



Universitat Ramon Llull

TESI DOCTORAL

Títol: “Els escrits estètics d’Antoni Tàpies”

Realitzada per Eulàlia Tort Bodro

en el Centre Facultat de Filosofia de Catalunya

i en el Departament: Filosofia Pràctica i Humanitats

Dirigida per Dr. Ignasi Roviró Alemany

*C. Claravall, 1-3
08022 Barcelona
Tel. 936 022 200
Fax 936 022 249
E-mail: urisc@rektorat.url.edu
www.url.edu*

*Gràcies a la meva família,
a la d'aquí,
i a la d'allà.*

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	9
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	13
Capítol primer	
ANTONI TÀPIES, VIDA I TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA	37
1.1 Dau al Set	40
1.2 Etapa 1948-1960	55
1.3 Etapa 1961-1968	63
1.4 Etapa 1969-1975	71
1.5 Etapa 1976-1981	75
1.6 Etapa 1982-1985	77
1.7 Etapa 1986-1990	82
1.8 Etapa 1991-1997	86
1.9 Etapa 1998-2002	91
Capítol segon	
ESCRITURA D'ARTISTA	99
2.1 El sentit de la paraula	105
2.2 <i>La pràctica de l'art</i>	112
2.3 <i>L'art contra l'estètica</i>	118
2.4 <i>La realitat com a art</i>	124
2.5 <i>Per un art modern i progressista</i>	131
2.6 <i>Valor de l'art</i>	137
2.7 <i>L'art i els seus llocs</i>	142
2.8 <i>Memòria personal. Fragment per a una autobiografia</i>	147
Capítol tercer	
EL SENTIT DE L'ART EN LA NOVA CULTURA	157
3.1 Assassinar la pintura	167
3.2 Contemplació i acció	173
3.3 Aportació de l'art modern	176

3.4 El lligam amb l'espectador	185
Capítol quart	
UNITAT DE L'OBRA I L'ARTISTA	201
4.1 Qualitat humana de l'artista.....	207
4.2 «Coneix-te a tu mateix»	214
4.3 L'exploració de la matèria	228
4.4 Funció social de l'artista	237
Capítol cinquè	
ALQUIMISTA DE L'ESPERIT	241
5.1 El camí de la mística	261
5.2 Tàpies i les savieses orientals	268
CONCLUSIONS	283
BIBLIOGRAFIA	295
ANNEX	303

INTRODUCCIÓ

L'aportació artística d'Antoni Tàpies figura, des de fa varies dècades, entre les més notables de la segona meitat del segle XX. La seva influència aviat va transcendir l'entorn més immediat i avui és una figura que gaudeix de reconeixement internacional. Nascut el 1923 en el si d'una família burgesa, culta i catalanista, immersa des de mitjan segle XIX en una tradició editorial i llibretera, ben aviat es despertà en el jove artista un amor pels llibres i la lectura. Aquestes circumstàncies familiars suposaren una extraordinària oportunitat per a què des de ben jove llegís a Nietzsche, Stendhal, Maupassant, Proust, Wilde o Sartre, entre d'altres.

Probablement aquesta estima per la lectura sembrada en temps de joventut influí en què Antoni Tàpies sigui avui un dels pocs artistes de casa nostra que ha optat per l'escriptura com a mitjà d'expressió. Al llarg de la seva vida, publicà set volums, cinc dels quals constitueixen una selecció d'articles publicats en premsa i mitjans de comunicació. En aquest sentit, en tant que col·laborador habitual d'algunes de les capçaleres més importants del nostre país, Antoni Tàpies conreà l'escriptura de manera activa i periòdica, expressant les seves opinions en aquelles qüestions que considerava pertinents.

L'objectiu d'aquesta investigació consisteix en realitzar una anàlisi del llegat textual de l'artista per esbossar les principals línies del pensament d'Antoni Tàpies i esbrinar, si s'escau, quines són les vinculacions entre l'obra plàstica i els seus escrits.

En aquest sentit, caldrà començar presentant les aproximacions que crítics d'art i historiadors han realitzat al voltant de l'obra d'Antoni Tàpies, tant des d'un punt de

vista plàstic com pel que fa als seus escrits. En l'estat de la qüestió farem un repàs de les obres que s'han publicat sobre aquesta qüestió fins a l'actualitat. Tot i això, el Tàpies assagista sovint ha passat desapercebut en les múltiples monografies i publicacions que s'han fet al voltant de la seva obra i són molt pocs els autors que han fet referència als seus escrits estètics. Analitzarem les aportacions que han fet els experts per, posteriorment, començar a desenvolupar la nostra pròpia aproximació als escrits estètics d'Antoni Tàpies.

En el primer capítol, farem un recorregut per la vida i l'obra del pintor per conèixer els principals esdeveniments de la seva biografia i les repercussions que aquests tingueren en l'evolució del seu art. Inevitablement, el relat de la seva vida comporta també la descripció dels referents intel·lectuals i artístics que espeonaren a Antoni Tàpies en l'exercici de la seva tasca.

En el segon capítol s'analitzarà el sentit de l'escriptura en el conjunt de l'obra d'Antoni Tàpies, ja que a més d'autor de nombrosos articles, la seva obra plàstica sovint conté lletres i paraules. Aquesta omnipresència del text ens permet considerar que la paraula és un element important per a Tàpies i cal preguntar-se sobre quin ús en fa en cadascun dels suports amb els que treballa, és a dir, la pintura i el llibre. Així mateix, Antoni Tàpies constitueix una raresa en el panorama historiogràfic estètic català i ens preguntem si Tàpies forma part de la tradició d'artistes occidentals que des de finals del segle XIX usaren la ploma per expressar els seus pensaments i teories artístiques.

Antoni Tàpies pensà contínuament l'art i sovint en la seva obra trobem temàtiques que impregnen l'obra literària publicada al llarg dels anys. Tres d'aquestes qüestions que l'artista aborda en múltiples articles són: la pregunta sobre el sentit de l'art, un intent d'aproximació a la figura de l'artista i, finalment, les vinculacions entre art i espiritualitat.

En aquest sentit, el tercer capítol d'aquesta investigació s'adentra en la pregunta sobre el sentit de l'art que, en el cas particular d'Antoni Tàpies, s'haurà de respondre, entre d'altres aspectes, des de la seva funció social. Així mateix, cal situar l'artista català en diàleg amb d'altres artistes contemporanis que han reflexionat sobre qüestions semblants per poder, posteriorment, construir una visió de conjunt i valorar-ne la seva originalitat.

El quart capítol està dedicat a la segona de les qüestions que ens plantejem, és a dir, com creu Antoni Tàpies que ha de ser el vertader artista. Aquesta és una pregunta important, ja que aludeix a aspectes personals i ens apropa als anhels més íntims de

l'artista. Tàpies rebutja qualsevol intent de reduir el paper de l'artista al de mer comunicador entès com aquell qui reproduceix el discurs generat per pensadors i escriptors. L'artista ha de trobar una veu pròpia que el defineixi i cal establir les relacions entre aquesta personalitat i la funció social de l'art.

En el cinquè capítol, farem referència a la darrera de les temàtiques que volem estudiar: art i espiritualitat. Antoni Tàpies no s'adscriu a cap religió tot i que paraules com mística, energia, camí, Déu o meditació farceixen els seus escrits. L'artista té una visió molt personal sobre aquesta qüestió, influïda per les cultures orientals, especialment les procedents d'Índia, Xina i Japó. Ens preguntarem doncs si l'art és un mitjà de comunicació de l'experiència transcendent.

En definitiva, Antoni Tàpies mai no publicà un llibre amb tota la seva estètica o filosofia de l'art però sí que optà, al llarg de tota la seva vida, per publicar articles circumstancials. L'anàlisi d'aquests textos, al costat de la seva obra plàstica, ens haurien de permetre apropar-nos al seu pensament.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Antoni Tàpies ha estat reconegut com un dels artistes més notables del segle XX i la seva obra plàstica gaudeix de profundes anàlisis per part de crítics i historiadors de l'art que han plasmat les seves reflexions en una bibliografia molt extensa. Ara bé, un aspecte que gaudeix de menys atenció per part dels experts són els seus escrits, plasmats en set llibres que l'artista publicà al llarg de la seva vida.

Pere Gimferrer i Xavier Antich¹, que tingueren una relació personal amb Antoni Tàpies; i Ignasi Roviró i Luis González, des de la Universitat Ramon Llull i la Universitat de les Illes Balears respectivament, són els únics autors que han realitzat una anàlisi del llegat textual de l'artista.

Comencem amb Pere Gimferrer atès que ja el 1974 fixà la seva atenció en l'obra escrita d'Antoni Tàpies. Cal precisar que fins a mitjans dels anys setanta, Tàpies publicà dos títols: *La pràctica de l'art* (1970) i *L'art contra l'estètica* (1974); així doncs, la reflexió de Gimferrer sobre els escrits estètics de Tàpies es refereix a aquestes dues obres.

Pere Gimferrer explica al pròleg d'*Antoni Tàpies i l'esperit català* l'objectiu del volum: «La concepció d'aquest llibre ha tingut per eix la indagació d'alguns aspectes centrals, fins ara sovint negligits, del sentit de l'activitat de Tàpies, i l'examen de llur vinculació amb certes peculiaritats de l'esperit català. Tots dos temes coincideixen: aquelles peculiaritats són precisament les que caracteritzen l'originalitat de l'aportació

¹ Actualment presideix el patronat de la Fundació Antoni Tàpies.

de Tàpies»². Gimferrer realitza un assaig sobre l'obra de Tàpies que, per primer cop, incorporarà l'obra teòrica del pintor on procura establir les relacions entre la vida, l'obra plàstica i els escrits d'Antoni Tàpies respecte de l'esperit català.

En el primer capítol d'aquest assaig, Gimferrer destaca l'extensa bibliografia preexistent sobre Tàpies, aspecte que considera insòlit atesa l'edat del pintor. Per a l'autor, això es deu a què Tàpies, després de Miró, és l'experiència més important que hagi proposat Catalunya a l'art d'aquest segle. Ara bé, en referència a aquesta bibliografia, Gimferrer es mostra crític, ja que sovint hi troba manca de rigor i absència de referències a l'obra escrita d'Antoni Tàpies: «Aquesta bibliografia tan nombrosa conté indiscutiblement peces molt remarcables; moltes, però, són, més que decebedores, insuficients en relació amb l'obra que pretenen il·luminar, per tal com, d'un costat, mantenen o no aclareixen del tot certes confusions i malentesos, i, de l'altre, prescindeixen sovint de referències essencials i se centren de vegades, en canvi, en implicacions existents però del tot marginals i secundàries. Fins ara, ni tan sols la lúcida i combativa activitat teòrica de Tàpies no ha pogut fer minvar del tot els prejudicis establerts de certs sectors crítics i imposar la presència de temes i motius que han estat gairebé deixats de banda per alguns o dels quals hom ha fet sovint esment fugaç, com si fossin dades escassament rellevants»³.

En el tercer capítol de *Tàpies i l'esperit català* és on Gimferrer s'atura per analitzar els textos del pintor. En aquests moments, l'activitat escrita de Tàpies és relativament recent. El primer recull d'escrits de Tàpies comença amb textos del 1955 i juntament amb *La pràctica de l'art* i *L'art contra l'estètica*, existeix un llibre autobiogràfic inèdit del qual solament n'ha estat publicat un tast. Ens referim a la memòria personal del pintor.

Per a Gimferrer, «el Tàpies teòric i el Tàpies artista es corresponen rigorosament; el període 1969-1973, marcat per la creixent inquietud ideològica en els escrits, és també un període de recerca de nous camins de l'obra (objectes, escultura, tapís). La progressiva radicalització polèmica dels documents de Tàpies és la correspondència lògica del sentiment cada cop més imperiós de vinculació i responsabilitat envers el propi país»⁴. Aquesta és la tesi principal que Gimferrer

² P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1974, p. 6.

³ *Ibid.*, 8.

⁴ *Ibid.*, 53.

defensarà en front d'una crítica que sovint ha tendit a obviar la reflexió teòrica de Tàpies: la profunda unitat entre obra plàstica i escrits.

Gimferrer no dubta en considerar que *La pràctica de l'art* té dos temes centrals: la llibertat de l'art i el seu sentit subversiu. Del text, destaca la claredat i contundència amb què Tàpies escriu a més del to de serenitat enunciativa. Gimferrer troba en Tàpies una actitud romàntica que, en el terreny de l'art, ha estat formulada per part del surrealisme: l'obra d'art comença per ser una recerca contemplativa i només l'aprofundiment interior permetrà rebutjar la realitat per postular una realitat més enllà en el terreny metafísic. Així, en els seus escrits, Tàpies expressa la vinculació amb diverses zones de l'experiència espiritual humana del passat que postulen una actitud de recerca. Ara bé, només «una presumpta tradició hi és rebutjada: la de l'art acadèmic. Tàpies es reconeix hereu de l'única veritable tradició que pot comptar per a un artista modern: la tradició de l'avantguarda»⁵.

Dels surrealistes però més encara de l'ideal de la cultura xinesa, Tàpies n'extreu una conclusió bàsica: la concepció de l'activitat artística com un comportament total en la vida. Aquesta tesi confirma, segons Gimferrer, la unitat de l'obra del pintor, la unitat indissociable entre el Tàpies creador i el Tàpies teòric: «l'hipòcrita estratagema que la crítica oficial o oficialitzada ha tingut a emprar per tal de separar el treball plàstic de Tàpies de la seva indagació teòrica, revela ara, un cop més, com és de fràgil el seu pretès fonament»⁶.

Respecte del segon volum, *L'art contra l'estètica*, Gimferrer considera que l'obra planteja la vinculació entre catalanisme i avantguardisme per arribar a la conclusió de què la defensa de l'art d'avantguarda de Tàpies constitueix en si mateixa la defensa del veritable esperit català:

Aquesta nova manifestació constitueix no solament la contribució més cabdal al coneixement de les premisses de l'activitat de l'artista, no solament una polèmica coratjosa i lúcida sobre determinats problemes suscitats per l'actualitat dels corrents estètics, sinó també, i abans que res, un exemple únic de discussió i replanteig de les qüestions essencials de l'art contemporani i llur inserció dins l'àmbit català, feta des d'un nivell intel·lectual absolutament insòlit a casa nostra d'ençà que la guerra i la diàspora, en dispersar les figures principals de tot un vast moviment o reduir-les a

⁵ *Ibid.*, 55.

⁶ *Ibid.*, 55.

l'aïllament i al silenci, van col·lapsar el clima de debat i indagació que, des del modernisme, constituïa la nostra vertadera tradició⁷.

Gimferrer troba en *L'art contra l'estètica* una nova confirmació de la unitat entre l'obra artística i l'escripta d'Antoni Tàpies. El bloc numèricament més important de textos és el constituït per una sèrie d'articles destinats al debat de la funció i sentit de l'avantguardisme en el moment actual. Així, l'artista modern és necessàriament –i fins i tot en el cas que no redacti escrits teòrics– crític i creador; des de Picasso o Duchamp, la pintura és sempre al mateix temps crítica de la pintura. Però la importància de la teoria pot suposar també un parany; l'artista no pot mai ser substituït pel crític, ni literalment ni tampoc de manera figurada. Així, no ens ha de sorprendre, doncs que «en una mesura considerable Tàpies es vegi en la necessitat de defensar l'avantguardisme de la mateixa crítica, fins i tot –i particularment– de certa crítica que es pretenia creadora»⁸.

En definitiva, Pere Gimferrer realitza una aportació cabdal amb la seva obra *Tàpies i l'esperit català*, ja que constitueix el primer intent de raonar l'obra del pintor incorporant l'anàlisi del seu llegat escrit. Tot i que els objectius de la investigació són diferents –l'obra de Gimferrer examina el sentit de l'activitat de Tàpies i la seva vinculació amb certes peculiaritats de l'esperit català– resulta imprescindible la tesi defensada pel crític d'art segons la qual es produeix una correspondència rigorosa entre el Tàpies teòric i el Tàpies artista. Així doncs, és pertinent parlar d'unitat entre obra plàstica i obra textual.

Per la seva part, Xavier Antich és, sens dubte, qui ha realitzat una anàlisi més acurada de l'obra escrita d'Antoni Tàpies. En *L'escriptura d'Antoni Tàpies*, article que acompanya la selecció de textos que conformen el volum *Antoni Tàpies. En blanc i negre. Assaigs (1955-2003)*⁹ i de la que Antich n'és editor, repassa les principals fites de la seva biografia i trajectòria artística incorporant l'anàlisi dels escrits. Suposa el segon intent de construir una visió de conjunt de l'itinerari personal i professional d'Antoni Tàpies integrant vida, obra i escrits. Fins aquest article, amb l'excepció de l'aportació de Gimferrer que només es refereix als dos primers volums, no existia cap altre text que analitzés l'obra escrita de Tàpies.

⁷ Ibid., 59.

⁸ Ibid., 62.

⁹ X. ANTICH, «L'escriptura d'Antoni Tàpies», *Antoni Tàpies. En blanc i negre. Assaigs (1955-2003)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Coincidint amb Gimferrer, Antich es preocupa de destacar que la historiografia artística que es feia a Catalunya fins els primers anys de la dècada dels 70 era anacrònica i estrictament erudita, una mera descripció cronològica de moviments i autors sense cap altre criteri que el merament històric. La publicació del primer llibre de Tàpies el 1970 suposa «una aventura de gairebé cinc dècades de reflexió escrita i publicada al voltant de l'art que amb justícia pot considerar-se, pel seu rigor intel·lectual i per l'amplitud de les seves referències, d'insòlita en el context cultural català i, no cal dir, espanyol»¹⁰.

Xavier Antich aglutina les temàtiques dels escrits d'Antoni Tàpies en cinc eixos: la seva voluntat de pensar l'art i els seus problemes, més que no pas d'autojustificar-se com a artista o intentar assajar claus teòriques de lectura de la seva pròpia obra; el seu to polèmic i, sovint, provocador; l'explícita consciència del compromís polític i cultural amb el seu temps i la voluntat de no defugir ni els debats de fons ni les polèmiques d'estricta actualitat; la necessitat de vincular el paper de l'art i de l'artista a les preocupacions intel·lectuals de la seva època; i, sobretot, una molt lúcida comprensió de l'essència més pròpiament contemporània dels fenòmens artístics, nascuda d'un coneixement profund de l'art modern¹¹.

La novetat que els escrits d'Antoni Tàpies suposen per a la historiografia artística catalana i els temes que aborda en ells fan que Antich consideri que «vist amb el pas del temps, el conjunt dels escrits de Tàpies configura un corpus teòric i reflexiu de primera magnitud en el conjunt internacional de textos d'artista del segle XX. Participen de fet, d'una llarguíssima tradició que, arrencant de Leonardo, arriba fins a Van Gogh, Gauguin i Cézanne, i que, en el segle XX, compta amb casos tan emblemàtics com els signats, entre d'altres, per Henri Matisse, Paul Klee, Alberto Giacometti, Max Beckmann, Henri Michaux, Jean Dubuffet o Mark Rothko per esmentar només algunes de les sensibilitats més o menys properes a la de Tàpies»¹². Xavier Antich situa els escrits d'Antoni Tàpies en la tradició d'artistes que des de finals del segle XIX han pres la ploma per compartir la seva sensibilitat.

Un altre aspecte important en l'anàlisi d'Antich és la convicció que Tàpies mai elaborà, a través dels seus escrits, una teoria de l'art: «Aquest fort impuls d'assajar-se un mateix, forma part d'una molt profunda convicció de Tàpies com a artista: en

¹⁰ *Ibíd.*, 8.

¹¹ *Ibíd.*, 10.

¹² *Ibíd.*, 11.

realitat, quan ha hagut d'explicar la seva formació, sempre ha insistit que, més que no pas realitzar el que, en la seva època, es considerava com a estudi tradicional de la carrera de pintor, el que sempre li va interessar, per sobre de qualsevol altra cosa, va ser, precisament, la lectura i la passió del descobriment i del coneixement a través de textos aparentment allunyats del món de l'art»¹³. En aquest sentit, Antich fa referència a l'entorn familiar de l'artista: Antoni Tàpies nasqué el 1923 en el si d'una família burgesa, culta i catalanista, immersa des de mitjan segle XIX en una tradició editorial i llibretera que ben aviat despertà en l'artista un amor pels llibres i la lectura.

Un altre aspecte que resulta important en l'article de Xavier Antich és la resposta que dona a la pregunta sobre què empeny Tàpies a escriure. Segons el filòsof, aquesta és una qüestió en la que conflueixen diversos factors. En primer lloc, la convicció del pintor de què l'art no és només una experiència perceptiva sinó que participa del pensament. En segon lloc, «el desèrtic panorama peninsular de la crítica i de la historiografia de l'art en aquells anys. En l'espai cultural català, Alexandre Cirici, només amb Cirilot, constituïen les úniques veus sòlides. Però eren, només, dues veus, extremadament singulars i, per això, personals»¹⁴. I, finalment, l'absència d'una tradició recent de literatura artística escrita pels mateixos artistes: «Antoni Tàpies, en aquest sentit, decideix fer pública la seva veu com a artista que reflexiona sobre l'art i sobre els problemes i les qüestions que, des de la seva experiència d'espectador, de lector i, fins i tot, de ciutadà, hi troba relacionades»¹⁵.

Antich també es fa ressò d'una altra qüestió important que és la relació entre obra escrita i obra plàstica. Per al filòsof, és difícil de destriar l'impuls creatiu del Tàpies artista respecte de l'impuls reflexiu, teòric o polemista del Tàpies assagista, per bé que, això no implica que s'hagi de llegir la seva obra artística d'acord amb les reflexions teòriques dels seus textos. Per a Antich, els escrits de Tàpies no són la clau hermenèutica de la seva obra sinó que «hi ha, en l'art i en l'escriptura, la mateixa convicció, la mateixa necessitat de comunicació, la mateixa ambició de servei a la col·lectivitat [...] Enfront d'una certa apologia postromàntica del silenci i la mudesa lingüístics i de la dimensió inefable de l'art, Tàpies ha optat, des de sempre, per la loquacitat»¹⁶.

¹³ Ibid., 13.

¹⁴ Ibid., 17.

¹⁵ Ibid., 17.

¹⁶ Ibid., 26.

En conclusió, l'aportació de Xavier Antich resulta cabdal en diversos sentits. En primer lloc, escriu aquest article l'any 2008 com a editor d'una selecció de textos d'Antoni Tàpies que recull tota la seva bibliografia. A diferència de Gimferrer, Antich treballa cinquanta anys després de la publicació del primer llibre d'Antoni Tàpies i realitza la seva anàlisi a partir de tota la producció assagística de Tàpies¹⁷. Aquestes circumstàncies el permeten establir una visió de conjunt sobre les preocupacions del Tàpies escriptor que recorren àmpliament la seva bibliografia. En segon lloc, Antich tingué una relació personal amb l'artista que durà fins el moment de la seva mort. La seva vinculació amb la Fundació Antoni Tàpies de la qual actualment n'és el president del patronat asseguren la coneixença del rostre més humà d'Antoni Tàpies i, com Gimferrer, destaca la profunda unitat entre el Tàpies artista i el Tàpies teòric. Finalment, cal fer notar l'èmfasi que Antich posa en la descripció de la tradició historiogràfica artística del moment en què Antoni Tàpies comença a escriure. Un panorama desolador en el què no hi ha referents d'artistes que es manifestin a través de l'escriptura. Així doncs, Antich destaca el valor de l'aportació d'Antoni Tàpies en el marc del context cultural català i espanyol per la seva amplitud de referències i el rigor intel·lectual.

Des de l'àmbit acadèmic, Luis González realitzà l'any 2010 una memòria d'investigació amb el títol *Introducción al pensamiento estético de Tàpies*¹⁸ sota la direcció de Francisco Falero Folgoso. Aquest treball estudia el pensament estètic d'Antoni Tàpies i la seva inserció en la història de les idees estètiques. Tot i que amb l'autor compartim l'interès per l'obra escrita del pintor i reconeixem el mèrit de la investigació al tractar-se d'un dels primers intents realitzats des de l'acadèmia, diferim respecte de l'objectiu principal de la recerca i algunes de les seves conclusions.

González considera que un element cabdal per a l'anàlisi de l'obra escrita de Tàpies és la noció de símbol. Segons l'autor, el símbol és l'element que transita immutable a través dels canvis històrics i que permet una proximitat estètica entre l'art modern i l'art prehistòric. Així, González arriba al concepte de tradició entès com l'element permanent entre la constància i el canvi: «*La tradición que a Tàpies interesa*

¹⁷ A més dels textos seleccionats entre els llibres d'Antoni Tàpies, Xavier Antich incorpora una entrevista que el pintor mantingué amb Jean-Louis Andral l'any 2002.

¹⁸ L. GONZÁLEZ, *Introducción al pensamiento estético de Tàpies* [en línia]. Universitat de les Illes Balears, 2010 [memòria d'investigació]
<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fibdigital.uib.es%2Fgreenstone%2Fcollect%2FmemoriesUIB%2Farchives%2FGonzalez.dir%2FGonzalez_Ansorena_Luis.pdf&ei=ywLZVka_B8KtUbCEgOgN&usq=AFQjCNHcTKzHeLiPWd1RVLzKe1-A7oD4hw&sig2=K5cMHKSzqUlr2qoJFtWzhA&bvm=bv.85464276,d.d24> [Consulta: 9 febrer 2014]

es la que hemos dado en llamar tradición estética en lucha, que está transida del propio concepto de modernidad y de vanguardia [...] Pero en Tàpies se complica esta relación entre tradición y revolución, porque coexisten en su pensamiento la tensión entre lo revolucionario y lo permanente, aunque lo revolucionario tiene un sentido fundamentalmente individual en su pensamiento. El sentido rebelde del artista contemporáneo lo es respecto al tiempo que le antecede y al que le ha tocado vivir. Pero esto no quiere decir que haya de romper totalmente con el pasado. Por eso el concepto de Tàpies de originalidad no es la del genio individualista, ni alcanza el desiderátum por el mero hecho de ser distinto. La originalidad se constituye por el retorno al origen»¹⁹.

Així mateix, González situa a Antoni Tàpies en un humanisme que enllaça la modernitat i l'avantguarda amb l'humanisme de les cultures antigues i, molt especialment, l'oriental: *«Esta característica operativa del arte es lo que Tàpies señala, junto a la ciencia, la filosofía y la literatura –sobre todo la poesía– como una vía de retorno hacia el humanismo de siempre, el que porta valores espirituales y morales perennes como remedio a la profunda alienación que sufre la sociedad, una auténtica consciencia de humanidad en su desarrollo en la historia»²⁰*. En aquest sentit, González considera que l'art que propugna Antoni Tàpies gaudeix d'un caràcter gnoseològic, hereu de la *Philosophia Perennis*, amb la que troba múltiples coincidències.

Com ja s'ha esmentat, el treball de Luis González pretén situar els escrits d'Antoni Tàpies en el marc de la història de la cultura. Parteix del sentit il·lustrat de l'estètica com a instrument d'emancipació de l'home per després fer un gir romàntic o idealista que actualitza críticament la tensió *«entre lo permanente o constante, es decir de la tradición y el cambio en la evolución de la historia»*.

La proposta de Luis González resulta pertinent en el marc de la reflexió sobre la història de l'estètica, ja que busca trobar les influències d'Antoni Tàpies per acabar situant-lo en el que anomena «tradició estètica en lluita». Per bé que la recerca de González és incompleta i que aquesta memòria d'investigació pretén ser només una primera aproximació que haurà de culminar en un treball sobre el pensament estètic de Tàpies²¹, és una mirada que posa l'accent en la història de les idees estètiques i considera que la noció de tradició és fonamental en l'obra, escrita i plàstica, del pintor.

¹⁹ *Ibíd.*, 127.

²⁰ *Ibíd.*, 149.

²¹ No hi ha cap constància de què González hagi proseguit amb la investigació.

En aquest sentit, González busca els referents de Tàpies en la Il·lustració i el Romanticisme per explicar la crítica de Tàpies vers la postmodernitat.

Ara bé, tots aquests plantejaments porten a González a considerar que l'obra escrita d'Antoni Tàpies constitueix un sistema, afirmació amb la que no podem mostrar-nos d'acord. Així ho expressa: *«bien podemos hablar de la existencia de un auténtico pensamiento sistemático tapiesiano, sólo que éste no constituye un sistema cerrado, sino, por su propia naturaleza, un sistema abierto y fluido, más parecido a un tapiz siempre inacabado o, como decía en el preámbulo, al crecimiento orgánico de la casa tradicional mediterránea, que a un cuadro formalizado en red»*²².

Res més lluny de la intenció d'Antoni Tàpies. En els seus escrits reitera que la seva vocació mai ha estat la de construir un sistema o teoria de l'art: «Hereu i encara protagonista d'uns moments en què tot està en crisi, continuo creient que el més acceptable dels sistemes és no tenir-ne per principi cap. Així és que una teoria de l'art, a les meves mans, l'acabariem molt aviat»²³ o bé «advertim (una vegada més) al lector que aquest nou recull de textos no pretén ser cap “teoria de l'art”, allò que es podria imaginar com “la nostra teoria de l'art”. La majoria són simplement reaccions espontànies davant idees?, actituds?, modes?..., amb les quals, en els últims anys, ens hem topat de tant en tant, i respecte a les quals hem cregut, o se'ns ha dit, que seria profitós –qui sap si començant per a l'autor! – donar la nostra opinió. Potser hi haurà qui descobreixi tota una posició estètica latent, és clar; però, en tot cas, aquesta no ha estat la intenció inicial»²⁴. Així doncs, no compartim el plantejament de González qui considera que Antoni Tàpies formula un sistema de pensament. Si, per un costat, planteja que *«Tàpies verifica la existencia histórica de estructuras cambiantes que provienen de los condicionantes históricos y que, en el ámbito filosófico y cultural, ha provocado el consiguiente abandono de los grandes sistemas»*²⁵; per l'altre afirma que l'artista aixeca un sistema de pensament propi.

El propi autor reconeix que es tracta d'una tesi poc fonamentada quan reconeix en les darreres pàgines del seu treball que *«queda aún indemostrado el carácter de sistema del pensamiento estético tapiesiano, característica no buscada por quien suscribe el presente pero que ha surgido al cumplimentar el estudio de los textos de nuestro autor, que pretendemos quede de manifiesto en “La teoría estética de Antoni*

²² GONZÁLEZ, *Introducción al pensamiento estético de Tàpies*, 62.

²³ A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p. 13.

²⁴ A. TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel 1974, p. 8.

²⁵ GONZÁLEZ, *Introducción al pensamiento estético de Tàpies*, 114.

Tàpies”. Sin embargo y esta cuestión sí que es esencial, el sentido orgánico del propio corpus teórico ha quedado patente y, por lo tanto, ha de constar como conclusión»²⁶. En definitiva, es tracta d’una aportació que no acaba de fonamentar la tesi que planteja i que oblida tota la tradició d’artistes que des del segle XIX han intentat una reflexió sobre l’art.

Un altre autor des de l’àmbit de l’acadèmia que ha analitzat l’obra escrita d’Antoni Tàpies és Ignasi Roviró. En la conferència *Els escrits sobre art d’Antoni Tàpies*²⁷ llegida el 17 de maig de 2012 a la Universitat La Sapienza de Roma, realitza una presentació de les etapes més importants de l’obra de Tàpies per aturar-se en l’anàlisi dels textos. Roviró remarca que Antoni Tàpies mai no va escriure un llibre que contingués tota la seva estètica o filosofia d’art, aquesta no fou mai la seva voluntat. Ara bé, pensà contínuament l’art i la seva funció social en textos que són circumstancials als temps, llocs i problemàtiques que els varen motivar: «són textos que responen a situacions concretes, que tant poden ser polítiques, econòmiques, pròpies de la vida social, de la sensibilitat artística d’un moment precís o de la problemàtica de l’educació»²⁸.

Roviró realitza un repàs de cadascun dels títols que publicà Tàpies. En *La pràctica de l’art*, primer text aparegut el 1970, destaca que la idea clau que recorre l’obra és la paraula llibertat, una llibertat que s’expressa en diversos aspectes: «la llibertat productiva de la sensibilitat, la llibertat de creació, la lliure defensa de l’art per ell mateix, la llibertat de l’espectador davant l’art, la llibertat d’una cultura per “llegir” i, finalment, la llibertat política»²⁹. Per Antoni Tàpies, l’art és una lluita contra allò que retarda l’emancipació social i, tant Roviró, Gimferrer com Antich, coincideixen en detectar l’èmfasi de Tàpies vers la necessària llibertat de qualsevol país per créixer en un procés històric. En aquest primer llibre també es presenten alguns dels temes que travessaran tota l’obra escrita del pintor i que Roviró assenyala: la pregunta sobre el sentit de l’art, el seu paper en l’emancipació social i personal, determinar el poder de la forma artística i el paper que juga la tradició en la producció de l’art.

L’art contra l’estètica, aparegut quatre anys després, suposa una reivindicació de la història, la tradició del pensament català i la defensa de l’avantguardisme segons Ignasi Roviró. Així mateix, Tàpies confirma les tesis exposades en *La pràctica de l’art*

²⁶ *Ibid.*, 177.

²⁷ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d’Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat “Sapienza”, 2012.

²⁸ *Ibid.*, 2.

²⁹ *Ibid.*, 3.

quan considera que l'artista no necessita de teoria per pintar: «Tàpies aplica a l'art els principis de la filosofia de la praxis i que poden ser resumits en una frase: la pràctica il·lumina les idees»³⁰.

Roviró continua repassant els escrits d'Antoni Tàpies fins arribar a *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* on s'atura més àmpliament. Es tracta del títol més original, ja que tots els llibres publicats per l'artista constitueixen un recull d'articles, entrevistes i textos apareguts ens mitjans de comunicació. Roviró considera que es tracta d'un text brillant i important, ja que Tàpies és honest en la narració i explica les seves vivències sense manipulacions ni amagant moments d'intimitat: «En primer pla trobem la narració ben personal de la pròpia vida. Hi ha un segon nivell de lectura. En aquest nou nivell hi descobrim com aquesta vida narrada es dona en unes circumstàncies socials i polítiques de primer ordre en una ciutat i uns temps claus [...] I encara podem observar un tercer nivell de lectura en aquestes memòries: és el transcurs de les arts, de les humanitats i de les teories artístiques i filosòfiques de la primera meitat del segle XX»³¹.

Continuant amb l'anàlisi de l'obra escrita publicada per Tàpies, Roviró destaca que la problemàtica de *La realitat com a art* «està molt arrelada a les circumstàncies polítiques i culturals de la Catalunya que va veure la mort del dictador Franco i la recuperació de la seva autonomia política»³². En aquest sentit, el millor lema per definir aquest nou títol podria ser «l'artista i la política» on els esdeveniments històrics i polítics del moment determinen els escrits. El canvi polític decisiu que Catalunya i Espanya van començar a viure a partir de 1975 fa que el paper dels artistes i el de l'art es transformi. Tàpies reflexiona sobre la funció social de l'art, el paper de l'artista, la política cultural, el debat entre la promoció pública i privada de l'art i la tradició cultural feta a Catalunya. Tots ells temes que ja han aparegut en obres anteriors però que l'artista recupera perquè considera que artista i societat han de dialogar.

La investigació de Luis González posa èmfasi en el que anomena l'humanisme d'Antoni Tàpies, un humanisme que a la llum de la Il·lustració busca l'emancipació de l'home. Roviró també comparteix aquesta tesi i ho mostra en l'anàlisi que realitza de *La realitat com a art*: «Es tracta de saber trobar tots els mitjans adequats per poder trobar aquesta veu de l'artista davant la nostra pròpia veu. Només així la cultura emancipa a

³⁰ *Ibid.*, 6.

³¹ *Ibid.*, 7.

³² *Ibid.*, 9.

cada un dels individus, a aquelles persones que estan disposades a fer un treball precís en els conceptes i en els llenguatges que creen avui els artistes [...] Aquesta mena d'imperatiu emancipador de cada individu a través de l'art ens obliga també a saber veure que massa sovint, sota l'etiqueta de cultura, s'hi amaga la indústria de l'entreteniment. La cultura emancipa l'individu, l'entreteniment el deixa allà on estava. Aquesta és la falsa cultura»³³.

En *Per un art modern i progressista* de 1985 Roviró destaca tres grups d'articles. En primer lloc, els textos dedicats a transmetre que l'art ha d'anar en consonància amb les descobertes que la ciència ha fet respecte al temps i l'espai. A inicis del segle XX, els científics revolucionaren el pensament amb noves conquestes i Tàpies considera que l'art no pot quedar-ne al marge: ja no hi ha lloc per a la distinció entre matèria i buit ni per a la lluita de contraris. En segon lloc, els textos en els que Tàpies realitza una crítica de la postmodernitat, aspecte que també es constata en la investigació de Luis González. En paraules de Roviró, seguint Tàpies, «algunes veus malintencionades volen fer-nos creure que avui en art es pot ser avantguardista, progressista, que es pot donar una proposta nova, renunciant a les conquestes del pensament. Cal estar molt atents a aquelles teories artístiques i a aquelles pràctiques que es presenten com a intemporals; o bé a aquelles propostes que acaben per parlar d'una postllibertat, o d'una postdemocràcia; propostes que, des d'una dreta immobilista, voldrien retornar a un passat de mal record»³⁴. I, finalment, un tercer bloc d'articles que, com en els títols anteriors, Tàpies dedica a altres artistes com Picasso, Miró o Dalí.

Pel que fa a l'anàlisi que Roviró realitza de *Valor de l'art* (1993), compartim la percepció que Tàpies tracta temes que no són nous però repensats a partir de l'actualitat més immediata. Així, tornen a aparèixer les qüestions sobre la funció social de l'art com a via de coneixement, la vigència de certes experiències espirituals i la importància del treball de l'artista contra el mercantilisme. Estem d'acord amb Roviró quan considera que «el retorn constant sobre els mateixos temes no és un defecte. No és que Tàpies no sàpiga parlar de res més i tampoc és una posició ideològica. És una manera de ser [...] L'artista i l'intel·lectual que vol portar endavant el seu art, necessàriament ha de pensar sobre aquests temes constantment i no pot eludir donar-ne una resposta»³⁵.

³³ *Ibíd.*, 11.

³⁴ *Ibíd.*, 12.

³⁵ *Ibíd.*, 13.

L'anàlisi de l'obra escrita d'Antoni Tàpies per part d'Ignasi Roviró acaba dedicant unes línies a *L'art i els seus llocs*, text aparegut el 1999. Roviró destaca que el comú denominador de l'obra és la relació de l'art europeu amb les tradicions culturals no europees on, segons Tàpies, es produeix una coincidència entre les diverses tradicions culturals en qüestions mitològiques o fins i tot simbòliques.

La conferència de Roviró a la Universitat de La Sapienza de Roma acaba amb unes paraules que, segons el pensador, sintetitzen l'obra escrita d'Antoni Tàpies: «Pintar és una manera de reflexionar sobre la vida [...] és una voluntat de veure i aprofundir en la realitat, de col·laborar en el seu descobriment, en la seva comprensió. Pintar és també crear la realitat»³⁶. Antich s'expressa de manera semblant al referir-se a la reflexió de Tàpies sobre l'art, un art que mai pretén recloure's en si mateix: «artistes de la realitat, artistes de la pròpia vida: d'això precisament es tracta»³⁷.

L'aportació d'Ignasi Roviró resulta valuosa, ja que és un dels primers intents d'anàlisi dels escrits d'Antoni Tàpies realitzat des de l'acadèmia. Alhora és un text amb una clara vocació sintètica que a mode de presentació, situa les idees principals de cadascun dels llibres d'Antoni Tàpies en relació amb la vida de l'artista i la realitat social de la Catalunya de l'època. Seguint l'aportació de Xavier Antich, Roviró posa èmfasi en la valoració de l'obra escrita de Tàpies en relació al sector cultural de la Catalunya de mitjans segle XX.

Al costat dels autors que han analitzat els escrits estètics d'Antoni Tàpies, s'aixeca una bibliografia molt extensa que intenta raonar l'obra del pintor. Noms com Juan-Eduardo Cirlot, Alexandre Cirici, Manuel Borja-Villel o Roland Penrose són fonamentals gràcies a les seves aportacions.

El crític d'art Juan-Eduardo Cirlot sentí una gran fascinació per l'obra d'Antoni Tàpies que concretà en nombrosos articles i dos llibres: *Tàpies*³⁸ (1960) i *Significació de la pintura de Tàpies*³⁹ (1962). Durant els anys 1943 i 1963, etapa en què els uneix una profunda amistat, és quan Cirlot escriu més sobre el pintor català. Antoni Tàpies explica en la seva autobiografia com conegué a Cirlot durant els anys de Dau al Set:

A part de les fonts literàries i les més directes, diguem-ne Prats-Miró-Foix a Barcelona hi havia altres persones que també tenien fama de divulgar el surrealisme apassionadament. Entre les

³⁶ Ibid. 13.

³⁷ ANTICH, *L'escriptura d'Antoni Tàpies*, 15.

³⁸ J. E. CIRLOT, *Tàpies*, Barcelona: Omega, 1960.

³⁹ J. E. CIRLOT, *Significació de la pintura de Tàpies*, Barcelona: Seix Barral, 1962.

quals cal anomenar Palau i Fabre, Joan Perucho i especialment J. E. Cirlot. Recordo que vaig ser jo el qui va parlar de Cirlot als meus amics després d'haver llegit un article sobre el surrealisme que, no sé per quina estranya raó, havia publicat en una revista molt efimera –*Mar i Cel*– dirigida per Miquel Utrillo. Poc temps després, doncs, de les nostres primeres publicacions va ser quan vam conèixer Cirlot, que va voler adherir-se immediatament a nosaltres, alhora que en Tharrats li publicava algun text. Cirlot havia tingut algun contacte amb Breton; em fa l'efecte que no gaire fructífer. Però, això sí, estava molt documentat sobre aquell moviment, com va demostrar poc temps després amb la publicació del seu *Diccionario de los Ismos*, en el qual va incloure la meua obra en un epígraf que ell va titular “*Magicismo plástico*”, i, posteriorment, amb la seva *Historia del Surrealismo* de l'editorial Aguilar⁴⁰.

El primer text que Cirlot dedicà íntegrament a Tàpies fou el 1950 amb motiu de la celebració de l'exposició de l'artista a les Galeries Laietanes. És un text de presentació per al catàleg que acompanyava la mostra en el que Cirlot fa referència al món màgic i il·lusori del surrealisme. Cinc anys després, a *Destino*, publica un escrit en el que estudia amb una certa profunditat l'evolució de Tàpies fins aquell moment⁴¹. Situa les pintures en el seu context històric-artístic i inicia el que Lourdes Cirlot considera que fou un dels seus objectius fonamentals: «*luchar, no sólo contra la falta de comprensión, sino fundamentalmente contra las actitudes radicales que se mostraban contrarias a cualquier innovación y que, por supuesto, no dejaban de esgrimir una serie de argumentos dirigidos a destruir cualquier posible aproximación al arte contemporáneo, aunque para ello hubieran de llevar a cabo ataques en los que el respeto por lo que había podido hacer un artista brillaba por su ausencia*»⁴².

Cirlot és un dels majors experts en l'obra plàstica d'Antoni Tàpies i en el primer volum que dedicà al pintor realitzà un estudi rigorós de la seva trajectòria des dels seus inicis fins el moment en què escriu: formació de Tàpies, evolució del seu estil, unitat i varietat del seu món de formes i imatges fins extreure'n conclusions sobre el sentit general del seu art i les possibilitats d'interpretació amb el que cal abordar-lo. La fascinació de Cirlot vers l'art de Tàpies es manifesta en aquesta primera publicació així com en la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida per Camilo José Cela, que el 1960 publicà un número monogràfic, el LVII, dedicat al pintor i que coordinà el mateix Cirlot.

⁴⁰ A. TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010, p. 202.

⁴¹ J. E. CIRLOT, «*Explicación de las pinturas de Antoni Tàpies*». *Destino* [Barcelona] (15 octubre 1955).

⁴² L. CIRLOT (ed.), *Tàpies*, Barcelona: Omega, 2000, p. XV.

En el segon volum raona l'objectiu de la seva investigació: «Este libro sobre la pintura de Antonio Tàpies, a la vez que su evolución y calidad plástica, se propone estudiar el sentido de las imágenes, herméticas y a primera vista indescifrables de su obra [...] Hemos de añadir que no pretendemos tampoco adscribir a Tàpies al credo simbolista, máxime cuando un falso desprestigio aureola a esa escuela, pese –por el momento– a la revalorización de Moreau, Klimt, Rosetti y otros. De lo que se trata es de aplicar a un artista eminentemente plástico las posibilidades de interlección que deparan la simbología y el, con frecuencia coincidente, criterio de la teoría de la Gestalt»⁴³. Així doncs, l'apropament de Cirlot és ben personal i atén dos criteris principals: la simbologia i la vessant psicològica humanista.

De la mateixa manera, Tàpies valorà les aportacions de Cirlot. En una carta adreçada al crític d'art en referència al darrer article que publicà en vida a *La Vanguardia* i que precisament dedicà a Antoni Tàpies, el pintor hi afirma: «Ahora mismo he descubierto en *La Vanguardia* del sábado el artículo que has hecho sobre mis obras recientes... Especialmente porque no es un texto únicamente amistoso..., sino que, como siempre en tus escritos, apuntas a ideas e interpretaciones de grandísimo interés. La misma manera de ver mi preocupación por Catalunya, de raíces más hondas que las habituales, no solamente me ha halagado, sino que me ayuda a comprenderme a mí mismo»⁴⁴. Cirlot inicia la lectura simbòlica de l'obra de l'artista a partir de la identificació entre matèria i esperit que troba en el Tàpies plàstic.

En aquest sentit, cal fer notar l'absència de qualsevol referència als escrits estètics d'Antoni Tàpies en ambdues publicacions. Probablement es degui a raons cronològiques: *La pràctica de l'art* és el primer llibre d'Antoni Tàpies editat el 1970 i que inclou setze articles publicats prèviament en mitjans periòdics. El primer article és de 1955 i l'últim de 1970 però del decenni 1955-1965 només hi ha quatre articles, la resta són del 1965 al 1970. Així doncs podem dir que el Tàpies escriptor comença pròpiament a produir a finals dels anys 60 i Cirlot publica la seva primera monografia el mateix any. Així doncs, podem imaginar que en les seves converses compartiren impressions sobre l'exercici de l'escriptura d'artista però, en qualsevol cas, aquestes no queden reflectides en les obres de Cirlot. És en aquest marc on l'aportació de Pere

⁴³ CIRLOT, *Significación de la pintura de Tàpies*, 9.

⁴⁴ Ens referim a l'article que Lourdes Cirlot considera que fou el darrer que Juan-Eduardo Cirlot publicà en vida: *De arte contemporáneo. El Tàpies último* publicat a *La Vanguardia* el 13 de gener de 1973 en L. CIRLOT (ed.), *Tàpies*, Barcelona: Omega 2000, p. XVIII.

Gimferrer en què raona l'obra de l'artista considerant per primer cop els seus escrits, adquireix més rellevància.

Per la seva part, el crític d'art Alexandre Cirici publicà l'any 1970 *Tàpies. Testimoni del silenci*⁴⁵, un volum en el que raona l'obra de l'artista i que respon a les aproximacions que han fet diversos crítics a l'obra de Tàpies. Cirici escrigué el 1963 el text *Tàpies o la Transverberació* el qual havia de ser publicat a la revista *Dau al Set*. En aquest article, reconeix que «vaig fer un esforç per treure la pintura de Tàpies d'aquest context literari, poètic, que semblava dir-ho tot d'ell, i per situar-lo en relació amb la metodologia de la història de les formes. Aviat em féu costat Tapié»⁴⁶. En aquest sentit, Cirici es mostra contrari a l'anàlisi de Juan-Eduardo Cirlot a qui descriu com a «poeta neoromàntic espanyol, descendent de llinatge militar i apassionat per un esoterisme simbòlic, d'un irracionalisme radical, imperialista i racista, sentimental i oníric, enamorat de la foscor, de la crueltat i de la mort»⁴⁷. Per a Alexandre Cirici, la visió de Cirlot és neoromàntica i de la mateixa manera que el crític d'art, Pierre Restany, s'equivoca en l'anàlisi:

Restany veia en la poesia de Tàpies el gust de la cendra i la soledat, el vertigen d'un buit immanent brusquement solcat per l'ensurt exaltat d'una fe brutal. Hi veia –ben lluny del programa de Tàpies– un anorreament d'allò humà, que comparava amb la mística, per acabar en un solo espiritualista suposant que en un món desencarnat, masoquista i miserabilista en la seva natura profunda, l'ardent testimoniatge de Tàpies constitueix una de les més altes justificacions de la permanència de les valors de l'espiritualitat i del refús de les soles immanències⁴⁸.

Cirici continua la seva crítica vers alguns intents de raonar l'obra de Tàpies, aquest cop adreçada als estrangers, els quals considera incapaços d'escapar del tòpic. Segons el seu parer, la identificació entre l'Estat espanyol i Castella, i la interpretació de Tàpies a partir de l'entelèquia mal anomenada *l'esperit immortal de Castella*, fou la que practicaren Michel Tapié parlant dels místics àrabs, del No-Res (la Nada), de Yepes, del Barroc i de Sant Joan de la Creu; Restany citant Teresa d'Àvila i sant Joan de la Creu

⁴⁵ A. CIRICI, *Tàpies. Testimoni del silenci*, Barcelona: Polígrafa 1970.

⁴⁶ *Ibid.*, 322.

⁴⁷ *Ibid.*, 322.

⁴⁸ *Ibid.*, 323.

amb un diàleg al nivell del no-res i uns valors d'espiritualitat; i Guy Habasque que veurà en la pintura de Tàpies l'equivalent imaginari de l'àrida terra d'Espanya⁴⁹:

Tota aquesta temàtica tòpica és un recurs tan elemental com estúpid, perquè resulta que la cultura on ha nascut i on viu Tàpies no és pas la dels transcendentalismes místics de l'altiplà castellà, sinó, exactament al contrari, una cultura catalana feta de la proximitat dels béns de la terra, on hi ha una religiositat popular sense absolut, localitzada en els sants patrons dels poblets, dels oficis o de les fonts, aptes per a ésser celebrats amb un bon àpat i un ball de festa major; i una cultura ciutadana on la minoria religiosa és progressista i socialitzant i canta a missa amb guitarra elèctrica, mentre la majoria és escèptica, amb amples franges atees i grupets protestants teosòfics o espiritistes⁵⁰.

L'aportació de Cirici, la qual prescindeix de l'obra escrita d'Antoni Tàpies sense fer-ne esmena en cap moment, ens sembla poc precisa en relació a la concepció del sentit de l'art i la seva vessant espiritual. Cirici rebutja qualsevol intent d'un art al servei del No-res, aspecte que és present en els escrits estètics d'Antoni Tàpies així com les constants referències als místics castellans juntament als savis de cultures orientals. De fet, Antoni Tàpies, com es mostrarà en capítols successius, arriba a equiparar la tasca de l'artista amb la del místic i es referirà a la força de l'obra d'art autèntica en termes semblants a la de l'amulet. En aquest sentit, considerem que Cirici tendeix a plantejar una dicotomia entre l'art al servei del conreu de l'esperit i l'art al servei de la revolta i ho fa confrontant termes com superstició i coneixement. Aquesta formulació maniquea no s'escau en l'apropament a l'obra escrita d'Antoni Tàpies, ja que el pintor situa l'art al servei del desenvolupament de l'home en un moviment de contemplació que necessàriament porta a l'acció. Cirici oblida aquest aspecte, la mística de l'acció, i des d'aquí construeix la seva crítica vers tots els intents de raonar l'obra d'Antoni Tàpies que han posat l'èmfasi en el seu sentit interpel·lador de la interioritat.

Tot i això, reconeixem en Cirici una mirada que tendeix a emfatitzar la praxi: la pintura de qualsevol artista és abans que res el producte d'una conjuntura de la societat a través del sistema de ritus i mites amb els qual la societat permet la intercomunicació necessària. I és allí on la situació d'un home determinat permet, a partir de la seva dedicació, treball, sensibilitat i facultat de coherència amb els altres, esdevenir un

⁴⁹ En aquest sentit, Andreas Franzke, el 1968, s'expressa de manera anàloga: «*El arte de Tàpies –en ocasiones reflexivo y agresivo a un mismo tiempo– es arte y confesión. Su tono viene determinado básicamente por una profunda gravedad en la que cristalizan cierto misticismo mediterráneo y una querencia de raíz hispana por lo críptico*» en A. FRANZKE, *Tàpies*, Barcelona: La Polígrafa, 1992.

⁵⁰ *Ibíd.*, 332.

medium. Cirici troba en la pintura d'Antoni Tàpies un fort arrelament a una història general i a la història del seu país en particular. Des de la perifèria europea, el jove Tàpies troba una identificació entre la matèria i l'home i opta per una reivindicació de l'existència en contrast amb el No-res. La principal aportació de Tàpies és, a ulls de Cirici, «l'especial comprensió històrica, abans que els altres, de la grandesa de les coses pobres, la imatge, que la pobresa conté, d'allò que en l'home és menys alienat»⁵¹. Així doncs, Tàpies és el precursor de l'art pobre que «amb esperit metòdic i amb la màxima economia de mitjans, tracta d'operar, no pas per obtenir efectes estètics, sinó amb vista a una eficàcia directa sobre l'espectador. Així s'insereix a la vida i no rebutja els materials efimers que aguditzen aquest compromís amb el temps que passa»⁵².

Així mateix, d'entre els autors que han raonat l'obra d'Antoni Tàpies, cal destacar l'aportació de l'artista i historiador, Roland Penrose, qui el 1977 publicà *Tàpies*⁵³. És una obra important que raona l'evolució plàstica del pintor alhora que ressegueix el seu itinerari vital. A diferència de Cirici, Penrose incorpora algunes cites dels escrits d'Antoni Tàpies, concretament de *La pràctica de l'art*, que li serveixen per confirmar les seves consideracions sobre l'evolució del pintor.

Penrose és un bon coneixedor de l'extensa bibliografia al voltant de la figura d'Antoni Tàpies. En relació a les monografies de Juan-Eduardo Cirici, l'artista britànic s'interessa per l'exploració de signes i símbols:

Quan haurem comprès que el llenguatge de Tàpies té com a base els significats arquetípics que s'apliquen a algunes formes, ens serà més fàcil de copsar el significat no solament de signes simples com creus, quadrats, cercles, espirals, trapezoides i altres, sinó també la concepció que informa els procediments aplicats en la utilització de materials humils, textures i un conjunt heteròclit d'objectes corrents, perquè el seu objectiu és penetrar profundament dins el desconegut⁵⁴.

Penrose i Cirici coincideixen en interpretar l'obra d'Antoni Tàpies en clau arquetíptica i s'aturen en l'anàlisi simbòlica dels números. De la mateixa manera que el crític català, Penrose s'adona que el quatre és el dígit bàsic de la major part dels temes que Tàpies presenta: «estableix el monograma de les seves inicials amb quatre trets

⁵¹ Ibid., 343.

⁵² Ibid., 344.

⁵³ R. PENROSE, *Tàpies*, Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 177.

⁵⁴ Ibid., 108.

energètics: el quadrat i la seva antítesi, la creu, són en la base de la seva obra. Quatre és el símbol d'ordre i d'estabilitat que conté els quatre elements, els punts cardinals de la brúixola, les quatre estacions, els quatre estadis de la vida humana; fins i tot les fases del procés alquímic poden situar-se en ordre quaternari coincidint amb els colors que Tàpies utilitza amb més llibertat: negre, blanc, vermell i or»⁵⁵. I, per la seva part, Cirlot afirma: «en las obras de Tàpies, las pinturas basadas en el cuatro son muchas y hay que elegir las entre las más representativas. Van, de la inserción de un grupo de cuatro agujeros en el centro de un campo material, a la distribución de cuatro cuadrados, uno en cada ángulo de la superficie, cuyo formato con frecuencia se acerca al cuadrado»⁵⁶.

Juntament amb aquesta apreciació, ens interessa destacar l'aportació de Penrose en el capítol *La il·lusió de la realitat i la realitat de la il·lusió*. Quan l'artista britànic publica el seu volum, encara no ha aparegut *La realitat com a art*, llibre que veurà la llum el 1982. En aquest sentit, Penrose anticipa una de les qüestions fonamentals que recorre la bibliografia d'Antoni Tàpies, precisament la noció de realitat. Per a l'autor, el tractament que fa Antoni Tàpies del problema misteriós de la realitat, juntament amb el talent innat, el domini de la composició, l'ús auster i sensible del color i el sentit de la textura, li han donat un lloc d'autoritat en una època que necessita cada dia més una nova visió en les concepcions de l'art en la societat. Segons Penrose, Tàpies explora en una direcció que ens pot ensenyar a través de la paradoxa i de la contradicció que allò que anomenem realitat depèn del nostre grau de comprensió i que si volem començar a percebre les interpretacions més profundes de la veritat hem de recórrer als mitjans més humils: «Potser semblen similars, però l'objectiu de Tàpies i el de l'artista i el del poeta és arrencar la humanitat de la seva misèria oferint-li una visió de la unitat en la diversitat de totes les coses i ensenyant-li que la il·lusió és una part de la realitat. Potser l'objectiu més elevat de la il·lusió és superar la il·lusió, i el camí a seguir es farà més lluminós amb el llenguatge del signes bàsics, les formes senzilles i els materials menyspreats que Tàpies utilitza, reafirmant llur sentit arquetípic i eventualment llur sentit intern»⁵⁷.

En el capítol *L'esperit de Catalunya*, Penrose segueix els plantejaments de Gimferrer i s'atura en la descripció d'obres produïdes a partir dels anys setanta entre les quals emergeixen les conviccions de l'artista sobre Catalunya i la profunda estima a la

⁵⁵ *Ibid.*, 178.

⁵⁶ CIRLOT, *Significación de la pintura de Tàpies*, 99.

⁵⁷ PENROSE, *Tàpies*, 77.

pàtria: «El 1971 produí una pintura gran sobre una taula coberta amb un espès empastament a la qual donà el títol de *L'esperit català*. Al fons, que havia preparat d'un groc brillant, hi gravà un laberint de paraules que expressen un desig urgent de llibertat, i amb un altre color, vermell de sang, féu una salvatge estructura rítmica de taques impreses amb els seus quatre dits. Aquestes taques acompanyen el text principal, les barres imperatives, històriques, del mateix color vermell. Emergeixen d'aquest palimpsest els mots catalans de llibertat, democràcia, veritat, cultura i a través de la part inferior hi ha entallat en lletres negres un “Visca Catalunya”; això converteix tota l'obra en un manifest emfàtic dels emblemes que han fallat tant de temps a ell i als seus compatriotes»⁵⁸. Penrose, com Gimferrer, considera que una de les claus interpretatives de Tàpies és l'estima per Catalunya la qual es feu present de manera explícita en la seva obra.

En definitiva, l'aportació de Penrose incorpora l'anàlisi simbòlica que realitza Cirlet i es val de l'obra escrita d'Antoni Tàpies per raonar la creació plàstica del pintor amb nombroses referències a *La pràctica de l'art*. Tot i això, un cop més, trobem una absència total a qualsevol intent d'explicació de l'escriptura d'Antoni Tàpies.

Finalment, cal considerar la mateixa Fundació Antoni Tàpies com un dels espais privilegiats en els que s'ha promogut la conservació, difusió i investigació de l'obra de Tàpies. La Col·lecció de la Fundació reuneix més de dues-mil obres entre pintures, escultures, dibuixos, gravats i llibres de bibliòfil. Fins ara, la Fundació ha organitzat mostres temporals sobre temes tan diversos com ara les pintures matèriques; l'ús especial que Tàpies ha fet del vernís en la seva obra; els dibuixos, collages i cartons; els llibres de bibliòfil realitzats amb altres col·laboradors, i els cartells fets des de l'any 1950. Són exposicions que aprofundeixen en noves visions i plantegen una nova crítica.

Entre tota la tasca duta a terme des d'aquest centre d'art contemporani destaca la catalogació de l'obra completa d'Antoni Tàpies, projecte emprès per Anna Agustí el 1988 i que compta amb vuit volums disponibles en català, castellà, anglès i francès. Resta pendent la publicació del darrer volum de l'obra completa i que recolliria l'obra d'Antoni Tàpies des de l'any 2005 fins al moment de la seva mort, l'any 2012. Aquest projecte ha estat possible perquè l'any 1949, l'historiador de l'art Josep M. Gudiol, va convèncer el jove pintor Tàpies de la utilitat per a un artista de dur un control fotogràfic

⁵⁸ *Ibíd.*, 144.

de la seva obra. Gràcies a aquesta gran intuïció es consolidà un fitxer que ha permès la catalogació exhaustiva de l'obra de l'artista.

A més d'aquesta vocació de raonar l'obra de Tàpies, des de la Fundació s'ha iniciat un treball de publicació dels escrits d'Antoni Tàpies que encara resta incomplet. Pel que fa als textos de Tàpies, cal assenyalar el gran buit existent, ja que actualment resulta impossible accedir a la seva bibliografia perquè la majoria de textos es troben descatalogats. El projecte inicial de la Fundació Antoni Tàpies consistí en editar l'obra escrita completa d'Antoni Tàpies en dos volums: el primer, que contindria l'autobiografia del pintor; i, el segon, amb la resta de textos i assaigs de Tàpies. Aquest fou un projecte plantejat des de l'inici en tres llengües: català, castellà i anglès.

En aquests moments, en català, només existeix *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, el I Volum de l'obra escrita completa d'Antoni Tàpies publicada per la Fundació que duu el seu nom. Es tracta d'una edició revisada de l'obra *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, publicada per Editorial Crítica l'any 1977 i reeditada per Editorial Empúries i Fundació Antoni Tàpies el 1993. Aquest I Volum també es troba disponible en castellà i resta pendent, per a ambdues llengües, l'aparició del segon volum d'aquesta obra completa que hauria d'incloure els altres títols publicats pel pintor.

Mentrestant, l'obra assagística d'Antoni Tàpies només es troba disponible en anglès fruit d'una coedició entre la Fundació i l'editorial acadèmica nord-americana Indiana University Press. L'any 2009 es publicà a Nova York el primer volum de l'obra escrita completa de Tàpies, *A Personal Memoir. Fragments for an Autobiography (Complete Writings. Volume I)*, i el 2011 es presentà *Collected Essays (Complete Writings. Volume II)*.

De tot el que acabem d'exposar, n'extreiem, en primer terme, la insuficiència amb la què la crítica i els historiadors de l'art s'han apropiat als escrits estètics d'Antoni Tàpies. L'extensa bibliografia que aborda l'obra plàstica del pintor prescindeix, en la majoria dels casos, de qualsevol referència als seus textos i, aquells crítics que són coneixedors del llegat textual, eludeixen qualsevol intent de raonar l'obra d'Antoni Tàpies incorporant les principals conclusions dels seus escrits. Per tant, es dibuixa un escenari en el què obra artística i textos estètics transcorren en paral·lel i només en comptades ocasions semblen confluïr.

D'entre els pocs autors que han fet l'esforç de reflexionar sobre l'aportació textual d'Antoni Tàpies destaca Pere Gimferrer qui ja el 1974 fixà, per primer cop, la

seva atenció en l'obra escrita d'Antoni Tàpies. La principal aportació del poeta i crític consistí en reivindicar la unitat entre les dues facetes de l'artista, unitat que més de trenta anys després i a la llum de tota la bibliografia d'Antoni Tàpies ja publicada, Xavier Antich tornarà a reiterar.

En l'àmbit de l'acadèmia sorprèn l'absència de qualsevol treball sobre l'aportació textual d'Antoni Tàpies. Des de la Universitat de les Illes Balears, Luis González realitzà un primer apropament partint de la tesi que el pensament d'Antoni Tàpies constitueix un sistema, tesi que ni el mateix autor, en la seva memòria d'investigació, reconeix prou sustentada. Així mateix, Ignasi Roviró, des de la Universitat Ramon Llull, preparà una conferència per ser pronunciada a la Universitat La Sapienza de Roma que constitueix una primera aproximació als escrits de Tàpies però que, tractant-se d'una conferència, no permet desenvolupar a fons tots els aspectes que se'n deriven.

Així doncs, restava pendent l'elaboració d'una primera tesi doctoral que plantegés un diàleg entre l'obra artística d'Antoni Tàpies i els seus escrits atesa la insuficiència dels estudis realitzats fins aquest moment. Resulta sorprenent com un tema tant important per entendre el Tàpies pintor ha passat desapercbut per part dels grans crítics. Aquesta tesi vol ser un gra de sorra que permeti aproximar-se a Antoni Tàpies, sense oposar l'artista a l'escriptor.

Per fer-ho, caldrà, en primer terme, conèixer la trajectòria artística i vital d'Antoni Tàpies, ja que ens referim als escrits d'un pintor i ineludiblement cal abordar la seva obra plàstica la qual és, en si mateixa, el text principal. Ara bé, seria erroni considerar que entre obra i escrits s'estableix un lligam de dependència, ans al contrari, es tracta de textos que responen a objectius diversos i que, en la mesura que procedeixen de les mateixes mans, s'hi troben confluències. Es tracta de la unitat a la que fan referència Gimferrer i Antich. En aquest sentit, la vida d'Antoni Tàpies i les seves circumstàncies es fan presents en l'obra artística però també en les problemàtiques que intenten respondre els seus escrits. És per això que aquest treball procura atendre el context cultural, social, polític i econòmic en el que tenen lloc aquestes creacions. En definitiva, cal esbossar el marc en el que Antoni Tàpies produeix la seva reflexió.

En segon terme, es feia imprescindible un estudi dels escrits que publicà Antoni Tàpies, ja que cinc dels set llibres del pintor constitueixen un recull d'articles apareguts en premsa i publicacions especialitzades. Calia doncs definir els períodes en els que Antoni Tàpies escrigué atenent les temàtiques que s'aborden en cada moment i el criteri

que seguí en la selecció dels articles que formen els seus llibres. Així mateix, *L'art i els seus llocs* es diferencia respecte de la resta de publicacions perquè el pintor escrigué els textos que inclou específicament per a la publicació d'aquest llibre. Finalment, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* és un text imprescindible en el que Tàpies fa el relat de la seva vida des dels temps d'infància fins a la Catalunya de mitjans dels setanta. Una obra incompleta i que obvia els darrers quaranta anys de l'artista però que constitueix el testimoni més personal que ens llegà.

Així mateix, aquest treball procura situar a Antoni Tàpies en l'àmplia tradició d'artistes que des de finals del segle XIX emprengueren l'aventura de l'escriptura, especialment a Europa. Tàpies coneix bé els escrits de Paul Gauguin, les cartes de Vincent Van Gogh, el dietari de Paul Klee o la teoria de l'art de Vassili Kandinsky. I davant d'un panorama desolador a Espanya i Catalunya en què els artistes només pinten, decideix participar ell també d'aquesta tradició europea que reconeix a l'artista una veu legitimada per participar i opinar en els esdeveniments de l'àgora.

D'entre les múltiples temàtiques que recorren la bibliografia d'Antoni Tàpies, en aquest treball se n'escullen tres per aprofundir-hi més àmpliament. En primer lloc, la pregunta sobre el sentit de l'art que, en Antoni Tàpies, és una qüestió d'enorme transcendència, especialment després de l'afirmació de Joan Miró el qual assassinà la pintura⁵⁹. En segon lloc, quines són les característiques que defineixen al vertader artista, quin és l'estat de l'esperit que conflueix en el geni creatiu. I, finalment, les profundes relacions entre art i espiritualitat que, en el cas d'Antoni Tàpies, el porten a la descoberta de les cultures orientals, especialment de Xina, Índia i Japó i que conflueixen en el budisme zen que l'artista practicà però que no assumí com a religió pròpia.

En definitiva, l'objectiu d'aquest treball és aprofundir en els escrits d'Antoni Tàpies per destriar quins lligams s'estableixen entre l'artista i l'escriptor en la que és la primera tesi doctoral que es realitza sobre el tema. Aquesta és doncs una mirada en la que ens preguntem si els escrits d'Antoni Tàpies entronquen amb la tradició europea d'artistes que opten per l'escriptura i, concretament, ens aturem en tres temàtiques que recorren l'obra escrita d'Antoni Tàpies per establir-ne algunes conclusions.

⁵⁹ En l'entrevista concedida al crític d'art, Georges Raillard, Joan Miró s'expressa el 1977 amb molta claredat: «*c'était a l'intérieur de la peinture qu'il y avait quelque chose à détruire. La peinture était arrivée à un état de pourriture totale à l'intérieur, comme une putain*» en G. RAILLARD, *Joan Miró. Ceci este la couleur de mes rêves*, París: Éditions du Seuil 1977, p. 184. .

Capítol primer

ANTONI TÀPIES, VIDA I TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA

Antoni Tàpies neix a Barcelona el 13 de desembre de 1923, fill de Josep Tàpies Mestres i de Maria Puig Guerra. Durant la seva infantesa, viu en un ambient social i cultural marcat, en bona mesura, per l'amistat del seu pare amb destacats personatges de la vida pública catalana i del republicanisme catalanista de l'època, i per la intensa activitat cívica i política de l'avi matern.

L'interès per l'art contemporani es desperta en ell molt aviat, especialment quan el 1934 arriba a les seves mans un número especial de la revista *D'Ací i d'Allà*⁶⁰ dedicat a les avantguardes artístiques del segle XX. Durant aquests anys, Tàpies recorda haver dedicat moltes hores a la pràctica autodidàctica del dibuix i la pintura.

Dos aspectes significatius marquen l'inici i la fi de la seva adolescència respectivament. Per un costat, la Guerra Civil espanyola (1936-1939) i el seu desenllaç senyalen profundament molts aspectes de la seva trajectòria posterior i imprimeixen un esperit de rebel·lia que ja es troba en les seves primeres temptatives artístiques. I, per l'altre, l'enfermetat i la posterior convalescència que, al llarg de dos anys (1942-1943), a través de la reflexió, la lectura, la música, el contacte amb la natura i un exercici regular del dibuix i la pintura, configuren definitivament la seva vocació.

⁶⁰ Número 179 de la revista *D'Ací i d'Allà* de l'hivern de 1934 dedicat a l'art modern. Editat per López Llausàs i coordinat per Joan Prats, Joaquim Gomis i Josep Lluís Sert. Aquest número comptà amb una coberta i un *pochoir* de Miró.

Tot i que cedeix als anhels del pare i inicia els estudis de dret el 1944, la seva vida universitària és poc intensa i només després de quatre cursos decideix plegar. En aquesta època treballa en un petit estudi del carrer Jaume I de Barcelona i assisteix a l'acadèmia de dibuix que Nolasc Valls dirigeix al carrer Jonqueres. Del període 1943-1944 es conserven una trentena de dibuixos molt variats: des d'un cert convencionalisme en els retrats fins a un expressionisme que no exclou un tractament «primitivista».

A partir de 1945 Tàpies utilitzarà com a estudi un pis de la seva germana petita al carrer Diputació i, com ell mateix afirma a la seva *Memòria personal*, «alguns condeixebles van venir a veure les meves pintures. Suposo, per la cara que feien, que em tenien per un tipus rar, misantrop i avorrit, bé que, en general, tothom em respectava molt»⁶¹. En aquest mateix any Tàpies s'inicia en les pintures a l'oli:

M'obsessionava la materialitat, la pastositat dels fenòmens, que jo interpretava usant un material espès, mescla de pintura a l'oli amb blanc d'Espanya, com una mena de matèria primera interior que posava de manifest la veritable naturalesa, la realitat *noümenal*, que jo no veia com un món a part, ideal o sobrenatural, sinó com l'única, total i veritable realitat de què tot es componia. Naturalment, d'aquesta creença no eren absents algunes idees de certs filòsofs o de certs artistes i poetes surrealistes. Però cal pensar que sobretot era l'expressió sincera, bé que confusa, del que a mi aleshores em semblava una veritable experiència o relació que jo tenia amb les forces abissals, còsmiques, que tan sovint m'atreien durant aquell temps i en les quals la meva ment se submergia a voltes fins a un límit alarmant per a mi mateix⁶².

Tàpies realitza una exploració primerenca en el terreny de la textura i l'expressivitat de la matèria. *Zoom*⁶³, de 1946, al·ludeix, en paraules de Manuel J. Borja-Villel, «al primitivisme visceral de l'art infantil o dels malalts mentals que semblava



⁶¹ A. TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2010, p. 179.

⁶² *Ibid.*, 174.

⁶³ *Zoom*, 1946. Oli i blanc d'Espanya sobre tela. 65 x 54 cm.

reivindicar-se durant el període de postguerra en medis artístics europeus, especialment els relacionats amb l'art brut. Igual que en tot primitivisme, a *Zoom* s'expressa un rebuig de la civilització moderna; i s'hi manifesta un desig de tornar a un món preindustrial, on es pressuposa una relació amb la natura més íntima. El que sembla ser un rostre humà és girat a l'inrevés i d'ell surten una sèrie de raigs lluminosos. D'aquesta manera, matèria i forma sembla que es fonen en un continu únic. El rostre és deshumanitzat i adquireix la forma d'un ésser astral, que sembla anterior no només a la civilització industrial, sinó també a l'existència de qualsevol vida organitzada a la Terra. En aquest aspecte, així com també en l'ús simultani de dues maneres de representació, la icònica (rostre) i la indicativa (empremtes de les mans), i en l'ús dels materials, aquesta obra és precedent directe de les pintures matèriques. Moltes de les obres dels anys cinquanta i seixanta mostren un món encara en formació, una natura d'empremtes petrificades, de fòssils, com si estigués submergida en un abandonament mil·lenari»⁶⁴.

El tema del cap separat del cos és característic de la pintura de Tàpies d'aquest període i s'observa també a *Cap i bandera*⁶⁵ (1946). Dins de la literatura simbolista, aquest motiu representa tot el que és espiritual en oposició amb els elements materials de l'ésser humà⁶⁶. En algunes obres posteriors, la figura humana es lliga a la terra per mitjà dels peus, que actuen com arrels i que no deixen de conferir al cap un cert caràcter elevat i celest. El simbolisme ha exercit una intensa influència en gran part dels artistes i grups d'avantguarda del segle XX, de Mondrian a Kandinsky, de Duchamp a Jasper Johns. Atesa la importància històrica i artística que el període simbolista va tenir a Barcelona –mitjançant l'arquitectura de Gaudí, Puig i Cadafalch i Domènech i Montaner– no hi ha dubte que aquest moviment va modelar el gust estètic del jove Tàpies en una direcció determinada.



Entre 1946 i 1947 Tàpies continua treballant en l'estudi del carrer de la Diputació on realitza la sèrie de collages amb papers bruts, cartons amb creus,

⁶⁴ M. BORJA-VILLEL. «La col·lecció» en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1990, p. 26.

⁶⁵ *Cap i bandera*, 1946.

⁶⁶ M. BORJA-VILLEL. «La col·lecció» en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1990, p. 26.

filaments enganxats i fusta cremada. Una mostra n'és *Creu de paper de diari*⁶⁷ (1946-1947) on des d'una perspectiva simbolista, la creu representa la síntesi de tot el que és material (horitzontal) i espiritual (vertical), com també la seva transcendència.

El coneixement que Tàpies tenia dels diversos grups avantguardistes va ser molt escàs i no podem cercar els orígens d'aquestes obres ni en Braque ni Picasso. Per a Borja-Villel, es tracta d'una composició d'origen sintetista: «El fet que per formar la creu s'hagi escollit precisament la secció del diari dedicada als obituaris i que, juntament amb el paper de diari, s'utilitzi també un paper de Manila, que sembla paper higiènic, reforça aquest caràcter, en què parla de la transcendència del que és humil, de l'espiritualitat del que és material»⁶⁸. Aquests són els anys previs d'un capítol en la vida d'Antoni Tàpies que per la seva repercussió mereix menció apart.

1.1 DAU AL SET

Tres pintors: Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012), Modest Cuixart (Barcelona, 1925-Palafrugell, 2007) i Joan Ponç (Barcelona, 1927- Sant Pau de Vença, 1984); un poeta que tenia una particular sensibilitat plàstico-literària com Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998); un filòsof i teòric de l'art com Arnau Puig (Barcelona, 1926) i un artista polifacètic com Joan-Josep Tharrats (Girona, 1918-Barcelona, 2001) que actuà com a editor i promotor de la revista. Aquests són els integrants de *Dau al Set*, un col·lectiu que es va constituir sense cap acta de fundació en els bancs de la Plaça Molina de Sant Gervasi de Barcelona i que publicà el primer número de la revista *Dau al Set* el setembre de 1948.

Malgrat que els components del grup daualsetià no fan esmena explícita a les revistes i les exposicions d'art modern de la Barcelona de preguerra, els posteriors contactes que establiren amb els seus impulsors els van permetre accedir a nombrosos catàlegs i revistes on se n'havia deixat constància. Les biblioteques de Joan Prats, J.V. Foix, Tharrats i Perucho els van furnir de catàlegs d'exposicions, revistes i monografies d'art modern catalanes i estrangeres publicades abans de la guerra.

A diferència d'alguns dels membres de *Dau al Set*, Antoni Tàpies sí que va conèixer, a través del seu pare i la seva biblioteca, algunes de les expressions artístiques del temps de la República que li van valer per tenir el primer contacte amb l'art modern.

⁶⁷ *Creu de paper de diari*, 1946-1947. Collage i aquarel·la sobre paper. 40 x 31 cm.

⁶⁸ M. BORJA-VILLEL. «La col·lecció» en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1990, p. 31.

En la seva *Memòria personal* cita en més d'una ocasió l'enorme impacte que li causà el número extraordinari de Nadal de 1934 de la revista *D'Ací i d'Allà* dedicat a l'art del segle XX: «Res no hi va haver de semblant, que si bé de moment em va desconcertar totalment, a la llarga em trastornés tant ni que tingués tanta repercussió en la meua vida»⁶⁹. El director literari de la publicació, Carles Soldevila, formava part del cercle d'amistats del pare d'Antoni Tàpies i concretament aquest número tant extraordinari per al jove pintor fou dirigit per Josep Lluís Sert i Joan Prats, del GATCPC i l'ADLAN, dues societats creades per al foment de l'arquitectura i l'art en el temps de la República.

A més de les publicacions i dels grups que realitzaren una tasca de defensa i promoció dels nous corrents artístics, cal destacar el paper de galeristes com Josep Dalmau. Les galeries que porten el seu nom obriren el 1909 en el número 18 del carrer de la Portaferrisa de Barcelona i cal fer notar l'enorme llegat en la difusió de l'art d'avantguarda des de Juan Gris, Duchamp, Metzinger, Léger, Gleizes o Kees van Dongen. També foren les Galeries Dalmau les que organitzaren la primera mostra individual de Miró el 1918.

Amb l'esclat de la Guerra Civil, l'any 1936, les activitats plantejades per grups com l'ADLAN foren suspeses i les nombroses revistes que fins aleshores havien contribuït a la recepció del surrealisme a Catalunya, desaparegueren. El nefast desenllaç de la Guerra Civil va posar fi a l'apogeu de l'art avantguardista assolit durant la República i es produí un allunyament de tota avantguarda estètica i una regressió cap a formes culturals conservadores, com el paisatgisme i el retrat de tradició acadèmica.

Com afirma Daniel Giralt-Miracle⁷⁰, la vitalitat artística dels anys de la República no va desaparèixer amb el triomf dels nacionals, però es va haver de mantenir en la clandestinitat o en la pseudoclandestinitat. Només les antigues associacions d'artistes, les escoles privades d'art i, sobretot, els instituts estrangers –especialment l'Institut Francès de Barcelona– acollien, de manera tímida, les activitats artístiques que no volien sotmetre's als dictats classicitzants i neoimperialistes del règim. Va ser així com van néixer una sèrie de grups o iniciatives que a partir de corrents renovadors derivats de l'impressionisme i de certa abstracció van tractar d'aportar a l'escena artística una obertura que va penetrar gradualment en les galeries d'art i el col·leccionisme privat. D'aquests grups cal esmentar el Grup Lais, el cicle *Arte Nuevo*,

⁶⁹ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 91.

⁷⁰ D. GIRALT-MIRACLE, «Dau al Set, un repte i una aventura» en *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla 2011, pp. 34-43.

que va promoure Àngel Marsà a les galeries *El Jardín*; el grup Cogul, el Saló d'Octubre, el Saló de Maig o el Grup Postectura, però cap d'ells no es va caracteritzar per la originalitat, la força i la incidència que va aconseguir Dau al Set.

La contesa militar i la irrupció del franquisme suposen un trencament en les corrents artístiques que van tenir lloc en el temps de la República. Com afirma el pensador i membre de Dau al Set, Arnau Puig, durant els anys quaranta els artistes hauran d'escollir entre adaptar-se als límits ideològics que fixava el franquisme o bé establir nous fonaments per a l'exercici artístic:

Amb tota seguretat no s'hauria produït el fet Dau al Set si, en el nostre ambient, s'hagués mantingut la continuïtat d'avantguarda que caracteritzava els anys de la preguerra civil. El fre i el posterior triomf del franquisme ens impulsaren a tots a cercar possibilitats expressives i representatives que, en iniciar-se en una ruptura, foren més creadores que les pròpies d'una continuïtat⁷¹.

I afegeix:

Les circumstàncies de l'aparició de Dau al Set han de ser establertes al si d'una enrarida situació política i cultural que és la del franquisme dels anys quaranta. El franquisme, aleshores, se situava dintre l'atmosfera d'un triomfalisme històric basat en les essències eternes d'una Espanya imperial i defensora de la fe que negava tot el que no era acceptació cega d'uns eslògans vacus i absolutament acrítics. L'entorn social oposat a aquesta premissa era el silenci més absolut, dominat pel temor dels vençuts en la contesa de la guerra civil espanyola. Silenci i terror, per altra part mantinguts a base d'un control policíac sense cap dubte i del que només es podien escapar aquells que es dediquessin al negoci estricte sense cap compromís polític, atès que la ideologia anava a càrrec dels que detentaven el poder polític, és a dir, dels guanyadors de la guerra⁷².

En definitiva, segons Puig, «a partir de l'acabament de la Guerra Civil, l'abril de 1939, als que pretenien viure de l'art, no els calgué cap altra cosa que seguir treballant com sempre ho havien fet. Però aquells que entenien l'art com el signe d'un poble,

⁷¹ A. PUIG, *Històries de Dau al Set. 50 anys*, Barcelona: Thassàlia 1998, p.133.

⁷² *Ibíd.*, 78.

d'una idea o d'una comunitat o bé com a recerca estètica, aquests sentien que calia fer-ho tot de bell nou, que calia redescobrir-ne els fonaments o bé establir-ne de nous»⁷³.

