales en Nueva York, Milán, Washington, Essen, Munich, París, Buenos Aires, Estocolmo y Venecia (1960-61), en 1962 Tàpies visita por primera vez las tierras que más entrañable relación guardan con sus ensueños: Alemania, Inglaterra y Suiza.

En Alemania, Werner Schmalenbach le organiza una exposición antológica en la Kestner de Hannover, que después es presentada en el Kunsthaus de Zúrich, con un texto de presentación de Eduard Hüttinger.

En el otoño del mismo año, al objeto de realizar el encargo de unos murales para la Handels-Hochschule

de Saint Gall, Tàpies se va a vivir, con su esposa y sus hijos, cerca de esta ciudad suiza, a corta distancia del lago de Constanza. Entretanto, Thomas M. Messer organizaba su exposición antológica en el Museo Guggenheim, de Nueva York, que presentó Lawrence Alloway, el mismo año 1962.

En 1967, Antoni Tàpies firma un contrato con la Galería Maeght, de París, en la que expone el mes de noviembre, presentado por Tapié y Jacques Dupin. El mismo año obtiene el Gran Premio de Grabado en la Bienal de Ljubljana (Yugoslavia) y Ralph Wuhlin realiza un filme sobre su obra para la televisión sueca. Después de exponer en Viena, Hamburgo, Colonia, París y Nueva York, Clovis Prevots realiza un filme sobre su pintura por encargo de la Fundación Maeght, y J. M. Acarín y A. Danhel ruedan la película «Malir Tàpies» por encargo de la televisión checoslovaca.

Y luego de un nutrido etcétera, que incluye las numerosas exposiciones de Tàpies en la Sala Gaspar de Barcelona, coronadas con el aplauso fervoroso de la crítica y el público, que demuestra claramente que también se puede ser profeta en su tierra, queremos terminar este capítulo con unos comentarios sobre la íntima colaboración entre Joan Brossa y Antoni Tàpies, que se remonta a los comienzos artístico de ambos y que ha dado óptimos y originales frutos.

En primer lugar, hemos de comprobar una incongruencia que ya ha sido subrayada por el agudo crítico literario Joaquín Marco. En las antologías de la poesía catalana contemporánea no figura el nombre de Joan Brossa. Asimilado al arte de «vanguardia» en un momento en que la vanguardia no sólo no era estimada, sino ignorada, gran parte de la copiosa obra de Brossa permanecía inédita, al alcance de unos pocos iniciados. Con la reciente aparición de «El saltamarti» (1969) y de «Poesía rasa» (1970), la

obra de Brossa ha pasado a ocupar un lugar destacado en el panorama de la poesía catalana. En lo sucesivo, nadie podrá ignorar o silenciar una tarea llevada a cabo en el silencio y con exclusiva dedicación a los valores estéticos, a la investigación formal en los dominios de la expresión poética.

Con respecto a la colaboración mencionada entre Brossa y Tàpies, señalaremos que en 1963 vio la luz «El Pa a la Barca», poemas de Brossa y «lito-collages» de Tàpies (Ed. Sala Gaspar, Barcelona). En este libro se hace patente y ostensible una poesía cifrada en la búsqueda de un realismo coloquial poético. Sin embargo, en «El Pa a la Barca» hallamos versos de expresividad clásica, variaciones de un texto no poético, reflejos de «poesía como juego» o transformaciones que auguran obras posteriores. «El Pa a la Barca» es, básicamente, un libro de exploración en múltiples sentidos.

En 1965 se publicó «Novel.la», realizada por Brossa en colaboración con Tàpies y editada también por la Sala Gaspar, de Barcelona. Desde el ángulo experimental, esta obra constituye una experiencia mucho más audaz. La «novela», la historia o el argumento del texto se reduce al montaje de documentos en abstracto que configuran una vida humana, reducida de tal forma a la mera sucesión de papeles identificadores.

Joan Brossa siente una curiosa predilección por los transformistas y, particularmente, por el más célebre de todos: Frégoli, ese rey del truco, emperador de la ficción, zar de todas las sorpresas, que encarnó a más de un millar de personajes de todos los géneros, tipos y especies. Este émulo de Proteo, antagonista de sí mismo en complicadas obritas de intriga, que inventó figuras, desarrolló acciones, multiplicó sombras y las alargó y enlazó hasta la inverosimilitud, es uno de los temas preferidos de Brossa. Nada tiene ello de extraño, porque el trans-

formista Frégoli era el modelo de la capacidad transformadora del ser humano y de la poesía. Era siempre el mismo personaje, pero expresado de múltiples maneras, y en «Frégoli», el libro de Brossa, confeccionado en colaboración con Tàpies y editado por la Sala Gaspar en 1969, abundan las experimentaciones de poesía visual.

El último de los libros de Brossa publicados en colaboración con Tàpies lleva por título «Nocturn Matinal», (Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1970). Es en esta obra donde la experimentación en el campo de la poesía visual es continua. «Constituye —dice el citado crítico literario Joaquín Marco— el estadio más avanzado de la vanguardia formal en el terreno de la expresión poética y en el campo de la comunicación. La poesía se ha aliado al grafismo y se ha reducido a la exploración de los efectos visuales de determinadas letras. Como en libros anteriores, valga el decirlo, esta experiencia poética alterna con las litografías de Tàpies. En tales casos la colaboración entre el poeta y el pintor muestra la posibilidad expresivas del «libro», convertido en repetidor y vehículo artístico. Revela también la destrucción del antiguo concepto de «libro de arte» y, quizá, del hecho mismo del libro. Poesía y pintura, al margen de la mercantilización de que es objeto el libro, señalan hitos expresivos.»

Lo cierto es que con «Nocturn Matinal» nos hallamos ante los interrogantes del hecho mismo de la poesía. Es necesario haber recorrido un largo camino para situarse con una experimentada inocencia ante el fenómeno mismo de «lo poético». El origen de la poesía ¿radica en la palabra o en el signo? ¿Equivale el signo a una voz o tiene valor por sí mismo? Entre el signo y el significante, entre las diversas formas posibles o necesarias de uno y otro, conviven las impresiones estéticas, en busca de la elementalidad del hombre.

En definitiva, esta colaboración entre Antoni Tàpies y Joan Brossa, entre el poeta y el pintor, abre, a condición de que sea íntima y profunda como en este caso, insospechados horizontes a los medios de expresión. Patentiza ya un vocabulario expresivo preocupado por la nueva comunicación.

SU PINTURA

Tras los balbuceos iniciales, más arriba señalados, y su participación en el Salón de Octubre de 1948, con el que se dio a conocer públicamente —sus obras fueron, sin disputa, la revelación más extraordinaria de ese certamen—, Antoni Tàpies se interesó especialmente por Joan Miró, Klee y Max Ernst. El choque producido en su ánimo por ese primer contacto con el surrealismo fue muy intenso.

Trasgrediendo los límites de la percepción visual, de la unidad de acción, de lugar, de tiempo, Tàpies conseguía a la sazón que una nueva era se abriera para la pintura catalana. Pintura de ideogramas, la suya, de signos. Libre yuxtaposición de hechos que no se hallaba justificada por ninguna trabazón lógica. Formas en libertad, formas en el espacio —profundidad, formas sin ligazones, sin relaciones respectivas.

Renunciando a resolver problemas o a registrar sensaciones tonales, Tàpies transcribía en caracteres cifra-

dos sus sueños ocultos y sus aspiraciones profundas. Cada lienzo suyo era un equivalente, un gráfico del pensamiento. Asociaciones de imágenes, de ideas, de temas, de sensaciones aun informúladas, poemas en líneas y colores, «objetos de poesía», tales obras escapaban al control de la razón crítica, de la norma, del enjuiciamiento. Los cuadros de Tàpies nos daban la clave o el esquema de unos sueños. Un dominio inexplorado se abría ante este pintor, al cual correspondía el honor de devolver todo su prestigio a la imaginación, echada de un lado en Cataluña desde hacía largos años.

Viene luego en la obra de Tàpies el paréntesis «mágico». Por lo general, las pinturas de esa época tienen un fondo muy trabajado, parecido a los fondos más tópicos de Miró, con nebulosidades y sombras, y en donde el grabado y el esgrafiado logran efectos de transparencia, de fosforescencia o de pura linealidad en negativo.

Más tarde, tiende a abandonar los grandes espacios abiertos de la etapa mágica anterior y a desarrollar el tema del espacio cerrado. Es la época de los interiores y de las cajas, influida por el marcado interés que siente el poeta Brossa por las cajas de doble fondo empleadas en el ilusionismo. Es la época de lienzos como «Dolor de Brunihilda» o «El escamoteo de Wotan», en los que el ilusionismo óptico de Tanguy y la poesía insospechada de Ernst se mezclan entre sí a través de un transformismo de los espacios mismos.

Posteriormente la base wagneriana irracionalista, las formas de un misticismo laico y de una magia vacía, que habían bordeado el espiritualismo y el panteísmo, se enfrentan con nuevas estructuras intelectuales. Las cosas que suceden en esos lienzos de Tàpies empiezan a abandonar los puros temas de los mitos y de las inminencias para proyectarse sobre la sociedad real del «fait divers» (según denomi-

nación clarividente de Alexandre Cirici, nuestro mejor tratadista de arte y a quien será forzoso recurrir siempre que se hable de Tàpies), sobre el aislamiento, la crueldad o el trabajo.

Una obra muy característica del «fait divers» es el «Atraco», en donde las arquitecturas y los jardines del repertorio sensorial, con recuerdos del Benozzo Gozzoli de los banqueros florentinos, sirven para situar el episodio del individuo armado de un fusil que expulsa al hombre y a la mujer del Paraíso. «Hay un paralelismo claro —dice el citado Cirici— entre las manifestaciones del poder de la riqueza, de la fuerza tradicional, y el poder y la fuerza del atracador contemporáneo. También entre un hombre y una mujer hermosos y desnudos, imagen de los hombres más humanos, pero desprovistos, expulsados de los bienes terrestres, que han sido tratados con el recuerdo del Adán y Eva de Masaccio.»

Y he aquí que se produce en la obra de Tàpies un cierto culto a la materia. Lo estimula, sin duda, el conocimiento directo de la obra de Duffubet y de Fautrier, y se trasluce en su pintura de entonces un tratamiento muy personal de la materia. Hay en ella estriados obtenidos con la huella del cartón ondulado. Hay en ella retículos obtenidos con la huella de tarlatanas o haciéndolas servir de trepa, empleo de materia textil, etcétera. De ahí al informalismo sólo hay un paso, y Tàpies se interna decisivamente en este camino. Fue entonces, en 1955, cuando publiqué en el semanario «Destino», de Barcelona, una entrevista con Tàpies que causó sensación en nuestros medios artísticos. Transcribo algunos fragmentos de la misma por lo que tienen de significativo en aquel momento de Tàpies:

«—La obra a la cual el pintor da forma emotiva (afirmación del carácter ético que Tàpies daba al trabajo sobre la materia) ha de estar estrechamente ligada a la ideología de las fuerzas progresivas exis-

tentes en su época. Es inconcebible, so pena de encerrarse en torres de marfil, que el pintor se considere separado de los avances logrados por las otras disciplinas intelectuales: filosóficas, científicas y políticas (afirmación del arte si no comprometido, por lo menos solidario). Pero si para hacer obra positiva son imprescindibles el contacto con esas actividades y el diálogo con sus cultivadores, no creo que de ellos puedan nacer las fórmulas que proporcionen al artista materia suficiente para dar forma a los contenidos ideológicos que comparte con aquéllos. El artista se halla completamente solo ante su tela blanca y se enfrenta con problemas inherentes al Arte, ya que éste tiene sus leyes propias, como las tienen las actividades antes citadas. Nadie puede aconsejarle ni ayudarle. Tan sólo su solitaria labor de experimentación, la lucha constante con los materiales que le son peculiares, su manipulación cotidiana, le ilustrarán y guiarán.

«—¿"Digiere" usted su obra durante largo tiempo, la medita profundamente?

«—No creo en el "amateur" que justifica su poca o nula necesidad de expresarse alegando que necesita largos años de meditación antes de emprender su obra. La profunda meditación se sobrentiende en todo creador, pues por algo se halla en cabeza de la sociedad a que pertenece, junto con los demás intelectuales progresivos. Pero si esta meditación no va acompañada de una ruda lucha con la materia que le es peculiar, el supuesto artista, al realizar su obra, comprobará que ésta no ha dado ningún paso adelante y que los años transcurridos no han sido sino divagación estéril, como lo es cualquier fórmula o teoría.

«—Ha hablado usted de materiales propios del pintor. ¿Revísten mucha importancia?

«—Son de por sí inertes. La capacidad emotiva de una obra de arte no depende tan sólo de ellos. El artista no puede olvidar que el grado de eficacia de su creación esté conexo con el estado psicológico en que ella ve la luz (siempre el valor es la acción de la obra sobre la conducta del observador). La emotividad de la obra será tanto más o menos intensa, y ello es lo que le da mayor o menor valor de actualidad, cuanto más o menos hábil sea el artista para desarrollar determinadas formas o, lo que es lo mismo, para lanzar determinadas ideas (forma = idea) en el momento más propicio. A ello llega por su cultura y principalmente por el intenso conocimiento de su circunstancia (idea de la cultura-mosaico, tal como la definirá el escritor catalán Moles). Merced a esa habilidad, que es también un material que le es peculiar, demuestra tener un profundo conocimiento de la realidad. Es realista en el verdadero sentido de la palabra. No se vaya a creer, empero, que la verdadera toma de conciencia con la realidad consiste, como pretenden muchos, en valerse en exclusiva de imágenes más o menos deformadas de objetos reales a los que, en ciertas ocasiones, incluso se les coloca cabeza abajo o se les hace andar por la cuerda floja. Conocer a fondo la realidad, ser realista en el gran sentido de la palabra, nada tiene que ver con el uso de unos cuantos tópicos que corresponden a problemas que ya han sido resueltos por nuestros predecesores.»

La entrevista que sostuve con Tàpies poseía una desmesurada extensión. He transcrito literalmente sus primeras respuestas, por parecerme esenciales (1), y ahora me limitaré a reproducir algunos de sus conceptos que, a mi entender, son también fundamentales:

(1) Los comentarios intercalados en esas respuestas, entre paréntesis y en negrita, son debidos a quien esto firma.

«Las formas caducadas no pueden aportar ideas actuales. Si las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, de irritarla, de inclinarla a la meditación, de hacerle ver que se halla en retraso, si no son un revulsivo, no son auténtica obra de arte. Ante una verdadera obra de arte, el espectador ha de verse obligado a hacer examen de conciencia y a reajustar sus antiguas concepciones. El artista ha de hacerle comprender que su mundo era angosto y abrirle nuevas perspectivas. Esto es, realizar una verdadera obra humanista. En esto reside la gloria y al propio tiempo la tragedia de todo creador, puesto que cuanto más honda es su potencia, mayor será su choque con la sociedad que todavía se nutre de formas para él ya superadas.»

Tàpies tenía una idea muy clara del desgaste de las formas, y añadía:

«Cuando el gran público halla plena satisfacción en determinadas formas artísticas es que éstas ya han perdido virulencia. Hay que desconfiar de estas formas híbridas y eclécticas, de diletantismo mundano, de ese arte de juego, arte para hacer las delicias del padre de familia. En donde no hay verdadero impacto, no hay arte. Cuando la forma artística no es capaz de producir el desconcierto en el ánimo del espectador y no le obliga a mudar de modo de pensar, no es actual.»

Hasta aquí las palabras de Tàpies. Así, pues, en las exposiciones de principios de 1955, en la Sala Gaspar de Barcelona y del grupo Phases en París, la obra de Tàpies se revela ya plenamente imbuida de la estética texturalista. El sentimiento de la materia, intuido en las pinturas de su primer período, se ve magnificado y monumentalizado, mostrándose capaz de prescindir, no sólo de los residuos de figuración, sino de los convencionalismos abstractos e incluso de los efectos estrictamente cromáticos. En la 111 Bienal Hispanoamericana, que se celebró en

Barcelona en el verano del citado año, sus tres grandes cuadros, en particular los dos limitados a grises violáceos y a rayados convulsos e irregularmente distribuidos, causan una general admiración, unida al asombro de lo inaudito. Y hemos de señalar que, desde ese momento de culminación primera, hasta fechas posteriores, en que Tàpies fue galardonado con los Premios Fundación David Brigt y Unesco en la Bienal de Venecia de 1958, y del Instituto Carnegie en la exposición de Plttsburg del mismo año, el pintor no cesó de trabajar inventando siempre, ahondando con lentitud y seguridad en una dirección que le llevó, desde fines de 1956, a enriquecer el idioma plástico mundial del informalismo con la inserción de elementos tectónicos, de figuras geométricas, que en sí serían abstractas, pero que resultaban lo más alejado de esa tendencia por el tratamiento hermético, cálido y sobrecogedor, que Tàpies les imprimía, haciendo de sus obras unos vivos símbolos de la composición y de la descomposición, de la poesía creadora.

En un artículo publicado por Juan Eduardo Cirlot en el mes de octubre de 1959, se decía entre otras cosas: «En sus obras más recientes, Tàpies ha llegado a una extrema simplificación de la forma, poniendo así de manifiesto con mayor claridad que el elemento esencial de sus creaciones es la superficie de materia, surgiendo el factor estructural como un incidente alojado en la misma y el color como una expresión secundaria respecto a la textura. Pero las descripciones de determinadas obras o concernientes al estilo general del artista no bastan para explicarnos el porqué de su preeminencia. Es hora de establecer los hechos históricos pasando a ellos desde una crítica analítica. Y en la historia del período más reciente, del que corresponde a la década, e incluso al lustro en el que vivimos, no cabe duda de que Tàples se nos aparece como el artista

más considerable de la escuela hispánica. Más todavía, como el verdadero creador e impulsor de dicha escuela.»

Sí, en efecto, es indiscutible que ya en los alrededores de 1960, Tàpies se convirtió en uno de los más importantes pintores de la hora presente. Es innegable que su arte había de producir un impacto tremendo y desusado. Libre e independiente, alejado por igual del realismo burgués y del llamado realismo socialista, místicamente lanzado a lo absoluto, su arte ya aparecía como una serena meditación ante el horror de la nada. Una risa salía del fondo de los siglos y se desvanecía en la ceniza y en el corazón.