Com afirma Pilar Parcerisas, entre 1941 i 1943, es forgen les amistats entre els que serien membres de *Dau al Set*, i a partir del 1944 i fins el 1947, comencen a apreciar-se els símptomes de canvi, etapa que podem considerar de prelude. El 1941 Joan Brossa coneix Joan Miró a través de Joan Prats a casa del poeta J. V. Foix, qui mantenia tertúlies amb escriptors i poetes d'avantguarda vinculats a la revista *L'Amic de les Arts* (1926-1929), que Foix havia dirigit. El paper com a creador i difusor dels moviments d'avantguarda italians i francesos que portà a terme J.V. Foix mitjançant la seva col·laboració en diverses publicacions periòdiques catalanes fou primordial per a la introducció d'aquests moviments a Catalunya. Així s'expressa Tàpies:

Va ser en la meva adolescència quan vaig veure per primera vegada el nom de Foix en lletra impresa, associat ja a moviments artístics potser més inquietants. I, per començar, a quelcom que, paradoxalment, semblava antipictòric i fins i tot antiliterari. Es tracta del seu article sobre el dadaisme publicat al famós número extraordinari de Nadal que la revista *D'Ací i d'Allà* va consagrar a l'art d'avantguarda l'any 1934⁷⁴.

No és estrany doncs que Tàpies confessi que d'aleshores ençà associés el nom de Foix a l'origen de la branca més progressista de la cultura del segle XX⁷⁵. També Joan Brossa escrigué a *Destino* el 1978 l'article *Gràcies, Foix* on deia: «Per a mi, el coneixement de l'obra del senyor Foix va ser com una epifania. La meva generació s'ho va trobar tot embolicat, i una obra com la de Foix ajudava a clarificar les coses. El pont que calia construir [...] significava una porta oberta a l'aventura contemporània com no s'havia donat en cap altre autor»⁷⁶. És un moment en què cal fer el pont amb l'avantguarda d'abans de la guerra i unir les forces creatives amb els antics membres de l'ADLAN com Joan Prats i Joaquim Gomis, i amb els arquitectes que havien impulsat el GATCPAC, començant per Josep Lluís Sert. En definitiva, calia refundar l'actitud de progrés que havia guiat l'art de la República.

⁷³ *Ibid.*, 276.

⁷⁴ A. TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Editorial Empúries 1985, p. 92.

⁷⁵ En aquest sentit, Antoni Tàpies dedica articles a J.V. Foix en tres dels seus llibres: *Valor de l'art, La realitat com a art* i *Per un art modern i progressista*.

⁷⁶ Vegeu P. PARCERISAS, «Tabula rasa. El dau del progrés», en *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla 2011, pp. 34-43.

El 1942 Modest Cuixart entrà en contacte amb René Metras i Lluís Maria Riera, peces clau del futur Dau al Set. Aquest mateix any Arnau Puig conegué a Joan Brossa:

Transcorria l'any 1942, en plena guerra mundial i quatre anys després d'haver acabat la guerra civil espanyola, quan ens vam conèixer Joan Brossa i el que escriu aquestes ratlles, Arnau Puig. Cronològicament, entre nosaltres hi havia una diferència de set anys [...] però la realitat ens havia situat en generacions diferents: la que havia viscut directament la Guerra Civil i la que l'havia experimentada, inserida en una nebulosa de fets només llunyanament comprensibles, però reals⁷⁷.

Com assenyala Puig, la diferència d'edat marcarà la vivència del conflicte armat però existeix un substrat comú que actua com a factor d'unió: «Queda ben palesa la repugnància que ens inspirava l'ambient en què vivíem i en el qual érem uns solitaris o uns aïllats. No podem dir marginats, perquè érem nosaltres els que ens separàvem del nostre ambient cultural. Això demostra la similitud de la nostra actitud amb la que cal suposar-ho, adoptaren els dadaistes»⁷⁸.

El 1946 es produeix l'encontre entre Joan Brossa i Joan Ponç amb qui s'establí un marc de complicitats estètiques. I serà a través d'un pintor anomenat Gabino que Antoni Tàpies coneix Joan Brossa i entra en contacte amb els altres joves que en aquell moment celebraven una exposició als Blaus de Sarrià, presentats per Foix. Eren els pintors Joan Ponç, Agustí Puig, Pere Tort i l'escultor Emili Boadella.

La trobada Brossa-Tàpies és important ja que en paraules del poeta: «Amb Tàpies vaig tenir des d'un bon començament una relació estreta i també de caire cultural. L'obra que feia no m'agradava gaire i llavors jo preferia la d'en Ponç i em va interessar més ell que el què pintava. Li agradava molt la música i sobretot Wagner com a mi. I Brahms. Tàpies va anar evolucionant influït per Ponç i per Miró i Klee»⁷⁹. I afegeix: «De tot Dau al Set, amb qui m'avenia més, des del punt de vista humà, era amb en Tàpies. La relació era la més reposada: podia parlar-hi amb tranquil·litat, sense apassionament, a diferència d'en Ponç, que podia arribar a ser violent i obligava els altres a frenar. Això no passava mai amb en Tàpies»⁸⁰.

⁷⁷ A. PUIG, *Històries de Dau al Set. 50 anys*, Barcelona: Thassàlia 1998, p. 21.

⁷⁸ *Ibid.*, 41.

⁷⁹ LL. PERMANYER, *Brossa x Brossa*, Barcelona: La Campana 1999, p. 84.

⁸⁰ *Ibid.*, 123.

Per la seva part, Antoni Tàpies també destaca en la seva *Memòria personal* l'amistat i mútua influència que s'exerciren amb Brossa:

Tot seguit vaig avenir-me molt amb ell i li vaig agafar una gran estima. Vaig descobrir que teníem gustos semblants malgrat que era un temperament tan divers i que procedia d'un ambient social diferent al meu. La seva sensibilitat per la pintura era sorprenent i les exclamacions i els comentaris que em feia quan li mostrava els meus quadres em foren d'allò més estimulants. De tant en tant també em llegia els seus poemes de viva veu. M'impressionava molt la seva manera senzilla però misteriosa amb què ho feia, en aquell pis ombriu i silenciós del carrer d'Alfons XII on vivia aleshores. El que més m'animà, però, va ser quan arribà el dia que em donà a entendre que entre nosaltres ja s'establia un veritable diàleg. Va ser en una ocasió en què jo li vaig dir: "Em sembla que estic molt influït per la teva poesia". I ell em va respondre: "Home, Tàpies, a mi també em sembla que m'influeix la teva pintura"⁸¹.

Amb la incorporació d'Antoni Tàpies i Joan-Josep Tharrats es completa l'esperit de *Dau al Set* i la possibilitat real d'editar una revista. El primer número sortí el setembre del 1948, i el darrer, el desembre de 1956.

S'han escrit moltes pàgines sobre la importància d'aquest grup de joves precursors de l'avantguarda catalana. Abans però de considerar les veus dels seus protagonistes, fora pertinent partir del relat que en fa Tàpies, especialment en la seva *Memòria personal*: «No recordo com vam conèixer en Tharrats, que aleshores treballava en una bòbila o fàbrica de rajoles del seu pare i encara no pintava, i del qual vam saber que tenia una petita impremta. Aprofitant aquesta avinentesa, vam decidir en Joan Brossa i jo de demanar a en Tharrats de fer una revista per donar-nos a conèixer. Vam reunir-nos diverses vegades i en una d'elles en Brossa va batejar la revista amb el nom de *Dau al Set*»⁸².

Com assenyala Antoni Tàpies en aquestes línies, el plantejament inicial de *Dau al Set* fou el de publicar una revista amb la finalitat de fer difusió de l'obra dels seus

⁸¹ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 191. Antoni Tàpies afirma que Brossa prové d'un ambient social diferent al seu i que aquesta diferència es fa palesa en el moment d'iniciar la col·laboració. De la mateixa manera s'expressa Brossa: «Fins que van aparèixer Tàpies i Cuixart, tots érem pobres. Cabral va sentenciar que ells eren els burgesos i que els autèntics proletaris érem Ponç i jo, comentari que no va agradar gens a Tàpies» en Ll. PERMANYER, *Brossa x Brossa*, Barcelona: La Campana 1999, p. 81.

⁸² TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 197.

membres i, en aquest sentit, era pertinent la incorporació de Tharrats atès que disposava d'una petita impremta.

Per bé que en la seva autobiografia no té una presència destacada el relat del naixement d'aquest grup, Antoni Tàpies dedicarà dos articles en publicacions distintes per fer el que considera un exercici de justícia històrica vers el que fou Dau al Set. Per un costat, es preocupa de destacar que sense la figura de Joan Brossa mai no hagués existit aquest grup i, per l'altre, rebutja la concepció de Dau al Set com el precursor del surrealisme a Catalunya. Vegem com ho expressa:

La pitjor injustícia que se sol fer i que ja es va perpetrar en inaugurar la revista, és ocultar que l'ànima dels primers números (el que en podríem dir la seva primera època) i l'únic que mereixia el nom de director fou el poeta Joan Brossa. O, millor dit, Brossa i tot aquell món unit a la seva inconfusible personalitat, que ens va anar descobrint de forma torrencial als fundadors de la publicació. (Convé recordar que aquests vàrem ser tres pintors: Ponç, Cuixart i qui això escriu; dos escriptors: Brossa i Arnau Puig; i un impressor, J. J. Tharrats, que va començar a pintar posteriorment. I això succeïa a la tardor de 1948)⁸³.

Per tant, la idea de publicar una revista va sorgir gràcies a l'entusiasme de tots els membres de Dau al Set en reunions on cadascú hi deia la seva però Joan Brossa fou el factor decisiu per tirar-la endavant. En referència al segon aspecte que, segons Antoni Tàpies, requereix de matització la qüestió de la relació entre el surrealisme i Dau al Set, Tàpies s'expressa en *L'art contra l'estètica*:

Després se n'ha fet una tota una llegenda al voltant de Dau al Set i se l'ha volgut convertir en una espècie de moviment surrealista català. Però allà, en realitat, no hi havia una ideologia de grup. Cadascú anava pel seu cantó. Tots van acabar mig renyits. Només en Brossa i jo hem mantingut la continuïtat de la nostra amistat. Fou una unitat circumstancial, perquè en aquell moment no hi havia res⁸⁴.

Així doncs, per a Antoni Tàpies, no es pot considerar Dau al Set com un precursor de l'avantguarda a Catalunya. Per al pintor, el naixement d'aquest grup s'explica atenent el moment històric de la Catalunya que viu sota el règim franquista.

⁸³ A. TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Editorial Empúries 1985, p. 95.

⁸⁴ A. TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel 1974, p. 187.

Per la seva part, Arnau Puig és el membre que ha reflexionat més abastament sobre el grup Dau al Set. Concretament en dues publicacions notables com *Dau al Set, una filosofia de l'existència*⁸⁵ i *Històries de Dau al Set*⁸⁶ publicada als cinquanta anys de la seva constitució. En síntesi, Puig considera que els elements de cohesió de Dau al Set foren, per un costat, l'actitud d'oposició a l'*establishment* i, per l'altre, el fet de propugnar nous camins d'expressió literària, filosòfica i plàstica que reprenguessin les tendències més avançades que s'estaven desenvolupant en aquests camps abans de la Guerra Civil. Així ho expressa:

Si fullegem els diferents números de la revista, tenint en compte les circumstàncies d'aquells anys, podem comprovar que hi és ben manifesta la nostra voluntat d'acció i de passió: la filosofia que sorgeix de l'existència mateixa, la poètica que genera després de destruir l'objectivitat social, l'encalç de les noves realitats, el reconeixement de la nova ciència dels espais múltiples i dels temes diferents, sempre en relació amb les realitats plantejades per la voluntat, el compromís amb la societat per establir-ne una que permeti que cadascú es mostri tal com la natura l'ha confegit i tal com ell mateix s'ha estructurat i, amb tota plenitud, les recerques formals i plàstiques més escaients a l'expressió i a la representació d'aquelles sensacions i aquelles sensibilitats que no han assolit –o no se'ls ha permès – prendre forma ni tenir presència⁸⁷.

En aquest sentit, no és estrany que Arnau Puig prefereixi parlar d'un esperit de Dau al Set entre la fi de 1946 i 1948 caracteritzat per l'entusiasme vers l'actitud surrealista, un cert esperit dadaïsta, la inquietud cultural sense límits ni fronteres, la llibertat d'expressió i d'execució, l'interès per les activitats de cadascú amb la conseqüent interinfluència i l'interès per tot el que signifiqués innovació, subjectivitat i inconformisme. En síntesi:

S'hauria de parlar sempre d'una atmosfera Dau al Set, atmosfera o clímax que es podria sintetitzar dient que es tractava d'una actitud de rebel·lió enfront de l'entorn cultural i social, nascut d'una espontània actitud reactiva dels seus components, que va assumir aspectes inicialment dadaïstes, de mica en mica va anar passant pel surrealisme i va acabar, contradictòriament en aparença, en una interpretació de l'activitat cultural

⁸⁵ A. PUIG, *Dau al Set, una filosofia de la existencia*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2003.

⁸⁶ A. PUIG, *Històries de Dau al Set. 50 anys*. Barcelona: Thassàlia, 1998

⁸⁷ A. PUIG, «Introducció a l'esperit de Dau al Set», en *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla 2011, p.30.

creadora com a compromís polític i en les formes de la descomposició poètica i plàstica que podríem designar com una poètica i teatre de l'absurd i de l'informalisme pictòric⁸⁸.

Per Arnau Puig, doncs, Dau al Set té a veure amb un esperit de ruptura vers un ordre de les coses que no s'ajustava als anhels dels seus membres. De la mateixa manera ho valora Pilar Parcerisas, crític d'art, afirmant que «els seus valors no són tan estilístics com d'actitud de represa del progrés i de l'avantguarda, malmesa a Catalunya per una guerra de rerefons vuitcentista que havia aixafat l'esperança de la llibertat. L'actitud és el que val de Dau al Set, l'actitud com a força que es projecta en el futur i que sosté els fonaments de l'avenç cap a la reconstrucció del progrés en l'art, reafirmada pels seus components a títol individual en el seu pas per l'informalisme»⁸⁹.

Ja s'intueixen els diferents plantejaments subjacents a una interpretació posterior del que va ser Dau al Set. Per a Antoni Tàpies no podem parlar d'un grup surrealista català i Arnau Puig, teòric del grup, comparteix aquesta tesi:

El nostre surrealisme i el nostre dadaisme ha de ser entès, en el fons paradoxalment, com *avant la lettre*; és a dir, que van aparèixer en nosaltres i especialment en els nostres artistes a partir de la pròpia intencionalitat i la pròpia actuació i, només posteriorment, van tenir consciència que era alguna cosa que ja es feia o s'havia fet. Hi hagué gèrmens, sens dubte, però l'eclosió era autòctona. El nostre dadaisme era el sentit de la ruptura; el nostre surrealisme, el sentit de la crida vers l'interior de cada u i la crida a la llibertat d'execució, així com del valor estètic, en formalitzar-se, de tot el que surt de la nostra intimitat⁹⁰.

Així doncs, surrealisme⁹¹ i dadaisme són els corrents que més apassionen els membres de Dau al Set però cal fer notar que hi arriben de manera intuïtiva, és a dir,

⁸⁸ PUIG, *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, 77.

⁸⁹ P. PARCERISAS, «Tabula rasa. El dau del progrés», en *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla 2011, p. 66.

⁹⁰ PUIG, *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, 59.

⁹¹ Resulta pertinent considerar les distintes definicions del concepte surrealisme que van realitzar els seus protagonistes. Per a André Breton, «*todo conduce a pensar que hay un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como contradicciones. En vano buscaríamos en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación en este punto*»; Per a Louis Aragon, «*el vicio denominado surrealismo es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen*»; Per a Paul Eluard, «*el surrealismo, que es un instrumento de conocimiento y por ello mismo un instrumento tanto de conquista como de defensa, trabaja para sacar a la luz la conciencia profunda del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres*»; Per a René Crevel, «*el surrealismo recompensa con una*

sense conèixer prèviament aquestes tendències. El dadaisme els aporta la capacitat de negació radical de tot mentre que el surrealisme els atorga la llibertat i la credibilitat en la qualitat dels seus impulsos íntims, el dret a la lliure composició i la possibilitat de barrejar les dades del món objectiu amb les del subjectiu.

Si calgués precisar les influències artístiques més notables del grup, és pertinent fer referència a Paul Klee i a Joan Miró. Aquests són dos artistes que influiran notablement en Antoni Tàpies, un llegat que probablement s'inicia en l'etapa de Dau al Set com afirma J. J. Tharrats:

Els tres pintors i jo, a voltes també l'Arnau Puig i en Brossa que mai no hi faltava, ens passàvem hores i hores contemplant i discutint les reproduccions de publicacions franceses o americanes i els noms de Paul Klee i de Joan Miró sonaven tantes voltes que fins me n'ha quedat l'empremta en totes les parets del meu pis. Jo crec que en Brossa i en Tàpies s'han mirat, més de cent vegades el número de *Cahiers d'Art* que Christian Zenos va dedicar a Joan Miró. Fou en una d'aquestes innombrables vetllades on sorgí la idea de publicar Dau al Set⁹².

Com han expressat alguns dels seus membres, Dau al Set no fou un grup sinó una conjunció de voluntats que s'oposava al seu entorn. No tenien un lema o ideal que els aglutinés més enllà d'una praxi de treball crítica amb l'entorn més immediat i la possibilitat d'editar una revista amb la incorporació de Tharrats.

Abans però del naixement de la publicació *Dau al Set*, hi havia hagut el referent d'*Algol*, revista impresa gràcies al tipògraf Enric Tormo, que Joan Brossa, Arnau Puig, Joan Ponç, Jordi Mercadé i Francesc Boadella endegaren el desembre de 1946. En va aparèixer un únic número format per dos fulls impresos i una sobrecoberta. Constava de dos articles de Joan Brossa titulats *La presència forta* i *Tres poemes purs*; un d'Arnau Puig sota l'epígraf *Dades a un problema*; la il·lustració de portada era de Joan Ponç i la cal·ligrafia del títol i les imatges de l'interior de Mercadé i Boadella. Així explica Arnau Puig la gènesi d'*Algol*:

pequeña y bonita lluvia de carbones encendidos el bazar de la Realidad, que se ha ganado a pulso los mismos derechos de ser incendiada que la caridad, su gemela en la hipocresía» en P. ELUARD; A. BRÉTON, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid: Siruela 2003, p. 96.

⁹² J.J. THARRATS, *Dau al Set i la seva època*, Barcelona: Parsífal Edicions 1999, p. 52.

Amb d'altres amics vaig organitzar un grup d'investigació de problemes històrics, artístics, filosòfics, científics i literaris. Brossa, una mica a remolc, va col·laborar en aquestes controvèrsies, per participar en les quals calia preparar textos escrits i informació documental. A l'horitzó, va aparèixer un nou amic, un conegut de Brossa, Enric Tormo. Aquest exercia un paper destacat en la idea de publicar una revista, amb la qual cosa Tormo podria també gaudir de les seves idees sobre la tipografia i la impressió. Aquesta revista fou *Algol*, nom esotèric que no va pas desagradar a Brossa, perquè comportava una certa referència al diable i a les estrelles⁹³.

Juntament amb *Algol*, cal citar una altra publicació contemporània a *Dau al Set*. L'any 1946 apareix la revista *Ariel* que marca una continuïtat en la difusió poètica duta a terme per la revista *Poesia* (1944) i que publicà textos de Josep Palau i Fabre, Josep Romeu, Miquel Taradell, Joan Triadú, Frederic-Pau Verrié, Joan Barat, Alexandre Cirici, Francesc Espriu, Enric Jardí, Rosa Leveroni, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas i Manuel Valls. Així s'expressa Antoni Tàpies: «Coneixíem la revista *Ariel*, amb molts components de la qual vam entrar en contacte tot seguit. Els reconeixíem el mèrit d'haver gosat tirar endavant aquella empresa cultural en català, però ens semblava massa eclèctica, poc combativa, i les seves il·lustracions poc radicals i en certa manera antiquades. Nosaltres volíem per a la nostra revista coses més fortes i vivents»⁹⁴.

De manera semblant s'expressa Arnau Puig:

Els seus components eren gent que volien palesar que la cultura catalana oficialment liquidada continuava encara viva i capaç de creació. Era una revista amb un esperit que enllaçava amb la cultura catalana florent del període de la República. A les seves planes es recollien els treballs literaris i plàstics seriosos de la llavors críptica cultura catalana. Només un dels seus components i fundadors al mateix temps, d'*Ariel* era àcid i rupturista: Josep Palau i Fabre; això, no obstant, literàriament es trobava molt allunyat de dadatismes i surrealismes; com a molt se sentia *poète maudit*⁹⁵.

⁹³ PUIG, *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, 59. El mot, que vol dir dimoni, és el nom que els astrònoms àrabs del segle VII donaren a l'estel doble que només és visible a ull nu quan els dos cossos són l'un al costat de l'altre; altrament roman invisible.

⁹⁴ Tàpies, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 197.

⁹⁵ *Ibid.*, 97. Vegeu la nota al peu de pàgina que indica Puig: «Fa poc, parlant amb Frederic-Pau Verrié, un dels creadors d'*Ariel*, em confirmava aquesta apreciació. Concretament em deia que ells, que havien estat alguns dels soldats més joves de l'exèrcit republicà, entenien que no havien perdut pas la guerra i que continuaven la lluita amb d'altres armes, en aquesta ocasió les de la cultura; la qual cosa els impulsava a recuperar tot el que quedés de l'etapa anterior».

Així doncs, Dau al Set compta amb dos referents literaris que promouen el llegat de la cultura catalana del temps de la República però que no aconsegueixen el reconeixement que tingué Dau al Set.

Sobre el títol de la publicació, existeix una certa diferència de criteri entre Brossa i Puig, com mostren els seus escrits. Per al primer, que fou qui batejà la revista, el títol és accidental i respon a una certa vocació humorística: «Cuixart proposà: *El Dau*. Algú va dir que quedava pobre, i suggerí *Dau a l'u*. Un altre, comentà: *Dau al dos* i el compte seguí fins al sis. I jo vaig afegir d'una manera espontània: “al set”, sense tenir gens present que era una impossibilitat. I van comentar tots: “Ah, és clar, està bé”»⁹⁶. Per a Arnau Puig però Dau al Set volia dir «quelcom molt senzill i molt profund: al joc dels daus els cubs tenen sis cares i no en tenen més. Hi ha moltes jugades possibles, però totes són previsible en l'espai i en el temps. Els membres de Dau al Set –que fórem els sis personatges esmentats– volíem fer la jugada a la setena cara, la jugada impossible»⁹⁷. Fos com fos, per a Antoni Tàpies aquest fet no és el més rellevant. El que sí el preocupa, i en fa esmena als pocs textos escrits que dedica a Dau al Set, és deixar constància que aquest fou un grup heterogeni ple de divisions:

Sempre que surt el tema del grup de Dau al Set –així en bloc, ficant a tots els seus components en un mateix sac– per a presentar-lo com un moviment que lluità per la «modernitat» al nostre país, segur que es comet un frau històric. Perquè la revista *Dau al Set* va tenir èpoques molt diferents i protagonistes que van acabar situats als antípodes. I, si bé al principi, els va unir a tots una certa inquietud juvenil i una semblant ostentació de «modernitat» té els seus escribes i fariseus, els seus penedits i fins i tots els seus «postmoderns».

Antoni Tàpies és clar i contundent. Quan es refereix als membres de Dau al Set usa la tercera persona del plural i en aquest gest marca una gran distància vers un grup en el que no s'hi reconeix plenament. Com afirma l'artista, Dau al Set fou una publicació amb etapes distintes. Arnau Puig distingeix tres moments. El primer, des del setembre del 1948 fins al desembre de 1949, d'acusat accent ideològic. El segon, que abasta el període entre el 1950 i el desembre de 1952, fou més plàstic amb predomini de la poètica i la visualitat defensada per Ponç i Brossa. I el tercer, des de la primavera del

⁹⁶ LL. PERMANYER, *Brossa x Brossa*, Barcelona: La Campana 1999, p. 91.

⁹⁷ A. PUIG, «Introducció a l'esperit de Dau al Set» en *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla 2011, p. 30.

1953 fins a l'últim número de la revista el 1956, conduïda per Tharrats, les novetats i els temes artístics poc coneguts de procedència nacional i internacional prevalen per damunt de l'aportació dels membres del grup. Així ho expressa Arnau Puig: «L'autèntic Dau al Set va des d'aquells mesos de finals de l'any 1946, els de l'aparició de l'*Algol*, fins a alguns números de 1951. Fou durant aquests cinc anys que gestàrem i concretàrem l'esperit de Dau al Set, amb intermitències i defallences, amb guerres i paus. La història de després és la diàspora, l'aferrament de cada u en les seves postures individuals i intransferibles»⁹⁸.

Entre els motius de dissolució de Dau al Set cal buscar-hi només les divergències entre els membres del grup. Arnau Puig considera que amb l'aparició del primer número de la revista, l'esperit de la publicació ja estava mort perquè les divergències interiors eren cada vegada més fortes i els objectius més oposats. Així ho expressa: «Dau al Set es dissolgué a causa de la força que cada u portava en si mateix. La data límit de la unió pot ser fixada en l'exposició que, l'octubre de 1951, vam fer a la Sala Caralt, de Barcelona»⁹⁹. Precisament, en referència a aquesta exposició que segella el final del grup Dau al Set, val la pena considerar l'opinió d'Antoni Tàpies qui la titllà d'oportunista: «Encara vam fer una mena d'exposició retrospectiva de Dau al Set a la sala que Lluís de Caralt tenia llavors a La Rambla, organitzada per l'amic Sánchez Poveda, que la dirigia. Fou com un adéu. Em va començar a semblar que hi havia un cert oportunisme per part dels qui s'entestaven a mantenir-nos junts»¹⁰⁰.

Brossa, Puig i Tàpies coincideixen en considerar que les divergències del grup foren el detonant del seu acabament. En la memòria escrita per Lluís Permanyer, Brossa afirma que «cal saber que a Dau al Set hi havia una divisió significativa: Puig, Tharrats i Ponç eren admiradors de Dalí; Cuixart, Tàpies i jo de Miró. I no era pas tant per influència de Prats, al qual tampoc no li agradava Dalí, però en el seu cas la cosa ja venia d'abans de la guerra. Les raons eren també estètiques: per exemple, crèiem que Dalí havia fet una aportació literària i no pas pictòrica, perquè era un pintor acadèmic de segon ordre. A més crèiem que la provocació s'havia de fer només pintant»¹⁰¹.

En aquest sentit, cal fer notar que les divergències a l'interior del grup eren de caire personal i de criteri artístic. Ja s'ha esmentat l'enorme influència que Miró exercí sobre Antoni Tàpies i precisament aquesta divisió entre els partidaris de Miró i els de

⁹⁸ PUIG, *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, 135.

⁹⁹ *Ibid.*, 109.

¹⁰⁰ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 256.

¹⁰¹ PERMANYER, *Brossa x Brossa*, 94.

Dalí no deuria agradar-li gens. Prenem altre cop a Joan Brossa per fer constar que en un moment determinat, Joan Miró, tot i acollir alguns dels membres de la publicació al seu taller, se'n distancià: «Miró es va molestar amb Dau al Set, però el culpable va ser Tharrats, perquè havia fet un número dedicat a cinquanta anys de pintura catalana d'avantguarda, sense incloure-hi Miró, i per acabar-ho d'adobar, la portada era il·lustrada amb un dibuix d'en Dalí»¹⁰².

I és que en la darrera etapa, la revista es va allunyar de l'esperit fundacional del grup per esdevenir una publicació al gust de Tharrats, que l'anà transformant en una revista informada del que passava en el panorama internacional de l'art contemporani que ell coneixia bé pels seus viatges, pels nombrosos catàlegs que comprava i per l'intercanvi que aconseguia de llibres i catàlegs amb la tramesa de la revista que li va permetre construir una de les biblioteques més complertes de l'època.

Sobre el paper que Tharrats tingué en la desfeta del grup, Antoni Tàpies es mostra clar:

El fet és, convé recordar-ho, que Tharrats era el propietari de la impremta i qui va finançar-ho tot quasi sempre, a excepció dels últims números; i no deixa de tenir la seva lògica que, ja des dels primers moments, anés fent-se seva la publicació. El qui era l'impressor va començar després a intercalar números complets pel seu compte sense consultar ningú. I si a això hi afegim que la seva escrupulosa consciència de catòlic el portà a desestimar algunes propostes per publicar que li van fer, és lògic que al nostre descontentament s'unís de seguida la sensació que no ens havíem de solidaritzar amb aquella nova situació de la revista¹⁰³.

De la mateixa manera s'expressa Joan Brossa:

A part de les desavinences entre nosaltres, la manera de ser de Tharrats va contribuir a la ruptura del grup. Per exemple, un dia Tharrats els va citar a les dotze a les Galeries Laietanes perquè tenia un comprador [es refereix als pintors del grup]. Quan Ponç, Tàpies i Cuixart hi van arribar puntualment, Gaya Nuño els va preguntar on anaven; i en explicar-li-ho, va comentar: «Però si el comprador ha vingut fa un parell d'hores: Tharrats li ha venut la seva obra i ha marxat»¹⁰⁴.

¹⁰² Ibid., 95.

¹⁰³ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 98.

¹⁰⁴ PERMANYER, *Brossa x Brossa*, 100.

Resseguint els escrits d'Antoni Tàpies s'arriba a la conclusió de què per al pintor Dau al Set no va ser un grup de la importància que sovint se li ha volgut atorgar. Probablement aquesta constatació té a veure amb l'experiència personal que en feu Tàpies i que la dissolució coincidí amb el seu primer viatge a París. Per la seva part, Joan Brossa afirma que «vist el Dau al Set amb la perspectiva d'ara no crec que fos un moviment tan important, però tampoc no em sembla just tractar d'amagar-lo ni de silenciar-lo». Així doncs, pintor i poeta coincideixen en destacar que Dau al Set no fou un grup precursor de l'avantguarda catalana com a tal però sí que es dibuixa un matís entre Brossa i Tàpies. Potser és Arnau Puig qui aconsegueix fer una valoració més ajustada a la realitat quan considera que «Dau al Set va deixar de ser la publicació d'un grup més o menys afí per tal de convertir-se en un compromís entre els interessos creadors momentanis d'un o d'altres dels iniciadors i la porta oberta a personalitats o a joves desconeguts amb qui s'entra en contacte i l'obra dels quals té un cert interès. En aquest sentit, Dau al Set es converteix en el mirall d'una nova actitud que es va forjant marginalment a la cultura oficial»¹⁰⁵.

Per tal de valorar la significació del que Dau al Set va suposar per a Antoni Tàpies, és pertinent considerar la tesi de Daniel Giralt-Miracle. Per al crític i historiador de l'art, Antoni Tàpies, l'artista que ha aconseguit més projecció internacional i més reconeixements artístics i acadèmics, també va compartir els moments preliminars de Dau al Set i les seves obres respiren indubtablement el seu esperit malgrat que ell sempre ha establert diferències entre la seva manera de fer i la dels seus companys. A Antoni Tàpies, més que els orígens surreals del grup, el que l'interessava era l'expressionisme abstracte i els nous llenguatges plàstics dels Estats Units. Per tant, Tàpies mai no ha expressat de manera manifesta que Dau al Set influís en la seva obra amb l'excepció de la poesia de Joan Brossa. El pensador Arnau Puig considera aquesta influència en sentit invers, és a dir, procurant respondre a la qüestió de com el reconeixement internacional d'Antoni Tàpies influí en Dau al Set. Així ho explica:

El membre més destacat amb reconeixement estatal i internacional és Antoni Tàpies; és gairebé natural que el triomf sense pal·liatius d'aquesta forta personalitat pictòrica i intel·lectual hagi implicat el ressò del grup d'amics amb qui de jove se sentí afí, en iniciar les recerques plàstiques i d'inquietuds filosòfiques, ètiques i estètiques [...] Si

¹⁰⁵ PUIG, *Històries de Dau al Set. Cinquanta anys*, 31.

darrere d'aquells impresos de cert interès, no hi hagués hagut personalitats que de mica en mica, eclosionaren, ben segur que Dau al Set no hagués passat de relíquia històrica¹⁰⁶.

Per tant, resulta pertinent concloure que la importància de Dau al Set, segons els seus components, no fou tal i que ha estat gràcies al reconeixement del treball personal dels seus membres, especialment d'Antoni Tàpies, que la publicació ha estat considerada precursora de l'avantguarda catalana, una apreciació amb la que alguns dels seus promotors hi estarien plenament d'acord.

1.2 ETAPA 1948-1960

En oposició a l'art conservador i decididament regressiu afavorit pel règim franquista durant els anys quaranta, molts joves artistes interessats en els valors avantguardistes van dirigir la seva atenció vers el surrealisme. Tàpies no en fou una excepció i amb la formació de Dau al Set queda marcat l'inici del període surrealista amb constants referències a Miró, Ernst i Klee.

Per exemple, *Dibuix* (1948) representa un espai característicament indefinit amb grafismes i formes que sembla que suren evocant un entorn mironià. Tàpies va descobrir l'obra de Paul Klee un any més tard que la de Miró i en un quadre de 1949, *Parafaragamus*, s'observa que al costat d'aspectes típicament mironians, apareixen també elements derivats de Klee. Aquí Tàpies hi representa un element floral no des de fora, sinó des de dins, i descriu el món interior de la flor d'una manera fantàstica, més enllà de qualsevol restricció visual. Així mateix, un dels motius centrals de *Parafaragamus* és una



¹⁰⁶ Ibid.,168.

perspectiva en escaquer que al·ludeix a la pintura de Klee. En aquesta i altres obres, Tàpies superposa, com Klee, unes formes planes, triangulars i quadrades sobre un fons tridimensional; és a dir, la pintura és concebuda alhora com a superfície i profunditat¹⁰⁷.

Com considera Borja-Villel, de tots els elements lingüístics de l'obra de Miró, Klee o Ernst, Tàpies es decanta per aquells que estableixen una relació més estreta amb les pintures matèriques d'anys posteriors. Així, molt aviat, sent una predilecció per l'ús que feia Miró dels materials o pel sentit tan peculiar del quadre com a domini d'expressió que es troba en Klee a partir de 1937.

Entre 1949 i 1950, Tàpies va començar a adquirir una consciència social cada vegada més accentuada. L'amistat, aleshores recent, amb una persona tan compromesa políticament com ho era aleshores el cònsol brasiler a Espanya, João Cabral de Melo, va tenir molt a veure amb aquesta presa de posició. Cabral proposava un art de compromís entre les idees del realisme socialista i les de les tendències d'avantguarda. Aquesta síntesi era destinada a superar, segons Cabral, tot tipus de formalisme, incloent-hi l'art abstracte, que per a ell era inacceptable. La seva influència sobre Tàpies i altres artistes joves de Barcelona va ser molt important. Un cert rebuig de tot formalisme i la recerca d'un art més realista es van apoderar del gust estètic de Tàpies i d'altres membres associats a Dau al Set com Puig i sobretot, Brossa. Aquesta influència va ser molt més important atenent que encarnava tot un corrent de pensament força popular en el període de la postguerra europea, sobretot amb motiu de les polèmiques entre surrealistes i partidaris del realisme socialista.

En aquest sentit, es produeix una transformació en la concepció espacial de les obres de Tàpies, que passa dels espais mironians dels anys anteriors a l'elaboració d'un espai virtualment realista. Les obres van mantenir, malgrat això, un caràcter surrealista, la qual cosa conferia a les seves representacions l'aparença d'escenaris màgics. La llum representava un paper molt especial, ja que permetia crear claroscurs que contribuïen a donar a aquestes obres un aspecte misteriós.

L'octubre de 1950, per iniciativa de Josep Gudiol, s'inaugura a les Galeries Laietanes de Barcelona la primera exposició individual de Tàpies amb un conjunt de 47 pintures. Anteriorment, va ser convidat a exposar al primer Saló d'Octubre de Barcelona que es va celebrar el 1948. Així ho explica: «Per primera vegada en la meua vida vaig

¹⁰⁷ M. BORJA-VILLEL, «La col·lecció» en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1990, p. 31.

exposar en públic obra meva. Comprenia un *collage* i una pintura amb *gratatge* de la sèrie de 1947. Els organitzadors m'havien enviat Josep M. de Sucre i l'escultor Boadella per triar el que podia dur. Aquests dos van preferir les dues obres esmentades de l'any anterior al que estava fent en aquells moments, que potser era encara més provocador i grotesc i també més cru d'al·lusions eròtiques»¹⁰⁸.

El 1949 tornà a exposar al Saló d'Octubre però l'exhibició que tingué més repercussió fou la celebrada a l'Institut Francès de Barcelona on mostrà 10 pintures recents, entre elles *Parafaragamus*. Eugeni d'Ors, que visità l'exposició, convidà Tàpies, Ponç i Cuixart a participar al *Salón de los Once* que organitzava anualment a la Sala Biosca de Madrid. «Las obras de Tàpies –escriu Antonio Saura en una crònica de l'exposició apareguda en un diari de Madrid– *pobladas de enigmas, que se mantienen y elevan en el espacio como cometas o ruedas de fuego artificiales, cautivan de inmediato la atención del espectador*»¹⁰⁹.

L'any 1950 Tàpies es presentà al concurs que organitzava l'Institut Francès de Barcelona per a joves artistes. El que estava en joc era una beca d'estudis que li permetria residir a París durant deus mesos:

La idea de marxar a París, a part la necessitat d'intentar buscar un marxant que procurés per la difusió de la meva obra i la necessitat d'un intercanvi i una confrontació amb altres artistes, m'il·lusionava més que res perquè creia que allí podria preparar-me espiritualment més a fons i estudiar i llegir de tot sense prohibicions ni censures. Més que mai em semblava que aquí no hi havia res a fer. La situació d'aquells anys ho ofegava tot. La poca gent que em podia interessar, si no era fora del país, vivia totalment aïllada o en un estat de completa frustració¹¹⁰.

Antoni Tàpies guanyà aquesta beca i l'octubre d'aquell mateix any marxà a París. La polèmica entre els defensors d'un art compromès i els partidaris d'un art d'avantguarda va assolir l'apogeu en el transcurs de l'estada de Tàpies a París, els anys

¹⁰⁸ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 203.

¹⁰⁹ A. SAURA, «El Séptimo Salón de los Once». *La Hora* [Madrid] (12 març 1950).

¹¹⁰ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 231. El jurat d'aquest concurs eren Gudiol, Sebastià Gasch, Josep M. Sucre i Sixt Illescas presidits pel director en funcions de l'Institut, Rebeyrol. Com afirma Antoni Tàpies: «Tots els amics de la vella avantguarda catalana em van aconsellar de marxar, tant per la necessitat d'obrir-me camí com per la imprescindible confrontació amb altres artistes internacionals. Jo ho vaig veure ben clar, que calia anar-me'n, perquè els exemples de Picasso i Miró eren ben patents. A més, el concurs de l'Institut em semblava fàcil de guanyar, perquè els membres del jurat m'apreciaven tots» en TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 225.

1950 i 1951. Així s'expressa en una conversa amb Immaculada Julián sobre la seva primera estada a París:

Por lo que se refiere a mi formación artística, fue uno de los momentos de mayor desorientación de mi vida. Me encontré entre tres fuegos; por una parte, los últimos vestigios del surrealismo con el cual yo me sentía más o menos identificado; por otro lado se empezó a poner en boga la tendencia abstracto-geometrizable que había lanzado la revista Art et architecture d'Aujourd'hui que dirigía André Bloch; en tercer lugar, importancia notable tenía también el realismo socialista. Me encontré debatiéndome entre mundos distintos sin saber exactamente dónde estaba la razón. Como siempre pasa, la razón no está en ninguno de los grupos y hay que ir a buscarla más allá¹¹¹.

A la tardor de 1950 va començar una sèrie d'una trentena de dibuixos titulats *Historia Natural* com a rèplica als *frottages*¹¹² de Marx Ernest que porten el mateix nom. Com explica en la seva *Memòria personal*, Tàpies troba insuficient l'explicació biològico-màgica de la naturalesa:

Volia transmetre a la meua obra de llavors (¿influït potser per certes idees d'Engels?) la sensació que les coses progressen per accions, reaccions i síntesis des dels graus més ínfims del món cel·lular fins a les formes d'organització més elevades de la societat. Volia donar-hi un sentit molt general, que estava també poblat d'intuïcions i de ressonàncies de les cosmologies orientals –la lluita entre el Yin i el Yang– que des d'una manera semiconsscient es mesclaven amb altres idees del materialisme dialèctic i històric que llavors creixien en mi¹¹³.



¹¹¹ I. JULIÁN; A. TÀPIES, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona: Icaria 1977, p. 51.

¹¹² El *Diccionario abreviado del Surrealismo* elaborat per Paul Eluard i André Breton defineix *frottage* com «procedimiento descubierto por Max Ernst el 10 de agosto de 1925. El procedimiento del frottage, que reposa exclusivamente en la intensificación de la irritabilidad de las facultades del espíritu a través de los medios técnicos apropiados, que excluye todo mandato consciente de la mente y reduce al máximo la parte activa de quien ahora denominamos autor, se revela como el equivalente verdadero de la escrita automática» en P. ELUARD; A. BRETON, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid: Siruela 2003, p. 43.

¹¹³ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 240.

Tàpies començà la seva *Història Natural* amb *Origen* (1950-1951), on representà un món en formació. En dibuixos successius, l'artista mostrava l'evolució de la natura, la metamorfosi i la transformació, i arribava a la civilització actual i a la lluita de classes, la qual cosa veiem en obres com *Voltor* (1950-1951), en què un voltor, associat amb el món del capitalisme i del poder eclesiàstic, sembla que devora les entranyes d'un cadàver, l'únic element humà de la pintura i del qual sorgeixen els pocs elements vius del quadre, és a dir, les plantes i els arbres¹¹⁴.

Juntament a aquesta sèrie, Tàpies realitza dibuixos, aquarel·les i olis com *Àsia junta*, *Els homes*, *Homenatge a Federico García Lorca*, *Treball nocturn*, *Homenatge a Miguel Hernández*, *Els oficis* o *Ells acusen* «on a la meua manera procurava d'incorporar al meu vocabulari en formació totes les preocupacions socials i polítiques d'aleshores»¹¹⁵.

Per bé que en pintures com *La barberia dels maleïts i dels elegits* (1950), Tàpies torna a un art de caràcter més tradicional, aquestes noves obres també presenten molts trets que procedeixen de les matèries de finals dels anys cinquanta i començaments dels seixanta.

Per a Borja-Villel, no hi ha una cesura de continuïtat entre el surrealisme de Tàpies i els seus estils posteriors. Així, els espais misteriosos de l'època surrealista tindran el contrapunt en les nombroses portes i finestres, tapiades o obertes, de les pintures matèriques. Molts dels motius que, d'una manera més o menys intuïtiva, van començar a aparèixer en l'obra de Tàpies durant aquests anys de formació tindran un lloc central en el seu art i es repetiran en el transcurs de la seva carrera.

La continuïtat entre l'època surrealista i la de les matèries s'estendrà a tots els períodes de la producció artística de Tàpies, que treballa amb un nombre relativament reduït d'imatges, en general, aquelles que formen part del seu entorn immediat. En les diferents etapes de la seva evolució, una mateixa imatge, a més de ser representada de diverses maneres, tindrà una sèrie de significacions que s'aniran superposant. Als anys cinquanta, la imatge del braç es veurà en un context de màgia i de misteri, formant part d'un món d'aparicions. En les obres dels seixanta, encara que manté el caràcter d'exvot, el braç servirà per reivindicar el que és humil i pobre. En obres d'anys posteriors, aquesta imatge farà referència al budisme zen.

¹¹⁴ BORJA-VILLEL, *Fundació Antoni Tàpies*, 32.

¹¹⁵ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 246.

Aquesta primera estada a París suposa per a Antoni Tàpies el contacte directe amb les avantguardes europees tot i que no aconsegueix trobar marxant. Quan torna a Barcelona participa en la Biennal Hispanoamericana d'Art, que se celebra a Madrid, i en el Saló d'Octubre de Barcelona. Aquest mateix any té lloc l'exposició retrospectiva dedicada a la revista *Dau al Set* que, com s'ha presentat anteriorment, Tàpies titlla d'oportunista.

A partir de 1952 l'art de Tàpies va prendre un caire obertament abstracte. Durant un parell d'anys, l'artista semblà que centrava el seu treball en obres de colors contemporanis, en què s'alternaven formes geomètriques amb altres d'orgàniques i amb reminiscències d'un cert plasticisme. La idea d'un art l'únic objectiu del qual residia a comunicar missatges definitius havia començat a semblar-li cada cop més limitada i fins i tot contraproduent respecte dels mateixos ideals socialistes. Com a reacció al període anterior, Tàpies busca un art basat exclusivament en elements específicament plàstics, com ara el color i la forma.

Aquestes experiències van durar ben poc en l'obra de Tàpies, ja que estava molt més interessat en un art que anés més enllà de la mera percepció retinal. El 1952 i el 1953 suposen per al pintor uns anys de síntesi en les polèmiques que distingien entre el realisme socialista i el que s'entén per art d'avantguarda i abstracte:

De cara al meu treball se'm va fer urgent, aleshores, de recomençar no de zero, però sí que havia de tornar-me a arrelar i replantejar-me ineludiblement molts procediments que ja havia intuït vagament en els meus inicis a través del surrealisme, donant cabuda altra vegada a moltes de les tècniques que es valen dels impulsos imaginatius, inconscients, anàrquics, com la utilització de l'atzar, dels accidents, dels errors, etc., cosa que naturalment no s'ha d'entendre com un no al que és racional, com creuen alguns, sinó com un veritable intent d'ampliació i d'enriquiment de totes les nostres possibilitats epistemològiques¹¹⁶.

En aquest sentit, Tàpies aprofundirà en la lectura de Freud i la psicoanàlisi alhora que descobreix l'enorme llegat de les savieses orientals. Durant aquests anys, s'aboca a un treball d'experimentació, utilitzant nous materials, treballant amb nous instruments, jugant amb l'atzar. La sorra, la pols de marbre, les terres de color i d'altres

¹¹⁶ Tàpies, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 262.

donen a la tela l'aparença d'una massa unida, però formada per l'acumulació còsmica de milions d'elements, com s'aprecia en obres com *El crit. Groc i violeta* (1953).

El 1953 és l'any de la primera exposició de Tàpies als Estats Units, una exposició que s'ha començat a gestionar un any abans quan Bender Kinland de Marshall Field & Company convida al pintor a presentar la seva obra a Chicago. Tàpies hi envia 32 pintures però no aconsegueix cap benefici. Com a contrapartida, l'exposició serà visitada per Martha Jackson, galerista de Nova York, amb la que Tàpies iniciarà una relació professional. Uns mesos després, l'octubre d'aquest mateix any, s'inaugura la primera exposició individual de Tàpies a la Martha Jackson Gallery:

No puc dir que jo quedés gaire satisfet d'aquella primera exposició meva ni que em veiés amb cor moltes vegades de defensar-la, per la senzilla raó que, com que la més gran part de les obres que hi van figurar ja feia anys que havien sortit del meu taller —en el catàleg hi ha aquelles teles del 49 i el 50 com *L'escarnidor de diademes*, *El rapte de Batafara*, etc.—, que estaven rodant des de l'exposició de l'Institut Francès fins a la tardana exposició de Chicago, no representava en absolut el que jo tenia entre mans aleshores, cosa que crec que fins em va perjudicar¹¹⁷.

Per tant, tot i que l'exposició passà discretament, Tàpies estableix contacte amb la ciutat de Nova York, una fita important en la seva trajectòria artística atès que viu l'experiència com una confirmació de discurs en la seva evolució.

Cap el 1954 es va produir un salt qualitatiu en l'obra de Tàpies, per tal com totes les influències i les afinitats anteriors van confluïr en un tipus d'obra que va constituir la síntesi personal de Tàpies. Són les obres conegudes sota la denominació genèrica de *pintura matèrica* on els materials deixen d'estar en funció d'una idea exterior a ells mateixos, per esdevenir la idea en si mateixa. No hi ha diferència entre matèria i forma, idea i llenguatge. Com considera Borja-Villel, ja no es tracta que les idees es plasmin en un mitjà neutre, sinó que, a partir d'ara, el primer que l'espectador percep és un medi que expressa una idea. La barrera del



¹¹⁷ *Ibíd.*, 282.

llenguatge no s'oculta sinó que es mostra com a part activa i conformant de tota comunicació. La pintura deixa de ser un lloc «transparent» en què es representa «òpticament» un espai, a fi d'esdevenir una superfície opaca, un veritable mur.

El caràcter mural de les pintures matèriques permet una pluralitat de lectures: el mur és la tàpia que nega l'accés o que impedeix veure'n a través, també és la paret que reflecteix el pas del temps o el lloc sobre el que s'inscriuen els grafitis. Però, abans de tot, el mur és l'alter ego de l'artista, amb el qual resta identificat pel cognom i per mitjà del qual expressa el seu desig de trencar amb el dualisme característic de la societat occidental i de fondre's amb la matèria en un informe continu. La diferència entre *El crit. Groc i violeta* (1953) i *Forma negra sobre quadrat gris* (1960) revela aquesta evolució. Les obres com *Terra i pintura* (1956) són punts intermedis, atès que la matèria no s'integra en la tela, sinó que hi és al damunt¹¹⁸.

Tàpies inicia un treball sobre les estructures amb què componia les obres, dividint-les, abarrocant-les, subdividint-les i de sobte tornava a donar l'aspecte d'una massa unida, llisa, monocroma composta però de milions d'elements. Tàpies busca donar la impressió d'un acumulament còsmic de milions d'elements i barreja corpuscles de tota mena: sorra, terres de colors, blanc d'Espanya, pols de marbre, pèls, fils, trossos drap fins «quan un dia tota aquella bullícia quantitativa d'elements va fer un canvi qualitatiu i es va transformar no solament en unes superfícies unides sinó que es va convertir als meus ulls, en uns murs, en unes tàpies»¹¹⁹.

Tàpies treballa amb imatges i materials tectònics (murs, portals, finestrals, fragments d'ornamentació o purament funcionals...); usa terra veritable, pols, sorra de marbre, cendra, rebuigs; mira els *graffiti* del carrer, signes i imatges populars contestatàries i polítiques; cartrons (sencers, fragmentats, treballats o objectes de cartró i papers de tota mena); teles (lones, mocadors, draps, llençols); realitza *collages* i combinacions d'objectes reals; opta pels colors no habituals o no purs com els grisos, els ocres, marrons, negres, blanc sense descartar alguns tons vius de vermells, grocs, blaus; fa una síntesi de l'abstracció amb al·lusions figuratives però amb un predomini de les propietats específiques de la pintura; i articula la plàstica amb escrits, lletres i xifres, cal·ligrafies, jeroglífics o escriptures inventades.

L'interès de Tàpies en els elements materials de la pintura no és nou. La preocupació per la matèria va ser un fenomen generalitzat durant els anys de la

¹¹⁸ BORJA-VILLEL, *Fundació Antoni Tàpies*, 32.

¹¹⁹ *Ibid.*, 290.

postguerra i va influir en gran nombre d'artistes a totes dues bandes de l'Atlàntic. Amb la presa de consciència de la bomba atòmica i els nous descobriments científics, es va desenvolupar un fort interès per la ciència i per la matèria.

A més del seu interès pels temes científics i les lectures sobre filosofia presocràtica, la preocupació creixent de Tàpies per la filosofia oriental va ser decisiva atesa la importància que donava a la matèria, la identitat entre la natura i l'home i per la negació del dualisme occidental. La seva amistat, aleshores recent, amb el crític francès Michel Tapié va tenir a veure amb aquest interès renovat. Serà en el tercer viatge a París d'Antoni Tàpies, el 1955, quan es produeix l'encontre amb Tapié. En aquells moments, el crític francès acabava de publicar l'assaig *Un art autre* que va impactar Tàpies:

Alguns dels artistes dels quals s'ocupava Tapié en aquest llibre m'eren familiars, els uns perquè eren sortits del surrealisme com Matta o Brauner, els altres perquè els havia vist als Estats Units, com Pollock o Tobey, però molts els descobria pràcticament per primera vegada, com el també americà Clyfford Still, o Wols, Dubuffet, Fautrier, Michaux, Mathieu, Burri, Riopelle, Appel, etc. El conjunt, malgrat les desigualtats, donava, però, una rara sensació de quelcom veritablement nou, fresc, colpidor¹²⁰.

D'aquesta trobada sorgirà una amistat intel·lectual i la oportunitat d'exposar a la Galeria Stadler de París que obrí poc després les seves portes. El 20 de gener de 1956 s'inaugurà la primera exposició individual de Tàpies a París on presentà un grup d'obres realitzades l'any anterior.

Obres d'aquests anys com *Terra i pintura* (1956) sembla que al·ludeixen als grans de sorra del simbolisme budista, que manifesten la fragilitat de la vida i, igualment, la solidaritat necessària per a la convivència. Així mateix, segons Borja-Villel, no es pot restar importància a les vivències al·lucinatòries de l'artista de la seva joventut malalta. La sensació que els límits entre un mateix i l'entorn s'esborren ja apareix reflectida per Tàpies en els aspectes materials de la pintura des de 1946 fins a 1948. Aquestes obres van néixer d'un sentiment especial d'autodesintegració i de comunió panteista amb el món, que el pintor va percebre com una mena d'alienació. El que pretén l'artista en obres com *Pintura rosa i blava* (1959) o *Terra i pintura* (1956) és que l'espectador percebi la matèria en un estat de moviment i canvi constant, un estat que s'oposa a la fragmentació i la compartimentació del món occidental contemporani.

¹²⁰ *Ibíd.*, 305.

A *Pintura rosa i blava* (1959) la distinció entre matèria i forma no és definida. Les uneix una relació de contigüïtat i semblança, que fins a cert punt les fa indiferenciables.

En paral·lel a la seva evolució artística, la participació de Tàpies en exposicions col·lectives i individuals comença a fer-se notable i arriben els primers premis. Menció especial requereix el premi que l'Institute Carnegie de Pittsburgh atorga a Tàpies a finals de 1958. Entre els membres del jurat, Marcel Duchamp a qui Tàpies ja havia conegut en un sopar a Barcelona a casa de Joan Prats:

La personalitat de Duchamp, una de les fites essencials en l'evolució dels conceptes pintura i escultura des de primers de segle, malgrat el distanciament que encara se li atribuïa llavors en el món de l'art, era evident que tornava a tenir un paper molt important entre bastidors, especialment a Nova York, on vivia. Enmig de la proliferació dels milers d'epígons de l'art abstracte i de la pintura informalista o abstracta expressionista, no és estrany que alguns, com jo mateix, ens tornéssim a recolzar en *l'esperit Duchamp*, i dadà en general, per ventilar les coses, i sobretot per trobar els nous camins d'una més profunda reinserció de l'art a la vida¹²¹.

Com explica en la seva autobiografia, aquells mesos i els següents a la concessió del Premi van suposar nombroses exposicions a l'estranger i la publicació de diversos articles importants sobre la seva obra:

Recordo que justament en aquella època vaig tenir també una de les satisfaccions més grans de la meva carrera, que em va plaure més que tots els premis junts, quan un dia Joan Miró ens va telefonar per veure'ns i conèixer el meu petit estudi, on encara no hi havia pogut venir mai. L'acompanyà Papitu Llorens Artigas. L'opinió favorable d'en Miró sobre la meva obra, també es pot imaginar que feliç que em va fer! Per més elogis que jo hagués rebut, cap per a mi no va tenir la importància d'aquest. Miró venia també portant-me un missatge extraordinari: la Galerie Maeght de París s'interessava per saber si jo voldria entrar-hi. No hi ha dubte que, essent aquesta galeria una de les més importants del món, la proposta em va semblar que m'enlluernava. Vaig respondre però, que de moment no veia un motiu prou poderós per deixar la Galerie Stadler i vaig creure que havia de guardar fidelitat, encara que fos una petita galeria, a aquell i a Tapié, els

¹²¹ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 321.

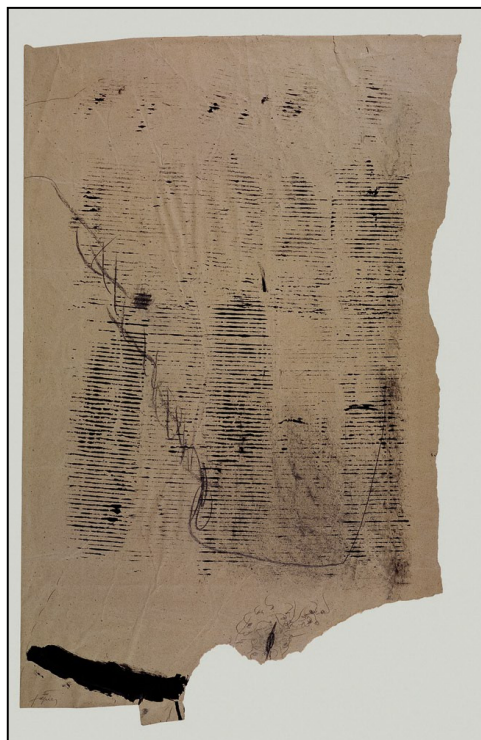
quals m'havien donat a conèixer a París; mentre, és clar, no succeís res que em perjudiqués¹²².

1.3 ETAPA 1961-1968

Si els anys que van de 1943 a 1960 constitueixen un període d'aprenentatge, reflexió i, finalment, eclosió de la personalitat creativa d'Antoni Tàpies, l'etapa que s'inicia als seixanta podria definir-se com de consolidació. La projecció internacional de la seva obra –que ja s'anava configurant amb les primeres exposicions a la segona meitat dels cinquanta a Nova York i París– es confirma amb retrospectives, ja l'any 1962, a Alemanya, Estats Units i Suïssa.

Aquesta primera plenitud artística troba l'equilibri necessari en l'àmbit familiar, evidenciat amb la instal·lació a la nova casa-estudi de Barcelona i per l'adquisició d'una masia al Montseny que, des d'inicis dels seixanta, passen a ser els eixos essencials d'un recorregut només interromput pels viatges a l'estranger.

El 1960, amb la gran tela *Llit marró*, Tàpies inicia la representació d'objectes que caracteritzarà l'obra d'aquesta dècada. El contingut del quadre respon, en les seves mides, a un llit real però és al mateix temps una peça pictòrica i com a tal té una enorme semblança amb un mur. En quant al seu mètode de treball, Tàpies crea les pintures matèriques aplicant una capa de vernís a la tela, i abans que s'assequi hi espolsa pols de marbre, sorra i altres materials o pigments a la superfície. Llavors afegeix pintura sobre diverses zones i crea una figura, un objecte o simplement una taca. Un cop aplicades les darreres capes, el material comença a esquerdar-se i mostra els seus components estructurals. De vegades l'artista accentua aquesta impressió raspant la pintura en uns quants llocs. Les fissures i esquerdes, com també els diferents colors i textures, no segueixen necessàriament les línies d'una figura o d'un objecte determinats.



¹²² Ibid., 323.

Una altra tècnica que Tàpies usa és la del primer pla. A *Paper d'embalar* (1964), un tors creix i s'allarga fins al punt de fer-se irrecognoscible. El tors es deixa de percebre com una entitat autònoma i es fon amb la superfície informe del paper que li serveix de suport. Amb uns quants traços l'artista ha conferit la imatge d'un tors femení al que originàriament era un tros de paper d'embalar: tant matèria com figura són presències immediates. Hi ha una simpatia entre el suport i el que és representat: el material és un paper semiarrugat, que sembla rescatat de la deixalla, i el que s'hi representa no és un bell tors femení sinó un tors en el que destaquen elements que es consideren baixos i antiestètics, com ara pèl i arrugues.

També en les obres objectuals d'aquest període s'estableix una identitat entre l'objecte i l'artista. A *Capsa desplegada* (1962) o a *Pintura-bastidor* (1962), la forma en creu, és a dir, en T del bastidor i de la capsa, recorda la inicial del cognom de l'artista. El fet que un d'aquests objectes sigui una gran tela (un dels estris de treball del pintor) i que a més aquesta tela no actuï en una tradició renaixentista, deixant-hi veure a través, sinó que obstaculitzi i obstrueixi la nostra visió i transformi la tela en un element mural, reforça la unitat dinàmica en la qual la producció forma part del producte.

En molts casos, l'acció de Tàpies sobre aquests objectes consisteix en estructurar-los. Així, a *Capsa desplegada* el que hauria de ser un accident (una capsa de cartró trobada a l'atzar amb taques), en ser desplegada, per una forma estructurada i ordenada, per la qual cosa estableix un cert equilibri entre accident i ordre. La forma del cartó està recorda una creu que no solament és la unió dels oposats, sinó que és també la T inicial del cognom de l'artista.



Per a Andreas Franzke, aquestes obres tenen una intensitat nova en el tractament pictòric de l'objecte quotidià. El que Tàpies representa (porta, barret, sofà, un peu o un braç) difereix molt, en les seves dimensions, dels models assolint una irradiació màgica, gairebé sagrada, propera a l'il·lusionisme:

Tàpies escull objectes gastats pel seu ús i marcats per incomptables petjades, revestits de records. Al quadre els confereix una inusitada dignitat i monumentalitat. Al situar-los

com a motiu central, ens obliga a obrir els ulls i veure la seva singularitat i bellesa que hi ha també, espontàniament, en les coses del dia a dia. Un se sent interiorment commogut per l'autenticitat i la dignitat dels objectes reproduïts i se solidaritza instintivament amb totes aquestes coses carents de valor, depreciades, procedents de les zones marginals de la vida [...] Pels objectes representats, aquestes obres constitueixen sens dubte una mofa dels conceptes estètics, orientats a l'augusta glorificació del poder, d'una dictadura. Però el mitjà pictòric fa quelcom més: presenta aquests humils objectes quotidians com expressió d'una actitud activa contra les normes acadèmiques imposades oficialment¹²³.

I afegeix Franzke: «Certament seria erroni contemplar les obres exclusivament des d'aquest prisma. El fet que, al marge d'al·lusions de signe polític, les composicions de Tàpies es caracteritzin per aquesta elevada astringència privativa del gran art parla de la seva actitud espiritual»¹²⁴. Així s'expressa Tàpies en la seva *Memòria personal*:

Cap a la fi de 1958, vaig incrementar molt, com ja he apuntat, les obres realitzades amb materials considerats pobres. Vaig experimentar la necessitat d'insistir i d'aprofundir tot aquell missatge del que és insignificant, gastat o dramatitzat pel temps. Al costat de les grans composicions murals –a crits o en silenci–, els residus de cada dia. En realitat, fou la represa més conscient de temes que sovint ja m'havien atret. En les meves recerques havia descobert aquesta matèria, que jo trobo tan carregada d'estranyes suggestions, que és el cartró, matèria grisa, anònima, que difícilment es presta a ser manipulada i, justament per això, la més petita empremta de la mà el turmenta i el destrossa. Però el tros del cartró, la capsa, la tapadora, la safata, o posteriorment, com he dit, la palla, la roba bruta (mitjons, samarreta, calçotets...), mobles vells, coses quotidianes..., no usats com una representació o tema del quadre, sinó com a veritables cossos, objectes¹²⁵.

Com ja s'ha anticipat, la representació d'objectes no és l'únic recurs de la nova pràctica compositiva. A mitjans dels anys seixanta comencen a aparèixer cossos humans

¹²³ A. FRANZKE, «Pròleg» en *Tàpies. Obra completa. Volum 2on. 1961-1968*, Barcelona: Edicions Polígrafa i Fundació Antoni Tàpies 1990, p. 16. Franzke considera que l'activitat de Tàpies dels anys seixanta uneix les referències directes al món de cada dia amb la lluita oberta contra la dictadura de Franco i a favor de la democràcia. Vegeu: «aquesta lluita, ja present en els seus quadres anteriors i sempre efectiva, tot i que no aflora explícitament, entra ara en una nova fase. El pintor se sent instintivament obligat a mostrar la seva solidaritat a la gent, veu que no queda una altra alternativa més que posar-se amb la seva obra al costat del poble. Això significa, entre d'altres coses, que ha de presentar de manera xifrada les realitats que el poble coneix i amb les que se sent identificat».

¹²⁴ *Ibid.*, 16.

¹²⁵ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 331.

o parts del cos. Entre ells, *Nu* de 1966, on apareix la nuesa femenina, lligada de peus i mans, un cos que s'arrossega a quatre potes, amb un nus al sota ventre. El cos de la dona està tractat com un objecte amb les humiliacions de les lligadures i Tàpies deixa a l'espectador que decideixi si veu una escena de tortura o una al·lusió a la situació de la dona en la nostra societat.

En aquest sentit, a finals dels anys seixanta i començaments dels setanta, Tàpies intensificava el seu compromís polític alhora que accentuava el treball amb objectes, i les seves obres sembla que sortien dels límits del quadre. Aquest interès renovat de Tàpies per l'objecte va coincidir amb els esforços de l'art *povera* a Europa i dels postminimalistes als Estats Units. Tàpies assumeix la responsabilitat de mostrar les seves divergències davant un règim dictatorial i ho farà amb la seva obra i el posicionament públic:

Aquells primers anys seixanta, aquí se sentia parlar de progressos econòmics i de millores de tota mena, atribuint ridículament al dictador des de la idea de fer les carreteres fins a l'augment demogràfic, com si tot fos obra del règim. Els qui podíem viatjar una mica veïem ben clarament que allò que el règim havia fet, a la inversa, era frenar el nostre desenvolupament respecte a la resta d'Europa i, especialment dels catalans¹²⁶.

Tàpies fa referència als inicis dels anys seixanta quan comencen a articular-se tota una sèrie d'accions solidàries ben organitzades d'intel·lectuals, artistes i estudiants, amb la circulació de nombrosos documents per recollir firmes, dirigits a les autoritats i a l'opinió pública, en protesta contra situacions concretes provocades per la repressió del règim:

Els esdeveniments s'anaren multiplicant, i també la feina i les primeres incomoditats amb l'administració. Malgrat que això que en diuen prestigi i el nom alguns creien que em preservarien de la policia, jo veia que cada vegada corria més riscos. Però la por que evidentment em feia no podia pas frenar el sentiment d'un deure que tots els qui passàvem per ser algú havíem de tenir amb la nostra societat. I s'havia de dar testimoni costés el que costés¹²⁷.

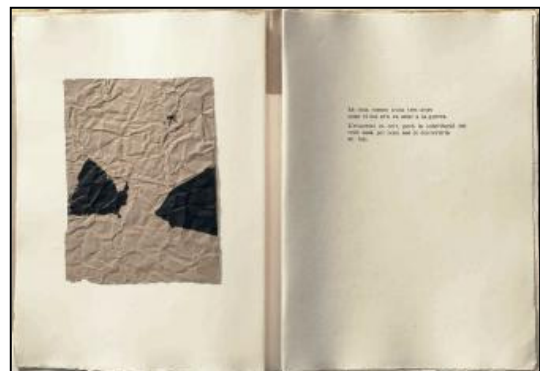
¹²⁶ *Ibid.*, 338.

¹²⁷ *Ibid.*, 347.

Una bona mostra d'aquest compromís polític que assumeix Antoni Tàpies es produeix els dies 9, 10 i 11 de març de 1966 quan el pintor, juntament amb altres 60 intel·lectuals i prop de 400 estudiants celebren una reunió al Convent dels Caputxins de Sarrià per constituir el primer Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona. Una reunió que acabarà amb la policia rodejant el recinte i arrestant els participants¹²⁸.

De la mateixa manera que Tàpies dóna testimoni i assumeix una posició pública en les diferents iniciatives que se li presenten contra el règim, es mostra preocupat pel fet que la seva obra sigui poc rebuda a Catalunya: «Malgrat que gairebé tota la meua obra pictòrica se n'anava normalment a l'estranger i que pràcticament es complia la meua previsió d'exili moral que pressentia en començar, procurava mantenir un esforç, dintre del possible, per continuar mostrant alguna cosa meua regularment a Barcelona, per no trencar el contacte amb la meua gent i potser ser-li útil»¹²⁹.

En aquest sentit, només durant aquest període, Antoni Tàpies realitzarà tres col·laboracions amb Joan Brossa amb qui va mantenir una relació d'amistat després de la desbandada de Dau al Set, les dues primeres en llibres de bibliòfil¹³⁰.



Com assenyala Glòria Bordons, cal establir la separació entre «llibre d'artista» i «llibre de bibliòfil» basant-se en la distinció que la crítica ha establert a partir de 1960. En ambdós casos es tracta d'obres de tirada petita i de difusió limitada per canals que no són els habituals dels llibres convencionals. El «llibre d'artista» és l'obra generalment d'un sol autor que tracta el llibre físicament com a material. Per contra, el «llibre de bibliòfil» és hereu de la gran tradició de llibres

¹²⁸ Vegeu: «No cal dubtar-ne gens, que tot allò va ser important! Ho afavoriren moltes circumstàncies: la novetat que aleshores representava una tancada, el fet que es burlés el Concordat, la nova llei de premsa, el nom dels assistents a l'acte... La qüestió que tot plegat va ser una veritable bufetada al règim, el qual en les hores i els dies posteriors hagué d'empassar-se com tota la gent amb cara i ulls del nostre país i de l'estranger, de la manera que podia, directament o indirectament, es manifestava identificada amb nosaltres, amb aquell gest democràtic, en favor de la llibertat de reunió, sindical, d'expressió..., per tantes coses de les quals Franco s'havia mofat durant tants i tants anys» en TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 348-354.

¹²⁹ *Ibid.*, 336.

¹³⁰ Vegeu annex.

il·lustrats. En general, en aquests tipus de volums els diversos creadors «dialoguen» des dels camps respectius¹³¹.

El primer llibre de bibliòfil del tàndem Tàpies-Brossa fou *El pa a la barca*¹³² de 1963. Segons explica el poeta, va fer una tria de poemes i els passà a Tàpies, el qual, després de la seva lectura, realitzà una sèrie de dibuixos i *collages*: «Quan hi vaig anar, en tenia l'estudi ple i jo vaig seleccionar els que trobava més adients»¹³³. I afegeix: «No recordo si la idea de fer *El pa a la barca* va ser meva o d'en Tàpies. El que sí és cert, és que jo feia com de director de l'obra, tal com he seguit fent fins ara [...] La meua idea era, i és, que la col·laboració entre un poeta i un pintor consisteix a crear una obra paral·lela: mai no ha d'envair l'un el terreny de l'altre»¹³⁴.

El segon llibre de bibliòfil d'aquest període fou *Novel·la*¹³⁵ de 1965. En paraules de Brossa: «Jo diria que formalment *Novel·la* és una òpera gràfica. Obra de gosadia i testimoni, esdevé una temptativa de comunicació amb la realitat de cadascú tal com es coneix; la unió de dos esforços paral·lels –poesia i plàstica– que breguen per transformar la narrativa i assolir un nivell més complet i expressiu del llenguatge, igual com succeeix a l'òpera amb la poesia i la música dramàtiques»¹³⁶.

La següent col·laboració amb Brossa fou la realització dels decorats de l'obra de teatre que el poeta escrigué el 1963, *Or i Sal*. Així ho explica Tàpies:

També amb aquesta intenció de mantenir els lligams amb el nostre públic, malgrat que la meua feina habitual no em va permetre de posar-hi tot l'interès que l'acte mereixia, vaig acceptar fer uns decorats per a l'obra de teatre igualment de Brossa *Or i Sal*, que va ser presentada al Palau de la Música Catalana per iniciativa de Frederic Roda, aleshores promotor i director dels cicles teatrals de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Jo no coneixia bé les activitats d'aquesta entitat, que sembla que ja havien estat nombroses i importants, més que res per la voluntat que tenia de fer d'aglutinant i d'estimulant de la nostra aleshores tan esmorteïda i dispersa cultura, i que sens dubte s'arribà a convertir

¹³¹ G. BORDONS, «Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere literari?», *Els Marges* 97 (2012) 56-79.

¹³² J. BROSSA – A. TÀPIES, *El pa a la barca*, Barcelona: Sala Gaspar, 1963.

¹³³ J. COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Editorial Pòrtic 1971, p. 127.

¹³⁴ PERMANYER, *Brossa x Brossa*, 124.

¹³⁵ J. BROSSA – A. TÀPIES, *Novel·la*. Barcelona: Sala Gaspar, 1965.

¹³⁶ Text de presentació del llibre reproduït a *Vivàrium*, p. 95 i que acompanyà la reproducció facsímil *in quarto* de *Novel·la*, Barcelona: Llibres del Mall, 1975 en G. BORDONS, «Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere literari?», *Els Marges* 97 (2012) 56-79.

en un de tants símbols de suplència de moltes de les nostres actituds catalanistes d'aleshores¹³⁷.

1.4 ETAPA 1969-1975

Com ja s'ha anticipat en el període anterior, l'art de Tàpies en la dècada dels setanta es caracteritza per la seva realització en 3 dimensions. Tàpies ja havia construït objectes en la dècada dels quaranta, els cinquanta i els seixanta però aquests van assolir la seva màxima intensificació a partir de 1970 i fins 1975 aproximadament, un període que coincideix amb l'expansió del *povera* a Europa i de les manifestacions postminimalistes i conceptuals dels Estats Units.

Quan treballa amb objectes, el material del que estan formats és per a Tàpies tan important com podria ser el subjecte/tema o el tractament/forma per a d'altres artistes. Com afirma Borja-Villel, si les obres de finals dels cinquanta tenen un aspecte geològic i connecten amb un temps mil·lenari, les obres dels anys setanta mostren un món quotidià, de dimensions més humanes, ja que en elles no predominen ni la pols de marbre ni les textures de terres, sinó fustes, cartons i papers.

Per a Tàpies, l'artista és el xaman capaç de modelar la matèria, descobrir-hi signes invisibles i ocults i atorgar-li vida: la matèria no es crea ni es destrueix, només es transforma. La funció de l'artista serà doncs interpretar i conduir aquest procés de canvi cap a la transmutació de lo material a lo espiritual.

En un article publicat a la revista infantil *Cavall fort* el gener de 1967, Tàpies escriu:

Mirem l'objecte més senzill. Agafem, per exemple, una vella cadira. Sembla que no és res. Però penseu en tot l'univers que ella comprèn: les mans i suors tallant la fusta que un dia va ser arbre robust, ple d'energia, al mig d'un bosc frondós en unes altes muntanyes, l'amorós treball que la va construir, la il·lusió que la va comprar, els cansaments que ha alleujat, els dolors i les alegries que haurà aguantat, qui sap si en grans salons o en pobres menjadors de barriada... Tot, tot participa de la vida i té la seva importància! Fins i tot la més vella cadira porta dintre seu la força inicial d'aquelles

¹³⁷ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 337.

sabes que pujaven de la terra, allà als boscos, i que encara serviran per donar escalf el dia que, feta estelles, cremi en alguna llar¹³⁸.

En les seves obres, Tàpies sempre es refereix als objectes pobres i humils que constitueixen l'entorn immediat de l'artista com pot ser, per exemple, una cadira. Per a Borja-Villel, és herència dels diversos primitivismes que han afluït en la cultura occidental moderna periòdicament. Si a finals de segle, Gauguin va a Tahití a la recerca d'un home més espiritual i pur, no contaminat per la civilització occidental, Tàpies, com d'altres artistes de la seva època, es refugia en els elements més baixos de l'existència immediata. En la seva obra hi ha elements que s'aniran repetint al llarg de la seva carrera tot i que en cada moment hi atorga morfologies i significats distints. Per exemple, el braç que pinta amb gran detall a *La barberia dels maleïts i dels elegits* (1950) suggereix un ambient d'il·lusió i màgia. En canvi, als anys seixanta, el braç pelut i amb ferides de *Matèria en forma d'aixella* (1968) parla dels aspectes més innobles de l'existència. En d'altres casos adquireix un valor relacionat amb la història del budisme zen. Per tant, l'art de Tàpies gira entorn un nombre determinat de preocupacions però la idea de canvi i de transformació és constant.

En aquest període també cal destacar les sèries que realitza com *Cartes a Teresa* o *Assassins*, ambdues de 1974 (aquesta darrera coincideix amb l'assassinat del jove anarquista català Salvador Puig Antich en mans del règim franquista). Les sèries de Tàpies són incompletes i, per tant, factibles per ser continuades. Tàpies pertany a aquesta generació d'artistes que van utilitzar la repetició per redefinir l'automatisme dels surrealistes o dels expressionistes abstractes, dels que intentaven eliminar tot reducte místic o relatiu a l'inconscient col·lectiu¹³⁹.



Tàpies però sempre acaba individualitzant cadascuna de les repeticions, retornant-los el seu caràcter únic i singular. Per exemple, en la sèrie *Assassins*, cadascun

¹³⁸ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 87.

¹³⁹ M. BORJA-VILLEL, «Tàpies. La contemplació de l'art» en *Tàpies. Obra completa. Volum 3r. 1969-1975*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 1992.

dels monotips té un caràcter propi i la supressió d'alguns elements significa la mutilació de l'obra:

La repetició en Tàpies no respon a una reflexió sobre un sistema d'apropiació i difusió, sinó a un desig de captar el continu evolucionar dels éssers i de les coses. Es tracta d'una actitud de tall romàntic, que té precedents en Cézanne i Monet i que va assolir un moment de renovat apogeu en plena dècada dels quaranta i principis dels cinquanta, amb la generació d'artistes que a tots dos costats de l'Atlàntic, va estar vinculada a l'Existencialisme. Tàpies és un artista situat a cavall de dues situacions històriques i culturals diferents. Si, per un costat, els seus temes i obsessions, arrelats en elements quotidians, estan més propers a la generació post-existencialista que reaccionà contra l'Expressionisme abstracte; per l'altre, els seus postulats estètics entronquen bàsicament amb les corrents existencialistes. És així com la repetició en el cas de Tàpies és abans que res una interrogació perpètua¹⁴⁰.

El període de finals dels anys seixanta i principis dels setanta abraça una obra en la que els elements polítics i socials s'accentuen: l'art de Tàpies adquireix un caràcter de protesta polític sobretot després de la *Caputxinada* el 1966. Per tant, moltes obres de Tàpies d'aquests anys constitueixen una crítica al poder autocràtic i burocràtic com *Escriptori amb palla* (1970), en la que sobre una taula de despatx hi ha una muntanya de palla, símbol de la burocràcia estèril.

Tot i que en algunes obres com *Inscripcions i quatre barres damunt arpilleria* (1971), l'expressió automàtica i la protesta social estan elevats al seu màxim exponent, Tàpies se n'adona aviat dels impediments que suposa aquest llenguatge i *A la memòria de Salvador Puig Antich* (1974) no parla tant de la rebel·lió contra el llenguatge de la tirania sinó contra la tirania de tot llenguatge.



¹⁴⁰ Ibíd., 14.

Aquest període també vindrà marcat per una extensa obra escrita amb la publicació de dos nous llibres que constitueixen una selecció d'escrits i declaracions apareguts anteriorment: *La pràctica de l'art* (1970) i *L'art contra l'estètica* (1974).

La pràctica de l'art es presenta a la llibreria Cinc d'Oros de Barcelona el 1970 on afirma que els seus textos tenen un to de defensa i que constitueixen un crit a la llibertat, llibertat del creador i llibertat del contemplador, és a dir, de la societat. En aquest sentit, el gener de 1969 escriu el text *La innocència de Miró*¹⁴¹ que Marià Manent, director literari d'Editorial Joventut, li ha encarregat com a prefaci a l'edició espanyola d'una monografia d'Yves Bonnefoy sobre Miró¹⁴².

Com en textos anteriors i d'altres que escriurà en aquest període, Tàpies reflexiona sobre el paper de l'art d'avantguarda en la societat moderna i polemitzar entorn aspectes concrets de l'art i de la cultura en general a Catalunya i Espanya. El maig d'aquest mateix any escriu *Un art per als rics?*¹⁴³ i s'endinsa en el debat sobre el mercat de l'art per afirmar que «és obvi que el nostre no és pas el millor dels móns. I que l'evident crim continuat contra la cultura no debilitarà mai els nostres odis i els nostres desigs de canvi. Però, amb tots els inconvenients i les inhumanes repugnàncies, és evident que en l'actualitat no hi ha encara un model clar capaç d'evitar els mals que podrien tot el mecanisme repressiu-comercial, com es diu, creat al voltant de l'art. O potser algú pensa que seria millor que uns buròcrates nomenessin els valors artístics amb el dit, com es fa amb els nostres alcaldes, o que fossin nomenats per les societats d'autors i pintors, com passa a molts països socialistes?»¹⁴⁴.

Un altre text de notable importància en l'obra escrita d'Antoni Tàpies que escriurà en aquest període és *Comunicació sobre el mur*, fet per encàrrec de la revista *Essais* on l'artista ofereix una visió clarificadora del seu procés de creació.

En *L'art contra l'estètica*, aparegut el maig de 1974, Tàpies considera que l'estètica no ha de raonar considerant l'art com una finalitat o un ideal que no es pot realitzar si no és sotmetent-lo a la seva teoria; al contrari, l'art existeix abans de l'estètica i per tant, l'ha de tractar com una realitat a la qual deu la seva pròpia existència.

¹⁴¹ A. TÀPIES, «La innocència de Miró» en A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p. 99.

¹⁴² Y. BONNEFOY, *Miró*, Barcelona: Editorial Joventut 1970.

¹⁴³ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 121. Tàpies escriu aquest text el maig de 1969 «motivat per una de tantes campanyes de premsa que periòdicament es descabdellen al país contra l'avantguardisme».

¹⁴⁴ *Ibid.*, 132.

En aquests anys Tàpies intensifica la utilització d'objectes i materials trobats en el seu entorn més quotidià amb els que construeix estructures i els símbols de la identitat catalana notoris en aquest període; símbols, en definitiva, de la resistència política al règim del general Franco. Així, *Pila de plats* (1970) o *Tres escombres*, del mateix any, plasmen els fets d'aquesta època¹⁴⁵.

Art i vida van de la mà en Antoni Tàpies i el desembre de 1970 acudeix amb Joan Miró a una assemblea clandestina que se celebra al monestir de Montserrat per protestar contra l'anomenat Procés de Burgos, en el qual un tribunal militar jutja opositors a la dictadura del general Franco. Pel que fa a la Caputxinada, el març de 1971 el Tribunal Suprem confirma la sanció imposada a l'artista per la seva assistència a l'assemblea clandestina del Convent dels Caputxins de Barcelona del 1966. La sanció va consistir en una multa de dues-centes mil pessetes¹⁴⁶.

Així mateix, Tàpies va contribuir el 1975 amb una litografia i un cartell a la campanya promoguda per diverses entitats cíviques per demanar l'abolició de la pena de mort a Espanya i participà en diferents accions organitzades per opositors al règim franquista en favor de l'amnistia a presos polítics i del retorn definitiu de les llibertats democràtiques.