El arte de Tàpies, como en general el arte de nuestros días, empieza precisamente donde terminan las palabras. En cierto modo, no puede exollarse, como no puede ser explicado un poema fuera de las propias palabras del poema. Es un todo cerrado en sí y por sí, insustituible y único. No hay equivalente, y es por ello que supone una absoluta liberación. El artista crea desligado de todo.

Sin embargo, Tàpies consigue su alta tensión dramática directamente de lo real, de lo que está ahí, sin recurrir jamás a la fábula o a lo discursivo. Como dijo en 1960 el gran crítico Herbert Read, la magia de Tàpies no es sino la magia que el viento y la lluvia crean a nuestro paso, o la que surge cuando nuestros ojos no se ocupan en construir un mundo para sí, sino que permiten que la realidad existente entre indiscutida por las puertas de la percepción.

De 1960 a 1963, Tàpies concede una gran importancia al grafismo. Sobre un lienzo de color marrón oscuro, aparece, llenando la totalidad del cuadro, en pasta de ocre barnizada de amarillo, una gran M, la letra inicial de la Muerte. Sobre una superficie negra alisada aparece la gran X, que denota la cosa que ha de ser suprimida. El mismo signo lo vemos



«Cabeza de cordales», 1946.



«Figura», 1946.

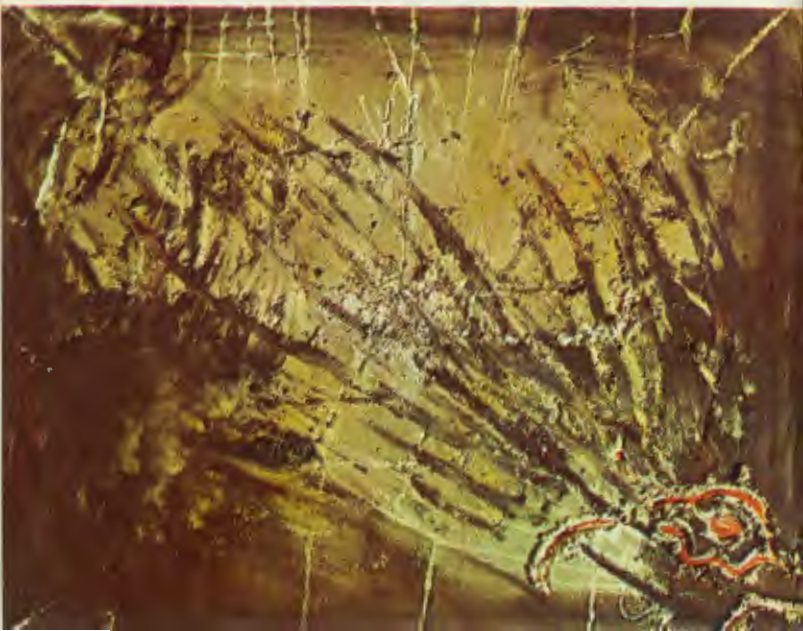
«Collage de las cruces», 1947.



«La última mano», 1950.



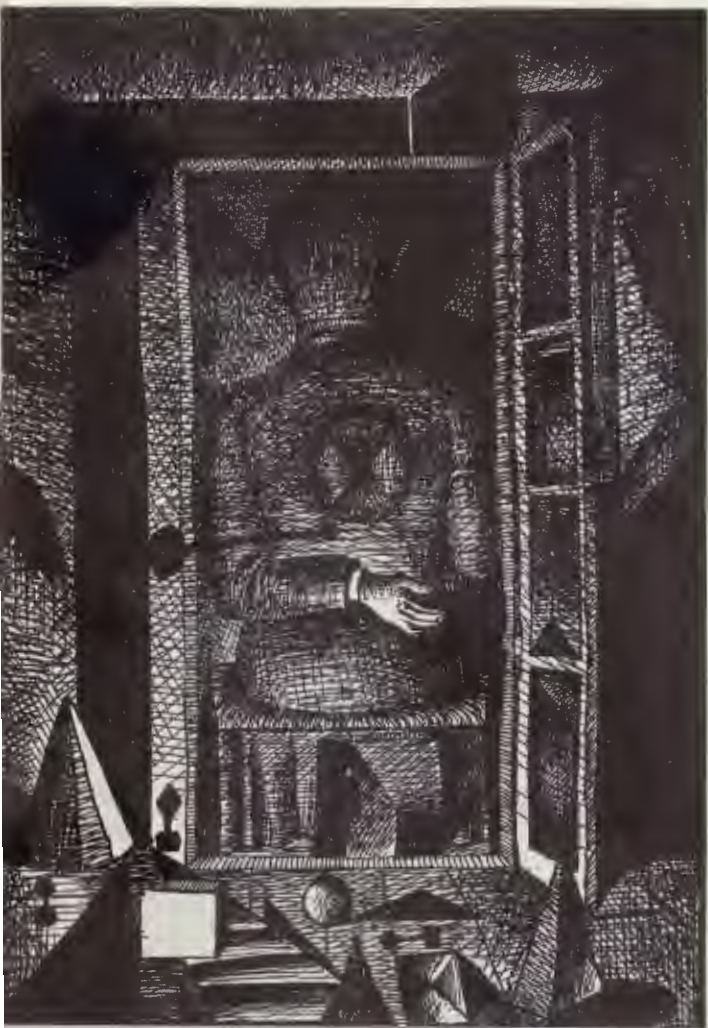
«Forma de boca en un ángulo», 1971.

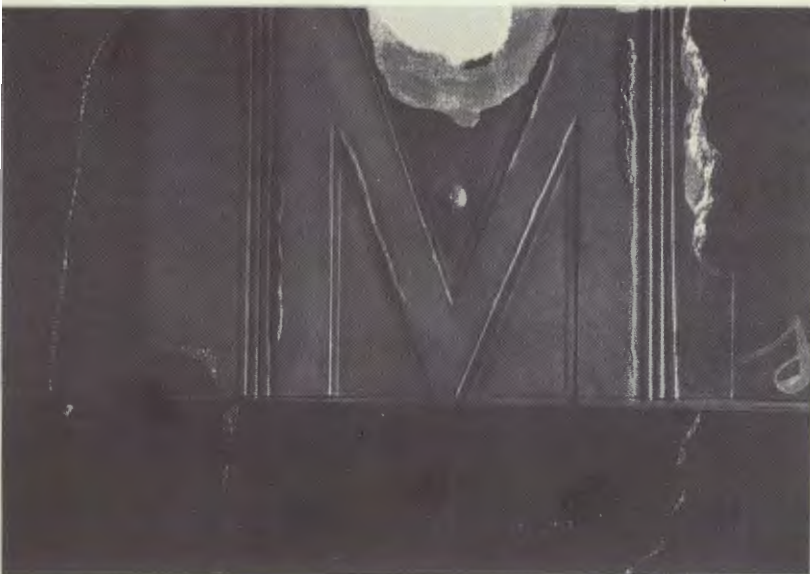




«Puerta ahumada», 1971.

«Ilustración para la cubierta
de la revista «Dau al Set», 1950.





«M. Marrón» (litografía) 1960.

«Materia en forma de pie», 1965.



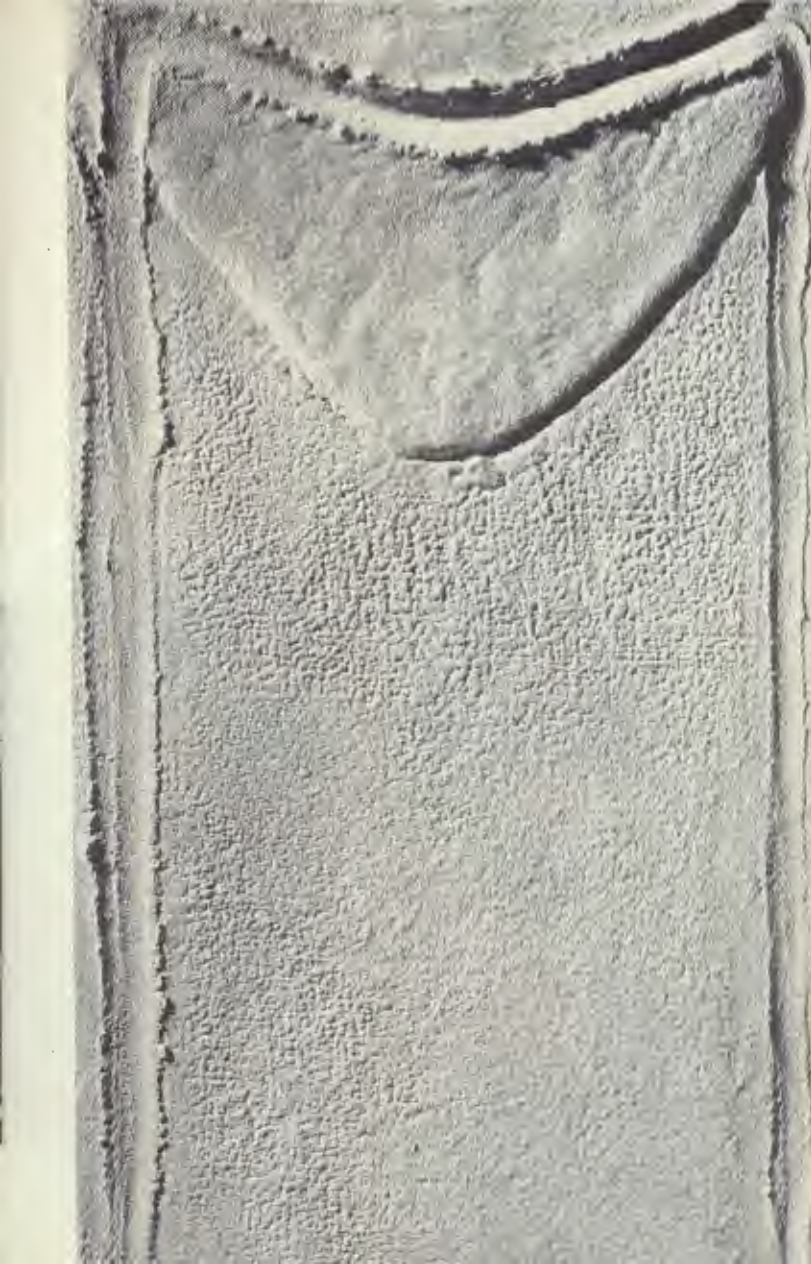


«Purple» (pintura-collage), 1960.



«Two Symetrical Spots»
(procedimiento mixto), 1960.

«Pequeña composición en blanco», 1961.





«Papel sobre cartón», 1961.



«Rosa sobre materia», 1971.





«THE RED T'S», 1962.



«Procedimiento mixto sobre tela», 1965-1966.

en una especie de maleta con «collage» de ropa teñida de color de sangre.

Comprueba Cirici que no siempre los signos se limitan a sobreponerse en el fondo. Se ven incorporados a menudo a la morfología de los recuerdos. Así, vemos los signos en X flanqueando el tema de la bisagra, la M señalando una estructura cotiledónea, como de dos pulmones, lo mismo que si la muerte fuese leída por un médico en una radiografía de la caja torácica, y, otras veces, más indirectamente, la misma gran M torácica es colocada sobre el pecho de una túnica o bajo el escote de una camiseta, alguna vez por tres veces en superposición. También es escrita como «graffiti» en un muro decrépito o figura, cabeza abajo, al pie de un nicho de cementerio.

Como si la presencia de signos le hubiese tranquilizado, Tàpies se deja llevar por un aura romántica. Afirmaba él que cogía un tema cualquiera, a menudo extraído de la memoria, con la exclusiva finalidad de desarrollarlo como hacen los músicos, pero que buscaba al propio tiempo el efecto de dejar transparentar algo similar a lo que ocurre cuando vemos una orquesta en una sala, pero escucharnos, detrás de las paredes, las voces de un coro que canta música de Bach.

Uno de los aspectos de ese romanticismo es la preocupación por la destrucción y el avejentamiento, emparejada con las búsquedas sobre las letras de la muerte. Así, con esa técnica de colocar materia plástica de secamiento rápido sobre una masa de pintura aún blanda, Tàpies obtenía unos patéticos arrugamientos de cuerpo avejentado o de cortinaje flácido.

Se comprueba, asimismo, que hace ya algún tiempo que se habla hasta la saciedad de Tàpies como precursor del «arte pobre». Para no ir muy lejos, lo hemos leído en las extensas críticas que han apare-

cido en la prensa parisiense con motivo de su reciente exposición en la Galería Maeght. Todo cuanto podríamos decir al respecto quedaría empequeñecido y ensombrecido ante las palabras —lúcidas palabras— de nuestra más aguda tratadista de arte actual, María Luisa Borrás. Dice entre otras muchas cosas así de sagaces:

«En la escuela, en una disciplina que de seguro ya no existe y que se llamaba "lecciones de cosas" —en verdad un nombre sugestivo— aprendimos una máxima. En una de las primeras lecciones, el maestro escribía en la pizarra con su letra a la inglesa, pulcra y grande, para que todos lo copiáramos en nuestros cuadernos: "La materia no se crea ni se destruye, solamente se transforma". Precisamente la materia fue siempre preocupación fundamental en la obra de Tàpies. Contra todas las interpretaciones, estoy segura de que Tàpies corearía a Gertrude Stein: "A rose is a rose, is a rose, is a rose". Y si en vez de rosas Tàpies ofrece los materiales humildes que la opípara sociedad de consumo margina, destruye, posterga, humilla en favor de otros más nuevos, ricos y brillantes, es por una razón bien sencilla: porque a Tàpies le gustan. La materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma. Y Tàpies se pregunta si una gastada cuerda de esparto puede transformarse en una de pulido plástico, si una manta de mulatón puede transformarse en una de crylor, si la paja de establo puede transformarse en fibra de vidrio. ¿En qué ha transformado la opulenta sociedad de consumo la cuerda, la manta, la paja?»

Es cierto, en efecto, que desde los primeros años cuarenta Tàpies demuestra una preferencia por los materiales que tuvo cerca de sí en la Cataluña de su adolescencia, por todo aquello que formó sus sentidos, su sensibilidad y que en su obra adquiere una nueva dimensión. Que Tàpies ha gustado —y gusta— de exaltar todo lo aparentemente humilde y

no apetecible, todo aquello que la sociedad adinerada margina, es evidente.

Tàpies ha sentido, por una especial comprensión histórica, por una sinéresis histórica, antes que los demás, la grandeza de las cosas pobres, la imagen que la pobreza contiene de aquello que en el hombre es menos alienado.

En 1945, nuestro pintor ya trabajaba con cartones, papeles rasgados, cordeles enmarañados, sin tratar de convertirlos en maravillas como Schwitters, sino de presentar fielmente su presencia desnuda.

En 1959, cuando Tàpies preparaba un escaparate para los grandes almacenes de lujo «Gales», del Paseo de Gracia barcelonés, y colocaba en él una vieja puerta de almacén, de hierro ondulado, abollada, y enfrente de ella un violín de cuerdas rotas, cubierto de polvo, lanzaba un auténtico manifiesto del arte pobre, que podíamos interpretar simbólicamente como una protesta contra la cerrazón de la mentalidad comercial y un exilio al exterior, al frío y a la noche, de la poesía humana representada por el violín.

De entonces acá, la aproximación progresiva entre la obra de Tàpies y la historia de la juventud contestataria, se hizo patente y ostensible. Desde el año 1966, fue una confluencia de verdadera participación.

Al terminar los años sesenta, de golpe y porrazo, cuando el arte pobre ya se había extendido por todas partes, fue posible advertir que Tàpies había sido su precursor.

Catherine Millet ha realizado una descripción lúcida del hecho. Para ella Tàpies entró en la tercera dimensión mediante las grosuras informales, para llevar a cabo una tarea de negación similar a la de «Dadá».

«El arte pobre, actual, antiformal, conceptual «earthwork» o imposible, es un enfoque básicamen-

te anticomercial, precario, vulgar y antiformal, que hace referencia, ante todo y sobre todo, a las cualidades físicas del medio y a la mutabilidad de los materiales. Su importancia reside en el compromiso de los artistas con los materiales actuales y con la realidad total y en su intento de interpretar la realidad por un camino sutil, cerebral, elusivo, reservado e intenso».

Esa es la definición que del arte pobre hacía Germano Celant en 1967 y justo es reconocer que puede ser aplicada a toda la obra matérica de Tàpies desde los primeros años cuarenta acá, a pesar de que la astucia y, ¿por qué no?, la codicia de los marchantes la ha comercializado, cotizado y vendido bien. De otro lado, si, fiel a la tradición del arte monumental, Tàpies hace un esfuerzo para fijar las formas, lo hace de una manera acartonada, que denota su carácter efímero.

Por eso el arte pobre ha dado de nuevo a la obra de Tàpies, como dice Catherine Millet, «una actualidad indisputable». Nosotros nos permitimos agregar que esa supervivencia acartonada, como momificada, disecada, en conserva, «figée», de las cosas efímeras, constituye, conforme dijo Argan, el elemento perdedero.

Con todo, nos parece que la lectura a dos niveles mentales que suponen el aspecto momificado y la fragilidad, así como la lectura a dos niveles materiales de la superficie y la herida o la huella de la pisada, da la medida exacta de lo que Tàpies busca sin duda aún: la profundidad. Hay que subrayar esta palabra: profundidad. Profundidad nocturna poseían los ensueños de la juventud de Tàpies, más allá del azul familiar del cielo diurno. Pero si pensamos en el Tàpies de 1970, hay que hablar de otra especie de profundidad: la de aquella frase de Marx sobre los utopistas y los realistas, que dice:

«Mientras el águila orgullosa vuela por las radian-

tes regiones solares, lleva a cabo una tarea más eficaz el topo que, subterráneo, abre galerías dentro de una tierra descompuesta, que repugna a los olfatos delicados.»

Con arreglo a esta visión, Tàpies es el realista: el realista que construye pacientemente el testimonio plástico de un largo silencio.