1.5 ETAPA 1976-1981

Per bé que durant els darrers anys de la dècada dels seixanta i els primers anys setanta l'obra de Tàpies presenta una sensibilitat especial per l'objectual, aquest mai no va deixar de pintar i va continuar la seva tasca en l'obra gràfica. A començaments dels anys vuitanta, un cop restaurat a Espanya l'Estat de dret i acabats els anys de la lluita política, l'interès de Tàpies per la tela com a suport va adquirir una força renovada. Aquest nou període en l'evolució artística de Tàpies va coincidir amb el retorn

¹⁴⁵ En el llibre de converses publicat amb Barbara Catoir Tàpies expressa que la seva obra plasma els fets d'aquesta època: «Són quadres que fan referència a la vida dels monjos, perquè jo sentia simpatia envers tot l'ordre franciscà [...] Són quadres i dibuixos d'una "art pobra", perquè allà dins hom descobreix objectes molt pobres» en referència al procés de Burgos en B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 117.

¹⁴⁶ Vegeu: «Després vingué la solidaritat de coneguts intel·lectuals i artistes, que de seguida donaren importants manuscrits i obres d'art que cobriren àmpliament les multes, de les més altes que s'havien posat fins aleshores: Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Wilfredo Lam, Matta, Alechinsky, Appel, Bazaine, Calder, Chillida, Masson, Pignon, Saura, Soulages, Beckett, Butor, Char, Du Bouchet, Frenaud, Leiris, Dupin, Jorge Guillén, etc. També les dotzenes i dotzenes d'articles als diaris, cartes i mostres de simpatia vingudes de tot el món...» en TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 353.

irremissible a la pintura propiciada en amplis sectors artístics, tant a Europa com a Estats Units¹⁴⁷.

Aquest retorn a la pintura comportà en Tàpies la utilització de dos procediments que si bé no eren del tot nous, sí que van assolir un protagonisme especial. El primer d'aquests consisteix en polvoritzar objectes ocults sota una tela amb un esprai. En tibar la tela, es produeix un efecte de relleu que duplica les formes d'aquests objectes. El segon consisteix en atacar la tela o bé el suport de fusta amb vernís el qual adopta diverses formes en ser manipulat pel pintor, però que mai no arriba a perdre el caràcter informe.

Si tenim en compte com havia estat de pictòrica l'època objectual de Tàpies, és lògic pensar que els nous usos tècnics que van caracteritzar el període dels vuitanta no van suposar una ruptura en l'evolució dels modes i les formes d'aquest artista. Així, si a la dècada dels seixanta, els objectes imprimien la seva empremta sobre la matèria i als anys setanta se superposaven sobre la tela, ara se situaran darrere de la tela, com a *Efecte d'arrugues i taronja* (1979).

De la mateixa manera com ha estat habitual en tota la trajectòria artística de Tàpies, la utilització dels motius més personals, com les lletres A, T i la X; braços, cames peludes i d'altres, resta constant. En tots els casos, l'efecte d'esdevenir continu i la negació del dualisme característic del pensament occidental modern constituirà el *leitmotiv* de l'obra d'aquest artista. Si les matèries dels anys seixanta expressaven un etern fluir, el vernís confirmarà aquesta noció als vuitanta.

Com en el període anterior, Antoni Tàpies serà prolífic en l'exercici de l'escriptura i destaca, el 1978, la publicació de la seva *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, llibre de memòries que havia començat a escriure el 1966 i que oferirà a Josep Tarradellas, president del govern provisional de la Generalitat de Catalunya. Una obra que li valdrà el 1979 el Premi Ciutat de Barcelona concedit per l'Ajuntament de Barcelona.

Tàpies segueix publicant articles breus per a publicacions periòdiques i catàlegs. En els textos *L'artista davant la política* i *L'art i el compromís històric*¹⁴⁸, ambdós escrits el 1976, elabora una reflexió sobre la condició de l'artista, la política i els compromisos ètics dels treballadors de la cultura on s'esbrinen les preocupacions dels

¹⁴⁷ BORJA-VILLEL, *Fundació Antoni Tàpies*, 62.

¹⁴⁸ Ambdós articles formen part del llibre *La realitat com a art* tot i que es van publicar al diari *Avui* de Barcelona. *L'artista davant la política* en l'edició del 13 de juny de 1976 i *L'art i el compromís històric* a l'edició del 9 de juliol de 1976.

intel·lectuals espanyols en els inicis de la transició que viu el país cap al règim democràtic.

Juntament amb aquesta tasca d'escriptura, Tàpies participa en diferents iniciatives pròpies de l'efervescència democràtica realitzant cartells per a la Marxa de la Llibertat (1976), el festival Cançons del Món per a un Poble (1976), l'aniversari de l'Assemblea de Catalunya (1976), el Congrés de Cultura Catalana (1977), la Trobada amb els Poetes de l'Exili i la Llibertat (1976), el Primer Congrés Internacional de la Lliga pels Drets i l'Alliberament dels Pobles (1977), el Congrés de la Joventut Catalana (1977) o el simposi Lluita, cultura, socialisme¹⁴⁹ (1978). Una altra fita important que denota el marcat compromís polític amb el seu país és la participació, el setembre de 1980, en les Jornades d'Estudi sobre el Drets Humans, organitzades per la Creu Roja, al Monestir de Montserrat on llegirà la ponència *L'art i els drets humans*¹⁵⁰.

1.6 ETAPA 1982-1985

Per a l'historiador de l'art Serge Guilbaut, l'obra de Tàpies dels anys vuitanta mostra un canvi radical; no pel que fa als seus interessos sinó en la manera d'articular el seu entorn immediat. Durant els anys cinquanta Tàpies va utilitzar materials en brut per crear dures superfícies murals idònies per guixar-hi al damunt. L'artista marcava les superfícies amb violents signes gestuals que alertaven l'espectador de la solitud de l'individu en la lluita contra totes les pressions articulades pels règims autoritaris com el de Franco. En la dècada dels setanta, Tàpies va incorporar a aquesta lluita molts objectes quotidians sumint-los simbòlicament en violentes situacions de crisi.

Amb la mort de Franco, les superfícies de les pintures de Tàpies es van esvanir: el fang, el guix, els murs, tots aquelles materials essencials per contrarestar els perills i les dificultats de la dictadura són substituïts per un material més sensual i seductor: el vernís. «L'aspecte més sorprenent d'aquesta sèrie és que, malgrat la seva fluïdesa, transparència, activitat, llibertat expressiva i fins i tot un cert gestualisme, no s'hi

¹⁴⁹ Tàpies realitza el cartell del congrés i escriu un text que serà llegit en públic. Hi participen Luciano Gruppi, dirigent del Partit Comunista Italià; Jean Ellenstein, del Partit Comunista Francès; i l'arquitecte Oriol Bohigas.

¹⁵⁰ Text inclòs en A.TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Empúries 1985, pp. 64-66.

endevina cap evasió lírica, cap vol que s'allunyi de la realitat. Més aviat és un vol de retorn a la realitat, a l'entorn viscós de la vida quotidiana»¹⁵¹, afirma Guilbaut.

Per il·lustrar la diferència entre aquests períodes, es poden comparar dues imatges concretes: *Nu*, del 1966 i *Celebració de la mel*, del 1989. *Nu* presenta un cos femení arquejat sobre una galleda amb un aire molt ombrívol: les cames estan lligades i el cos està violentament ferit; el conjunt del cos s'animalitza amb la presència d'una galleda sota els pits, que semblen a punt per ser munyits. El quadre és un dels més violents produïts en aquella època. Aquesta violència torturada i representació directa d'un dolor mitjançant la textura es transforma, a la dècada dels vuitanta, en la representació més abstracta però tanmateix violenta d'un arc transparent en forma de còlon, acolorit amb una capa marronosa de vernís. *Celebració de la mel* (1989) presenta un cos masculí sexualitzat en una època de ressorgiment de l'esperança liberal. I el fet que Tàpies utilitzi el vernís, el material de la pintura acadèmica per excel·lència, no és exempt d'ironia. El vernís era el signe d'un tipus de pintura amable, una pantalla protectora contra interpretacions contaminades. Aquí, en canvi:

El que mostra la superfície no és, com ja s'ha dit, una experiència del tot agradable, perquè Tàpies sap –i ens en fa conscients– que, si bé dins l'Espanya democràtica la finestra ha substituït la làpida, l'individu encara s'enfronta a un seguit de limitacions, alienacions i seduccions quotidianes. Sap que la societat oberta és plena d'atzucacs i de possibilitats barrades. Tàpies es manté fidel a la seva convicció que l'artista ha de participar en la crítica d'una societat que no ha canviat prou amb la democratització i el liberalisme¹⁵².

Per a Guilbaut, la violència física directa d'un règim dictatorial s'ha desplaçat a poc a poc vers una violència més simbòlica vinculada a la quotidianitat: la tirania del mercat, l'alienació, la por, la persistència dels vells sistemes, l'autocensura. El dolor encara existeix però ha canviat l'aspecte¹⁵³.

¹⁵¹ S. GUILBAUT, «Cossos deliquescents amb parpelles: Conjurat la vida quotidiana als anys vuitanta» en *Tàpies. Obra completa. Volum 5è. 1982-1985*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 1998.

¹⁵² *Ibid.*, 11.

¹⁵³ Cal fer notar les coincidències entre Antoni Tàpies i Mark Rothko els quals, tot i procedir de contextos diferents, realitzen la mateixa anàlisi sobre els anys setanta. En aquest sentit, Rothko, en el seu discurs d'acceptació del doctorat Honoris Causa per la Universitat de Yale de 1969 afirma: «*When I was a younger man, art was a lonely thing: No galleries, no collectors, no money. Yet it was a golden time, for then we had nothing to lose and a vision to gain. Today is not quite the same. It is a time of tons of verbiage, activity, and consumption. Which condition is better for the world at large I will no venture to*

Així mateix, durant els vuitanta, el seu passat socialista es fusiona amb el seu interès per la filosofia oriental, amb un sentit d'universalitat de la condició humana:

Fa uns anys, tota proposició religiosa, tota al·lusió al misticisme es considerava reaccionària. Però avui ja no és així. Hi ha hagut homes de ciència que han apel·lat al coneixement místic. Oppenheimer s'ha referit als Veda, Niels Bohr menciona el taoisme... Crec que la meua obra s'ha inspirat molt en aquests camins científics que han portat els seus autors, per exemple, fins a la saviesa de l'Extrem Orient¹⁵⁴.

En una entrevista publicada a *Le Monde* Tàpies dirà: «M'agradaria que els meus quadres tinguessin tanta força que poguessin curar acostant-hi el cos o el cap... Que tinguessin un autèntic poder lenitiu. Els efectes de l'obra d'art són molt semblants als que persegueix el bruixot o el màgic. L'artista no treballa simplement per decorar les parets de les cases, sinó per actuar sobre la gent, sobre la societat, i una de les maneres de fer-ho hauria de ser poder influir en el cos físic i en l'esperit. També podríem dir que l'artista treballa per comunicar als altres una realitat que es troba sota la que ells perceben»¹⁵⁵.

Per a Borja-Villel, «moltes de les nocions estètiques a què Tàpies ha donat cos al llarg de la seva carrera presenten forts punts de contacte amb la filosofia oriental. Encara que l'interès de Tàpies per la cultura oriental sembla que s'ha incrementat, les seves lectures sobre l'art i la cultura del Japó, la Xina o l'Índia es remunten als anys de la seva joventut; i, ja molt aviat, Tàpies va percebre que el materialisme de les seves obres tenia grans concomitàncies amb les idees expressades pels filòsofs d'Extrem Orient. Conseqüentment, en moltes obres dels anys cinquanta i seixanta, en què es representen portes que s'obren o es tanquen, sobres i capsos, es reflecteixen algunes afinitats amb la cultura oriental, en la qual l'embolcall i la capsa són tan importants com l'objecte mateix»¹⁵⁶.

discuss. But I do know that many who are driven to this life are desparately searching for those pockets of silence where they can root and grow. We must all hope that they find them» en M. ROTHKO, *Writings on Art*, New Haven: Yale University 2006, p. 157.

¹⁵⁴ Vegeu Antoni Tàpies, entrevista amb Philippe Dagen, *Le Monde* [París] (28 febrer 1988), p. 14 en S. GUILBAUT, «Cossos deliquescents amb parpelles: Conjurat la vida quotidiana als anys vuitanta», *Tàpies. Obra completa. Volum 5è. 1982-1985*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 1998.

¹⁵⁵ Vegeu Antoni Tàpies, entrevista amb Philippe Dagen, *Le Monde* [París] (28 febrer 1988), p. 14.

¹⁵⁶ BORJA-VILLEL, *Fundació Antoni Tàpies*, 69.

En aquest sentit, responent a les preguntes d'un periodista del diari *Libération*, Tàpies manifestà el seu interès per les coincidències entre determinades concepcions de la ciència contemporània amb aspectes fonamentals del llegat filosòfic de determinades cultures orientals:

Les noves concepcions de l'espai ja no poden ser descrites amb el llenguatge de la pintura naturalista tradicional. Alguns físics han parlat del Tao de la física. Penso en Fridjof Capra [...] Capra estableix un paral·lelisme amb les grans filosofies orientals, el budisme, el taoisme i, sobretot, el zen, on trobem aquesta nova visió de l'espai que cal explicar de manera indirecta. Els físics ho fan per mitjà de fórmules matemàtiques. Nosaltres no. En pintura, el que podem fer és explicar el clima general per suggerir totes aquestes adquisicions de la ciència moderna que pertanyen a la filosofia oriental¹⁵⁷.

En els anys vuitanta, continua la importància de la contemplació i la reflexió per entendre l'obra de Tàpies: Els quadres d'aquest període:

Intenten sorprendre l'espectador no amb l'esclat d'una evidència, com faria Barnett Newman, sinó amb possibilitats personals, amb una introspecció personal. Ofereixen a l'escindida personalitat moderna l'oportunitat de jugar amb tots els elements visuals de la superfície, i de resituar-los en un ordre diferent segons els seus desigs o necessitats, sovint oposats al que dicta la societat o la nostra cultura en benefici propi. Aquestes pintures són també extremadament seductores a fi de combatre la irresistible atracció exercida per les economies neoliberals de la cultura occidental, consolidades després de l'esfrondament del somni socialista amb la caiguda del mur de Berlín i la creació de l'optimista nou ordre mundial de la política Bush. Tàpies utilitza la seducció per atreure i impactar en el nucli de la representació amb la producció i la introducció d'una gran dosi de material repulsiu o vulgar, remodelant els rebuigs de la nostra alta cultura¹⁵⁸.

La seducció visual que el pintor desenvolupa s'enfronta, de fet, a la llarga hegemonia de l'ull a fi de substituir-la per l'actuació del cos. Algunes obres, com *Taca de vernís* (1988) són descaradament sexuals. Es veu un fal·lus degotant que intenta

¹⁵⁷ Declaracions a H. F. Debailleux. «La Monnaie de Tàpies». *Libération* [París] (28 novembre 1984).

¹⁵⁸ S. GUILBAUT, «Cossos delinqüescents amb parpelles: Conjurar la vida quotidiana als anys vuitanta», *Tàpies. Obra completa. Volum 5è. 1982-1985*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 1998, p. 12.

arribar desesperadament a un triangle femení inassolible perquè es troba en una altra dimensió. En *Vernís i escuma lligada* (1986) apareixen uns cossos abraçats amb la consciència abaltada pel plaer. A *Díptic de vernís* (1984), la taca de vernís ha pres la forma d'un cos amb les cames obertes cap a l'espectador i ensenya el que pot ser un sexe femení o bé un anus. Una creu invertida a la part inferior sembla que és a punt de penetrar el cos. D'aquesta manera la creu adquireix un caràcter fàl·lic que ja apareixia en altres representacions de creus i T invertides. Es tracta d'una obra que suposa una expressió del desig de l'artista d'integrar-se en el continu informe, d'anul·lar la dualitat existent entre natura i home¹⁵⁹.

El món de Tàpies es distancia del realisme però toca la realitat quotidiana. A les seves pintures els cossos estan inacabats, bruts, allargats fins al punt de ser deformes o informes. El cos domina sobre el cap que no es veu mai, però no sobre la ment, necessària per connectar les diverses parts escampades per la tela i produir un desig immediat i gens mediatitzat.

Moltes de les obres de la dècada dels vuitanta manifesten explícitament una atracció per les ombres, pel que és ocult. Això és palès a *Triptic blau* (1983) en el qual es deixen entreveure plats, coberts, estanelles i altres objectes que formen part de l'entorn quotidià de Tàpies i la seva família. Pel fet de ser meres ombres –considera Borja-Villel– tots aquests objectes mantenen l'aspecte de fugisser i d'eterna transició que caracteritza la producció de Tàpies. La paret ha estat substituïda per la tela i sobre aquests elements efimers Tàpies ha imposat les inicials dels noms dels seus familiars més immediats (Teresa, Clara, Toni i Miquel), i al seu costat, en una mida més gran, les inicials de l'artista, amb la T invertida. Igual que en les empremtes i els grafitos de les obres d'anys anteriors, les inicials suposen un intent d'imposar un ordre per bé que aquest ha de ser temporal.

Tota aquesta evolució artística es plasma, un cop més, en l'obra escrita del pintor. En aquest període veu la llum, el 1983, *La realitat com a art*, un nou recull d'escrits i declaracions de Tàpies publicats entre 1974 i 1982 a diferents mitjans de comunicació. En l'acte de presentació a l'Ateneu Barcelonès hi assisteix Xavier Rubert de Ventós, filòsof i diputat socialista. Com explica l'autor en la introducció al volum, el conjunt s'articula a partir de la idea que «tots hem de ser artistes de la realitat, que tots

¹⁵⁹ BORJA-VILLEL, *La col·lecció*, 69.

hauríem de tractar la realitat, en els més íntims detalls de la vida quotidiana, amb tot l'amor i tot el coneixement que requereix fer una obra d'art»¹⁶⁰.

Dos any després, el juny 1985, publica *Per un art modern i progressista*, un nou recull de textos. La presentació compta amb la participació de José María Valverde, catedràtic d'estètica de la Universitat de Barcelona. La publicació d'aquests llibres testimonia la constant presència de l'artista en el debat públic i el to de denúncia que sovint empra fa que els articles obtinguin un notable ressò en els mitjans de comunicació.

En unes declaracions al diari *Avui* Tàpies explica: «He arribat als seixanta anys amb la il·lusió que l'art, la pintura, és un mitjà per a transformar el món, per a canviar-lo. Quan ets jove ho veus claríssim i ara veig que és molt més difícil. Però en conservo la il·lusió»¹⁶¹. Producte d'aquesta il·lusió que Tàpies manifesta en la seva seixantena, en aquest període que abraça els inicis dels anys vuitanta, el 16 de novembre de 1984, es constitueix formalment la Fundació Antoni Tàpies, impulsada pel mateix artista, i que obrirà les seves portes sis anys després.

1.7 ETAPA 1986-1990

La subversió dels valors, la transformació i la metamorfosi a través de l'experimentació amb els materials caracteritzen de manera especial l'etapa de 1986 a 1990 segons Barbara Catoir¹⁶². De les gairebé mil obres que va produir, la meitat són treballs sobre paper o cartró. La segona meitat de la dècada dels vuitanta comença amb una gran força creadora en àmbits tan diversos com els quadres matèrics, el dibuix i el cartró. Aquesta força rep el seu impuls principal d'un projecte en el que l'artista treballa febrilment: la Fundació Antoni Tàpies. L'any 1987 és signat l'acord amb la Generalitat de Catalunya, el Ministeri de Cultura i l'Ajuntament de Barcelona. Immediatament s'inicien les obres de rehabilitació d'un edifici històric de Lluís Domènech i Montaner que va cedir l'Ajuntament. Amb la inauguració de la Fundació Antoni Tàpies el juny de 1990¹⁶³ la

¹⁶⁰ A. TÀPIES, *La realitat com a art*, Barcelona: Editorial Laertes 1982, p.19.

¹⁶¹ LL. BONADA. «Tàpies: Arribo als 60 anys amb la il·lusió que l'art canviarà el món». *Avui* [Barcelona] (14 desembre 1983).

¹⁶² B. CATOIR, «Productivitat creixent-temps fugisser. Inici d'una obra de maduresa», *Tàpies. Obra completa. Volum 6è. 1986-1990*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 2000, pp. 9-14.

¹⁶³ El 1990 Antoni Tàpies dona a la Fundació que duu el seu nom 311 obres originals (entre pintures, escultures, objectes i obres sobre cartró i paper), nucli original de la col·lecció permanent d'aquesta

ciutat assoleix un tercer museu monogràfic, que se suma al Museu Picasso i a la Fundació Miró.

L'enorme producció de Tàpies en aquest curt interval de temps va acompanyada de l'ús de noves tècniques i la recerca de nous materials. A partir de 1984 utilitza la pintura industrial i el vernís de color mel. El 1986 experimenta per primera vegada amb goma-espuma però ben aviat perd l'interès per aquest material perquè es desfà molt de pressa, perd consistència, tensió i color. El 1990 experimentarà breument amb el Porexpan i en sortiran dues obres d'estil cal·ligràfic. En la segona meitat dels vuitanta Tàpies prefereix, a més de la tela i fusta, grans cartrons i entre 1986 i 1990 produeix un total de cent vint obres amb aquest material. El cartró li permet de tornar al gratatge, una tècnica que ja va usar als anys quaranta.

Tàpies torna a temes i tècniques que ja ha treballat anteriorment: *M blanca*, de 1998, és una variació de la gran *M* de 1960; *Infinit*, de 1998, ho és de *Forma negra sobre quadrat gris* de 1960; *Dos coixins* de 1990 reprèn el tema de *Dues mantes plenes de palla* de 1968; i l'assemblatge *Pila de plats* de 1986 repeteix l'assemblatge de 1970 que du el mateix títol.

Alhora que mira cap al passat, Tàpies experimenta amb la terra cuita xamotada i el 1981 apareixen les primeres escultures. Durant els anys 1986, 1987 i 1988 el seu interès pel fang el porta a treballar al taller de Hans Spinner prop de Grasse. D'aquesta col·laboració sorgiran unes vint-i-cinc obres cada any. Després l'interès decau i no ressorgeix fins el 1991, quan torna a una productivitat semblant. El 1987, a més de les escultures de terra xamotada i de gres, produeix els seus primers tretze bronzes. Per la seva aparença són difícils de distingir de les escultures de terra cuita. I en ambdós materials continua vivint l'objecte representat per les coses senzilles de cada dia: l'armari, la banyera, la cadira, el llit, portes, sabates...

Durant aquest període, Tàpies també realitza una sèrie d'obres de gran format. El 1987-1988 crea tres díptics de sis metres d'amplada: *Gran díptic de terra*,



institució, que periòdicament s'anirà incrementant amb noves aportacions de l'artista. Precisament amb una selecció de les obres d'aquest fons s'inicien les activitats públiques de la Fundació.

Gran díptic dels mitjons, *Gran díptic amb ratlles*, i durant els tres anys següents, obres comparables com *Les quatre cròniques*, una obra d'encàrrec per al Palau de la Generalitat que va ser instal·lada el 16 de març de 1990 a la sala que du el nom de l'artista. Es tracta d'un quadre dividit en quatre parts, executat amb l'habitual tècnica mixta de Tàpies que aplica pols de marbre de color de sorra sobre una preparació de color roig de sang intens:

L'obra, de format marcadament apaïsat, i que ocupa una paret davant d'un finestral, té caràcter de manifest. D'aquesta manera se situa en la línia de dues obres de marcat caire de graffiti polític de començament de la dècada dels seixanta: *L'esperit català*, de 1971, i *Inscripcions i quatre barres damunt arpilleria*, de 1971-1972. Amb aquestes dues obres Tàpies es referia a la història de Catalunya i a la reivindicació de l'Estatut d'Autonomia mitjançant noms, consignes i les quatre barres. Igualment, *Les quatre cròniques*, poden ser interpretades com un quadre històric en clau, que requereix l'explicació dels conceptes i de les citacions. El títol de l'obra es refereix a les quatre cròniques medievals¹⁶⁴ que narren l'època d'apogeu de la Corona d'Aragó durant els segles XIII i XIV i les lletres J, D, M, P es refereixen als autors o protagonistes de les cròniques¹⁶⁵.

Al costat d'obres de gran format Tàpies crea diversos cicles d'obres de petit format. Entre els anys 1986 i 1990 produeix una dotzena de sèries que s'articulen al voltant dels tipus de paper sense blanquejar, al voltant de la tècnica, o del tema. La més àmplia és *Sèrie 37 papers d'estrassa* de l'any 1986. El denominador comú és el paper bast que utilitzaven els comerços per embolicar productes abans no es generalitzessin les bosses de plàstic. En les sèries s'expressa amb més força el traç, l'escriptura, amb la qual cosa la velocitat es tematitza d'una manera diferent. En aquest cas, els estímuls de Tàpies són d'una banda els graffitis del carrer, les imatges pintades precipitadament amb esprai, i d'altra banda la pintura zen.

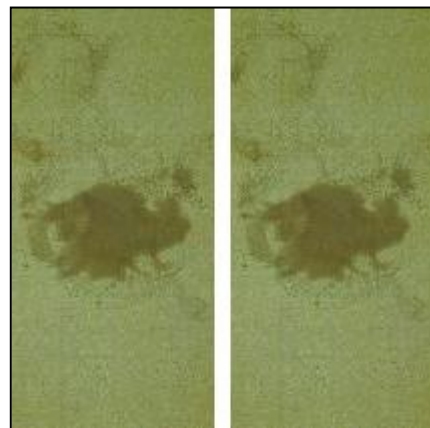
¹⁶⁴ La primera crònica és la de Jaume I el Conqueridor i es titula *Llibre dels feits*. Narra de manera pomenoritzada i en forma autobiogràfica la vida del rei des que fou engendrat fins a la seva mort. La crònica de Bernat Desclot, *Llibre del rei en Pere*, recull els esdeveniments dels regnats de Jaume I, especialment la conquesta de Mallorca, i de Pere II el Gran; la crònica de Ramon Muntaner abasta els regnats de Jaume I, Pere II, Alfons II el Liberal, Jaume II i Alfons III el Benigne. Per últim, la crònica de Pere III el Cerimoniós, escrita també en forma autobiogràfica narra els fets del regnat del mateix Pere III el Cerimoniós i el del seu pare Alfons III el Benigne.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 12.

La tardor de 1990 viatja a Japó per rebre el Praemium Imperiale de l'Artística Association of Japan juntament amb Federico Fellini, Arnaldo Pomodoro i James Stirling. Durant l'acte de lliurament, en nom de tots els guardonats, afirmarà que «l'estètica occidental des del segle passat, i més especialment a partir de l'exposició d'*art nouveau* i fins als nostres dies, ha tingut sempre molt present l'estètica del Japó. I no només es tracta d'una influència formal. Davant de molts aspectes del vostre art, els occidentals sovint tenim la sensació que ens poseu en contacte amb una realitat molt profunda»¹⁶⁶.

En aquest moment sorgeixen noves sèries i quadres en els que fa palesa la influència de les tècniques orientals. En aquesta tradició s'inscriu l'anterior sèrie ja esmentada sobre teixit sintètic, que penja a la paret sense bastidor, com si fos un quadre enrollable. D'aquí es deriva també el format usualment alt i estret que caracteritza la majoria d'aquestes obres. Totes palesen la influència de la pintura zen amb tinta xinesa, que es troba ja en algunes obres aïllades anteriors, com *Composició amb tinta xinesa* de 1979: «Tàpies va començar ben aviat a expressar en les seves obres el seu amor per la pintura oriental, especialment per la japonesa, però aquest amor irromp sobretot en la seva obra de maduresa, i és en aquesta etapa quan deixa la seva petja més important. Això és fruit de l'atracció que sobre l'artista exerceix l'esperit del zen, una visió del món que té molts punts de contacte amb la mística cristiana»¹⁶⁷.

En l'acte d'investidura com a doctor honoris causa per la Universitat de Barcelona el juny de 1988 llegeix un discurs que sintetiza molt bé les reflexions d'aquests anys. Tàpies afirma que els avenços científics i tecnològics del segle XX no han conduït la humanitat a una millora de les seves condicions de vida: «Els desequilibris escandalosos entre la misèria d'uns i la insultant riquesa d'altres no solament estan per resoldre si no que, en molts casos, són tan cruels com en els pitjors moments de la història», malgrat que es presenten símptomes de la proximitat d'una «etapa de maduresa que faci donar un canvi qualitatiu a les nostres vides, als nostres costums, a les relacions tant entre nosaltres mateixos



¹⁶⁶ B. ESTERUELAS. «Tàpies recibe en Japón el Premio Imperiale de Pintura». *El País* [Madrid] (24 octubre 1990).

¹⁶⁷ *Ibid.*, 14.

com amb el nostre entorn»; en aquesta evolució l'artista creu que és essencial l'aportació dels científics, pensadors i artistes, les idees dels quals es conjuminen amb les de «molts mestres espirituals de sempre», tot afegint que «a jutjar per la nova cosmologia, la nova física, la nova biologia, l'ecologia ...o l'art, podem sospitar [...] 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 proporcionat algunes clarors fugisseres»; adverteix que la veritable força motriu d'aquest canvi no estaria radicada en el desenvolupament material «administrat per teories econòmiques i consignes polítiques», sinó en els potencials de l'individu i en la seva capacitat d'experimentar «l'autèntica realitat total, que és precisament la que ens ha de fer solidaris amb l'univers i amb tots els homes» i, en aquest sentit, assenyala la importància de certes disciplines del coneixement –esmenta, entre d'altres, les teories de l'autoorganització de l'univers, l'humanisme evolucionista, l'ecologia, la sanitat holística, el zen i el vedanta–, que avui, tornarien a situar la nostra consciència (és a dir, aquell conjunt de facultats globalitzadores de l'activitat imaginativa i visionària que el cervell humà ha tingut en tot temps) en l'epicentre del desenvolupament de la humanitat; parla, així mateix, d'una «nova espiritualitat» – que no seria exclusiva de cap confessió en concret, sinó el sentiment comú a moltes disciplines del saber– la irrupció de la qual tindria repercussions «que, de fet, ja estan canviant la mentalitat i les habituds de molts»¹⁶⁸.

1.8 ETAPA 1991-1997

En l'obra completa d'Antoni Tàpies editada per la seva Fundació, Jean Frémon, fundador de la Galeria Lelong juntament amb Jacques Dupin i Daniel Lelong, no dubta en interpretar aquests anys de la trajectòria artística del pintor a partir d'un dels seus textos escrits. Ens referim a *L'art i els seus llocs*.

Tàpies conservà a casa seva una gran col·lecció d'objectes escollits entre llibres, edicions originals de grans textos de totes les cultures, objectes de culte de totes les religions i de totes les èpoques de la humanitat, pintures, escultures i estampes. Entre ells, braçalets protectors d'Europa Central, un retaule català medieval, un cal·ligrama

¹⁶⁸ M. TÀPIES, «Antoni Tàpies: 1986-1990», *Tàpies. Obra completa. Volum 6è. 1986-1990*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 2000, pp. 508-509.

d'Apollinaire, un reliquiari de fang, una urna maia, un manuscrit suffi... «Els objectes amb què Tàpies s'ha anat envoltant al llarg de la seva vida no són objectes d'art sinó que són les traces d'una meditació. En aquestes urnes, en aquests reliquiaris, en aquests símbols, en aquests incunables, en aquests tòtems, encara hi viu alguna cosa amb què es nodreix, dia rere dia, l'obra de Tàpies», afirma Frémon¹⁶⁹.

L'any 1992 Tàpies va presentar alguns d'aquests objectes a la revista *Vogue*. Va titular el recull *3000 anys d'amistat*, i ell mateix precisava el sentit que donava a la paraula amistat que, més enllà del sentit habitual d'afecte i de comprensió mútua, implica també una idea de possessió. Set anys després, al llibre *L'art i els seus llocs*, Antoni Tàpies reprèn el text i detalla allò que ja havia esbossat breument en l'article de la revista.

En aquesta etapa, els tradicionals distintius comercials que, durant els anys 50, encara es podien veure penjats per sobre de la porta d'entrada de les botigues o dels tallers dels artesans pels carrers de Barcelona, van marcar la mirada del jove Tàpies. Es tractava de fidels rèpliques de mida més gran d'allò que, suposadament, es produïa o es venia a l'interior: una espadenya per al peu d'un gegant, un pinzell gegantí, unes immenses ulleres,... El canvi d'escala i la funció d'aquests objectes els dona un estrany poder que agrada a Tàpies i fa que els conservi a casa seva. En la pintura de Tàpies l'objecte es representa sencer, frontal, isolat, contràriament al que passa amb el cos que l'artista decideix mostrar de manera fragmentada. Per a Frémon, «l'objecte pintat o modelat, un cistell, un armari, un ou, una sabata, una cadira, no és un símbol sinó una cosa sense ombra, sense fons, sense decorat, sense escenificació. En suprimir l'ombra projectada i la il·lusió de la profunditat, el pintor declara el seu menyspreu per la representació i confia a la matèria – a la materialitat de la seva pintura – la càrrega de revelar la presència muda, obscura, misteriosa, desplegada d'un objecte separat del seu ús i, com els distintius de Barcelona, emblema de si mateix»¹⁷⁰. En l'obra d'aquesta època hi trobarem doncs la presència d'objectes als que Tàpies descontextualitzarà per dotar-los d'un significat nou.

En aquest sentit, a principis del segle XIV, el monjo franciscà anglès Guillem d'Occam desmuntà l'escolàstica del seu temps amb una teoria nominalista moderna. El que posteriorment s'ha anomenat la navalla d'Occam o principi de l'economia del

¹⁶⁹ J. FRÉMON, «Tàpies i els seus llocs», *Tàpies. Obra completa. Volum 7è. 1991-1997*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 2003, pp. 9-15.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, 10.

pensament té a veure amb què l'explicació més senzilla d'un fenomen és la més vàlida i cal evitar l'acumulació de consideracions supèrflues. Quan Tàpies posa una navalla de barber de veritat oberta al bell mig d'una tela blanca només animada amb un moviment de vernís en el quadre *Navalla d'Occam* (1995) canvia un principi per una cosa en el que Frémon considera que és una referència a Duchamp i els *ready-mades*, exemple perfecte del principi de la mínima acció¹⁷¹.

La presència de l'element religiós o màgic que ha quedat palesada en la seva col·lecció privada es mostra en l'obra *Bandes horitzontals* (1991). Tàpies proposa una escena domèstica íntima: els peus en una ribella. Aquest gest mostra el misteri del ritu del lavatori de peus practicat per Jesús als seus deixebles el vespre del Dijous Sant. El 1991 Tàpies va fer un quadre al seu taller de Campins que titulà *Ser dins un quadrat*. Es tracta d'un gran quadrat monocrom on es veu la forma d'una serp enrotllada en espiral al voltant del seu cap que ocupa el centre del quadrat. Com afirma Frémon a partir d'una visita a casa de l'artista de Barcelona, a dalt de tot de l'escala hi havia un petit objecte africà de fusta esculpida que era l'origen del quadre. Tàpies li digué que era el primer objecte africà que va comprar procedent de Costa d'Ivori. Gairebé en aquesta època, en un discurs pronunciat a l'ingressar a la *Real Academia de Bellas Artes* de San Fernando, el 2 de desembre de 1990, Tàpies va declarar que:

La conservació i fins i tot la veneració de les obres d'art importants que marquen fites en la història de la humanitat no han respost mai a cap caprici. No podem oblidar que les formes sensibles del gran art universal (i això es veu ben clar en l'art primitiu i l'art oriental) apareixen sovint vinculades a institucions –sobretot religioses– circumstancials o històriques i corresponen, gairebé sempre simbòlicament pel que fa a les més destacades, a lleis còsmiques, a reaccions psíquiques fonamentals i a principis universals que funden la consciència i els valors morals durant llargs períodes.

Una bona mostra n'és *Prajna=Dhyana* (1993) on Tàpies mostra un gran nu vertical tallat a l'alçada del tors i dels genolls, dret, amb les cames separades a damunt

¹⁷¹ Per a Pere Gimferrer, cal fer notar que «l'objecte que Tàpies erigeix en obra no és mai un mer *objet trouvé*, ni tan sols un *ready made* a la manera de Duchamp, sinó un objecte creat per combinació, addició o sostracció del material donat prèviament. N'hi ha que responen a la transcendentalització de l'estri ínfim, d'ús humil, bandejat temps ha, que és un dels heretatges més visibles de l'esperit paradoxal après de la lectura d'obres sobre el Zen. Més sovint però, els objectes de Tàpies ens sobten per llur monumentalitat llòbrega, pregonament poètica, com és ara el cas de la taula de despatx capolada i profunda lluminosament per una pila de palla» en P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1974, p. 30.

d'una tassa de bidet. Tàpies uneix doncs la saviesa de l'Índia amb un cos truncat, privat d'identitat. O a *Rèquiem* (1995), un gran quadre amb sis formes de la mida d'un cos embolcallades amb una manta i, per figurar el so mut d'aquesta música fúnebre, una sola clau de sol. Era el 1995, l'any del genocidi de Ruanda.

Durant els anys noranta Tàpies es troba afectat de la vista i en el seu cas, el record de la memòria no és un record visual. Tàpies pinta amb el cap i el seu cos. La tela es troba estirada a terra –no damunt d'un cavallet– i hi intervenen les cames, els braços, els ronyons, les espatlles, els ulls. Una dansa semblant a la de Jackson Pollock immortalitzada pel fotògraf Hans Namuth mostra la manera de treballar de Tàpies a la que, a més, cal afegir-hi el sentit del *tempo*: el vernís imposa rapidesa d'execució, la pols de marbre ha de ser treballada amb rapidesa. Per tant, doncs, en els quadres d'aquesta època cal buscar l'afebliment de la vista i l'enfortiment del sentit del tacte. Sovint veiem la marca dels dits i de les mans de Tàpies que modela el tema en la terra disseminada damunt la tela. La por legítima a perdre la vista probablement és a l'origen de la freqüència de la mirada com a tema. Un exemple n'és el petit díptic horitzontal de 1996, (*Ma-ulls*,) on figuren dos grans ulls amb la síl·laba MA que significa mirar en egipci.

En *L'art i els seus llocs*, el llibre on es reproduïxen alguns dels objectes de la seva col·lecció, es troba una pàgina de les *Cròniques de Nuremberg* del gravador Michael Wolgemut (1493) que representa una dansa macabra en la qual les caixes toràciques s'exhibeixen lliurement. També hi ha el tractat de Vesalius, *De humani corporis fabrica* (1543) que representa un cos escorxat amb les costelles prominents. I precisament aquestes costelles prominents es troben en l'obra d'Antoni Tàpies: *Grants* (1996) mostra una figura en primer pla que ocupa gairebé tot el fons negre i només s'endevina per la traça de les costelles. O *Cos i banyera* (1995) on apareix un cos acèfal estirat de costat que sembla estar levitant per sobre d'una banyera. És gràcies a les traces de les costelles que el tors es conforma.

Aquesta etapa ve marcada, pel que al seu itinerari vital, per múltiples exposicions individuals internacionals i per molts reconeixements. Les exposicions produïdes per la Fundació Antoni Tàpies esdevenen itinerants: *Tàpies. Celebració de la mel* (1991) i *Tàpies. Comunicació sobre el mur* (1992).

El 1991 la Fundació Joan Miró de Barcelona acull l'exposició *Antoni Tàpies: extensions de la realitat*, presentada anteriorment al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid. Són uns anys d'exposicions individuals a Colònia, Zuric, Porto,

Londres, Sant Sebastià, Burgos, Tòquio, Ciutat de Mèxic, Long Beach, Nova York, Lisboa, València, Girona, Buenos Aires, Viena, Madrid, Saragossa, Leipzig, Caracas, Narbona, Vaduz, Saragossa, Liechtenstein, Lund, París, Colònia, Hannover, Essen i Salzburg, entre d'altres.

Alhora cal fer notar la importància d'aquests anys en quant a l'obra escrita. El 1991 publica el text *L'art i el nou esperit científic* on defensa el paper de l'art com a vehicle per assolir la consciència no-dual¹⁷². Aquest mateix any es publica *Matière du souffle*, nou llibre de bibliòfil realitzat en col·laboració amb Jacques Dupin. El 1993 Jean Frémon publica el llibre *Antoni Tàpies. La Substance et les accidents*, que recull articles de Tàpies escrits entre 1978 i 1988 mostrant ja la importància de l'obra escrita del pintor. També el 1993 veu la llum *Valor de l'art*, un nou recull d'articles de Tàpies apareguts en els darrers anys en diversos mitjans de comunicació i es reedita la seva *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Apareixen les monografies *Tàpies. Objets del tiempo*, de Glòria Moure i *Tàpies*, de Démosthènes Davvetas.

Totes aquestes exposicions i publicacions són una mostra del reconeixement nacional i internacional de l'artista. El 1992 és nomenat membre d'honor de la Royal Academy of Arts de Londres, i de l'American Academy of Arts and Sciences de Cambridge (EUA). Un any després, a partir de la constitució a París de l'Acadèmia Universal de les Cultures, instituïda per François Mitterrand i Jack Lang, Tàpies és convidat a formar-ne part juntament amb Jorge Semprún, Umberto Eco, Jacques Le Goff, Paul Ricoeur,



Federico Fellini, Toni Morrison i Octavio Paz, entre d'altres. El 1994 és nomenat doctor honoris causa per la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona i membre honorari de la Royal Scottish Academy, d'Edimburg. Dos anys després, Tàpies és condecorat pel president de la República portuguesa amb la Medalla i el collar de l'Ordre de Santiago.

¹⁷² A. TÀPIES, «L'art i el nou esperit científic», *Cultura*, [Barcelona] (23 maig 1991) núm. 23, pp. 34-35; publicat posteriorment, amb el títol «L'art modern i el nou esperit científic» en *Valor de l'art*.

Entre les múltiples obres d'aquests anys, cal destacar la sala de reflexió per a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona en col·laboració amb els arquitectes Jordi Garcés i Enric Sòria. En una conversa amb Antoni Mari¹⁷³, Tàpies explica: «El més extraordinari d'aquesta història és que quan vaig acceptar l'encàrrec de la UPF no sabia quines dimensions tindria aquest futur espai de reflexió. El arquitectes [...] em van ensenyar uns plànols i em van indicar una cambra subterrània com a possible ubicació, però tot era molt provisional. En visitar-la per primer cop, vaig veure que era una sala molt petita, i vaig demanar si es podia ampliar l'espai. Amb les obres de reforma va aparèixer com un *objet trouvé* una sala de dimensions considerables, amb una alçada de deu metres, que ningú s'esperava».

I afegeix: «El resultat final [...] crec que pot sorprendre el visitant, perquè és com si entressis en una tomba d'una piràmide [...] A la part superior, hi ha tres finestres que proporcionen una llum zenital fantàstica, que recorda vagament la il·luminació d'un temple medieval»¹⁷⁴. Aquesta sala s'inaugurà el 1996.

1.9 ETAPA 1998-2012

Per a la historiadora i comissària d'exposicions d'art contemporani, Nuria Enguita¹⁷⁵, les obres dels darrers anys d'Antoni Tàpies recullen la seva pròpia memòria, «no només s'inscriuen en el que és contemporani, en el nostre present, sinó que constitueixen el registre del seu propi passat»¹⁷⁶. En aquest sentit, recupera elements presents en la seva obra però els eleva a una nova intensitat. Com afirma Enguita, en alguns casos les matèries de Tàpies semblen haver-se fet (de nou) més denses (*Record del Montseny*, 1998; *Terra i palla*, 2001; *Pics*, 2001). El que és informe continuarà plegant-se i

¹⁷³ A. MARÍ - A. TÀPIES. «Converses a l'àgora». *Àgora UPF* [Barcelona] (desembre de 1996), núm. 4, pp. 12-17.

¹⁷⁴ M. TÀPIES, «Antoni Tàpies: 1991-1997», *Tàpies. Obra completa. Volum 7è. 1991-1997*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 2003, p. 541. En el marc de l'esmentada conversa, Mari subratlla, en una línia similar a la manifestada per Tàpies, aquestes característiques de l'espai on s'ubica la sala de reflexió: «Com que es tracta d'un espai subterrani fa la sensació de ser una cambra funerària egípcia o una cripta secreta. I, a més, no està situada en un lloc evident o lògic, com en la simetria clàssica, on el lloc de culte es troba al centre simètric. Aquí no, en aquest cas hi ha un itinerari secret per arribar-hi que no és evident».

¹⁷⁵ Des de juny de 1998 fins setembre del 2008 va ser responsable de projectes de la Fundació Antoni Tàpies, organitzant exposicions i publicacions de Chris Marker, Renée Green, Rainer Oldendorf, Eulàlia Valllosera, Victor Burgin, Asger Jorn, Jon Mikel Euba, Sanja Iveković, Pedro G. Romero, Ibon Aranberri i Steve McQueen, entre d'altres.

¹⁷⁶ N. ENGUITA, «Signes sobre terra», *Tàpies. Obra completa. Volum 8è. 1998-2004*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 2006, p. 9.

desplegant-se (*Espirals*, 1998; *Sèrie Làtex*, 1999; *Matèria amorfa*, 2001 o *Membres*, 2002), mostrant la interioritat completament oberta. I el fragment, sobretot del cos humà que presenta gairebé sempre sense cap, es fa més monumental (*Encarnació del peu*, 1999; *Heus aquí el cos*, 1997-1999; *Cames*, 2001; o *Composició amb cos*, 2003).

Com a mostra, en *Composició amb cos*, Tàpies inscriu un cos en pols de marbre, sense rostre, insinuat el cap només amb els cabells, sense ulls, però amb uns pits i mugrons que semblen uns ulls que miren l'espectador, un sexe sobre el que reposen unes mans entrelaçades; un cos que intenta acomodar-se entre dues teles travessat en el centre per una costura que fa de cicatriu. Aquesta és una obra feta l'any 2003 sobre fusta en què Tàpies «sembla haver incorporat sense sortir del medi estrictament material-pictòric o material-escultòric gran part de les pràctiques performatives (i reivindicatives) dels anys seixanta i setanta, sense necessitat d'autoil·lustrar ni documentar el dolor o l'èxtasi físic. El cos actuant de Tàpies és sempre un cos deforme, per la lluita, la tortura, l'èxtasi, la bogeria i –per què no– la mort, però és sempre una ficció, una representació abstracta, que tanmateix no exclou el món. La gestualitat dels seus cossos remet a l'experiència i al seu no acabament, a la seva insinuació, a l'essència de l'ésser humà com a esdevenir»¹⁷⁷.

En una entrevista publicada l'any 2003 Tàpies afirma:

Als vuitanta anys estic treballant amb la mateixa inquietud que quan era jove. Hi ha persones que fan sortir la llum del seu interior amb exercicis de ioga. Jo ho faig amb una meditació profunda davant una imatge. Si a mi m'ajuda a tenir certa concentració mental i a encaminar-me –no dic que ho aconsegueixi– cap a una certa visió més autèntica de la realitat, tal vegada també pot ser útil per als altres. Aquesta actitud meva, possiblement, respon a una desconfiança en els processos i procediments excessivament racionalistes. Intueixo la importància de tot allò que emana de l'inconscient i que pot tenir una dimensió molt humana. Freud ho anomenava subconscient, que, connotant quelcom inferior, era com el sac on es dipositaven totes les deixalles i desferres humanes. Ara el missatge de l'inconscient –gràcies en part a les lectures de Jung i els seus deixebles– pot aportar-nos una visió positiva i útil per entendre la realitat¹⁷⁸.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 9.

¹⁷⁸ J. VIDAL. «Tàpies: Es posible que haya dominado la oscuridad». *El Mundo El Cultural* [Madrid] (20 novembre 2003), p. 31.

Per tant, Antoni Tàpies reconeix als vuitanta anys la continuïtat en la seva obra i fa una referència explícita a tot el treball amb l'inconscient, una influència de notable importància com recull en la seva *Memòria personal*.

En l'obra escrita d'Antoni Tàpies és recurrent la qüestió de l'art com a camí espiritual ja que per a l'artista l'autèntic art s'esdevé una mena de talismà que conduirà l'espectador vers la contemplació de la profunditat. Una peça produïda durant aquests anys, *Lectura* (1998), mostra la sintonia entre matèria i esperit, entre acció i contemplació: el fragment d'un cos format per l'espatlla, el pit, el braç i la mà esquerra sorgeix frontalment, sense tors, d'un fons negre i difús, a l'esquerra vagament morat. Tres siluetes d'ulleres, els números 1, 2, 3, un parèntesi i un llibre completant un cercle.

La mà oberta recull la tercera silueta de les ulleres, però aquesta mà també sembla una boca que parla. «Jo parlo amb la meva mà, tu escoltes amb els teus ulls», és un aforisme del pintor Shih T'ao que Tàpies cita sovint.

L'any 1998, Tàpies va fer una sèrie de dibuixos amb el títol *Mira la mà*. Com considera Enguita, sembla que en l'origen d'aquesta sèrie hi havia la història d'un monjo budista que li va recomanar a un presoner amic que, en la soledat de la cel·la i quan les forces flaqueguessin, contemplés la seva mà i li parlés. És una mà que mira, que escolta i que parla. «La concepció del cos com a paisatge, com a exterioritat i continuïtat amb la matèria, tampoc no és aliena al pensament i a l'obra de Tàpies, i en els darrers anys es produeix en la seva producció un interès renovat per l'originalitat del cos, per la realitat de la pell que és també metàfora del que és geològic, com en aquella rotunda forma-paisatge que apareix a *Encarnació del peu*»¹⁷⁹. En la darrera dècada, Tàpies incorpora la terra de Campins, una terra que en mullar-se manté el seu aspecte i que quan s'asseca no perd el seu color obscur. Sobre aquesta terra ha fet *Cos sobre terra*, 1999; *Imatge de terra*, 1999 i *Dietari núm. 1*, 2002. Per a Nuria Enguita:

No sé si les èpoques més lluminoses de la seva producció artística es corresponen amb moments de major esperança, el que sí sembla evident és que els darrers anys són obscurs, i de vegades molt violents. Els mitjans de comunicació de massa ens han servit a taula les majors atrocitats comeses sobre els éssers humans i encara estem assistint a la revelació d'inimaginables tortures comeses per certs estats sobre els seus ciutadans. Les imatges de cossos esventrats per les bombes o deformats pel dolor són quotidianes i

¹⁷⁹ *Ibid.*, 10.

cada un recull totes les altres, totes les anteriors. Suma i segueix, la destrucció és al final només una xifra. El panorama és desolador i Tàpies no n'és immune¹⁸⁰.

En unes declaracions al diari *El País*, Tàpies afirmà el 2004: «en el conjunt de les obres que he fet aquest estiu hi ha quelcom que enllaça el dolor i l'alegria de viure, és per això que dic que no crec en els dilemes d'oposició. Tot està relacionat, fins i tot la vida i la mort [...] Crec que en el fons és un consol pensar que tot està en el flux de l'existència perquè aleshores la mort també és un estadi d'aquesta evolució»¹⁸¹.

Un altre aspecte que cal fer notar és la qüestió de la paraula que en el darrers anys ha adquirit més presència. En certes obres, Tàpies usa la paraula com a jeroglífic, model mític on la paraula i la imatge s'interpenetren; o la dels llibres de bibliòfil on es produeix un llenguatge xifrat d'imatges. Com afirma Guillermo Solana, «Tàpies no ha deixat de perseguir les escriptures arcaïques, palimpsests, les signatures, els grafitos, els argots,... No pel simple gust per l'hermètic, sinó amb l'afany d'oposar-se a la tradició logocèntrica que ha dominat durant segles a Occident a dissipar la il·lusió persistent que l'acompanya: la il·lusió de la transparència absoluta de la paraula»¹⁸². O com assegura Xavier Antich: «L'escriptura plàstica de Tàpies no és pas com l'escriptura alfabètica, succedània respecte d'allò que vehicula. És de tot allò que mostra: la presència reivindica la totalitat de la realitat. Ja no representa, sinó que és: aquesta és la força d'una escriptura que pretén contenir una realitat que ja no és secundària»¹⁸³. Així mateix s'expressa Andrés Sánchez Robayna: «No menys important, però, des del punt de vista de les varietats de l'escriptura en el si d'aquesta obra pictòrica, és la modalitat de la presència d'una paraula o d'una frase al quadre, fent així de l'escriptura un instrument gràfic capaç de sostenir quasi per si mateix l'espai plàstic [...] Que s'encomani a l'escriptura suportar quasi per si sola la vastitud de l'espai [...] representa que el pintor ha confiat de manera absoluta en l'expressivitat signífica de la paraula, com si la seva realitat gràfica es revelés insuficient»¹⁸⁴.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 11.

¹⁸¹ C. SERRA. «Tàpies: No creo en los dilemas entre materia y espíritu». *El País* [Madrid] (16 desembre 2004).

¹⁸² G. SOLANA, «La biblioteca segellada» en *Tàpies. Escripura material. Llibres*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2003, p. 18.

¹⁸³ X. ANTICH, «L'èsser i l'escriptura. Una aproximació a l'obra sobre paper d'Antoni Tàpies» en *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1989, p. 29.

¹⁸⁴ A. SÁNCHEZ, «Tàpies i la regeneració de l'escriptura» en *L'univers obert d'Antoni Tàpies*, Lleida: Centre d'art La Panera 2003, p. 44.

Un exemple d'escritura dins la pintura el trobem a *Escrit dins el vernís* de l'any 2000 on trobem una frase al bell centre de l'obra difuminada pel núvol de vernís que la cobreix. En *Terra d'ombra* (1998), sobre el llenç blanc, sense tractar, traça un cercle en la part inferior del quadre i hi escriu el nom del quadre. Tàpies proposa un espai buit pur només amb la inscripció d'uns elements que normalment són aliens a l'espai pictòric. En aquesta peça s'aprecia que l'escritura de Tàpies s'ha anat fent, amb el pas del temps, més densa i inaccessible. En aquesta etapa, no és estrany que Tàpies escrigui del revés, aspecte que Enguita considera com un alliberament, davant de tants gests, tants noms i tants crits al mur. L'escritura s'esdevé un vehicle per a la contemplació, o per una acció més interior. Algunes de les inscripcions són «Inspiració-expiració», «Ni identitat ni permanència», «Plena consciència», «Objecte-Subjecte», «Atenció!», «Darrera dimensió», «ni pur ni impur», «colors sublims», «amor ara», «carn», «ment», «el cos, la sang, la memòria», «abans durant, després, el teu rostre», «Miracle»... «Paraules que, com els fragments del cos humà als quals molts cops acompanyen, tenen un caràcter expansiu, no limitat al seu significat concret, sinó més aviat a la seva presència en l'esdevenir del que és humà, des de la respiració que permet la vida a la sexualitat com a pura energia o a la fertilitat com a miracle de l'ésser. I el que és humà és potser el que Tàpies escriu en una de les darreres obres de 2004: «Sóc terra, sóc arbre, sóc mitjons, sóc cadira, sóc tu»¹⁸⁵.

Antoni Tàpies, en una entrevista al setmanari *El Temps*, parla sobre la seva manera de treballar i el perquè de l'ús de l'escritura en les seves obres:

Les escriptures que incloc poden sortir a vegades d'un llibre, d'alguna idea que m'agrada [...]. A vegades escric coses que no volen dir res, creo un conflicte en l'espectador, com un llenguatge secret i misteriós. Els espectadors de les obres d'art haurien d'imbuir-se d'aquesta idea, que estan davant un misteri, que no vol dir un misteri per arribar a descobrir el més enllà, una vida sobrenatural, sinó que és un misteri per ell mateix, la presència grandiosa, silenciosa, del misteri i del miracle de la vida¹⁸⁶.

Per tant, el misteri de l'art associat al misteri de la paraula, dos llenguatges que Antoni Tàpies considera de primer ordre com demostra el fet que el mes de març de l'any 1999 participés juntament amb Joseph Kosuth, Francesc Torres, Eugeni Bonet,

¹⁸⁵ N. ENGUITA, «Signes sobre terra», *Tàpies. Obra completa. Volum 8è. 1998-2004*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa 2006, p. 11.

¹⁸⁶ R. HUERTA. «L'art és com les flors...». *El Temps* [València] (14 desembre 1998), pp. 52-53.

Perejaume i Zush en el seminari *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, organitzat per KRTU a la Fundació Joan Miró de Barcelona.

Pel que fa a l'obra escrita d'Antoni Tàpies, cal indicar que el febrer de 1998 es presenta a l'Auditori de la Fundació Antoni Tàpies el llibre de José Ángel Valente, *Comunicación sobre el muro*, on s'inclou una conversa entre el pintor i el poeta a més d'un text fonamental d'Antoni Tàpies, *Comunicació sobre el mur*, escrit el 1969. La relació entre Valente i Tàpies va ser fecunda com mostra el fet que, a mitjan octubre de l'any 2000, amb la mort del poeta, Tàpies recordarà la seva amistat: «Recordo que Valente i jo ens vam veure per primer cop amb motiu d'una exposició meva a Ginebra, [...] on també vaig trobar amics tan diversos com el cubà Carlos Franqui, o la meva tan estimada i admirada María Zambrano. Des d'aleshores ens vam veure sovint ja fos a París, a Venècia, a Barcelona o a Madrid» i afegeix: «Sempre recordaré amb orgull quan José Ángel em va explicar com l'havia marcat el meu text *Comunicació sobre el mur*, [...] i a mi el seu bellíssim assaig sobre Miguel de Molinos em va revalidar moltes coses importants»¹⁸⁷.

Alhora, aquesta etapa en la trajectòria de l'artista és notable en quant a l'obra escrita, ja que a finals de novembre del 1999 es presenta el llibre *L'art i els seus llocs* que reuneix textos de Tàpies i reproduccions d'obres d'art de tots els temps i cultures seleccionades pel mateix artista. Tres anys després es publica la versió en castellà del seu llibre *Valor de l'art* i en una entrevista concedida amb motiu de la publicació explica que:

L'art és un mecanisme que ens inventem per fer canviar la consciència. L'art és la via material de coneixement, la vibració estètica d'un efecte d'origen sensorial que compta amb l'aquiescència de la ment. S'assoleix una cultura en el sentit de riquesa visual, d'aprenentatge de la vida. Racionalització de la irracionalitat aparent. De vegades, cal ser ambigu per a ser incisiu i penetrar en l'espiritualitat per la materialitat. Per això també els misteris poden ser representats o reencarnar-se en l'art; passa el mateix amb el que és quotidià¹⁸⁸.

¹⁸⁷ A. TÀPIES. «Recordando a Valente». *ABC* [Madrid] (20 octubre 2000). Aquest text es va llegir en un acte d'homenatge a Valente que va tenir lloc al Centro Cultural Conde Duque de Madrid, on també van participar la cantora Carmen Linares i el rector de la Universitat de Santiago de Compostela, Darío Villanueva.

¹⁸⁸ A. PUIG. «El arte es una vibración...». *ABC Cultural* [Madrid] (23 febrer 2002).

Per la seva part, la Fundació Antoni Tàpies publica el 2009, juntament amb Indiana University Press, *A Personal Memoir. Fragments for an Autobiography (Complete Writings. Volume I)*, la primera versió en anglès del llibre d'Antoni Tàpies *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, i primer volum de l'obra escrita completa de l'artista. El 2011 arribarà el segon i darrer volum de l'obra escrita completa d'aquest artista: *Collected Essays (Complete Writings. Volume II)*, on s'apleguen els llibres *La pràctica de l'art* (Barcelona: Ariel, 1970), *L'art contra l'estètica* (Barcelona: Ariel, 1974), *La realitat com a art* (Barcelona: Laertes, 1982), *Per un art modern i progressista* (Barcelona: Empúries, 1985), *Valor de l'art* (Barcelona: Empúries, 1993) i *L'art i els seus llocs* (Madrid: Ediciones Siruela, 1999), juntament amb un apèndix de textos miscel·lanis que, o bé no es van incloure en els llibres esmentats, o bé van ser escrits amb posterioritat. Cal fer notar doncs que les obres completes d'Antoni Tàpies actualment només es troben publicades en anglès amb excepció del primer volum que es va publicar en català i castellà el 2010.

Antoni Tàpies mor el 6 de febrer del 2012 a Barcelona, a l'edat de vuitanta-vuit anys. En una entrevista a *La Vanguardia* del desembre de 2004 afirma: «Ara penso en els meus quadres com si tots fossin un, una sola obra, en la mesura que cada un d'ells em sembla que s'encadena amb l'anterior i amb el següent [...] La passió per la pintura és viva en mi. Jo dono la vida a les meves obres i les meves obres em fan viure»¹⁸⁹. De fet, la Galerie Lelong (París) va mostrar el febrer de 2011 l'obra més recent de l'artista, realitzada a l'estudi de Campins l'estiu del 2010. La darrera donació que Tàpies va fer a la seva Fundació és l'obra *Dues cadires*, del 2009, una pintura i collage sobre fusta de 250 x 300 cm.



¹⁸⁹ LL. MOIX. «Estoy ante la puerta del misterio». *La Vanguardia* [Barcelona] (15 desembre 2004).

Capítol segon

ESCRITURA D'ARTISTA

La literatura artística, en les seves diverses manifestacions, ha tingut des de finals del segle XIX una importància notable. Les avantguardes van ser molt propenses a la publicació de textos i entre els principals artistes que van conrear l'escriptura, cal destacar els noms de Paul Gauguin, Vassili Kandinsky, Piet Mondrian o Jean Dubuffet.

Referir-se a la literatura artística significa abordar la relació entre art, artista i escriptura i, en segon terme, plantejar el rol del text integrat en l'obra d'art. Com afirma Joan-Francesc Ainaud, «l'escriptura de l'artista, que podríem remuntar a les primeres formes d'expressió gràfica de l'home, se'ns revela com un paradigma referencial clau en una època caracteritzada per les expansions transversals del llenguatge»¹⁹⁰. En aquest sentit, cal plantejar quines són les relacions i mútues interferències entre art i escriptura en el segle XXI.

Charles Harrison –coautor juntament amb Paul Wood i Jason Gaiger del projecte editorial *Art in Theory* on realitzen una selecció de textos d'artista dels darrers 350 anys– destaca que l'aparició de l'art abstracte va anar acompanyada de la proliferació de textos teòrics elaborats pels mateixos artistes. Cal tenir presents, però, dues observacions:

¹⁹⁰ J. F. AINAUD, «Art i escriptura». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya 2000, p. 13.

La primera és que, mentre alguns escrits d'artista poden tenir una importància inqüestionablement documental per a aquells interessats en la seva obra, hi haurà molts casos substancials en els quals els escrits dels artistes no aportin informació o siguin inexistents. Ben segur que, si insistim en alguna forma d'acompanyament literari al corpus de l'obra artística, haurem de dirigir-nos a altres escriptors a part dels artistes. La segona observació és la següent: mentre la inclinació o habilitat dels artistes per escriure pot ser reveladora dels seus objectius i interessos eventuais, l'absència total de documentació pot dirigir-nos també cap a algunes propietats críticament significatives de la seva obra¹⁹¹.

Aquestes observacions permeten a Harrison distingir entre tres tipologies d'escriptura d'artista: els textos entesos com acompanyament documental a la pràctica artística, els escrits entesos com a literatura –sense cap contribució substancial a la literatura moderna– i els escrits entesos com a art.

L'historiador de l'art contemporani, Jean-Marc Poinsot, també realitza una classificació tripartita de l'escriptura d'artista. Distingeix entre els enunciats performatius, els relats autoritzats i els anunciats teòrics. En primer lloc, els enunciats performatius són els que donen cobertura als usos del llenguatge dins l'obra, de tal manera que contribueixen a compondre-la. En aquests casos, l'enunciat no es pot separar de l'obra sense que aquesta en resulti alterada i, per tant, el llenguatge es converteix en un component estètic. En segon lloc, els relats autoritzats els quals tenen la particularitat d'acompanyar sistemàticament l'obra o la presentació que se'n fa. Són textos que es donen a llegir com a representació de la presentació estètica, de l'obra en el seu entorn o de l'artista i com a tal, tendeixen a fer-se oblidar: «Tanmateix, si se'ls observa amb més atenció, sembla que construeixin mitjançant la seva elaboració, un edifici que els és propi, el de l'autoritat de l'artista. Podríem qualificar aquesta autoritat com la definició del camp de competències de l'artista en tots els terrenys on la seva obra i figura són socialitzades»¹⁹². Són textos que no tenen autonomia, perquè sempre han d'abordar-se amb l'obra a la vista o com a referència; són relats institucionals associats sistemàticament a la producció dels esdeveniments i les prestacions artístiques. Es tracta dels títols, signatures, dates i altres denominacions, certificats, descripcions, notes de muntatge... són les llegendes que acompanyen les il·lustracions als catàlegs,

¹⁹¹ CH. HARRISON, «El problema d'escriure». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya 2000, p. 41.

¹⁹² J. POINSOT, «Paraules d'artistes i discurs crític». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya 2000, p. 54.

declaracions d'intencions, recensions i descripcions, informacions, invitacions i altres comunicats de premsa que els artistes reparteixen entre els seus interlocutors. I, en tercer lloc, Poinso distingeix els enunciats teòrics, és a dir, els escrits que formulen lleis o regles per a la producció estètica i que no formen part de l'obra ni existeixen en relació amb aquesta.

Com afirma Pere Gimferrer, «com poques arts, la literatura i la pintura semblen unides per un secret canal d'afinitats. No crec que hi hagi, en cap altra branca de l'activitat de l'esperit humà, una xifra tan considerable de grans creadors que han destacat alhora en una disciplina. L'aportació literària dels pintors pot tenir tres vessants: creació pura, assaig teòric o papers personals»¹⁹³.

En definitiva, tres models d'organització de l'escriptura d'artista que, amb terminologia diferent, expressen una mateixa distinció:

Autor	Tipologia 1	Tipologia 2	Tipologia 3
Harrison	Acompanyament textual	Text com a literatura	Text com a art
Poinso	Relats autoritzats	Enunciats teòrics	Enunciat performatiu
Gimferrer	Papers personals	Assaig teòric	Creació pura

*Elaboració pròpia.

Antoni Tàpies fou un artista que conreà activament l'escriptura. Pere Gimferrer no dubta en situar els seus escrits estètics en la vessant de l'assaig teòric. Probablement no es tracta d'una classificació errònia, ja que l'obra escrita de Tàpies està formada per set volums, sis dels quals són recopilacions d'articles publicats en premsa en forma d'assaig breu. La seva autobiografia, un text amb un to marcadament més personal encara que farcit de reflexions que fàcilment podríem trobar en els textos anteriors, constitueix l'excepció. Ara bé, com es mostrarà posteriorment, Tàpies no pretengué mai fer teoria de l'art pròpiament.

En una entrevista mantinguda entre Antoni Tàpies, Joan-Francesc Ainaud i Vicenç Altaió a casa de l'artista, a Barcelona, el 22 de gener de 1999¹⁹⁴, Tàpies reflexiona sobre les relacions entre art i escriptura. Considera que aquestes «venen de llunyíssim i en realitat l'origen de l'escriptura és pictòric: des de les pictografies

¹⁹³ P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1974, p. 69.

¹⁹⁴ Aquesta entrevista fou enregistrada en vídeo i projectada com a obertura del seminari «Art i escriptura: l'escriptura d'artista» el dia 17 de març de 1999 a la Fundació Joan Miró de Barcelona.

prehistòriques, passant pels jeroglífics egipcis i els caràcters dels ideogrames extreorientals, es veu molt clar que la lletra al començament era un dibuix, representació d'una figuració determinada. Després es va anar tornant més abstracta i en el decurs de la història, escriptura i pintura han tingut unes relacions que pràcticament són inseparables»¹⁹⁵.

Tàpies considera que art i escriptura són indestriables encara que és un maridatge on a vegades hi predomina un per sobre de l'altre. En aquest sentit, afirma que «els artistes han estat una mica excessivament reverenciosos amb l'escriptor»¹⁹⁶ i els demana que no permetin que «quan fem un llibre de bibliòfil, on l'escriptor fa un text que de vegades és una il·lustració de la part plàstica, a dalt del llibre posem el nom de l'escriptor i que el de l'artista sigui en lletra una mica més petita, a baix»¹⁹⁷. Dues disciplines doncs inseparables segons l'artista però en la que cal anivellar l'exercici d'escriure amb el de la creació artística. Una anècdota que Tàpies es preocupa en plasmar i que mostra aquesta indissociabilitat es produeix en una conversa amb J.V. Foix: «un dia que li vaig demanar que em dediqués un dels seus llibres –els tinc tots dedicats els d'ell, és clar– em va posar “A N'Antoni Tàpies, poeta” i firmava “J. V. Foix, pintor, a la seva manera”. O sigui que ell tampoc no hi veia gaires diferències entre les dues arts»¹⁹⁸.

Per bé que Gimferrer situa l'obra escrita d'Antoni Tàpies en el registre de l'assaig teòric en tant que autor d'articles i publicacions, no es pot oblidar que la paraula, especialment en els darrers anys, adquireix més presència en la seva obra plàstica¹⁹⁹. Sobre aquest aspecte, Tàpies afirma: «allò que propugno és trobar un sistema d'aconduir la consciència del que mira les meves imatges cap allò tan ideal de buscar un coneixement més profund, més aprofundit de la realitat. I llavors li puc donar unes petites pistes, ja sigui amb unes lletres, amb unes sagetes, amb uns signes o amb unes creus, o amb paraules, i fins i tot amb cites»²⁰⁰. Tàpies considera doncs l'escriptura com una eina al servei de la intencionalitat de l'obra per aconduir l'espectador cap a la fita que s'ha marcat en la producció artística. És per això que reconeix que a vegades ha escrit el títol de l'obra damunt la pintura com, per exemple, a *Terra d'ombra* (2000).

¹⁹⁵ A. TÀPIES, «Art i escriptura». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya 2000, p. 20.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 21.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 21.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 23.

¹⁹⁹ Vegeu apartat 1.9

²⁰⁰ A. TÀPIES, «Art i escriptura». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya 2000, p. 21.

En aquesta mateixa entrevista, només unes línies més avall, reconeix també que la introducció de l'escriptura en la seva obra sovint ha tingut un sentit invers, és a dir, sembrar una mica de confusió:

Perquè sempre que veig que tinc una inclinació cap a voler aclarir el quadre amb una frase seriosa i entenedora de seguida veig que potser també és necessari el contrari: l'important és no defugir aquesta inclinació cap al misteri. I l'escriptura llavors m'agrada que sigui ben misteriosa. I fins i tot m'invento un alfabet: faig unes escriptures abstractes que no volen dir res; o altres vegades, com que tinc la sort de saber escriure amb la mà esquerra, escric a l'inrevés, com feia Leonardo, per destacar una mica aquest aspecte misteriós que sempre m'agrada destacar en l'obra d'art²⁰¹.

El misteri de l'art associat al misteri de la paraula, dos llenguatges que Antoni Tàpies considera de primer ordre. Aquesta estima vers l'escriptura de ben segur influí en què el pintor, com d'altres artistes del segle XX, optés per l'expressió escrita més enllà de la introducció de la paraula en l'obra plàstica. En aquest sentit, el llibre *La pràctica de l'art* conté tota una declaració d'intencions:

En el país del 'jo pinto i prou', no hi ha una gran tradició, ni tenen generalment bona premsa, els escrits dels artistes. Em consta que les primeres reaccions són quasi sempre arrufar el nas i dir: «Es defensa. Deu estar en decadència. La seva obra no pot anar sola. Li cal fer teories per recolzar-s'hi». I coses per l'estil. Que un artista estigui o no en decadència no ho pot dir en realitat ningú més que la seva pròpia obra. En això no hi ha discussió, i no hi ha defenses ni atacs que valguin. Que l'artista faci teories sobre l'art sembla que almenys a la resta d'Europa, és bastant normal i sovint interessant. Grans artistes ho han fet, de Leonardo a Paul Klee, i malgrat que també pugui dir-se que són coses de més a més, un no sap pas que ara com ara ningú no ho hagi lamentat, sinó que, al contrari, sembla més aviat que cal agrair-ho. Potser defraudaré al lector, però em sembla que fins d'això en els meus escrits se'n trobarà relativament poca cosa. I no és per modèstia. Hereu i encara protagonista d'uns moments en què tot està en crisi, continuo creient que el més acceptable dels sistemes és no tenir-ne per principi cap. Així és que una teoria de l'art, a les meves mans, l'acabariem molt aviat²⁰².

²⁰¹ *Ibid.*, 22.

²⁰² A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p. 13.

És interessant aquesta declaració de principis que formula Antoni Tàpies perquè situa molt bé la voluntat que hi ha al darrere de la seva obra escrita. El lector no hi trobarà cap teoria de l'art ni una explicació de la seva obra, definida i resolta. Ans al contrari, seguint la tradició de mestres com Leonardo da Vinci, Kandinski, Mondrian o Paul Klee, convida a la resta de pintors a exercitar-se en l'escriptura per «dir allò que s'ha de dir»: «Permeteu-me, doncs, acabar recomanant als meus col·legues que no es deixin intimidar. Entre els qui escriuen n'hi pot haver, naturalment, de bons, de dolents i de mediocres, però convé recordar sempre el consell de Paul Gauguin: “Tenim el deure d'assajar-nos, d'exercitar-nos en les múltiples facultats humanes [...]. Al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir”»²⁰³. Per tant, la pràctica de l'escriptura cal concebre-la dins l'exercici humanista que caracteritza al pintor i com una clara reivindicació d'una veu que li és pròpia, la d'artista, i que ha de ser pronunciada per tenir incidència en la societat.

En aquesta cita ja apunta la dificultat que enfronta davant la fulla en blanc. Percepció que el lector pot copsar més clarament en la sinceritat amb què s'expressa Antoni Tàpies en *La realitat com a art*: «Tinc el complex que no sóc escriptor. No tinc massa facilitat per posar en ordre les meves idees per escrit. És probable que sigui per manca d'entrenament i dedicació»²⁰⁴. L'escriptura, doncs, un exercici amb el que Tàpies no s'hi acaba de sentir plenament còmode però que considera que cal conrear. No tant per elaborar una teoria de l'art sinó amb la clara convicció i vocació de compartir reflexions elaborades des del món de l'art que hauran de tenir repercussió en tots els nivells de l'organització social i humana:

No voldria escampar les meves anàlisis i reflexions en totes direccions fent-les públiques. Però crec que de tant en tant hauríem de fer l'esforç d'analitzar la pròpia feina. És com el senyal d'aturada al camí, per tal de poder reflexionar i prendre un nou impuls. Aquí, però, faig una clara diferència entre les reflexions que faig al meu taller de manera espontània i això que avui dia s'ha posat tant de moda: difondre teories sobre l'art. Aquesta mena d'explicacions, sovint, les donen els principiants –per principiants em refereixo als inexperts en art i també en la vida. Només hauríem de transmetre les pròpies reflexions al públic quan tinguéssim la maduresa necessària²⁰⁵.

²⁰³ A. TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Editorial Empúries 1985, p.70.

²⁰⁴ A. TÀPIES, *La realitat com a art*, Barcelona: Editorial Laertes 1982, p.199.

²⁰⁵ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 75.

Així mateix, en el llibre de converses amb Barbara Catoir²⁰⁶, Tàpies reconeix que l'escriptura forma part del seu anhel de ser comprès i que el seu vertader desig fora que el públic aprengués a llegir la seva obra. En aquest sentit, parla de complement entre obra plàstica i obra escrita: «El que de debò desitjaria fóra d'assolir l'èxit en el sentit de ser entès: voldria que les persones compreguessin una mica les idees, els sentiments, les esperances... que intento expressar en la meva pintura. D'altra part, també hi ha, naturalment, les meves manifestacions escrites. Totes dues coses es complementen; tanmateix, jo voldria que la gent aprengués a llegir en els meus quadres»²⁰⁷.

En definitiva, la relació entre art i escriptura és fecunda en el cas d'Antoni Tàpies. En un primer nivell, molta de la seva obra plàstica conté la paraula en el marc de la creació, forma part de l'obra d'art i sense ella no es podria entendre. En segon terme, alguns dels seus textos publicats en premsa i publicacions periòdiques podrien tenir components que ens farien considerar que l'obra escrita de Tàpies s'inscriu en l'assaig teòric per bé que ell rebutja aquesta classificació i opta per considerar els seus escrits com a papers personals amb una clara vocació d'incidir en l'organització social. Finalment, es manifesta l'anhel personal d'Antoni Tàpies de ser comprès en la seva manifestació plàstica tot reconeixent que l'exercici de l'escriptura pot contribuir a aquesta fita.

2.1 EL SENTIT DE LA PARAULA

Establerta la necessitat de l'escriptura, caldrà abordar la pregunta sobre el sentit dels textos, les intencions que manifesta Tàpies per explicar la seva obra escrita i les que intueix, en seran les seves limitacions. Cal assenyalar que cadascun dels volums que publicà al llarg de la seva vida respon a una intencionalitat específica, ja que al tractar-se, en la majoria de casos, d'articles publicats en premsa, la temàtica inexorablement atén les necessitats del moment tant pel que fa a la realitat del país com a la situació del sector de les arts.

²⁰⁶ Diàleg en francès entre Antoni Tàpies i Barbara Catoir però publicat el 1987 en alemany sota el títol *Gespräche mit Antoni Tàpies* per Prestel-Verlag a Munic. L'obra és resultat de diferents converses dutes a terme entre grans intervals al llarg dels anys. Va començar amb una primera visita de Catoir a casa de Tàpies, a Barcelona, l'estiu de 1974. Les darreres converses es produeixen al llarg de vint-i-cinc dies del mes de gener de 1987.

²⁰⁷ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 69.

Aquesta necessitat de participació en l'esfera pública, a través de l'obra plàstica i de la textual, marcaran els escrits d'Antoni Tàpies. En aquest sentit, el pintor fa referència als seus textos afirmant que «són escrits que gairebé sempre han estat provocats per un fet concret que em semblava tenir el deure d'aclarir, o m'han estat sol·licitats amb una finalitat potser aliena a mi, però que també em permetia de dir coses que em semblaven necessàries en el seu moment»²⁰⁸.

Com es desenvoluparà posteriorment, aquesta afirmació del nostre pintor permet esbossar una primera aproximació a com concep l'ofici d'artista. El sentit de l'art, per a Antoni Tàpies, va inexorablement lligat a la transformació de les consciències dels espectadors promovent sempre una obra que requereix de la implicació del públic, en la que no està tot dit i definit sinó que deixa una porta oberta i n'exigeix la interpretació. És per això una qüestió recurrent en la seva obra escrita la reivindicació de la formació de la ciutadania, ja que sovint exigeix als organismes oficials dedicats a la promoció cultural del país que deixin d'invertir en grans biennals artístiques i dirigeixin els seus esforços en la formació artística, cultural i crítica dels ciutadans.

Aquesta exigència en el desenvolupament de la sensibilitat estètica conflueix amb el tarannà que destil·len els seus textos. Com s'ha afirmat, sovint responen a problemàtiques concretes en les que l'artista valora que cal prendre'n part. L'embranchida dels mitjans de comunicació de masses en la darrera meitat del segle XX fan proliferar les veus que disposen d'un espai propi en múltiples publicacions. Tàpies se'n mostrarà crític, ja que per a l'artista no totes les veus hi són autoritzades:

Jo sempre he volgut dir que no és imprescindible publicar les meves anàlisis o les meves reflexions als quatre vents. Però penso que hom pot i ha de fer de tant en tant l'esforç d'analitzar les pròpies obres. I que això és molt convenient i tot. És com un alto en el camí per reflexionar i prendre nova embranzida. Però una cosa és aquest acte de reflexió a l'interior del taller, tot espontani, i una altra és aquesta moda que hi ha avui d'escriure teories de l'art, sobretot quan hom no té encara prou experiència. Sovint trobo ridícul tot el bla, bla, bla de certes declaracions que fan alguns debutants no sols sense experiència en l'art sinó també en la vida. La reflexió pública ha de venir, com tot, amb l'experiència²⁰⁹.

²⁰⁸ A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p.14.

²⁰⁹ A. TÀPIES, *La realitat com a art*, Barcelona: Editorial Laertes 1982, p.162.

Tàpies valorarà l'escriptura com una eina al servei del desenvolupament social i cultural de la ciutadania alhora que es mostra crític amb aquelles veus que parlen per no dir res sense una experiència que les acrediti.

La història de l'art del segle XX és també la història d'artistes que s'han atrevit a deixar el pinzell temporalment per agafar la ploma amb una intenció de comunicació més profunda amb els seus espectadors. Antonio Saura, artista contemporani al nostre pintor, s'expressa de manera semblant en el prefaci de la seva obra, *Note Book*, tot rebutjant qualsevol exercici d'escriptura que no serveixi per comunicar el vertader sentit de l'art:

La intención que preside estas glosas escritas a lo largo del tiempo, obedece, en principio, a una necesidad de comunicación, de complementar el trabajo pictórico que las origina, y por supuesto a una tentación paralela, es decir, a la manifestación de una forma de escritura íntimamente relacionada con el personal universo plástico. No pretenden, en absoluto, sustituir al comentario crítico, sino, todo lo más, servir de acompañamiento en dominio paralelo y comprometer aún más el gesto artístico [...] En realidad, este conjunto de notas constituye un «inventario de trabajo», como una guía del propio laberinto, una reseña de cumplidas tentaciones o un balance de los diferentes géneros utilizados por el pintor, siendo, en cierto modo, una parcial biografía referida a la íntima correspondencia entre el arte y la vida²¹⁰.

Resulta significativa la manera amb la que Antonio Saura acaba aquesta justificació sobre el sentit de l'escriptura. La paraula, dirà, té a veure amb l'art i la vida. De la mateixa manera que Antoni Tàpies desacredita l'exercici de l'escriptura fet des de la inexperiència, Antonio Saura, en una carta adreçada a l'editor Antonio Pericas, també es preocupa per fixar uns límits ben clars en la credibilitat de l'escriptura d'artista: «Desconfío de los textos de los pintores. Si ellos pueden –en determinadas circunstancias– esclarecer ciertos puntos de su actividad, no deben tomarse a rajatabla. Diremos de nuevo que el pintor habla cuando pinta y que siempre existirá una amplia zona a la cual es imposible referirse mediante palabras»²¹¹. Per tant, Tàpies i Saura coincideixen en reclamar que el text principal de qualsevol artista haurà de ser l'obra plàstica, i l'escriptura sempre estarà al servei de la intencionalitat de la pintura.

²¹⁰ A. SAURA, *Note Book (memoria del tiempo)*, Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, p. 13-15.

²¹¹ A. SAURA, *Escritura como pintura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2004, p. 47. Aquest text es publica a la revista *Acento Cultural* [Madrid] (1961), núm. 12-13.