Y he aquí, por último, unas palabras de Tàpies sobre los materiales que emplea:

«¿Que qué adecuación hay entre los materiales que uso y el significado de mi obra? Muchas veces he dicho que lo que precisamente hace que el simple «hombre normal» sea además un artista consiste en tener la habilidad de saber conseguir una correlación entre sus buenas ideas, sus buenos sentimientos, sus buenas intenciones, y lo que de hecho dice realmente. Adecuación de forma y contenido. El mismo artista no es quién, forzosamente, para juzgarlo. Desde el momento que emplea determinadas formas, determinados materiales, es porque cree en ellos, porque cree en su expresividad. Que se equivoque o no, que incluso consiga resultados distintos de los que conscientemente pretendía, es a los demás, a la crítica, a la historia, a quien corresponde decirlo.»

«Expresividad»... ¿No será esta palabra el quid de la cuestión? ¿No es la expresividad lo que busca con ahínco Tàpies a lo largo y a lo ancho de su quehacer artístico? Sea como fuere, figuran en estas declaraciones de Tàpies unos párrafos que, sin duda, echan mucha luz sobre lo que realmente pretende nuestro pintor. Helos aquí:

«Ha sido una suerte para mí el haber tenido desde el principio la comprensión de grandes críticos, de poetas, de personas sensibles e inteligentes y la de los mismos maestros del arte contemporáneo. Es más: yo no existiría sin el ambiente y el terreno preparado por muchos de ellos. Ellos me han esti-

mulado y dado seguridades a mis dudas e inquietudes. Son ellos quienes me juzgan y han de ver si existe o no aquella adecuación entre forma y contenido que deseo poseer... Hoy ya se tiene plena conciencia de que todo se relaciona con todo. Recuerdo que tuve un profesor de economía política que decía que la compra de unos ramos de violetas en Berlín puede influir en las cotizaciones de bolsa de Nueva York. El auténtico artista está, más que nadie, sensibilizado por todo. Todo lo vive con intensidad. Creer como creen algunos, o como se desea hacer creer por otros, que poetas, músicos, pintores, somos unos seres que estamos encerrados en unos mundos irreales, es un error o una impostura tremenda. Nuestra "intuición estética" se basa precisamente en este continuado darnos con pasión a la vida, a la nuestra y a la de la sociedad toda. Es una plenitud total. Desde nuestro ángulo no existen subjetividades y objetividades, espiritualismos y materialismos, realismo e idealismos, cuerpos y almas. El arte es justamente la demostración de la posibilidad continua de síntesis de opuestos que tiene el hombre para saltar a planos superiores.»

Esta entrevista que sostuvo Baltasar Porcel con Antoni Tàpies data del mes de junio de 1968. Las opiniones de Tàpies, por tanto, tienen aún plena vigencia con respecto a su obra actual. De ahí que creamos del todo indispensable reproducir otros fragmentos de la misma, fragmentos que por su significado son mucho más elocuentes que todo cuanto pueda decir un crítico sobre el momento presente de la pintura de Tàpies. Con ellos daremos remate a nuestro trabajo.

«Se me ha contado entre quienes dieron cuerpo a lo que algunos críticos han llamado posteriormente informalismo. Yo no sabía hace unos años, claro está, que estuviera haciendo «informalismo». Me

limitaba a trabajar lo más honradamente posible sin saber que luego a todo aquello se le llamaría así. Es un error creer que se entra en un estilo como quien va a un hotel, para instalarse cómodamente. Muchos saben que siempre me he tomado a broma las etiquetas y los envases con que algunos pretenden facturarnos en los museos y en la Historia lo más rápidamente posible, para que no molestemos más.

«Por eso me he esforzado siempre en seguir mortificando lo más que puedo a los celosos guardianes del orden estético y me parece que he conseguido dar algunos acentos discordantes que no son tan fácilmente clasificados como a veces se pretende y que creo apuntan o abren nuevos caminos...

«¿Me preguntas si mi obra se halla en las corrientes vigentes y actuales? Pero ¿de qué vigencias hablas? Porque me imagino que los criterios, pongamos por caso, de un funcionario oficial de Bellas Artes, deben ser muy distintos a los que pueda tener, por ejemplo, un crítico independiente. Yo poco sé de corrientes pictóricas y de vigencias. Siempre he sentido una gran alergia por los viajes en rebaño y por lo que se dice que está de moda en un momento dado. Nada más fugaz que las modas. Es un mundo más propio de campañas comerciales, de las tan a la moda «promociones de ventas», que naturalmente necesitan proclamar a los cuatro vientos que sus productos son el último grito.

«Pero esto es lo accesorio. Lo importante reside en otro punto: en este imprevisible saber qué pasará el día de mañana en mi taller o en el taller de los artistas más jóvenes, como es imprescindible en los manejos de un laboratorio conocer de antemano un descubrimiento científico. Confiamos en que algo pasará, pero no sabemos qué. Además, los cambios no son gratuitos —insisto en mi poca confianza en los cambios bruscos de la moda—, sino que están

en función de las evoluciones ideológicas y de los acontecimientos que se suceden en el mundo en general... ¿Tú crees que la pintura abstraccionista, informalista, va de baja? Vaya, vaya: tú también estás sometido a unos «slogans» publicitarios con fines comerciales, ¿no te das cuenta? ¿De dónde has sacado que va de baja? Porque hay quien te diría todo lo contrario. ¡Ve a ver si no a los defensores del "minimal art"! El antagonismo entre la pintura figurativa y la abstraccionista ha sido siempre para mí un falso problema. Yo no sé qué es el "minimal art" y estoy de acuerdo en lo del falso problema entre la pintura figurativa y la nebulosista: puede ser tan mala una marina relamida como un conglomerado de manchas funerarias. El problema está en la limitación del hombre. El lenguaje abstracto es limitado y encogido. Como el lírico y el místico. Intentar reflejar con ellos una manifestación estética o una sensación anímica o vital, requiere forzosamente, si se pretende hacerlo sin adocenamiento, un punto de genialismo, de originalidad candente y poderosa en el artista o en el místico, en el poeta. Debe crear una obra grande con materiales breves. Si el lenguaje escogido, en cambio, responde a la realidad —un paisaje extático, un rostro crispado...—, toda la carga dramática, toda la plenitud física, todo el complejo material e inmaterial que conforma esta realidad y alienta en ella, son el cañamazo rico y grávido sobre el cual puede proyectarse la potestad creadora del pintor, y, de la conjunción, puede salir un cuerpo artístico de resonancias más vastas que las de un cuerpo estrictamente informal. Esta es mi modesta opinión, refrendada, parece ser, por la experiencia. La manipulación de la materia sola es más limitada que la composición de esta materia según las actitudes y constitución del hombre. "El hombre no es, sino que se hace", ha escrito Sartre."

El gran creador —y Antoni Tàpies lo es— escapa

a las leyes generales. Pero las corrientes, el movimiento mayoritario, obligatoriamente se rigen por estas leyes. Así, Barcelona ha sido durante años, artísticamente hablando, un centro de monotonía fatua y cerril. La tentación snobista y abstractoide era demasiado fuerte para poder resistirla una sociedad —la compradora de cuadros, los núcleos de más o menos intelectualidad— burguesa. La abstracción en la Barcelona no repuesta de la guerra civil, era a la vez un consuelo barroco, palabrero, y una evasión. Lo cual, desde un punto de vista circunscrito a lo artístico, operó como una escoba muy útil: si no dio frutos importantes masivamente, barrió academicismos copistas.

Pero uno puede estar equivocado y, en definitiva, el bullente fenómeno de la existencia en marcha, con todos los colores del arco iris culebreando en su magna arrollador es lo que cuenta. Lo que «es».

Así, a medida que avanza el tiempo parecen ser menos los que logran hallar un camino: ello es el origen de una de las últimas formas de expresión, el «happening». En la sociedad del tener, en que la cultura sigue siendo patrimonio de los menos, había de existir forzosamente el arte de la participación y de la revuelta. Pero importa no confundir las expresiones, que no ocurra como en los orígenes del cine, que todos lo confundieron con su hermano mayor el teatro. No sea que hoy, época de contestación y revuelta, fuéramos a confundir el «happening» con las artes plásticas, sus hermanas. Característica del «happening» es la creación y consiguiente destrucción en un momento del tiempo; característica de las artes plásticas es dejar testimonio de los elementos constitutivos más importantes del grupo humano que las realizó.

Si Tàpies ha dado origen, con su exaltación de la materia pobre, a una serie de posiciones contestatorias, bienvenidas sean. Pero confundirlas con una

obra de veinticinco años de dedicación absoluta, como es la de Tàpies, sería una presunción impropia de los contestatarios y quizá muy propia de quienes no lo son. Ayer, como hoy, el futuro lo hicieron aquellos que sabían qué querían y cómo lo querían. Los que no cejaron, los que dedicaron su vida a una idea. Fueran pensadores, artistas o contestatarios. O se llamaran Antoni Tàpies.

* * *

Escrito todo cuanto antecede, ha aparecido un libro redactado por Tàpies, fundamental, de capital importancia, tanto en lo que respecta a las ideas del pintor como al arte contemporáneo en general. Se titula el libro «La pràctica de l'art' y lo ha editado Arlel, de Barcelona.