A les acaballes entre el segle XIX i el segle XX se situa Paul Cézanne qui mai no publicà cap llibre i sempre es mostrà poc favorable a l'exercici de l'escriptura, no tant atenent les limitacions del llenguatge sinó les pròpies: «*Podría soltar algunas frases impetuosas pero sólo soy un pobre pintor y el pincel sería el medio de expresión que el cielo quiso darme... es decir, tener ideas y discurrir sobre ellas, no es lo mío*»²¹².

Ja el pintor postimpressionista, unes quantes dècades abans, s'expressà de la mateixa manera que Antoni Tàpies al reconèixer que l'escriptura requereix d'unes capacitats que no necessàriament han de confluïr en l'artista²¹³. Cézanne, com Saura i Tàpies, es mostra també escèptic vers una escriptura d'artista que pretengui, en darrera instància, explicar l'obra d'art: «*Un cuadro se ve enseguida o no se ve nunca. Las explicaciones no sirven de nada. ¿Para qué comentar? Todo eso no son más que aproximaciones. Hay que conversar, como lo hacemos nosotros, porque es entretenido, del mismo modo que bebemos un buen vaso de vino... No me gusta la pintura literaria*»²¹⁴. En l'epistolari de Cézanne, doncs, queda manifestada la seva repulsió vers l'escriptura d'artista que pretén fer teoria de l'art.

Aquest és un aspecte que Cézanne comparteix amb Antoni Tàpies qui es preocupa d'aclarir, en diverses ocasions, que la seva obra escrita no és teoria. Ara bé, el pintor català atribueix a l'artista el deure de provocar la reflexió en la societat i per fer-ho, es val de la paraula. Tan les seves obres com els seus escrits són fruit d'«una comesa apressant, apassionada, un deure que crec urgent, de provocar reflexions i canvis en el món de la cultura, intentant així, junt a altres representants de diverses disciplines, millorar el seu nivell i fer-la realment profitosa per a la societat. És un desig molt intens de trobar formes i camins que ens ajudin a apropar-nos al coneixement més profund de

²¹² Fragment d'una carta per a l'escriptor Louis Aurenche escrita a Aix l'octubre de 1901 en P. CÉZANNE, *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro 2014, p. 52.

²¹³ Per la seva part, Henri Matisse publica el 1908 l'article *Notes d'un peintre* a la revista *La Grande Revue*. Aquí el pintor francès afirma que les idees d'un artista només poden ser jutjades a través dels mitjans que li són propis, és a dir, els pictòrics: «*Un peintre qui s'adresse au public, non plus pour lui présenter ses oeuvres, mais pour lui dévoiler quelques-unes de ses idées sur l'art de peindre, s'expose à plusieurs dangers. Tout d'abord, si je sais beaucoup de personnes se plaisent à regarder le peinture comme une dépendance de la littérature, et à lui demander d'exprimer, non des idées générales qui conviennent à ses moyens, mais des idées spécifiquement littéraires, je crauns qu'on ne voit pas sans étonnement le peintre se risquer à empiéter sur le domaine de l'homme des lettres; j'ai pleinement conscience, en effet, que la meilleure démonstration qu'il puisse donner de sa manière est celle qui résultera de ses toiles*» en H. MATISSE, *Écrits et propus sur l'art*, París: Hermann 1972, p. 40.

²¹⁴ CÉZANNE, *Leer la naturaleza*, 55.

la nostra pròpia naturalesa i de tota la Realitat; i que promoguim, en conseqüència, millor comportaments, major solidaritat...»²¹⁵.

Aquest anhel d'apropar-se a la Realitat que manifesta Antoni Tàpies s'assembla molt a l'afany del que parla l'artista Antoni Llena, contemporani de Tàpies: «L'afany de l'artista és un afany d'impossible, d'expressar les dimensions de la totalitat. És el desfici de dir allò que d'indicible s'amaga sempre en les coses i d'abastar-ne la realitat que urgeix a fer art»²¹⁶. No és sorprenent que aquest afany també es tradueixi en la necessitat d'escriure, encara que només siguin «unes divagacions relligades, també per les contradiccions que les sotgen»²¹⁷.

Així com Antoni Tàpies i Antoni Llena²¹⁸ confessen la necessitat de participar en els esdeveniments polítics, socials i històrics amb els seus escrits, també en la segona meitat del segle XX, el pintor i escultor francès, Jean Dubuffet, prolífic en l'escriptura amb una obra molt extensa, sotmet l'exercici textual a allò que li és propi, és a dir, l'obra artística. Un ordre de les coses, dirà, inalterable: «*Si j'ai choisi de peindre pour m'exprimer, c'est que je le fais bien mieux par le moyen de peindre que par celui d'écrire. Fiez-vous à mes peintures et non à mes écrits. C'est au moment qu'il danse que le danseur livre son paquet et pas quand il explique comment il veut danser. Les explications ne font que fausser, systématiser, appauvrir. Je crois que, plutôt que d'éclairer, elles égarent*»²¹⁹.

Dubuffet, tot i gaudir d'una obra escrita prou extensa, desconfia de l'escriptura de la mateixa manera que ho fa Paul Cézanne. Probablement aquesta animadversió no es produeix tant per les limitacions del llenguatge que li són inherents sinó per les limitacions de l'artista quan agafa la ploma. Des d'aquí podem entendre les paraules de Cézanne quan reconeix que l'escriptura «*no es lo mío*» o de Dubuffet quan adverteix l'espectador de què confii en les seves pintures i no pas en els seus textos.

Un altre artista del segle XX notable pel que fa a la seva obra, tan plàstica com escrita, és Vassili Kandinsky²²⁰. En l'article *De la comprensión del arte*, publicat al

²¹⁵ A. TÀPIES, *L'experiència de l'art. Tria d'escrits a cura de J. F. Yvars*, Barcelona: Edicions 62, 1996, p. 5.

²¹⁶ A. LLENA, *La gana de l'artista. Divulgacions sobre art*, Barcelona: Edicions 62 1999, p. 5.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

²¹⁸ Antoni Llena i Antoni Tàpies compartiren cel·la durant el setge del convent dels Caputxins de Sarrià per la policia el 1966. La Fundació Antoni Tàpies organitzà l'any 1991 una exposició amb el títol *L'ansietat de les influències. Tàpies vist per Llena* sota la direcció de Manuel Borja-Villiel.

²¹⁹ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants* Vol. 2, París: Gallimard 1967, p. 220.

²²⁰ Kandinsky, a diferència d'Antoni Tàpies i de tots els artistes citats anteriorment, realitzà teoria estètica. En destaquen dues obres: *De lo espiritual en el arte*, publicada el 1912, i *Punto y línea sobre el plano*, de 1926. El pintor rus fou contemporani de Paul Klee, pintor que exercí una gran influència en

número 129 de la revista *Der Sturm*, l'octubre de 1912, no es mostra tan taxatiu com els dos artistes esmentats anteriorment. Considera que l'explicació que dona l'artista de la seva feina pot ésser útil, ja que les paraules actuen en l'esperit i d'aquesta manera es poden despertar en l'ànima les formes que proposa l'artista. Ara bé, aquesta utilitat que atorga a la paraula no podrà, en cap cas, aspirar a desvetllar el contingut de l'art el qual sempre romandrà inaccessible:

No hay peor mal que la comprensión del arte. Justamente porque siente oscuramente este mal, el artista ha tenido siempre miedo de «explicar» sus obras, en suma, de hablar de sus obras. Algunos piensan incluso que se rebajarían dando explicaciones. No querría por nada del mundo hacerles descender de sus cimas [...] En el dominio del arte, es evidente que las explicaciones sólo pueden actuar de modo indirecto, que tienen pues dos aspectos y abren así dos caminos: el de la muerte y el de la vida. De ello se deducen claramente las espantosas consecuencias que puede ocasionar una explicación carente de vida. Finalmente, es evidente que una voluntad real de comprensión, aun sublimada por el amor, no conduce necesariamente a una explicación fecunda. No habrá explicación fecunda más que si esta voluntad real sublimada por el amor se halla frente a otra voluntad sublimada por el amor. No se debe pues abordar el arte con su razón y su inteligencia sino con su alma, con su existencia vivida²²¹.

El pintor rus, com Tàpies i Dubuffet, es mostra escèptic davant qualsevol intent de contenir l'art en la paraula. Per a Kandinsky, l'obra creada provoca en l'espectador un sentiment que li permet trobar el seu contingut, l'emoció purament espiritual, mentre que l'escriptura sempre es mostrarà limitada en la capacitat de transmetre o desvetllar aquesta emoció.

Per la seva part, el fundador del neoplasticisme i contemporani a Kandinsky, Piet Mondrian, també es mostrà preocupat per la recepció que el públic pogués fer de la seva obra. Si Tàpies confessava l'anhel personal de què la seva obra fos entesa i

Antoni Tàpies, i que també es mostrà prolífic en l'escriptura. La seva obra *Bases para la estructuración del arte* i *Teoría del arte moderno* constitueixen la seva incursió en la teoria estètica. A més d'aquestes publicacions, el seu fill, Felix Klee, es va ocupar de l'edició dels seus quaderns i d'una selecció poètica. Resulta pertinent considerar que Paul Klee estableix un lligam, en la seva faceta com artista, entre l'obra i l'escriptura i que, a diferència dels artistes exposats anteriorment, considera la poesia com el seu vertader anhel. Així ho expressa en el seu diari l'any 1900: «*En el fondo soy poeta, pero el saber que lo soy no debería ser un obstáculo en las artes plásticas [...] La opinión de que la pintura es el oficio apropiado se va fortaleciendo cada vez más. Sólo la palabra tiene todavía algún atractivo. Quizá en plena madurez vital me vuelva a servir nuevamente de ella*» en P. KLEE, *Diarios 1898-1918*, Madrid: Alianza 1993.

²²¹ V. KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós 1980, p. 40.

considerava que l'escriptura podia ser un mitjà per contribuir-hi, Mondrian afirmarà que en els primers estadis de la nova pintura, uns dels deures de l'artista serà, precisament, el fet d'explicar-se:

Although the new plastic in painting reveals itself only through the actual work –needs no explanation in words –nevertheless much concerning the new plastic can be expressed directly in words and clarified by reasoning. Although the spontaneous expression of intuition that is realized in the work of art (i.e., its spiritual content) can be interpreted only by verbal art, there is also the word without art: reasoning, logical explanation, through which the rationality of an art can be shown. This makes it possible for the contemporary artist to speak about his own art. At present, the new plastic still so new and unfamiliar that the artist himself is compelled to speak about it. Later, the philosopher, the scientist, the theologian, or others will if possible complement and perfect his words. At present this way of working is perfectly clear only to those who evolved it through practice²²².

Així doncs, per al fundador del neoplasticisme, l'artista ha de ser capaç de parlar del seu propi art, almenys durant els primers estadis d'aquesta vertadera pintura moderna, atès que el públic en desconeix el codi d'interpretació. Piet Mondrian és un dels artistes més prolífics del segle XX en l'exercici de l'escriptura i realitza en ell mateix allò que exigeix als seus contemporanis. El nou art necessita ser explicat i l'artista, per mitjà de l'escriptura, haurà d'acompanyar la ciutadania en la seva comprensió. Un cop més, apareix l'escriptura al servei de l'obra d'art però, com en el cas d'Antoni Tàpies, no només per descriure o explicar el contingut de l'obra sinó per introduir l'home del segle XX en la comprensió del nou moment que travessa la història de l'art.

En conclusió, un breu recorregut per alguns dels artistes del segle XX que més es van valer de la paraula per expressar-se ens mostra que l'escriptura d'artista sovint parteix de l'anhel de l'artista per fer-se entendre. Tot i que amb matisos diferents, Antonio Saura, Antoni Llena, Jean Dubuffet, Vassili Kandinsky i Piet Mondrian, com Antoni Tàpies, dipositen en el text una dosi d'esperança per ser compresos. Per contra, Paul Cézanne serà l'artista que en el seu epistolari dedicarà unes línies per destruir aquest anhel, ja que considera que l'art ha de ser comprès per si mateix.

²²² P. MONDRIAN, *The New Art- The New Life*, Nova York: Thames and Hudson 1986, p. 40.

Original és doncs el nostre artista, Antoni Tàpies, qui a més d'aspirar a ser comprès per part del seu públic, farà un ús compromès de la paraula, convertint-la en una eina en defensa dels drets del poble i vehicle per a la transformació personal i social.

Reconegut com un dels majors exponents de l'informalisme i uns dels artistes més destacats del segle XX, Tàpies ha estat valorat com un dels mestres de l'art d'avantguarda degut al seu estil propi, matèric i l'ús de materials de rebuig. Sovint se l'ha atribuït un interès en traspassar, anar més enllà de l'obra plàstica per a aprofundir en la condició humana. Resta pendent una anàlisi de la seva obra escrita que pugui oferir una visió complementària a l'estudi de l'obra. Com ja s'ha posat de manifest, i en paraules del mateix artista, escriptura i pintura poden i han de complementar-se.

2.2 LA PRÀCTICA DE L'ART²²³

Aquest és el primer llibre d'Antoni Tàpies editat el 1970 i que inclou setze articles publicats prèviament en mitjans periòdics. El primer article és de 1955 i l'últim de 1970 però el gruix dels treballs l'hem de situar a finals dels anys seixanta. Del decenni 1955-1965 només hi ha quatre articles, la resta són del 1965 al 1970. Així doncs podem dir que el Tàpies escriptor comença pròpiament a produir a finals dels anys 60²²⁴.

La dècada dels seixanta és una època en què Antoni Tàpies comença a veure les primeres exposicions retrospectives dedicades a la seva obra. Alguns exemples de l'any 1962 són a la Kestner-Gesellschaft de Hannover, el Solomon R. Guggenheim de Nova York i la Kunsthhaus de Zuric. Dos anys després, el 1964, es publiquen les monografies *Tàpies*, de Blai Bonet; *Tàpies 1954-1964* d'Alexandre Cirici i *Antoni Tàpies. Fustes, papers, cartons i «collages»* de Joan Teixidor.

Per a Pere Gimferrer, «és ben significatiu que el primer assaig important de Tàpies –la conferència *La vocació i la forma* (1955) – coincideixi amb l'inici de la seva etapa informalista, és a dir, amb el començament de la seva maduresa en tant que pintor;

²²³ *La pràctica de l'art*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1970; edició castellana: *La práctica del arte*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1971; edició francesa: *La Pratique de l'art*. París: Gallimard, 1974; edició alemanya: *Die Praxis der Kunst*. St. Gallen: Erker-Verlag, 1976; edició italiana: *L'arte contro l'estetica. La pratica dell'arte*. Bari: Edizioni Dedalo, 1980; edició xinesa: *Yishushijian yishushijian*, 1988; edició japonesa: *Zissen to shite-no Geijyutsu*. Tòquio: Éditions de la rose des vents; Suiseisha, 1996; edició portuguesa: *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia, 2002.

²²⁴ I. ROVIRO, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies*, [conferència]. Roma: Universitat "Sapienza" 2012.

i encara resulta més remarcable que la part més considerable d'aquesta activitat assagística s'hagi desenvolupat a partir del 1969, quan l'artista ha fet un llarg camí, admirablement reeixit i segur»²²⁵.

En aquest punt Gimferrer apunta les necessàries connexions entre l'obra plàstica i l'escripta: «El Tàpies teòric i el Tàpies artista es corresponen rigorosament; el període 1969-1973, marcat per la creixent inquietud ideològica en els escrits, és també un període de recerca de nous camins de l'obra (objectes, escultura, tapís). La progressiva radicalització polèmica dels documents de Tàpies és la correspondència lògica del sentiment cada cop més imperiós de vinculació i responsabilitat envers el propi país que reflecteixen a partir de 1969 les seves obres de temàtica catalana»²²⁶.

La pràctica de l'art té dos temes centrals: la llibertat de l'art i el seu sentit subversiu. En la introducció, Tàpies afirma que «els escrits que segueixen, doncs, amb no gaires excepcions, tenen sempre un to predominantment de defensa, però es tracta de la defensa de l'art *tout court*, com diuen els francesos, en la seva doble vessant: la llibertat de practicar-lo i la llibertat, sovint més oblidada, de “llegir-lo”»²²⁷.

Tàpies recorda els dos elements inexorables en l'obra d'art. Per un costat, la sensibilitat del creador i, de l'altre, la llibertat de poder sentir que li és deguda al contemplador. Així l'artista situa en paral·lel la qüestió de la llibertat del creador amb el problema d'alfabetització del país, és a dir, manifesta la necessitat de continuar lluitant, a un nou nivell, contra allò que manté el retard de tota una política cultural.

Per bé que l'obra necessita la mirada de l'espectador, Tàpies va un pas més enllà al considerar que les idees estètiques també són producte d'un context determinat. Així dibuixa un cercle de reciprocitats entre la teoria estètica, l'obra de l'artista i el contemplador: «les idees estètiques [...] mai no estan isolades sinó que són en funció dels valors morals i polítics. O sigui que, en dir que hi ha idees estètiques perjudicials, vull dir que inclouen també una política i una moral que construeixen igualment un mal per a la societat»²²⁸. És en aquest punt que arranca el discurs subversiu de Tàpies, en la necessària imbricació entre cultura i societat, entre text i context. Així, cita l'Expressionisme, el Surrealisme, els pioners de l'Abstractisme com aquells que «de debò han vist els problemes de la nostra activitat a fons: des de la comprensió de la

²²⁵ P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1974, p. 70.

²²⁶ GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, 73.

²²⁷ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 13.

²²⁸ *Ibid.*, 15.

mateixa essència de l'art, fins a l'estudi de les funcions que pot tenir en la societat actual»²²⁹.

Un dels escrits fonamentals de l'obra és *La tradició i els seus enemics en l'art actual*. És un text escrit durant l'estiu de 1965 en què Antoni Tàpies reflexiona sobre el pes del llegat en l'artista contemporani: «Si alguna vegada em pregunten quines són les tradicions, les escoles o els artistes del passat que han influït en mi i en la meua obra, sempre estic temptat, com a primera reacció, de contestar que l'autèntic artista només hauria de reconèixer l'ascendència d'aquell esperit de rebel·lia que arribà a l'extrem, a començaments de segle, de cridar que s'haurien de cremar tot els museus»²³⁰. En aquest sentit, Tàpies reivindica aquest esperit libertari per bé que unes línies després afirma, recordant a T.S. Eliot, que tampoc cap poeta o artista té sentit per si mateix. Comprendre un artista o un poeta és posar-lo en relació amb els artistes i poetes del passat, entendre que un artista és vàlid en funció d'un conjunt que el precedeix anomenat tradició.

Per a Gimferrer, aquest escrit expressa el rebuig de Tàpies vers l'art acadèmic per a reconèixer-se hereu de l'única veritable tradició que pot comptar per a un artista modern, la tradició de l'avantguarda o la tradició de la ruptura. En el text, més que parlar dels surrealismes, Tàpies presenta al lector les seves ascendències de caire oriental: la riquesa espiritual de l'art xinès, la saviesa del Budisme i el pensament hindú. Les doctrines de Lao Tse i Xuang Se, les regles de Confuci i de Mencí o la cal·ligrafia de la dinastia Tang comparteixen per a Tàpies la intuïció que «allò que compta és el model imperible d'aquestes personalitats lliurades en les quals l'art significa intel·ligència viva, meditació profunda, diàleg, discussió. No hi era concebible l'especialització mercantilitzada: tot es feia per pura afecció i pur amor, i el poble trobava homes autènticament representatius»²³¹.

En aquest article de mitjans dels anys seixanta Tàpies ja esbossa alguns dels temes que recorreran tota la seva obra escrita com són la pregunta sobre el sentit de l'art o el paper de l'artista. En la cita anterior constatem com Tàpies oposa el concepte oriental d'art amb el de la tradició occidental la qual ha tendit a convertir-lo en objecte de consum.

²²⁹ Ibid., 17.

²³⁰ Ibid., 59.

²³¹ Ibid., 62.

En l'article *Declaracions*, contingut a *La pràctica de l'art* i que recull declaracions sobre temàtiques diverses fetes en mitjans de comunicació diferents, afirma que «l'artista d'avui no cal que s'adreci a cap grup humà en particular. El seu esforç s'ha de concentrar en l'obra: aconseguir una obra total, profunda i eficaç [...] Recordar a l'home allò que en realitat és, donar-li un tema de meditació, produir-li un xoc que el faci sortir del frenesí de l'inautèntic perquè es descobreixi a si mateix i tingui consciència de les seves possibilitats reals, és l'esforç al qual tendeix la meua obra»²³².

Per tant, per a Tàpies allò de més *reaccionari* enfront els enemics de l'art actual serà proposar un camí de retorn cap a la interioritat, camí que troba en l'espiritualitat oriental, especialment de la Xina i el Japó. I és que aquesta opció pot ser la més valuosa en uns moments en què, seguint les seves paraules, la tàctica repressiva no es basa en la prohibició sinó en el foment; l'excés, la proliferació i la sobreabundància. Una saturació que desvirtua la veu dels millors, dels qui podrien ser autèntics guies per a la societat. Per a Tàpies l'artista serà un marginat, un solitari, un estrany apartat d'aquest món: «Quan l'home independent d'avui es deslliura dels tabús i dels prejudicis filosòfics, morals i religiosos especialment, que l'han engavanyat en la nostra tradició cultural, subscriu fàcilment molts dels postulats d'aquell "espiritualisme-materialista" com es podria qualificar el monisme que enclou aquell aspecte de la saviesa oriental, amb totes les seves enormes conseqüències»²³³. Aquesta idea, la de l'artista que ha de recloure's d'un cert «món» és la que reprendrà al text *Art i funcionaris* on afirma sense embuts i amb to humorístic que tant l'artista, el poeta com el pensador, han de defugir el món de funcionaris ple d'intrigues i propagandismes.

Seguint a Gimferrer, el text *Acadèmia del social i de l'implicat* continua en aquesta mateixa línia discursiva i mostra l'enèrgica reacció de Tàpies davant la resurrecció, sota formes larvades, de l'esperit de dirigisme artístic i de concepció mutiladora i coercitiva de la funció de l'artista feta en nom d'un elemental messianisme.

La pràctica de l'art també conté quatre capítols dedicats íntegrament a artistes o pensadors que mereixen la plena admiració d'Antoni Tàpies: Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Arp i Herbert Marcuse. Menció especial mereix el text que titula *El joc de saber mirar* i que publica a la revista infantil *Cavall Fort* el gener de 1967. És un article breu en el que proposa un exercici per conrear una nova mirada sobre la realitat als joves lectors:

²³² Ibid., 42.

²³³ Ibid., 66.

Mireu l'objecte més senzill. Agafem, per exemple, una vella cadira. Sembla que no és res. Però penseu en tot l'univers que ella comprèn: les mans i les suors tallant la fusta que un dia va ser un arbre robust, ple d'energia, al mig d'un bosc frondós en unes altes muntanyes, l'amorós treball que la va construir, la il·lusió que la va comprar, els cansaments que ha alleujat, els dolors i les alegries que haurà aguantat, qui sap si en grans salons o en pobres menjadors de barriada... Tot, tot participa de la vida i té la seva importància! Fins i tot la més vella cadira porta dintre seu la força inicial d'aquelles sables que pujaven a la terra, allà als boscos, i que encara serviran per donar escalf el dia que, feta estelles, cremi en alguna llar²³⁴.

Aquesta proposta de saber mirar, intuir tota la història que s'amaga darrere d'un objecte tan quotidià com pot ser una cadira i que en aquest cas Tàpies proposa com un joc infantil, amaga un profund exercici de reflexió sobre l'entorn. Probablement se'ns desvetlla una de les claus interpretatives de la seva obra en la que tant sovint trobem objectes més senzills com llits, portes, parts del cos o mitjons. Per acabar la presentació d'aquest primer llibre de Tàpies cal fer referència a dos textos clau: *Comunicació sobre el mur* i *Res no és mesquí*.

Des dels seus inicis als anys quaranta, l'obra d'Antoni Tàpies ha manifestat una certa inclinació per l'expressivitat de determinats materials, textures i fins i tot certs colors de caràcter molt sobri. Però és en els anys 1954-1955 quan aquest fenomen apareix amb major èmfasi, i la voluntat matèrica de l'artista sembla magnificar a través de les anomenades pintures matèriques. Aquestes obres presenten una clara aparença de mur, i es caracteritzen per la densitat de les textures i pel fet d'estar pintades amb una gamma de colors en què destaquen el gris, el marró i l'ocre. Amb elles, Tàpies va commocionar la creació pictòrica mundial, provocant una reacció de la crítica internacional que el va projectar als primers llocs dels cercles avantguardistes internacionals²³⁵. En la seva obra escrita i especialment en el text *Comunicació sobre el mur*, Tàpies explica la gènesi d'aquests murs que han esdevingut segells d'identitat:

²³⁴ *Ibid.*, 87.

²³⁵ M. BORJA-VILLEL, *Tàpies. Comunicació sobre el mur* [presentació d'exposició]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2012. Exposició organitzada per la Fundació Antoni Tàpies en coproducció amb IVAM Centre Julio González de València. Es mostrarà també a la Serpentine Gallery de Londres.

Més tard va venir «l'hora de la solitud». I en la meua menuda habitació-estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac. Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tota aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèsima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. L'ull ja no percebia les diferències. Tot s'unia en una massa uniforme. Allò que fou ebullició ardent es transformava ell mateix en silenci estàtic. Fou com una gran lliçó d'humilitat que rebia la supèrbia del desenfrenament²³⁶.

En aquest extracte l'artista ens explica com es produí la descoberta del mur que tant ha caracteritzat la seva obra i només dues pàgines després formula l'explicació que entronca la seva creació amb la filosofia oriental, donant coherència a tot el corpus intel·lectual:

Quina gran sorpresa, per exemple, saber posteriorment que l'obra de Bodhidharma, fundador del Zen, es va dir *Contemplació del mur fins al Mahayana*. Que els temples Zen tenien jardins de sorra formant estries o franges semblants als solcs d'alguns dels meus quadres. Que els orientals ja havien definit determinats elements o sentiments en l'obra d'art que inconscientment afloraven aleshores en el meu esperit: els ingredients Sabi, Wabi, Aware, Yugen... Que en la meditació búdica cerquen igualment el suport d'unes Kasinas consistents a vegades en terra col·locada en un marc, en un forat, en una paret, en matèria carbonitzada...²³⁷.

El mur, doncs, es converteix en comú denominador de la saviesa present en cultures ben distintes tot considerant-lo patrimoni comú on conflueixen tots els homes compromesos en la recerca de profunditat.

Res no és mesquí és un text escrit el febrer de 1970 que li serveix per tancar el llibre. Proposa una lectura de la seva obra *Palla i fusta* de 1969 elaborada amb crin vegetal, una mena de filaments de palla molt arrissats que s'acostumen a fer servir per tapissar o per omplir matalassos. Tàpies escull fer el comentari d'aquesta obra perquè

²³⁶ Ibid., 138.

²³⁷ Ibid., 140.

considera que és una de les més difícils i que més preguntes susciten entre els lectors. I en desvetlla la clau d'interpretació: «reflexionar sobre la palla, sobre els fems, té potser avui alguna importància. És meditar en les coses primeres, en allò més natural, en l'origen de la força i de la vida... Per això es tracta també de recordar que en el món hi ha encara molts jaços de palla, i que l'artista s'ocupa amb més interès d'ells que dels llits dels déus o dels seus enviats o dels rics que els adoren»²³⁸.

En l'obra trobem els rissos de la palla dividits per una fusta. Això remet a l'oposició, el conflicte, la reflexió, l'equilibri, el creador i la cosa creada, el blanc i el negre, l'alt i el baix. *Res no és mesquí* suposa un d'aquests escassos textos en què Antoni Tàpies guia el lector en la interpretació de la seva obra. Segons Pere Gimferrer, es tracta d'un article fonamentalment didàctic i revelador en extrem de la visió interior de la realitat que fonamenta la recerca de l'artista.

2.3 L'ART CONTRA L'ESTÈTICA²³⁹

El llibre recull divuit articles i tres entrevistes, publicats entre 1970 i 1974. Dos eixos centrals vertebraven l'obra: el primer, la reivindicació de la història i la tradició del pensament català; el segon, la defensa de l'avantguardisme²⁴⁰.

Per a Pere Gimferrer, «*La pràctica de l'art és principalment un manifest; el bloc d'escrits posteriors en serà el desenvolupament teòric [...] L'art contra l'estètica* constitueix la contribució més cabdal al coneixement de les premisses de l'activitat de l'artista, no solament una polèmica coratjosa i lúcida sobre determinats problemes suscitats per l'actualitat dels corrents estètics, sinó també, i abans que res, un exemple únic de discussió i replanteig de les qüestions essencials de l'art contemporani i llur inserció dins l'àmbit català, feta des d'un nivell intel·lectual absolutament insòlit a casa nostra»²⁴¹. Per tant, la proposta de lectura d'aquest volum haurà de ser en perspectiva del primer llibre d'Antoni Tàpies, ja que cadascuna de les seves publicacions manté una vocació d'unitat respecte els escrits anteriors i posteriors.

²³⁸ *Ibid.*, 186.

²³⁹ *L'art contra l'estètica*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1974; edició castellana: *El arte contra la estética*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1978; edició francesa: *L'Art contre l'esthétique*. París: Galilée, 1978; edició italiana: *L'arte contro l'estetica. La pratica dell'arte*. Bari: Edizioni Dedalo, 1980; edició alemanya: *Kunst kontra Ästhetik*. St. Gallen: Erker-Verlag, 1983; nova edició castellana: Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.

²⁴⁰ I. ROVIRO, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

²⁴¹ GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, 81.

Tàpies inicia el pròleg de l'obra amb una cita de K. Marx i F. Engels prou explícita: «Les idees mai no podran portar-nos més enllà d'un vell estat de coses... Les idees no poden realitzar res». Aquest és el plantejament de partida de *L'art contra l'estètica*: la pràctica artística ha consistit sempre en portar la contrària a les teories estètiques i Tàpies veurà en l'avantguarda el corrent que ha fet més explícita aquesta actitud: «En el món de l'art d'avantguarda, d'ençà que es va trencar amb els dogmes acadèmics, les teories normatives es troben en ple descrèdit i han estat totalment bandejades»²⁴².

La resposta davant el descrèdit de l'estètica serà el retorn a la Bellesa. Ho expressa en paraules de Walt Whitman, autor de *Fulles d'herba*: «La música profunda de tot gran poema només és per escoltar-la i absorbir-la en silenci i es resisteix a tota anàlisi». Amb aquesta cita es copsa la constant referència al món de la poesia –i per tant la inherent relació entre escriptura i art– però alhora l'artista reclama una llibertat de creació deslligada del pes d'una teoria estètica que pot normativitzar excessivament l'art.

L'art d'avantguarda i l'esperit català és el primer text del llibre. En ell Tàpies reflexiona sobre el catalanisme on hi troba l'esperit de l'avantguarda: «qui sap si sorprendrà que, d'entrada, a més de reiterar el seu progressisme, es doni ara per entès que el nostre art d'avantguarda, l'autèntic, se'l pugui considerar no tan sols part integrant del catalanisme, sinó que aquest arribi fins a trobar-se condició indispensable per als qui vulguin anar realment al davant»²⁴³. I és que al llarg de l'obra escrita d'Antoni Tàpies trobarem recurrentment la qüestió nacional de Catalunya.

Tàpies es planteja la legitimitat o la validesa del catalanisme en clau progressista. Tot i que reconeix l'existència d'un catalanisme conservador sota la forma de noms com Torras i Bages, no dubta en afirmar que «malgrat que en la confusió de valors d'avui soni estrany, el sentiment patriòtic en el nostre país almenys i malgrat el que puguin creure els impacients, també se segueix trobant essencialment progressista»²⁴⁴. I avança en la seva reflexió en equiparar la defensa de l'art d'avantguarda amb la defensa de l'esperit català.

L'art com a eina emancipadora de la humanitat és una constant en la seva obra. Així, «si la missió dels artistes i dels poetes és promoure la reflexió, desvetllar, atreure l'atenció, fer conèixer, il·luminar la realitat, i, en suma, exaltar tot el que ens faci més

²⁴² A. TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel 1974, p. 13.

²⁴³ *Ibid.*, 25.

²⁴⁴ *Ibid.*, 26.

lliures i més perfectes com a humans, ¿haurem d'oblidar, o de menystenir, que la història de la formació del nostre país coincideix justament amb la història de la conquesta de la llibertat i amb el procés democràtic del món?»²⁴⁵.

L'article *Personalitat, perennitat i joc* reflexiona sobre la personalitat de l'artista. Inicia amb una clara al·lusió a Sòcrates quan considera fonamental, tant per a l'artista com per a la ciutadania, el «coneix-te a tu mateix». Recordem que aquesta frase estava inscrita en l'entrada del temple de Delfos i que Sòcrates va convertir-la en la màxima del seu filosofar. Doncs bé, Antoni Tàpies considera que el primer pas de l'artista és la introspecció, l'aprofundiment interior; aquesta en seria la seva principal qualitat. En cas de no fer-se, diu Tàpies, trobaríem aquells artistes que necessiten anar a remolc d'un altre copiant i plagiant:

No ens ha d'estranyar que a molts dels grans creadors que han viscut l'art en la seva profunda totalitat, és a dir, tant com una *Weltanschauung* –una concepció del món- o com una forma de comportament ètic, poc els hagi preocupat, és clar, la idea de ser «personals» o «originals». A tothom qui tingui quelcom a dir i vulgui imposar la seva veu, per força la personalitat li ha de sortir sola. Però, encara que ell mateix ho ignori, en tot temps un artista ha estat considerat més gran i més apreciat com més forta hagi estat la seva personalitat, com més «poders» de suggestió hagi tingut la seva manera de fer. És conseqüència de la virtut que té el que es treballa a si mateix amb vista al perfeccionament; la força –la vitalitat– que li dóna el contacte amb les veritats essencials²⁴⁶.

Per tant, l'artista és aquell que en primer terme resta compromès amb la màxima del filosofar socràtic, és a dir, l'artista és aquell que procura conèixer-se a si mateix.

L'article *Destrucció i continuïtat en les idees estètiques* repren el text anterior per respondre a la pregunta sobre els condicionants de l'artista. Així, a més de la personalitat i el conreu interior, Tàpies reconeix la importància dels condicionaments històrics, polítics, econòmics i, sobretot, les propietats estructurals que no poden ser influenciades per la totalitat de la societat, és a dir, «les ideologies i les mitologies de la pròpia condició humana: els impulsos dels nostres instints, els símbols de la nostra psique, els ritus que es creien primitius però que continuem portant dintre, totes les

²⁴⁵ Ibid., 32.

²⁴⁶ Ibid., 46.

imatges arquetípiques de què ens parlava Carl G. Jung»²⁴⁷. Serà en aquest punt quan Antoni Tàpies introdueix la idea de perennitat al considerar que potser resulta insuficient explicar l'art en funció de les normes actuals del desenvolupament social. Romandre en aquest plantejament seria obviar tota la dimensió de la personalitat de l'artista de la qual brota l'obra d'art.

L'art contra l'estètica inclou tres articles que podem llegir de forma paral·lela i en els que l'artista desenvolupa una filosofia de l'acció. En primer lloc, *Creació i nous academicismes* és un text escrit el febrer de 1973 que recull reflexions breus sobre distintes temàtiques. Escollirem aquí la crítica ferotge que Tàpies fa de l'academicisme al que considera un espantall, una amenaça que plana sobre la sistematització i l'ensenyament de qualsevol actitud o llenguatge artístic i que suposa un excés de codificació. Però també l'avantguardisme, segons Tàpies, pateix aquest risc de fixació com demostren l'academicisme cubista, abstracte, informal, pop o conceptual.

En aquest sentit, el text *Les teories, la política i la mort de l'art* suposa una explícita declaració de principis com manifesta el mateix títol. Tàpies afirmarà en les primeres línies que «la lectura d'un llibre d'estètica pot ser una de les experiències més penoses i avorrides per a un artista. I el sol anunciat de la paraula Bellesa els ha fet venir a molts ganes d'arrencar a córrer»²⁴⁸. Aquesta contundent afirmació parteix de considerar l'imparable creixement de la teoria i de l'estètica que ha portat a sentències tan qüestionables com la mateixa mort de l'art. Per a Tàpies, l'artista no necessita de teoria per desenvolupar-se, ans al contrari, ha de cultivar la pràctica de l'art. Per això, el que ha d'interessar a l'artista és passar directament de la teoria a l'acció: «l'artista ha predicat sempre la necessitat tant del fet que l'art porta a l'acció com del fet del sentit moral i polític de la seva obra; i que el seu ideal ha estat des de sempre poder contribuir a posar-nos en marxa per canviar-ho tot. Fins la tradicional idea de contemplació de l'obra d'art, que es critica avui com a “paralitzant” i “burgesa”, no sols no va renyida amb l'acció, sinó que per a molts és precisament com la més alta forma d'activitat»²⁴⁹.

Tàpies torna a fer referència a la creació artística com un exercici interior que té repercussions en la dimensió social. En aquestes línies apunta també vers un dels temes transversals dels seus escrits estètics, el sentit moral de l'obra i el sentit moral de

²⁴⁷ Ibid., 124. Tàpies fou un gran lector de Jung i les seves teories influenciaren la seva obra. En el relat de la seva *Memòria personal* expressa la notable influència i impacte que li causà.

²⁴⁸ Ibid., 129. Per a Tàpies, l'artista ha de pintar; l'estètica suposa un risc d'excessiva normativització de la manifestació artística.

²⁴⁹ Ibid., 134.

l'artista. Per al nostre pintor, la qualitat moral de l'artista es reflexa en la qualitat de la seva obra i, inherentment, en els seus escrits. El conreu de l'home és necessari per a la creació, no com a un exercici aïllant sinó, als al contrari, com un exercici que condueix a l'acció.

Aquest darrer aspecte es desenvolupa plenament en l'article *Filosofies de l'acció davant la contemplació artística* publicat a *La Vanguardia* el juliol de 1973, un article molt ric i fecund en què Antoni Tàpies desenvolupa els lligams entre contemplació i acció: «Si bé la idea de contemplació té originàriament una semblança amb l'anomenada especulació teòrica –per tal com totes dues aspiren al coneixement–, les formes d'aquesta última caldria recordar que no sols són distintes de les que condueixen a la intuïció abrupta, “il·luminativa”, que caracteritzen la contemplació, sinó que fins i tot, segons moltes savieses, li poden ser una nosa»²⁵⁰. Per tant, la primera idea que desenvolupa l'artista és la clara distinció entre contemplació i especulació teòrica en la que aquesta última pot ser un obstacle per al desenvolupament de la primera. Citant a Marx, Althusser i Blondel, aplica els principis de la filosofia de l'acció a l'art i considera que «les filosofies de l'acció han estat més aviat una aspiració a salvar el buit entre contemplació i acció, sense haver per això de retornar a fórmules estimades caduques»²⁵¹.

Un cop més Tàpies es mostra preocupat per la relació entre contemplació –entesa com el desvetllament de l'autèntica realitat– i acció –necessària per a la cura de l'ànima de l'home i de la societat. L'artista parteix de Plató qui atribueix a la poesia la «folia divina» i de Heidegger, qui considera que l'art revela en el món i la terra una nova transcendència. Posteriorment cita a Rudolf Otto per referir-se al halo *numinós* que embolcalla les estètiques profundes. Tàpies parlarà del terror majestàtic que inspira la contemplació de l'autèntica realitat, el fascinant, l'atraient, l'*stupendum*, l'excitant o l'emocionant de l'art. I constata que «els mitjans tradicionals més directes per representar aquesta energia *numinosa* a l'occident són, paradoxalment, dues formes negatives: la *foscó* i el *silenci*. I a l'orient, sempre seguint Otto, hi ha un tercer mitjà, que al pragmàtic semblarà el sùmmum de l'absurd, que és el *buit*»²⁵². Aquí es dibuixa una clau interpretativa de la seva obra plàstica i se'ns reitera un cop més la seva fascinació per les savieses orientals.

²⁵⁰ Ibid., 156.

²⁵¹ Ibid., 156.

²⁵² Ibid., 159.

I conclou: «és molt probable que la pretesa crisi de la idea de contemplació de les ‘obres d’art’ s’esdevé com el que es diu respecte a la crisi de la metafísica. Potser només és una crisi que sols es troba en la ment dels qui “no han compost mai un hendecasil·lab ni han tocat mai un pinzell”, perquè, en el fons, no en tenen la intenció – o la facultat!– de fer-ho»²⁵³. Per tant, Tàpies rebutja clarament la idea de la contemplació com una activitat merament passiva.

L’art contra l’estètica inclou dos articles dedicats a Joan Miró, pintor que juntament a Paul Klee exerciran una enorme influència en l’artista. Tàpies explica la primera trobada amb Miró i demostra l’enorme admiració que li professa. Tanca el volum amb textos de tres entrevistes fetes el 1973 on repassa la seva biografia i reflexiona sobre el sentit de l’art. Aquí ens referirem però a un altre element present en aquest llibre. Després de resseguir l’itinerari intel·lectual que Tàpies traça entre la personalitat de l’artista i la contemplació que crida a l’acció, *L’art contra l’estètica* també inclou dos textos sobre el paper del contemplador o l’espectador.

La participació en l’art és un article publicat a *La Vanguardia* el 6 d’abril de 1973 on reflexiona sobre la bidireccionalitat de l’obra d’art: «Inconcebible un art sense cap espectador i òbvia la idea de participació des del moment que un receptor pot fer seus els pensaments o sentiments d’un autor i viure-hi d’acord. És una operació conjunta que comença en l’artista i que es completa amb l’emoció que experimenta el receptor»²⁵⁴. Tàpies vincularà la idea de participació amb l’esperit democràtic tot i que alerta que també corre el risc de buidar-se de contingut. La participació sense fonaments sòlids i profunds, dirà, pot convertir-se en col·laboracionista, una farsa contraproduent.

En el text *Cultura i civisme* publicat també a *La Vanguardia* gairebé tres mesos després, Tàpies reivindica la necessitat de formació en la ciutadania per a la comprensió de la literatura i l’art. Fa una crítica voraç a les clàssiques polítiques culturals de foment de les arts i les lletres per reclamar que:

És necessari que els homes aprenguin a respectar, però també a menysprear. I fins i tot a odiar certes coses. La societat ha de mobilitzar-se i prendre d’un cop consciència que un autèntic amor a l’art no consisteix en la sola protecció i el foment de les obres d’art. Que inclou també la no acceptació de qualsevol política que negui, o que no faci res, o poc, perquè s’aconsegueixi el real gaudi social de la cultura. Que encara cal lluitar contra la

²⁵³ *Ibid.*, 159.

²⁵⁴ *Ibid.*, 73.

mateixa mentalitat d'aquells cacics que en el passat no volien o no tenien interès en l'*alfabetització* del poble per poder-lo mantenir ignorant i esclavitzat²⁵⁵.

Per tant, Tàpies segueix afirmant la necessitat de les arts i de les humanitats com a eines emancipadores dels homes.

Per concloure, és escaient citar que Antoni Tàpies explicarà en el llibre que publicarà el 1982, *La realitat com a art*, la necessitat d'editar *L'art contra l'estètica*. Les idees que aquí expressa constitueixen una bona síntesi:

L'artista lluita sempre contra l'art establert, acceptat, «oficial». El segle XX sap això d'una manera cèlebre en la destrucció operada pel grup Dadà. Pensen també en la famosa expressió de Miró: «cal assassinar la pintura». Però aquesta necessitat de destrucció és finalment el gran motor que fa moure i fa transformar les coses. A més, tot artista autèntic ha de lluitar també contra les seves pròpies complaences que tenen el perill d'esdevenir «sistema d'ell mateix», una nova «estètica». Crec que l'artista per principi ha d'estar sempre contra l'estètica que ja és una convenció. He publicat justament un petit llibre que he volgut titular *L'art contra l'estètica* per posar en evidència aquest principi. Passem uns períodes cíclics de crisi en què la necessitat de «destruir-nos a nosaltres mateixos» exerceix un paper important, i renaixem, en cas de reeiximent, de les nostres pròpies cendres²⁵⁶.

2.4 LA REALITAT COM A ART²⁵⁷

Aquest és el tercer volum de recull d'articles i textos d'Antoni Tàpies publicat el 1982 i que aplega vint-i-un articles, cinc entrevistes i quatre textos més en un apèndix apareguts entre 1972 i 1982. Probablement és l'obra en què millor justifica la necessitat de la seva publicació: «Els articles recollits en el present volum han estat escrits al llarg dels últims vint anys i en la seva majoria anaven adreçats al lector català. Dintre de la temàtica particular de cadascun, en certa manera volem ser una modesta contribució a aquesta necessitat de debat crític sobre diverses qüestions artístiques generals i a altres

²⁵⁵ Ibid., 151.

²⁵⁶ Ibid., 157.

²⁵⁷ *La realitat com a art*. Barcelona: Laertes, 1982; edició castellana: *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura y Educación, 1989; edició francesa: *La Réalité comme art*. París: Daniel Lelong Éditeur, 1989.

nascudes sota la influència dels nostres canvis polítics en particular»²⁵⁸. Com afirma Roviró:

La problemàtica que afronta el nou llibre està molt arrelada a les circumstàncies polítiques i culturals de la Catalunya que va veure la mort del dictador Franco i la recuperació de la seva autonomia política. Recordem que Catalunya i l'Estat Espanyol van viure una efervescència social de primer ordre: es van legalitzar els partits polítics i es van convocar les primeres eleccions generals i autonòmiques. Al llarg dels quaranta anys que va durar el franquisme, el règim només havia promogut l'art que exaltava els valors de l'estat feixista o la història de l'art espanyol. Tolerava, amb recels evidents, l'art que el gran públic no entenia o bé aquell que feien els artistes afins. Un exemple d'aquests era Salvador Dalí. La censura era brutal pels artistes. Al costat d'aquesta repressió dels creatius, hi havia operacions a gran escala que buscaven obtenir un prestigi internacional. Eren operacions de marketing²⁵⁹.

El llibre tindrà doncs un to marcadament polític i Tàpies reflexionarà sobre el sentit de l'art i el paper de l'artista en la promoció de la societat. El llibre inclou cinc entrevistes i en la conversa amb l'historiador de l'art, Georges Raillard, del 7 de juliol de 1974, que s'inclou en aquest volum i que fins aleshores restà inèdita, hi afirma:

Estic preparant un article que porta per títol *La realitat com a art*, on amb aquesta forma de combinar els mots *realitat* i *art*, que tantes vegades s'han presentat units, potser ja dono a entendre com en el fons del fons el que a mi m'interessa sobretot és el coneixement i –cosa que li és inseparable– una contribució a l'«organització» de la *realitat*, en tota la dimensió que té aquesta paraula: epistemològica, existencial, material, social, política... I que tot això per mi s'ha de veure com a art, com un art general de viure. Com és sabut, la realitat no té solament un aspecte «bàsic» permanent, transcendental, sinó que també en té un de «projecte» i d'acció sobre ella. Coneixement i realització, el transcendent i l'immanent de la filosofia, que els més savis diuen que són inseparables²⁶⁰.

Conèixer la realitat, en el seu sentit més profund, i fer una proposta d'organització que condueixi a l'acció. Aquest serà l'objectiu de *La realitat com a art*,

²⁵⁸ TÀPIES, *La realitat com a art*, 19.

²⁵⁹ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

²⁶⁰ TÀPIES, *La realitat com a art*, 170.

«i hem volgut que el títol d'un dels articles *La realitat com a art*, donés nom a tot el llibre perquè justament em sembla que manifesta bé aquesta voluntat, la qual, si bé s'accelera cap al final, no deixa d'estar latent en tots els escrits: la idea que tots hem de ser artistes de la realitat, que tots hauríem de tractar la realitat, en els més íntims detalls de la vida quotidiana, amb tot l'amor i tot el coneixement que requereix fer una obra d'art»²⁶¹.

Entre tots els textos que formen l'obra, destaquen els dedicats a la necessitat de la crítica. Aquest és un tema transversal en *La realitat com a art*. Ja en la introducció, Tàpies es pregunta quins són els criteris per discernir l'autèntic art d'avantguarda del fals i en cap cas considera que aquests puguin quedar en mans de les autoritats polítiques. Són els mitjans i recursos propis de l'art els que hauran de realitzar aquesta tasca de selecció. Per un costat, el sentit del gust; i per l'altre, la mateixa crítica la qual haurà de ser plural.

En quan al primer dels criteris, dirà que «hi ha una mena de judici crític intuïtiu fet amb espontaneïtat i rapidesa que neix del que tradicionalment en estètica s'ha anomenat el gust, pel qual sentim que determinades obres ens estimulen, ens vivifiquen, ens porten a reflexions, ens guien –de vegades per complicades associacions d'idees– a punts de vista inimaginables abans, a opinions més clares sobre la nostra existència i la nostra vida, que ens mouen àdhuc a practicar certes accions»²⁶².

Juntament amb aquest gust que sorgeix de manera intuïtiva, Tàpies destacarà el paper de la crítica raonada intel·lectualment com a complement a aquesta espontaneïtat. Ara bé, no considera que es tracti de patrimoni exclusiu dels crítics d'art o dels professionals de la crítica sinó que també són els mateixos artistes els que prenen partit: «per això, com en tantes coses, cal recordar que l'important és la crítica i no pas els crítics, és a dir, el judici que resta després de contrastar l'opinió de diversos». Així, considera que la independència, el pluralisme i l'honestetat són condicions indispensables.

En l'article *Situació de la pintura catalana recent*, publicat al diari *Avui* el 2 de maig de 1976, reflexiona sobre la situació de Catalunya durant el franquisme. En aquest moment, només existia una publicació regular en llengua catalana, i amb una dedicació relativament àmplia, en tots els números, a les manifestacions artístiques. Es tracta de *Serra d'Or*, publicada des de l'Abadia de Montserrat. Per a Tàpies, és l'única revista

²⁶¹ *Ibid.*, 19.

²⁶² *Ibid.*, 13.

que va realitzar oposició a totes les publicacions en llengua castellana més fidels als dirigismes de les institucions polítiques. Ara bé, torna a al·ludir a la qüestió de la necessitat de la pluralitat:

Que la teoria i la crítica d'art siguin unilaterals i partidistes no solament no és censurable sinó que fins pot ser bo. Però a condició, és clar, com passa en el joc de la política que ens agrada als catalans, que els partits siguin variats i que el color de cada jugador sigui ben conegut. L'ancorament, per contra, en un «pontificat de l'estètic» sense antagonismes, com hem tingut aquí durant anys, ha pogut induir a pensar, en ocasions, que allò que només era el punt de vista d'una determinada crítica s'havia de prendre com el «sentit únic» de la Història de l'Art²⁶³.

Tres anys després, publica al diari *La Vanguardia* un text titulat *Demagògies culturals* en què reflexiona sobre polítiques culturals i la manca de criteri que sovint les guien. Com ja s'ha apuntat, aquest és un llibre en què aborda principalment qüestions relacionades amb la política i a més ho fa en un moment històric molt convuls per a Catalunya. L'escenari de fons és el d'una democràcia que encara no està afermada.

En aquest text Tàpies vol induir a la reflexió sobre la creença que circula en aquell moment –que malauradament encara es promou avui– que tant la democràcia com els partits han de garantir els drets d'accés a la cultura i la producció cultural. No és que Antoni Tàpies es mostri partidari del dirigisme o l'oficialisme sinó que apunta i denuncia la confusió creada en els darrers anys en què s'han atret les masses cap a l'art i s'ha potenciat la participació del poble en la creativitat. Ho expressarà en clau humorística: «és del tot correcte que tothom tingui el dret d'alliberar la seva imaginació, d'expressar-se amb entera llibertat, de tenir el màxim de possibilitats per proposar el que vulgui. Fins aquí sembla inqüestionable, i per alguna cosa ho recull la Constitució. Però això no té res a veure –Marx i Engels ja ho van haver d'aclarir als primers anarquistes– amb el fet que tot el món es cregui amb el dret d'exigir que el tractin com si fos Leonardo da Vinci, i en conseqüència reclamar tot un estatut de reconeixement, promoció, animació, subvenció... La lògica no fa sinó fer-nos adonar que això no pot ser, tot i que no oblidem el difícil que és decidir qui és apte i qui no ho és»²⁶⁴.

²⁶³ *Ibid.*, 70. Aquest article va ser publicat com a prefaci del catàleg de l'exposició de Broto, Rubio i Tena a la Galeria Maeght de Barcelona l'any 1976. Posteriorment va ser reproduït al diari *Avui*.

²⁶⁴ TÀPIES, A. *La realitat com a art*, Barcelona: Editorial Laertes 1982, p.143.

Altres cops sorgeix la necessitat de la crítica, també en el desenvolupament de les polítiques culturals de la jove democràcia catalana. I és que una concepció igualitària dels drets d'accés a la cultura i de producció cultural corre el risc d'acabar amb els més aptes, l'elit de la cultura. I conclou l'article afirmant que «una cultura que menysté els autèntics valors, una mala cultura, a la llarga i sense cap mena de dubte, sempre és molt més trista i ruïnosa per a una societat»²⁶⁵.

Afirmàvem que la qüestió de la crítica és transversal en tota l'obra i en l'apèndix s'inclou un article titulat *Falsa cultura i glòries locals. Responsabilitat de la crítica*. Si en textos anteriors ja ha apuntat la manca de criteri i gust artístic per part dels responsables oficials de la Generalitat de Catalunya, aquí reflexionarà entorn la sobrevaloració de les manifestacions que es coneixen com a cultura i arts de diversió i, en especial, les que deriven cap a la producció de descàrregues emocionals que no projecten res en la vida real. Dirà que es tracta de «tot un seguit de trampes *anestèsiques* que, amb la pitjor demagògia, van configurant la falsa *cultura de masses*, inventada per un sistema de vida cada cop més embrutidor, però en la qual, curiosament, fins sembla que de vegades els partits d'esquerres es troben a pler. I que, en tot cas, avui sembla la favorita dels nostres governants i acostuma a omplir infinites més planes de premsa en català que no pas la cultura i l'art genuïns»²⁶⁶. Per tant, un cop més Antoni Tàpies ens parla de la degradació del sentit crític.

En les darreres línies de l'article que tanca el volum, *On va l'art català?*, fa un crit a l'esperança, esperança que diposita en els joves artistes: «ja estem desitjant que un nou grup de joves surti altra vegada amb algun “manifest groc” o fins i tot amb una “reflexió conceptual”, si pot ser encara més grollera i implacable, que conti les quaranta a aquests muntatges. Si no és així, molt ens temem que no vagi succeint de debò allò que lamentava no fa gaire temps Alexandre Cirici: que l'art català ja no doni més la imatge d'avançada que sempre havia tingut, que perdem realment l'avantguarda, però no solament perquè des de Madrid estiguin maquinant prendre'ns-la amb tota mena de mitjans –cosa que també és possible–, sinó perquè potser nosaltres mateixos no haurem sabut presentar-nos amb la intel·ligència, la justícia i la dignitat que de veritat ens pertoca»²⁶⁷.

²⁶⁵ Ibid., 144.

²⁶⁶ Ibid., 211.

²⁶⁷ TÀPIES, *La realitat com a art*, 219.

La pràctica de l'art també inclou diversos articles sobre el sentit de l'art. El text *La «materialització» de la poesia* reflexiona sobre els lligams entre la lletra i la imatge plàstica. És pertinent citar que Antoni Tàpies fou autor de gravats i serigrafies i que des de 1947 va desenvolupar una intensa activitat en el camp de l'obra gràfica, destacant una gran quantitat de llibres de bibliòfil en col·laboració amb poetes i escriptors. En aquest context, entenem millor l'afirmació per la qual «de fet, la lletra, com és sabut, sempre ha estat primer dibuix, i la paraula, abans de convertir-se en un grup de signes abstractes, ha estat també imatge plàstica, ideograma... Impulsada pel pensament (i el sentiment), sempre han hagut d'esdevenir forma. I esperem no solemnitzar-nos massa si recordem que també les religions ens van parlar fa temps que el verb va haver de fer-se carn, es va “materialitzar”, per salvar la humanitat»²⁶⁸.

Per a Antoni Tàpies, la lletra i l'escriptura són fonamentals com a vehicle per a la transmissió del missatge ideològic o polític. No es pot dir tot, evidentment, amb la pura plàstica així com hi ha idees que mai podran ser expressades només amb la paraula. Ara bé, «al món de les arts i les lletres li succeeix avui una cosa semblant. Moltes de les seves preocupacions són una veritable lluita per *recobrar* el primitiu sentit que tenien en comú la imatge i l'escriptura, el so i el verb, la paraula i l'acció (encara no contaminades per la tantes vegades alienadora especialització i per tots els interessos confabulats a mantenir-la) dintre la infatigable aventura de l'home a la recerca del coneixement»²⁶⁹.

Aquí ja se'ns dibuixa una primera hipòtesi com a resposta a la pregunta sobre el sentit de l'art. Per a Tàpies, l'art i l'escriptura són eines per conduir l'home cap a la veritat. En *Militància cultural* complementa el que hem afirmat fins ara: «L'autèntica cultura atorga un senyal de frescor i de salut, de plenitud i serenitat, basat en la intuïció o el coneixement últim del nostre ésser, que marca d'una manera distintiva totes les pràctiques quotidianes»²⁷⁰. Tàpies, lector d'Alan Watts, considera que l'error fonamental d'Occident –usará el concepte «catàstrofe»– ha estat tancar-se en ell mateix, fer-se impermeable a la saviesa d'altres tradicions. Així doncs, reivindica per a la civilització occidental una necessitat de descentrament, de reinterpretació a la llum d'altres cultures. I serà des d'aquesta obertura que la pintura podrà convertir-se, com afirma en l'escrit *Pintura-pintura?*, en un Txan (una gnosi), un Tao, un camí.

²⁶⁸ Ibid., 22.

²⁶⁹ Ibid., 26.

²⁷⁰ Ibid., 38.

El necessari diàleg entre Orient i Occident, Tàpies el cercarà en autors com Heidegger o Sartre que en cert moment tingueren el no-res com a tema central del seu pensament. Tot i això, reconeix que en la civilització occidental s'ha inculcat la idea d'un Creador separat de la seva creatura, és a dir, un jo separat de l'Univers. Les conseqüències d'aquest plantejament són les actituds de conquesta de la naturalesa, totalment contràries a les que propugnen les savieses orientals les quals estableixen un lligam d'identitat o de col·laboració amb ella: «No cal dir que el primitivisme d'esperit que, per a la majoria d'occidentals, es desprèn de la idea de Vacuïtat, amb totes les conseqüències que això pot tenir sobre la nostra psique i sobre totes les coses de la vida corrent, és d'aquells que no toleren fàcilment al si d'una societat marcada per l'industrialisme egoista i per la propaganda de la vida fàcil, que adora separadament el vedell d'or del coneixement dominador, per un costat, i que, per l'altra, practica l'amor cristià al pròxim llacrimosament, sense atacar els problemes a fons, sense conèixer realment les causes»²⁷¹.

Finalment, fóra important destacar que *La realitat com a art* també planteja un tercer bloc temàtic sobre el sentit de l'art i el paper de l'artista. L'escrit *Art, idees, creences...* resulta paradigmàtic. Tàpies comença expressant que l'Art té per objectiu descobrir l'essencial de les coses, fer participar l'home de les idees últimes, captivar-lo vers la veritat. I aquí neix la mirada de l'artista la qual és d'enorme importància per a la societat: «Sabem que a alguns els costarà encara d'entendre, per posar casos d'aquí, que, si de joves escollirem Picasso o Joan Miró com a mestres, va ser justament perquè darrera la seva obra vàrem trobar una “concepció del món” que ens va semblar millor que la que es tenia per normal»²⁷².

Tàpies reconeix però que concebre aquesta mirada diferent en la realitat de Catalunya ha estat complex degut a quaranta anys d'haver de dir les coses a mitges, sotmesos a la llei del silenci o a la marginació total. L'autor fa referència als temps de la dictadura franquista en què no hi havia llibertat d'expressió i menys per als artistes. Ara bé, aquest escrit es publica el 27 de febrer de 1977 al diari *Avui*, dos anys després de la mort del dictador. Tàpies segueix alertant del perill que corren els artistes si no assumeixen el repte personal de cercar una concepció del món distinta i fructuosa per a l'home, independentment del sistema polític vigent: «El postfranquisme –de moment bastant continuïsmes– farà veure que els camins per un art realment renovador i

²⁷¹ *Ibid.*, 104.

²⁷² *Ibid.*, 96.

progressista, que compleixi una plena funció social, seran encara molt llargs, difícils i perillous. L'artista autèntic, malgrat que de vegades sigui cobejat pels rics –les inversions del diner ho aprofiten tot–, en el fons seguirà combatut, silenciats o tergiversats amb paranys i mentides, per la classe social dels explotadors egoistes i, per més que ho amaguin amb draperia de rebels, pels seus mercenaris repugnants»²⁷³.

En l'escrit *Necessitat d'objectes d'art*, Antoni Tàpies precisament al·ludeix a la qüestió de la possessió de l'art. Considera que la pràctica de la contemplació artística requereix d'un contacte continuat i íntim amb les obres i, per tant, requereix de temps. El desig de posseir objectes bells, antics i moderns, que acompanyin angoixes i inseguretats està lluny de perdre sentit: «al costat de les grans “peces de museu” hi ha infinitat d'altres obres que sovint passen per menors però que les igualen i fins les superen en valors espirituals». Tàpies no es dedicarà a criticar la compra-venda, el tràfic entre col·leccionistes i marxants, ja que no sempre respon a una mera especulació comercial. Per a ell la prioritat és «crear les condicions per al seu lliure desenvolupament, equiparar tothom amb el suficient sentit crític per triar els bons, i molt especialment de seguir lluitant per millorar les possibilitats econòmiques del poble i tenir les suficients hores de lleure per gaudir-ne»²⁷⁴. Així doncs, apareix altre cop la necessitat del gust i de la crítica. El gust el qual ha de ser refinat amb l'educació, ja en els nivells elementals del cicle escolar. I la crítica la qual ha de ser independent dels dirigismes culturals que promouen les institucions.

2.5 PER UN ART MODERN I PROGRESSISTA²⁷⁵

Aquesta obra consta de vint-i-un articles més dos en l'apèndix publicats entre 1982 i 1985 en mitjans de comunicació periòdics. A diferència dels llibres anteriors, Antoni Tàpies no els situa per ordre cronològic sinó que els agrupa temàticament. Al començament trobarem els textos que fan referència a la teoria de la modernitat i, posteriorment, articles circumstancials o encarregats per la premsa que responen a la problemàtica concreta del moment.

²⁷³ Ibid., 99.

²⁷⁴ Ibid., 126.

²⁷⁵ *Per un art modern i progressista*. Barcelona: Empúries, 1985; edició castellana: *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura y Educación, 1989.

Ja en la introducció queda clar el plantejament de l'obra: «podria ser que algú se sorprengués del títol d'aquest llibre. Els termes “modern” i “progrés” s'han emprat tant per a revestir tota mena de fins, dignes i indignes, que no seria rar de creure que són quelcom massa gastat perquè avui s'hagin de defensar com un ideal artístic»²⁷⁶. Per a Tàpies, aquest serà un parany que es promou des de la cultura reaccionària la qual no desitja ni el progrés ni la veritable modernitat.

Justifica aquesta tesi al·ludint, en primer terme, a les indústries culturals les quals busquen un guany aliè als fins de l'art. Usa expressions com «negoci de la pseudo-cultura» o «negocis de cultura morta» per referir-se a aquelles que subministren productes ajustats al gust vulgar de les masses desfavorides econòmicament. Posteriorment, prendrà part en la clàssica divisió entre alta i baixa cultura. Per a Tàpies el principal problema és que la difusió cultural ha quedat en mans dels mitjans informatius de masses els quals rebaixen el seu nivell per augmentar el nombre de lectors. Serà en aquest marc en què l'artista reivindicarà un autèntic sentit de l'art que haurà de ser modern i progressista.

En el primer text, *Pintura i realitat*, desgrana els conceptes realisme i avantguarda. Per a Antoni Tàpies el problema radica en què s'ha atorgat l'adjectiu «realistes» a aquells artistes més o menys naturalistes. Ara bé, per al nostre pintor, la realitat és molt esmunyedissa i resulta pertinent la següent pregunta: ¿És que va entendre (o sentir) millor la Realitat el pintor Togores, que passa per «realista», que l'«abstracte» Piet Mondrian?. En aquest escrit, Antoni Tàpies afirma que al nostre país encara hi ha un gran nombre d'interessos (ideològics, religiosos, comercials,...) que mantenen l'ambigüitat del terme realisme i que fan pressions per a que continuï la versió clàssica com a sinònim d'art seriós, d'humanisme, de cultura important. El problema és que aquest concepte ofega el sentit profund de l'art, és a dir, el de fer-nos experimentar el món en profunditat i mostrar-nos els autèntics valors de la vida humana.

En l'article *Senyes de la modernitat*, publicat a *La Vanguardia* el 21 de febrer de 1984, Antoni Tàpies reflexionarà sobre les aportacions de la ciència i la física fetes per la Modernitat. La descoberta de la quarta dimensió –irrupció del temps en la consciència– o la nova física –nivell atòmic– són alguns exemples que considera de gran influència per a l'art: «Interessa, doncs, de recalcar el gran arrelament de l'art modern no sols en l'estudi científic de la realitat, sinó també en el de les antigues savieses

²⁷⁶ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 9.

orientals que, com ara s'està veient, són un complement necessari i en molts aspectes una superació de la nostra tradició judeo-clàssico-cristiana, i representen un antecedent més profund de les últimes tendències de la ciència i, per tant, de tota mentalitat veritablement moderna»²⁷⁷.

Ens situem ja al tercer text d'aquest primer bloc de contingut de l'obra en què Antoni Tàpies reflexiona sobre l'art i la contemporaneïtat. Duu per títol *L'art modern i el progrés* i inicia amb una definició dels conceptes clau: «Art, doncs, podria ampliar-se amb l'expressió “cultura”, i aquesta potser amb les de “gnosi” i “ètica”. “Modern” amb la de “món modern”, o encara més amb la de “visió o vivència moderna”, oposada a la “visió clàssica”. “Progrés” també s'ha d'entendre més com a portador de valors en general que en el sentit de mera evolució»²⁷⁸. Per al nostre autor, els conceptes art, modern i progrés estan revestits d'un cert to majestàtic i al·ludeixen a una realitat que transcendeix el sentit habitual dels termes. A *Postmodernitat i cultura de dretes* complementa la definició d'aquests conceptes afirmant que:

En el món cultural –i sobretot en el món de l'art–, per «modernitat» s'acostuma a entendre tot allò que ha anat complementant i corregint el tipus de visió de la Realitat propi del que se n'ha dit model o paradigma clàssic (i que, més vulgarment alguns artistes en diuen visió *clàssico-vaticano-academicista*). La «modernitat», com és sabut, té, doncs, quelcom de més substantiu i que, agradi o no, està estretament associat a la idea de progrés. Però, evidentment, recuperant també el sentit complet del mot «progrés», el qual té més a veure amb l'aprofundiment en el coneixement i la millora de la vida humana assumida per la saviesa de tots els temps que no pas amb la mena de «maduració històrica a mesura que ens acostem a l'actualitat, que, a més a més, molts fan arrencar del «triomf de la raó» al segle XVIII²⁷⁹.

Partint de la definició de modernitat, Tàpies inicia la crítica envers l'anomenada postmodernitat. En paraules de Roviró, «algunes veus malintencionades volen fer-nos creure que avui en art es pot ser avantguardista, progressista, que es pot donar una proposta nova, renunciant a les conquestes del pensament. Cal estar molt atents a aquelles teories artístiques i a aquelles pràctiques que es presenten com a intemporals; o bé a aquelles propostes que acaben per parlar d'una *postllibertat*, o d'una

²⁷⁷ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 29. Per a Tàpies, l'aprenentatge del vell realisme artístic que s'adquiria a les escoles clàssico-renaixentistes occidentals està malmès.

²⁷⁸ *Ibid.*, 31.

²⁷⁹ *Ibid.*, 51.

postdemocràcia; propostes que, des d'una dreta immobiliària, voldrien retornar a un passat de mal record. La cultura postmoderna ha tendit, en part, a no ser res més que una nova etiqueta, que molt sovint no s'ha concretat en cap nou contingut, en cap nova visió del món»²⁸⁰. Per tant, la postmodernitat suposa una cultura conservadora que té implícita la renúncia a la modernitat, això és, la renúncia al progrés.

Per un art modern i progressista també proposa un recorregut pels temes cabdals dels seus escrits estètics. Aquests són el sentit de l'art i el paper de l'artista. En referència al primer, l'art ha de conduir l'home vers el coneixement de la realitat. I en el text *La nova cultura i Catalunya* desgrana millor aquest itinerari. Considera que els camins de la realització humana s'acostumen a resumir en dues branques que a Occident, durant segles, s'han tingut per contradictòries: una és la via científica i l'altra, la via mística.

«Com és sabut, la via mística recolza en fenòmens no ordinaris, generalment aconseguits mitjançant la meditació. I també es diu que els mecanismes d'aquesta via són semblants als processos de la creació artística. És natural, doncs, que igualment durant segles l'art s'hagi associat quasi exclusivament a la segona de les esmentades branques»²⁸¹. Ara bé, la ciència a partir del segle XX superarà aquesta visió dualista inserint-se en altres tradicions: «Ara són els mateixos científics els qui ens assegurin que tota la nova manera de veure el món, els nous sistemes de percepció, i tota la nova escala de valors que se'n deriva, són sorprenentment semblants a moltes visions de la mística de tots els temps, i molt especialment de certes savieses orientals». Per tant, art i poesia han contribuït en la construcció d'aquesta nova cultura al fer comprensible que la realitat és quelcom més enllà del que estableix el paradigma clàssic. De fet, dirà Tàpies, es tracta d'un art de viure:

No és estrany que avui, en unes societats en què tants valors, de vegades amb raó, s'han tirat per terra, en què les ideologies i fins les religions semblen impotents per donar a la mentalitat moderna una concepció del món coherent que ens entusiasmi i ens forneixi aquell necessari sentit comunitari que potser havien donat en altres temps..., no és estrany, dèiem, que hi hagi qui pugui imaginar que les arts, que tota una concepció estètica de la vida, aquell *art de viure* de què tan sovint ens parla l'humanisme extrem-oriental, pugui suplir velles creences i valors caducats. Un art i tot un sentit artístic de la

²⁸⁰ I. ROVIRO, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

²⁸¹ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 56. Per a Tàpies, les experiències religioses, i molt especialment el misticisme, no són una exclusiva de les religions.

realitat que ens permeti, com hem dit tantes vegades, d'anar construint un món sempre millor, més just i més bell²⁸².

Un altre tema cabdal que recorre tota la bibliografia d'Antoni Tàpies és la pregunta sobre l'artista, és a dir, definir qui pot considerar-se digne d'aquest títol. En el text *Qualitats humanes de l'artista* relata els requisits que hauria de tenir i els posa en diàleg amb la seva obra. Per a Antoni Tàpies, la relació entre el caràcter, la sensibilitat, la intel·ligència, la postura ètica, ideològica o política de l'artista i el valor artístic de la seva obra són un tema discutit. És evident que ser un savi no és sinònim de ser un gran poeta però «la consecució d'una obra artística important requereix forçosament unes qualitats humanes també elevades»²⁸³.

Fent un breu recorregut per la història, se n'adona que no hi ha hagut grans artistes que almenys no hagin tingut el que anomena «grandesa d'esperit», és a dir, una certa generositat, una certa elevació moral, un cert instint que sobresurt del comú, i fins i tot una certa qualitat intel·lectual fora del corrent. I fent una mirada a les savieses orientals, concretament a l'antiga Xina, afirma que «bellesa i veritat són inseparables», és a dir, la falta d'honestedat és equivalent a la falta de veritat i la mentida es trasllueix en tots els detalls d'una obra: «només amb honestedat (és a dir, no separant-se mai de la veritat) es pot arribar, com aspira tot gran artista, a l'essència de les coses i a anar més enllà de les convencions formals»²⁸⁴.

En definitiva, l'artista es caracteritza per una grandesa d'esperit que posa al servei de la recerca de la veritat, una recerca honesta i profunda que seguint el camí dels místics incorpora els avenços científics i promou una nova cultura al servei del creixement de la societat i de la humanitat.

Per un art modern i progressista inclou un tercer bloc d'articles dedicats a artistes com Salvador Dalí, Marcel Duchamp o Antonio Saura. Destacarem l'escrit *L'ensenyament de Joan Miró* publicat a *La Vanguardia* el 7 de juny de 1975, ja que

²⁸² TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 66. Aquest fragment s'inclou en el text *L'art i els drets humans*, una intervenció llegida a les Jornades d'Estudi sobre Drets Humans, organitzades per la Creu Roja al Monestir de Montserrat el 14 de novembre de 1980. La tesi principal d'Antoni Tàpies consisteix en afirmar que la lluita en la defensa dels drets humans, de forma més o menys explícita, sempre ha estat present en les grans concepcions estètiques i en totes les obres d'art dignes d'aquest nom. De tal manera que es podria afirmar, en les seves pròpies paraules, que la lluita pels drets humans és un dels propòsits de tota cultura autèntica.

²⁸³ *Ibid.*, 71.

²⁸⁴ *Ibid.*, 74. Alhora, Tàpies afirma que una actitud ètica sense estètica no és cap garantia per fer una obra d'art important. Dirà que són «disfresses de rectitud i de veritat, llops amb pell de xai». Els que obraven així, a l'antiga Xina, eren anomenats «lladres de la virtut».

s'apropa a aquest artista des del punt de vista de les seves qualitats humanes. Antoni Tàpies veurà en Joan Miró l'artista complert, íntegre, honest, profund, paradigma de la lluita per la modernitat, per una nova visió del món, una nova manera d'entendre la vida, una manera de viure més fonda i més justa. Per això, reproduïx unes paraules de Miró en el text *Miró vivent* que resulten il·luminadores: «Un quadre es pot cremar, una pintura pot desaparèixer. Allò que compta d'un artista és l'exemple que deixa la seva vida per estimular altres obres»²⁸⁵. Dos són els referents d'Antoni Tàpies: Paul Klee i Joan Miró. Ells dos resulten, per al nostre pintor, els millors exemples d'artistes complerts no només per la qualitat de les seves obres sinó per les seves qualitats humanes.

A mode d'epíleg, Antoni Tàpies sintetitza els signes de canvi que experimenta el moment que viu i que li permeten parlar de nova cultura:

La lluita doncs, per la modernització i el progrés de la cultura té poc a veure –com volen fer creure alguns– amb la vella polèmica entre una pretesa «alta cultura» i una cultura mal anomenada «popular» o «de masses», o entre uns «apocalíptics» i els qui s'empassen tot allò que s'ofereix al mercat. La lluita és molt més fonda, i en tot cas és urgent centrar-la en el desplaçament dels negociants i especuladors de tot tipus que avui controlen els *media*, perquè la cultura genuïna, gràcies precisament als *media*, pugui arribar prioritàriament a tots els ciutadans²⁸⁶.

Ens trobem al bell mig d'una lluita molt seriosa que requereix d'acceptar o rebutjar que la nova visió del món comenci a canviar la consciència de la humanitat fent-la més global, més intercultural. Cal doncs una cultura genuïna que apropi la majoria dels ciutadans a uns valors més dignes i uns millors projectes de viure: «l'art ha deixat de ser aquell objecte comercial d'ornament que alguns pensaven o, cosa que és pitjor, una arma al servei dels poderosos i de les gents d'església, per convertir-se en una autèntica disciplina que pot contribuir de manera importantíssima a regenerar-nos i a alliberar-nos»²⁸⁷.

²⁸⁵ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 89. Aquest text va ser publicat a *La Vanguardia* l'endemà de la mort de Joan Miró, el 26 de desembre de 1983.

²⁸⁶ *Ibid.*, 131. Dirà que es tracta d'una lluita per trencar les conxorxes entre el mal gust, les velles ideologies socialitzants mal enteses i clarament reaccionàries i les indústries culturals de profit. Citant Raimon Pànikar, afirmarà que la situació actual és molt semblant a allò que va ocórrer en el cas de Galileu. Per tant, per a Antoni Tàpies, ens trobem en un interval de canvi de paradigma.

²⁸⁷ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 124. Fa aquesta afirmació en el text *L'art asiàtic i el món modern* on postula la catàstrofe cultural que ha representat per a Occident el fet de restar tancat en si

2.6 EL VALOR DE L'ART²⁸⁸

Aquest volum recull 27 textos escrits entre 1985 i 1991. L'obra agrupa els articles entorn quatre blocs temàtics: *Teoria/Contemplació* on Tàpies fa teoria de l'art; *Orígens i afinitats* amb diversos articles dedicats a artistes concrets; *Del natural* que aplega escrits dedicats a la defensa de la natura, concretament del Montseny; i, finalment, *Drets de l'artista* on reflexiona sobre el dret d'exposició i la llibertat d'expressió. Com ja és habitual en la seva obra escrita, molts textos són encàrrecs que li formulen des de diverses redaccions de mitjans de comunicació.

Ja en les primeres pàgines se'ns fa una síntesi del principal tema que desenvoluparà a l'obra. Com ja s'ha esmentat, en *Per un art modern i progressista*, modernitat i progrés no estan fets solament de novetats sinó que és necessària una recuperació de certs valors antics. En aquest llibre, Tàpies reflecteix que el nou esperit de la ciència, els estudis psicològics i els estudis de les religions comparades, entre d'altres, han suposat que «a la cultura moderna cada vegada se li ha fet més evident la necessitat de respectar seriosament algunes velles creences, certs principis ètics, certs sentiments..., àdhuc determinats ritus, símbols, imatges..., que fins fa poc es tenien per l'exclusiva d'institucions tradicionals més o menys antiquades, sobretot religioses, però que ara es coneixen com processos psíquics de simbolització, i imaginatius en general, que són perennes i propis de tota naturalesa humana»²⁸⁹. Per tant, aquesta tasca cultural d'anar recuperant o adaptant molts valors tradicionals serà un dels reptes fonamentals de tot artista modern i de tot intel·lectual.

Per a Roviró, «el retorn constant sobre els mateixos temes no és un defecte. No és que Tàpies no sàpiga parlar de res més i tampoc és una posició ideològica. És una manera de ser. És el compromís amb uns temps, els actuals; amb unes problemàtiques, les artístiques i les del pensament. No són les dèries d'un individu, són els problemes dels artistes del nostre temps. L'artista i l'intel·lectual que vol portar endavant el seu art,

mateix, impermeable a la saviesa d'altres tradicions. Un procés crític que Josep Needham ha anomenat «l'esquizofrènia d'Europa».

²⁸⁸ *Valor de l'art*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Empúries, 1993. edició castellana: *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001; edició francesa: *La Valeur de l'art*. París: André Dimanche, 2001.

²⁸⁹ TÀPIES, A. *Valor de l'art*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Editorial Empúries 1993, p. 11.

necessàriament ha de pensar sobre aquests temes constantment i no pot eludir donar-ne una resposta»²⁹⁰.

Com ja s'ha dit, el primer bloc agrupa textos en els que reflexiona sobre la nova cultura i el paper que hi juga l'art. En aquest sentit, destaca l'escrit *Art i espiritualitat*²⁹¹. El punt de partida consisteix en l'afirmació que la humanitat està evolucionant vers un nou estat sublim de consciència del que ja en teníem algunes dades gràcies a totes les tradicions místiques. Tàpies l'anomenarà «consciència còsmica» i considera que requereix d'un replantejament radical dels valors espirituals i morals perquè cadascun de nosaltres individualment aprengui a perfeccionar la pròpia consciència i el propi comportament.

Aquest nou estadi sorgeix davant del fracàs de les cosmologies basades en dualismes separadors (natural i sobrenatural, esperit i matèria, ànima i cos, Déu i món...) i de les visions del món exclusivament racionals i materialistes que s'han imposat a Occident. En front d'aquesta realitat, l'aportació de l'art modern serà de gran transcendència, ja que «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 [...] 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»²⁹². Aquests artistes són Kandinsky, Mondrian, Malévich, Klee, Arp, Pollock o Rothko, entre d'altres.

Tàpies estableix aquest supòsit considerant que en l'actualitat la idea d'esperit s'ha tornat menys espiritual i que les experiències religioses o místiques no són exclusives de les confessions religioses institucionalitzades: «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».

Aquesta idea de la pintura com amor es desenvolupa més abastament en el text *Pintura com a saviesa?* on constata que «interrogar-se sobre si la pintura pot ser un Tao, un camí vers la saviesa, avui fa por que no s'interpreti com una raresa per a uns quants

²⁹⁰ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

²⁹¹ En la seva versió original, es tracta del discurs llegit a l'acte d'investidura de Doctor Honoris Causa de la Universitat de Barcelona el 22 de juny de 1988.

²⁹² TÀPIES, *Valor de l'art*, 38.

il·lusos avorrits. I potser més encara si recordem que dir “vers la saviesa” vol dir “vers el coneixement” suprem de la realitat i també vers aquella plenitud que en diem “amor”, dos conceptes inseparables de tota saviesa: “amor” sense “coneixement” és ignorància, “coneixement” sense “amor” és desequilibri»²⁹³. Per tant, l’art modern és per a Tàpies un gran camí vers les experiències contemplatives i il·luminatives que ha de contribuir en la substitució de la unció perduda de certes imatges religioses per respondre a les necessitats espirituals dels temps actuals.

Serà en l’article *Art i religió*²⁹⁴ on constata que les expressions artístiques de l’espiritualitat basades en la tradició cristiana s’han afeblit molt. Això no treu que el sentit «relligant» de l’art hagi estat o continuï avui dia essent un tema d’allò més recurrent en la històries de les idees estètiques d’Occident. La concepció de *religare* arrenca de la mateixa etimologia del terme religió i per a Tàpies, aquesta serà també la finalitat de l’art:

L’obra d’art important té uns efectes autònoms de suggestió metafísica i ontològica que en alguns casos poden dur a estats contemplatius d’identificació amb la realitat profunda, molt semblants als de determinades experiències religioses. Al cap i a la fi tant els sentiments religiosos com els artístics provenen d’aquella facultat comuna a la naturalesa humana, d’encarar-nos al misteri de l’existència per mitjà de formes analògiques, imaginatives, simbòliques, mítiques... Unes formes que en l’actualitat, lluny de tenir-se per primitives o supersticioses, sabem que ens poden anar obrint al veritable coneixement i a l’amor que tanta falta fan en el món d’avui²⁹⁵.

Per tant, els impulsos espirituals i religiosos són presents en el món de l’art, l’autèntic art. En referència a la crítica materialista, Tàpies considera que «pretendre destruir la dimensió sagrada de l’art –la qual avui no s’ha de confondre amb els objectes d’art litúrgic d’una confessió religiosa determinada– seria acabar amb l’art mateix, amb

²⁹³ TÀPIES, *Valor de l’art*, 47.

²⁹⁴ Aquest article fou publicat a *La Vanguardia* l’11 de juliol de 1989. Constitueixen una sèrie de reflexions entorn l’exposició d’art religiós català *Mil·lenium* presentada en el marc del mil·lenari de Catalunya. Va tenir lloc al Palau Robert de Barcelona entre el desembre de 1988 i el gener de 1989. La valoració general que en fa Antoni Tàpies és dolenta ja que els seus responsables optaren per no exposar artistes vius i tampoc mostrar obres que no fossin propietat de l’Església. Dos criteris que a parer de l’artista situen l’església catalana en una política regressiva allunyada de la vida actual.

²⁹⁵ TÀPIES, *Valor de l’art*, 122.

quelcom que no solament és essencial a l'art sinó que és part de tota persona i societat»²⁹⁶.

Antoni Tàpies es preocupa de fonamentar tots aquests plantejaments des de la vessant científica i té en compte les principals investigacions sobre el cervell i, concretament, les que tenen a veure amb l'hemisferi dret. A diferència de l'esquerre, no pot expressar-se per mitjà del llenguatge ni pot manifestar cap percepció ni coneixement. Per aquest motiu, les seves facultats es tenen més per una experiència interior o per una vivència més que no pas un saber. Tanmateix, avui la ciència també constata que aquestes facultats de l'hemisferi dret del cervell són essencials per a la vida humana, per posicionar-nos en el món i en tot el cosmos. Són les facultats que donen estabilitat i permanència, les que actuen sobre els instints, sentiments, emocions, intuïcions; les que fan sentir dins nostre l'experiència directa i global de la realitat i que en gran part orienten l'existència i el comportament.

El principal problema és que l'home d'avui és capaç de conèixer l'univers millor que en cap altra època, de construir democràcies, de fer obres d'art sublim... però alhora s'arriba fins als pitjors graus de crueltat, de mentides i de destrucció. Per tant, manca un equilibri entre hemisferi dret i hemisferi esquerre. La civilització occidental s'ha regit per l'hemisferi esquerre deixant de banda o silenciament les emocions, sentiments i intuïcions que proporciona l'hemisferi dret.

En el fons, «ara s'ha comprès que la visió holística del món que ens donen els millors científics no està pas tan lluny de la visió directa de la realitat profunda obtinguda per la via de la contemplació espiritual»²⁹⁷. Així doncs, serà la ciència la que reclamarà que els dos tipus de saber –corresponents a hemisferi dret i esquerre del cervell– s'han de veure com a necessàriament complementaris i que són imprescindibles per a la vida. I l'art, com la via espiritual, constitueixen els màxims exponents d'aquesta integració.

La recerca espiritual de tots els temps ha utilitzat un sistema de vies d'ascensió (purgativa, meditativa, contemplativa,...) que, segons Antoni Tàpies, poden ajudar a entendre la manera de treballar de l'artista. Dirà que gran part de l'art del segle XX ha posat l'accent en la via purgativa: exageració de l'absurd, crítica ferotge, sàtira, caricatura, provocació sexual, violència... tot per desacreditar la realitat inautèntica. «Però és evident que aquest graó s'ha de seguir complementant-lo amb altres formes

²⁹⁶ TÀPIES, *Valor de l'art*, 93.

²⁹⁷ *Ibid.*, 73.

artístiques més subtils, amb un art més total, que arribi a portar-nos a l'últim graó, el de l'experiència íntima de la veritable realitat»²⁹⁸.

Un darrer escrit que cal citar és *La condició d'artista*. Inicia la reflexió preguntant-se si és possible parlar avui d'una condició d'artista de manera generalitzada, és a dir, si existeixen unes característiques comunes a tots ells. Per a respondre, Tàpies presenta el model oriental i es fixa en la figura de Hakuin Ekaku (1685-1768), monjo-pintor de la branca *rinzaï* del budisme zen japonès. ¿Quins són els fonaments de l'art singular d'aquest mestre, així com els de molts altres de l'Extrem Orient que el precediren o que l'han seguit?

Ell mateix ho explica i ho posa en pràctica amb naturalitat: «desentenent-se no solament de les idees estètiques corrents, sinó de qualsevol preocupació pel mateix art. I consagrant-se prioritàriament a la seva realització personal; a la recerca del despertar autèntic i el més complet possible de la seva pròpia naturalesa. Protagonitzant així aquella antiga dita japonesa (que els occidentals hem ignorat durant cents d'anys) segons la qual, si vols fer una obra d'art important primer t'has de convertir tu mateix en obra d'art»²⁹⁹. Aquest no ha estat el model d'artista en el que s'ha cregut a Europa però sí és el paradigma que assumeix Antoni Tàpies: l'art important sempre s'hauria de considerar com un ofici religiós.

I una darrera dimensió, fonamental també al llarg de tota l'obra escrita d'Antoni Tàpies, és la qüestió social de la teoria estètica, és a dir, el progrés per a tots els ciutadans que suposen aquests plantejaments: «La contemplació profunda, lluny de ser elitista, justament il·lumina la nostra escala de valors per resoldre els problemes i les injustícies reals, de la vida diària, que frenen les potencialitats de l'home de la nostra època»³⁰⁰.

Valor de l'art inclou també una segona agrupació de textos titulada *Orígens i afinitats* on es refereix a artistes que estan a l'origen del seu treball o bé pels que sent

²⁹⁸ TÀPIES, *Valor de l'art*, 76. Aquest estadi al que al·ludeix Antoni Tàpies pot ser ambigu per a l'home occidental. És el que la tradició hindú contesta quan afirma que l'univers és una essència subtil i *tat tvam asi*, tu ets això. El budisme es refereix a la vacuïtat fonamental. La saviesa xinesa assegura que del Tao no se'n pot parlar i com a màxim es refereix a un principi vital. Els profetes bíblics es troben amb el 'sóc el que sóc'. Per als místics d'Occident ha estat la descoberta del seu jo més pur, de la llum que dona sentit a l'existència.

²⁹⁹ *Ibid.*, 135. Hakuin Ekaku pertany a la tradició de mestres subversius iniciada pels artistes xinesos de la dinastia Song i Yuan que realitzaren la pintura i cal·ligrafia a la tinta, anomenada al Japó *suibocu-ga*. Son monjos zen que visqueren als monestirs de Kyoto durant el segle XV. Però és a partir dels segles XVII i XVIII quan apareixen els noms més transcendents.

³⁰⁰ *Ibid.*, 94. Aquest text correspon al discurs llegit a l'acte de nomenament d'acadèmic honorari a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid el 2 de desembre de 1990.

una certa simpatia. Entre ells, Velázquez, Domènech Muntaner, Beuys, Antoni Llena³⁰¹ o Rafael Alberti. Per tant, personalitats de moltes disciplines artístiques que han influït en la seva obra. Ens farem ressò de l'article que dedica a Antoni Gaudí i, concretament, a la Sagrada Família per l'actualitat d'aquest monument:

La Sagrada Família, si més no de la forma com se segueix construint ara, a la fi del segle XX, serà un monument d'un passat cada vegada més obsolet. Seguir les obres en desacord tant amb els nous continguts de renovació evangèlica que es proposà l'Església com amb els que tenen la mateixa arquitectura i l'art d'avui, ha fet perdre l'ocasió que la Sagrada Família sigui realment el gran símbol de crisi i de transició vers la nova cultura del nostre temps, d'obertura real a la població, de transparència –potser s'havia de continuar amb parets de vidre, com proposaven alguns arquitectes–, de testimoni de pobresa, de respecte a altres creences... del qual la nostra ciutat s'hagués pogut enorgullir de veritat. Donat un nou sentit a les obres, sí és que realment calia seguir-les, no solament s'hauria millorat la imatge de l'Església catalana sinó que s'hauria evitat la desnaturalització que s'està fent de l'obra de Gaudí³⁰².

2.7 L'ART I ELS SEUS LLOCS³⁰³

En aquesta obra, Antoni Tàpies es proposa mostrar la relació que l'art europeu ha tingut amb les tradicions culturals que li són alienes i en les que l'artista hi descobreix unes profundes connexions i coincidències. Per fer-ho, divideix el volum en dos blocs. En primer terme, el desenvolupament teòric que consta de 17 articles escrits entre 1994 i 1999, precedits per un pròleg i una introducció. I, en segon terme, una reproducció de més de tres-centes peces artístiques de totes les cultures i de tots els temps, distribuïdes sense cap ordre especial, d'entre la seva col·lecció personal. Una selecció que realitza a partir de la seva pròpia evolució artística, des de la necessitat d'explicar-se a si mateix, de donar raó de la seva problemàtica personal durant més de cinquanta anys de trajectòria.

³⁰¹ Tàpies afirma el 1985, en un catàleg d'exposició de Llena que «sense Llena segur que a l'art català d'avui li mancaria un dels millors components d'exigència i de suport moral que ens són tan necessaris. La seva actitud i els seus treballs s'han convertit en un excel·lent indicador de per on van els corrents més vius de l'art del nostre país» en TÀPIES, *Valor de l'art*, 196.

³⁰² TÀPIES, *Valor de l'art*, 181.

³⁰³ *L'art i els seus llocs*. Madrid: Siruela, 1999; edició castellana: *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela, 1999; edició francesa: *L'art et ses lieux*. París: Daniel Lelong, 2003.

L'embrió d'aquest volum es troba en l'article *Trois mil ans d'amitiés* publicat el 1992 a l'edició francesa de la revista *Vogue*. A diferència dels llibres anteriors, la majoria d'aquests textos no són reproduccions d'articles publicats en premsa sinó que varen ser escrits específicament per a *L'art i els seus llocs*.

Ja en la introducció, explica quines són les intencions d'aquest assaig: «l'aproximació a la base profunda de la naturalesa humana, que en realitat és la constant del gran art en tots els temps, però amb la diferència que, gràcies a la nostra conquerida alliberació i a les millors possibilitats que avui existeixen d'aprofundir en el coneixement del món, els artistes ara potser la plantegem amb major radicalitat»³⁰⁴. En aquest sentit, no dubta en parlar de l'art dotat de *poders* universals, que s'acostumen a qualificar de transcendents, per destriar l'autèntic art del mediocre.

La nova ciència, amb aportacions com la teoria de la relativitat, la física quàntica, la curvatura espai-temps, els valors de l'inconscient, la teoria del caos o de l'ordre implicat, ha obligat a capgirar la visió clàssica de la realitat. Davant d'aquesta situació, l'artista s'enfronta al que anomena *mitologies de l'impossible*, és a dir, cal fer-se sensible a les profunditats d'altres civilitzacions, a altres visions del món.

La selecció de creacions que mostra de manera desordenada espera que contribueixi «de cara a les noves generacions d'artistes a fer més patent aquella idea d'aldea global que avui és el món, de la mateixa manera que les nostres arrels, com a artistes, tenen una geografia molt més extensa que abans»³⁰⁵. Per tant, Tàpies es mostra impulsor d'un corrent d'art i pensament que s'erigeix davant l'amoralitat, la frivolitat i el comercialisme en què està caient gran part de la «cultura» en les «societats del benestar». En definitiva, l'artista ha de fer front a la crisi de les velles concepcions del món, de les ideologies i de les creences.

En els textos *La imaginació del món* i *Art nou i presència del passat* apel·la a la necessitat de retornar als orígens. L'art ara ja no serà només una activitat dedicada a la producció de coses estètiques sinó un treball àmpliament interdisciplinari en funció d'altres aspectes de la cultura com el llenguatge, la mitologia, el simbolisme, la ciència o la sociologia. I un treball que s'expressarà amb distints llenguatges com l'escriptura, la música o la fotografia. En síntesi, «l'evolució de la nova cultura ha contribuït a que el segle XX sigui un dels moments més interessants de la Història de l'Art, en el qual no solament s'han formulat nous continguts i s'han creat nous llenguatges, sinó que també

³⁰⁴ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 20.

³⁰⁵ *Ibid.*, 19.

se n'han revalorat moltíssims d'altres que s'estaven perdent, tant de la nostra pròpia tradició com de les civilitzacions no europees»³⁰⁶. Per tant, un retorn als orígens en el sentit de recuperar allò de més fonamental de les diferents cultures del món per posar-ho al servei dels requisits de la nova cultura, d'acord amb els nous paradigmes que proposen la ciència moderna i la saviesa de tots els temps.

Prèviament a continuar avançant en els textos del llibre, fora bo establir què entén Antoni Tàpies per «nova cultura». Aquesta és una expressió recurrent en els seus escrits i serà en *Psique col·lectiva i salt visionari* on en proposi una definició: «és com un bloc bifront que, per un costat, absorbeix algunes obres, tradicions i creences antigues i, per l'altre, fa un salt al buit, visionari, instintiu, hipotètic»³⁰⁷. I qualsevol reflexió sobre l'art modern haurà de passar per les referències a les antigues savieses no europees perquè en la nova cultura, Europa ja no és el centre del món. En l'art asiàtic, l'africà, el precolombí,... Tàpies troba un to d'elevació espiritual i moral que difícilment és present a l'Occident preocupat per diferenciar entre espiritualitat i mundanitat, entre art religiós i art profà.

En el text *Els objectes de poder* es refereix a les pintures i escultures que independentment de les creences a les que pertanyen o de si són figuratives o abstractes són «objectes d'una estranya força que, només amb mirar-los o tocar-los llancin sobre nosaltres sacsejades d'energia que ens captiva»³⁰⁸. I ho desenvolupa:

La dels veritables objectes de poder és una força misteriosa, còsmica, que entrant en la seva ment passa a les mans, a la saviesa artesana d'un creador, el qual, en certa manera, és com un xaman. Una mena de força carismàtica intransferible que troba el seu lloc de destí també en la ment del contemplador, però no per descriure-li res, sinó per arrabassar-li la consciència i aconseguir que sigui ell mateix qui obri els ulls de l'esperit a aquell misteri de la més profunda Realitat³⁰⁹.

Per tant l'artista, tenint a l'abast aquests models d'art i saviesa, elevarà el to de la seva obra posant-ho sempre al servei de la millora de la pròpia consciència i la de

³⁰⁶ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 27. Es refereix a formes i expressions que el dogmatisme de les velles escoles donaven per enterrades i que ara es comencen a veure com una part imprescindible del patrimoni de la humanitat.

³⁰⁷ *Ibid.*, 47.

³⁰⁸ *Ibid.*, 52.

³⁰⁹ *Ibid.*, 52. Equipara aquesta força misteriosa a l'art del talismà o de l'amulet (pedra, fusta, metall,...).

l'espectador. En definitiva, es tracta de tot un nou paradigma que requereix de l'elevació de totes les persones a un nou estat de consciència:

Elevant l'estètica a tot un sistema de vida, tant si és pública com privada, on l'home i l'univers sencer són considerats una matèria preciosa amb la qual hem de construir la més bella de les obres d'art: la vida mateixa. L'art, llavors, pot existir en tot; i tots, cadascú en la seva ocupació, podem ser un gran artista, des de la feina quotidiana aparentment més senzilla (passar el rasclat, arreglar unes flors, preparar el menjar, etc.) fins les més complexes relacions socials [...] Sense oblidar, és clar, allò que finalment és la clau de tot el que diem: l'art d'apropar-nos a la nostra pròpia naturalesa profunda, a la nostra *privacitat* més íntima... a aquella Realitat interior que ens porta a la comprensió de tota la resta³¹⁰.

Un dels símbols recurrents en l'obra de Tàpies és la creu que a vegades pren la forma d'ics o fins i tot de la lletra T del seu cognom o del nom de la seva esposa, Teresa. En *L'art i els seus llocs* dedica diversos escrits a desgranar tota la càrrega simbòlica d'aquest signe. Com ja s'ha citat anteriorment, és poc habitual que Tàpies doni detalls interpretatius de la seva obra però en el cas de la creu, decideix dedicar-hi diversos articles. Per tant, al·ludeix a la importància del signe:

Malgrat que pot semblar un tema artístic molt particular, les imatges de la creu i dels encreuaments, de les línies i plans oposats, de les interseccions de forces contràries, etc., en nombroses cultures es consideren una representació simbòlica fonamental del món. Són imatges que resumeixen problemes filosòfics universals molt profunds i complexos, com les anàlisis de l'ésser i les visions de la realitat última; i en ells es troben involucrades concepcions que pertanyen tant al camp de la ciència com al de la saviesa mística, tant de l'ètica (i fins de la política) com de l'estètica, tant de pobles llunyans com de la nostra tradició³¹¹.

El símbol de la creu, per tant, va més enllà del cristianisme en l'univers de Tàpies tot i que no en renega perquè la contemplació d'un home nu clavat a una creu agonitzant confronta l'ésser humà amb la seva condició; l'amor i la mort, l'Eros i el Tàntos.

³¹⁰ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 67.

³¹¹ *Ibid.*, 75.

En consideració de l'historiador René Guenon, el signe de la creu representa la comunió perfecta de la totalitat dels estats de l'ésser i això explica que sigui un símbol present en moltes doctrines. Mircea Eliade, més que a un símbol, fa referència a una *geografia mítica* i afirma que aquesta visió de la realitat comença a aparèixer en les cultures que creien en tres regions còsmiques, és a dir, cel, terra i infern amb un centre en el punt d'intersecció. Aquest plantejament coincideix amb el de les savieses dels Vedes o de l'Orient Mitjà en què apareix el símbol de l'arbre còsmic: amb unes arrels que s'enfonsen a l'infern; les branques que s'elevan tocant el cel; tot formant una creu amb el pla de la terra.

Antoni Tàpies desenvolupa el tema de la geografia mítica en el seu escrit *L'esperit dels pobles orientals*. Distingirà entre les concepcions occidentals i les orientals: «Mentre a Occident (i, en especial en la nostra tradició judeocristiana) predomina la creença que aquella geografia és dual (creador i criatures, esperit i matèria, ànima i cos, idealisme i materialisme), en les cultures d'esperit oriental generalment es pensa que aquella geografia és Una, encara que sigui una unitat molt especial»³¹². Com ja és habitual, Tàpies posa en diàleg la saviesa dels pobles orientals amb els avenços de la ciència i tota la tradició mística. Per un costat, constata que aquesta visió del Principi únic coincideix amb el paradigma hologràfic del món. I, per l'altre, l'equipara al *coneixement* que proporciona la contemplació mística.

I on queda l'artista davant aquest repte? Trobem la resposta a l'escrit *Símbols de noves esperances* on constata que ni les filosofies ni les creences són suficients per fer obres d'art. Amb una humilitat radical, realitza un exercici de despullament i es planteja el dubte de «qui sap si totes les nostres obres no són només això: intents de respondre aquell interrogant, aquella incògnita, aquella X, aquell Tao, aquella creu que continua trobant-se quan s'arriba als límits del coneixement: el gran Misteri davant del qual, avui com ahir, ens sentim iguals i solidaris amb tots els éssers de l'univers»³¹³.

Si fins ara hem plantejat que *L'art i els seus llocs* desenvolupa l'entorn cultural en el que s'ha de moure l'artista, en el text *Més enllà de l'estètica?* dedica unes pàgines a descriure la relació de l'artista amb l'espectador. És preciosa i pertinent la metàfora que usa Antoni Tàpies parlant de *llaços d'amistat* que uneixen els espectadors amb els artistes: «aquesta estimació profunda per certes obres d'art, si més no, explica que en els

³¹² TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 79.

³¹³ *Ibid.*, 91. Per a Antoni Tàpies, totes les obres d'art importants estan unides per un fil de lectura universal: l'art que creu que cal insistir en l'evocació i la constant meditació i vivència d'allò ocult, allò obscur i inefable, la presència d'allò que qualifiquem com a Misteri.

seus inicis el goig artístic tingui quelcom d'experiència molt íntima, d'un corrent viscut entre un artista i un espectador en el silenci meditatiu d'un espai privat. És la situació ideal on les llavors plantades pel creador es tornen veritablement fecundes»³¹⁴.

En aquestes línies Tàpies ja apunta la necessitat que aquesta amistat, aquest encontre, es desenvolupi en un espai privat d'intimitat. Antoni Tàpies es mostrarà crític amb les descontextualitzacions que sovint suposen les obres en els espais museístics. Per això, es referirà a la necessitat de recuperar el sentit i l'entorn, ja que en els darrers anys observa que l'art necessita acollir-se de nou a l'ombra de llocs en certa manera *santificats*.

2.8 MEMÒRIA PERSONAL. FRAGMENT PER A UNA AUTOBIOGRAFIA³¹⁵

Aquest és el text més original d'Antoni Tàpies, ja que no constitueix una selecció d'articles publicats en premsa. A *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, l'artista explica amb honestat i senzillesa el seu itinerari vital enriquint-lo amb reflexions sobre estètica i informació sobre els convulsos moments històrics i polítics del segle XX.

La major part d'aquest assaig va ser escrit, en ple franquisme, en el curs de la primavera i l'estiu de 1966. Com explica Antoni Tàpies en la justificació de la memòria, aquest projecte es va precipitar arran de la Caputxinada, la detenció i multa d'una trentena d'intel·lectuals reunits al convent dels Caputxins de Sarrià, el mes de març de 1966, per prestar suport a la fundació del primer sindicat democràtic d'estudiants després de la guerra. Si bé va encarar el projecte amb urgència poc a poc va anar descartant la idea d'una publicació més o menys immediata. En el llibre de converses amb Barbara Catoir, la historiadora de l'art pregunta a Antoni Tàpies sobre els factors que el van empènyer a publicar les seves memòries tan aviat. Aquesta n'és la resposta:

³¹⁴ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 42.

³¹⁵ *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona: Crítica, 1977; edició francesa: *Mémoire. Autobiographie*. París: Galilée, 1981; edició castellana: *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Seix Barral, 1983; edició italiana: *Autobiografia*. Venècia: Marsilio, 1982; edició alemanya: *Erinnerungen. Fragment einer Autobiographie*. St. Gallen: Erker-Verlag, 1988; edició xinesa: *Tapiáisi hui yi lú: Reminiscences of Antoni Tàpies*, Hunàn: Mei Shú Chú Ban Shi: 1992; nova edició catalana: Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010; nova edició castellana: *Memoria personal*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

En aquells dies acabava de sortir de la presó; això va ser després que ens haguéssim tancat al claustre dels caputxins i allà la policia ens va fer sortir i ens va empresonar. Allò va ser una cosa escandalosa, van escriure el meu nom als diaris. Tothom podia llegir que era a la presó. Encara que només fossin tres dies, va ser una experiència molt penosa. Després em van multar. La població de Barcelona devia pensar que els detinguts i jo mateix érem com delinqüents, unes males persones, i per això vaig escriure les meves memòries, per demostrar que no érem pas així. Érem un grup d'estudiants, professors, intel·lectuals i artistes, que ens havíem tancat al claustre per tal de crear un sindicat democràtic d'estudiants i donar un testimoni antifranquista. Això va ser abans del procés de Burgos, i va ser la primera vegada que es protestava d'aquesta forma³¹⁶.

Per bé que amb anterioritat veieren la llum alguns fragments de l'obra, la primera edició aparegué el 1977. L'any 1993 hi hagué una segona edició però la versió definitiva de l'obra amb correccions i afegits arribà el 2010 amb una edició de la Fundació Antoni Tàpies que incloïa una cronologia i una selecció d'imatges per mostrar l'evolució del seu llenguatge artístic.

Tàpies explica clarament quin és el sentit de publicar les seves memòries:

Bastant abans d'aquesta data [es refereix a 1966] ja m'havia passat pel cap més d'una vegada la idea de narrar les circumstàncies de la meua vida, les influències que he rebut, l'itinerari interior que he sofert, o les recerques personals que es troben a la base de la meua pintura. Coneixia –només per citar uns exemples de textos autobiogràfics de pintors– fragments del diari de Delacroix, alguns escrits de Gauguin, les cartes de Van Gogh, de Cézanne i, en primer terme, el diari de Paul Klee, tots els quals m'havien estat utilíssims, molt més que cap llibre teòric o d'estètica. I sovint pensava que potser arribaria un dia en què jo hauria de prestar aquest servei. Fins i tot potser amb un propòsit egoista, ja que no solament contemplava el seu possible aspecte didàctic respecte a altres artistes més joves, sinó perquè també em semblava que m'ajudaria a prendre consciència i a orientar-me a mi mateix³¹⁷.

Així doncs, en aquest llibre trobarem l'itinerari vital d'Antoni Tàpies, les influències i recerques en la seva pintura i el relat del moment històric que li va tocar viure. En paraules d'Ignasi Roviró:

³¹⁶ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 115.

³¹⁷ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 17.

L'actitud del pintor en l'exercici d'explicar la seva pròpia vida és la mateixa que adopta Rousseau quan exposa la seva trajectòria personal en aquell text impressionant que són *Les confessions*. Vostès recordaran la nota introductòria de Rousseau on diu que compta amb el lector per tal de fer un judici sobre la seva vida. Per això l'escriptor serà honest en la narració i explicarà les seves vivències sense manipulacions, sense retalls. Exposarà tant les qüestions que li són favorables com aquelles que no construeixen una imatge positiva de la seva persona. Tàpies té aquesta mateixa actitud: és honest amb si mateix i fidel a la seva pròpia memòria. Per això no amaga moments d'intimitat o, en l'adolescència, de la descoberta del sexe o bé algun mal moment degut a l'alcohol. Com el savi ginebrí, el nostre pintor es dona completament en el seu text autobiogràfic. Hi explica la seva vida, però no en aquell sentit dels positivistes, pels quals narrar una vida és recontar una suma de fets. Com en la pintura, Tàpies sap que una vida no és construïda a base de fets, sinó de vivències, a base d'idees, de posicions davant el món³¹⁸.

Inicia el relat de la seva trajectòria vital presentant la seva família al lector: «la meva mare ho fou tot per a mi en els anys de la infantesa i durant quasi tota l'adolescència. En ella, hi trobava totes les qualitats, totes les instintives proteccions que les criatures busquen en les dolceses femenines de l'ésser que els ha engendrat. Fins i tot la seva olor semblava calmar-me en els moments de temor o excitació»³¹⁹.

Resulten sorprenents els primers records del pintor, que paradoxalment comencen abans del seu naixement: «Tinc records infantils molt llunyans [...] i un de molt persistent –entre somni i imaginació– que em produïa una gran exaltació eròtica i que consistia a creure que jo vivia a l'interior d'una cavitat orgànica, una mena de ventre o d'immens sexe femení tou i rosat per on em passejava com un excursionista per un paisatge muntanyenc»³²⁰.

El relat sobre la seva mare contrasta amb la presentació que fa del pare:

Dibuixa una figura paterna complexa, angulosa; feta d'admiració, de comprensió i també de retrets importants. És plena d'agraïment per les facilitats que li proporcionà al llarg de la seva carrera pictòrica però també hi trobem retrets per les dificultats i incomprendiments que li posà quan el jove Antoni Tàpies va voler dedicar-se a pintar. No

³¹⁸ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

³¹⁹ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 51.

³²⁰ *Ibid.*, 53.

accepta tampoc del seu pare el canvi d'idees polítiques que va sofrir a causa de la guerra civil i l'adequació a la nova situació que marcava el franquisme. Un retret més a la figura del pare: si en la joventut i en la maduresa el pare tenia una posició clarament contrària a la jerarquia catòlica, en la vellesa es refugià en la pregària i en l'assistència assídua a missa³²¹.

Un altre aspecte que sembla destacable sobre el relat de la infància i joventut és la qüestió de la malaltia. Ja el 1940, un cop acabada la guerra civil, ha d'interrompre els seus estudis –primer a *l'Institut Menéndez y Pelayo* i després una altra vegada a les Escoles Pies– a causa de la fràgil salut. El 1942 vindrà marcat per una malaltia pulmonar que comportà una llarga convalescència al sanatori de Puig d'Olena i, posteriorment, a Puigcerdà i La Garriga. Cal imaginar un jove de dinou anys tancat en un sanatori. No és estrany doncs que en la seva autobiografia destaquí la lectura de *La muntanya màgica* de Thomas Mann pels inevitables paral·lelismes amb el protagonista: «eren uns moments de melangia infinita. Recordo uns vespres gelats, amb el cel negre ple d'estrelles. Qui sap si, com tantes vegades, la meva mare feia poc que m'havia deixat per tornar cap a casa, on jo, amb els ulls de la imaginació, veia tots els meus continuant la seva vida, movent-se, treballant... M'imaginava casa nostra un dia a la tarda que el sol entrava fins al fons, passadís avall..., aquella tribuna dels darreres del pis, les seves butaques, les prestatgeries plenes de llibres, la taula-braser. Aviat estaré bo, pensava sovint, i tornaré a ser normal»³²². Els temps al sanatori els dedicà a dibuixar i fer còpies de Van Gogh i Picasso. S'interessà per la història de la filosofia i llegí Nietzsche, Spengler, Ibsen, Stendhal, Proust i Gide. La predilecció per la música romàntica, especialment per Wagner i Brahms, així com per tota la ideologia estètica del romanticisme i del postromanticisme alemany s'assentaren durant aquests anys.

L'experiència de la malaltia podem considerar-la fonamental per a l'obra d'Antoni Tàpies. Una malaltia que suposarà un reguitzell en el seu món interior al que, a més, s'hi sumaran els esdeveniments històrics de l'època:

Malgrat el xoc que també em va produir a mi saber que estava tísic, amb totes les connotacions que aquest mot tenia aleshores, no vaig considerar, però, que aquella malaltia fos una desgràcia i m'hi vaig adaptar amb rapidesa, convençut que tot acabaria bé. Semblava que inconscientment em proposés d'acceptar dòcilment aquell trasbals per

³²¹ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

³²² TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 143.

atènyer el final d'una etapa absurda, no de la meua vida, sinó de la «vida» en general. Com si amb l'arribada d'aquell mal em calgués preparar per al necessari sacrifici simbòlic, com el que practiquen els xamans, per renéixer a una etapa superior de l'existència. I, efectivament, tot allò em va conduir a una mena de mort ritual. És difícil de fer entendre a qui no hagi passat res de semblant com foren per a mi aquells moments d'esfondrament, que van culminar en els dos anys següents, quan, sobretot, vaig haver d'enfrontar-me de nou amb la realitat de cada dia. Fou una caiguda total fins al fons de tot, fins als límits mateixos de la follia. Tanmateix, ¿qui pot dubtar també que tot allò em fou importantíssim i que aleshores es va decidir el meu esdevenidor?³²³.

I és que serà en la dècada de 1940 quan s'inicia formalment en la pintura, amb els primers dibuixos d'un to expressionista i oníric. Són uns anys d'influència del surrealisme i la psicologia.

L'altra gran branca de formació fou el marxisme el qual aportà a Antoni Tàpies la noció que l'art s'ha de comprometre amb la realitat històrica: «Si jo volia que l'art fos realment l'explicació i el suport complet de l'home, ¿com no ser sensible i ignorar les lluites socials i polítiques? ¿Com no preocupar-me per tot allò que pot representar un intent de major llibertat per al desenvolupament vital de l'home?»³²⁴. Des d'aquesta perspectiva, s'entendrà que fes una opció per l'art compromès:

Per damunt de tot hi havia aquell corcó de la famosa tesi onzena sobre Feuerbach: «Els filòsofs no han fet més que interpretar el món de diverses maneres, però del que es tracta és de transformar-lo». Aquesta tesi del mateix Marx, que sovint Cabral mencionava, m'anava treballant i cada vegada em semblava més plena de raó i coincident amb la missió que l'art podria contribuir a fer. Gràcies a Cabral, doncs, vaig entrar llavors –evidentment amb més sentiment entusiasta que amb un real coneixement– en el polèmic món de l'«art compromès», pel qual van passar molts artistes i intel·lectuals de tot arreu, polèmica aleshores en ebullició, però que, en molts aspectes, encara dura avui³²⁵.

Ara bé, probablement el gir més notable es produeix a la dècada dels cinquanta, després de dues estades a París i amb les primeres exposicions individuals tant a Catalunya com a França o els Estats Units. Són uns anys d'aprofundiment en les

³²³ Ibid., 208.

³²⁴ Ibid., 136.

³²⁵ Ibid., 209. João Cabral de Melo fou cònsol del Brasil a Barcelona, poeta i amic d'Antoni Tàpies.

possibilitats de la plàstica, el color i la forma; d'experiments amb colors purs, formes i línies elementals. El període d'entre 1952 i 1955 representa una transformació essencial en les idees i intencions estètiques de Tàpies. Ja no es troba còmode en les posicions del surrealisme o del realisme socialista.

Per a Antoni Tàpies, la polèmica entre realisme socialista i art d'avantguarda està mal plantejada. Assimilar l'art d'avantguarda a un tipus determinat d'idees polítiques com feien molts teòrics aleshores, li sembla una anàlisi precària: «l'explicació, doncs, d'aquelles polèmiques i d'aquells antagonismes de socials i avantguardistes em va semblar ja en aquells anys 1952 i 1953 que no havia de cercar-se en un una qüestió de forma, sinó en una qüestió més fonda, que no és que jo veiés clarament, però que intuïa que a la llarga hauria d'explotar i no solament en el camp de l'estètica, i la lluita, doncs, s'havia de dur al camp més ampli del coneixement; era una qüestió filosòfica molt més general»³²⁶.

Serà en aquest moment quan Antoni Tàpies percep que artistes i poetes són els més indicats per mostrar simbòlicament la compensació dels oposats, de fer conèixer i sentir a l'espectador la realitat total, la realitat última. I veurà confirmades aquestes intuïcions en els debats de la ciència contemporània, en l'estudi dels psicoanalistes moderns i en la descoberta de les filosofies orientals:

Foren al començament, com jo ho qualificava, d'una mena de *quaranta dies al desert*, que en certa manera encara no sé si s'han acabat; i tota una sèrie d'experimentacions van desenvolupar-se al meu petit taller amb materials diversos, instruments nous, provocant-me jo mateix una tensió espiritual fortíssima i emborratxant-me expressament amb el mateix excés de feina i d'activitat febril amb hores i hores de meditació intensa passejant rítmicament –qui sap si com fan els *arahats* o els monjos als seus claustres– entre les quatre parets de l'habitació, o llegint poesia, o escoltant música³²⁷.

En paraules d'Ignasi Roviró, «evitant de caure en el que aleshores s'anomenaven les *metafísiques d'evasió*, ni d'incorporar creences sobrenaturals, va anar veient la necessitat d'adoptar temàtiques i plantejaments estrictaments humans, propis de la religiositat, que llavors semblaven exclusius de les religions, o de qualsevol dels

³²⁶ Ibid., 260.

³²⁷ Ibid., 265.

discursos sobre el sagrat. Tàpies veu en aquests temes els mites perennes de l'ànima humana»³²⁸.

En aquest sentit, considerarà que l'artista ha d'estar disposat a capbussar-se per sota del nivell normal de la consciència humana, penetrar en el jo inconscient i l'inconscient col·lectiu del grup. L'artista és aquell que mira amb els ulls del propi esperit: «¿Què cerquem en els llibres, en les doctrines? ¿Ens influeixen realment? ¿Influïm nosaltres mateixos, els artistes, sobre la gent? Segurament que ningú no influiria sobre ningú en el sentit d'inculcar-li res que en certa manera cadascú no porti ja a dins, que no sigui almenys latent en el seu esperit, és a dir, que no sigui quelcom real, ja que els homes no som gens diferents els uns dels altres [...] L'important és, efectivament, sentir, experimentar per nosaltres mateixos, veure amb els ulls del propi esperit. Saber prendre part davant de la realitat de la nostra època»³²⁹.

Aquestes constatacions tindran els seus efectes en l'obra plàstica d'Antoni Tàpies la qual avançà en l'exploració directa de la matèria. L'artista incorpora la materialitat en el quadre amb textures pròpies:

Calia, doncs, anar més lluny en l'experimentació de la percepció visual purament pictòrica i s'havia de prescindir de la idea d'un codi, llançant-se al buit, només en funció d'intentar fer "evident" el que se cerca. Vaig comprendre també que les possibilitats de formes i colors són infinites quan se surt del que s'entén per geometrisme i s'entra en el món incommensurable de l'orgànic, del que se'n diu amorf, de l'ambigu, de la taca, de l'expressionisme del pur gest, de la cal·ligrafia, etc., tal com vaig aprendre de la pintura xinesa i japonesa. Però a més vaig començar a adonar-me també que en aquell nou llenguatge encara no s'havia explorat (almenys suficientment) les possibilitats d'un tercer element: la textura, que igualment podria ser d'una gran contundència expressiva³³⁰.

Per tant, l'evolució vital i artística d'Antoni Tàpies es fa a inserida en les polèmiques i conjuntures pròpies de l'art del segle XX. La seva, una època convulsa marcada per la dictadura de Franco i un debat sobre el món de l'art que no sempre li semblarà ben plantejat. Serà en aquest context quan, en els anys seixanta, Antoni Tàpies decideix fer explícita la seva oposició al règim franquista: «en una ocasió em va acabar

³²⁸ I. ROVIRO, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat "Sapienza", 2012.

³²⁹ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 330.

³³⁰ *Ibid.*, 270.

els *quartos* veure com les meves pintures eren enviades a l'estranger per una secció del Ministeri d'Afers Estrangers embalades en unes caixes amb unes etiquetes que deien més o menys: *Material de propaganda de España*. A partir d'aleshores, vaig decidir que només seria jo el qui triaria el lloc convenient per exposar la meua obra en tota avinentesa»³³¹ i «els esdeveniments s'anaren multiplicant i també la feina i les primeres “incomoditats” amb l'administració. Malgrat que això que en diuen “el prestigi” i “el nom” alguns creien que em preservarien de la policia, jo veia que cada vegada corria més riscs. Però la por que evidentment em feia no podia pas frenar el sentiment d'un deure que tots els qui passàvem per ser “algú” havíem de tenir, amb la nostra societat. I s'havia de dar testimoni costés el que costés»³³².

Els anys seixanta són doncs una època de fort compromís social i escriurà diversos textos per a diferents mitjans de comunicació en els quals reflexiona sobre el paper de l'art contemporani en la societat i polemilitza sobre aspectes concrets de l'art i la cultura a Catalunya i Espanya. I és que *La pràctica de l'art*, la seva primera obra, s'edita el 1970.

Finalment, no es pot obviar que la lectura de la memòria d'Antoni Tàpies proposa un recorregut pel «transcurs de les arts, de les humanitats i de les teories artístiques i filosòfiques de la primera meitat del segle XX. És un viatge per la Barcelona noucentista, per les teories i pels artistes del surrealisme (com per exemple Dalí, Breton, Brassai, Éluard, Joan Miró o el poeta català Foix), és un recorregut per l'art avantguardista, pel realisme socialista, per l'abstracció, per les teories de l'informalisme, per l'art de Kandinsky, de Paul Klee, per l'art de Picasso i tants altres referents de l'art del segle XX»³³³.

Antoni Tàpies tingué dos clars referents que guiaren la seva activitat pictòrica, Joan Miró i Paul Klee. Serà en la seva *Memòria personal* on millor explica com l'influí la pintura i la persona de Klee: :

Representava, per a mi, la demostració que un gran artista és sempre un autèntic exemplar humà. Tot llegit el diari de la seva joventut es veu la seva constant preocupació per ser «home» abans que «artista», justament a fi de poder arribar a una «expressió total». ¿No era el que també sentia jo? Ell deia clarament que la pintura no podia donar-li cap satisfacció sense el suport d'una personalitat enterament

³³¹ *Ibid.*, 265.

³³² *Ibid.*, 347.

³³³ I. ROVIRÓ, *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies* [conferència], Roma: Universitat “Sapienza”, 2012.

transformada i d'una filosofia viva i positiva [...] També he vist en ell el meu fervor per la idea de no perdre la necessària comunió amb la naturalesa i el meu menyspreu pel culte de l'ego. I l'amor envers tot: des del més insignificant i microscòpic fins a la intuïció dels espais més grandiosos de l'univers, tot, però, amb una senzillesa, amb un frescor mig infantil, mig franciscana³³⁴.

Ja veiem que la manera d'apropar-se a Klee i a la resta de referents que cita en la *Memòria personal* va més enllà dels aspectes formals de la seva obra plàstica. L'apropament que en fa Tàpies és des de la vessant humana, ja que, com s'ha afirmat anteriorment, per a Antoni Tàpies, art i vida són dues cares d'una mateixa moneda.

Sobre l'altre gran referent, Joan Miró, afirma:

Miró, malgrat la fama de colorista alegre, sovint el veig més tràgic, més «negre» que Klee. Miró sap donar un cop de puny fort quan convé, ben al revés que Klee, que tot ho fa de petites persuasions. Són dues races, dos pobles, dues circumstàncies, però en tots dos habita el mateix rerefons humanista. En Miró ha dit: «Més que el mateix quadre, el que compta és el que aquest sembla. L'art pot morir, un quadre es pot destruir. El que és important és la llavor d'on poder néixer altres coses»³³⁵.

Memòria Personal. Fragment per a una autobiografia és doncs el relat en primera persona de l'evolució personal i artística d'Antoni Tàpies constituint un testimoni de primera mà de l'art contemporani del segle XX i dels moments convulsos que va viure Catalunya sota el règim franquista i l'alliberament que comportà l'arribada de la democràcia. Un relat que s'inicia amb la infància del pintor i que acaba amb la descripció dels anys seixanta i els moments de lluita política. Com no podia ser d'altra manera, les darreres línies d'aquest relat personal mostren amb brevetat i senzillesa els dos eixos que marcaran els anhels d'Antoni Tàpies. En referència a les passejades que fa pel Montseny amb la seva dona, Teresa, conclou: «Un dia la boira ens fa perdre i ens deixa unes hores desesperats en plena foscor del cim massa alt per a nosaltres del Turó de l'Home – exactament turó de l'home mort–, al Montseny, “mont de la senyera”. Com si la mateixa muntanya ens hagués volgut recordar el necessari equilibri que hi ha d'haver entre l'atracció a la llum dels cims i la vida prop del poble»³³⁶.

³³⁴ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 194.

³³⁵ *Ibid.*, 195.

³³⁶ *Ibid.*, 357.

Capítol tercer

EL SENTIT DE L'ART EN LA NOVA CULTURA

Són moltes les qüestions que recorren la bibliografia d'Antoni Tàpies. Aviat però el lector descobrirà unes temàtiques que apareixen de manera freqüent, no per manca d'originalitat del pintor, sinó perquè es tracta de qüestions que considera fonamentals. Entre elles, el sentit de l'art, la descripció acurada de l'essència de l'artista i les imbricacions entre art i espiritualitat. És objecte d'aquesta tesi proposar una descripció acurada dels plantejaments que fa Antoni Tàpies sobre aquestes qüestions en diàleg amb d'altres artistes contemporanis que han reflexionat sobre qüestions semblants per poder, posteriorment, construir una visió de conjunt i valorar-ne la seva originalitat.

La primera qüestió que plantejarem és la pregunta sobre el sentit de l'art. En la presentació de la seva bibliografia ja s'ha posat de manifest que l'art ha d'assumir una responsabilitat enfront la societat, tant en la seva dimensió organitzativa com en la conducció dels individus vers el creixement personal. Tàpies no entén l'art des d'una vessant de contemplació individual sinó que necessàriament l'artista i la seva obra han d'assumir un compromís amb la realitat històrica que els envolta. Un compromís que traspasa el moment de la creació i que transgredeix qualsevol frontera. Tàpies reivindicarà doncs la necessitat de crear un llenguatge artístic que no s'emmarqui en una cultura determinada i un art capaç de comunicar una experiència profunda als homes, amb independència de la seva procedència. Així s'expressa:

El gran artista ha d'aspirar a canviar el món. Deixant a part la seva activitat social o política, com pot tenir-les un ciutadà qualsevol, com un ideal normal de justícia, hi ha també unes raons «artístiques» que es desprenen de la seva obra, que estan clamant per un món distint. No com a «art polític» o «pamfletari», sinó perquè tot gran artista aspira a desvelar-nos l'autèntica naturalesa de les coses, l'autèntic funcionament de la realitat, en la qual és inclosa la realitat social. No crec encertat pensar, doncs, que l'artista s'anticipa. La possibilitat del coneixement de la realitat la porta tot el món en ell mateix. L'artista no fa sinó ajudar a desvetllar-la en tots els qui la tenim adormida³³⁷.

Per a Antoni Tàpies, el sentit de l'art s'ha de concebre des de la necessitat del desvetllament d'una realitat profunda que sovint roman oculta, especialment en el món occidental, on hi manca una visió de conjunt que ni les filosofies ni les religions han sabut realitzar. En aquest sentit, considera que l'artista i el poeta són els que han de dirigir-se al millorament de l'individu, ja que «¿no és cert que si primer no canvia cada individu de veritat, fins als racons més íntims del cor, de la consciència i de tots els actes de la vida privada, tampoc no canviarà la humanitat per més paraules, lleis, reglaments, consignes i arts de masses amb què se la vulgui regir?»³³⁸.

L'art és, per al nostre pintor, una forma de coneixement privilegiada que haurà de permetre a l'home ajustar el seu concepte de realitat³³⁹ vers l'autèntica naturalesa de les coses. I, de la mateixa manera que expressa aquesta necessitat de desvetllament, reconeix que no tot art és capaç de promoure aquest procés. Per això, cal aprendre a distingir el vertader art del que és fals:

Si les formes no són capaces de ferir la societat que les rep, d'irritar-la, d'inclinar-la a la meditació, de fer-li veure que es troba endarrerida, si no són un revulsiu, no són una obra d'art autèntica. Davant d'una veritable obra d'art, l'espectador s'ha de veure obligat a fer examen de consciència i a posar al dia les seves antigues concepcions.

³³⁷ A. TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel 1974, p. 195. Aquest fragment és extret d'un qüestionari de M^a José Ragué per a l'article *Arte Abstracto y figurativo* de la Biblioteca Salvat de *Grandes Temas* publicat a Barcelona el 1973. Les respostes van ser revisades posteriorment per Antoni Tàpies qui va decidir incloure-les en el volum *L'art contra l'estètica*.

³³⁸ A. TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2010, p. 209.

³³⁹ Picasso, poc prolífic en l'escriptura i les entrevistes, s'expressarà de manera semblant: «No es la realidad la que debe entrar en mi forma. Sino que yo soy como el pastelero que hace los moldes y cuece toda clase de pastas para ponerlas en los moldes. Ésta al jengibre, aquélla al pistacho. Y luego no te atreves a poner el pie fuera del molde» en H. PARMELIN, *Habla Picasso*, Barcelona: Gustavo Gili 1968, p. 10.

L'artista li ha de fer comprendre que el seu món és estret i li ha d'obrir noves perspectives. Això és: dur a terme una autèntica obra humanista³⁴⁰.

L'obra d'art autèntica ha de ser capaç d'inclinar l'home vers la meditació, una meditació fecunda que el faci sortir del seu món segur i definit per obrir-se a noves concepcions. Un procés que no només l'art contemporani serà capaç de dur a terme. En *L'art i els seus llocs* Tàpies realitza una selecció de més de tres-centes peces d'entre la seva col·lecció particular procedents de totes les èpoques i cultures del món. És una selecció personal que no respon a cap ordre ni criteri més enllà de la invitació a obrir noves perspectives en l'espectador. Tàpies afirma: «La sintonia que experimentem amb certes obres del passat sembla que en part provingui realment d'una mena de ressonància a través de l'espai i del temps. Però és una ressonància, com recorda Marie-Louise von Franz seguint a Jung, que, a més de les estructures de cada època, també fa subsistir la suma d'estructures psíquiques universals que compartim amb tota la humanitat. Conseqüentment pot afirmar-se que la nova cultura és com un bloc bifront que, per un costat, absorbeix algunes obres, tradicions i creences antigues i, per l'altre, fa un salt al buit, visionari, instintiu, hipotètic»³⁴¹.

La nova cultura a la que fa referència Antoni Tàpies és aquella capaç d'enllaçar la tradició i les creences antigues amb el salt al buit que representa la mirada endavant. Entre aquests dos moments, s'alça imponent el present amb els seus protagonistes els quals, habitant l'ara i aquí, han de deixar impregnar aquesta nova cultura. Per aquest motiu Tàpies considera que l'artista ha de contemplar l'estat psicològic dels seus conciutadans en el moment de la creació:

L'artista no pot oblidar que el grau d'eficàcia de la seva creació és connex amb l'estat psicològic de la societat en què aquesta creació veu la llum. L'emotivitat de l'obra serà més o menys intensa, i aquí tenim allò que li dona un valor de l'actualitat més o menys gran, com més o menys hàbil sigui l'artista per desenvolupar unes idees determinades en el moment més propici. Arriba a això per la seva cultura i principalment pel coneixement intens de la seva circumstància. Gràcies a aquesta habilitat, que és també

³⁴⁰ A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p. 42. En referència a l'art modern afegirà: «Allà on no hi hagi veritable impacte, no hi ha art. Quan la forma artística no és capaç de produir el desconcert en l'ànim de l'espectador i no l'obliga a canviar de manera de pensar, no és actual».

³⁴¹ A. TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, Madrid: Ediciones Siruela 1999, p. 47.

un material peculiar seu, demostra tenir un coneixement profund de la realitat. És realista en l'autèntic sentit de la paraula³⁴².

Per valorar una obra d'art caldrà doncs mesurar-ne la recepció que en fa la societat. Això obliga Antoni Tàpies a plantejar un esquema dialògic en què l'art ha de desvetllar el sentit profund de la realitat tot considerant les condicions de la societat per a la qual ha estat creat. En aquest sentit, afirmarà la necessitat de renovació del llenguatge artístic: «comprendre que també estem enfront dels altres quant a la forma d'expressió, sí que significa per a l'artista entrar de ple en una tradició artística amb tot allò que implica de reconeixement de les seves lleis d'evolució»³⁴³.

En els temps actuals, que Tàpies qualifica d'excessivament tècnics i on la vida només es fa possible envoltada de màquines i productes industrials, l'art serà el mitjà que haurà de capgirar-ho tot per provocar un gir vers les coses naturals, fent una proposta que situï l'home davant les realitats elementals sovint amagades entre tanta tecnologia.

El plantejament d'Antoni Tàpies transcendeix qualsevol teoria estètica. Aquest art que ha de canviar el món, que ha de desvetllar l'autèntica realitat i que requereix d'una sensibilitat vers la psicologia social, assenyala una proposta més enllà de l'obra plàstica. Cal parlar doncs d'un art de la vida que l'artista veurà reflectit en les savieses orientals: «Sri Aurobindo parlava d'una societat ideal –a la qual no hem arribat, ni sabem si hi arribarem–, en què els artistes no seran una classe especial d'homes, sinó que cada home serà una classe especial d'artista»³⁴⁴. Unes paraules de la saviesa oriental que Tàpies troba també en el que és el seu referent, el pintor Joan Miró: «Més que el mateix quadre, el que compta és el que sembla. L'art pot morir, el quadre es pot destruir. L'important és la llavor de la qual poden néixer altres coses»³⁴⁵.

Per Antoni Tàpies, el sentit de l'art brolla de la capacitat de desvetllament de la realitat que pot exercir en l'espectador i aquesta és una concepció que, com en el cas de Joan Miró, també trobem en el pintor francès Jean Dubuffet que en la segona meitat del segle XX s'expressa en termes semblants:

³⁴² A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p. 23.

³⁴³ *Ibid.*, 32.

³⁴⁴ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 204. Sri Aurobindo (1872-1950) va ser un dels grans líders del moviment nacionalista de Bengala (Índia) entre 1906 i 1910. Passà llargues temporades a la presó per motius polítics. Va exercir una forta influència sobre la transformació del pensament indi i va fundar la revista filosòfica *Arya* on oferia interpretacions del sentit profund dels vedes i les Upanishads.

³⁴⁵ *Ibid.*, 84.

*Entraîner avec force l'esprit hors des sillons où il chemine habituellement, l'emporter dans un monde où cessent de jouer les mécanismes des habitudes, où les taies des habitudes se déchirent, et de manière que tout apparaît chargé de significations nouvelles, fourmillant d'échos, de résonances, d'harmoniques, là est l'action de l'oeuvre d'art. Commotionnées par ce choc reçu, hérissées par ce dépaysement comme un porc-épic attaqué qui dresse toutes ses épines, toutes les facultés de l'esprit s'éveillent, toutes ses cloches se mettent à sonner*³⁴⁶.

Com Tàpies, Dubuffet planteja l'eficàcia de l'obra d'art en termes de reciprocitat o de fecundació, ja que la creació necessita d'un espectador que es deixi penetrar per la proposta artística. Per això l'artista francès afirmarà que l'obra d'art mai no podrà considerar-se finita en la seva significació sinó que s'anirà enriquint a través de les mirades successives dels espectadors: *«L'oeuvre d'art doit avoir, non pas une signification limitée, et telle qu'on l'ait épuisée en peu de temps, ou même qu'on puisse jamais le faire, mais des sens très nombreux, ouvrant sur une multiplicité de chemins où l'esprit peut au gré de l'humeur s'engager, sans en trouver jamais les bouts»*³⁴⁷.

Tàpies i Dubuffet comparteixen aquesta noció de reciprocitat o de diàleg en l'obra d'art però s'esbossa una perspectiva diferent i fins i tot oposada en la pregunta sobre la vigència de l'obra. Com s'ha expressat anteriorment, Antoni Tàpies considera que l'estat psicològic de la societat receptora és fonamental per valorar la significació de l'obra mentre que Dubuffet es mostra més escèptic: *«Ce ne sont que les contemporains du peintre, et même parmi eux ses plus proches amis, qui peuvent déchiffrer tout le grouillement d'allusions et d'ellipses qui animent l'ouvrage. Il n'a de sens qu'en fonction de l'humeur collective du moment où il a été produit. A mesure que ce moment s'éloigne, que de nouveaux soleils se lèvent sur le monde, cependant que d'autres baissent puis s'éteignent, et que l'homme change de façons, le sens des signes devient peu à peu impénétrable»*³⁴⁸. O amb un estil molt característic de l'escriptura de Dubuffet, a mig camí entre la burla i el sarcasme, *«un homme réclame une compagne, on lui amène la momie de Thaïs. La plus attachante fille que l'Égypte connut, lui dit-on.*

³⁴⁶ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris: Gallimard 1967, p. 78.

³⁴⁷ *Ibid.*, 79.

³⁴⁸ *Ibid.*, 82

Ce n'est pas son affaire, c'est une ville vivante qu'il aime mieux. (La bonne, par exemple)»³⁴⁹.

I és que per a l'artista francès l'autèntic art és aquell capaç de desvetllar l'essència de l'ésser humà. Dubuffet usará el terme «esperit» per referir-se a aquest procés alliberador que pot provocar l'art i que defuig qualsevol intent de reduir-lo a mera ornamentació:

Je crois que l'oeuvre d'art est à la fois beaucoup plus et beaucoup moins que ce qu'on croit communément. Elle est beaucoup plus en ce sens que beaucoup de personnes n'en attendent pas grand-chose de plus que d'être un additif ornemental, d'apporter plaisir aux yeux, au lieu que j'en attends bien plus que cela puisque j'entends qu'elle me procure une véritable illumination de mon esprit, qu'elle modifie profondément mon regard sur toutes choses. C'est à mon avis trop peu demander à l'art qu'il s'adresse aux yeux, ou disons qu'il donne plaisir aux sens. L'art destiné aux sens ne m'intéresse pas, c'est l'art s'adressant à l'esprit qui seul m'intéresse»³⁵⁰.

En conclusió, Tàpies com Dubuffet consideraran que el sentit de l'art rau en la seva capacitat d'adreçar-se a l'esperit o, en terminologia de Tàpies, en la seva capacitat de desvetllar la realitat.

Realitat i esperit, dues paraules que responen a la pregunta sobre el sentit de l'art i que en la cosmovisió de Vassili Kandinsky ressonaran en el concepte d'espiritualitat: *«sabemos de sobra que cada “época de arte” posee una “fisonomía” especial que la diferencia del pasado y del futuro. Cada época presenta un nuevo “contenido” espiritual que expresa a través de formas precisas y convincentes. Son formas nuevas, sorprendentes y por ello mismo provocadoras: generalmente nos oponemos a estas formas provocadoras sencillamente porque expresan un nuevo espíritu hostil a la tradición convertida en una costumbre cómoda. La humanidad sólo se acostumbra lentamente a los cambios del contenido espiritual»³⁵¹.*

Per a Kandinsky, com Tàpies i Dubuffet, el vertader art ha de desvetllar un món nou desconegut fins aleshores al que s'hi pot accedir per mitjà de la intuïció. Si per al pintor català calia contemplar l'estat psicològic de la societat per a què es pugués

³⁴⁹ Ibid., 83.

³⁵⁰ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants* Vol. 2, París: Gallimard 1967, p. 214.

³⁵¹ V. KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós 1987, p. 147.

produir la interpenetració que provoca l'autèntic art, Kandinsky també considerarà que cada època té un contingut espiritual que li és propi i que, per aportar un element de valor a l'art, el pintor ha d'expressar el contingut espiritual de la seva època –o de l'època futura– de manera diferent per mitjà de formes convincents.

Probablement Kandinsky al·ludeix al que Antoni Tàpies formulà per mitjà de la necessitat de renovació del llenguatge artístic. Ambdós artistes constaten que l'obra d'art i el seu creador han d'entrar de ple en una tradició, amb tot allò que implica de reconeixement de les seves lleis d'evolució, per elevar-la vers l'autenticitat i fer-la progressar.

En aquest sentit, per a Kandinsky, l'art ha d'expressar el contingut de l'època del demà, és a dir, té una funció profètica: *«Toda época espiritual presenta su contenido especial expresado con una forma que corresponde exactamente a ese contenido. Toda época recibe así una “fisonomía” que le es propia, llena de expresión y de fuerza. De este modo “ayer” se transforma en “hoy” en todos los dominios espirituales. Pero el arte posee además de esto una cualidad exclusiva de adivinar en el “hoy” el “mañana”, fuerza creadora y profética»*³⁵².

Escriure aquestes línies durant la primera meitat del segle XX significa negar amb rotunditat la possibilitat d'un materialisme pur. Kandinsky defensa l'art abstracte entès com aquell que estima la forma perquè és mitjà per expressar un contingut. La forma sense contingut, per al pintor rus, està morta. Per això, cal que l'artista es deixi guiar per l'esperit de l'època de manera honesta tot prescindint del gust del públic en la mesura que està segur del seu procedir. Per a Kandinsky, esperit i matèria, units en un sol procés, donen el sentit de l'art.

El filòsof Alexandre Kojève redactà, el 1936, a petició de Kandinsky, un text que sintetitza el seu plantejament sobre el que anomena «art concret». Considera que la pintura tradicional és abstracte i subjectiva, ja que extrau allò de bell que hi ha a la natura en un exercici arbitrari del pintor que selecciona un fragment de la realitat tot excloent-ne la resta. Per contra, l'art nou és concret i objectiu perquè crea un objecte en el que allò que pugui tenir de bell, haurà estat produït directament per mitjà de l'artista amb una vocació d'expressar la totalitat:

³⁵² Ibid., 153. Aquest extracte forma part de l'article «Toda época espiritual» que Kandinsky publicà a *Vingtième siècle* el 1943, un any abans de la seva mort. Les primeres línies foren escrites un any abans per a una publicació de luxe de *10 Origin* editada per Max Bill a la Allianz Verlag de Zuric on es presentaven gravats en fusta del mateix Kandinsky i d'altres autors.

*Cuando el artista produce una pintura figurativa, re-produce, en una imagen subjetiva y abstracta, la objetividad concreta independiente de él, mientras que una pintura no figurativa es un objeto concreto creado por el propio artista. Ahora bien, el artista no puede re-producir más que un fragmento del mundo en que vive: ningún cuadro figurativo puede representar el universo real en su conjunto y los límites especiales del cuadro son siempre un recorte arbitrario del mundo representado. En cambio, el cuadro no figurativo (logrado desde el punto de vista artístico) es no un fragmento sino un todo: los límites del cuadro son los del objeto mismo. La pintura concreta y objetiva inaugurada por Kandinsky podría definirse pues también como una pintura total, por oposición a la pintura abstracta y subjetiva, que necesariamente es fragmentaria*³⁵³.

En conclusió, Kandinsky preconitza la dimensió profètica de l'art el qual haurà de guiar-se per camins nous a partir del segle XX. Substituirà l'art abstracte i subjectiu per un art nou i objectiu que busca expressar la totalitat de la realitat. Com afirma Dubuffet, l'art ja no es pot considerar mai més un instrument ornamental sinó que el vertader art haurà d'acompanyar l'home en un salt profètic, visionari, vers l'essència de l'esperit de l'època.

Per la seva part, Piet Mondrian, fundador del Neoplasticisme, arribà a París el 1910 i entrà en contacte amb el cubisme quan aquest estava en els seus inicis. De tots els abstractes, considerant Kandinsky i els futuristes, dirà que només els cubistes són els que transcorren pel veritable camí. Tot i fer aquesta afirmació, aviat considerarà que els cubistes no acceptaven les conseqüències lògiques dels seus propis descobriments: i és que l'expressió de la realitat pura no s'aconsegueix desenvolupant l'abstracció vers els seu objectiu final. Així és com Mondrian proposarà la plàstica pura com l'única capaç d'expressar la realitat pura, sense condicionaments subjectius: *«It is my conviction that humanity, after centuries of culture, can accelerate its progress through the acquisition of a truer vision of reality. Plastic art discloses what science has discovered: that time and subjective vision veil the true reality»*³⁵⁴.

Per a Mondrian, la realitat s'apareix tràgica com a producte de la confusió en la seva percepció, *«our subjective vision and experience made it impossible to be happy»*. I la manera d'escapar d'aquesta visió tràgica és amb una visió de la vertadera realitat, tasca que ha d'assumir l'art:

³⁵³ Ibid., 160. Aquest text es va publicar el desembre de 1966 en el número 27 de la revista *Vingtème siècle* destinat a celebrar el centenari de l'aniversari del naixement de Kandinsky. Kojève, a partir de múltiples discussions amb el pintor, escriu aquesta síntesi amb la que Kandinsky es mostrà conforme.

³⁵⁴ P. MONDRIAN, *The New Art- The New Life*, Nova York: Thames and Hudson 1986, p. 341.

*In our present mechanized world, where the opposing factors of life are so strongly accentuated that only combat can bring a solution, it is illogical to attempt to experience reality through fantastic feelings. At the moment, there is no need for art to create a reality of imagination based on appearances, events or traditions. Art should not follow the intuitions relating to our life, but only those intuitions relating to true reality. Even in this chaotic moment, we can near equilibrium through the realization of a true vision of reality. Modern life and culture helps us in this. Science and technics are abolishing the oppression of time. But these advances used in a wrong way still cause great dislocations. Our way leads toward a search for the equivalence of life's unequal oppositions. Because it is free of life's unequal oppositions. Because it is free of all utilitarian limitations, plastic art must move not only parallel with human progress but must advance ahead of it. It is the task of art to express a clear vision of reality*³⁵⁵.

Per bé que Kandinsky parla de la dimensió profètica de l'art, Mondrian expressa una idea equivalent amb una terminologia distinta. Per a l'artista holandès, la cultura de l'art plàstic mostra un progressiu alliberament dels factors opressius de la vida humana: *«Art is the aesthetic establishment of complete life –unity and equilibrium – free from all oppression. For this reason it can reveal the evil of oppression and show the way to combat it [...] If we are able to understand the culture of plastic art as a continuous growth toward the full utilization of its freedom to express pure life, then one way to optimism is open to humanity. The culture of art reveals to us that life is a continual growth, an irresistible progress»*³⁵⁶. Per a Mondrian, l'art contribuirà en la tasca d'alliberament de l'ésser humà en un sentit ontològic però també històric, ja que l'època en què l'artista escriu es troba fugint de l'Europa Nazi i el bloc soviètic cap als Estats Units.

Per a Mondrian, suprimir de l'obra tots els objectes provoca que el món quedi situat en una posició d'equilibri amb l'esperit, ja que obra i esperit haurien quedat purificats constituint la unitat entre dos oposats: *«Precisely by its existence non-figurative art shows that “art” continues always on its true road. It shows that “art” is not the expression of the appearance of reality such as we see it, nor of the life which*

³⁵⁵ Ibid., 341.

³⁵⁶ Mondrian inicià la redacció d'aquest article el 1939 a Londres, dos mesos abans d'arribar a Nova York, ja el 1940. En un text a Holtzmann escriu: *«I am making a short article by impulse of the actual world situation; I am trying to make clear that art shows the evil of nazi –and communist– conceptions... The article would be useful for America too»* en MONDRIAN, *The New Art- The New Life*, 323.

we live, but that it is the expression of true reality and true life... indefinable but realizable through the plastic»³⁵⁷. Mondrian distingeix doncs dos nivells de realitat. La primera, amb aspecte individual, que tendeix a mostrar-se obscura. La segona, amb aspecte universal, que haurà de ser clara. Una és lliure i l'altra està lligada a la vida individual ja sigui en la seva dimensió personal o col·lectiva. L'art abstracte doncs aspira a mostrar l'objectivitat.

En aquest sentit, l'obra no figurativa que promou el pintor holandès no sorgeix de l'inconscient com podrien proclamar els surrealistes sinó que per a Mondrian la intuïció pura, que se situa a la base de la tensió entre el dualisme subjectiu-objectiu, és l'eina de l'artista per a la tasca de creació.

Al llarg del segle XX i concretament en els artistes que es van valdre de la paraula per expressar les seves idees sobre el món de l'art, com Kandinsky, Dubuffet o Mondrian, trobem una angoixa profunda per despullar l'obra d'art de qualsevol element que resulti alienant i alliberar-la de qualsevol funció que no li sigui pròpia. Amb propostes terminològiques distintes, al·ludeixen a un mateix fet que és la necessitat de què l'obra d'art expressi la totalitat. L'art del segle XX, amb l'avenç del coneixement de la ciència, ja no busca oferir una visió fragmentària del món sinó que aspira a desvetllar allò d'autèntic que hi ha en la realitat i que és comú per a tota la humanitat. En aquest sentit, Antoni Tàpies es troba inserit de ple en aquest corrent de pensament que busca alliberar l'art dels servilismes d'èpoques anteriors³⁵⁸.

En el que sí es produeixen divergències significatives és en la manera d'aconseguir aquest art que vol expressar la totalitat. Si per a Antoni Tàpies, l'art ha d'arrelar en l'estat psicològic del present per ser capaç de transgredir-lo, Mondrian rebutja qualsevol intent d'aprofundiment en la subjectivitat al considerar-ho erroni i enganyós. Recordem el concepte de nova cultura que proposa Antoni Tàpies entès com un bloc bifront que, per un costat, absorbeix algunes obres, tradicions i creences antigues i, per l'altre, fa un salt al buit, visionari, instintiu, hipotètic. Com Kandinsky, fa

³⁵⁷ Ibid., 297.

³⁵⁸ En aquest sentit, Jean Frémon distingeix l'aportació de la ciència respecte la de l'art: «*Si l'art est connaissance, il ne l'est pas exactement de la même façon que la science. La science divise, classe, organise, elle cherche des équivalences logiques, elle procède par équations qui doivent être justes, c'est-à-dire réversibles et répétables pour peu que les paramètres choisis ou les conditions de l'expérience soient identiques. L'artiste ne procède pas ainsi, il prélève ce que sa curiosité, son inspiration, sa fantaisie, auront saisi dans les domaines les plus variés. Ces rapprochements, volontiers incongrus, ont la vertu de questionner le monde. L'art n'apporte pas des réponses, il signale, provoque, questionne, reflète. Il transforme, il change la nature et la destination de ce qu'il prend pour objet*» en J. FRÉMON, *La Substance et les accidents*, Le Muy: Editions Unes 1991, p. 12.

referència a la dimensió profètica de l'art però al contrari que Mondrian o Dubuffet, creu que serà possible a partir de la integració d'algunes tradicions o creences antigues. En aquest sentit, resulta pertinent citar al cubista Juan Gris:

En los períodos artísticos llamados de decadencia existe una hipertrofia de la técnica en detrimento de la estética. No hay selección y los elementos más heteróclitos se codean en las producciones. Los pastichistas imitan los aspectos conocidos de las obras del pasado sin penetrar en su estética ni los grandes medios de su ordenamiento, pues ninguna obra llamada a convertirse en clásica puede tener un aspecto semejante a las obras clásicas que la han precedido. En arte, como en biología, hay herencia pero no identidad con los antepasados. Los pintores heredan caracteres adquiridos por sus precursores; por ello es que toda obra importante no puede pertenecer sino a la época y al momento en que ha sido fechada. Está necesariamente fechada por su propio aspecto. Y en ello no puede intervenir la voluntad consciente del pintor. Todo aspecto que sea voluntario y que haya sido creado por un afán de originalidad será ficticio; toda deliberada manifestación de la personalidad será la negación misma de la personalidad³⁵⁹.

Per a Gris, «*hay herencia pero no identidad con los antepasados*». El procés de la creació, com el de la recepció de l'obra d'art, estan imbricats de manera ineludible en la conjuntura contemporània de l'artista. Gris, com Tàpies, no comparteixen aquest intent d'objectivitat pura preconitzada per Mondrian, ja que «*yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación; trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo que quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real*»³⁶⁰. I, treballar amb els elements de l'esperit, significa entrar en la subjectivitat més profunda per ser capaç, posteriorment, de proposar una objectivitat per a tota la humanitat.

3.1 ASSASSINAR LA PINTURA

³⁵⁹ J. GRIS, *Posibilidades de la pintura y otros escritos*, Córdoba: Ediciones Alessandri 1957, p. 76. Per a Gris, l'estil no és més que el perfecte equilibri entre l'estètica i la tècnica.

³⁶⁰ *Ibid.*, 83. Text breu de Juan Gris sobre el seu sistema estètic en resposta a una enquesta que la revista *L'Esprit Nouveau* formulà a diferents artistes a París el 1921.

La influència que Joan Miró exercí sobre Antoni Tàpies és notable. La seva afirmació, «s'ha d'assassinar la pintura», provocativa i agosarada, tingué un impacte en les avantguardes del segle XX i en particular, sobre Antoni Tàpies.

Com afirma Dupin, l'expressió «assassinat de la pintura» és de Miró però contràriament al que va afirmar Sartre, mai ha estat el títol d'un quadre. Va ser recollida per Tériade en el transcurs d'una entrevista publicada en les pàgines de la revista *Intransigent* en el mateix moment en què Miró va declarar que «la pintura està en decadència des de l'edat de les cavernes».

Aquesta voluntat d'enfrontament amb la pintura, la seva posada en tela de judici, es manifesta en la producció de Joan Miró dels anys 1929 i 1930. És un moment de crítica interna del seu mode d'expressió, interrogant-se sobre el seu valor i justificació respecte de la vida. En l'entrevista concedida al crític d'art, Georges Raillard, ho expressa, el 1977, amb molta claredat: «*c'était a l'intérieur de la peinture qu'il y avait quelque chose à détruire. La peinture était arrivée à un état de pourriture totale à l'intérieur, comme une putain*»³⁶¹.

La noció d'antipintura i antiart procedeix, en la seva formulació radical, de Dadà, la influència del qual va ser determinant per al desenvolupament de l'obra de Miró. Així, el *Diccionari del Surrealisme*, elaborat per André Bréton i Paul Eluard, defineix el concepte d'estètica de manera molt clara: «*Sabemos que cualquier preocupación estética puede conducir la "belleza" y la "moral" a toda suerte de mentiras, hasta el punto de que la longitud de la barba podría indicar la fuerza del intelecto y de la virilidad. El desprecio tímido o completo de cualquier fórmula estética, vinculado a la confianza en el oficio, pueden favorecer por sí solos una condición social nueva y hacerla valer*»³⁶². Per tant, com en el cas de Dadà o de Miró, es correspon a una ètica de la negació, un rebuig de tots els valors.

En aquest sentit, Joan Miró, en una carta escrita a l'amic Josep F. Ràfols el novembre de 1921 des de París, expressava: «S'ha fabricat massa pintura i es fa *massa poc ART*»³⁶³. La idea de l'antipintura obsessionava a Miró des de feia temps, però fins aleshores no l'havia assumida de manera tan conscient i amb tanta determinació. Miró

³⁶¹ G. RAILLARD, *Joan Miró. Ceci este la couleur de mes rêves*, París: Éditions du Seuil 1977, p. 184.

³⁶² A. BRÉTON; P. ÉLUARD, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid: Siruela 2003, p. 39.

³⁶³ J. MIRÓ, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona: Editorial Barcino i Fundació Joan Miró 2009, p. 241. Les cartes a Ràfols mostren l'arribada de Miró a París i la seva arribada al carrer Blomet, on va treballar en l'estudi que li llogava Pau Gargallo i on va ser veí d'André Massson. Són els anys en què descobreix l'escena parisina i la seva vertadera identitat com a pintor.

va adherir-se al moviment d'insurrecció que representava el surrealisme però aquest va esborrar la idea del seu programa.

Per a Dupin, la posada en tela de judici que realitza Miró és diferent de la taula rasa de Dadà. Dadà se situa fora de l'expressió com la bomba que un terrorista llança sobre un pont. Miró, en canvi, no pot negar-se a ser pintor ni tant sols en l'antipintura. El seu moviment de rebuig és el moviment de la pintura posant-se a si mateixa en tela de judici. Es tracta, doncs, d'una crítica interna, les conseqüències de la qual se situaran en el camp pictòric.

En una entrevista amb Francisco Melgar per a la revista *Ahora*, el 1931, Miró afirma: «*lo único cierto para mí es que me propongo destruir, destruir todo lo que existe en pintura [...] Siento un asco profundo por la pintura; sólo me interesa el espíritu puro; y no me sirvo de los instrumentos usuales en los pintores –pinceles, lienzo, colores–, sino para ser certero en los golpes que doy. No quiero recordar las reglas del arte pictórico, sino porque me son indispensables hoy día para exteriorizar lo que siento, lo mismo que la gramática es indispensable para expresarse*»³⁶⁴.

La declaració de guerra general es manifestarà amb atacs contra l'obra d'art, començant per aquells trets que són més característics de l'obra de Miró. Trenca la línia, suprimeix el color, rebutja els materials. Així arriba a una desaparició gairebé total de les característiques dels seus treballs anteriors com l'efusió onírica o la poètica de la realitat. L'artista desconfia de la seva paleta, dels llàpissos, del paper; recorre al collage, realitza objectes amb elements recollits de les deixalles. En definitiva, la posada en tela de judici de la pintura serà, per a Miró, abans que res, un exercici de qüestionar-se la seva pròpia pintura, un rebuig dels seus dots naturals, de la seva facilitat: «*L'anti-peinture était una révolte contre un esprit et des techniques picturales traditionnelles qu'on jugea, un temps, moralement insoutenables. C'était aussi des tentatives d'expression avec de nouvelles matières: écorces, filasse, assemblage d'objets, collages, etc. (1929-1936)*»³⁶⁵. Sorgida del dadaisme i provocada per l'admiració de Joan Miró vers Marcel Duchamp, aquesta experiència correspon a una espècie de contestació íntima, a una crisi de consciència personal que el porta a negar les seves dots per odi a la facilitat.

³⁶⁴ M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, València: Institut Valencià d'Art Modern 2002, p. 176. Publicada en castellà amb el títol «Los artistas españoles en París: Juan Miró». *Ahora*, [Madrid] (24 gener 1931), p. 16.

³⁶⁵ Entrevista amb Denys Chevalier publicada en francès amb el títol «Miró». *Aujourd'hui: Art et architecture* 39 (1962) 6 en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 283.

La paradoxa però a la que arriba Miró és que posant en entredit la pintura i el seu prestigi, l'antipintura que en resulta, segueix sent un quadre. Un quadre purificat, brut, desproveït d'encant, de color, d'expressió, amb el que afirma més rotundament la seva existència de quadre. La conseqüència d'aquesta actitud apareix a les teles realitzades a París durant els primers mesos de 1930.

Paisaje mediterráneo acumula pesats núvols de color vermell, blau i verd sobre fons blanc. Una línia trencada amb negligència que busca una expressió que s'escapa. Formes regulars com triangles o rectangles. En definitiva, un atac contra el lirisme i la inspiració poètica. Així s'expressa Miró comentant *Peinture sur papier Ingres* de 1931: «*Pintaba así después de haber estado obsesionado en 'asesinar la pintura'. Quise eliminar de raíz todo un arte caduco, la vieja concepción de la pintura, para que renaciera otra más pura y auténtica. Se trataba, pues, de un 'crimen' positivo. Tenía la conciencia plena de que si bien no creaba una pintura nueva, por lo menos preparaba el terreno para que acabara brotando tarde o temprano. Exigía una pureza completa de espíritu*»³⁶⁶.

Antoni Tàpies, admirador de Joan Miró, veurà en aquest gest del mestre una lluita per la modernitat:

La veritat és que el món de Miró va més enllà de la seva persona física i fins i tot de la seva pintura. Tornem a recordar allò que ell mateix havia dit: Un quadre es pot cremar, una pintura pot desaparèixer. Allò que compta d'un artista és l'exemple que deixa la seva vida per estimular altres obres. El món de Miró és part, a més, de tota una lluita en pro d'allò que se n'ha dit el món modern, la modernitat, que no es redueix als objectes d'art, als edificis o als vestits moderns, com alguns pensen, sinó que és sobretot una nova manera de viure més fonda i més justa, en la qual està inclosa, evidentment, la nostra llibertat tant individual com nacional³⁶⁷.

Antoni Tàpies, en l'article *L'assassinat de Joan Miró* publicat a *La Vanguardia* el 13 d'abril de 1973 per a celebrar els 80 anys de l'artista, es proposa abordar la qüestió de l'antipintura. Per al nostre pintor, l'actitud de Miró posa sobre la pista de dos problemes fonamentals en la creació artística. Per un costat, el de la necessària acceptació, no resignada sinó vitalment dinàmica, del diàleg amb la matèria que escull

³⁶⁶ M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Escritos y conversaciones*, València: Institut Valencià d'Art Modern 2002, p. 379. Entrevista realitzada amb Lluís Permanyer i publicada en castellà amb el títol «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra». *Gaceta ilustrada* [Madrid] (23 abril 1978), p. 45.

³⁶⁷ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 89.

el creador: «Miró sembla confirmar-nos que, en art, l'experimentació no pot consistir solament en vaguetats teòriques, no s'arriba mai a consumir si no és amb un veritable cos a cos entre l'autor i una plasmació concreta, per esbojarrada o inhabitual que de moment sembli, o per modesta i fins fallida que resulti»³⁶⁸. I, per l'altre, l'evolució del llenguatge artístic contemporani. L'art és irreductible a una mera semàntica de formes, de colors o d'imatges que funcionin objectivament i per si soles, «i és conegut que un dels components que el fan més actiu és el xoc psicològic que provoca el factor canvi amb tot el que comporta d'originalitat i de novetat. No es tracta, és clar, dels arbitraris canvis de la moda amb fins comercials, com pensen alguns, sinó dels que, movent-se –i en el cas de Miró es veu millor que en cap– amb la lògica dels elements variables que s'han de correspondre entre els conjunts d'una funció, saben dirigir-se als punts neuràlgics que convé tocar en cada moment d'acord amb el conjunt desitjat, i amb la seva forma adequada. Són en realitat els que finalment contribuiran a formar el necessari rar miracle –agradi o no aquest concepte – de la *personalitat* que sempre té tot gran artista»³⁶⁹. Així doncs, per a Antoni Tàpies, l'assassinat de la pintura de Joan Miró suposa l'autèntic despullament de l'artista i, malgrat les aparences, un signe de vitalisme que condueix cap a l'evolució:

L'artista sempre ha de lluitar contra l'art establert, l'art acceptat, oficial. Durant el segle XX ho han fet manifest, per exemple, els dadaistes d'una manera força programàtica. Pensa, posem per cas, en la famosa frase de Miró: “Cal assassinar la pintura”. Tanmateix, aquesta necessitat de destrucció és, fet i fet, el gran motor que ho posa tot en moviment i ho transforma. De més a més, sóc del parer que tot artista ha de lluitar també contra el propi gust, perquè li'n pot resultar un sistema propi, una nova estètica que el podria restringir. Els artistes passen cíclicament per períodes de crisi en els quals senten la necessitat de destruir-se a si mateixos. Això té una gran importància, ja que, si ens en sortim, ens alcem de la pròpia cendra com uns nounats³⁷⁰.

Tàpies –amb matisos– podria estar d'acord amb l'afirmació de Miró per la qual *«autant ne pas attacher d'importance à nos oeuvres. Moins nous cherchons la belle réussite, mieux nous réussissons: je veux dire, plus nous avons chance d'obtenir un résultat honnête. Le tableau, après tout, vient d'un surplus d'émotions et de sensations.*

³⁶⁸ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 90.

³⁶⁹ *Ibid.*, 91.

³⁷⁰ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 81.

Ce n'est rien d'autre qu'un produit d'évacuation, sur lequel on ne se retourne point »³⁷¹. Per bé que en molts casos Joan Miró no donava per acabada una tela fins que n'estigués del tot satisfet –i això podia comportar uns quants anys–, en aquesta afirmació cal llegir-hi la importància cabdal i el significat que l'artista atribueix a l'art com a desvetllador d'emocions i sensacions, on desplega tot el seu sentit.

L'afirmació de Miró només pot ser compresa en el context de les avantguardes del segle XX, amb els antecessors impressionistes i neoimpressionistes. Entre aquests dos moments se situa l'obra de Picasso el qual, en una conversa amb Brassai, afirmarà:

*Quand on voit ce que nous exprimé par la photo, on se rend compte de tout ce qui ne peut plus être le souci de la peinture... Pourquoi l'artiste s'obstinerait-il à rendre ce qu'à l'aide de l'objectif on peut fixer si bien? Ce serait une folie, n'est-ce pas? La photographie est venue à point nommé pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet... En tout cas, un certain aspect du sujet appartient désormais au domaine de la photographie... Les peintres ne devraient-ils pas profiter de leur liberté reconquise pour faire autre chose*³⁷².

L'art doncs, alliberat per la fotografia de la tasca de reproducció de la realitat, ja es podrà dedicar a fer una altra cosa. Picasso, com també afirma Tàpies en el títol d'una de les seves publicacions, considera que l'art s'ha d'alliberar de l'estètica. Així ho expressa el poeta Guillaume Apollinaire amb qui Picasso mantingué una llarga i fecunda correspondència:

Le plus récente école de peinture, le cubisme, se réclame de lui. Son enseignement toutefois ne s'est jamais traduit par des déclarations écrites ou verbales. Il n'a fait jusqu'ici que des confidences plastiques, ce sont ses tableaux qui n'ont presque jamais paru dans des expositions collectives.

Avec moi-même qui suis, je crois, son meilleur ami, Picasso, dont les jugements artistiques et littéraires sont les plus justes qui soient, n'a jamais tenu un discours sur l'art; et Dieu sait que nous avons souvent parlé d'art. Jamais il n'a exposé sa doctrine, en phrases lapidaires, jamais il ne s'est vanté d'avoir un système et ceux qui on teu l'occasion de voir les tableaux des différentes époques de sa vie d'artiste ont pu se

³⁷¹ Entrevista amb Georges Duthuit publicada en francès amb el títol «Où allez-vous Miró?» a *Cahiers d'Art* 8-10 (1936), París, 266 en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 165.