Esa «práctica del arte», del arte de Tàpies, que se saca y entresaca de las páginas del libro, no descubre a un nuevo o desconocido Tàpies a quienes lo han seguido con atención desde sus comienzos artísticos hasta sus últimas exposiciones. Pero sí puede ser descubierto para quienes creen que Tàpies es «sólo» un producto de nuestra época, ese «fenómeno» de más o menos efímera duración que da la dimensión, también efímera por lo cambiante, de la inquietud artística.

Para entender a Tàpies quien no lo entienda ha de entender primero nuestro tiempo en crisis —hecho que algunos suelen confundir con la crisis de nuestro tiempo—, y comprender que en ese tiempo en crisis todos los valores humanos y sus ámbitos —a uno ya no le gusta decir circunstancias— están en conflicto entre sí y consigo mismos.

Tàpies dice que sus escritos, con pocas excepciones, «tienen siempre un tono predominante de defensa, pero se trata de la defensa del arte, simplemente en su doble vertiente: la libertad de prac-

ticarlo y la libertad, a menudo más olvidada, de leerlo». Y habla de la práctica de la sensibilidad. Para su caso, como para el de cualquier artista, esa sensibilidad está siempre en juego; es decir, es el juego mismo. La práctica es la libertad del juego, en el que el hombre, el espectador, para quien está hecho el arte —en plena trascendencia de quien lo crea—, está también, lo quiera o no lo quiera, comprometido. Juega otra baza distinta, pero más fácil, y pese a todo la juega porque él es protagonista —mínimo, mediano o máximo— del tiempo en que vive, el mismo que «hace vivir» el artista. Es cierto, y creo que Tàpies no es el primero en decirlo, que «el artista está completamente solo ante un lienzo blanco» y que «nadie le puede aconsejar ni ayudar». Nadie puede decirle, por ejemplo: «ha de ser así». Todo lo más, en el mejor de los casos, acaso diga «No es así». Y aquí se acaba todo para subrayar más esa soledad de que habla Tàpies. Se trata de resolver, dice, «el problema de dar forma a la expresión», pero con un concepto de la realidad que se debe «a hechos concretos que suceden en torno nuestro».

El inteligente y sensible crítico de arte, Fernando Gutiérrez, dice al enjuiciar el libro de Tàpies: «Las páginas del libro nos descubren que el arte de Tàpies es un arte de reflexión de la propia sensibilidad, acaso mejor la expresión de la sensibilidad de la propia reflexión. Su idea de una nueva visión de la realidad había de ser, necesariamente, el contenido de su obra: no sola y sencillamente obra, sino contenido, interioridad».

En efecto, es entonces cuando son válidos los «vocabularios del color y la forma». La cultura de nuestro tiempo no nos eximirá nunca de no saber leer ese vocabulario. Es posible que para muchos no resulte fácil, pero la «palabra» está dicha, quizá no con la matemática del lenguaje escrito, de la

grafía de la letra, pero sí con la topografía sensible del color y la forma, que es palabra para los ojos, sin sonido, como no sea sonido visual.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

MARIA LUISA BORRAS

Porque si Tàpies pinta un desnudo no es para describir un erotismo fácil de cartel, sino para dobligar un cuerpo mancillado sobre un cubo de fregar; porque si alterna fugaces pisadas humanas con una serie de números ligados con signos aritméticos, es para traer a la mente cualquier persecución de que hoy es objeto el hombre, convertido en un número que sumar o restar; porque la estética de cualquier objeto que describa —silla, cama, vaso, puerta— no responde a la caducada estética de «lo bello», sino a la nueva estética del signo y del complejo signico, una estética semiótica en que el signo es el color, la materia, las relaciones cromáticas y formales.

Esta estética semiótica que se inhibe de lo bello, sólo puede ser captada por una sensibilidad acostumbrada a los nuevos lenguajes, a la nueva semántica y ello requiere, indudablemente, el esfuerzo, la educación de la sensibilidad del espectador.

Hace unos días, Umberto Eco nos decía que el cuadro de Pollock que tiene en su casa y que contempla a diario como expresión de una máxima libertad plástica, pareció a un hombre que no solía ver más cuadros que el de la pequeña pantalla, una cárcel de pesadilla.

Esa mayoría que no ha visto educada su sensibilidad —en muchas ocasiones no por falta de medios—, pero que, en cambio, se ve afirmada por los omnipotentes más media como poseedora de la verdad, representa sin saberlo un angustioso problema para el artista. Este, como creador, se adelanta a su tiempo y lucha por la revolución y evolución de los criterios estéticos, siendo seguido únicamente por la élite —élite de sensibilidad—. Pero como en el mundo del Tener la élite de sensibilidad acostumbra a ser también aquella que tuvo a su alcance medios de cultivarla, el artista se ve destinado a establecer un diálogo más o menos clasi-sista y ello le sitúa en una posición ambigua. Por si fuera poco, como productor de objetos únicos sujetos a valor comercial, se ve a remolque de unos circuitos de promoción y difusión de la obra artística eminentemente comerciales de modo que, en caso de triunfar, tienden a identificarle con la élite económicamente fuerte.

Y el artista lucha —mucho más honesta y angustiadamente de lo que frecuentemente se imagina— porque su obra llegue a todos, especialmente a una mayoría desheredada, alienada o amorfa —que su aguda sensibilidad ve con sufrimiento—, mayoría que a su vez tiende a considerarle superfluo. Con frecuencia, el artista, para atraerse a esa mayoría que no ha llegado aún ni a la toma de conciencia, compromete su libertad creadora para producir un arte a nivel de ella, un arte social, sin ver que ello condena a esa mayoría a prolongar indefinidamente su situación de inconsciencia. Sin ver que lo que

falla no es ni el artista ni la mayoría. Lo que falla es el orden cultural.

Cuando los medios de comunicación de masas dejen de ser narcotizantes y nos enseñen a todos a pensar, no se hablará más de comprensión ni de incompreensión en el arte. Pero semejante cosa equivaldría a perjudicar gravemente poderosos intereses considerados, si no sagrados, por lo menos intocables.

Antoni Tàpies, veinte años de problemática actual, es un artista que nos enseña a todos a pensar.

«DESTINO», 22 febrero 1969.

GUY HABASQUE

El papel que puede desempeñar Tàpies en el estado actual de la pintura será, a mi juicio, decisivo si, habiendo ya demostrado con esplendor que se podían evitar los carriles del geometrismo sin por ello caer en el lodazal del automatismo, llega, además, a imponer una concepción nueva de las relaciones entre la técnica y el contenido intelectual de la obra, entre el hecho plástico y el pensamiento que lo informa. Existe hoy un desplazamiento evidente entre esos dos elementos que imposibilita toda nueva solución dentro de los límites del cuadro tradicional. La verdadera revolución artística de nuestra época consistirá, pues, en tornar posible de nuevo su coincidencia mediante la creación de medios técnicos mejor adaptados.

¿Me equivoco pensando que Tàpies se ha comprometido en esa vía? Si me equivoco, mi error no podría en todo caso disminuir el valor de su arte. Lo propio de una obra importante, en efecto, ¿no es acaso —justamente porque entra en contacto con los medios intelectuales más diversos— suscitar un gran número de interpretaciones?

JULIAN GALLEGO

Tàpies es el más famoso pintor joven (relativamente) español. No me he cansado de repetirlo desde estas columnas. Ha hallado un lenguaje pictórico (o escultórico si ustedes quieren, ya que el relieve cuenta en él tanto como el color) muy personal, que otros han imitado sin alcanzar ni de lejos el rigor, la elegancia, el misterio de Tàpies. Sus lienzos, cubiertos de polvo de mármol, de colas, de arenillas, a veces porosos, a veces prensados y brillantes como lacas, a veces cuarteados como viejas cortezas, a veces agrietados como paredes en ruinas, o erguidos y cerrados como laudas, constituyen un admirable muestrario de «calidades», muy realistas, dentro de su aparente abstracción. El ha sabido acercarse a la Naturaleza y a la vida por el camino contrario al de los Impresionistas. Los valores táctiles tiranizan en sus obras a los valores puramente ópticos. Simples motivos de incisiones provocan, con su repetición simétrica, una angustia de arqueólogo artista. Los tonos dominantes, pizarrosos, terrosos, blanquecinos, aumentan la sensación de hermetismo, de excavación. Mas para mantener en la obra esa tensión, hace falta mantenerla en el propio pintor. En su exposición última (Galería Stadler), severa, distinguida, orgullosa, me parece entrever cierta fatiga. Se diría que el pintor inventa menos, hace los «tapies» que los Museos piden. Curva peligrosa de los cuarenta años coronados de una gloria que los viejos envidian, de la que Tàpies ha de salir, para continuar su camino.