³⁷² BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard 1964, p. 60.

*rendre un compte exact de la logique avec laquelle son oeuvre entière s'est développée. Aussi ne faut-il point compter recueillir de la bouche de Picasso des propos qui pourraient engager sa liberté de peintre et trahir la responsabilité de son oeuvre vis-à-vis de l'art contemporain*³⁷³.

Picasso mai intenta esbossar un sistema que defineixi i expliqui la seva creació artística. Uns quants anys abans que Joan Miró afirmarà que «*hay que matar el arte moderno*» entenen la pintura moderna en el següent sentit:

*Hay que decirse una y otra vez que antes, en la época de los impresionistas, o de Cézanne, no se veía la pintura moderna. O bien, entonces, cuando se abrían los ojos ante ella, producía escándalo... Hoy, con tal de que eso no se parezca a nada de lo que hace la pintura, todo es moderno, y eso nos hace daño en los ojos, y apenas ha nacido es genial, y todo lo demás no existe. Como si de pronto la gente se hubiese vuelto tan clarividente que lo supiera todo desde que empieza a nacer. Mientras que, en realidad, ven como de costumbre e incluso peor. Porque ahora ven de la misma manera, pero creen que han aprendido a ver*³⁷⁴.

Picasso parla de la necessitat de matar la pintura moderna; Joan Miró, més agosarat i provocador, proclamarà l'assassinat de la pintura. Dos autors que exerciren una gran influència sobre Antoni Tàpies qui recull aquestes afirmacions i les incorpora en la seva manera de concebre l'art tot despullant-lo de fútils i reduccionismes per intentar aspirar a una creació artística que condueixi l'home vers el que anomenarà la nova cultura.

3.2 CONTEMPLACIÓ I ACCIÓ

Per a Antoni Tàpies, l'home immers en la civilització occidental viu submergit en la tècnica, en les preocupacions i el confort material egoista. El risc d'aquest estat és perdre les arrels i els instints més elementals, ja que viure rodejat d'artifici pot ser una forma d'alienació i d'esclavisme.

³⁷³ PICASSO; APOLLINAIRE, *Correspondance*, París: Gallimard 1992, p. 201. Carta sense datació.

³⁷⁴ H. PARMELIN, *Habla Picasso*, Barcelona: Gustavo Gili 1968, p. 127.

L'art, en aquest sentit, haurà de jugar el paper de «recordar a l'home allò que en realitat és, donar-li un tema de meditació, produir-li un xoc que el faci sortir del frenesí de l'inautèntic perquè es descobreixi a si mateix i tingui consciència de les seves possibilitats reals, és un esforç al qual tendeix la meua obra»³⁷⁵.

Antoni Tàpies entén que l'obra d'art ha de convidar a reflexionar sobre la vida, fer veure i aprofundir en la realitat, col·laborar en el seu descobriment, en la seva comprensió. Per això arriba a la conclusió que l'exercici de pintar és també el de crear la realitat. L'autèntic art és aquell que regenera l'home i contribueix al seu alliberament:

Ja sigui per un impuls semimoral, com en els ideals presocràtics, fets d'imatges raonables o desconcertants, clares, fosques, o com les més absurdes del surrealisme i dels jocs lingüístics..., l'Art, amb majúscula, en tot temps sembla que s'hagi afanyat a descobrir l'essencial que hi ha en els accidents de les coses, a fer-nos participar de certes idees últimes que inclouen formes, a captivar-nos vers determinades veritats, de vegades amb accions tan aparentment senzilles com pot ser, per exemple, arreglar un ram de flors –pensem en tota la riquesa simbòlica d'un ikebana japonès³⁷⁶.

És important fer notar que el procés que esbossa Antoni Tàpies constitueix una mena de Trinitat formada per l'Art –amb majúscula–, l'acció i la contemplació. Per a l'artista, l'acció és el mitjà, el camí que mena al coneixement unitiu. Considera que s'equivoquen els qui lliurats a l'acció menyspreen la realització contemplativa. També s'equivoquen els qui pensen que només apartant-se del món assoliran la veritat. Ment i matèria, acció i pensament han de confluir en l'autèntic art al servei de l'home.

Antoni Tàpies es valdrà de les mateixes categories del teòleg Rudolf Otto per expressar la relació entre contemplació i acció, entre numinós i acció:

L'anàlisi dels elements d'aquest mateix halo *numinós* que encara embolcalla les estètiques profundes, seguint Rudolf Otto, ens palesa la seva intenció sempre activa. El mateix sentiment del *terror majestàtic* que inspira la contemplació de l'autèntica realitat (molt distint de la por que immobilitza) ha produït sempre una tensió d'energia prodigiosa que posa l'ànima en un estat de dinamisme, transformable ja sigui en els grans actes de l'ascetisme, ja sigui en els actes de la vida heroica, o en l'ardor devorant

³⁷⁵ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 43.

³⁷⁶ TÀPIES, *La realitat com a art*, 95.

de l'amor als nostres semblants, del qual, en tantes avinenteses, les personalitats cabdals de la humanitat ha donat proves³⁷⁷.

Així doncs, Antoni Tàpies es val de la terminologia pròpia de les religions comparades per explicar aquest procés de desvetllament. El concepte central que crea el teòleg alemany és el de *numinós* per referir-se a una categoria explicativa i valorativa que s'emmarca en l'esfera religiosa. La seva principal característica és la inefabilitat, és a dir, resulta completament inaccessible a la comprensió per conceptes. La definició que potser li escauria millor seria doncs la d'excendent de significació.

El problema radica en què de l'objecte *numinós* només en podem donar una idea pel reflex sentimental que provoca en l'ànim³⁷⁸. L'expressió que més se li apropa, segons Otto, és la de *mysterium tremendum*, en referència a la inaccessibleitat absoluta del *numinós* que alhora és poder, potència, prepotència i omnipotència. Així sorgeix l'element de *majestas* com a resposta a la prepotència absoluta en el subjecte. És el sentiment de criatura que neix del contrast d'aquesta potència superior amb la constatació de ser terra, cendra, no-res i que és matèria numinosa per al sentiment d'humilitat religiosa que sovint es traduirà en la mística de l'amor. Tàpies se n'adona que els mitjans tradicionals occidentals per representar l'energia del *numinós* han estat sempre per via negativa, això és, la foscor i el silenci; forma d'expressió que contrasta amb l'opció oriental: el buit.

És important assenyalar aquesta dimensió de l'energia del *numinós* o de l'acció. Dèiem que Tàpies formula una Trinitat entre Art, acció i contemplació, ja que el desvetllament de l'autèntica realitat haurà de portar necessàriament a l'acció. Ja sigui amb el nom d'il·luminació, Tao, unir-se a Brahma, assolir el *satori*, o simplement «sentir» una profunda comunió amb la naturalesa íntima de les coses, el desvetllament de l'autèntica realitat haurà de ser l'exercici principal dels artistes i poetes, «però recordant sempre que la finalitat d'aquest desvetllament és la curació de la nostra mentalitat alienada –salvar-nos com es diu en termes religiosos–; i que fou i continua essent, malgrat que la miopia d'alguns no pugui veure-ho, la cosa més allunyada de la inacció»³⁷⁹.

³⁷⁷ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 158.

³⁷⁸ R. OTTO, *Lo Santo*, Madrid: Alianza 2005, p. 21. Otto dirà que és «aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad. Nuestro problema consiste en indicar cuál es esa tonalidad sentimental, intentando evocarla por medio de analogías y contraposiciones de otros sentimientos afines y de expresiones simbólicas».

³⁷⁹ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 157.

L'obra d'art, doncs, no té per finalitat representar coses ni descriure-les sinó que hauria de ser un objecte carregat d'energia numinosa que interpel·li aquell espectador que estigui preparat desencadenant unes emocions determinades. És pertinent aquesta apreciació, ja que citant Aldous Huxley, Tàpies afirma que «a mesura que l'individu creix, el seu coneixement pren una forma més conceptual i sistemàtica... Però aquests guanys es troben contrapesats per un cert malmetent en la qualitat de l'aprensió immediata, per un esmussament i una pèrdua de poder intuïtiu. I per això es diu que la saviesa més gran de vegades l'obtenen no els més intel·ligents sinó els “pobres d'esperit” els qui han sabut fer-se com infants»³⁸⁰. Per tant, l'Art autèntic requereix d'un espectador amb un rostre semblant al que manifesten els pobres de les Benaurances.

Ja s'intueix que aquesta manera de concebre l'Art suposa una *gnosí* i, unida a ella, una conducta moral. Tàpies considera especialment necessària aquesta aportació en els moments actuals de manca de referents:

La gran eclosió materialista –la del capitalisme i tota la resta– del nostre temps necessitava aquesta compensació espiritual –entre d'altres- d'una poesia i un art capaços de contribuir a donar sentit a la vida. Artistes desconcertants talment paradoxals profetes, i fins talment grotescos ascetes [...] ¿Art com a moral? Sempre ha estat així. Art sobretot lligat al carro del desafiament vital, a les unghes dels qui demanen justícia i amor. Art com a ajut, com a suport a la necessària meditació. Art com a contemplació, art com a acció³⁸¹.

En conclusió, l'home de la civilització occidental viu rodejat d'un artifici tecnològic que fàcilment pot conduir-lo a l'alienació i l'esclavisme. Atesa aquesta situació, l'art ha de conduir l'individu vers un desvetllament de l'autèntica realitat, aquest és el seu sentit fonamental. Per fer-ho, l'obra d'art haurà de portar l'home vers la contemplació, una contemplació que, contràriament al que molts consideraren, porta lligada inexorablement la crida a l'acció.

3.3 APORTACIÓ DE L'ART MODERN

³⁸⁰ *Ibíd.*, 156.

³⁸¹ *Ibíd.*, 141. I citant Schankara (788-820), pensador indi, afirma: «L'advertiment de la veritat s'aconsegueix pel discerniment i no, en absolut, per deu milions d'actes».

En les següents pàgines volem proposar una reflexió sobre el sentit de l'art però en el marc de les avantguardes. Antoni Tàpies va començar fent retrats familiars de tall realista. Aviat, però, sota la influència de Klee o Miró, va explorar el surrealisme i l'etapa de la revista *Dau al Set* n'és el millor exemple. Després d'un període d'exploració geomètrica, entorn el 1953, la crítica situa la seva obra en l'informalisme i és considerat un dels precursors de l'anomenat «art brut», és a dir, aquell que fa servir materials de rebuig o de reciclatge barrejats amb els components clàssics de l'obra d'art. Arriba així a l'exploració de la matèria que tan caracteritza el seu treball. Només unes línies per posar de manifest que l'obra d'Antoni Tàpies s'emmarca en l'avantguarda i que la seva obra escrita és un discurs que sorgeix des de l'interior de l'art modern. Per tant, la lectura dels seus textos mostra un valor afegit respecte de qualsevol altra obra de reflexió estètica, ja que el seu discurs neix de les entranyes de l'art modern.

Com ja s'ha posat de manifest, una de les categories fonamentals segons Antoni Tàpies per referir-se a l'art és la de «realitat». L'artista i el poeta han de ser capaços de destriar tots els elements que els allunyen de l'autèntica percepció de la realitat i, a través de la seva obra, convidar l'espectador vers l'autèntica contemplació. En aquest marc cal entendre la crítica que Tàpies farà vers els defensors d'una concepció de l'art modern conservadora, alienant segons el seu parer: «És sabut que davant els corrents artístics anomenats moderns o d'avantguarda, hi ha hagut sectors de la societat que per motius diversos han reaccionat repetides vegades, fins i tot amb violència, proclamant la seva fidelitat al “realisme” [...] Però, és clar, fer professió de “realisme” en l'actualitat és no dir quasi res, perquè pràcticament no hi ha cap tendència contemporània que amb major o menor consciència no pretengui fer alguna relació amb la Realitat»³⁸². En *Per un art modern i progressista* reivindicarà aquest sentit profund de desvetllament de la realitat de l'art modern en oposició a la concepció més clàssica i superficial:

Els canvis que proposen algunes estètiques d'avantguarda no són, doncs, tan capritxosos ni responen a una innocent varietat de gustos sense més, com de vegades se'ns vol fer creure. Per a molts són formes urgents de contribuir a contrarestar aquella concepció clàssica de la Realitat només vàlida per a certs nivells, i que sense el complement d'una nova visió –utilitzant l'expressió de S. Pániker– d'«aproximació crítica a l'origen, d'interfecundació orient/occident, de possible renaixement de la sensibilitat mística...» (que, per descomptat, no vol dir apuntar-se forçosament a cap secta ni a cap confessió

³⁸² TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 21.

religiosa determinada) que ens proposen els últims corrents científics i filosòfics, avui s'està veient que és incapaç de fer-nos experimentar el món en profunditat i de mostrar-nos els autèntics valors de la vida humana³⁸³.

Per a Antoni Tàpies, l'art modern s'ha d'independitzar de velles institucions civils i religioses sense deixar de moure's en el mateix nivell transcendent de les analogies, imatges i símbols tradicionals amb les quals s'aproximen a la realitat. Potser se'ns suggereix un punt de vista agnòstic que associa «la bellesa amb els ideals més excelsos sorgits de la contemplació de les divinitats. Es tracta de la simplicitat, de la bondat, la saviesa, la llum, la beatitud, la glòria, la veritat, l'amor, la justícia, la llibertat, la pau...i àdhuc la immortalitat»³⁸⁴. Un cop més, s'afirma el nivell transcendent de l'autèntic art modern.

És important destacar que Antoni Tàpies fou un home d'extraordinària cultura i que fonamentà les seves consideracions en el marc de les investigacions científiques o psicològiques. Quan associa art modern a la unitat fonamental de totes les coses produïda pel desvetllament de la realitat, es recolza en la ciència per confirmar aquesta aproximació: «També en el marc de la ciència és important igualment la idea d'unitat fonamental de totes les coses, que, segons la nova física, es manifesta a nivell atòmic i es confirma quan penetrem més profundament en la matèria fins el camp de les partícules subatòmiques»³⁸⁵. I en l'art, aquests avenços científics, es tradueixen en la impossibilitat de mantenir l'antiga visió central, fragmentada i mecanicista de la realitat.

L'autor posa èmfasi en la connexió de l'art modern no sols amb l'estudi científic de la realitat sinó amb les antigues savieses orientals les quals considera un complement necessari i, en molts aspectes, una superació de la tradició judeo-cristiana clàssica. Les espiritualitats orientals són un antecedent més profund a les actuals tendències de la ciència i, per tant, de la mentalitat veritablement moderna.

Ja s'ha usat l'expressió «retorn als orígens». I probablement la podem recuperar per sintetitzar la proposta d'Antoni Tàpies: l'Art modern ha de ser capaç de desvetllar el sentit profund de la realitat. I aquesta recerca l'emprèn amb els recursos que la cultura posa al seu abast a través de la ciència i la psicologia. Així mateix, constata que moltes

³⁸³ *Ibid.*, 24.

³⁸⁴ TÀPIES, *Valor de l'art*, 92.

³⁸⁵ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 28. Antoni Tàpies es refereix a la Interpretació de Copenhagen, la teoria dels quanta formulada el 1927 per Niels Bohr. Entre d'altres aspectes, considera que en la física quàntica, l'observador actua sobre el sistema de tal manera que no es pot considerar una existència independent de la mirada.

savieses espirituals i místiques sorgides entorn el segle V a.C. ja intuïen la necessitat d'aquest procés de retorn a la unitat fonamental. Per tant, l'artista haurà de deixar enrere el concepte clàssic de «realisme» per conduir l'espectador vers el progrés.

Quan Antoni Tàpies atribueix els adjectius «modern» i «progrés» a l'art, ho entronca amb els grans corrents estètics. I per descomptat no ho limita a la idea de millores econòmiques o tecnològiques. Per això, procura respondre a la pregunta sobre com distingir l'autèntic art d'avantguarda al servei d'un veritable esperit progressista: «Ens hem d'acostumar a esbrinar-ho amb l'anàlisi i la crítica implacable dels *mitjans* i recursos propis de l'art, però al mateix temps, i no s'oblidi mai, no negligint cap ocasió per conèixer *les raons* que condueixen l'artista a l'adopció d'una tècnica nova»³⁸⁶.

Un cop més Tàpies està al·ludint a la necessitat de la crítica per dur a terme aquesta tasca de discerniment en què l'art autèntic «ha tendit sempre vers el mateix: el coneixement. I el coneixement s'ha traduït sempre en una praxi»³⁸⁷. Així doncs, art i coneixement, art i veritat, formen una unitat indissociable.

Parlar d'art modern sovint s'associa a la idea de novetat però per Antoni Tàpies, com ja s'ha insinuat, l'autèntic art modern no es caracteritza per una forma d'expressió determinada sinó per un contingut³⁸⁸. El contingut de l'obra és el que la convertirà en moderna i progressista. Per exemple, considerarà que la interpretació que s'ha fet de l'art pobre sovint ha destacat els aspectes ètics que incideixen en la conducta però Tàpies es pregunta si realment aquesta constitueix la vertadera novetat: «La novetat es

³⁸⁶ TÀPIES, *La realitat com a art*, 15.

³⁸⁷ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 201.

³⁸⁸ En aquest sentit, Michel Tapié expressà la necessitat d'un «art altre» el 1952: «*Hace ya demasiado tiempo que la Forma parece haber perdido toda esperanza de ser lo que es, tal como está inexorablemente comprometida con el avatar del formalismo. La Vida se le hizo tan extraña, la expresividad tan incompatible, que los pintores y los escultores mismos, buscan expresarse a cualquier costa de otra manera con la aparente libertad de una técnica multiplicable hasta el infinito en nuevas investigaciones, actuando deliberadamente sin ella, en un aformal que se comporta frente al habitual imperativo formal, con la más indiferente desenvoltura y la más fecunda anarquía. El occidental descubre, por fin, el Signo y explota en la vehemencia de una caligrafía trascendental, de un hiper-significado borracho del véritod cruel de un porvenir en estado puro*». Dos anys després, el 1954, afirma: «*Y, de hecho, existe realmente ahora, un arte otro, es decir, que cierto número de artistas dignos de este nombre obran con toda indiferencia frente a un clasicismo del que no tienen ninguna nostalgia ni tampoco ningún rechazo, con todo fecundo desprecio asimismo, frente a esos nuevos... islmos, que una crítica en penuria de slogans no deja de proponerles, y tanto peor para los débiles que topen con estas mamparas academicistas. No nos apresuremos en hacer Historia, en clasificar a estos individuos que no quieren sino la posibilidad de jugar su suerte hasta el final de sí mismos: la única cosa importante es que hay obras y que si solamente una veintena de artistas auténticos trabajan, habrá pronto un número de obras suficientes para elaborar, a posteriori, las bases de una estética a su escala y potencia, una estética otra que será el mejor fiador de una nueva, larga y fecunda continuidad siendo absorbidas todas las facilidades, una vez para siempre*». Tapié es refereix a Tobey, Fautrier, Sironi, Dubuffet, Michaux, Marini, Guitte, Germaine, Richier, Moris Graves, Maria, Hartung, Capogrossi, Pollock, Still, Wolls, De Kocning, Appel, Mathieu, Kline, Soulages i, per descomptat, a Antoni Tàpies. Vegeu: M. TAPIÉ, *Otro arte*, Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes, 1957.

trobarà en tot cas en les “formes” que s’hi doni; i la seva importància en el grau d’intensitat i d’expressivitat que els sàpiga infondre. He viscut en la pròpia carn, com se sol dir, l’aparició del que s’han considerat “noves” tendències, durant els últims anys. Cap no m’ha semblat aliena a les meves intencions i no he sentit absolutament mai la sensació que es produïssin talls que no tinguessin res a veure amb el que a mi em preocupava d’altres artistes i escriptors que em mereixen confiança»³⁸⁹.

Tàpies afirma que la forma de l’obra d’art ha de provocar un canvi en l’espectador atesa la capacitat expressiva que aquesta tingui. Però l’artista apel·la a un sentit més profund quan afirma que les seves intencions en el moment de la creació no són alienes a les considerades «noves tendències». Forma i contingut són indissociables i Antoni Tàpies apel·la a l’honest conreu interior, al contingut de l’art, que en la mesura de la seva veritat es deixarà traspuar en la forma. Ho exemplifica amb l’intent de plasmació de l’inconscient:

Es constata que l’art modern ha anat entrant, a poc a poc, en una nova situació. No és que ara es vulgui castigar els que segueixen donant lliure curs a la plasmació dels impulsos inconscients, que de fet continuen practicant les millors tendències [...] Però avui alguns artistes saben millor que de l’inconscient surt de tot, des d’allò més creatiu a allò més destructiu, d’allò més diví a allò més satànic...I que treure partit d’aquesta dinàmica de contradiccions és una labor més difícil, arriscada i perillosa que no sembla³⁹⁰.

En aquest sentit, afegeix que «jo sempre he cregut que un quadre no representa coses, sinó que és una cosa. Una mena de talismà que fins i tot pel tacte pot arribar a influir sobre nosaltres».

Un artista important del segle XX, tant per la seva obra plàstica com pels seus escrits, és Vassili Kandinsky, precursor de l’abstracció i teòric de l’art. En la seva bibliografia trobem una reflexió sobre l’art d’avantguarda on s’expressa amb unes categories semblants a les d’Antoni Tàpies. Per al pintor rus, la tasca de l’artista s’hauria d’assemblar a la del nen petit més que no pas a la del crític d’art el qual censura o elogia una obra partint de l’anàlisi de les formes. Per a Kandinsky, aquest és l’error

³⁸⁹ *Ibid.*, 201.

³⁹⁰ TÀPIES, *Valor de l’art*, 113.

fonamental, és a dir, confondre la forma per la ressonància interior. I, afegirà, són els infants els que de manera natural i intuïtiva expressen l'esperit:

*El artista, que durante toda su vida se parece mucho al niño, está a menudo más capacitado que otro para percibir la resonancia interior de las cosas. Bajo este punto de vista es interesante observar con cuánta sencillez y seguridad el compositor Arnold Schönberg utiliza los medios de la pintura. Generalmente sólo se preocupa de la resonancia interior. Deja de lado todas las florituras y adornos, y la forma más pobre se convierte entre sus manos en la más rica*³⁹¹.

Com en el cas de Tàpies en què l'art s'ha de vincular necessàriament al concepte de realitat, també per a Kandinsky el desvetllament de la ressonància interior que l'artista aconsegueix per mitjà de l'obra és el fonament per parlar d'un nou realisme: «Al mostrar sencilla y exclusivamente la apariencia exterior de una cosa, el artista la aísla ya del mundo práctico y de sus fines para revelar su resonancia interior»³⁹². L'art abstracte, doncs, esdevindrà precursor d'un nou realisme necessari per a l'època espiritual que preconitza Kandinsky: «El período del realismo que se anuncia, y al que yo denominé el primer verdadero realismo está llamado a ofrecer grandes servicios: a liberar al hombre de la convención, de la estrechez y del odio, a enriquecer su facultad de sentir y su energía vital. Por otro lado, este período servirá para realizar la separación definitiva entre el arte y la naturaleza, de manera que el realismo acabará al servicio de la abstracción»³⁹³.

Un cop més queda palès que la total harmonia entre forma i contingut només és possible quan el contingut crea la forma. El realisme que anuncia Kandinsky té doncs la capacitat d'aplanar el camí de l'art abstracte per als homes del futur:

La gran época de lo espiritual, que poca gente presente y que aún menos gente siente pasa por muchas etapas. El momento presente se ha de plantear, entre otras tareas, abrir ampliamente los ojos de los hombres, agudizar su oído, liberar y desarrollar

³⁹¹ V. KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós 1987, p. 29.

³⁹² *Ibid.*, 29. Per a Kandinsky, l'artista francès postimpressionista Henri Rousseau ha de ser considerat com el pare d'aquest nou realisme, ja que «mostró su camino de una manera tan sencilla como convincente. Henri Rousseau abrió la vía a las posibilidades nuevas de la sencillez. Para nosotros, este aspecto de su talento tan versátil es actualmente el más importante».

³⁹³ *Ibid.*, 63. Resposta a de Kandinsky a una entrevista de Paul Westheim el setembre de 1922 publicada al número 9 de la revista *Kunstblatt* en què es tractava de saber si l'art assistia a l'ascensió d'un nou naturalisme.

*todos sus sentidos a fin de que distingan la vida en lo que está muerto. El hombre del futuro, hoy todavía aislado, pero cuya especie se multiplicará, se distingue por su libertad interior, pues ha adquirido la facultad, después de una larga lucha, de ver sin anteojeras más allá de las apariencias*³⁹⁴.

Kandinsky, doncs, defineix l'art abstracte com a realisme vertader en oposició al realisme de la naturalesa entès com a figuració. Per ell, els artistes abstractes són els pioners que realitzen la separació definitiva entre art i naturalesa per mitjà del contingut espiritual el qual engendra la forma material. Aquesta és una manera de plantejar el sentit de l'art que, per a l'artista, es troba a les beceroles, a l'inici del seu desenvolupament a l'espera que definitivament s'instauri una gran època espiritual en què ni l'ésser humà ni l'artista necessitaran de mediadors per copsar la pròpia llibertat interior.

La tasca de l'art abstracte serà la d'efectuar una anàlisi del valor interior dels mitjans de l'art, una feina que ve precedida per l'anàlisi dels elements exteriors que varen efectuar l'impressionisme, el neoimpressionisme i el cubisme³⁹⁵. L'art abstracte (sense objecte) permet que els elements pictòrics expressin lliurement les repercussions interiors. Per tant, artista, teòric de l'art i savi han de treballar conjuntament per recuperar la unitat fonamental perduda.

Antoni Tàpies i Vassili Kandinsky s'expressen de manera anàloga quan consideren que, en l'art modern, la forma s'ha de sotmetre al contingut. La vertadera obra d'art serà aquella capaç de generar ressonàncies interiors en l'espectador en una mena de procés que comparteixen amb les espiritualitats de tots els temps.

³⁹⁴ *Ibid.*, 64.

³⁹⁵ Kandinsky desglossa aquesta tesi amb més deteniment en un text aparegut el 1935, en el número 6 de *Kronick van Hedendagse Kunst en Kultuur*: «La pintura llamada naturalista consiste para el pintor en tener ante los ojos un pequeñísimo fragmento de naturaleza (paisaje, ser humano, flores, etc.) para crear un ser pictórico, que se llama imagen. El "realista" copia exactamente este fragmento de naturaleza (como si fuera posible reproducir exactamente cualquier cosa). El "naturalista" lo modifica "según su temperamento". Según la importancia de esta modificación, se le clasificará como "impresionista", "expresionista", o por último "cubista". También el campo de la pintura, la "especialización" general, típica del siglo XIX, ha ocasionado una especialización particular y muy acusada. De este modo se han acentuado las divisiones que antaño existían entre los pintores, dando lugar a verdaderas "castas" separadas por sólidas barreras: retratistas, paisajistas, pintores de marinas, pintores de naturalezas muertas, etc. Esta estricta división es típica de la actitud espiritual del siglo pasado y predomina aún hoy: descansa en el análisis [...] El pintor abstracto no recibe su "impulso" de un trozo cualquiera de la naturaleza, sino de la totalidad de la naturaleza, en sus aspectos más diversos, que llegan a sumarse en él para conducirlo a crear una obra» en KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, 115.

En el moment en què escriu Kandinsky (1866-1944), aquest art encara no s'ha desplegat del tot i els pioners seran els artistes abstractes que realitzin la separació definitiva entre art i naturalesa per mitjà del contingut espiritual el qual engendra la forma material.

Antoni Tàpies escriu unes dècades després quan l'art abstracte ja se situa al bell mig de les avantguardes i, tot i comptar amb un gran desplegament, arriba a una conclusió semblant a la del pintor rus quan afirma que les considerades noves tendències en el món de l'art no aporten cap novetat realment significativa. En aquest sentit, tot i escriure amb varies dècades de distància, ambdós artistes comparteixen la intuïció que el vertader art encara haurà de recórrer un llarg camí al marge de les corrents majoritàries o de les que gaudeixen d'una acceptació més àmplia centrades en la novetat de la forma.

Si bé Kandinsky, especialment en *De lo espiritual en el arte*, s'adona dels fils invisibles que lliguen l'art amb l'espiritualitat, Antoni Tàpies, com el fundador del neoplasticisme, Piet Mondrian, posaran l'èmfasi en l'aportació científica de la descoberta de la realitat, una dimensió que mai no serà aliena al món de l'art: «*Not only science, but art also, shows us that reality, at first incomprehensible, gradually reveals itself, by the mutual relations that are inherent in things. Pure science and pure art, disinterested and free, can lead the advance in the recognition of the laws which are based on these relationships. A great scholar has recently said that pure science achieves practical results for humanity. Similarly, one can say that pure art, even though it appear abstract, can be of direct utility for life*»³⁹⁶.

Per a Mondrian, l'observació de la naturalesa ens ha de portar a la constatació de què totes les relacions estan dominades per un vincle original: els extrems oposats. La imatge abstracta serà la que expressi de manera definitiva aquesta dualitat de posició en què una és perpendicular a l'altra. El rectangle, format amb la línia recta i el pla (de color) constitueix la forma més equilibrada, ja que manifesta l'harmonia total entre els oposats i, al mateix temps, conté totes les altres relacions: «*If we see these two extremes as manifestations of the inward and the outward, we find that in the new plastic the bond between spirit and life is unbroken –we see the new plastic not as denying the*

³⁹⁶ P. MONDRIAN, *The New Art- The New Life*, Nova York: Thames and Hudson 1986, p. 291.

*fullness of life but as the reconciliation of the matter-mind duality»*³⁹⁷. Es tracta de la unitat dels oposats; unitat perceptible en la seva aparença de la qual sorgeix la possibilitat de la creació.

Antoni Tàpies reconeix en *Valor de l'art* que fou un gran lector dels escrits de Piet Mondrian. Per al pintor holandès, la tasca de l'artista és semblant a la del místic en tant que busca la manera d'expressar la dimensió universal, és a dir, copsar la dimensió abstracta de la bellesa per crear una imatge pura en abstracció de forma i color. Si per al fundador del neoplasticisme l'obra d'art ha de reflectir la tensió entre objectiu i subjectiu per desvetllar l'autèntica realitat i la seva dimensió universal, caldrà analitzar com s'ha d'executar l'obra d'art:

*It is, however wrong to think that the non-figurative artist find impressions and emotions received from the outside useless, and regards it even as necessary to fight against them. On the contrary, all that the non-figurative artist receives from the outside is not only useful but indispensable, because it arouses in him the desire to create that which he only vaguely feels and which he could never represent in a true manner without the contact with visible reality and with the life which surrounds him. It is precisely from this visible reality that he draws the objectivity which he needs in opposition to his personal subjectivity. It is precisely from this visible reality that he draws his means of expression; and, as regards the surrounding life, it is precisely this which has made his art non-figurative. That which distinguishes him from the figurative artist is the fact that in his creations he frees himself from individual sentiments and from particular impressions which he receives from outside, and that he breaks loose from the domination of the individual inclination within him*³⁹⁸.

L'acte de creació des de la perspectiva del neoplasticisme parteix de les influències exteriors que el pintor rep, unes influències que despertaran en ell el desig de crear. La tasca de l'artista consistirà en objectivar, contrarestar la seva subjectivitat personal per crear l'art pur i complet en la seva bellesa. Mondrian dirà que, per primer cop en la història de l'art, aquesta fita és possible, ja que *«The new plastic, the style of the future, expresses not only man's deeper inwardness, but his maturing outwardness (naturalness). It is precisely this more equivalent evolution of inwardness and*

³⁹⁷ Ibid., 30. *Die nieuwe beelding in de schilderkunst* va publicar-se per entregues a la revista *De Stijl* durant els seus dos primers anys d'existència entre 1917 i 1918. Aquest fou el primer i més important escrit de Mondrian.

³⁹⁸ Ibid., 299.

*outwardness, a more harmonious relationship between this indivisible duality, that can create the new style»*³⁹⁹. Mondrian parla d'una nova cultura, la del individu madur, aquell capaç d'obrir-se a lo universal i que cada cop tendirà més a unificar-s'hi⁴⁰⁰. Un concepte, el de nova cultura, que també usará Antoni Tàpies i amb el que ambdós artistes situen la creació artística del segle XX.

3.4 EL LLIGAM AMB L'ESPECTADOR

L'obra d'art, definida per Antoni Tàpies com un talismà capaç d'influir en l'espectador, per ser realment eficaç, requereix de relacions de reciprocitat entre creador i receptor. I és que per a l'artista, no té sentit un art creat per a la mera complaença personal. Segons Antoni Tàpies, l'art no té uns valors intrínsecs, inherents a si mateix, sinó que la millor manera de definir l'art es troba en el seu «paper de ressort, de trampolí que ens ajuda a atènyer el coneixement»⁴⁰¹. No es tracta, doncs, de colors, composicions, línies o acumulació. L'obra és un simple suport de la meditació, un artifici per fixar l'atenció, per establitzar o excitar la ment i el seu valor ha de ser mesurat únicament pels resultats.

Són molts els artistes que han intentat plasmar l'inconscient, entre ells, Antoni Tàpies. En aquest intent, però, el pintor català hi reconeix dues dificultats: per un costat, l'exercici de despullament personal i, per l'altre, pel fet de ser capaç de plasmar aquesta trobada interior en una obra que desperti el coneixement en l'espectador. Per fer possible aquest procés, cal conrear en l'espectador una sensibilitat que el pugui convertir en amant de l'art:

³⁹⁹ *Ibid.*, 35.

⁴⁰⁰ De la mateixa manera que Antoni Tàpies insisteix en la distinció entre espiritualitat o mística respecte de religió, podem intuir que Mondrian s'expressa de la mateixa manera. Fa referència a la qüestió de l'esperit humà com aquest pol d'aprofundiment de la dimensió interior de l'home i el distingeix de la religiositat: «*Until now periods of culture arose when a particular individual (above and beyond the people) awakened the universal in the masses. Initiates, saints, deities brought the people, as if from without, to recognize and to feel the universal; and thus to the concept of a pure style. When the power of one of these universals was spent, the sense of the universal decayed, and the masses sank back into individuality until the new power from other universals could again enter from without. But precisely because of this relapse into individuality, individuality matured within man as individual, and a consciousness of the universal developed within him. Therefore, in art today the individual can be expressed as the determinately universal*» en P. MONDRIAN, *The New Art- The New Life*, Nova York: Thames and Hudson 1986, p. 35.

⁴⁰¹ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 50.

Pensem més aviat com és de difícil avui arribar a ser un coneixedor, un receptor amb suficient sensibilitat per poder distingir i apreciar l'autèntica bellesa enmig de la profusió d'objectes comuns i sovint inútils que ens rodeja; aquella mena de complicitat que hem d'arribar a tenir amb el que ens proposa l'artista autèntic; aquell mínim nivell cultural que es necessita per compartir el seu llenguatge. I tanmateix la importància d'aquest coneixedor és essencial⁴⁰².

Artista i espectador han de compartir un nivell cultural que faci possible la comunicació de l'experiència artística. Una comunicació que permetrà la capacitat crítica, és a dir, la facultat de discernir el gra de la palla, l'autèntic art d'aquell impostor «perquè, sense uns ulls que el vegin i l'estimin, l'art no seria res; i no és perquè sí que en els moments àlgids de civilització s'hagi comprès tan bé el seu paper i que fins s'arribi a convertir certs *coneixedors* i certs *col·leccionistes* en gairebé co-autors». La importància d'aquest nivell cultural és essencial per a Tàpies. Per això, no dubta en considerar els amants de l'art com a co-autors de la creació artística posant de relleu, un cop més, la imprescindible reciprocitat en l'art:

Les meves obres permeten, de fet, diferents lectures. Però en suggerir les coses guanyo un marge molt més gran d'associacions que m'agradaria posar en marxa en l'espectador. Al principi, això no ho analitzava, però d'un quant temps ençà estudio l'art de l'extrem orient, en el qual la polivalència és una força important. He observat que, quan dibuixem les coses només d'una manera al·lusiva, l'espectador ha de contemplar-les amb la seva pròpia imaginació. Això implica la seva participació, una participació en l'acte creatiu, la qual cosa considero molt important. D'aquesta manera l'espectador pren part en els problemes de l'artista⁴⁰³.

L'artista parla de la relació entre creador i espectador en termes de participació i col·laboració, ja que l'espectador es valdrà de la seva imaginació per participar en l'acte creatiu. Tot i això, i en al·lusió a la realitat històrica, social i cultural en la que té lloc la producció d'Antoni Tàpies, es constata la dificultat que suposa aquest procés de reciprocitat⁴⁰⁴. L'art modern no sempre gaudeix de la comprensió de la ciutadania i,

⁴⁰² TÀPIES, *La realitat com a art*, 122.

⁴⁰³ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 85.

⁴⁰⁴ Mark Rothko expressa també aquesta constatació tot i que la formula considerant el risc que assumeix l'artista de què la seva obra no sigui compresa i, fins i tot, malinterpretada. A la revista *The Tiger's Eye* de desembre de 1944, el núm. 2, publicà un breu text on s'expressa: «*A picture lives by companionship*,

segons el nostre artista, hi hauria lloc per a dues possibilitats. En la primera, l'artista podria adequar el nivell de la seva obra al de l'espectador, és a dir, reduir l'exigència que requereix la interpretació de l'art atenent el codi de percepció dels seus conciutadans. En la segona, el públic augmentaria el seu nivell cultural per ser capaç de copsar el coneixement que proposa l'obra d'art en un exercici de meditació i participació. L'opció d'Antoni Tàpies és clara:

També seria absurd (i aquí ja gairebé sobren els comentaris) voler explicar els canvis de l'art actual solament per un parcial afany de deixar de «ser l'home que parla, que transmet uns continguts, per convertir-se en un especialista de la –tan de moda!– comunicació o de la intercomunicació»: Quan és tan sabut que el gran art –com la saviesa– sovint les ha menyspreades o que, si més no, no ha corregut mai a baixar a comunicar-se o a fer-se entendre, sinó que ha esperat, a la inversa, que siguin els altres que hi pugin⁴⁰⁵.

En una entrevista amb la catedràtica Imma Julián, de 1977, Tàpies respon a la pregunta sobre la relació entre l'obra artística i la seva recepció per part de les masses: *«En determinados momentos pueden ser útiles unas imágenes más simples que puedan servir al pueblo sin que éste lo sepa, al menos a corto plazo. No es imprescindible que todo el mundo te comprenda. Puede ser que sólo te entiendan unos líderes que son los que conducen al pueblo y que tienen que actuar como vehículo de transmisión para que el pueblo llegue a comprenderte. No es una correlación exacta»*⁴⁰⁶.

Tàpies només permet un petit marge en el que podria haver-hi espai per simplificar l'obra d'art. És un petit reducte on hi serien els líders socials els quals s'ocuparien de transmetre el contingut de l'obra d'art a una població sense el nivell suficient per interpretar per si mateixa la proposta artística. Ara bé, deixant de banda aquesta excepció, Tàpies rebutja qualsevol teoria que consideri el procés artístic en termes comunicatius. Es mostra especialment crític amb aquests postulats, ja que acceptar-los suposaria deixar com a pendent de resolució aquest desnivell entre l'autèntic art i la comprensió que en fa l'espectador o, si es prefereix, efectuar una mala

expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token. It is therefore a risky and unfeeling act to send it out into the world. How often it must be permanently impaired by the eyes of the vulgar and the cruelty of the impotent who would extend their affliction universally!» en M. ROTHKO, *Writings on Art*, New Haven: Yale University 2006, p. 57.

⁴⁰⁵ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 124.

⁴⁰⁶ A. TÀPIES; I. JULIÁN, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona: Icaria 1977, p. 75.

resolució en la qual s'abaixaria el nivell de l'expressió artística per adequar-la a l'auditori:

L'artista d'avui no cal que s'adreci a cap grup humà en particular. El seu esforç s'ha de concretar en l'obra: aconseguir una obra total, profunda i eficaç. La majoria el podria entendre, però per desgràcia gairebé mai no és així. No és per culpa de la majoria ni perquè l'artista només treballi per a una élite. El fet que molts no el comprenguin és atribuïble únicament i exclusivament a no haver disposat dels mitjans per a cultivar la sensibilitat, no solament per tal d'entendre'l a ell, sinó també qualsevol altra manifestació cultural⁴⁰⁷.

Tàpies reivindica la llibertat de creació i la llibertat del creador la qual ha de defugir les preocupacions sobre la recepció de la seva obra. El risc més immediat seria considerar abaixar el nivell de l'expressió artística per adequar-la al del públic, un risc que Tàpies no vol assumir. Per això dirà a tots els creadors que només es concentrin en l'obra.

Ja s'insinua doncs sobre qui recau la responsabilitat d'aquesta manca de sensibilitat o falta de criteri i de llenguatge per apropar-se a l'art. El blanc de la seva crítica seran les institucions culturals i organismes del govern que més preocupats pel foment de la producció artística moderna, han deixat de banda la formació de les sensibilitats. Per a Tàpies, la prioritat no se situaria tant en el camp de la producció com en l'ensenyament dels continguts de l'art i en una estricta jerarquitització de la cultura «però potser avui més que mai en una síndrome on se sumen una democratització i una laïcització mal enteses, un excés de tolerància que acaba sent una forma de repressió i unes tendències que tot ho expliquen amb xifres, el món de la cultura genuïna i de l'art en particular viu un dels moments més confusos de la història»⁴⁰⁸. Es constata un cop més que l'autèntic art requereix d'un espectador capaç de copsar la realitat que s'amaga darrera de l'obra però també un aparell crític, tan social com personal, que permeti destriar la cultura genuïna de les propostes impostores.

La recepció de l'obra d'art és una qüestió que ha preocupat els artistes de tots els temps i, per descomptat, també els creadors del segle XX. Com ja s'ha apuntat, les

⁴⁰⁷ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 42.

⁴⁰⁸ TÀPIES, *Valor de l'art*, 89. Aquest extracte forma part de l'article *Art i contemplació interior*. El seu origen és el discurs llegit a l'acte de nomenament d'acadèmic honorari de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, el 2 de desembre de 1990.

avantguardes han estat uns temps prou prolífics en què els artistes s'han preocupat de deixar escrits part dels seus pensaments i reflexions teòriques sobre el món de l'art. En aquest sentit, caldrà veure com enfronten la preocupació per la recepció de l'obra d'art d'altres artistes contemporanis a Antoni Tàpies.

Jean Dubuffet, a la segona meitat del segle XX, lamenta les dificultats de comprensió de l'obra d'art per part de la ciutadania i dirigeix la seva crítica en dues direccions. Per un costat, com el pintor català, carrega contra els estaments polítics que s'han dedicat a oficialitzar l'art però, per l'altre, arremet vers els mateixos artistes que han conreat una disciplina allunyada de la ciutadania:

C'est qu'il y a au sujet de la peinture un gros malentendu. Il faudrait le dissiper. Autrefois on faisait des peintures qui étaient amusantes, populaires, pleines d'invention, de verve, de cocasserie; et cela n'empêchait pas qu'elles relevaient d'un art très fin, de grand style, tout en n'étant pas prétentieux, et de manière qu'elles ravissaient tout le monde, aussi bien les gens simples et sans instruction, que les gens très savants et très difficiles. Mais il est arrivé, et c'est bien dommage, depuis quelques siècles, que cela s'est gâté. Cela s'est gâté de plus en plus. On est devenu de plus en plus prétentieux. On ne fait jamais rien de bon quand on devient prétentieux. Les peintres ont voulu faire mieux que leurs prédécesseurs – rien à dire là contre – mais ils auraient dû chercher à faire mieux dans ce sens: devenir encore plus inventifs, encore plus attrayants, encore plus imprévus. Au lieu de cela ils sont devenus de plus en plus ennuyeux. Les chefs d'État et les grands seigneurs se sont mis à protéger les arts, à en faire un ministère. Or les chefs d'État et les grands seigneurs sont généralement des gens très ennuyeux, pas swing du tout, que qu'il vaut mieux ne pas convier aux fêtes si l'on veut qu'elles soient joyeuses. Quand les gouvernements se mettent à protéger les arts, c'est la fin de tout⁴⁰⁹.

Per a Dubuffet, doncs, la protecció de les arts per part dels governs o els seus ministeris és la que ha provocat *la fi de tot*, usant les seves pròpies paraules. L'art ha tendit a oficialitzar-se i, en conseqüència, ha perdut la connexió amb el públic de la que gaudia anteriorment. Així mateix, els artistes també han d'assumir una part de la responsabilitat, ja que en un lluita per ser els més originals, més autèntics i crear obres inesperades han acabat convertint-se en pretenciosos.

⁴⁰⁹ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, París: Gallimard 1967, p. 37.

Antoni Tàpies considera que l'artista ha d'adreçar els seus esforços vers la creació despreocupant-se totalment de la recepció que en farà el públic. Ara bé, de la mateixa manera que Dubuffet, reconeix que l'art, a vegades, s'ha dirigit per dreceres que l'han conduït al no-res. Així ho expressa Dubuffet:

Je trouve heureux pour l'art, pour la bonne santé de l'art et celle des artistes, le temps où l'art n'était protégé par personne, et obligé de se protéger tout seul en se faisant attrayant et divertissant. Il avait alors tout son sens et les artistes avaient une bonne conscience, et se sentaient une raison d'exister comme tous autres membres de la collectivité, au lieu qu'à présent que l'art est si bien respecté et protégé, tout se trouve faussé. Les artistes ne se sentent plus obligés d'enchanter le public par leurs oeuvres; ils se comportent en imposteurs; convaincus d'avance que leurs oeuvres ne sauraient enchanter personne, et que du reste la fonction d'un artiste n'est pas d'enchanter, mais d'ennuyer, ils ne se cassent pas la tête à des créations susceptibles d'enthousiasmer qui que ce soit, ils laissent au contraire en eux s'étioler tout ce qu'ils pourraient avoir de facultés naturelles d'invention ou de fantaisie⁴¹⁰.

Dubuffet parla d'artistes que actuen com impostors en el món de l'art protegit i respectat per part de les administracions. L'artista francès anhela els temps passats en què l'art no gaudia d'aquesta protecció oficial i que, per tant, havia de ser atractiu i entretingut per agradar a les persones. En aquest sentit, Dubuffet estableix dues tipologies artístiques: *«Depuis longtemps je tiens en grande suspicion et en peu d'estime dans tout son ensemble tout cet art fait en Occident par le clan – par la caste – des artistes professionnels et des gens intoxiqués de culture – cet art dont sont remplis nos musées et qui fait l'objet de toutes ces expositions, publications et commentaires, et qu'on peut appeler en bloc: l'ART CULTUREL. Par contre, je suis au contraire extrêmement curieux de toutes oeuvres relevant de l'ART BRUT, produites par des personnes étrangères à la culture, et ne recevant d'elles aucune information ni influence»⁴¹¹*. L' Art cultural, doncs, és la proposta que formula la «casta» que ha tendit a professionalitzar l'exercici de la creació artística davant la qual s'alça el que Dubuffet anomena Art Brut, és a dir, produït per persones alienes a la cultura sense cap informació o influència. Dubuffet troba en l'art brut els processos naturals de la creació artística: obres fetes amb uns trets personals molt acusats i creades al marge de

⁴¹⁰ Ibid., 39.

⁴¹¹ Ibid., 215.

qualsevol influència de les arts tradicionals i que, al mateix temps, recorren a les capes més profundes de l'ésser humà –les capes salvatges. Aquesta és la millor garantia de comunicació amb l'espectador per al pintor francès.

De manera molt diferent i fins i tot oposada, s'expressa Paul Cézanne a inicis del segle XX: *«El gusto es el mejor juez. Es raro. El arte no se dirige nada más que a un número excesivamente restringido de individuos. El artista debe desdeñar la opinión que no se asiente en la observación inteligente del carácter. Debe temer al espíritu literario que, a menudo, desplaza al artista de su rumbo –el estudio concreto de la naturaleza– haciéndole perder su tiempo en especulaciones intangibles»*⁴¹². El pintor postimpressionista, al contrari que Dubuffet, rebutja qualsevol intent de fer un art per a les masses i accepta que l'obra d'art només s'adreça a un nombre restringit de persones. Així mateix, l'artista es preocupa de desacreditar a la crítica perquè sovint està més preocupada per la vessant literària que l'artística.

De manera anàloga s'expressa Paul Gauguin, pintor neoimpressionista, i que desenvolupa la seva carrera a Oceania i el Carib pintant paisatges i nus rústics amb colors oposats a l'estètica burgesa predominant en la cultura occidental. Gauguin escriu: *«La Crítica es nuestra Censura. El Guardián siempre alerta. “Guardián” es mucho decir. ¿Por qué alerta? Porque al lado, junto al Semáforo que avisa, está la vanguardia, aquellos que ven antes que los demás. El enemigo en la distancia no se parece al amigo»*⁴¹³. Cézanne i Gauguin, situats en la transició cap el món artístic del segle XX, coincideixen en afegir un tercer element en la relació entre obra i espectador. Aquesta és la crítica la qual consideren incapaç de valorar el nou art mentre usi paràmetres vàlids en èpoques anteriors: *«Las artes plásticas requieren un amplio conocimiento: las puede comprender sólo quien ha vivido como un artista superior, más aún cuando, en lugar de generalizarse, ese artista se particulariza, se hace individual, combinando su naturaleza específica con el entorno cultural en el que vive. El artista debe mirar hacia el futuro, mientras que el crítico supuestamente entendido sólo entiende del pasado. Y del pasado, ¿qué retiene, si no una retahíla de nombres?»*⁴¹⁴. Segons Gauguin, la crítica se situa entre l'artista i el públic. Ara bé, per al pintor francès, existeix una limitació extraordinària que desmereix tota la tasca que

⁴¹² P. CÉZANNE, *Correspondencia*, Córdoba: Editorial El Ateneo 1948, p. 255.

⁴¹³ P. GAUGUIN, *Habladorías de un pintamonas*, Madrid: Casimiro Libros 2012, p. 17.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 20.

duu a terme la crítica artística. I és que l'art modern mira inexorablement cap al futur mentre que els crítics fixen la seva mirada en el passat.

Raconars de rapin és un text que Gauguin escrigué el 1902 des de les Illes Marqueses, un arxipèlag de la Polinèsia francesa, i que constitueix el seu testament. Condemnat a l'exili per la ceguesa de la crítica, mai gaudí del seu beneplàcit. Cal considerar que a inicis de segle XX la crítica fou fonamental per a què l'obra de qualsevol artista arribés a l'espectador. Així, el pintor arremet contra tota una manera de funcionar del sector cultural francès pel qual una sèrie de persones s'esdevenen jutges del que es pot considerar art i el que no. El major problema que Gauguin hi trobarà és que «*El crítico nos enseña a pensar; y en signo de agradecimiento nos gustaría poder enseñarle algo; pero resulta imposible: ya lo sabe todo*»⁴¹⁵.

A més de l'impediment que Gauguin troba en la crítica, el pintor francès considera que hi ha certes emocions que l'artista procura plasmar en l'obra que mai no podran ser compreses per l'espectador. Aquest haurà d'aconter-se en percebre només una petita part del misteri: «*En las artes plásticas, la inteligencia del artista, por abstracta que sea, puede apreciarse, pero ¿las emociones?... Las emociones del pintor o del escultor, del músico, son de un orden muy distinto al de las del escritor; son unas emociones que dependen de la vista, del oído, del instinto, de la lucha con la materia; son composición y virtuosismo. El pintor oriental dice a sus discípulos: no pulan en exceso sus obras; de hacerlo, enfriarán la lava de sangre caliente y la convertirán en piedra, y aunque sea un rubí deberán desecharla*»⁴¹⁶.

En síntesi, l'art modern considera que l'espectador participa del procés creació a partir de la interpretació que fa de l'obra d'art amb la seva imaginació. Ara bé, Antoni Tàpies com Jean Dubuffet constaten que sovint l'espectador no és capaç d'entendre la creació artística i ambdós responsabilitzen els estaments oficials que, intentant protegir el món de l'art, han acabat oficialitzant-lo i reduint les seves potencialitats. A més d'una funció pública mal dirigida, l'art modern topa amb una ciutadania que no té la sensibilitat educada per copsar l'obra d'art. En aquest punt sí que es mostren divergències entre Tàpies i el fundador de l'Art brut. Si per al pintor català aquest és un problema que aludeix, un cop més, als organismes públics que han prioritzat la

⁴¹⁵ *Ibid.*, 25. Gauguin escrigué aquestes línies en clara al·lusió a Ferdinand-Vincent Brunetière (1849-1906), historiador i assagista defensor del classicisme racionalista del segle XVII, estudiant i després defensor de l'École Normale Supérieure, la més antiga escola d'ensenyament superior de França en la que es prepara a l'elit amb una secció científica i una altra d'humanitats.

⁴¹⁶ *Ibid.*, 47.

promoció de la producció artística en comptes de la promoció de l'educació del gust, per a Jean Dubuffet, són els artistes els qui han d'assumir la seva quota de responsabilitat, ja que en un intent per crear obra original i única han acabat desvinculant-se dels seus conciutadans.

Aquestes consideracions no són el que més preocupen pintors com Cézanne o Paul Gauguin, ja que a inicis del segle XX, en l'albada de l'art modern, és la crítica la que actua com a medidora entre l'obra d'art i l'espectador. Els dos pintors francesos coincideixen en considerar que aquesta crítica es mostra ineficaç en l'exercici de la seva funció perquè manté esquemes del passat per interpretar un art nou.

Val la pena considerar que, en totes aquestes reflexions, Antoni Tàpies hi suma un altre aspecte que juntament amb la pròpia creació, els organismes oficials i la crítica actuarà com a mediador entre art i espectador. En *L'art i els seus llocs* reflexiona amb profunditat sobre l'espai expositiu:

En ocasions s'ha dit que els nous museus d'art modern podrien esdevenir una mena de temples laics on els ciutadans anirien a meditar. Però és evident, en tot cas, que haurien de ser molt diferents de com són ara. Per començar hi hauria d'importar, més que l'esteticisme o l'espectacularitat del seu espai físic, la seva eficàcia espiritual. Símbols vivents dels valors aportats pacientment pels mestres de totes les branques del saber i de les arts que des de fa segles ens han precedit, i en la companyia de tots aquells amb els quals avui es coincideix, haurien de ser uns àmbits on l'art tingués de veritat el seu lloc en la societat i pogués complir realment el seu paper de civilitzador⁴¹⁷.

El pintor català apel·la en aquestes línies a tres qüestions que ressegueixen la seva obra. En primer lloc, fa referència a l'eficàcia espiritual de l'art, és a dir, recorda un cop més el paper civilitzador de l'art en la societat. En segon lloc, cita la unitat entre pensament i acció, vida i obra, contemplació i acció. I, finalment, aludeix a la qüestió de l'espai expositiu el qual ha de ser capaç d'acollir totes aquestes dimensions de l'obra d'art.

Probablement la millor reflexió sobre quines característiques ha de tenir l'espai d'exhibició per a l'art modern del segle XX, la trobem en la Fundació que l'artista crea sota el seu nom el 1984 amb l'objectiu de promoure l'estudi i el coneixement de l'art modern i contemporani. Amb aquesta finalitat, la Fundació obria les seves portes el juny

⁴¹⁷ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 43.

de 1990 a la seu de l'antiga Editorial Montaner i Simon al número 225 del carrer Aragó de Barcelona.

La iniciativa d'Antoni Tàpies de dotar a la ciutat amb un espai dedicat a l'art contemporani va ser una notícia recollida per tots els mitjans de comunicació i així ho explicava l'edició del 5 de desembre de 1986 del diari *El País*: «*La Fundación Tàpies es un proyecto que el artista lleva acariciando desde hace muchos años y que en los últimos tiempos ha ocupado buena parte de sus preocupaciones. El artista ha expresado repetidamente su deseo de ofrecer a Barcelona un centro cultural y artístico desde el que sea posible difundir los ideales de modernidad y progreso, que han inspirado su obra*»⁴¹⁸.

En el llibre de converses amb Barbara Catoir, Antoni Tàpies explica més detalladament l'objectiu de la Fundació:

Vam partir de la reflexió que era el que faltava a la ciutat, i justament és el que a mi més m'agrada, és a dir, l'art de la Xina, i del Japó. No n'hi ha gens a Barcelona. Volem promoure l'estudi de l'art asiàtic i no tan sols proveint una biblioteca prou important de la qual ja posseïm una part significativa, sinó també fent-la més animada mitjançant algunes activitats. Jo mateix vull exposar-hi llibres antics per fer-la més viva. A la planta de la biblioteca, per exemple, hi ha un seguit de cambres reduïdes al voltant de l'espaiosa caixa de l'escala. A dins s'hi podrien muntar petites exposicions. També volem fomentar l'estudi de l'art asiàtic mitjançant beques i sèries de conferències realitzades per especialistes que portarem de fora, vist que aquí a Barcelona no hi ha ningú que pugui ensenyar-ho. Hem de començar de zero⁴¹⁹.

Tàpies afirma en *L'art i els seus llocs* que els nous museus d'art modern podrien esdevenir una mena de temples laics on els ciutadans anirien a meditar. I, en aquesta mateixa línia, Antoni Tàpies rep l'any 1993 l'encàrrec de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona de crear un espai de reflexió i meditació per al nou campus de la Ciutadella que s'estava construint. El pintor va acollir favorablement la proposta, sobretot a causa de la singularitat de poder dissenyar amb absoluta llibertat artística una capella laica.

⁴¹⁸ J. J. NAVARRO ARISA, «La Fundación Tàpies, de Barcelona, ultima el proyecto arquitectónico de su sede». *El País* [Madrid] (5 desembre 1986). <http://elpais.com/diario/1986/12/05/cultura/534121204_850215.html> [Consulta: 9 de maig de 2014]

⁴¹⁹ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 137.

El 5 de desembre de 1996 s'obria al públic la Sala de Reflexió. L'espai té una aparença de cripta semisoterrada de més de 500 metres cúbics, amb una planta de 10 x 5 metres i una altura de 10 metres, i es troba a la planta inferior de l'edifici. Tàpies va concebre el disseny i el contingut de l'espai perquè contribuís a crear l'atmosfera necessària per convidar a la reflexió i al recolliment interior del visitant. Així, la Sala de Reflexió reuneix una sèrie d'obres de l'artista, triades personalment, amb aquesta intenció. Es tracta del *Díptic de la campana* (1991, de 3 x 5 metres) i de l'escultura *Serp i plat*.

Tàpies va intervenir també en la col·locació de la vintena de cadires de boga que, disposades de manera ascendent en un dels murs laterals, simbolitzen l'elevació espiritual. La Sala es completa amb uns segrafiats en els murs i amb la porta de vidre d'accés. L'espai està il·luminat per la llum zenital que entra per les tres finestres situades a la part superior. El mateix Tàpies va escriure un text manuscrit amb l'ideari de l'espai que havia creat, que es pot llegir a l'entrada de la Sala de Reflexió, i que diu el següent:

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 ciutadans⁴²⁰.

En definitiva, dos exemples que posen de manifest el sentit profund de l'art, la necessitat d'un espai adequat per a què es produeixi aquest joc de reciprocitat espiritual

⁴²⁰ UNIVERSITAT POMPEU FABRA. «L'estreta relació d'Antoni Tàpies amb la Universitat Pompeu Fabra» [En línia]. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona: 7 de febrer de 2012. <<http://www.upf.edu/enoticies/1112/0206.html#.U2y7NKLzf14>> [Consulta: 9 de maig de 2014]

entre obra i espectador i, un aspecte que es desenvoluparà en les pàgines posteriors, la profunda coherència que Antoni Tàpies exigeix entre vida i obra. I referint-se a la complicitat entre obra i espectador afirma:

Aquestes complicitats amoroses tampoc no seran efectives si, en treure'l del seu temple natural i portar-lo a la col·lecció o al museu, un Crist romànic es transforma sense més en una simple escultura, o un mandala tibetà en un simple quadre. Molts no ens acontentem en trobar-hi tan sols valors pictòrics o escultòrics. És un fenomen que està passat en molts camps: és aquella necessitat que abans he apuntat de tornar al orígens, a allò primigeni, de recuperar el sentit i l'entorn que en podem dir de sacralitat terrestre. En els darrers anys, en efecte, s'està veient que l'art necessita acollir-se de nou a l'ombra de llocs en certa manera santificats, en una accepció que no és exclusiva de les institucions religioses i que també pot estar molt lligada a la terra, a aquella noció que torna a ser tan natural de la Mare Terra, al sanctum interior o, com s'ha dit, el lloc intocable que pot ser tan important per a la continuació de l'espècie humana⁴²¹.

Un cop més, resulta fonamental fer al·lusió a Joan Miró, ja que influí notablement en Antoni Tàpies i comparteixen aquesta vocació de llegat amb la constitució de les seves fundacions. Com el nostre artista, Miró considera que l'artista no ha de baixar el nivell de la seva creació per ser compresa per la ciutadania sinó que el procés ha de ser a la inversa, és a dir, augmentar l'educació i la sensibilitat de la societat. L'art doncs pot contribuir en aquest procés de retornar la dignitat a la ciutadania. Així ho expressa: *«pourvu qu'on ne nous demande pas d'abaisser l'artiste au niveau d'une société qui a tant besoin de l'artiste, au contraire, pour retrouver sa dignité»*⁴²². I és que reduir el nivell suposaria renunciar a allò d'inherent que té l'art, significaria reduir l'obra al que Miró va intentar enderrocar quan va expressar la necessitat d'assassinar la pintura: *«Plus que le tableau lui-même, ce qui compte, c'est ce qu'il jette en l'air, ce qu'il répand. Peu importe que le tableau soit détruit. L'art peut mourir, ce qui compte, c'est qu'il ait répandu des germes sur la terre. Le surréalisme m'a plu parce que les surréalistes ne considéraient pas la peinture comme une fin. Une peinture, en effet, il ne faut pas se soucier qu'elle demeure telle quelle, mais plutôt*

⁴²¹ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 43.

⁴²² Entrevista amb Georges Duthuit publicada en francès amb el títol «Où allez-vous Miró?» a *Cahiers d'Art* 8 [París] (1936) en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró, Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 261.

qu'elle laisse des germes, qu'elle répande des semences d'où naissent d'autres choses»⁴²³.

L'art doncs, en la mesura que sigui capaç de difondre aquestes llavors, serà fidel al seu sentit originari i, com en el cas d'Antoni Tàpies, Miró veu la necessitat de donar a Barcelona part del seu llegat en la forma d'una Fundació⁴²⁴.

En l'entrevista amb Georges Raillard, Miró confessa que la seva intenció no és donar cap museu a la ciutat, refusa la idea de crear un espai fred, encarcerat o mort. Segons el seu biògraf, Jacques Dupin, l'exposició a la Santa Creu de 1968 va significar la primera exhibició important de Miró a Espanya i un reconeixement que havia trigat a arribar a la seva ciutat natal. Amb el precedent del museu Picasso a un palauet del carrer Montcada, ofert per la ciutat, el projecte d'una Fundació Miró estava a l'aire.

Cal agrair a Joan Prats, amic de joventut de Miró, el seu primer col·leccionista i apassionat de les avantguardes, que convencés a l'artista de la necessitat de crear la fundació. La condició que va posar Miró fou que no havia de ser un museu dedicat exclusivament a ell, és a dir, un memorial o un mausoleu sinó que havia de ser un centre d'art viu, obert a d'altres artistes, a altres mitjans d'expressió i, sobretot, obert al futur. Miró volia que s'exposés art contemporani de totes les tendències i tots els països, que s'organitzessin trobades i debats, que es convidés els joves creadors, la dansa, la música, la poesia, l'arquitectura, el teatre i el cinema.

Josep-Lluís Sert va ser l'encarregat de construir l'edifici després que el municipi donés un terreny a les faldilles de Montjuïc. Finalment, el 1975 obre les portes al públic amb les obres de la col·lecció tot i que la inauguració oficial es produeix un any més

⁴²³ Entrevista amb Yvon Taillandier publicada en francès amb el títol «Je travaille comme un jardinier...» a *XX siècle*, núm. 1, suplement mensual, París 1959, p. 4. en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 273.

⁴²⁴ Barcelona acull fins a l'actualitat tres espais dedicats íntegrament a artistes. Aquests són la Fundació Tàpies, la Fundació Miró i el Museu Picasso, aquest darrer inaugurat el 1963. En el llibre de converses amb Brassai el lector sap de l'estima que Picasso té vers aquest projecte a través de les paraules del poeta i amic Jaume Sabartés. Sabartés contesta a Brassai: «*Un jour Picasso m'a demandé: "Mon vieux! A propos, que veux-tu faire de toutes mes toiles et de tous mes livres de ta collection?" Je lui ai dit que je projetais un Musée Picasso à Malaga... "A Malaga? M'a-t-il répondu. Certes, c'est ma ville natale, mais j'ai si peu d'attaches avec Malaga... Si l'on faisait ce musée à Barcelone?" Les négociations ont duré trois ans... J'avais la bouche cousue... Maintenant, je peux vous dire: c'est Jean Ainauv, le directeur des musées de Barcelone, qui a pris l'affaire en main. Peu à peu toutes les difficultés ont été écartées. Jose de Porcioles, le maire de Barcelone, a proposé alors deux magnifiques palais du XIV aux choisis, appartenant à la ville... Les maquettes de ces deux palais, il les a envoyées à Mougins... Finalement, Picasso a opté pour le palais Aguilar... Il est splendide. J'irai bientôt à Barcelone...*». Picasso seguí de prop el projecte del Museu, per al que va reservar la sèrie de *Las Meninas*, però es va mantenir fidel a la promesa de no trepitjar Espanya mentre durés la dictadura franquista en BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, París: Gallimard 1964, p.311.

tard. La fundació de Barcelona constitueix la col·lecció més important del món en obres de Miró.

Fidel al seu estil, Miró no va voler quedar al marge del projecte de la Fundació i va escollir l'espai més apartat, més profund, per realitzar una obra. Es tracta del sostre de l'auditori on va instal·lar una gran pintura de 4,70 per 6 metres que va quedar acabada i firmada l'11 de maig de 1975; es tracta de la darrera pintura mural del pintor. Joan Miró va voler que just a les portes d'accés a la Fundació s'inscrigués l'epígraf: CEAC, és a dir, Centre d'Estudis d'Art Contemporani deixant clares les característiques que hauria de tenir l'espai. La Fundació Joan Miró és una fundació privada catalana. La representació, el govern, l'administració i la disposició dels béns fundacionals depenen d'un Patronat, que en els seus orígens estava format per un grup d'intel·lectuals, artistes, amics i familiars de Joan Miró. Actualment el constitueixen un màxim de vint-i-cinc membres, entre els quals hi ha representants de la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Cultura i l'Ajuntament de Barcelona, així com del món artístic i empresarial.

En els darrers anys de la seva vida, Miró s'havia vist obligat a abandonar els seus tallers i estava molt preocupat pel futur que els esperava. Així va néixer el projecte de crear una fundació a Palma, en línia paral·lela amb la de Barcelona. La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca emprèn el seu camí el 7 de març de l'any 1981, moment en què Joan Miró i la seva dona, Pilar Juncosa, fan donació dels tallers de l'artista, juntament amb l'obra, els objectes i els documents que contenien, a la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Prèviament, el 1979 i el 1980, l'Ajuntament de Palma ja havia aprovat els estatuts d'aquesta Fundació, que es fixa com un dels seus objectius «el foment i la difusió del coneixement artístic, facilitant la labor creadora de futurs artistes, en íntima i constant col·laboració amb tots els sectors ciutadans, superant els esquemes museístics habituals amb una realitat cardinal, dinàmica, que expliqui vivencialment l'estètica de l'art contemporani».

Durant anys, Miró havia somiat el seu propi taller, un somni que el seu amic, l'arquitecte català Josep Lluís Sert, havia materialitzat a Son Abrines, a Palma, el 1956, moment en què Miró es traslladà a viure definitivament a Mallorca. Tres anys després, adquirí la possessió coneguda com a Son Boter, una casa del segle XVIII que utilitzà com a taller i com a suport per dibuixar grafitis de carbonet damunt les seves parets. Aquests tallers eren, i són encara, el testimoni més fidel i eloqüent de l'entorn i el quefer creatiu de Miró durant la seva etapa de maduresa.

El desenvolupament urbanístic descontrolat als voltants de Son Abrines i Son Boter va preocupar Miró, inquiet pel possible destí dels seus tallers, uns espais que documentaven el seu ambient i el procés creatiu: «Per això, caldria trobar una manera que aquests tallers d'aquí siguin conservats tal com estan quan jo ja no hi sigui, quan me n'hagi anat». Amb aquesta finalitat, Miró va crear una fundació pública i municipal per al gaudi de tots els ciutadans, a la qual va fer donació dels seus tallers amb la col·lecció d'obres, objectes i documents que contenien. La falta d'un espai expositiu on mostrar aquesta col·lecció feia necessària la construcció d'un edifici nou per albergar aquest llegat artístic de Miró. La seva viuda, Pilar Juncosa, va donar uns terrenys i unes obres de Miró, 39 guaixos i 3 olis, perquè fossin subhastades per Sotheby's, l'any 1986, a benefici de la Fundació Pilar i Joan Miró. Els fons recaptats en aquesta subhasta permeteren construir un nou edifici. L'any 1987, Rafael Moneo, que en aquell moment era *chairman* de la *Graduate School of Design* de Harvard, va rebre l'encàrrec de projectar la nova seu de la Fundació Pilar i Joan Miró en uns terrenys adjacents als estudis de Miró. El 19 de desembre de 1992 la nova seu de la Fundació Pilar i Joan Miró dissenyada per Moneo obria les seves portes al públic.

Miró va escriure als marges d'una carta a l'arquitecte Sert: «*Molt important. D'això fer-ne un lloc viu, de lliure discussió, que reuneixi poetes, músics, pintors, artesans ! Teatre clàssic i d'assaig. Cinema. Ballets. Promoure tota mena d'activitats culturals incipients sense limitar-se a reunions d'intel·lectuals*»⁴²⁵. Així doncs, Joan Miró i Antoni Tàpies conflueixen en l'interès de deixar a la seva terra natal un centre cultural i artístic des del que fos possible difondre els ideals de modernitat i progrés, confirmant un cop més la íntima unió entre contemplació i acció.

⁴²⁵ J. DUPIN, *Miró*, Barcelona: Ediciones Polígrafa 1993, p. 357. Carta a Josep-Lluís Sert de Joan Miró, Arxius de la Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.

Capítol quart

UNITAT DE L'OBRA I L'ARTISTA

En l'obra escrita d'Antoni Tàpies, hi ha certs temes que apareixen de manera freqüent. Entre ells, destaca la pregunta sobre el sentit de l'art que ja s'ha esbossat en el capítol anterior. En les pàgines que ara iniciem, volem recórrer una altra qüestió que el pintor desenvolupa al llarg de tota la seva bibliografia. És la pregunta sobre l'essència de l'artista, és a dir, les característiques personals i vitals que són exigibles a qualsevol persona digna d'aquest títol.

Com es pot deduir del capítol anterior, Antoni Tàpies no subscriu una hipotètica definició d'artista com aquell qui domina una tècnica pictòrica en particular. Per al pintor, en la nova cultura, el contingut és allò determinant de l'obra d'art i la forma, necessàriament, haurà de sotmetre's-hi. Així doncs, posar l'accent en el contingut suposa que la figura de l'artista pren una rellevància inusitada. I és que si la creació és fruit d'un diàleg o meditació interior, caldrà plantejar l'ofici d'artista de manera holística i integral, en una mena de tríada en la qual intervé la persona, l'obra i les seves repercussions socials.

A *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Tàpies explica la dificultat que suposa per a tot artista trobar una veu pròpia. Per això resulta pertinent la distinció entre comunicar i expressar:

Hi ha qui afirma que l'artista ha de ser un mer especialista en comunicació. Amb la qual cosa semblaria deduir-se que els únics que tindrien dret als sentiments o a les idees serien només els escriptors. A alguns, fins el sembla que pretendre que l'artista pot *expressar* alguna cosa pròpia és una mitificació de l'artista i un cas de supèrbia intolerable. Els que així pensen, com es pot comprendre, són els partidaris del dirigisme cultural, que tant pot ser de dretes com d'esquerres⁴²⁶.

A diferència d'aquells qui consideren que el valor d'una obra rau en les seves qualitats estètiques, per Antoni Tàpies són dos els factors que cal tenir en compte. Per un costat, la veu de l'artista que l'ha creada i, per l'altre, la contribució que aquesta obra d'art pugui fer en la conquesta de la consciència i la llibertat perquè «l'artista, més que comunicar preceptes, tracta de mostrar la vida, d'estimar ressorts que ja són dintre de tots, de convidar a tenir experiències personals i directes»⁴²⁷. En definitiva, la creació artística és una forma afinada i profunda de sentir els problemes de l'home i de la societat.

Precisament per aprofundir en els problemes de l'home caldrà que, primer, l'artista visqui en la seva persona les experiències que després reflectirà en l'obra d'art. Per això, Tàpies considera que «l'artista sempre serà quelcom de viu i canviant, com la mateixa realitat de la qual diem que ell és expressió, que no és fixa, sinó que és el concepte variable que nosaltres mateixos en construïm. Veig per tant la seva tasca com no purament receptiva; no és, com alguns diuen, el reflex d'una època; més aviat crec que el seu paper també pot ser-hi actuant i que, juntament amb la tasca de molts altres, té a les seves mans el poder de modificar aquell concepte»⁴²⁸.

De manera coherent, Tàpies rebutja qualsevol intent de reduir el paper de l'artista al de mer comunicador que reproduïx el discurs generat per pensadors i escriptors. Per al pintor, la tasca de l'artista consisteix en acompanyar l'espectador en el desvetllament de la realitat per mitjà de la vida i l'obra: «crec que la “personalitat” és el tot en art. Inclòs el nom de l'autor! Això pot semblar un *vedettisme*, un culte a la personalitat. És fals. Crec que quan un espectador coneix el nom, la persona i la manera de fer d'un autor, té més ajuda per “llegir” una obra determinada. Firmar una obra pot ser, doncs, un factor de comunicació molt important. És un malentès sentiment

⁴²⁶ A. TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 2010, p. 298.

⁴²⁷ A. TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel 1974, p. 133.

⁴²⁸ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 29.

demòcrata ocultar el nom o dir que la personalitat d'un autor no té importància»⁴²⁹. Per tant, Tàpies reitera la dificultat de la conquesta d'una veu pròpia per part de tot artista i afegeix que la signatura en l'obra d'art pot ser un element que ajudi a la interpretació de l'obra; un aspecte al qual no hi vol renunciar⁴³⁰.

Per bé que Antoni Tàpies considera imprescindible que l'artista trobi una veu pròpia, d'altres artistes contemporanis es mostren crítics vers el culte a la personalitat o el *vedettisme* al que feia referència el pintor català. S'estableix, doncs, una fina línia divisòria entre la pròpia individualitat de l'artista necessària per a la meditació interior, i la projecció social que pugui tenir.

Resulta interessant la precisió que formula Mark Rothko en els seus escrits sobre art: «*What a personal message means is that you have been thinking for yourself. It is a different from self-expression. You may communicate about yourself; I prefer to communicate a view of the world that is not all of myself. Self-expression is boring. I want to talk of nothing outside myself –a great scope of experience*»⁴³¹. Rothko distingeix entre el missatge personal que tot artista ha d'oferir a la societat i el que podríem anomenar l'autoexpressió de l'artista que, per al pintor nascut a Letònia, és absolutament avorrit i no gaudeix de cap interès. A més, per a Rothko, aquesta autoexpressió de l'artista, podria comportar certs perills: «*Self-expression often results in inhuman values. It has been confused with feelings of violence. Perhaps thw word self-expression is not clear. Anyone who makes a statement about the world must be involved with self-expression but not in stripping yourself of will, intelligence, civilization. My emphasis is upon deliberateness. Truth must strip itself of self which can be very deceptive*»⁴³².

En aquest sentit, l'artista francès Jean Dubuffet considera que el divorci entre art i espectadors propi de la modernitat és producte del culte a la personalitat de l'artista. Per al pintor francès, el públic no expressa cap interès per la pintura i això és degut a què l'art cada cop ha quedat més reduït a un cercle només apte per als iniciats: «*Il n'y a pas de peintre qui sache intéresser le public. Pourquoi? Parce que l'art est*

⁴²⁹ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 205.

⁴³⁰ Picasso discreparà d'aquest plantejament de Tàpies quan planteja que «*Lo que me parece horrible hoy es que se busque la personalidad. No se desvive nadie por esa especie de ideal del pintor... como siempre fue. (Digo ideal, que es lo que más se acerca). No. Se ciscan en eso totalmente. Sólo se desea hacer el regalo de la propia personalidad, darla al mundo. ¡Es algo horrible! Además, si se busca es porque no la hay... Y si se encuentra a fuerza de buscarla, es porque es falsa. Yo sólo puedo hacer lo que hago*» en H. PARMELIN, *Habla Picasso*, Barcelona: Gustavo Gili 1968, p. 115.

⁴³¹ M. ROTHKO, *Writings on Art*, New Haven: Yale University 2006, p. 128.

⁴³² *Ibid.*, 128.

devenu la chose de mandarins, d'initiés»⁴³³. Recordant la distinció que estableix Jean Dubuffet entre Art Cultural i Art Brut, en què el segon és aquell executat per persones no professionals i amb total llibertat, torna a reclamar un art desmonopolitzat de la cultura en què la creació artística esdevingui personal i individual, al marge de les escoles i sistemes.

Dubuffet rebutja qualsevol accent en la personalitat de l'artista i Antoni Tàpies procura trobar un punt mig entre l'excessiu culte a l'artista i la necessària veu pròpia que ha de crear l'obra d'art. Juntament a aquests dos artistes, en trobem d'altres que també en la segona meitat del segle XX es pronuncien sobre aquesta qüestió.

Francis Picabia, autor d'enorme influència en Antoni Tàpies, es mostra contrari a les tesis de Dubuffet, ja que per aquest artista, la personalitat ho es tot en l'art: «*Il ne faut pas vouloir être personnel de force; la personnalité vient toute seule par un travail persévérant. Il ne faut pas vouloir "épater le public" comme font beaucoup de jeunes; le Salon d'Automne en est un exemple très malheureux*»⁴³⁴. Per a Picabia, el pintor no ha de buscar una veu que li sigui pròpia sinó que els seus esforços s'hauran de dirigir cap a l'emoció que li produeix el contacte amb la natura. I seran precisament aquestes sinceritat i autenticitat les que construïran la personalitat artística. L'art és un intent d'exterioritzar els pensaments o sentiments íntims de manera que a la tela es projectin estats subjectius, emocionals i mentals. La fotografia és la disciplina que haurà permès a l'art prendre consciència de la seva pròpia naturalesa la qual no és esdevenir un mirall del món exterior sinó que ha de dotar a la realitat plàstica dels processos de la ment:

⁴³³ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants* Vol. 2, París: Gallimard 1967, p. 195. Text publicat en el número del 5 d'abril de 1946 del setmanari *Les Lettres françaises* com a resposta a una enquesta sobre l'art i el públic. Nou anys després, el 1955, es pronuncia de la mateixa manera en un text per al catàleg de l'exposició *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors* editat per Andrew C. Ritchie, al Museu d'Art Modern de Nova York: «*Le mérite qu'on lui attribue dans nos nations d'Occident et la considération dont on l'entoure tendent à substituer à l'art une production fallacieuse qui en est la fausse monnaie. Pour avoir été trop honoré l'art a cessé le plus souvent d'être une fête gratuite (une fête à laquelle on courrait même si elle était interdite, à laquelle on courrait probablement bien plus vite si elle était interdite) pour devenir une espèce de jeu de cérémonies qui l'emmène sur un terrain bien loin à l'opposé du sien. Son seul vrai terrain est d'ivresse et de haut délire; il ne fait pas partie des programmes de l'école mais de ceux des récréations. Pour l'aider à reprendre sa place il sera sain, je pense, de le dépouiller de tous les oripeaux dont on l'affuble –lauriers, cothurnes – et le faire voir nu, avec tous les plis de son ventre. Sans doute alors, ainsi allégé, se remettra-t-il à fonctionner – à danser donc, et hurler comme un fou, c'est sa fonction – et cessera de faire ses mines importantes, assis sur sa chaire de docteur*».

⁴³⁴ F. PICABIA, *Écrits critiques*, París: Mémoire du Livre 2005, p. 37. Resposta a l'enquesta sobre el paisatge contemporani de *Le Gaulois du Dimanche*, 9-10, febrer 1907. La revista també convida a Cottet, Guillaumin, Le Sidaner, Raffaelli, Maffra i Henri Martin. El redactor presenta a Picabia posant l'accent en el seu «talent excepcional» i que és un «amic de la llum» i un «neo-impressionista».

*L'art est l'un des moyens grâce auxquels les hommes communiquent entre eux et objectivent le contact le plus profond de leur personnalité avec la nature. Cette expression est nécessairement liée aux besoins de la civilisation du temps. Comme tout moyen d'expression, il possède ses propres conventions. Ces conventions constituent, pour la personnalité de l'artiste, une limitation, limitation que l'homme tend à élargir, comme il tend à faire reculer tout ce qui limite sa perception. De même que nous ne nous satisfaisons plus de la perception simple et directe du monde extérieur, et que nous tentons de percevoir plus profondément l'essence et la qualité de cette perception simple, nos sentiments vis-à-vis de la nature deviennent plus complexes, et l'expression de ces sentiments devient également plus complexe*⁴³⁵.

Com en els escrits d'Antoni Tàpies, Picabia se n'adona que la personalitat⁴³⁶ de l'artista es veurà limitada per les exigències de la civilització de la seva època però es tracta d'unes limitacions que l'artista podrà transcendir de la mateixa manera que supera qualsevol limitació en la percepció. El que per a Dubuffet era un problema, és a dir, la separació de l'art respecte de la societat, per a Picabia és un fet inevitable que implica l'art modern i que cal assumir i integrar sense que això redueixi les capacitats expressives de l'artista.

Els paral·lelismes entre Picabia i Tàpies es fan més evidents. Ambdós artistes consideren que l'acte de creació requereix d'un moviment de reciprocitat en el que l'artista percep el món exterior per, posteriorment, aprofundir en l'essència i qualitat íntima d'aquesta percepció a partir de la pròpia interioritat. Francis Picabia aviat se n'adona de què per comprendre aquest art és exigible la formació i educació dels ulls i de la ment, és a dir, cal el conreu del gust per copsar l'art modern en la seva plenitud: *«Il faut, c'est vrai, une éducation et un entraînement spéciaux de l'oeil et de l'intelligence pour goûter, dans sa plénitude, mon art. Il n'est pas du domaine populaire, je le disais»*⁴³⁷. Així doncs, Tàpies i Picabia se situen a les antípodes dels plantejaments de Dubuffet en la qüestió de la personalitat de l'artista i la percepció que el públic pugui fer de la seva obra. Mentre Tàpies i Picabia reclamen una educació de la sensibilitat artística, Dubuffet culpa els organismes oficials dedicats a la protecció de la

⁴³⁵ Ibid., 473. Extracte del prefaci que Picabia escrigué per a la seva exposició a la *Little Gallery Photo-Seccession* de Stieglitz, a Nova York, entre el 17 de març i el 5 d'abril de 1913.

⁴³⁶ Picabia escriu el setembre de 1922 al número 4 de la revista *Littérature*: «*La personnalité est l'usage de la raison. Dans presque toutes les oeuvres modernes que l'on nous montre, il n'y a qu'individualité. L'individualité est ce qui caractérise l'animal*» en F. PICABIA, *Écrits critiques*, Paris: Mémoire du Libre 2005, p. 366.

⁴³⁷ Ibid., 54. Extracte d'unes declaracions de Francis Picabia a *Le Matin* de París l'1 de desembre de 1913.

cultura i als mateixos artistes de la manca de connexió entre art i espectador, ja que l'han reduït a un àmbit on només hi tenen cabuda els experts i iniciats.

Un altre artista significatiu del segle XX que s'expressa sobre aquestes qüestions en la seva obra escrita és Marcel Duchamp. Per al promotor dels *ready-mades*, la creació artística és resultat de la voluntat sense necessitat de formació, preparació o virtut. Per això, defineix la tasca de l'artista de la següent manera:

*Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística; por un lado el artista, por otro el espectador que, con el tiempo, llega a ser la posteridad. Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro. Por consiguiente, si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o por qué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado*⁴³⁸.

Duchamp es refereix a l'artista com a médium, és a dir, algú capaç de veure-hi en la foscor. I, en aquest sentit, podem considerar que es produeix una certa influència en Antoni Tàpies per a qui l'obra d'art no representa coses, sinó que és una cosa en si mateixa, una mena de talismà que fins i tot pel tacte pot arribar a influir sobre el públic. Per al creador dels *ready-made*, els espectadors participen de l'acte creatiu, ja que aquest és participatiu i col·lectiu: «*El artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo*»⁴³⁹. Absoluta sintonia amb Antoni Tàpies qui, per un costat, reivindica la veu pròpia que tot artista ha de tenir i, per l'altre, reclama l'educació del gust de la ciutadania per a què pugui participar també en l'acte creatiu.

No és casual que l'autor del *Grand Verre* pertanyés al jurat que atorgà el premi Carnegie al nostre pintor. Tàpies i Duchamp, per bé que poden resultar convergents, en alguns dels seus efectes sobre el públic, divergeixen del plantejament essencial. Segons Pere Gimferrer, «Funció irònica, crítica de la pintura, constància de l'obra impossible:

⁴³⁸ M. DUCHAMP, *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona: Gustavo Gili 1978, p. 162.

⁴³⁹ *Ibid.*, 163.

Duchamp. Funció ascètica, concentració i reducció oposades a la dispersió del món modern: Tàpies. Revulsió, sí; però també recerca mística»⁴⁴⁰.

4.1 QUALITAT HUMANA DE L'ARTISTA

Són tres els artistes que han imprès la seva influència en Antoni Tàpies amb més notorietat. Ens referim a Pablo Picasso, Joan Miró i Paul Klee. Una influència que es concreta en l'obra plàstica però que transcendirà la vessant plàstica per abastar l'àmbit de l'escriptura i les grans qüestions que preocupen el pintor català. Caldrà doncs abordar la pregunta sobre els trets inherents que ha de tenir l'artista copsant els diferents universos que conflueixen en el nostre pintor.

En el llibre *La realitat com a art* expressa amb claredat els fets distintius d'un vertader artista. Per explicar-ho, al·ludeix als temps de joventut, concretament de Dau al Set, quan es produí una certa divisió a l'interior del grup entre els partidaris de Miró i els de Dalí⁴⁴¹: «Sabem que a alguns els costarà encara d'entendre, per posar casos aquí, que, si de joves escollirem Picasso o Joan Miró com a mestres, va ser justament perquè darrera la seva obra vàrem trobar una “concepció del món” que ens va semblar millor que la que es tenia per “normal”»⁴⁴². Així doncs, per a Tàpies, qualsevol persona que vulgui considerar-se artista haurà de tenir una concepció del món que li sigui pròpia reconeixent la cultura dels seus contemporanis i transcendint-la⁴⁴³.

⁴⁴⁰ P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa, 1974, p. 21.

⁴⁴¹ Antoni Tàpies no mostra cap simpatia vers Salvador Dalí. El millor exemple el trobem en un article que publicà a *El País* el 1983 contra les reverències que les institucions culturals del nostre país presten a aquest artista que s'adscrigué al règim franquista. En aquest sentit, Tàpies afirma que «tot s'hauria acceptat, és evident, si Dalí fos d'aquells qui van prestar algun servei, per petit que hagués estat, a la democràcia o simplement a l'humanisme. Però ja es prou sabut com es va comportar. I encara que no siguem gens partidaris de mantenir l'esperit de la guerra civil en la nostra cultura, davant de la sorpresa que resulta de presència quant rendible és encara un passat franquista, no ha d'estranyar que a algú li agradi tirar-ho en cara de tant en tant. Però, sobretot, es comprendria si Dalí, almenys, hagués prestat un servei important a la Pintura i fos un d'aquells autèntics gegants, com Picasso o Joan Miró, que han revolucionat de veritat la seva història i que tant honoren el nostre país. Però resulta que tampoc. La crítica, els historiadors i els directors de museus més autoritzats han assignat a Dalí, com a pintor, un espai més aviat minso en el capítol de les aportacions positives. I, en canvi, des de fa més de quaranta anys, li han donat un gran lloc a les golfes de la mala pintura» en TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 105.

⁴⁴² TÀPIES, *La realitat com a art*, 96.

⁴⁴³ De la mateixa manera s'expressa Mark Rothko: «I have never thought that painting a picture has anything to do with self-expression. It is a communication about the world to someone else. After the world is convinced about this communication it changes. The world was never the same after Picasso or Miró. Theirs was a view of the world which transformed our vision of things» en M. ROTHKO, *Writings on Art*, New Haven: Yale University 2006, p. 125.

L'impacte que Joan Miró causà en Antoni Tàpies fou d'enorme importància i marcà el seu itinerari personal i professional. A *Memòria personal i L'art contra l'estètica* detalla com va ser la primera visita que realitzà al taller de Joan Miró acompanyat d'alguns membres de Dau al Set. Aquesta fita es produí el 1948 a Barcelona quan Miró encara tenia el taller al Passatge del Crèdit i en una etapa en què Tàpies llegeix amb devoció tota la documentació sobre el surrealisme i l'art modern que li proporciona l'amic Joan Prats:

En el primer contacte, gràcies a la llegenda i a l'atmosfera creada al seu voltant, no és estrany que Miró em semblés difícil i esquiu i, per descomptat, de moment no vaig gosar fer-li cap pregunta. A més, amb la seva reserva habitual davant els desconeguts, cosa que ara comprenc perfectament, semblava que no volgués enraonar i responia amb monosíl·labs o simplement amb un gest. Recordo que ens va donar unes copes de conyac i llavors va anar a buscar la primera pintura. Fins aquell moment el taller es veia buit, amb tots els quadres girats d'esquena. A les parets o sobre algun prestatge, però, hi havia aquells objectes que ell troba, que li són característics. Tot era ordenadíssim. No es veien taques de pintura a terra i els pinzells es trobaven netíssims, classificats del més gran al més petit, damunt una taula, al costat d'altres eines i materials de treball, col·locats igualment amb una gran pulcritud. Fou una bona experiència per a mi –que no havia vist mai cap pintor cèlebre de prop– conèixer com era un veritable taller d'artista, i el del pintor que, amb Picasso, per a mi era el més gran del país i el més important de tota una generació a qualsevol part del món. I ho vaig absorbir tot amb una devoció quasi ridícula⁴⁴⁴.

Ordre, pulcritud, timidesa; aquests són alguns dels trets que sorprengueren a Antoni Tàpies, tot i que, allò que més el colpí, fou la personalitat de Joan Miró:

Que malgrat el seu quasi mutisme –degut a la seva timidesa–, tot ell irradiava una rara cordialitat, una quasi tendresa, una reciprocitat i interès per nosaltres que no venia del convencionalisme de les paraules, dites o no, o de l'educació, sinó d'una autenticitat de comportament, d'una veritat, que amb els anys he vist que és la seva constant en qualsevol situació que es trobi [...] I vaig arribar a casa convençut, un cop més, d'aquella idea que de vegades els companys em discutien, que la qualitat de l'obra és

⁴⁴⁴ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 81.

sempre inseparable de la qualitat humana del seu autor, cosa que, naturalment, sovint no coincideix amb l'ètica que es té per normal⁴⁴⁵.

En aquesta primera visita al taller de Joan Miró s'assenta una de les màximes que l'acompanyaran al llarg de tota la seva vida. Per a Antoni Tàpies, la vàlua d'un artista «resideix en el conjunt d'idees, de sentiments i d'exemples (o de mals exemples per a alguns) que aconsegueix comunicar. No ens hem d'estranyar, doncs, si de vegades s'afanya a mostrar-se per complet nuament, és a dir, no solament a través de l'obra concreta, sinó en totes les seves actituds humanes possibles, expressió verbal inclosa. Potser la seva veritable “obra” és aquest conjunt. D'altra banda, les obres “parcials”, que són els seus quadres, escultures o poemes, es comprenen segurament també molt millor en funció del conjunt esmentat»⁴⁴⁶.

Antoni Tàpies proposa una concepció integral de l'artista en què és tant important l'obra com la personalitat. Per al nostre pintor, obra, escrits i declaracions formen un conjunt que constitueix el llegat de qualsevol artista i, probablement, la nuesa i l'honestedat serien els trets imprescindibles per poder dir-se artista. Així mateix, és important fer notar que Tàpies considera com a obres «parcials» les expressions com quadres, escultures o poemes, és a dir, el valor de l'obra estarà condicionat per la vàlua humana de l'artista la qual s'haurà de distingir per la nuesa, en el sentit de no tenir por de mostrar la interioritat; i l'honestedat necessària per a mostrar la nuesa a través dels diferents camins de l'art. Ho explica amb més deteniment:

La vida i les obres d'un mateix autor no són tan monolítiques que permetin generalitzar gaire. Molts artistes, escriptors, pensador i fins i tot científics tenen èpoques dolentes i èpoques bones [...] Són moltíssims els casos d'artistes i poetes només interessants durant un breu període de lucidesa i de puresa juvenívola (Rimbaud). Però també pot succeir el contrari i quan un artista només trobi la seva veu genial després de llargs anys de maduració del seu caràcter i ideologia (el mateix cas de Wagner). I els artistes tampoc no tenen per què ser infal·libles en tots els detalls de la seva vida. Un bon artista pot tenir les seves idees centrals molt clares i equivocar-se, en canvi, a l'hora de prendre alguna decisió familiar. O pot tenir experiències filosòfiques i místiques profundes i errar-la a l'hora de votar un partit polític. El que sí és segur és que aquestes diferències de qualitat dels diversos artistes i fins i tot les èpoques bones i dolentes de cadascun no

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 83.

⁴⁴⁶ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 48.

hi ha manera d'explicar-les –gairebé sembla una raó de peu de banc– si no és per les diferències i oscil·lacions de la seva personalitat, de les seves conviccions i fins de la seva situació en la vida privada⁴⁴⁷.

Per a Antoni Tàpies, doncs, és indestriable la relació entre vida i obra; l'artista s'ha de consagrar a la seva realització personal, a la recerca del despertar autèntic, ja que la màxima a la que aspira és convertir la vida en obra d'art. Per tant, d'un home deshonest o vulgar mai no en sortirà una gran obra d'art perquè la falta d'honestedat és equivalent a la manca de veritat. Potser aconseguirà enganyar-ne alguns però la seva obra mai no tindrà el valor de les obres dels grans mestres: «només amb honestedat, és a dir, no separant-se mai de la veritat, es pot arribar, com aspira tot gran artista, a l'essència de les coses i a anar més enllà de les convencions formals»⁴⁴⁸. En definitiva, per al nostre pintor tot artista ha de gaudir d'unes qualitats humanes notables per ser capaç de mostrar-les en la creació⁴⁴⁹.

Joan Miró, mestre d'Antoni Tàpies, s'expressa en aquest mateix sentit. En l'entrevista publicada per Georges Raillard⁴⁵⁰, Miró afirma que una obra d'art que no s'adigui amb la faceta humana de l'artista queda una mica apaivagada. En aquest sentit, resulta significativa una altra cita de Joan Miró que Tàpies inclou en la seva *Memòria personal*: «El que compta no és pas una obra, sinó la trajectòria de l'esperit durant la totalitat de la vida, no el que un fa en el curs d'aquesta vida, sinó el que deixa entreveure, allò que permetrà realitzar als altres en una data més o menys llunyana»⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 72.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 73.

⁴⁴⁹ En l'obra que Jean Frémon dedica a Tàpies ho expressa de la següent manera: «*A qui fréquente peu ou prou les artistes, une évidence ne tarde pas à s'imposer: toute oeuvre d'art est un autoportrait. J'irai plus soin: si le croisement, la corrélation entre les caractères de l'oeuvre et ceux de l'homme n'apparaît pas bientôt en toute lumière (il faut pour cela avoir laissé le temps à l'oeuvre, comme à l'homme, de mûrir) il y a fort à parier qu'une imposture gît quelque part, que l'oeuvre ou l'homme –et en fait les deux– son inauthentiques ou inaccomplis*» en J. FRÉMON, *La Substance et les accidents*, Le Muy: Editions Unes 1991, p. 71.

⁴⁵⁰ G. RAILLARD, *Joan Miró. Ceci este la couleur de mes rêves*, París: Éditions du Seuil 1977. Entre el 3 de novembre i el 8 de novembre de 1975, a Palma, i després el 5 de desembre d'aquell mateix any, a Barcelona, Joan Miró va conversar amb Georges Raillard al voltant de la seva obra. El 10 de juny d'aquest mateix any s'acabava d'inaugurar la Fundació Joan Miró a Montjuïc. Les converses van ser en francès, ja que aquesta és la llengua amb la que Miró s'havia format intel·lectualment.

⁴⁵¹ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 355. Aquesta cita està inclosa a M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995. Es tracta d'una obra concebuda el 1981 a càrrec de Margit Rowell qui proposa a l'artista publicar una recopilació dels seus escrits. Miró accepta la proposta amb la única condició que el llibre fos fidel als seus escrits originals. Aquesta cita correspon a una nota trobada en un quadern que Miró va escriure entre el desembre de 1940 i el gener de 1941 a Palma.

Joan Miró i Antoni Tàpies coincideixen en considerar que darrera qualsevol obra d'art autèntica cal buscar-hi un artista amb notables qualitats humanes. Tàpies, com s'ha esbossat anteriorment, ja intueix en la primera visita al taller de Miró que darrera aquest artista tan apreciat s'hi amaga un home de vida interior i profunditat. Per això no dubta en expressar que «el valor de l'obra de Joan Miró, com la de tot gran artista, és en funció de les seves qualitats humanes. L'obra i l'artista formen un tot. Les seves creences, les seves actituds cíviques, les seves fidelitats, les seves esperances... Són també un ensenyament per a la societat –i no és perquè sí que aquesta ho ha de respectar i honorar les seves personalitats– que va ensams amb el que es desprèn de les pintures i escultures»⁴⁵².

Un altre artista important que marcà i influí Antoni Tàpies fou Paul Klee. En la seva *Memòria personal* no és trivial que després del relat del que fou el primer contacte amb Joan Miró expliqui com va conèixer l'obra de l'artista suís:

Paul Klee era pràcticament desconegut en el nostre país. Feia relativament poc que era mort i tot just començava a ser realment famós a París. Aquell volum que li va consagrar *Cahiers d'Art* i que vaig poder veure a can Gomis fou per a mi una revelació sensacional. Potser no hi ha cap altre artista a part en Miró i en Picasso, que jo apreciés tant i estudiés amb tanta atenció i tanta constància com Paul Klee. Potser hi havia contribuït el fet que era dels pocs pintors que havia deixat escrit un diari i alguns textos i correspondència. He de dir, però, que fou la seva obra pictòrica, molt abans de conèixer la seva obra teòrica, la que em va descobrir aquell corrent de simpatia. Els seus escrits, més endavant, em van confirmar aquella primera intuïció⁴⁵³.

Per Antoni Tàpies, Joan Miró i Paul Klee són dos mestres que influïren en la seva concepció de l'art. Primer, a partir de la seva obra plàstica i, posteriorment, en la lectura dels seus escrits els quals Tàpies considera una confirmació.

A diferència de Paul Klee qui va desenvolupar una teoria estètica, Miró i Tàpies conreen l'escriptura sense una vocació teòrica explícita. Joan Miró és l'artista menys sistemàtic i els seus escrits s'han publicat després de la seva mort. Ens referim a la correspondència que mantingué amb artistes i persones del món de la cultura durant llargs períodes de temps a més de l'estima que sempre professà vers la poesia. Antoni Tàpies se situa a mig camí entre Klee i Miró. Per bé que mai no tingué la voluntat de

⁴⁵² TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 83.

⁴⁵³ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 194.

formular teoria artística, alguns dels articles que recull en la seva bibliografia suposen una aproximació a aquesta reflexió teòrica. A *L'art contra l'estètica* afirma aquest desinterès per desenvolupar un corpus teòric sense que això impedeixi que l'artista prengui part, a través de l'obra i l'escriptura, en els esdeveniments que tenen lloc a la societat del seu temps.

A més de ser artistes que deixaren obra escrita, Tàpies reconeix en Miró i Klee un altre element que considera fonamental per a tot artista: l'esperit humanista. Així ho expressa: «Miró, malgrat la fama que té de colorista alegre, sovint el veig més tràgic, més “negre” que Klee. Miró sap donar un cop de puny fort quan convé, ben al revés de Klee, que tot ho fa per petites persuasions. Són dues races, dos pobles, dues circumstàncies però en tots dos habita el mateix rerefons humanista»⁴⁵⁴. Per al pintor català, vida i obra formen una unitat indestruïble i la lectura del diari de Paul Klee n'és una confirmació:

Klee representava, per a mi, la demostració que un gran artista és sempre un autèntic «exemplar humà». Tot llegint el diari de la seva joventut es veu la seva constant preocupació per ser «home» abans que «artista», justament a fi de poder arribar a una expressió total. ¿No era el que també sentia jo? Ell deia clarament que la pintura no podia donar-li cap satisfacció sense el suport d'una personalitat enterament transformada i d'una filosofia viva i positiva [...] També he vist en ell el meu fervor per la idea de no perdre la necessària comunió amb la naturalesa i el meu menyspreu pel culte de l'ego. I l'amor envers tot: des del més insignificant i microscòpic fins a la intuïció dels espais més grandiosos de l'univers, tot, però amb una senzillesa, amb un frescor mig infantil, mig franciscana⁴⁵⁵.

Paul Klee confirma doncs la necessitat de tot artista de trobar una veu que li sigui pròpia i per fer-ho, afirmarà Tàpies, cal que la personalitat estigui enterament transformada a partir de la comunió amb la natura i el menyspreu de l'ego. Paul Klee s'expressa de manera semblant sobre l'essència de tot artista i ho fa usant una metàfora del món natural:

Nuestro artista se encuentra pues tomado en este mundo multiforme y, supongámoslo, más o menos orientado en él. Sin un ruido. Aquí está lo suficientemente orientado y

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 195.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, 194.

hasta es capaz de ordenar el flujo de las apariencias y de las experiencias. Esta orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, este orden con sus entrecruzamientos y sus ramificaciones, quisiera compararlo a las raíces del árbol. Desde esta región afluye hacia el artista la savia que lo penetra y que penetra en sus ojos. El artista se halla de este modo en la situación del tronco. Bajo lo impresión de esa corriente que lo asalta, transporta a la obra los datos de su visión. Y así como todo el mundo puede ver el ramaje de un árbol expandirse simultáneamente en todas las direcciones, ocurre del mismo modo en la obra [...] Ni servidor sumiso, ni amo absoluto, sino simplemente intermediario. El artista ocupa de este modo un lugar bien modesto. No reivindica la belleza del paisaje, sino simplemente el ramaje ha pasado por él⁴⁵⁶.

Per a Klee, artista i obra plàstica són ens al servei de la sàlvia, autèntica portadora de la veritat. La mirada de l'artista haurà de copsar aquest moviment de la natura per deixar-s'hi penetrar i trobar la millor manera d'expressar-lo. Així doncs, artista i obra es posen al servei d'una finalitat més excelsa per crear l'art vertader⁴⁵⁷. En el seu diari Klee parlarà de «consciència despertada»: *«La filosofía, se dice, tiene una inclinación por el arte; al principio me asombraba yo de todo lo que veían. Pues yo sólo había pensado en la forma, lo demás había resultado por sí solo. La conciencia despertada, este “demás”, me ha servido de mucho, claro está, y me ha ofrecido una mayor flexibilidad en la creación. Hasta podía dedicarme nuevamente a ilustrador de ideas, después de haber vencido en la lucha con lo formal. Ahora ya ni siquiera veía el arte abstracto. Sólo quedaba la abstracción de lo precedero. El objeto era el mundo, aunque no fuese este mundo visible»⁴⁵⁸*. Klee usará el concepte de consciència despertada per fer referència a aquesta mirada distinta que l'artista ha de tenir sobre la realitat. Una mirada que no s'accontentarà amb la contemplació de les formes sinó que, com afirma Antoni Tàpies, haurà de reflectir un contingut transcendent⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ P. KLEE, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Editorial Cactus 2007, p. 18.

⁴⁵⁷ Paul Klee escriurà en el seu diari personal el 1913: *«La creación vive como génesis debajo de la superficie visible de la obra. Retrospectivamente lo perciben todos los que tienen espíritu, pero hacia adelante (hacia el futuro) sólo los creadores»* en P. KLEE, *Diarios*, Madrid: Alianza Editorial 1993, p. 238.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 287.

⁴⁵⁹ Un altre artista del qual el pintor català llegí la seva correspondència fou Paul Gauguin. Tot i que el l'artista postimpressionista no escrigué mai un tractat sobre l'ofici d'artista en relació a les qualitats humanes de la seva persona, en la correspondència que mantingué amb el marxant George-Daniel de Monfried, expressa la seva admiració vers Degas, una admiració que transcendeix la qualitat de la seva obra: *«Je suis bien hereux que vous ayez fait la connaissance de Degas et qu'en voulant m'être utile vous y ayez gagné de votre côté quelques bonnes relations. Ah! Oui, Degas passe pour être rosse et mordant*

4.2 «CONEIX-TE A TU MATEIX»

Barbara Catoir, autora del llibre *Converses amb Antoni Tàpies*⁴⁶⁰, adreça al nostre pintor una pregunta fonamental. La crític d'art demana a Antoni Tàpies si existeix alguna màxima que determini la seva vida i el pintor català respondrà que, si n'hagués d'escollir alguna, aquesta seria *Coneix-te a tu mateix*: «més que esdevenir artista i més que aprendre a pintar, he estat preocupat sempre pel meu perfeccionament interior. Perquè perfeccionar-se realment a fons implica obtenir el coneixement. El coneixement i l'amor que han predicat els grans savis cal que cadascú el desvetlli per ell mateix al seu interior»⁴⁶¹. En aquesta resposta, Antoni Tàpies destaca la importància del perfeccionament interior entès com un camí a la recerca de l'amor i el coneixement a través del dolor i l'angoixa que suposa penetrar en l'inconscient. En la seva autobiografia explica la descoberta d'aquest procés ja als anys quaranta mentre llegia una obra que el va colpir profundament. Ens referim a *Historia de los heterodoxos españoles*⁴⁶², llibre que va introduir Antoni Tàpies en tot un univers de savieses i misteris (mesopotàmics, egipcis, grecs arcaics, hindús, etc.). La descoberta d'altres cultures i espiritualitats marcà l'inici d'aquesta recerca interior que Antoni Tàpies conreà al llarg de tota la seva vida i que podem considerar que s'inicià el 1944 a partir d'una escena que relata en la seva memòria i que transcorre en el domicili familiar:

*(moi aussi, dit Schuffenecker). Et cela n'est pas pour ceux que Degas juge dignes de son attention et de son estime. Il a l'instinct de coeur et de l'intelligence. [...] Degas est comme talent et comme conduite un exemple rare de ce que l'artiste doit être: lui qui a eu pour collègues et admirateurs tous ceux qui sont au pouvoir: Bonnat, Puvis, etc., Antonin Proust... Et qui n'a jamais rien voulu avoir. De lui, on n'a jamais entendu, vu, une saleté, une indécatesse, quoi que ce soit de vilain» en P. GAUGUIN, *Écrits d'un sauvage*, Paris: Gallimard 1974, p. 218. Gauguin escriu aquesta carta el 18 d'agost de 1898 des de Papeete en la que és la seva segona estada a Oceania, concretament a Tahití. De la mateixa manera que en la seva correspondència expressa l'admiració vers la vida i obra de Degas, Gauguin escriurà unes línies el 12 de desembre de 1898 després de conèixer la mort de Mallarmé on s'expressa de manera semblant: «J'ai lu dans le Mercure la mort de Stéphane Mallarmé et j'en ai eu beaucoup de chagrin. Encore un qui est mort martyr de l'art: sa vie est au moins aussi belle que son oeuvre (...) Cette société est incorrigible. On dirait qu'elle fait exprès de se tromper sur la valeur des gens de leur vivant, ayant pour mot d'ordre: "Génie et probité, voilà l'ennemi"».*

⁴⁶⁰ Alguns extractes d'aquestes entrevistes realitzades entre 1975 i 1976 es publiquen de forma revisada en l'obra *La realitat com a art*.

⁴⁶¹ TÀPIES, *La realitat com a art*, 161.

⁴⁶² M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2003. Antoni Tàpies posseïa la primera edició de l'obra publicada a Madrid entre 1880 i 1881.

En aquell temps, estudiant forçat i pintor de diumenges, em veia sovint reflectit en aquell gran mirall d'armaris i si les portes quedaven entreobertes hi trobava de vegades aquell noi pàl·lid, assegut al llit, mirant-me amb els ulls sempre ullerosos. La mirada semblava fonda i el conjunt era interessant i estranyament intens. A més, s'estava quiet i feia de bon model. No era rar que sovint agafés un llapis o una ploma i me'l posés a copiar. A dintre de la seva mirada s'hi veia una profunditat que no reeixia mai a expressar com jo volia. No volia copsar-ne la pobra carcassa com havia fet temps enrere. Era cap endins que volia anar. Aleshores començava una baralla per transmetre al meu paper tota aquella atmosfera que hi havia darrere els ulls, uns contorns que semblaven més reals que el real, plens d'ambigüitats estranyes, de contradiccions que allà dins desapareixien, de foscos impenetrables, de clarors enlluernadores⁴⁶³.

En aquestes línies Antoni Tàpies fa referència a la necessitat de pintar quelcom més profund que un simple rostre reflectit a un mirall com ja havia fet en anys anteriors. A mitjans de la dècada dels quaranta, amb la pràctica de la pintura, se li desvetlla la necessitat d'emprendre un camí vers la interioritat i, com en *Las Moradas* de Santa Teresa de Jesús, usará la metàfora de l'espai físic per explicar les diferents cavitats que travessa: «Entrar allí i submergir-me en el meu interior era tot u. Aquell dormitori era com una cambra més d'aquest univers amorosament cultivat, ple de passadissos, camins estranys, portes i racons, espais de l'ànima que amb el temps semblava que em creixien i creixien. La veritable vida em semblava que era allí, amb les seves estrelles i les seves muntanyes, les seves valls i els boscos. I tot molt més real que el de fora, més harmoniós i més bo»⁴⁶⁴.

Aquests textos es refereixen als inicis de la seva carrera artística, quan tot just s'atreveix a esbossar els primers dibuixos. Dues dècades després, ja als anys seixanta, aquest esperit de perpètua recerca interior es manté vigent. Fora erroni considerar que aquests plantejaments es limiten als temps de joventut sinó que marquen una manera de ser pròpia de l'artista: «Jo em movia per impulsos precisos, però tampoc conscients que de vegades deia a algun amic que tenia la impressió d'anar arrencant cegament, manotejant amb fúria, els secrets d'una massa de terra que em sepultava. I realment he tingut molts moments del meu treball en què m'ha semblat que estava excavant per sota terra i que de sobte trobava un filó meravellós per on m'endinsava que m'ho explicava tot per uns instants. Era un capbussar-me a la part més fonda i ignota del meu món

⁴⁶³ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 158.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 157.

interior. I, sorprenentment, per aquesta via em deien que arribaria a l'universal»⁴⁶⁵. I afegeix:

De jove se m'havia parlat sovint de la necessitat de ser *algú*. Ara tornava a veure, en canvi, el valor dels qui passen per ser *ningú*. L'anul·lació, l'anonimat, la grisor de moltes vides, de tantes vides que no surten mai als diaris ni a les revistes, però sense les quals no marxaria res, la poesia i la veritat de les coses petites, innocents, quotidianes, i fins i tot monòtones. El sentit de donar-se, de lliurar-se contínuament fins a l'anul·lació és una lliçó avui necessària per a molts. I és la gran paradoxa de la humanitat. Perquè els qui donen o es desprenen –del jo, dels coneixements, de les multiplicitats... – són finalment els qui més reben. És el premi –ben terrenal– de l'amor engendrat per amor⁴⁶⁶.

Per a Antoni Tàpies la recerca interior s'esdevé un tret indispensable de tot artista, poeta o intel·lectual que vulgui desenvolupar la seva tasca amb honestedat i rigor i es mostra crític vers el que anomena la *necessitat de ser algú* preponderant en el seu entorn familiar dels anys quaranta, ja que seria promoure el *vedettisme* de l'artista que ha criticat anteriorment: «Qui posseeix el coneixement veritable no necessita parlar. Si jo l'hagués aconseguit potser ni em caldria pintar. Seria com el silenci del Zen. Aquest no és el meu cas i per això pinto»⁴⁶⁷. La pintura és per a l'artista una manera d'expressar el camí interior en el que es troba immers, un camí que requereix del despreniment de l'ego i que Tàpies descriu apel·lant al silenci del Zen o amb unes línies que recorden a l'Evangeli de Mateu: «Si algú vol venir amb mi, que es negui a ell mateix, que prengui la seva creu i que em segueixi. Qui vulgui salvar la seva vida, la perdrà, però el qui la perdi per mi, la trobarà»⁴⁶⁸.

Encara que Tàpies no s'adscriu a cap confessió religiosa, coneix en profunditat les savieses orientals i les diferents corrents místiques i serà en aquestes on hi trobarà més sintonies. Per això no és d'estranyar que el pintor català sovint manllevi del camp de l'espiritualitat o de la psicologia tot un llenguatge que usará per explicar el procés de creació en l'art. Així, Antoni Tàpies considera que és en l'aprofundiment interior, en el despreniment profund de l'ego i penetrant en l'inconscient quan es desvetlla l'essència de l'ésser:

⁴⁶⁵ Ibid., 301.

⁴⁶⁶ Ibid., 325.

⁴⁶⁷ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 138.

⁴⁶⁸ Mt 16,24.

Tot artista genial ha tingut i continua tenint, per descomptat, relació amb el màgic i el religiós. I no és estrany que, per això, hagi estat comparat a vegades al sant, al profeta, al místic o al bruixot de la tribu. La profundització en la realitat requereix un estat d'*angoixa psíquica*, de tensió espiritual que és veritablement comparable al d'aquells. A més, l'aproximació a l'artista i a la seva obra té una cosa d'efectes taumatúrgics que també fa relacionar-los⁴⁶⁹.

L'artista doncs és aquell que haurà de romandre permanentment en aquest estat d'angoixa psíquica, de tensió espiritual que requereix la màxima de «coneix-te a tu mateix».

En *Memòria personal*, a finals de la dècada dels anys quaranta, escriu: «Abandonar la religió no es pot creure que em fou ni una comoditat ni un desenfrenament moral. Ben al contrari, em va semblar que havia d'obrar amb més coneixement i sentit de la responsabilitat que abans. Els qui creien ho tenien tot resolt tenien la vida més fàcil. Era molt més difícil viure sol»⁴⁷⁰. Tàpies mai es considerà cristià tot i que cresqué en un entorn en què el cristianisme i, concretament el catolicisme, hi era present. La seva mare professava la fe catòlica i la Catalunya d'aquells anys, especialment durant el franquisme, estava impregnada pel nacionalcatolicisme. Tàpies al·ludeix sovint a la necessitat d'abandonar les *categories universals* i els *valors eterns* per dedicar-se a les exigències reals i històriques de la vida diària. Valent-se dels mots d'un mestre Tx'an afirma que no és preferible estar fora de cap església ni ser-hi a dins; es tracta de transportar l'església en nosaltres mateixos, sense distingir entre interior o exterior per tal que els *deliris d'eternitat* es confonguin definitivament amb el món temporal. Aquest procés és el que dotarà l'artista de personalitat, de veu pròpia, la qual dependrà del perfeccionament interior, del treball amb un mateix en contacte amb les veritats essencials.

En *L'art i els seus llocs*, Antoni Tàpies considera que els artistes xinesos, concretament de la dinastia Sung⁴⁷¹, són un model per a l'artista occidental en diferents

⁴⁶⁹ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 197.

⁴⁷⁰ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 143.

⁴⁷¹ Dinastia que va governar la Xina entre els anys 920 i el 127. Es tracta d'una època de col·leccions imperials i art religiós als temples. Antoni Tàpies professa una sincera admiració per Mi Fiu, pintor, cal·lígraf, lletrat, funcionari, col·leccionista d'art i de manuscrits i que va ser considerat pels seus contemporanis entre savi i foll. Mi Fiu admirava els pintors de les dinasties Tsin i Tang entre els que destaquen Wang Hi-tche, Wang Hientche i Ku K'ai-tche als quals anomenava «els reis de la tinta». S'ha considerat l'edat d'or de la pintura xinesa.

aspectes. En primer lloc, considera que són un exemple molt antic d'independència artística perquè no estaven al servei de la cort ni de les jerarquies eclesiàstiques. Eren una expressió lliure d'intel·ligència i sensibilitat humana i tractaven les obres com si fossin un joc, però no un joc gratuït sinó altament transcendent i educatiu. En segon lloc, malgrat la gran llibertat amb què treballaven, que els portava a fer veritables transgressions amb els pinzells (taques, llacs de tinta, expressionisme calligràfic, espais buits, etc.), tenien les creences estrictes d'aquella saviesa, la més profunda espiritualitat, sense referències sobrenaturals, cenyida a l'home i a la Natura. Tàpies hi veu una síntesi de la tradició humanista xinesa amb el nou humanisme procedent del budisme hindú i una confirmació de què l'alliberament cultural respecte a les religions i les ideologies no impedeix que els artistes s'hi puguin inspirar. I, en tercer lloc, admira els artistes xinesos de la dinastia Sung perquè tenien un gran sentit crític, exigent i sever per escollir el bon art i envoltar-se de les obres que consideraven vàlides. Dirà que conreaven una passió conseqüència dels poders extàtics, contemplatius, provocadors de somnis, hipnòtics, curatius, de trànsit creatiu, etc. que descobriren en el gran art de totes les èpoques. I també van tenir una gran fe en la voluntat de l'art per a la bona marxa de la societat. Per tant, per a l'artista occidental, convindria aprendre dels artistes xinesos la seva independència artística, tradició humanista i gran sentit crític.

Tot aquest procés que proposa Antoni Tàpies, en què vida i obra són una unitat, requereix d'una certa preparació i d'uns condicionaments que el facin possible. Per al nostre pintor podria haver-hi tres aspectes indispensables: soledat, llibertat i tranquil·litat. L'artista requereix de «l'oci necessari per a tota contemplació. Necessita aïllament; necessita, com sigui, trobar tranquil·litat econòmica; necessita recolliment i *laissez faire*»⁴⁷². Tàpies reconeix que aquest plantejament es pot considerar individualista o propi d'actituds antisocials però per al pintor és el marc indispensable que requereix l'acte de creació: «L'artista es troba completament sol davant la seva tela blanca i s'enfronta amb problemes inherents a l'art [...] Ningú no el pot aconsellar ni ajudar. Únicament l'il·lustraran i el guiaran, en la seva tasca solitària d'experimentació, la lluita constant amb els materials que li són peculiars, la manipulació quotidiana d'aquests materials»⁴⁷³. La meditació profunda se sobreentén en tot autèntic creador. No és per egoisme que es capbussa en la soledat sinó per abastar el material psicològic que necessita per al seu treball: sentiments, emocions, esperances, temors... presents en

⁴⁷² TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 165.

⁴⁷³ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 23.

l'inconscient de l'artista i en l'inconscient col·lectiu del poble al qual pertany. I, evidentment, aquesta tasca requereix de la llibertat, de l'aversion vers totes les intervencions que pretenguin minar la independència del creador. «No puc concebre l'artista com no sigui en plena aventura, en ple trànsit, en ple salt al buit»⁴⁷⁴ per tal que es produeixi el miracle en què uns materials, que tots sols són inerts, es posin a parlar amb força expressiva. Si el sentit de l'art es troba en guanyar una mica de terreny a la foscor que envolta l'home, l'artista no pot acontentar-se manipulant formes caduques tòpiques o materials considerats tradicionals. L'autèntic artista ha de rebutjar les tesis dels pensador d'art, de les acadèmies o dels crítics per ser capaç d'inventar i abocar-se al desconegut⁴⁷⁵.

En aquest sentit, és pertinent preguntar-se quin és el mètode de treball que segueix Antoni Tàpies per dur a terme tot aquest procés de desvetllament de l'ésser. Ho explica a *La realitat com a art*:

Quan me'n vaig al meu taller estic sota la influència dels esdeveniments que han passat entorn nostre, en la vida normal, i potser els artistes tenen el costum de transformar de seguida les imatges quotidianes en imatges plàstiques. Cada emoció em dona una espècie d'imatge que anoto fins i tot en un petit paper per no oblidar-la. Escric, per exemple, una petita imatge que he tingut. I de vegades guardo aquest paper i el desenvolupo dies després, quan tinc temps de fer-la. De seguida hi ha una espècie de lluita entre la idea que vull expressar i la forma material que li dono. És una mena de diàleg entre aquesta idea i la matèria del quadre. Això vol dir que els quadres protesten, perquè la idea que he volgut expressar és allà, potser, massa pobra, o massa elemental, o massa intel·lectual... I jo, com a primer espectador del quadre, faig rectificacions. Em molesta instintivament si és massa intel·lectual i per tant massa parcial en relació al conjunt de la nostra sensibilitat. Afegeixo o suprimeixo coses. Faig una destrucció o canvio el color. Faig modificacions que venen provocades pel quadre mateix. La qual

⁴⁷⁴ Ibid., 32.

⁴⁷⁵ Per a Mark Rothko, «*the recipe of a work of art –its ingredients– how to make it –the formula. 1. There must be a clear preoccupation with death –intimations of mortality... Tragic art, romantic art, etc., deals with the knowledge of death. 2. Sensuality. Our basis of being concrete about the world. It is a lustful relationship to things that exist. 3. Tension. Esther conflict or curbed desire. 4. Irony. This is a modern ingredient –the self-effacement and examination by which a man for an instant can go on to something else. 5. Wit and play...for the human element. 6. The ephemeral and chance... for the human element. 7. Hope. 10% to make the tragic concept more endurable*» en M. ROTHKO, *Writings on art*, New Haven: Yale University 2006, p. 125.

cosa vol dir que en la meua manera de treballar sempre hi ha aquests diàlegs inevitables entre la idea inicial que he tingut per les emocions quotidianes i la matèria de la tela⁴⁷⁶.

Per tant, l'artista es nodreix de dues fonts: per un costat, els esdeveniments del seu entorn i, per l'altre, de la pròpia interioritat. Il·luminats aquests dos aspectes, s'inicia un procés de diàleg entre creador i obra, entre idea i matèria del quadre⁴⁷⁷.

No és d'estranyar doncs que l'acte de creació s'equipari a la meditació. En *La pràctica de l'art* constata com la descoberta espontània de marxar rítmicament en cercle pel seu estudi, acompanyada de vegades per un so rítmic, és un exercici de gran efecte transcorreguda una estona i que no es troba gaire lluny de les danses africanes. En definitiva, està apel·lant a la necessitat de preparació abans de posar-se a treballar, prèvia a enfrontar la tela. Els cal·lígrafs orientals, dirà, fan tot un cerimonial abans d'enfrontar-se amb l'obra. Cal un estadi previ de concentració, de despullament, a la recerca del pensament lúcid que ha de donar el gest precís. Per això, «moltes de les meves obres eren fetes sota el signe de l'amor, de l'amor universal. Moltes, però, sota el signe de la ràbia. I les grans superfícies de la matèria em donaven un camp per desfogar ires contingudes, d'opressió i de silenci forçat»⁴⁷⁸. Així doncs, l'obra d'art requereix de tot un procés d'introspecció que la tela o la matèria del quadre por desvetllar tant en l'artista com en l'espectador. Un procés de despullament en el que les emocions es converteixen en la matèria prima de l'artista:

En primer lloc s'ha d'entrar en diàleg amb els materials, perquè els materials parlen, tenen el seu propi llenguatge. D'aquí en surt la comunicació entre l'artista i els seus materials. Sovint cal deixar de banda una idea perquè el material s'hi oposa. Llavors comença una mena de lluita entre la idea que intento expressar i la forma material que vull donar-li. És a dir, que els quadres es revoltan quan la idea que hi vull manifestar és massa ordinària, massa elemental o massa superficial. Aleshores encara hi afegeixo alguna cosa més, ho ratllo, destrueixo els colors. Les modificacions, les demana el mateix quadre. És a dir, que el meu mètode de treball consisteix en un diàleg entre la

⁴⁷⁶ TÀPIES, *La realitat com a art*, 146.

⁴⁷⁷ Picasso s'expressa del mateix parer, concep l'art com a manifestació del jo interior de l'artista: «*El yo interior está forzosamente en mi tela, pues soy yo quien la hace. No tengo necesidad de atormentarme por eso. Haga lo que haga estará. Incluso estará demasiado... El problema es lo demás*» en H. PARMELIN, *Habla Picasso*, Barcelona: Gustavo Gili 1968, p. 76.

⁴⁷⁸ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 335.

idea original, tal com es dóna a conèixer a través de les sensacions diàries, i la matèria de la tela⁴⁷⁹.

Antoni Tàpies reconeix a *Valor de l'art* l'encert de les reflexions teòriques d'alguns dels millors artistes moderns com Gauguin, Klee, Kandinsky o Mondrian en tant que s'adrecen als temes que tradicionalment es consideren espirituals. Tàpies, juntament amb ells, afirma que l'art modern pot convertir-se en un camí vers les experiències contemplatives o il·luminatives que s'ofereix a la societat. I, com s'ha esbossat en línies anteriors, aquesta obertura que hauria de proposar l'art, no serà possible si l'artista no s'inicia abans en el camí de l'aprofundiment que esbossen totes les savieses.

Vasili Kandinsky (1866-1944) desenvolupa un discurs estètic en la seva obra *De lo espiritual en el arte* (1911) on busca despertar la capacitat per captar allò d'espiritual en les coses materials i abstractes. És important fer notar que la qüestió de l'art i l'espiritualitat també recorre l'obra escrita d'Antoni Tàpies i que per tant, és pertinent presentar ambdues teories.

Per a Kandinsky, la vida espiritual pot representar-se com un gran triangle agut dividit en seccions desiguals. Es tracta d'un triangle que es mou lentament cap endavant i amunt. Dirà que, a vegades, a l'extrem del vèrtex més alt s'hi troba només un home el qual frueix vers la contemplació alhora que s'embriaga d'una gran tristesa interior: els que són propers, no l'entenen i el titllen de farsant o de boig. Per a Kandinsky, en totes les seccions del triangle s'hi troben diferents artistes: aquell que veu més enllà dels límits de la seva secció és un profeta i ajuda al moviment del triangle; per contra, si no gaudeix d'aquesta visió, els seus companys l'entendran i el lloaran. A inicis del segle XX, el pintor rus considera que l'art es troba en un període de decadència, ja que està reclòs en el «com», és a dir, només busca l'aprovació dels mecenes:

Pero a pesar de toda la ceguera, a pesar del caos y de la carrera desaforada, el triángulo espiritual se mueve en la realidad, despacio, pero con seguridad y fuerza indómita, hacia adelante y hacia arriba [...] El artista es el primero que oye sus palabras, imperceptibles para las masas, y sigue su llamada. Al principio inconscientemente y sin darse cuenta. Ya en la misma pregunta «cómo» se halla

⁴⁷⁹ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 90.

escondido el principio de su curación. Aunque este «cómo» no tenga frutos, en la misma «diferencia» (lo que hoy llamamos «personalidad») se halla una posibilidad de no ver sólo lo puramente duro y material en el objeto, sino también lo que es menos corpóreo que el objeto del período realista, que se intentó reproducir «tal y como es», «sin fantasear». Si además este «cómo» encierra la emoción anímica del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil, el arte inicia el camino sobre el que más adelante encontrará infaliblemente el perdido «qué», el «qué» constituirá el pan espiritual del despertar que se inicia. Este «qué» no será ya el «qué» material y objetivo del período superado, sin un contenido artístico, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el «cómo») no puede llevar una vida completa y sana, al igual que un individuo o un pueblo. Este «qué» es el contenido que sólo el arte puede tener y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios⁴⁸⁰.

Així doncs, Kandinsky esbossa un sistema en el que l'artista esdevindrà el responsable del despertar col·lectiu en termes espirituals deixant de banda les qüestions relatives a la forma, al «com», en benefici del que anomena l'ànima de l'art. Des d'aquesta concepció s'entendrà la definició que farà del paper de l'artista: *«La mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana»⁴⁸¹*. Per fer-ho, haurà de reflectir a través de la seva obra tres dimensions que per al pintor rus són imprescindibles. Per un costat, l'artista ha d'expressar tot allò que li és propi, és a dir, els elements de la pròpia personalitat. Per l'altre, en tant que fill de la seva època, l'artista haurà de fer servir el llenguatge i l'estil del moment. I, finalment, en tant que servidor de l'art, l'artista ha d'expressar allò que és propi de l'art en general, és a dir, l'element pur que roman en tots els homes i èpoques i que es manifesta en les obres de cada artista, de cada nació i de cada època sense distingir entre espai i temps.

Si Antoni Tàpies només concep l'artista en plena aventura, en ple trànsit, en ple salt al buit, Kandinsky expressa també aquesta intuïció quan afirma que *«sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos. Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior»⁴⁸²*. Així doncs, el centre del procés

⁴⁸⁰ V. KANDINKSY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós 1996, p. 30.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 54. Per a Kandinsky, l'harmonia dels colors haurà de basar-se únicament en el principi del contacte adequat per a l'ànima humana i ho anomena «principi de la necessitat interior».

⁴⁸² *Ibid.*, 68.

creatiu es troba en la recerca interior de l'artista i l'obra d'art serà el reflex d'aquestes descobertes profundes i personals.

El preu que haurà de pagar l'artista vertader és, com s'ha esbossat en la metàfora del triangle de Kandinsky, l'aïllament respecte de la resta de pintors que no han arribat a copsar la necessitat espiritual i s'accontenten amb la satisfacció dels seus contemporanis. I és que, en paraules d'Antoni Tàpies, la profundització en la realitat requereix d'un estat d'*angoixa psíquica*, de tensió espiritual que és veritablement comparable a la dels sants o els místics. Per això, el pintor rus afirma que *«la construcción, sobre una base puramente espiritual, requiere un largo trabajo que se inicia casi a ciegas y a tientas. Es necesario que el pintor cultive no solo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obra»*⁴⁸³.

Per la seva part, Jean Dubuffet fou l'artista que establí el concepte d'*art brut* a la segona meitat del segle XX per referir-se a aquell art produït per no professionals que treballen fora de les normes estètiques. Amb la finalitat de promoure l'*art brut*, inicià la publicació d'una sèrie de quaderns periòdics titulats *Art brut* a partir de novembre de 1945, publicació que es veié interrompuda des del primer número. Tot i la poca fortuna, en el text preliminar del primer facsímil, Dubuffet assenta les bases d'aquesta manera de considerar l'art:

*Il y a (il y a partout et toujours) dans l'art deux ordres. Il y a l'art coutumier (ou poli) (ou parfait) (on l'a baptisé suivant la mode du temps art classique, art romantique, ou baroque, ou tout ce qu'on voudra, mais c'est toujours le même) et il y a (qui est farouche et furtif comme une biche) l'art brut [...] A l'ouvrage d'art ce qu'on lui gâte quand on veut faire MIEUX c'est son ingénuité. Plus c'est simple comprenez-vous bien, plus c'est sommaire, plus ça laisse passer l'eau entre les planches, et mieux ça navigue. Pourquoi? Parce que c'est comme ça. Va-t-on à la fin cesser les pourquoi? Et pourquoi? Comme les enfants*⁴⁸⁴.

D'aquesta concepció de l'art se'n deriva una manera de percebre el paper de l'artista i l'efecte que la seva obra haurà de tenir en l'espectador. Amb un estil molt

⁴⁸³ Ibid., 89.

⁴⁸⁴ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, París: Gallimard 1967, p. 175.

personal, Jean Dubuffet establirà una metàfora entenent l'artista com aquell qui s'atreveix a participar en el joc de l'art:

*L'art est un jeu –le jeu de l'esprit. Le jeu majeur de l'homme. Un enfant regarde un instant une boule de chiffon –une pensée la traverse; cet objet est un Peau-Rouge. Il décide de croire que cette poupée de chiffon est un Peau-Rouge. D'en avoir que peur comme on a peur des Peaux-Rouges. Il en a peur en effet. Il sait bien que c'est aussi seulement un chiffon noué: il entre a l'origine une bonne part d'humour dans ce mécanisme qui le conduit à décider que cette poupée sera un Peaux-Rouge; il sait qu'ayant décidé d'y croire, il va tout à l'heure y croire en effet; il sait bien que c'est ainsi que procède l'esprit; c'est justement l'essai et la verification de ce processus mental qui l' émerveillent; il joue à faire aller son esprit comme les bébés à faire marcher leurs petits pieds. Moi aussi*⁴⁸⁵.

L'art doncs és un joc, un joc de l'esperit i com el nadó que juga a moure els seus peusets, Dubuffet considera que l'artista serà el qui jugui a deixar fluir el seu esperit. Ho expressa amb d'altres paraules: «*Pour que prenne naissance cet illuminant éclair que nous en attendons, l'art doit procéder de deux pôles qui s'opposent, comme l'arc électrique, et même de plusieurs pôles s'entrecontrariant. Nous pressentons, humains, dans notre nuit, que ce hiatus est la formule de la vie même. L'homme est un lieu, où soufflent quatre vents contraires. L'un vienne à dominer et la lumière baisse*»⁴⁸⁶.

En una conferència pronunciada a la Facultat de Lletres de Lille el 10 de gener de 1951 amb motiu de la inauguració d'una exposició a la llibreria Marcel Evrard, Dubuffet defineix millor la concepció de l'art brut i concretament el paper de l'artista. En aquesta exhibició els cinc artistes que hi exposen no revelen el seu nom vertader, ja que són malalts mentals que resideixen en un psiquiàtric. A diferència dels pintors professionals que, a parer de Dubuffet, es dediquen a copiar-se els uns als altres repetint constantment els mateixos temes, aquests cinc artistes són creatius en la temàtica i mitjans. En la conferència *Honneur aux valeurs sauvages* afirma: «*Je suis bien persuadé qu'il y a en tout être humain un immense fond de créations et d'interprétations mentales de la plus haute valeur qui soit, et bien plus qu'il n'en faut pour susciter dans le domaine artistique une oeuvre d'immense ampleur, si les circonstances, si les conditions extérieures viennent par hasard à se trouver réunies*

⁴⁸⁵ Ibid., 76.

⁴⁸⁶ Ibid., 81.

pour cet individu s'éprouve d'œuvrer dans ce sens. Je crois fausses les idées, cependant fort répandues, et solen lesquelles de rares hommes, marqués par le destin, auraient le privilège d'un monde intérieur qui vaille la peine de l'extérioriser»⁴⁸⁷.

Per a Dubuffet el saber i l'educació de l'home considerat savi en la societat occidental funcionen com unes cuirasses que falsegen l'autèntica veu. I és que si en tot ésser humà rau la possibilitat d'una obra d'immensa plenitud això és perquè:

A mon sens l'art consiste essentiellement dans cette extériorisation des mouvements d'humeur les plus intimes, les plus profondément intérieurs de l'artiste. Et comme ces mouvements internes nous les avons tous aussi en nous les mêmes, alors c'est pour nous très émouvant de nous trouver face à face avec leur projection. Nous y voyons en effet, concrétisés devant nos yeux, des faits psychiques que nous possédons en nous-mêmes, qui existent exactement en nous-mêmes comme ils existent chez l'artiste, sous-jacents, obscurs, profondément enfouis sous nos écorces successives; et c'est justement ce face à face avec nos plus profonds mécanismes qui nous apparaît comme une révélation passionnante, et qui jette une lumière sur notre propre être sur le monde, qui nous procure de voir les choses qui nous entourent avec d'autres yeux que nos yeux habituels⁴⁸⁸.

Així doncs, tot ésser humà duu al seu interior uns ulls capaços de mirar de manera distinta la realitat. I el vertader art –no el que realitzen els artistes professionals sovint guiats pel mimetisme que requereixen els organismes culturals– serà aquell capaç de despertar aquesta mirada en l'espectador a partir de l'impacte amb l'obra d'art. Dubuffet es desmarca de la noció d'artista que es promou a Occident vinculada a la cultura. Una obra d'art, segons el seu parer, tindrà interès en la mesura que sigui una projecció immediata i directa del que succeeix en les profunditats de l'ésser.

Per a l'artista francès, cal pintar allò que no es veu però que s'anhela veure, aquest és el sentit de l'art: «*La peinture me semble privée d'intérêt quand il ne s'agit pas au contraire de se donner des spectacles que le peintre désire voir et qu'il n'a d'autre chance de reconstruire qu'en les constituant lui-même*⁴⁸⁹». I afegirà que tot allò que s'anhela veure respondrà a distintes tipologies segons el caràcter espiritual de la persona:

⁴⁸⁷ Ibid., 208.

⁴⁸⁸ Ibid., 97.

⁴⁸⁹ Ibid., 190.

Certains, d'humeur philosophique et avides d'élucidations, attendent de leurs peintures qu'elles leur procurent de découvrir aux choses des aspects qui, autrement, ne sautent pas aux yeux. Pour eux la peinture est une technique de connaissance, un moyen de voir mieux qu'avec leurs seuls yeux, de voir – disons au moins d'entrevoir – des choses que les yeux ne voient pas et qui procurent à la pensée des ouvertures nouvelles sur toutes liaisons et raisons. Ils sont en quête, et c'est là ce qu'il faut retenir, d'informations sur la vérité. D'autres peintres, je prie qu'on soit attentif à cela, ne visent pas du tout à des illuminations sur le vrai cours des choses. Soit que leur caractère les porte plutôt à créer qu'à comprendre, soit qu'ils aient peu de confiance dans la notion même de vérité au point que cette notion leur apparaisse oiseuse, ils se donnent pour brut de montrer (se montrer) des choses qui n'existent pas, dont ils ne songent pas le moins du monde à prétendre qu'elles ont d'autre fondement que leur bon plaisir, et qu'ils se régaler à inventer pour le seul agrément de se donner des spectacles – des fêtes⁴⁹⁰.

Així doncs, partint de la concepció que Dubuffet estableix del paper de l'artista, podem considerar que Antoni Tàpies se situaria entre els pintors del primer grup, aquells que procuren descobrir, a través de l'obra d'art, aspectes que d'altra manera romandrien ocults. La pintura entesa com una via d'accés al coneixement.

Per la seva part, Paul Cézanne no desenvolupa en el seu epistolari cap intent de teoria estètica ni d'explicació de la seva obra. En les seves cartes s'esbossa el rostre humà d'aquest artista tenyit per la quotidianitat des dels seus temps de joventut quan manté una profunda amistat amb Emile Zolà, amistat que durarà fins els 30 anys.

A l'edat de 65 anys, quan els problemes de salut tenyeixen la seva existència, Cézanne adreça una carta a Ambroise Vollard, el primer marxant que exposarà la seva obra el 1985, on li explica: «*Trabajo obstinadamente, entreveo la tierra prometida. ¿Me ocurrirá lo que al gran jefe de los hebreos o, me será dado penetrar? [...] He realizado algunos progresos. ¿Por qué tan tarde y tan penosamente? ¿Será, en efecto, el arte un sacerdocio, que exige de los puros que se le consagren por entero?*»⁴⁹¹.

Si per Antoni Tàpies és indestriable la relació entre vida i obra considerant l'artista com aquell que s'ha de dedicar a la realització personal, per a Cézanne, a l'albada de la seva vida, intueix que la tasca de l'artista és molt semblant a la dels homes de vida religiosa. Per al pintor francès el vertader artista s'ha d'esforçar en el

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 190.

⁴⁹¹ P. CÉZANNE, *Correspondencia*, Córdoba: Editorial El Ateneo 1948, p. 246.

domini de la naturalesa: «*El literato se expresa por abstracciones mientras el pintor concreta por medio del dibujo y del color, sus sensaciones, sus percepciones y, sobre todo, sus medios de expresión. Puede no ser demasiado escrupuloso, ni demasiado sincero, ni demasiado dócil a la naturaleza; pero sí debe dominar al modelo, y sobre todo a los medios de expresión. Penetrar en lo que se tiene delante y perseverar en expresarlo lo más lógicamente posible*»⁴⁹². I afegeix:

*El Louvre es el libro adonde aprendemos a leer. No debemos, no obstante, conformarnos con retener las fórmulas de nuestros ilustres antecesores. Estudiemos la bella naturaleza, tratemos de redimir el espíritu, busquemos la expresión personal siguiendo nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión, por otra parte, modifican poco a poco la visión, y al final obtenemos la comprensión*⁴⁹³.

A partir de les lectures de Kandinsky i Cézanne es mostra un cert paral·lelisme entre les tesis de Tàpies i els artistes que el precediren. En aquest sentit, resulta pertinent considerar els escrits d'artistes contemporanis al pintor català per confrontar els seus plantejaments. Probablement és Antonio Saura, cofundador del grup El Paso, l'artista que visqué en un context històric i social més semblant al d'Antoni Tàpies. Ambdós artistes comparteixen una mateixa generació –només els distancien 7 anys– i un context artístic semblant –són només 270km els que separen Barcelona de Huesca– tot i que probablement Saurà no rebé una influència tan notable de la renaixença cultural dels temps de la República.

Per a Saura, el quadre es «*una superficie en blanco que es preciso llenar con algo. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, una energía cosmogónica ya para siempre irradiaante*»⁴⁹⁴. Per a Saura doncs, en aquest cos a cos que és l'art, l'artista s'haurà de valer dels seus mitjans d'expressió perquè:

⁴⁹² Ibid., 256. Fragment d'una carta de Paul Cézanne a Emile Bernard del 16 de maig de 1904 escrita des de la localitat d'Aix. El pintor Bernard va ser gran admirador de Cézanne sobre el que va escriure un primer article el 1892. Va anar a Aix per visitar Cézanne i d'aquesta primera visita en sorgiren llargues converses que van intentar prosseguir a través de l'epistolari.

⁴⁹³ Ibid., 267. Carta a Bernard escrita a Aix el 1905, sense data.

⁴⁹⁴ A. SAURA, *Escritura como pintura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2004, p. 33.

*Por encima de inútiles discusiones sobre un arte figurativo o abstracto, por encima de toda preocupación purista, fanática, estética o teórica, está la necesidad imperiosa de expresarse como sea, el fatalismo existencial y biológico de pintar como una forma de vivir, o de percatarse de que realmente se vive haciendo nuestras las posibilidades energéticas del ser; el deseo de inundar superficies de cualquier forma bien sea a través de la imagen amorosa o destructiva del cuerpo femenino, de una nada o de un todo, de una desesperación o de un hambre cósmica, de una totalidad en expansión o de una dinámica concéntrica...*⁴⁹⁵

Per a Saura allò de rellevant no serà el color, la composició, la matèria o la textura sinó la forma de viure que suposa l'art entès com a mitjà d'expressió de l'artista que canalitza la voluntat d'acció. Així, la tela com a camp de batalla constitueix una declaració d'intencions de gran magnitud. Aquest escrit d'Antonio Saura ens introdueix a un altre aspecte de transcendència en l'univers d'Antoni Tàpies: la matèria.

4.3 L'EXPLORACIÓ DE LA MATÈRIA

«Crec que, malgrat els matisos que han de completar el terme, em puc considerar materialista. Vull comprendre l'estructura de la matèria. La vull imaginar a partir dels coneixements actuals i passar d'una matèria particular a una matèria generalitzada. Voldria, amb això, canviar la visió total que la gent té del món, perquè a través del coneixement de la matèria es poden atènyer d'altres plans, el de la societat, la política, la moral»⁴⁹⁶. Aquestes paraules estan recollides en el seu primer llibre publicat el 1970, *La pràctica de l'art*.

Ja des dels inicis de la seva trajectòria pictòrica, als anys quaranta, Antoni Tàpies manifesta una certa inclinació per l'expressivitat de determinats materials, textures i, fins i tot, certs colors molt sobris. En la seva *Memòria personal* escriu:

M'obsessionava la materialitat, la pastositat dels fenòmens, que jo interpretava usant un material espès, mescla de pintura a l'oli amb blanc d'Espanya, com una manera de matèria primera interior que posava de manifest la veritable naturalesa, la realitat «noümenal», que jo no veia com un món apart, ideal o sobrenatural, sinó com l'única,

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 42. Text publicat a *Cuatro pintores españoles* (Madrid, El Paso, 1958)

⁴⁹⁶ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 47.

total i veritable realitat de què tot es componia. Naturalment d'aquesta creença no eren absents algunes idees de certs filòsofs o de certs artistes i poetes surrealistes. Però cal pensar que sobretot era l'expressió sincera, bé que confusa, del que a mi aleshores em semblava una veritable experiència o relació que jo tenia amb les forces abissals, còsmiques, que tan sovint m'atreien durant aquell temps i en les quals la meva ment se submergia fins a un límit alarmant per a mi mateix⁴⁹⁷.

Serà entre 1954 i 1955 quan la preocupació per la matèria es manifesta de manera més explícita en les anomenades «pintures matèriques». Amb una clara aparença de mur, aquestes obres es caracteritzen per la densitat de les textures i una gamma de colors en la que destaquen el gris, el marró i l'ocre. Tàpies va commocionar el món de la creació pictòrica provocant una reacció de la crítica internacional que el va projectar als primers llocs dels cercles avantguardistes internacionals⁴⁹⁸:

El mur me'l vaig trobar a la tela, per sorpresa, sense proposar-m'ho. Potser també influí el fet que vaig acabar agafant una forta antipatia al color; vaig comprendre que el color pur no servia els meus propòsits. Així fou com en aquella etapa vaig refusar de treballar amb els colors. Em vaig refugiar en el blanc i en el negre. Després vaig acabar per descartar aquests dos i tot, i vaig treballar només amb grisos. La tela s'havia convertit en monocroma. Em sembla que no he estat un pintor abstracte, encara que hagi emprat elements que ho són: en cada una de les meves obres hi ha sempre alguna cosa concreta. Jo no podria realitzar un quadre sense que hi hagués una imatge, una idea, un suggeriment, que es refereixi a la vida, que ens ajudi a veure i a crear la realitat⁴⁹⁹.

Tàpies explica aquest procés que el va conduir fins a les pintures matèriques i que en primer terme va significar la renúncia al color. L'informalisme, corrent en el que la crítica ha tendit a situar els murs de Tàpies, té els seus antecedents en l'Art Brut de Dubuffet i ambdós autors reneguen de l'adjectiu abstracte per referir-se al seu art. La

⁴⁹⁷ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 173.

⁴⁹⁸ Una mostra de la influència que Tàpies exercí també sobre els creadors espanyols són les paraules del poeta José Ángel Valente en referència a *Comunicació sobre el mur*, assaig que Tàpies publicà el 1969: «De su reflexión –meditación – sobre la materia, de su tratamiento de la materia, en el que convergen muchas formas o muchas estéticas determinantes de la modernidad, nace mi propio sentimiento de la materia única que subyace en todas las artes, el sentimiento de la reducción de la palabra o del entero lenguaje a la plástica neutralidad de la arcilla, a la germinal rugosidad de la tierra, a la imprevista manifestación de la luz. Vacío de palabra: matriz-materia. En la obra de Tàpies hay una continua referencia a ese vacío, a ese silencio» en J. A. VALENTE, *Elogio del calígrafo*, Barcelona: Círculo de Lectores 2002, p. 44.

⁴⁹⁹ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 184.

mixtificació de la tela i l'ús de materials poc habituals en la creació artística es posen al servei de la recerca d'un nou llenguatge que té per objectiu abandonar les expressions limitades de la realitat que ha suposat l'art figuratiu per plasmar la globalitat a partir de les particularitats concretes que s'esdevenen en l'artista i que són comunes a tota la humanitat. En la seva *Memòria personal*, Tàpies hi escriu:

De la imatge del mur poden desprendre's gran quantitat de suggestions. Separació, enclaustrament, mur de lamentació, testimoni del pas del temps, superfícies netes, serenes, plàcides, aèries, o d'altres torturades, velles decrepites, etc. Però s'equivocaria qui cregués que en les meves intencions tot es reduïa a fer murs. La necessitat d'usar materials terrossos ja em venia insistentment de les primeres obres de joventut. Des del començament ja vaig posar sempre l'èmfasi en l'expressivitat de la *textura* de les formes pintades. La «qualitat» de la pintura a l'oli corrent trobava que ja tenia les seves connotacions pròpies, fet que em causava una gran mania. No puc dir que fos l'únic descobridor, però seria injust amb mi mateix si no digués que aquest tercer aspecte de la plàstica –color, forma, textura– fou aleshores molt més explorat per mi en el món artístic⁵⁰⁰.

Tàpies reconeix que l'interès per la matèria ja era present en la seva joventut. Per bé que el pintor català considera que vida i obra són indèstriables, la consecució d'aquests murs inevitablement s'ha de presentar en paral·lel a la trajectòria vital de l'artista. Així ho expressa a *La pràctica de l'art*:

Més tard va venir l'hora de la solitud. I en la meva menuda habitació-estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac. Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tot aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèsima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. L'ull ja no percebia les diferències, tot s'unia en una massa uniforme. Allò que fou ebullició ardent es

⁵⁰⁰ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 290.

transformava ell mateix en silenci estàtic. Fou com una gran lliçó d'humilitat que rebia la supèrbia del desenfrenament⁵⁰¹.

Per a Manuel J. Borja-Villel⁵⁰², la noció de pintura matèrica no respon a una categoria cronològica sinó a una manera de treballar, ja que diversos factors van conduir Antoni Tàpies fins crear els murs. Per un costat, l'ansietat de l'absorció i superació dels llenguatges artístics existents, especialment els de Miró, Klee i Ernst. Per l'altre, una conjuntura política i social dominada pel franquisme a Espanya i la guerra freda a nivell internacional.

La preocupació per la matèria va ser un fenomen generalitzat durant els anys de la postguerra i va influir en un gran número d'artistes d'ambdós costats de l'Atlàntic. Amb la presa de consciència de la bomba atòmica i les noves descobertes científiques, es va desenvolupar un gran interès per la ciència i la matèria i Tàpies no va quedar-ne al marge. Així dugué a terme una profunda tasca d'experimentació usant nous materials i instruments.

En *La pràctica de l'art* explica l'enorme influència que les darreres descobertes científiques exerciren en la seva obra i, concretament, en l'aparició del mur:

Un dia vaig provar d'arribar directament al silenci amb més resignació, rendint-me a la fatalitat que governa tota lluita profunda. Els milions de furioses urpades es van convertir en milions de gran de pols, de sorra...Tot un nou paisatge, com en la història del que travessa el mirall, s'obrí de cop al meu davant com per a comunicar-me la interioritat més secreta de les coses. Tota una nova geografia m'il·luminà de sorpresa en sorpresa. Suggerió de rares combinacions i estructures moleculars, de fenòmens atòmics, del món de les galàxies, d'imatges del microscopi. Simbolisme de la pols – confondre's amb la pols, vet aquí la profunda identitat, és a dir, la profunditat interna

⁵⁰¹ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 138. Vegeu: «Un paroxíctic treball sobre les estructures (específicament pictòriques o abstractes, com se'n deia aleshores; sempre més complexes amb què componia les obres, dividint-les, abarrocant-les, subdividint-les, quasi destruint-les fins a graus extremíssims, de sobte tornava a donar curiosament a l'obra l'aspecte d'una massa unida, llisa, monocroma, però que ara per ara era una superfície composta de milions d'elements o d'accidents. De mica en mica, això em va donar la idea de formar-la tot barrejant veritables corpuscles de tota mena: sorra, terres de colors, blanc d'Espanya, pols de marbre, pèls (fins i tot una vegada vaig fer servir pols acumulada dels residus del meu afaitat diari) o fils, trossos de paper, etc., amb la qual cosa em semblava donar la impressió d'un acumulament còsmic de milions d'elements. I fou llavors que vaig anar de descobriment en descobriment, en especial quan un dia tota aquella bullícia quantitativa d'elements va fer un canvi qualitatiu i es va transformar no solament en unes superfícies mides (o llises com he dit), sinó que es va convertir als meus ulls en uns murs, en unes "tàpies"» en TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 289.

⁵⁰² M. BORJA-VILLEL, «Tàpies. Comunicació sobre el mur» [En línia]. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona (23 de gener de 1992). < <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique190> > [Consulta: 15 de maig de 2014]

entre l'home i la natura (Tao Te King)–, de la cendra, de la terra d'on sorgim i on tornem, de la solidaritat que neix en veure que la diferència que hi ha entre nosaltres és la mateixa que hi ha entre un gra de sorra i un altre... I la sorpresa més sensacional va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada en la història, s'havien convertit en murs⁵⁰³.

Es posa de manifest, un cop més, l'estima que Antoni Tàpies sent vers les savieses orientals. En la consecució del mur es produeix un procés a la inversa en què després de desenvolupar la pintura matèrica, l'artista hi trobarà una confirmació en les tradicions asiàtiques: «Quina gran sorpresa, per exemple, saber posteriorment que l'obra de Bodhidarma, fundador del Zen, es va dir: *Contemplació del mur al Mahayana*. Que els temples zen tenien jardins de sorra formant estries o franges semblants als solcs d'alguns dels meus quadres. Que els orientals ja havien definit determinats elements o sentiments en l'obra d'art que inconscientment afloraven aleshores en el meu esperit: els ingredients sabi, wabi, aware, yugen... Que en la meditació búdica cerquen igualment el suport d'unes *kasinas* consistents a vegades en terra col·locada en un marc, en un forat, en una paret, en matèria carbonitzada...»⁵⁰⁴.

En l'etapa de desenvolupament de la pintura matèrica, trobem pols, sorra de marbre, cendra, materials de rebuig, cartrons, fustes, teles, mocadors, draps, mantes... Són els materials que, fins a la dècada dels setanta, considera que són els més eficaços i directes per transmetre els suggeriments que es proposa. Així, en comptes de fer un llarg sermó sobre la humilitat prefereix mostrar aquesta humilitat: «en lloc de fer grans discursos sobre la solidaritat humana, potser val més assenyalar un munt d'infinits granets idèntics de sorra»⁵⁰⁵. I estronca la opció per la matèria des de la vessant de la interioritat: «no és estrany que dels meus materials en sortissin al·lusions meditatives més generals. Hi havia el simbolisme de la pols, amb tota una sèrie d'implicacions: “confondre's amb la pols, heus aquí la profunda Identitat; és a dir, la Identitat interna amb les profunditats entre l'home i la naturalesa” (Tao Te King); el simbolisme de la cendra, de la terra, o del fang, de l'argila, de la qual sorgim i a la qual tornem; el simbolisme dels grans de sorra, que sembla posar de manifest la fragilitat i la

⁵⁰³ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 139.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 140. Vegeu: «També m'ho confirmà més tard aquella sorprenent actitud de Bodhidarma, el fundador del Tx'an, que, per obtenir la il·luminació, és a dir, el perfecte coneixement del que és real, es va passar anys i anys contemplant un *mur*» en TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 302.

⁵⁰⁵ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 44.

insignificança de la nostra vida, i també la solidaritat que sorgeix de pensar que totes les diferències entre nosaltres són les mateixes que hi ha entre un gra de sorra i un altre, és a dir, cap»⁵⁰⁶.

A partir de la dècada dels seixanta, Antoni Tàpies aprofundirà en la creació d'objectes sense que això suposa la fi de la pintura matèrica la qual es caracteritza per correspondre's amb un mètode de treball. En paraules d'Antoni Tàpies, «no es tractava, doncs, de plasmar formes convencionalment “artístiques” o ja “sacralitzades”, sinó a la inversa, d' “artistitzar” o “sacralitzar” com a tema essencial tot allò que poques vegades, malgrat els antecedents il·lustres, s'havia cregut que podria ser-ho, cosa que es va anar precisant amb els anys»⁵⁰⁷.

Antoni Tàpies sent la necessitat d'aprofundir en el missatge del que és insignificant, gastat o dramatitzat pel temps. En un món marcat per la crisi de valors, cal combatre la idea que l'artista s'ocupa sempre de coses «belles» o «importantes». Una conseqüència d'aquest rebuig del que és ideal en favor del que és material és la noció de l'«informe», que segons Georges Bataille tenia com a objectiu anul·lar totes les categories formals: l'«informe» anul·la la distinció entre natura i cultura. Per això, Tàpies considera que pot ser més valuós «mostrar precisament que preferim les coses que avui dia es tenen per lletges, pobres, estúpides o sense sentit (segons el punt de vista dels qui només troben seriosos i importants els casaments de princeses, les competicions de futbol, els referèndums, els rectors d'universitat o els viatges a la Lluna), pot ser interessant i positiu. Cal insistir i acostumar a la gent a veure que són més dignes de ser elevades a la categoria artística, és a dir, humana, moltes coses que, tot i semblar petites, resulta que, posades adequadament a la consideració de l'espectador, tenen més grandesa i són més dignes de respecte que les convencionalment importants; i que no s'ha de tenir tanta admiració i temor als qui s'han instal·lat a dalt sense comptar amb els de baix»⁵⁰⁸.

A finals dels anys seixanta i principis dels setanta, Tàpies accentua el treball amb objectes. El seu interès renovat per l'objecte coincideix amb els esforços de l'*arte povera* a Europa i el postminimalisme a Estats Units, tot i que Tàpies no mostra els objectes tal i com són, sinó que els imprimeix el seu segell i els incorpora al seu llenguatge. A més, en aquest interès per l'objecte, també hi trobem l'enorme influència

⁵⁰⁶ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 292.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 295.

⁵⁰⁸ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 49.

que Joan Miró exercí sobre Antoni Tàpies i que, un cop més, fa confluïr ambdós artistes en la recerca de noves formes de comunicació.

El crític d'art, Jacques Dupin, considera que l'escultura va arribar a convertir-se per a Miró en una aventura intrínseca, en un mitjà d'expressió major que rivalitzava, en el gènere i espai que li és propi, amb la tela o el paper, sense esdevenir-ne mai un derivat:

Il trouve en effet dans la sculpture, dans la manière dont il l'aborde, dans l'esprit avec lequel il la conçoit, un contact immédiat avec la réalité à laquelle il n'accède en peinture qu'à travers les cribles et les constructions d'un langage élaboré. Les cheminements son inverses. En peinture, Miró trace ou lance des signes à partir d'un foyer imaginaire, véritable fabrique d'images intérieures qu'il projette au dehors, sur la toile, pictogrammes obtenus par réduction et stylisation du réel. La sculpture lui permet au contraire de partir des réalités concrètes, d'objets recueillis qu'il intériorise, qu'il plonge dans le creuset de son imagination pour aboutir à des images tridimensionnelles qui font écho à celles de son univers de peintre, qui les croisent et les retrouvent au terme du chemin mais sans identifier avec elles⁵⁰⁹.

Miró arriba als objectes arrossegat pel surrealisme i és el 1929 quan elabora la sèrie *Construccions* amb la voluntat de dur a terme l'antipintura. Segons Dupin, aquestes peces són un mitjà per trencar la línia, per plasmar el color i posar en tela de judici l'eina plàstica dominada amb facilitat, un cop submergit en l'inconscient i el món del somni. En definitiva, la lluita contra la facilitat d'un llenguatge. En aquest sentit, un any abans, va parodiar les seves pintures oníriques substituint la línia per un tros de cordill i les formes per papers trencats.

Miró rebutja els materials clàssics i la tècnica tradicional, i realitza el que podríem considerar antiescultures amb trossos de fusta, ferro, objectes de rebuig, tallats i acoblats. Sense fer cap concessió, Miró vol afirmar amb l'ús d'aquests materials comuns que en art no hi ha materials nobles o privilegiats, ni tant sols apropiats.

No es poden associar aquestes obres a l'*Art brut* el qual manté la forma de l'element natural del que sorgeix. Miró hi intervé tallant, dividint els materials en estat brut. Els organitza plàsticament en l'espai i aquesta composició accentua encara més la materialitat dels materials, les textures, les porositats o la tosquetat. Per bé que entre

⁵⁰⁹ J. DUPIN, *Miró*, París: Flammarion et Galerie Lelong 1993, p. 361.

1931 i 1936, la pintura de Miró és realista i la seva escultura entra en el camí dels jocs surrealistes, serà durant els anys de la guerra quan s'apropa a la natura. Ja no busca l'associació estranya o subversiva sinó una visió orgànica de les formes naturals. Segons Dupin, «*Dans le goût très vif qu'il a toujours marqué pour les objets trouvés, les jeux de la nature et du hasard, Miró annonçait toute une tendance de l'art contemporain, l'art brut de Dubuffet, Tàpies et les matiéristes, le nouveau réalisme un peu sec et un peu court, les battements de Fluxus et surtout l'explosion poétique de l'Arte povera*»⁵¹⁰.

En l'entrevista realitzada per Georges Raillard, Miró confirma aquest interès pels objectes trobats que entraran a formar part de la seva obra escultòrica: «*Je profite de tout ce que je rencontre: si on m'envoie un colis, je garde le papier d'emballage; mais, d'autres fois, on m'envoie du Japon du papier précieux, et je me sers de ce papier. En ce moment je suis de plus en plus attiré par des choses comme celles que vous voyez sur ces cartons, cette tête, là, sur ce carton. J'espère un jour ou l'autre montrer cette série*»⁵¹¹.

Com Miró, Antoni Tàpies sent la necessitat d'aprofundir en el missatge del que és insignificant amb la incorporació d'elements de rebuig o quotidians en la seva obra aprofundint en la materialitat dels elements. Aquest anhel es troba en l'obra plàstica dels dos artistes i en Tàpies, els «murs» constitueixen probablement la millor manifestació. Miró i Tàpies deixaran per escrit aquest descobriment de la materialitat. Tàpies en els seus articles i autobiografia; Miró, el 1937, en unes declaracions a un mitjà de comunicació:

Avez-vous jamais entendu parler d'une sottise plus considérable que l'«abstraction-abstraction»? Et ils m'invitent dans leur maison déserte, comme si les signes que je transcris sur une toile, du moment qu'ils correspondent à une représentation concrète de mon esprit, ne possédaient pas une profonde réalité, ne faisaient pas partie du réel! J'attache d'ailleurs, vous le voyez, à la matière de mes oeuvres, une importance de plus en plus grande. Une matière riche et vigoureuse me paraît nécessaire pour donner au spectateur ce coup en plein visage qui doit l'atteindre avant que la réflexion

⁵¹⁰ Ibid., 363. Per a Dupin, Miró mai va emprendre una teoria sobre els objectes sinó que sentia fascinació per aquest mitjà d'expressió que li permetia arribar a unes dimensions inabastables per la pintura: «*Miró n'a jamais transformé en recherche systématique ce qui n'était chez lui qu'inclination instinctive. Il éprouve une sorte d'amour franciscain pour les choses, les choses en retour lui répondent et entrent dans la danse...*».

⁵¹¹ G. RAILLARD, *Miró. Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris: Éditions du Seuil 1977, p. 33.

*d'intervienne. Ainsi la poésie, plastiquement exprimée, parle-t-elle son propre langage*⁵¹².

Com estableix Borja-Villel, la preocupació per la matèria va ser un fenomen generalitzat durant els anys de la postguerra i va influir, entre d'altres, Miró i Tàpies. Dubuffet també incorporà a les seves obres materials com el carbó, el fang i objectes de rebuig i detritus. I escriu: *Peut-être d'aucuns en concluront-ils d'abord à un parti pris vilain de se complaire aux choses sales. Je les prie plutôt de porter leur pensée sur ceci: au nom de quoi – sauf peut-être du coefficient de rareté – l'homme se pare-t-il de colliers de coquillages et pas de toiles d'araignée, de la fourrure des renards et non de leurs tripes, je voudrais savoir au nom de quoi? La boue, les déchets et la crasse, qui sont à l'homme ses compagnons de toute sa vie, ne devraient-ils pas lui être bien chers et n'est-ce pas bon service à lui rendre que le faire souvenir de leur beauté? Voyez bien comme les petits enfants regardent dans les ruisseaux et les débris et y trouvent mille merveilles*⁵¹³.

Per la seva part, Dubuffet reclama a l'espectador una mirada sobre els materials considerats innobles semblant a la de l'infant que és capaç d'imaginar un vaixell a partir d'un simple tros de fusta abandonat sense valor. Considera que l'artista té el deure de mostrar la bellesa de qualsevol objecte que causi terror a l'home poc acostumat a confrontar-s'hi amb una mirada nova. Reconeix la sensació de malestar que pot causar l'ús d'aquests materials però reconeix que l'espectador, un cop familiaritzat amb aquesta novetat, pot arribar a transportar-se a un nou llenguatge:

Je fis aussi toutes sortes d'expériences en m'aidant de feuilles mortes, de poignées de brins d'herbe et de mille de autres choses, après quoi je pris conscience que les moyens les plus simples et les plus pauvres sont les plus féconds en surprises et opérai sans tous ces recours. Tout au plus parsemer quelquefois mon encre de quelques grains de sable ou de poussière. J'ai toujours bien aimé, c'est une espèce de vice, ne mettre en oeuvre de matériaux que les plus communs, ceux auxquels on ne songe pas d'abord parce qu'ils sont trop vulgaires et proches et nous paraissent impropres à quoi que soit.