«GOYA», noviembre-diciembre 1964.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

No lamento yo que Antoni Tàpies realice sus paredes negativas bajo el sentimiento de angustia que

ha sobrecogido también a los más punzantes cronistas literarios de nuestro tiempo. Pues esas paredes, más que una colaboración, son una coincidencia de postura, acaso una coincidencia en la protesta y en la crítica. Quiera o no quiera Antoni Tàpies. Quiéranlo o no sus muchos admiradores, y, sobre todo, sus infinitos odiadores. Pues es prudente sacar a plaza a los odiadores, ya que, comúnmente, el enemigo es capaz de proporcionar argumentos que no discurriría el afecto. Y yo he percibido en la repulsión que Tàpies inspira a tantos de sus enemigos la misma impiedad y semejante rencor al que usan —pongamos por ejemplo— un Sartre o un Camus. Siempre es figura de delito proclamar verdades, y verdades son las que Antoni Tàpies ha conformado en superficies de tapias cochambrosas, hostiles por mandato de su propio ser. Hostiles y cochambrosas, aunque el artista las haya miniado, ésta es la palabra, por improcedente que parezca, con infinito amor, con una fidelidad de notario plástico que no da tiempo de sorprender, porque viene rápida la congoja.

«PAPELES DE SON ARMADANS», núm. LVII. 1958.

UMBRO APOLLONIO

En la actualidad, después de las contaminaciones de ascendencia psicológica y literaria que le afectaron por algún tiempo, Tàpies ha llegado a una intensidad tan inaudita de forma silenciosa, para confiarle un proceso de privilegiadas condiciones de estructura abierta en la cual el acontecimiento formal resulta indudable e insustituible. Puesto que lo que vale en tales creaciones es precisamente la espontaneidad independiente, absolutamente al margen ya de todo engaño por parte de esquemas de los que se ha abusado y que, por tanto, carecen de legitimidad histórica.

JUAN EDUARDO CIRLOT

Aun cuando la personalidad de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) es conocida, conviene recordar los hitos esenciales de su creación, así como los rasgos que definen su manera. Ya en 1946-48, en la etapa anterior a «Dau al Set», Tàpies trabajaba dentro de la estética que concede a la materia la máxima primacía, animado con extraños fulgores y disidentes gamas cromáticas sus imágenes en las que el factor lineal aparece ya tratado por medio del «grattage», lo cual será una de las constantes de su arte. Después del período imaginativo, en el que las influencias de Miró y de Klee se superponen a una radical originalidad, y que se muestra sobre todo en los conceptos espaciales y en el sentimiento del color, y tras un año de experiencias en el dominio de una abstracción visitada por fulgores y penetrada con frecuencia por formas dinámicas y pulsantes que sirven de nexo entre las obras del período anterior y las del siguiente; en 1953, Tàpies recupera el dominante sentido de la materia y de la estructura. El arte de esa etapa, denominada «transverberativa» es ya informalista de hecho, puesto que las formas aparecen intensamente deformadas por un espacio topológico, y la emoción surge principalmente de la contraposición de campos materiales de distinta densidad, así como de los efectos de textura, que prevalecen sobre los del color, a pesar de que éste es violenta y se exagera aún con la frecuente limitación a lo monocromático. A partir de ese momento, la pintura de Tàpies va eliminando factores configurativos, aún abstractos, para ir dando un progresivo predominio a la expresión de las superficies y de los rayados intensos como hendiduras.

«DESTINO», 10 octubre 1959.

HERBERT READ

No trato de sugerir con todo ello que Antoni Tà-

pies sea un pintor naturalista, pero sus imágenes no me parece que sean informales ni espasmódicas. Son imágenes que corresponden a nuestro sentimiento actual, pero sin relación con nuestra visión científica o lógica del mundo. Para arriesgar una comparación a fin de ser más específico: las imágenes de una pintura de Miró tienen obvias afinidades con objetos orgánicos que pertenecen a la visión lógica: el cuerpo humano, el sol y las estrellas, los animales y las flores. Tales objetos no pueden nunca identificarse en una pintura de Tàpies, y, sin embargo, considero que sus imágenes se relacionan mucho más directamente con las de la naturaleza que las de Miró, y comprendo que este relieve negro con «graffiti» o este fondo negro con manchas grises y ocre podían existir en toda su actualidad. Un «personaje» de una pintura de Miró es una bella pero grotesca deformación de un hecho natural. No hay deformación en la pintura de Tàpies. Sus texturas son naturales, incluso realistas.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Trece años han pasado desde que Tàpies expuso en el mismo lugar —Biosca— donde ahora ha realizado una exposición lo suficientemente amplia para que se pueda apreciar la importancia que ha tenido y tiene su obra en el arte de esta segunda mitad del siglo. No se habían dado en Madrid frecuentes oportunidades de contemplar la pintura de este artista, cuyo nombre ha alcanzado resonancias universales y cuya obra ha resultado fundamental dentro de una de las tendencias más discutidas y ensalzadas del arte de nuestro tiempo: el informalismo.

Las pinturas y litografías que han figurado en su exposición ha puesto de relieve que la personalidad de Tàpies se halla incluso por encima de la crisis

de la tendencia —el tantas veces señalado «agotamiento de informalismo»— a la que este artista dio impulso poderoso con su singular aportación.

En la obra de Tàpies hay una signografía de carácter hermético e indescifrable. Señales cruciformes, rasgos elípticos que denotan oscuras razones existenciales. Son tan sugestivos tales signos que es difícil sustraerse a las interpretaciones, al esclarecimiento de su naturaleza hermética. Así se le hacen todo género de preguntas a la tectónica herida, incidida, rasgada, hollada por el gesto del pintor, para que revele desde qué situación existencial se han producido dichas señales de humanidad o se han marcado tales cifras instintivas. Pero, principalmente, todos esos signos están activando en su pintura la condición protagonista de la materia.

«GOYA», febrero 1966.

EDUARDO WESTERDAHL

Tàpies monta una guardia sobre la disolución informal. Materia, signo, textura, color, espíritu, azar, concentración e irracionalismo constituyen las partes de este secreto trabajo que da como consecuencia un hermético dramatismo. Las compensaciones naturales de este juego de valoración simultánea entre lo cósmico y lo humano hacen de Antoni Tàpies la figura central de un vastísimo problema agónico y auroral, pero de tal fuerza y de tal presencia intemporal que en sus escombros podemos percibir la vida secreta y la voz firme del futuro.

«PAPELES DE SON ARMADANS», núm. LVII. 1958.

ESQUEMA DE SU VIDA

1923

- Nace el 13 de diciembre en Barcelona.

1934

- Comienza el bachillerato. Primeros contactos con el arte actual a través de revistas de vanguardia.

1940

- Sufre un ataque al corazón que lo conduce a las puertas de la muerte. Profunda crisis espiritual. Más tarde cae gravemente enfermo. Dos años de convalecencia en la montaña.

1942

- Durante la citada convalecencia, realiza algunas obras de gran interés expresivo.

1943

- A instancias de su padre, comienza los estudios de Derecho en Barcelona y los abandona en 1946 para dedicarse del todo a la pintura.

1948

- Expone por primera vez en el I Salón de Octubre en Barcelona.

1950

- Primera gran exposición personal en las Galerías Layetanas de Barcelona. Becado por el Gobierno francés, reside en París durante un año. Seleccionado por el director del Instituto Carnegie expone por primera vez en el certamen internacional de esa institución en Pittsburg.

1952

- Seleccionado por Lafuente Ferrari, expone en la XXVI Bial de Venecia. Invitado de nuevo por el Instituto Carnegie.

1953

- Viaja a Nueva York con motivo de su primera exposición personal en la Galería Martha Jackson, que le firma un ventajoso contrato.

1954

- Martha Jackson le hace participar en numerosas exposiciones en los Estados Unidos. Contrae matrimonio en Barcelona con Teresa Barba.

1956

- Exposición personal en la Galería Stadler de París. Publicación de la monografía «Antoni Tàpies et l'oeuvre complète» por Michel Taié. Nace su hijo Antonio.

1958

- Sala especial en la Bial de Venecia. Premio de la UNESCO y de la Fundación David Bright de Los Angeles. Primer Premio del Instituto Carnegie de Pittsburg. Nace su hija Clara.

1959

- Expone en Nueva York, en Washington, París, Berna y Munich. El Ayuntamiento de Barcelona le adquiere tres pinturas.

1960

- Expone en Barcelona, Bilbao, Nueva York, Milán. Premio en la Bial Internacional del Grabado en Tokio. Nace su hijo Miguel.

1962

- Viaje a Inglaterra y Alemania. En Hannover, primera exposición antológica 1945-1962. Retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York. Expone en Caracas, Zurich, Roma y Estocolmo.

1966

- Expone en la Galería Biosca de Madrid y en París, Estocolmo, Cannes. «Gran Premio del Presidente de la República» en la Bial de Menton.

1967

- Firma un contrato con la Galería Maeght de París. Ralph Wuhlin realiza un filme sobre su obra para la televisión sueca. Exposición de la obra gráfica completa en el Kunstmuseum de St. Gallen.

1968

- Viaje a Viena con motivo de la exposición antológica en el Museo del Siglo XX. Exposiciones antológicas en Hamburgo y Colonia. Exposición en la Galería Maeght de París y en la de Martha Jackson en Nueva York.

1969

- Presentación del libro «Frégoli» realizado con Joan Brossa y exposición de tres tapices y obras recientes en la Sala Gaspar de Barcelona. Exposición de pinturas y «colages» de gran tamaño en la Galería Maeght de París. Clovis Previst realiza un filme sobre su obra por encargo de la Fundación Maeght.

1970

- Viaje a Suiza con motivo de serle encargado un mural para el nuevo teatro de St. Gallen. Publicación del libro de A. Cirici «Tèpies, testimoni del silenci» y de «La pràctica de l'art», con escritos y declaraciones suyas.

ESQUEMA DE SU EPOCA

1923

- Primeras obras de Le Corbusier.
Primer experimento de TSF.
Primeras obras surrealistas
de Joan Miró.

1924

- «Ballet mécanique», de Léger.
«Mein Kampf», de Hitler.

1925

- Exposición de Artes
Decorativas en París. Primeros
muebles de tubo de Breuer.
Primera sala abstracta
en el museo de Hannover.

1926

- Muere el arquitecto Gaudí.
Aparición de «Cahiers
d'art». Amudsen en el Polo Norte.

1927

- Muere Juan Gris. Arquitectura en
el Bauhaus. Greta Garbo en
«La mujer divina». Cine sonoro.

1928

- Le Corbusier: «Ville Savoye». Jazz estilo Chicago. CIRPAC. Doesburg y Itten: «L'atelier».

1929

- Muere Diaghilev. «Le chien andalou», de Dalí y Buñuel. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Exposición Internacional de Barcelona.

1930

- Le Corbusier: Pabellón suizo en París. Van Alen: Chrysler Building. Calder: móviles.

1931

- Shreve: Empire State Building. Delannoy: ritmos. Piccard: primera ascensión a la estratosfera.

1932

- Grupo «Abstraction-Création». «Vol de nuit», de Saint-Exupéry. «L'opéra de quat'sous», de Pabst.

1933

- Aalto: Sanatorio de Paimio. Fin del Bauhaus. «Extasis», de Kiesler.

1934

- Arp: «Concreción humana». Piacentini: Ciudad Universitaria de Roma. J. Curie: radioactividad artificial. «Liebelei», de Max Ophüls.

1935

- Dalí: «La conquista de lo irracional». Domagala: sulfamidas. Watson, Watt: radar. Greta Garbo en «Ana Karenina».

1936

- Henry Moore inicia su período de ritmos de oquedades y masas.

1937

- Los nazis destruyen la sala abstracta de Hannover. Edificio Johnson de Wright. Moholy Nagy crea la escuela de diseño de Chicago. «Guernica», de Picasso.

1938

- Nervi: hangares. John Cage: pianos preparados. Carothers: nylon. Sartre: «La náusea».

1939

- Aalto: pabellón finlandés de Nueva York. Speer: cancillería del Reich. Burkhard: «Signs» (collage de anuncios).

1940

- Muere Paul Klee. «El dictador», de Chaplin. Bubaky: teoría de los conjuntos.

1941

- Muere Robert Delaunay. «Citizen Kane», de Welles. Flemming: penicilina.

1942

- Muere Julio González. Seaborg: plutonio. Fermi: pila atómica.

1943

- Sartre: «El ser y la nada». Heidegger: «Todestag».

1944

- Malaparte: «Kapput». Sjöberg: «El camino del cielo». Anouhil: «Antígona».

1945

- Muere José Gutiérrez Solana. Muere Ignacio Zuloaga. Rosellini: «Roma, ciudad abierta».

1946

- Antonio Clavé inicia los decorados teatrales en Francia. Picasso: cerámicas. Pollock: «Dripping». Miller: «Trópico de Capricornio».

1947

- Muere Albert Marquet. Aalto: residencia en Cambridge. Ferrant: móviles. Chaplin: «Monsieur Verdoux».

1948

- Action Painting» (Pollock, Tobey, Sam Francis). Informalismo (Wols, Fautrier).

1949

- Muere James Ensor. Muere Joaquín Torres García. Malraux: «Psicología del arte». De Sica: «Ladrón de bicicletas». Primer avión comercial de reacción: «Comet I».

1950

- Aparición de Guinovart. Iglesia de Assy: P. Couturier. Rascacielos en Moscú.

1951

- Creación de Grupo R de arquitectos (Bohigas, Moragas). Bridgeman: 2.000 Km. hora.

1952

- Metro de Moscú. Rauschemberg: monocromos blancos.

1953

- Kaprow: primer «environnement». Cilliope (máquina): pintura electrónica. Hefner: «Playboy» (dos millones de ejemplares).

1954

- Smithson: escuela Hunstanton. Brutalismo (Banham). Primer submarino atómico.

1955

- Rauschemberg: ballets. Le Corbusier: Ronchamp.

1956

- Pollock se mata en coche, como Dean. Cage, maestro de Kraproww. Subirachs: «Torre de Babel».

1957

- Triunfo del informalismo (Rafols, Guinovart, Tharrats). Grupo Parpalló en Valencia (Aguilera Cerni). Tange: municipio de Tokio. Moda línea saco. Primer satélite (Sputnik).

1958

- Alloway: «The Arts and the Mass Media». Klein: monocromos. Hilary en el Polo Sur.

1959

- Oldenburg: «La calle». Warhol: «comic strips». Lichtenstein: «cartoons». Arman: cubos de la basura.

1960

- Niemeyer: Brasilia. Tange: centro de arte Sogetsu. Primer happening en la Judson Gallery. Yves Klein: antropometrías.

1961

- Coderc-Valls: Hotel de Mar (Mallorca). Exposición: «El objeto» (Sala Gaspar, Barcelona). «Environnements, Situations, Spaces», en la Galería Martha Jackson de Nueva York.

1962

- J. L. Sert: Fundación Maeght. Warhol: serigrafías. Wesselman: lienzos con radio y televisión.

1963

- Nuevo Realismo: Salón de Mayo, Barcelona.
Otani: sala de conferencias en
Kyoto. Oldenbug: máquina blanda. Grupo Menorca.

1964

- Nuevo Realismo en Valencia (Heras, Armengol,
Boix). Subirachs: Monumento a Monturiol
(Barcelona). Feria de Nueva York.
M. Luther King, Nobel de la Paz.

1965

- Interés por James Bond. Primer hombre
en el espacio (fuera de cápsula). Genovés: nuevo
realismo. Brossa y Mestres Quadreny:
«Concierto para representar».

1966

- Moda op-art. Primeras fotos de la superficie
de la Luna.

1967

- Mac Luhan: «The medium is the message».
Exposición de Monreal. Minifalda
(Mary Quant).

1968

- «Las Meninas», de Picasso, en el Museo Picasso
de Barcelona. Gran exposición de Miró
en el Hospital de la Santa Cruz (Barcelona).

1969

- Apolo XI en la Luna (Armstrong). Foucault:
«Archéologie du Savoir». Art Povera,
Junk Art (Beuys). Coloquio sobre los «comics»
Umberto Eco).

1970

- Exposición de Osaka. Mural y objetos de Miró en
la Exposición de Osaka. Exposición ADLAN
(Colegio de Arquitectos, Barcelona).
Porta: pinturas excitables mediante luz negra.

BIBLIOGRAFIA BASICA

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura.* Ediciones «Dau al Set». Barcelona, 1950.

RAMON D. FARALDO: *Espectáculo de la pintura española.* Editorial Cigüeña. Madrid, 1953.

C. L. PAPOVICI: *L'art abstrait en Espagne.* Editorial Cimaïse. París, 1953.

JUAN EDUARDO CIRLOT: *El arte otro.* Editorial Seix y Barral. Barcelona, 1957.

UMBRO APOLLONIO: *Art Since 1945.* Ediciones Abrams. Nueva York, 1958.

JAROSLAV SERPAN: *Premier bilan de l'art actuel.* Editorial Soleil Noir. París, 1953.

FRANK O'HARA: *New Spanish Painting and Sculture.* Ed. The Museum of Modern Art. Nueva York, 1960.

HERBERT READ: *A Short History of Modern Art.* Ed. Thames and Hudson. Londres, 1960.

PIERRE RESTANY: *Lyrisme et abstraction.* Ed. Apollinaire. Milán, 1960.

- CARLOS A. AREAN: La escuela pictórica barcelonesa.** Editorial Publicaciones Españolas. Madrid, 1961.
- MICHEL RAGON: Naissance d'un art nouveau.** Editorial Albin Michel. París, 1962.
- ROLF-GUNSTER DIENST: Positionen.** Editorial Dumont Aktuell. Colonia, 1968.
- OTO BIHALJI-MERIN: Adventure of Modern Art.** Ediciones Bonniers. Estocolmo, 1970.
- RALPH HERRMANN: Världens vackraste tavla.** Editorial Bonniers. Estocolmo, 1970.
- A. CIRICI PELLICER: Tàpies.** Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1970.

INDICE

	<i>Pág.</i>
EL PINTOR	7
SU PINTURA	25
LÁMINAS	33
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	61
ESQUEMA DE SU VIDA	69
ESQUEMA DE SU ÉPOCA	73
BIBLIOGRAFÍA	79

Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor Tàpies se acabó de imprimir en Madrid, en los talleres de Gráficas Alonso, el 30 de diciembre de 1971.

COLECCION

«Artistas españoles contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGU.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 19/Failde por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tàpies, por Sebastián GASCH.

En preparación:

- Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.
Pérez Casas, por Odón ALONSO.
Montsalvatge, por Enrique FRANCO.
Pancbo Cossío, por José HIERRO.
César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.

SERIE PINTORES