⁵¹² Declaracions fetes en una entrevista amb Georges Duthuit, gendre de Henri Matisse, i publicada a *Cahiers d'Art* 8-10 [París] (1936) p.261-266 en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 161. Tot i la data de 1936, aquest número va aparèixer el maig de 1937.

⁵¹³ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants* Vol. 2, París: Gallimard 1967, p. 66.

*J'aime à proclamer que mon art es une entreprise de réhabilitation des valeurs décriées*⁵¹⁴.

Amb accents diferents però amb un comú denominador, podem considerar que Miró, Dubuffet i Tàpies comparteixen aquesta última tesi expressada pel pintor francès segons la qual l'art és una empresa de rehabilitació dels valors menyspreats en la societat occidental.

4.4 FUNCIO SOCIAL DE L'ARTISTA

De tot l'esmentat, ja s'insinua que per Antoni Tàpies, l'art té una funció social que li és inherent. En aquest sentit, l'artista ha de saber calibrar l'impacte que genera la seva obra perquè el llenguatge del pintor pot ser tan o més eficaç que el de la paraula i, una exposició, més que un lloc on vendre quadres, pot ser un acte d'incidència sociològica tan eficaç com una representació teatral o un míting polític: «Hi ha qui diu, és clar, que seria preferible que el gest de l'artista fos conservat indefinidament, en un museu o en un lloc públic, perquè quedi com a símbol per a les generacions futures. I segurament és veritat [...] Però allò que compta, repeteixo, és deixar una empremta real pel mitjà que sigui, una comunicació viva que interessi i perduri encara que les obres desapareguin, o siguin emmagatzemades pels rics o ni tan sols hagin existit mai materialment»⁵¹⁵. Així doncs, l'artista ha d'aspirar a la puresa de cor, despullar-se de l'ambició personal, lluitar pels valors humans i no pels interessos del grup. Gairebé seguint les paraules de Joan Miró, Antoni Tàpies considera que el valor d'un artista no resideix en l'obra que realitza sinó en l'empremta que deixa al si de la societat: «Poetes i artistes porten cap a una “política” de la voluntat apassionada per la realització de la veritable naturalesa de les coses, la “bellesa de les coses”, entres les quals hi ha la idea d'una societat millor»⁵¹⁶.

⁵¹⁴ Íbid., 135. Dubuffet continua la reflexió fent el que podríem considerar una petita exaltació de quelcom tan aparentment insignificant com és la pols: «*C'est aussi que de ces éléments, qui d'être si répandus sont habituellement par cela même soustraits aux regards, je suis plus curieux que de tous autres. Les voix de la poussière, l'âme de la poussière, elles m'intéressent bien des fois plus que la fleur, l'arbre ou le cheval car je les pressens plus étranges. La poussière est un être si différent de nous. Et déjà cette absence de forme définie... ou voudrait se changer en arbre, mais se changer en poussière –en quelque être ainsi continu - serait tellement plus tentant. Quelle expérience! Quelle information!*».

⁵¹⁵ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 128.

⁵¹⁶ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 166.

Això és possible perquè l'art actua sobre la sensibilitat de l'espectador i no només en l'intel·lecte. Requereix que la persona que contempla l'obra es deixi interpel·lar, que permeti l'impacte per a què el ressò en el seu esperit sigui actuant. I, evidentment, l'art, atesa la funció social que exerceix, no pot quedar reclòs entre les quatre parets d'un museu: «El sentit d'una obra sempre es basa en la possible col·laboració de l'espectador. Sempre es recolza en l'esperit més o menys treballat del qui la contempla. Un home buit d'imatges, sense imaginació i sense la sensibilitat necessària perquè en el seu interior es desencadenin associacions d'idees i de sentiments, no veurà res»⁵¹⁷.

El desencadenament d'aquest procés no dependrà de si la pintura és abstracta o figurativa. Una taca vermella probablement suggerirà la sang i en una superfície blava hi veurem el cel. Del que es tracta, doncs, és de fer parlar cada detall de l'obra en funció del context històric-artístic en el que aquesta es produeix. D'aquí neix la incidència social que l'art i l'artista tenen i que requereix, en paraules d'Antoni Tàpies, d'uns *llaços d'amistat* entre creador i espectador: «Pensi's que la paraula amistat, a més del sentit corrent d'afecte o d'intel·ligència mútua, també inclou una certa idea de possessió. Els amics, els llibres, la música o els objectes d'art, els hem de *tenir* realment, i no són fructífers si no són molt nostres, si no els invoquem i en fem un cos de comunió constant. Passa com en la mística, on el fruit de la *gràcia* només s'obté amb la unió de l'Amic i de l'Amat (Llull)»⁵¹⁸.

Aquesta estimació profunda per certes obres d'art, explica el goig artístic com a experiència íntima, un corrent viscut entre artista i espectador que es fa en el marc d'un silenci meditatiu i en un espai privat. Serà en aquest marc quan les llavors que sembla el creador podran esdevenir fecundes. En aquest mateix sentit s'expressa Kandinsky:

La pintura es un arte y el arte, en su aspecto global, no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana –que apoya el movimiento del triángulo–. El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano que sólo puede recibir en esta forma [...] El artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, y considerarse no como señor de la situación sino como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados. El artista se debe educar y ahondar en su propia alma, cuidarla y

⁵¹⁷ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 141.

⁵¹⁸ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 42.

*desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía*⁵¹⁹.

Així doncs, a partir del treball interior profund, l'artista podrà contribuir a la transformació social. Una transformació que tindrà en l'obra d'art el mitjà per tocar les ànimes dels espectadors. Antoni Tàpies coincideix amb Kandinsky en explicar la funció social de l'art en clau de transformació personal perquè, com ja s'ha citat anteriorment, el canvi que requereix la nova cultura, comença per la transformació personal.

Antonio Saura, contemporani de Tàpies, comparteix amb el pintor català la noció de funció social de l'art però es mostra menys optimista en quant a la consecució d'aquest objectiu:

*Un artista puede estar lleno de indignación contra ciertas condiciones de su época, pero un día será necesario canalizar estas acciones de protesta individual y dedicarlas a otra cosa más que a la decoración de la casa pudiente o a la pequeña excitación del burgués. «Pueblo somos y al pueblo volveremos» ha dicho el poeta Gabriel Celaya, pero ¿cómo dirigir nuestra obra hacia esa «inmensa mayoría» con la cual muchos ansían colaborar, estableciendo con ella una verdadera y «digna» comunicación sin traicionar el arte de nuestra época ni al impulso encerrado en nosotros mismos? El arte quizá deje un día de ser tan sólo un acto de protesta o un juego intelectual y podrá inscribirse en la construcción de un mundo mejor. Pero ¿de qué forma? He de confesar que por el momento no veo una solución*⁵²⁰.

Antonio Saura escriu aquestes línies el 1960 i mostra un cert pessimisme en la manera de fer possible aquesta transformació social. Tot i que ens els escrits d'Antoni Tàpies no s'expressa mai una desconfiança tan explícita –més enllà de la crítica a un sistema de protecció de la producció cultural que abandona la formació del sentit crític de la ciutadania– probablement el pintor català també enfronta els mateixos dubtes quan expressa l'anhel personal de què la seva obra sigui entesa. I és que en la interpretació de la seva obra plàstica hi ha la condició de possibilitat per a què l'art pugui esdevenir transformador.

⁵¹⁹ KANDINKSY, *De lo espiritual en el arte*, 102.

⁵²⁰ A. SAURA, *Escritura como pintura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2004, p. 59.

Capítol cinquè

ALQUIMISTA DE L'ESPERIT

Entre les pàgines de l'obra escrita d'Antoni Tàpies, sorprendrà al lector trobar-hi recurrentment conceptes com mística, espiritualitat o religió. I és que per al nostre pintor, art i espiritualitat són dos llenguatges convergents units pel fil d'Ariadna. Des d'aquesta perspectiva, l'obra artística i la tasca del pintor s'uneixen en la transcendència de l'ànima humana que sovint troba en les diferents espiritualitats vies d'accés esbossades per savis místics. L'art, doncs, té un sentit *relligant* i en el segle XX, malgrat la secularització imperant i la valoració de l'art modern amb un barem formalista, l'autèntic art avantguardista serà el que mantindrà la força espiritual i moral.

En certa manera és com si Antoni Tàpies es fes seves les paraules de Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* quan procura justificar-ne la seva publicació:

Mis libros se proponían esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria en el futuro, que hace posibles innumerables experiencias. La meta principal de ambas publicaciones fue el deseo de fomentar esta capacidad bienhechora en los hombres. Ambos libros han sido –y siguen siendo– interpretados erróneamente. Se les toma en un sentido «programático» y se acusa a su autor de ser un artista teorizador que se ha adentrado y perdido por caminos intelectuales. Pero yo no he pretendido en absoluto apelar a la

*razón y al cerebro. Esta empresa sería prematura hoy, aunque próximamente será una meta importante e ineludible para los artistas*⁵²¹.

L'obra escrita d'Antoni Tàpies procura abordar la indestriable relació entre art i espiritualitat. Ara bé, ho farà amb un caràcter menys sistemàtic que la de Kandinsky, dedicant-hi articles en totes les seves publicacions però sense una vocació teòrica o globalitzadora com en el cas del pintor rus. Com ja s'ha apuntat, Tàpies refusa qualsevol intent d'elaboració d'una teoria de l'art i aquest desinterès també es manifesta en les seves reflexions sobre espiritualitat.

Antoni Tàpies confessa sentir-se atret pels monjos budistes de la secta Txan o Zen; l'art egipci, l'hindú, el romànic català o l'obra de Gaudí. De l'art contemporani, cita a Joan Miró, Paul Klee i Ernst. El comú denominador de totes aquestes manifestacions artístiques considera que és la noció del sagrat. El camí de l'art transcorre en paral·lel al de la religió o amb una idea sacralitzada, d'una intenció molt profunda: «És difícil de dir avui perquè la gent es pot imaginar una cosa reaccionària si es parla amb una terminologia “religiosa”. És clar que el fenomen religiós de què jo parlo té poc a veure amb les “religions oficials”. En tot cas el meu déu, com en les savieses de l'Extrem Orient, no està al cel sinó a la terra»⁵²².

Per al nostre pintor l'art té una dimensió sagrada i pretendre extirpar-la-hi seria renunciar a allò essencial de l'art, de tota persona i societat: «creure, doncs, que cal esborrar les anomenades qüestions transcendents en l'estètica, coincideix igualment moltes vegades amb la conspiració més retrògrada que desitja aïllar o mutilar l'art dels seus continguts més profundament humanistes i, per tant, progressius, per convertir-lo, com es fa en altres camps, en un tecnicisme de superfície sense cap influència intensa en la vida real i en la nostra tan necessària transformació íntima, amb totes les seves conseqüències socials i polítiques»⁵²³. La creació artística moderna, com totes les obres d'art importants de la història, ha d'evocar la constant meditació i vivència d'allò ocult, obscur i inefable que podem qualificar com a Misteri. I serà des d'aquesta meditació sobre l'inefable quan l'art s'esdevindrà progressista.

En aquest sentit, «ningú no s'hauria de sorprendre –ni des d'una posició agnòstica– si avui es diu que les diferents actituds dels artistes moderns tenen moltes

⁵²¹ V. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós 1996, p. 8.

⁵²² TÀPIES, *La realitat com a art*, 153.

⁵²³ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 153.

semblances amb la mística. Més encara, en l'actual procés de recuperació de tantes actituds i creences del passat que s'ha comprès que calen aprofitar, és segur que avui també és important sostenir la bondat d'aquell sistema de les vies d'ascensió als diferents nivells (purgatiu, meditatiu, contemplatiu, etc.) que sempre ha utilitzat la recerca espiritual de tots els temps. Precisament l'estudi d'aquestes vies pot ajudar molt a entendre la manera de treballar de l'artista»⁵²⁴.

Antoni Tàpies reconeix que aquest plantejament, l'art entès com a mística, pot resultar incompreensible per als seus conciutadans. La història del segle XX és la història de l'emancipació de la raó amb la subsegüent reclusió de la dimensió religiosa a l'esfera privada. Tàpies no se sent còmode amb aquest descrèdit del transcendent, ja que en la seva cosmovisió, art i espiritualitat han d'anar de la mà, una espiritualitat que transcendeix les estructures eclesiàstiques i religioses.

Per això aconsellarà als interessants en estudiar pintura que es posin a treballar oblidant les normatives clàssiques del món occidental: «potser avui és millor interessar-se pel Vedanta, pel budisme o per C. G. Jung que no pas per les formes intel·lectualitzades d'utilitzar els colors»⁵²⁵. Per a Antoni Tàpies, l'art important s'hauria de considerar doncs com un *ofici religiós*⁵²⁶.

Serà en *La pràctica de l'art* on esbossa el naixement del que anomena una espiritualitat pagana. Considera demagògica la prèdica sobre la necessitat de separar la dimensió mística i transcendental de l'expressió artística. Molts artistes i poetes de l'avantguardisme han aconseguit deixar enrere els complexos dels hereus dels «positivistes menjacapellans» per adonar-se que les formes simbòliques, imaginatives, mítiques i rituals de les mitologies, les religions i fins de la saviesa oculta, continuen essent realitats de la psique humana. Conceptes com *transcendental*, *numinós*, *absolut* i fins *diví* tenen ara més a veure amb la ciència que amb les religions.

⁵²⁴ TÀPIES, *Valor de l'art*, 75.

⁵²⁵ En la seva obra Antoni Tàpies cita l'estudi del professor Roger Lipsey, *An art of our own*, publicat per Shambala Publications a Boston el 1988. L'autor dedica un capítol a l'ensenyament de l'art el qual considera com una gamma de doctrines i aproximacions pràctiques per al cultiu de la naturalesa humana. Després de citar les grans religions i escoles místiques, no al·ludeix gaire als estudis formals d'artistes com Pollock, Rothko o Reinhardt els quals preferien que es parlés dels seus sentiments religiosos abans que dels coneixements colorístics o compositius. Vegeu: TÀPIES, *Valor de l'art*, 81.

⁵²⁶ De manera semblant s'expressa Picasso quan es refereix al procés de creació en l'art: «*Algo sagrado, eso es todo –dice Picasso–. Es algo como ec, palabra que podría decir, pero la gente la tomaría al revés, en un sentido que no tiene. Habría que poder decir que tal pintura es como es, con su capacidad de poder, porque ha sido “tocada por Dios”. Pero a la gente le sonaría a falso. Y, sin embargo, es lo que más se acerca a la verdad...*» en H. PARMELIN, *Habla Picasso*, Barcelona: Gustavo Gili 1968, p. 28.

Així, els artistes d'avantguarda són capaços de copsar en l'espiritualitat antiga, en el ioga, el judaisme primitiu, el tantrisme tibetà, en el taoisme o en el Budisme, una visió més integrada de la realitat. I és que Antoni Tàpies equipara el creador a un xaman:

La dels veritables objectes de poder és una força misteriosa, còsmica, que entrant en la seva ment passa a les mans, a la saviesa artesana d'un creador, el qual, en certa manera, és com un xaman. Una mena de força carismàtica intransferible que troba el seu lloc de destí també en la ment del contemplador, però no per descriure-li res, sinó per arrabassar-li la consciència i aconseguir que sigui ell mateix qui obri els ulls de l'esperit a aquell misteri de la més profunda Realitat. És com l'art del talismà, de l'amulet (pedra, fusta, metall, verb, so, etc.) que, en els casos més profunds, semblen il·luminar-nos i apropar-nos al centre de l'univers, a la plenitud de l'Energia Còsmica, o potser al Buit primordial de certes savieses, o a la idea de l'Absolut i qui sap si al Déu de moltes cultures⁵²⁷.

L'art important, doncs, ajuda l'espectador a apropar-se a la més profunda Realitat i per fer-ho compta amb les intuïcions, experiències, creences, coneixements, records, visions del món, símbols i mites que han usat els místics de tots els temps: «l'obra d'art important té uns efectes autònoms de suggestió metafísica i ontològica que en alguns casos poden dur a estats contemplatius d'identificació amb la realitat profunda, molt semblants als de determinades experiències religioses»⁵²⁸. Art i meditació van de la mà, l'autèntic art ha de manllevar l'espectador de l'esterilitat per conduir-lo a una reflexió profunda, quieta, silenciosa, fonda que el condueixi a l'acció⁵²⁹.

«La contemplació en general i la provocada per l'art en particular, avui molts la consideren una teràpia molt important. I en aquest punt fins i tot es pot dir que l'art està molt a prop de totes les anomenades doctrines de salvació per més que avui s'interpretin

⁵²⁷ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 52.

⁵²⁸ TÀPIES, *Valor de l'art*, 122.

⁵²⁹ Mark Rothko refusa qualsevol pretensió associada a l'art modern de materialitzar quelcom més enllà de la raó occidental. En aquest sentit, no comparteix els plantejaments de Tàpies per bé que, en les conclusions, ambdós artistes conflueixen en la crida a l'acció: «*When I say my paintings are Western, what I means is that they seek the concretization of no state that is without the limits of western reason, no esoteric, extra-sensory or divine attributes to be achieved by praying&terror. Those who can claim that these are exceeded are exhibiting self imposed limitation as to the tensile limits of the imagination within those limits. In other words, that there is no yearning in these paintings for Paradise, or divination. On the contrary they are deeply involved in the possibility of ord[inary] humanity*» en M. ROTHKO, *Writings on Art*, New Haven: Yale University 2006, p. 143.

en el sentit purament humà, quant a sistemes o ideals que l'home es dona a si mateix per assolir la seva total identitat tant individual com social»⁵³⁰. Antoni Tàpies es refereix a l'art com si d'un procés terapèutic es tractés, fent possible una il·luminació de l'escala de valors de les persones capaç de resoldre les injustícies de la vida diària.

Recordem que el sentit de l'art en el nostre pintor rau en l'impuls cap a l'acció i serà en la praxi quotidiana i en el món on s'han de reflectir els efectes benèfics dels estats de consciència contemplatius que, entre d'altres mitjans, poden produir les obres mestres de l'art universal. La meditació profunda de l'artista ha d'anar acompanyada doncs d'una lluita amb la matèria per no acabar fent una obra que reproduïx qualsevol fórmula o teoria anterior i que condueixi l'espectador cap a l'acció.

En el text *La pintura i el buit*, contingut en el llibre *La realitat com a art*, Antoni Tàpies desenvolupa un concepte central en la seva bibliografia: la noció de buit o de vacuïtat. Segons el seu punt de vista, Occident planteja una idea del Creador separat de la criatura, desvinculat. Les repercussions d'aquesta cosmovisió han estat enormes, ja que, per exemple, han fonamentat una certa noció de conquesta de la naturalesa. Per contra, les savieses orientals consideren que tots els valors morals i tota la pràctica social emanen de la vida del no-condicionat que és la vacuïtat, el buit i, per tant, seguint el mateix exemple, se'n deriven llaços de col·laboració amb la naturalesa.

Antoni Tàpies explica la noció de buit, un buit que, insisteix, ha de conduir a l'acció:

S'havien equivocat els qui creien que l'experiència o contemplació d'aquesta realitat última només eren capricis de filòsofs i vaguetats d'estetes sense eficàcia en la vida social. Confonien el buit mort i estèril dels falsos místics nihilistes i de la passivitat alienada, que porta al no-res, amb el que transforma quelcom que és fonamental i decisiu per al nostre comportament: les bases de tot el nostre procés de coneixement, el que ens mostra els veritables valors de la vida sense necessitat de les velles mitologies judeo-cristianes, orígens de tantes separacions i violències⁵³¹.

⁵³⁰ TÀPIES, *Valor de l'art*, 82.

⁵³¹ TÀPIES, *La realitat com a art*, 106. La cita continua: «Hi ha pintures d'avui, amb les seves buidors que molts creien fredes, amb els seus plens solemnes, despullades o totalment cobertes, de vegades tan distanciadament solitàries i majestàtiques que alguns fins les troben desconnectades de la teoria fortament preocupada per la societat i per la política en la qual es recolzen, que ens demostren, a la inversa del que creuen els seus detractors, que són molt conseqüents amb aquesta teoria i que, certament, estan inserides en els problemes fonamentals de la vida i, per tant, de l'actualitat».

Així doncs, el buit no s'ha d'entendre des d'una concepció nihilista sinó que es tracta d'una categoria sobre la que Antoni Tàpies sustenta les bases de tot el procés de coneixement i capacitat contemplativa. En una conversa amb José Ángel Valente, l'artista s'expressa de la següent manera: «*Es algo que me ha interesado desde muy joven: no describir la nada, que es imposible, pero sí encontrar un mecanismo que por lo menos la sugiera al espectador. Es lo que intento hacer cada día, mi máxima aspiración artística*»⁵³². Per Antoni Tàpies esdevé fonamental la pregunta sobre la representació del no-res:

No es vol dir amb això que només les obres d'art que representin el buit o que només les pintures on no hi hagi res i poques coses seran les que precisament ens faran viure aquesta experiència. La veritat és que ni el buit és representable ni la finalitat de l'experiència és buscar el buit per si mateix i instal·lar-s'hi. Una cosa és una pretesa representació del buit i una de molt diferent trobar un mecanisme –que qui sap si en comptes de ser quelcom de buit serà quelcom de molt ple– capaç de suggerir-lo en la nostra ment. Del que es tracta és de saber viure-hi, de tenir-ho com un teló de fons, com una pluja que cau sobre els justos i els injustos i que gràcies al Coneixement-Innocència que comporta podrem discernir.

El concepte de Vacuïtat és per Antoni Tàpies la font d'on brolla el geni creatiu que es plasmarà en l'obra d'art i que podrà acompanyar els espectadors en la consecució d'una vida amb sentit. Antoni Tàpies apel·la al misticisme de l'art, una mística que serà també activa, és a dir, lligada a unes actituds ètiques que hauran de repercutir en el testimoni social i polític de l'artista. La mística doncs com a teló de fons en el que es produeix la creació artística i en el que té lloc l'intercanvi amb l'espectador.

L'art tindrà en els camins que esbossa la mística tot un seguit de vies per explorar l'expressió del no-res, del buit, la vacuïtat o del principi únic. I trobarà en el mestissatge de les cultures, diferents símbols, imatges i ritus. Aquest és el cas del símbol de la creu, tant significatiu en l'obra d'Antoni Tàpies. És l'element d'identitat del cristianisme. La confrontació amb la imatge de la creu significa l'assumpció del fill de Déu, Jesús, fracassat en mans del poder polític i religiós de la Palestina del segle I: «La contemplació d'un home nu clavat a una creu, amb el sexe indefens, agonitzant, ens

⁵³² VALENTE, J. A., *Elogio del calígrafo*, Barcelona: Círculo de Lectores 2002, p. 92.

porta als límits més misteriosos de la nostra condició: l'amor i la mort, Eros i Tànatos, i que ni tan sols el crucifix ha de ser propietat exclusiva dels cristians»⁵³³.

Aquest és el simbolisme de la creu des d'una concepció cristiana però «la creu, els encreuaments, les línies i plans oposats, les interseccions de forces contràries, etc., en nombroses cultures es consideren una representació simbòlica fonamental del món. Són imatges que resumeixen problemes filosòfics universals molt profunds i complexos, com les anàlisis de l'ésser i les visions de la realitat última; i en ells es troben involucrades concepcions que pertanyen tant al camp de la ciència com al de la saviesa mística, tant de l'ètica (i fins la política) com de l'estètica, tant de pobles llunyans com de la nostra tradició»⁵³⁴. Antoni Tàpies apel·la a la força evocadora i l'impacte psíquic que produeix el crucifix com a símbol universal, més enllà del cristianisme:

El panorama de la creació universal se'ns sol presentar amb una compartimentació i una complexitat tan gran que, a primera vista, sembla impossible trobar-hi un sentit general d'on extreure'n algun ensenyament. Es diu que les innombrables formes, estils, temes o històries responen a tantes altres maneres de veure el món i que sense situar les obres d'art en el context que els correspon, és difícil que puguem entendre-les ni gaudir-ne [...] Però s'ha de reconèixer que les obres d'art de tots els temps sempre tenen aquell segell mencionat que de seguida les identifica, aquella estranya energia metafísica que susciten, les seves relacions, en suma, amb el món misteriós de les coses sagrades o de les coses santes que instantàniament hi descobrim⁵³⁵.

Antoni Tàpies rebutja les divisions maniquees entre espiritualitat o mundanitat, art religiós o art profà, i considera que l'obra d'art haurà de ser només valorada en funció del seu to espiritual. El símbol de la creu⁵³⁶, l'ics o l'encreuament transcendeix

⁵³³ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 76.

⁵³⁴ *Ibid.*, 75.

⁵³⁵ *Ibid.*, 93.

⁵³⁶ De manera semblant s'expressa l'artista Antonio Saura qui també recorre al símbol de la creu en la seva obra: «*La elección de una estructura basada en la imagen de la crucifixión, empleada con perseverancia a partir de 1957, no obedece a motivos religiosos. Definidas por algunos comentaristas como pinturas religiosas e incluso místicas y calificadas por otros de obscenas y blasfematorias, la realidad del impulso que las motiva debería situarse al margen de estas consideraciones, aun reconociendo la lejana presencia de los componentes subterráneos de ambas y opuestas tesituras [...] En la imagen de un crucificado he reflejado quizá mi situación de hombre a solas en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre –de un hombre y no de un dios– clavado absurdamente en una cruz. Imagen que como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del Guernica de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época*» en A. SAURA, *Escritura como pintura*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2004, p. 20.

l'àmbit judeocristià per convertir-se en una força evocadora per a tota la humanitat amb independència dels paràmetres culturals que es tinguin⁵³⁷.

Una cultura genuïna, dirà Tàpies, és aquella que recupera les grans qüestions de l'espiritualitat de les religions i les expressa amb d'altres termes: llibres sagrats, sacraments, rituals... s'han d'entendre com a reaccions psíquiques humanes, manifestacions poètiques o filosòfiques, com a obres d'art, ja que mostren el sagrat en totes les dimensions de la vida quotidiana. En aquest sentit, els dibuixos prehistòrics, algunes màscares africanes, certes imatges pre-colombines, l'art dels folls o molts *graffitis* del carrer «fan ressonar en nosaltres uns necessaris lligams (cal recordar que religió ve de *religare*) amb determinades forces benèfiques o malèfiques, amb l'harmonia de l'ordre còsmic, amb els cicles naturals..., lligams que en gran part avui hem perdut i que, en tot cas, són incapaços de procurar-nos moltes creences i moltes imatges de les nostres religions oficials a Occident. En aquestes arts primitives sentim vibrar quelcom d'autèntic i en certa mesura més versemblant i fins més útil per a una mentalitat moderna»⁵³⁸.

Moltes de les nocions estètiques a què Tàpies ha donat cos al llarg de la seva carrera presenten forts punts de contacte amb la filosofia oriental. I juntament amb aquest interès, considerant l'itinerari vital de l'artista, cal dedicar unes línies a la influència de la màgia que, de la mà de Joan Brossa, penetrà en les seves obres de caire surrealista i, en segon terme, la descoberta de l'alquímia a partir de la lectura d'alguns autors medievals.

Segons Manuel Borja-Villel, «Tàpies sempre es va sentir atret pel món dels mags i els il·lusionistes. Aquest interès es va accentuar a partir de la seva amistat amb Joan Brossa. Ambdós admiraven enormement un transformista de principis de segle

⁵³⁷ En l'art d'Antoni Tàpies apareixen de manera recurrent la V, l'espiral, el triangle, la creu, la X, les lletres U, A, T i M. Barbara Catoir en el llibre que publicà amb l'artista li formula la pregunta sobre el sentit d'aquests signes. Aquesta és la resposta: «Aquests signes els hi poso d'una manera espontània, intuïtiva, i, simplement, això em complau. Sembla molt simple, i avui, com a justificació, potser és un xic passat de moda. Quan faig feina, no analitzo pas per què trio una forma o una altra. Podria fer-ho a posteriori, és cert. Durant molts anys he treballat d'una manera gairebé automàtica, inconscient. Fins que no m'ho han demanat els crítics, com tu mateixa ara, no m'he amoïnat per comprendre'm a mi mateix intel·lectualment, per veure clar per què he fet un quadre amb aquella forma, aquell color, però crec que no cal que un artista s'adoni sempre de les seves motivacions. Quan hi poso un signe, una X o una creu o una espiral experimento una certa satisfacció. Veig que el quadre rep amb aquest signe una força determinada, i llavors no m'explico per què. Les lletres, però, les hi poso amb significacions molt diverses. La A com a inici, límit, la T com a estilització del crucificat i també com a inicial del meu nom. La creu com a lloc de trobada de coordenades, etc. La A i la T plegades poden significar la unió del meu nom o cognom amb el de la Teresa, la meua companya» en B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 74.

⁵³⁸ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 41.

anomenat Fregoli, que era capaç de canviar d'un paper a un altre en qüestió de segons»⁵³⁹. Els quadres de 1950, com *La cambra fosca*, representen una sèrie d'ombres misterioses, escotillons i caixes amb doble fons que ens parlen de la metamorfosi i canvi continu. Així ho expressa Antoni Tàpies en la seva *Memòria personal* referint-se a les pintures d'aquesta època:

Vaig introduir-hi, recordo que amb gran entusiasme perquè representava una radical novetat en els nostres costums, una visió com d'interiors, de cambres tancades, amb clarobscur violents i en ocasions alguns elements figuratius precisos, però fragmentats o distorsionats. Els colors anaven per les gammes dels negres, els sèpies, els sienes, els ocres i també els blancs. Són pintures titulades per en Brossa com *L'escamoteig de Wotam*, *El dolor de Brunhilda*, *La barberia dels maleïts i dels elegits*, *Ocu*, *El cap parlant*, *La cambra fosca* [...] Són les imatges d'estrany dormitoris, de llits fantasmals, de taules de menjador, de vetlladors de màgia, d'empremtes de mans, de misterioses natures mortes, de fragments del cos humà, de portes, de passadissos, de cortinatges, d'escenaris de teatre (aquí jugava potser la influència d'en Brossa), de personatges vampírics, etc., on els objectes de la vida quotidiana es descomponen en plans abstractes il·luminats en colors crepusculars⁵⁴⁰.

Juntament amb la màgia, que l'influí durant el anys surrealistes, cal apuntar una altre referent de la seva obra: la tradició de l'alquímia i del misticisme medievals. Pere Gimferrer, en el seu assaig *Tàpies i l'esperit català*, dedica una capítol a rastrejar les referències del nostre pintor a autors catalans medievals, tant en la seva obra plàstica com textual, i les troba als inicis de la seva trajectòria. Durant l'etapa que Antoni Tàpies formà part del grup Dau al Set, copià i il·lustrà un text d'Enric de Villena, autor català medieval que juntament a Arnau de Vilanova i Ramon Llull⁵⁴¹ influïren l'artista.

Què tenen en comú Vilanova, Llull i Villena? Per a Gimferrer, «tots tres són investigadors de l'ocult. Tots tres tenen una vida agitada i pintoresca, que ha estat objecte de llegendes. Aquestes llegendes basteixen un mite: el mite de Prometeu en l'era cristiana. I el Prometeu cristià és l'alquimista»⁵⁴².

⁵³⁹ M. BORJA-VILLEL, «La col·lecció». *Fundació Antoni Tàpies*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1990, p. 43.

⁵⁴⁰ Tàpies, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 228.

⁵⁴¹ En l'article *L'art d'avantguarda i l'esperit català*, Tàpies escriu: «un especial instint de pansofia ens ensenyà a agermanar les ciències amb la mística, com s'esdevingué amb el pensament de Llull o de Vilanova, fórmula que, encara avui, tanta corda té en la més afinada saviesa» en TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 33.

⁵⁴² P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa, 1974, p. 33.

Ramon Llull, a diferència de Vilanova i Villena, arriba a un estadi superior de l'alquimista i és el místic qui en comptes d'aspirar a materialitzar en el món extern la seva comunicació amb l'esfera del coneixement transcendent, prefereix orientar-la cap a la vida interior: «L'alquimista vol operar, gràcies al seu estat d'il·luminació, una mutació en el món que l'envolta; el místic vol transfigurar-se interiorment ell mateix. El místic exerceix l'alquímia de l'esperit»⁵⁴³.

Arrabassar a l'inconegut una part del seu misteri, ésser-ne amo i senyor, projectar-lo en la realitat quotidiana o en el seu món intern. Aquest és el sentit final de l'activitat de Tàpies que, segons Gimferrer, es mostra explícitament a partir de l'inici de l'etapa informalista: «L'etapa màgica cercava encara el misteri en un món de visions suscidades pel dibuix i el color; el Tàpies de maduresa ens presenta una successió ininterrompuda d'interrogacions, repetides, reiterades, febrils, que s'adrecen al silenci hostil i augment de la matèria. És possiblement única la seva capacitat de posar en relleu el misteri de l'immanent, de l'objecte exterior»⁵⁴⁴.

La tendència cap a l'ocult, la sensibilitat hermètica que encara a la manera moderna, s'expressa el 1984 en l'obra *Llull-Tàpies*, antologia de textos del gran poeta i pensador medieval a càrrec de Gimferrer amb un conjunt de vint-i-quatre gravats realitzats per Tàpies al llarg de dotze anys, des de 1973 fins a 1985; entre tots els llibres de bibliòfil creats per l'artista, aquest és el que ha requerit una elaboració més llarga.

Tàpies s'interessa pels múltiples rostres de Ramon Llull (1232-1316): el jove cortesà i el missioner, l'estudiós i el visionari, l'inventor d'una lògica combinatòria i el trobador del que és diví i el considera el gran model de místic i científic alhora. Per a Guillermo Solana, «la importància del “paradigma lul·lià” és sobretot la passió ilimitada pels signes. A Tàpies, que ha fet de la + la signatura de la seva obra i una mena d'autorretrat, li fascina la insistència de Llull en la importància de pintar només el que és essencial, és a dir, la creu»⁵⁴⁵.

Llull establí per a la seva combinatòria un alfabet de significats propi. Les lletres hi representen conceptes i són tan combinables mitjançant diagrames, figures de lletres i sistemes de signes que esdevenen ambigües. En un dels gravats de *Llull-Tàpies*, trobem el nom de Ramon el Foll, amb què Llull s'anomenava en el *Llibre de Blanquerna*. Tàpies ofereix al·lusions al coneixement secret, xifrat, que Llull perseguia a través de

⁵⁴³ Ibid., 34.

⁵⁴⁴ Ibid., 34.

⁵⁴⁵ G. SOLANA, «La biblioteca segellada». *Tàpies. Escriptura material. Llibres*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2003, p. 25.

signes que al·ludeixen als vincles secrets entre microcosmos i macrocosmos, a les influències celestes que actuen sobre el món: «Una de les passions de Llull, tant en la seva lògica com en la seva mística, era l'aspiració a la totalitat còsmica, que havia deixat de xifrar-se en una escriptura, en un Llibre. *Llull-Tàpies* és una temptativa de recreació d'aquest Llibre total, emparentat amb el Llibre sagrat al qual van retre culte les religions judaica, cristiana i islàmica, però també amb el *Livre* que Mallarmé somiava a realitzar i que havia de ser l'explicació òrfica de la Terra. Com potser també va saber Mallarmé, Tàpies sap que el Llibre total no pot existir sencer, sinó només com una suma de fragments i per tant ens el mostra erosionat pel temps i reduït a unes ruïnes virtualment il·legibles»⁵⁴⁶.

Per a Jean Frémon, «*Tàpies a consacré plusieurs années de travail à la préparation d'un ensemble de gravures pour illustrer des textes du philosophe et alchimiste majorquin Ramon Lull. Il manifeste ainsi son attachement à la démarche de ces grands esprits du moyen-âge, chez qui art et science étaient intimement mêlés. Ce qui distingue l'alchimiste du charlatan, ce n'est pas le résultat obtenu mais la qualité de la quête, l'authenticité, la sincérité, la précision de la pensée, la profondeur d'une méditation. La responsabilité de l'artiste est de même nature*»⁵⁴⁷. En definitiva, el místic d'ahir i l'artista d'avui podrien considerar-se com els alquimistes de l'esperit que persegueixen una transmutació interior més enllà del jo, una mena d'autotransformació en l'informe espiritual.

Són molts els artistes que s'han endinsat en l'intent d'esbossar els punts de confluència entre art i espiritualitat. Començàvem aquestes pàgines fent al·lusió a Kandinsky. Per al pintor rus, «*la vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin*»⁵⁴⁸. Cal fer notar que per a Kandinsky art i espiritualitat són dues cares d'una mateixa activitat que ha de conduir l'home vers un moviment ascendent.

Aquest moviment però no es podrà fer si abans l'artista no s'insereix de ple en la vida espiritual, és a dir, en la seva interioritat: «*Cuando la religión, la ciencia y la moral*

⁵⁴⁶ Ibid., 26.

⁵⁴⁷ J. FRÉMON, *La Substance et les accidents*, Le Muy: Editions Unes 1991, p.13.

⁵⁴⁸ KANDINKSY, *De lo espiritual en el arte*, 25.

(esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo. La literatura, la mística y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombra imagen del presente, e intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran oscuridad que aparece apenas esbozada»⁵⁴⁹. Kandinsky apel·la a la importància de l'art que, juntament amb la mística i la literatura, seran els mitjans per conduir l'home cap a la vida interior.

Ara bé, no sempre l'art ha estat capaç de dur a terme aquest procés:

Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son períodos de decadencia en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a otras inferiores y todo el triángulo parece estar detenido. Parece moverse hacia abajo y hacia atrás [...] Los hambrientos y visionarios aislados son ridiculizados o tenidos por anormales. Las pocas almas que no se hunden en el sueño y sienten un oscuro deseo de vida espiritual, de saber y de progreso, se lamentan desoladas en medio del grosero como de materialismo. La noche espiritual se cierne más y más. Las tinieblas grises caen sobre las almas atemorizadas y sus superiores, acostados y debilitados por la duda y el miedo, prefieren a veces el oscurecimiento paulatino a la súbita y violenta caída en la negrura⁵⁵⁰.

Per al pintor rus, els moments de decadència en art són moments en què el triangle espiritual –persevera amb la metàfora del moviment triangular– s'atura o, fins i tot, substitueix el moviment endavant i ascendent per un retrocés i descens: «*En el seno de la materia se oculta el espíritu creador. El velo que envuelve al espíritu en la materia es a menudo tan tupido que en general hay pocos hombres capaces de discernirlo. Así es como en nuestros días hay mucha gente que no distingue el espíritu en la religión o en el arte. Hay épocas que niegan el espíritu porque, en aquel momento, los ojos de los hombres son incapaces de ver el espíritu. Así sucedió en el siglo XIX, así sucede aún hoy en general. Los hombres están ciegos. Una mano negra*

⁵⁴⁹ Ibid., 38.

⁵⁵⁰ KANDINKSY, *De lo espiritual en el arte*, 29.

se posa en sus ojos. Es la mano del que odia. El que odia busca por todos los medios frenar la evolución, la elevación»⁵⁵¹.

Cal fer notar que la terminologia amb la que s'expressa Kandinsky suposa una clara referència al cristianisme. Expressions com «pa espiritual» o «nit espiritual» són referències a l'eucaristia cristiana i a la nit fosca de Sant Joan de la Creu. Tot i això, Kandinsky com Tàpies atribueixen a l'art una espiritualitat no cenyida a les creences religioses i, per tant, no existeix la distinció entre art profà i art religiós, ja que el to espiritual de l'obra és inherent al vertader art.

La tesi del pintor rus parteix del principi de necessitat interior o principi de la comunicació eficaç amb l'ànima humana: les diferents opcions artístiques de qualsevol època són fonamentades i fecundades si han sorgit vertaderament de l'estricta necessitat interior, si s'han creat d'acord amb aquella força espiritual que guia a tot vertader artista. Per a Kandinsky la forma és l'expressió exterior del contingut interior, l'obra és expressió de l'ànima, de l'esperit: *«Por esta razón no debería divinizarse la forma. Sólo debería luchar por la forma en la medida en que puede servir para expresar la resonancia interior. Por eso también no debería buscarse la salvación en una forma determinada»⁵⁵²*. La forma artística és expressió exterior del contingut interior; allò essencial de l'obra no és la forma sinó el contingut, l'esperit.

Com en la vida espiritual, l'artista pot travessar moments de grandesa comunicativa o nits fosques. Kandinsky ho expressa amb una metàfora: *«En la vida práctica será difícil encontrar a un hombre que, queriendo dirigirse a Berlín, baje del tren en Ratisbona. En la vida del espíritu, descender en Ratisbona es algo bastante frecuente. A veces, incluso, el maquinista no quiere ir más lejos y todos los viajeros descienden en Ratisbona. ¡Cuánta gente que iba en busca de Dios ha terminado deteniéndose ante una figura tallada en madera! ¡Cuánta gente que buscaba el arte ha*

⁵⁵¹ V. KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós 1970, p. 13.

⁵⁵² Aquesta constatació dóna peu a Kandinsky a explicar i situar en la seva justa importància el mateix concepte de moviment o corrent artístic: *«El espíritu abstracto se apodera primero del espíritu de un individuo, para dominar más tarde en un número cada vez mayor de personas. En este momento, algunos artistas experimentan el espíritu de la época, el cual les impulsa hacia formas emparentadas las unas con las otras y que poseen, en consecuencia, un parecido exterior. Este momento coincide con la aparición de lo que se denomina un movimiento. Este es perfectamente legítimo e indispensable a un grupo de artistas (como la forma individual es indispensable a un artista). Y del mismo modo que no se debe buscar la salvación en la forma de un artista en particular, tampoco se la debe buscar en esta forma colectiva»* en KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, 15.

acabado siendo prisionera de una forma que un artista había utilizado para sus propios fines, ya se trate de Giotto, de Rafael, de Durero o de van Gogh!»⁵⁵³.

Són dos els elements que constitueixen l'obra d'art per al pintor rus. Per un costat, la ressonància interior que fa referència al contingut de l'obra. És l'emoció de l'ànima de l'artista que té la capacitat de suscitar una emoció anàloga en l'ànima de l'espectador. I, per l'altre, l'element exterior que contribueix a la materialització de l'obra d'art: *«Una obra que ha surgido del modo que acabamos de describir es “bella”. Una obra bella es, por consiguiente, la conexión regular de dos elementos, el interior y el exterior. Esta conexión confiere a la obra su unidad. La obra se convierte en sujeto. En tanto que pintura, es un organismo espiritual que, como todo organismo material, se compone de un gran número de partes distintas»⁵⁵⁴*. El contingut aspira a un mitjà d'expressió, a una forma material.

Un altre artista que dedica algunes línies dels seus escrits a la qüestió de la relació entre art i espiritualitat és Paul Gauguin. Tot i que, a diferència de Kandinsky, no te per finalitat desenvolupar una teoria estètica, usa una terminologia semblant a la del pintor rus. Per a Gauguin, l'art ha d'expressar l'esperit de l'artista: *«L'oeuvre d'art, pour celui qui sait voir, est un mirior où se reflète l'état d'âme de l'artiste. Quand je vois un portrait peint par Velasquez, par Rembrandt, je vois peu les traits du visage représenté tandis que j'ai la sensation intime du portrait moral de ces peintres [...] Forgez votre âme, jeunes artistes, donnez-lui constamment une nourriture saine, soyez grands, forts et nobles, je vous le dis en vérité, votre oeuvre sera à votre image»⁵⁵⁵*.

La concepció de l'art com a camí espiritual esbossada per Kandinsky també és present en Gauguin. Però el pintor francès establirà un paral·lelisme amb el món de la música: *«Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique. C'est ici la vraie supériorité de la peinture sur l'autre art, car cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme»⁵⁵⁶*. Per a Gauguin la pintura és l'art capaç de resoldre l'antinòmia entre el món sensible i el món intel·lectual, entre la raó i l'emoció.

⁵⁵³ Ibid., 17.

⁵⁵⁴ Ibid., 44.

⁵⁵⁵ P. GAUGUIN, *Écrits d'un sauvage*, Paris: Gallimard 1974, p. 159.

⁵⁵⁶ Ibid., 160.

Tant en Tàpies com en Kandinsky apareix el concepte de salvació associat al món de l'art. És una relació que també trobem, a mitjans del segle XIX, en Gauguin per qui la pintura és la única via de salvació⁵⁵⁷. En una carta al pintor Émile Bernard del 25 de juliol de 1904 escriu: «*Basta un poco de temperamento para ser plenamente pintor. Se pueden hacer cosas bien hechas sin ser demasiado armonista o colorista. Basta con tener un sentido del arte –un sentido que sin duda causa pavor en el burgués. De modo que las instituciones, las prebendas y los honores sólo pueden estar hechos para los cretinos, los farsantes y los payasos. No sea crítico de arte; pinte. Ahí está la salvación*»⁵⁵⁸. Gauguin ho afirma explícitament: l'art salva. Ara bé, distingeix entre aquell art cultural que satisfà el gust de la burgesia i els crítics respecte de l'art vertader el qual té un efecte salvífic.

De manera semblant s'expressa un altre referent artístic de primer ordre per a Antoni Tàpies. Ens referim a Joan Miró. Tot i que el pintor català mai no va sistematitzar les seves reflexions en una obra textual, Miró concedí nombroses entrevistes a mitjans de comunicació i fou molt prolífic en el gènere epistolar. Serà en aquests textos on podrem copsar la seva manera de percebre l'obra artística la qual tindrà la seva vàlua en la capacitat transformadora de l'esperit dels espectadors. Així ho expressa: «*Ce qui m'intéresse, ce n'est pas que le tableau reste là, mais son rayonnement, son message, ce qu'il va faire pour transformer un peu l'esprit des gens. Le tableau en tant qu'objet ne m'intéresse pas*»⁵⁵⁹. Aquesta declaració posa de manifest que per a Joan Miró el sentit de l'art estarà inexorablement lligat a la seva funció espiritual i com en el cas de Kandinsky, aquest moviment que proposa l'obra artística, serà d'ascensió:

Le jeu des lignes et des couleurs, s'il ne met pas à nu le drame du créateur, n'est rien d'autre qu'un divertissement bourgeois. Les formes qu'exprime l'individu attaché à la société doivent déceler le mouvement d'une âme qui veut s'évader

⁵⁵⁷ En unes paraules recollides pel poeta Jules Borély el juliol de 1902 que Cézanne hauria pronunciat a Aix es mostra el paral·lelisme que estableix l'artista entre la creació i l'art en tant que dos camins que conflueixen: «*¡Qué difícil es pintar bien! ¿Cómo dirigirse sin rodeos hacia la naturaleza? Mire, entre aquel árbol y nosotros hay un espacio, una atmósfera, es cierto; pero luego está ese tronco, palpable, resistente, ese cuerpo... ¡Quién pudiera ver como el que acaba de nacer! Hoy nuestra vista está un poco cansada, desgastada por el recuerdo de mil imágenes. ¡Los museos, los cuadros de los museos...! ¡Y las exposiciones...! Ya no vemos la naturaleza; recreamos los cuadros. ¡Hay que ver la obra de Dios! A eso me dedico*» en P. CÉZANNE, *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro 2014, p. 45.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁵⁹ G. RAILLARD, *Joan Miró. Ceci este la couleur de mes rêves*, París: Éditions du Seuil 1977, p. 167.

*de la réalité présente, d'un caractère particulièrement ignoble d'aujourd'hui, puis s'approcher des réalités neuves, offrir enfin aux autres hommes une possibilité d'élévation. Pour découvrir un monde habitable, que de pourriture à balayer! Si nous ne tâchons pas de découvrir l'essence religieuse, le sens magique des choses, nous ne ferons qu'ajouter de nouvelles sources d'abrutissement à celles qui son offertes aujourd'hi aux peuples, sans compter*⁵⁶⁰.

Miró reivindica, juntament amb la resta d'artistes esmentats i especialment amb Antoni Tàpies, una noció de l'art activa, transformadora de la vida de les persones; l'art com un oferiment per emprendre un moviment d'ascens per a les ànimes. Si no fos així, l'art es convertiria simplement en un *divertimento* burgès.

En més d'una ocasió, Joan Miró confessa que els seus poetes preferits són Joan de la Creu i Santa Teresa⁵⁶¹, ambdós místics en el marc del cristianisme. Ara bé, com Tàpies i Kandinsky, Miró no redueix la capacitat salvífica de l'art a una manifestació religiosa en particular. Així com manifesta l'estima pels místics cristians, reconeix la notable influència que Japó i la seva espiritualitat imprimiren en ell. Com els grans místics, Joan Miró busca suggerir en l'espectador «*un mouvement immobile, quelque chose qui soit l'équivalent de ce que l'on nomme l'éloquence du silence ou de ce que Jean-de-la-Croix désignait par les mots, je crois, de musique muette*»⁵⁶².

Miró es fa seu el llenguatge de la literatura espiritual religiosa i comprèn el problema de la inefabilitat, és a dir, la dificultat per expressar la saviesa amorosa a través de la paraula o l'obra. Per bé que la paraula del llenguatge espiritual té com a referent quelcom que defuig l'àmbit de la percepció, el místic i l'artista només podran

⁵⁶⁰ M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 176. La primavera de 1939, *Cahiers d'Art* va publicar una breu enquesta en la que preguntava: «*L'acte créateur se ressent-il de l'influence des événements environnants, lorsque ces événements ne consistent en rien moins que l'anéantissement de la civilisation que le peintre ou le sculpteur, plus ou moins consciemment, au début de sa carrière s'attachait à enrichir?*» Cal fer notar que en aquesta època conflueixen l'hegemonia del feixisme, la Guerra Civil espanyola i la imminent Guerra Mundial. En aquest context, saber si un artista pot mantenir-se al marge dels esdeveniments resulta fonamental. Miró en aquest moment es troba exiliat a París.

⁵⁶¹ *Ibid.*, 314.

⁵⁶² Entrevista amb Yvon Taillander publicada a *XXe siècle 1*, suplement mensual, [París] (1959) pp. 4-6, 15. Tot i que va ser una entrevista, Taillander va optar per presentar el text com si es tractés d'un monòleg. Per tant, les idees són de Miró amb l'aportació inestimable de Taillander en la precisió del llenguatge. Vegeu: M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 336.

comunicar les seves vivències a través de la metàfora, és a dir, fent referència al món sensible i generant significat a partir de l'associació amb d'altres termes.

Religió, màgia, mística, metàfora. Conceptes fonamentals per descriure la intrínseca relació entre art i espiritualitat. Paul Klee, en la seva *Teoría del arte moderno*, usará el concepte «Creació» per referir-se al món de l'art: «*El arte es la imagen de la creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos*»⁵⁶³. Klee escull el concepte «Creació», una paraula que arrossega una forta càrrega simbòlica, perquè pretén explotar totes les possibilitats de significar el màxim nombre de referents, és a dir, identifica i projecta el contingut de l'art/la creació vers la vida espiritual i emocional del lector:

*La fuerza creadora escapa a toda denominación, en último análisis permanece como un misterio indecible. Pero no un misterio inaccesible incapaz de conmovernos hasta lo más hondo. Nosotros mismos estamos cargados de esta fuerza hasta el último átomo de médula. No podemos decir lo que es, pero podemos aproximarnos a su fuente en una medida variable. De todas maneras nos hace falta revelar esta fuerza, manifestarla en sus funciones tal como ella se manifiesta en nosotros*⁵⁶⁴.

Klee es refereix a la força de la creació, una força que escapa a qualsevol intent de ser expressada en paraules i que apel·la directament a les dificultats que manifesten tots els místics per compartir les seves visions i experiències. El pintor suís i Tàpies comparteixen aquesta noció de l'artista-xaman, creador, sense por de penetrar en la dimensió del sagrat per oferir una doctrina de la creació i de la salvació als seus contemporanis. I afegeix:

Según el principio de que la obra se relaciona a su ley inherente como la Creación al Creador, la obra crece a su manera a partir de leyes generales, universales. Pero ella no es la regla misma, no es universal por anticipado. La obra no es la ley, está por encima de la ley. Como proyección, como fenómeno, es una cosa finita con un comienzo y límites. Pero se asemeja a la ley infinita en que, incluso en su finitud, conserva algo imponderable. El arte como emisión de fenómenos, proyección, del fondo original

⁵⁶³ P. KLEE, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Editorial Cactus 2007, p. 41.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 57.

*supra-dimensional, símbolo de la Creación. Videncia. Misterio. Lo cual no impide proseguir la búsqueda exacta*⁵⁶⁵.

Antoni Tàpies, com Paul Klee, considera que les obres d'art de tots els temps duen imprès un segell que les identifica amb l'estranya energia metafísica que susciten les seves relacions, amb el món misteriós de les coses sagrades⁵⁶⁶.

En la mateixa direcció que Tàpies, Kandinsky i Klee, Jean Dubuffet, en una conferència pronunciada a Chicago el 20 de desembre de 1961 i publicada sota el títol *Anticultural Positions*, mostra la seva aversió vers l'humanisme clàssic i el llegat cultural del que se n'enorgulleix la civilització occidental. Considera que certs valors tinguts per indiscutibles durant molt de temps, comencen a aparèixer com a dubtosos – per no dir totalment falsos– fruit del coneixement de les civilitzacions anomenades primitives: *«On commence à se demander si notre Occident n'a pas de ces sauvages des leçons à prendre. Il se pourrait qu'en maints domaines leurs solutions et leurs voies, qui nous avaient paru si simplistes, soient finalement plus avisées que les nôtres. Il se pourrait que les simplistes soient en fin de compte les nôtres. Il se pourrait que le raffinement, la cérébralité, la profondeur soient de leur bord et non du nôtre [...] Notre culture est un vêtement qui ne nous va pas – qui en tout cas ne nous va plus. Cette culture est comme une langue morte qui n'a plus rien de commun avec le parler de la rue. Elle est de plus en plus étrangère à notre vraie vie. Elle est confinée dans des coterries mortes, comme une culture de mandarins. Elle n'a plus de racines vivantes»*⁵⁶⁷. La cultura occidental està, segons Dubuffet, morta.

Des de l'Antiga Grècia, la finalitat de l'art ha estat la recerca de l'harmonia en els colors i la creació de línies belles. Però la pregunta que es planteja Dubuffet té a veure amb què succeeix un cop aquestes fites han estat assolides. Per a l'artista, és aleshores quan l'art pot deslliurar-se d'aquesta pretesa funció d'ordenar les formes i els colors per al goig de la vista per dedicar-se definitivament a la seva autèntica funció: *«L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux. C'est sous cet angle qu'il a toujours été considéré par les sociétés "primitives" et elles sont dans le vrai. L'art est un langage:*

⁵⁶⁵ KLEE, *Teoría del arte moderno*, 53.

⁵⁶⁶ Felix Klee, fill de Paul Klee, publicà el 1960 un volum amb textos del seu pare que titulà *Gedichte* (Poemes) a l'editorial de Zúric *Die Arche*. En aquest recull trobem un poema on Klee parla de l'ofici de la creació: *«Was bildet der Künstler? / Formen und Räume! / Wie bildet er sie? / In gewählten Proportionen... / o Satire, / du Leid der Intellektuellen»* en P. KLEE, *Poemas*, Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica 1995, p. 63.

⁵⁶⁷ J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, París : Gallimard, 1967, p. 94.

instrument de connaissance et instrument de communication [...]La peinture peut illuminer le monde de découvertes magnifiques. Elle peut doter l'homme de nouveaux mythes et de nouvelles mystiques et révéler, en nombre infini, des aspects insoupçonnés des choses et des valeurs qu'on ignorait»⁵⁶⁸.

Si per Antoni Tàpies l'art té una dimensió sagrada irrenunciable que promou l'elevació de l'ésser humà, Piet Mondrian distingeix entre art religiós i art profà. En els seus escrits estètics com a promotor del neoplasticisme considera que la tensió entre els oposats constitueix el punt de partida del nou art. Així, la subjectivització de lo universal en l'art empeny la dimensió transcendent cap avall i fa possible l'elevació de l'individu cap a la dimensió universal. Aleshores és possible la distinció entre art religiós i profà que realitza Mondrian: mentre domini allò individual en la consciència del temps, l'art restarà unit a la vida quotidiana i serà en primer terme manifestació de la vida. Ara bé, quan la dimensió universal sigui la que governi, la vida estarà impregnada de transcendència i l'art irreal serà eliminat en benefici d'una nova vida que es realitzarà en lo universal:

Subjectivization of the universal in art lowers the universal on the one hand, while on the other it makes possible the rise of the individual toward the universal. Subjectivization of the universal – the work of art – can express the consciousness of an age either in its relationship to the universal, or its relationship to daily life, to the individual. In the first case, art is truly religious, in the second, profane. A high degree of the universal in the consciousness of an age, even if it is spontaneous intuition, can elevate its art above the commonplace; but truly religious art already transcends it by its very nature. For the universal –although its germ is already in us– towers far above us; and just as far as above us is that art which directly expresses the universal. Such an art, like religion, is united with life at the same time as it transcends (ordinary) life⁵⁶⁹.

D'aquest extracte se'n deriva un cert paral·lelisme entre art i religió en tant que mediadores de la dimensió universal. Ara bé, Mondrian es refereix a una noció de religió que té poc a veure amb misteris i dogmes; qualsevol religió només és vàlida en tant que procura conèixer i apropar-se a allò universal. La Nova Imatge o el Nou Art pur parteix de la correlació entre exterioritat i interioritat, ja que formen una unitat

⁵⁶⁸ Ibid., 99.

⁵⁶⁹ P. MONDRIAN, *The New Art- The New Life*, Nova York: Thames and Hudson 1986, p. 42.

procedent d'una dualitat equivalent: *«A true conception of the essential meaning of spirit and nature in man shows life and art as a perpetual sacrifice of inward to outward and outward to inward, a conception that enables us to recognize this process as exclusively in favor of the inward and serving to broaden man's individual inwardness (spirit) toward universal inwardness. Thus understood, the opposition of spirit and nature in man is seen as constantly forming a new unity –which constantly reflects more purely the original unity out of which the opposites, spirit and nature, manifest themselves – in time as a duality»*⁵⁷⁰.

Per a Mondrian, la Nova Imatge produeix una síntesi entre natura i esperit, món i creença, art i religió, home i Déu; s'esdevenen unitat perquè l'home ha aconseguit alliberar-se de la individualitat en un moviment d'equilibri amb l'exterioritat. Com en Tàpies, Mondrian usarà la noció d'unitat fonamental, unitat que integra la dualitat, l'ànima i l'esperit. L'ànima és la que fa possible la manifestació de l'art i té el seu origen en l'esperit el qual remet a allò universal. Així doncs, l'art fructifica en la mesura que la vida espiritual es manifesta en la vida de l'ànima: allò que podem percebre pels sentits s'experimenta pel sentiment, s'aclareix per la intel·ligència, s'aprofunditza amb la raó i es reconeix en el seu ésser per l'esperit. En síntesi, *«Abstract-real life is the deepened life of the soul becoming one with spiritual life but nevertheless colored by the qualities of soul»*⁵⁷¹.

Aquesta serà la gran tasca de l'artista modern: *«The artist of the future will be able to begin from the universal, whereas the artist of today had to start from the natural (the individual). Our time is to be seen as the great turning point: from now on humanity will no longer move from individual to universal, but from the universal to the individual through which the universal can be realized. For individuality becomes actually real only when it is transformed to universality»*⁵⁷².

En definitiva, tots els artistes esmentats manifesten la profunda convicció d'una crisi de la civilització occidental i, en conseqüència, una posada en tela de judici de l'art al servei dels organismes culturals. En la nova cultura que preconitza Antoni Tàpies, cal un nou art que sigui fruit del retorn als orígens i no esborri la dimensió transcendental de l'estètica, ja que eliminar-la suposaria un retrocés en els continguts humanistes. L'avantguarda del segle XX ja no distingeix entre art religiós i profà, ja que l'obra d'art

⁵⁷⁰ Ibid., 48. L'edició original de l'obra de Mondrian inclou la següent nota a peu de pàgina: *«The artist's life is also a continual sacrifice of the material to the spiritual and the spiritual to the material»*.

⁵⁷¹ Ibid., 59.

⁵⁷² Ibid., 62.

haurà de ser només valorada en funció del seu to espiritual. L'art genuí recupera les grans qüestions de l'espiritualitat i la mística i les expressa amb altres termes per tal de mostrar el sagrat en totes les dimensions de la vida quotidiana.

5.1 EL CAMÍ DE LA MÍSTICA

«Ningú no s'hauria de sorprendre si avui es diu que les diferents actituds dels artistes moderns tenen moltes semblances amb la mística... No hi ha dubte que l'art del nostre segle ha passat per molts d'aquells nivells descrits pels mestres d'exercicis espirituals i des del descens a les zones infernals de l'individu i de la societat fins a la recerca dels estats més beatífics»⁵⁷³. Antoni Tàpies s'expressa amb claredat: l'actitud de l'artista és anàloga a la del místic. Pintar és una manera de reflexionar sobre la vida, és la voluntat de veure i aprofundir en la realitat, col·laborar en el seu descobriment.

Citant al filòsof Bertrand Russell considera que hi ha un misticisme capaç de mostrar un element de saviesa no assequible per d'altres mitjans: «Aquest sentiment (quasi indefinible) em sembla fonamental per a un artista. És com un sofrir la realitat, un estar contínuament hipersensible per tot allò que ens envolta, tant pel bé com pel mal, per la llum o per la foscor. És com un viatge al centre de l'univers que dóna la perspectiva necessària per situar totes les coses de la vida en la dimensió real»⁵⁷⁴.

Els camins d'accés al coneixement i a la realització humana són molt diversos. Seguint Tàpies, podrien resumir-se en dues branques principals que a Occident s'han tingut durant anys com a oposades. Per un costat, la via científica segons la qual la naturalesa de la consciència és material. Aquesta branca s'adscriu en formes de comportament racionalistes i analítiques, l'equivalent al *yang* dels xinesos. Per l'altre, la via mística o metafísica la qual es fonamenta en la creença d'una consciència pura o còsmica i que algunes tradicions associen a una determinada idea de divinitat. Es correspon amb les formes de coneixement intuïtives, sintètiques, flexibles o el *ying* dels xinesos.

⁵⁷³ TÀPIES, *Valor de l'art*, 75.

⁵⁷⁴ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 49. En aquesta concepció, «no s'ha de voler veure sempre en l'obra d'art proposades o al·lusions a coses immediates o massa concretes. L'art s'ocupa més aviat d'aspectes generals, bàsics, d'esquemes últims, de visions globals. Si aquesta carcassa més profunda és sòlida, tota la resta es pot situar fàcilment al seu lloc com les peces d'un trencaclosques un cop endevinat el dibuix que han de formar».

Tàpies vincula l'àmbit de la creació amb la via metafísica i en aquest sentit afirma que «com més profunditzo en una tradició mística d'una tradició més o menys ortodoxa, més crec que l'actitud dels grans místics, això és, el fenomen místic, serveix també per posar en marxa el procés creatiu de l'artista. L'artista és, fins i tot, el fenomen mateix. Per mística entenc un estat anímic que, a parer meu, també és necessari per al pensament científic per tal d'avançar cap a coneixements que no es presenten per altres camins»⁵⁷⁵. Per a l'artista, la mística és l'actitud que possibilita l'acte de creació tant per al pintor com per al científic. L'expressió artística usa uns mecanismes semblants als de la via mística i no calen gaire exemples històrics per demostrar els lligams entre l'art i l'experiència mística, i en general, el gran paper que ha jugat l'art en el món religiós.

Ja que art i mística usen camins semblants per a la seva expressió, l'artista fonamentarà la seva activitat en l'actitud contemplativa:

És un *recolliment* especial que han practicat tots els grans mestres d'espiritualitat i que ha estat expressat també per grans poetes, per Wordsworth, per Rilke... «T'has d'apartar de la societat per sondejar en les profunditats d'on sorgeix la teva vida. Soledat, retir, tranquil·litat». O per Milton: «Assossegada i plaent soledat». Però, com ho aclaria molt bé Herbert Read (de qui he tret aquestes citacions), això no vol pas dir –i seria un gran error pensar-ho– desinterès pels problemes socials i polítics. Ben al contrari. L'artista no és per egoisme que es capbussa pels racons de la soledat, sinó per poder abastar el material psicològic que li és propi. «I tota actitud que transcendeix l'egoisme és, per això mateix, social, i actitud social equival també a actitud política»⁵⁷⁶.

L'artista, com el místic, necessita apartar-se del món per entrar en la interioritat, per abastar el material psicològic que li és propi, afirma Antoni Tàpies. I de la mateixa manera s'expressa Kandinsky, autor *De lo espiritual en el arte*:

La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. Desde este punto de vista interior, únicamente

⁵⁷⁵ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 73.

⁵⁷⁶ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 266.

puede discutirse si la obra es buena o mala. Cuando su forma es mala o demasiado débil, es que la forma es mala o débil para producir vibraciones anímicas puras. Por otro lado, un cuadro no es bueno porque sea exacto en sus valores o porque esté casi científicamente dividido en frío y calor, sino porque tiene una vida interior total. El buen dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la botánica o a cualquier ciencia⁵⁷⁷.

El pintor rus, com Antoni Tàpies, considera l'art com un camí d'accés al coneixement que transcorre pels senders esbossats pels místics de totes les tradicions espirituals i la qualitat de l'obra d'art vindrà determinada per la seva capacitat d'evocar la constant meditació i vivència d'allò que roman imperceptible als sentits.

Antoni Tàpies no remet a una tradició mística sinó que se serveix de l'actitud dels grans místics per explicar el procés creatiu. Dirà que es tracta d'un *estat d'esperit* semblant al que s'acceptaria des d'una perspectiva científica i materialista en tant que és un mitjà per obtenir coneixements que per altres vies resultarien inaccessibles:

En la nostra vida pot ser que cadascú de nosaltres –extraient-ne una més gran o petita experiència i més o menys fugaçment– ja hagi tastat la buidor d'aquest «misteri magne» que pot sortir sobtadament en situacions variadíssimes: sublimes algunes vegades com en l'encantament que produeix la contemplació dels espectacles de la Naturalesa; dramàtiques altres, com en la commoció que segueix a la pèrdua d'un ser estimat; o després de trencar amb un vell amic; o quan ens veiem obligats a deixar el nostre país...; o simplement en la melangia que queda després de certs somnis o després del bullici i de la diversió d'un dia de festa. Una nostàlgia estranya, quasi sempre relacionada amb el sentiment de separació, denunciant-lo, que ens encara amb el que som realment i que condiciona els nostres actes a partir d'aleshores⁵⁷⁸.

El camí místic no és producte de l'allunyament del món, ans al contrari, brolla de la vida quotidiana i de les seves circumstàncies per conduir l'ésser humà vers la unió amb el tot i ajudar-lo a viure amb total plenitud i consciència.

⁵⁷⁷ KANDINKSY, *De lo espiritual en el arte*, 101.

⁵⁷⁸ TÀPIES, *La realitat com a art*, 105.

Tàpies no s'adscriu a cap tradició religiosa. És més, considera que les experiències religioses o místiques no són exclusiva de cap religió. A *La realitat com a art* ho explica amb deteniment:

L'experiència mística, d'acord amb les tradicions orientals més serioses, els grans «heterodoxos» europeus i la psicologia moderna, es pot entendre avui també d'una forma no transcendent, com una simple disposició psicològica oberta cap a tot el que encara ens és desconegut; una «intuïció» vivent, per dir-ho amb una expressió de Lenin, que facilita o si més no estimula el mateix estudi epistemològic i fins a la investigació científica, de cara a la praxi. Un cert *ascentisme* (ni que sigui en el sentit de refusar les frivolitats alienadores), l'amor, la contemplació (o estat d'ànim «obert» a la possible captació «instantània» del nostre ésser) són *mitjans* de l'activitat mística que poden ser perfectament vàlids fins per a un materialista, independents del teisme i fins i tot de les religions en general⁵⁷⁹.

Tàpies situa la via mística al marge dels grans corpus dogmàtics de les religions com una actitud que ha de caracteritzar l'artista. El romanticisme, l'expressionisme, el cubisme, els pioners de l'art abstracte o el surrealisme han estat moviments que, de la mateixa manera que Antoni Tàpies, «han comprès que llurs continguts psíquics, religiosos o morals no cal vehicular-los necessàriament a través del pensament i del llenguatge positiu teològic-dogmàtic de les religions institucionals, sinó que també poden fer-ho per altres mecanismes del nostre psiquisme més espontanis»⁵⁸⁰. L'art d'Antoni Tàpies expressa la dimensió sagrada però al marge de tota religió institucionalitzada:

En el meu art no hi ha cap relació directa amb l'art sacre institucionalitzat. El fenomen religiós de què jo parlo té ben poc a veure amb les religions oficials. El “déu meu” no es troba pas al cel, sinó a la terra, com en el saber de l'Orient llunyà. La idea de la sacralitat pot conceptuar-se d'una forma més global, com per exemple fa Rudolf Otto. A partir d'aquesta convicció faig referència sovint a les religions, és a dir, m'ocupo d'aquelles que són menys religioses, el Chan o el Zen, el “saber” o l'humanisme xinès, Vedanta i Ioga, que són les menys dogmàtiques, fins i tot ateïstes. La meua pintura no

⁵⁷⁹ Ibid., 45.

⁵⁸⁰ TÀPIES, *Valor de l'art*, 105.

és la il·lustració d'una creença religiosa. Reclama el dret de ser una tècnica com el Ioga, els «Koan» o les «Kasines» budistes, una ajuda per a la meditació i la il·luminació⁵⁸¹.

Tàpies rebutja qualsevol intent que situï la seva obra en el marc d'una confessió religiosa i escull ocupar-se de les «religions menys religioses», és a dir, les menys dogmàtiques i fins i tot, ateistes. El pintor català no s'adscriu en la noció de transcendència que proposen les religions del llibre. Tàpies s'interessa pels plantejaments orientals on no existeix la figura d'un Creador sinó una lluita d'oposats que el pintor reconeix en la seva psicologia.

Palla i fusta de l'any 1969 és una obra que mostra l'intent de Tàpies de transgredir els sistemes dualistes per endinsar-se en la contemplació mística. L'obra d'art té per objectiu desvetllar el coneixement del principi únic encara que l'artista confessa que, en les seves limitacions humanes, no pot experimentar-lo completament. Així s'expressa en *La pràctica de l'art*: «Un quadre no és res. És una porta que condueix a una altra porta. L'art, per excel·lent que sigui, serà sempre una manifestació més de la *maya*, de l'engany que és tot. I la veritat que busquem no la trobem pas mai en un quadre sinó que només apareixerà després de l'última porta que sàpiga franquejar el contemplador amb el seu propi esforç. I com més important sigui el quadre, i més importants els personatges allí pintats, i més colors i més capes de pintura hi hagi, més espès el vel que enfosquirà la veritat i menys trobarem el camí»⁵⁸².

L'historiador de l'art Manuel Borja-Villel proposa un intent d'interpretació⁵⁸³ de *Palla i fusta*:

Igual que les pintures matèriques, també els objectes de Tàpies dels anys setanta entronquen amb els corrents simbolistes i místics de l'art modern. No és estrany, doncs, que Tàpies expliqui una obra com *Palla i fusta* en relació als mites vèdics, segons els quals el foc va arribar a la Terra a través d'una espurna que va saltar del sol impregnant un feix de palla. Així mateix, la palla al·ludeix a aspectes molt humils de l'existència, com ara estables, jaços de palla o fems; i ens indica que el foc i la vida sorgeixen dels elements més ínfims. No en va, la palla està disposada d'una manera que no només ens recorda elements còsmics i solars, sinó també el pèl púbic, amb la qual cosa l'artista ens mostra la continuïtat existent entre l'elevat i l'inferior. Alhora, la tela està dividida en

⁵⁸¹ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 98.

⁵⁸² TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 187.

⁵⁸³ BORJA-VILLEL, *La col·lecció*, 1990.

dos per un llistó de fusta. Amb això, també d'una manera simbòlica, Tàpies expressa la dialèctica establerta entre els dos contraris que formen l'univers: els eters femení-masculí, *ying-yang*, bé-mal. Aquesta dualitat queda resolta en el blanc del fons, que és el color del principi i de la fi, el color del silenci absolut. La dualitat que *Palla i fusta* presenta té a més una clara dimensió social: l'escissió de la peça en dues seccions ens parla d'un món dividit en uns que estan situats a dalt i en altres que estan a sota.

L'obra d'Antoni Tàpies pretén mostrar el principi únic que regeix l'univers i que suposa la superació de tots els esquemes dualistes que guien la vida. El pintor es val dels itineraris dels místics de totes les tradicions espirituals entenent-los com una via d'accés al coneixement d'aquest principi el qual es mostra també en la interioritat de cadascú. Per això, podrà dir que el seu déu no està al cel sinó a la terra. L'aprofundiment interior i personal de cadascú és el pas previ per a la descoberta del principi únic.

Antoni Tàpies s'expressa de manera semblant a Joan Miró. Ambdós artistes coincideixen en una recerca que transcendeixi les cosmovisions duals i en la que l'artista s'ha de caracteritzar per un *estat de puresa contemplativa*: «és el món de la visió de l'únic que està a la base de les *deu mil formes*, com ho diuen els orientals, que potser l'artista no ho ha experimentat per ell mateix ni coneix teòricament però que sovint la seva obra, per instint, expressa a la perfecció»⁵⁸⁴.

Joan Miró, artista que influí notablement en Tàpies, explica com procura obrir-se a aquest estat de puresa contemplativa que el vincula inexorablement al sol, a la terra. Escrigué a Mont-roig (Tarragona) l'agost de 1917: «La vida solitària a Ciurana, el primitivisme d'aquella gent admirable, el meu treball intensíssim, i més que tot el meu recolliment espiritual, el viure jo un món fill del meu esperit i la meua ànima, allunyat, com el Dant, de la realitat (vas entenent això?) m'han reclòs dintre mi, i a mida que m'he anat tornant un escèptic en tot lo que m'envoltava, m'he anat acostant més a Déu, als Arbres i Muntanyes, i a l'Amistat. Un primitiu com aquella gent de Ciurana i un enamorat com el Dant»⁵⁸⁵.

Per a Miró, doncs, cal romandre en la natura i recuperar el sentit religiós i màgic de les coses, l'esperit dels pobles primitius als que tanta admiració professà. Per fer-ho,

⁵⁸⁴ TÀPIES, *La realitat com a art*, 98.

⁵⁸⁵ J. MIRÓ, *Epistolari català. Joan Miró 1911-1945*, Barcelona: Editorial Barcino i Fundació Joan Miró, 2009, p. 65. Fragment d'una carta escrita al seu amic Enric C. Ricart des de Mont-Roig el 26 d'agost de 1917. Actualment es troba a la Biblioteca de Catalunya a Barcelona.

busca una tensió espiritual i «*l'atmosphère propice à cette tension, je la trouve dans la poésie, la musique, l'architecture –Gaudí par exemple, c'est formidable–, dans mes promenades quotidiennes, dans certains bruits: le bruit des chevaux dans la campagne, le craquement des roues de bois des charrettes, les pas, les cris dans la nuit, les grillons*»⁵⁸⁶. Miró vincula modernitat i arcaisme, renova una cosa en l'altra, i s'ho endú cap a un substrat en què allò agrari i allò culte coincideixen. Probablement, la mateixa necessitat de retorn als orígens que cita Antoni Tàpies en els seus escrits.

Serà Kandinsky qui expressi amb més claredat i senzillesa com accedir a aquest estat que Miró anomena «d'atmosfera propícia» per a la creació artística. De la mateixa manera que Antoni Tàpies presenta al lector les dues vies d'accés al coneixement, científica i mística, fent una opció clara per aquesta segona en l'àmbit de la creació artística, Kandinsky considerarà que la intuïció, en detriment de la teoria estètica, és el veritable indicador que haurà de guiar la vida de l'artista. Així ho expressa:

*En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras de sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general se puede lograr mediante la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad*⁵⁸⁷.

Kandinsky entén el sentit de l'art en el marc de la via mística, intuïtiva, en contra de qualsevol pretensió científista o racionalista. És la intuïció la que guia el pintor a través dels camins de l'expressió artística.

Per la seva part, Antonio Saura escriu a París un llistat amb les condicions del pintor solitari. No és en va que Saura associï art i soledat com ja havia fet Tàpies en els seus escrits. Una soledat que porta l'artista a retirar-se del món en un exercici de pretesa comunió amb el principi únic, és a dir, la humanitat. Saura, a diferència de Kandinsky o Tàpies, no acostuma a expressar-se amb un llenguatge manllevat de les tradicions

⁵⁸⁶ Entrevista amb Yvon Taillander publicada a *XXe siècle*, [París] (15 de febrer 1959) en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*, París: Daniel Lelong éditeur 1995, p. 268.

⁵⁸⁷ KANDINKSY, *De lo espiritual en el arte*, 68.

religioses o místiques però es valdrà de Sant Joan de la Creu per intentar proposar una explicació del procés creatiu:

Hablando como San Juan de la Cruz, diría que las condiciones del pintor solitario son cinco: la primera que ha de volar en lo más alto, en las más audaces aventuras, con las más profundas inquietudes estéticas, sociales o filosóficas, olvidándose de todas las cosas transitorias. La segunda que ha de ser tan amigo del silencio y de la soledad que únicamente viviendo en ellos podrá realizar una obra cuyo mensaje sea grave y altanero. La tercera que ha de poner sus ojos en un infinito hecho de las más locas proposiciones, beber todo aquello que esté a su alcance en una ansia devoradora y trabajar con una fiebre intensa. La cuarta que no ha de tener demasiado color, debiendo dirigirse hacia el camino de sus deseos, atento únicamente al dolor que pueda causar y a la herida que puede curar. La quinta que ha de cantar y gritar con el más espontáneo y libre lenguaje⁵⁸⁸.

Saura parla d'un artista amic del silenci i la soledat de la mateixa manera que Tàpies necessita allunyar-se del món per fer possible la vida en plenitud. I en ambdós s'intueix el llegat de les corrents psicològiques que esclaten al segle XX. Tàpies i Saura no confien en una divinitat creadora de l'univers però sí que manifesten la convicció de què l'aprofundiment interior a través de la psique de cada ésser humà és el pas previ per a la contemplació del principi únic. Així, l'artista ha de fer front als dolors, la soledat, transcendir les preocupacions de la vida quotidiana per elevar-se i crear l'obra d'art.

5.2 TÀPIES I LES SAVIESES ORIENTALS

L'obra escrita d'Antoni Tàpies està farcida de referències a les filosofies orientals⁵⁸⁹. Aquestes exerciren una forta influència en la seva vida i també en la seva manera de concebre l'art. El periodista Lluís Permanyer va publicar el 1983 una obra amb el títol

⁵⁸⁸ A. SAURA. *Escritura como pintura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg 2004, p. 43. Aquest text es va publicar a *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, en una edició dedicada al grup El Paso.

⁵⁸⁹ Així ho expressa el poeta José Àngel Valente: «Donde el hombre occidental ha operado con irreductibles dualismos antagónicos (materia-espíritu, muy en particular), el artista extremoriental ha fundado su visión del mundo en una fusión de contrarios y, ciertamente, en la unidad del espíritu y la materia. Sin duda, ciertos pintores y escultores percibieron pronto la extremada irrealidad de esa ruptura y se acercaron a los supuestos no dicotómicos de Oriente. Quizá el más vivo ejemplo entre nosotros sea Antoni Tàpies» en VALENTE, J. A., *Elogio del calígrafo*, Barcelona: Círculo de Lectores 2002, p. 161.

Tàpies i les civilitzacions orientals on explora amb deteniment quins són els lligams entre orient i occident que conflueixen en la vida i obra d'Antoni Tàpies.

Per a Permanyer, segons el mateix Tàpies, hi ha sis factors o fonts que despertaren l'interès per les cultures orientals⁵⁹⁰. En primer lloc, la pròpia situació personal, tan física com espiritual. Sobretot la gran angoixa que l'empenyia a cercar el coneixement autèntic insatisfet per la via intel·lectual, i que l'acostava a les visions de la mística. En segon lloc, la situació social i política del moment que viu Tàpies el qual provoca reaccions, crítiques i la recerca de vies progressistes. En tercer lloc, l'esperit català en la seva vessant progressista. En quart lloc, l'impacte de la ciència contemporània. En cinquè lloc, l'origen i la història de les ideologies i de l'acció progressista. I, finalment, la via evolutiva nascuda a l'Orient, que enllaça amb les vies occidentals de trobar el coneixement.

Cal precisar que el Vedanta, el taoisme o el budisme van atraure l'atenció de Tàpies en un intent d'esbrinar la línia de progrés evolutiu que s'havia configurat a través de la llarga història de l'ésser humà. Alhora, el seu interès per Orient es produeix en un segle en què Europa s'obre a noves cultures. A partir dels anys seixanta, la societat occidental es veu sorpresa per onades de joves que giren l'esquena a la via única de la industrialització, el consum i el benestar material i que cerquen en l'espiritualitat, sobretot oriental, allò que occident sembla que no els pot oferir. Tàpies es trobarà en la cruïlla d'aquest moment i esdevindrà un dels participants a l'àgora. Així ho expressa Permanyer:

L'interès de Tàpies per les altres cultures –primitives, prehistòriques, africanes,... – però sobretot per les asiàtiques –Vedanta, taoisme, budisme zen,... – també ve de lluny. I ell no ha deixat mai d'argumentar i també d'aprofundir els coneixements sobre el cabalós, fascinant, enriquidor, univers oriental, centrat bàsicament en tres civilitzacions: Índia, Xina i Japó. Sempre fou, però, un desig d'enriquiment espiritual, filosòfic més que de recerques artístiques concretes. L'afany de trobar potser unes veritats que sempre ens havien estat escamotejades o bé per l'església catòlica o bé per règims dretans, d'apropar-se a unes cultures on es va originar la línia històrica del progrés humà i que a través de moltes vicissituds condueix a la lluita que avui tenien plantejada al món i sense un model precís⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ LL. PERMANYER, *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Barcelona: Edhasa 1983, p. 12.

⁵⁹¹ *Ibid.*, 11.

L'interès de Tàpies pel món oriental, i per Japó en particular, s'inscriu en el japonisme, terme que fa referència a la influència de les arts nipones a Occident. Impressionistes, postimpressionistes i modernistes de finals del segle XIX i els cubistes d'inicis del XX tingueren en Japó un referent que contribuí a fer possible l'art modern.

Les relacions entre Orient i Occident, entre Japó i Europa, s'inicien el 1543 quan una nau portuguesa va arribar a l'illa de Tanegashima, davant les costes de Kyūshū. La veritable influència però de la cultura i l'art d'Occident al Japó va començar amb l'arribada dels primers missioners catòlics: va ser Sant Francesc Xavier qui va portar els primers objectes d'art europeu que van produir un gran impacte en els japonesos.

A partir de 1639, per temor a les conquestes dels països europeus, Japó va iniciar un llarg període de tancament nacional de més de dos segles, amb les excepcions d'Holanda, país protestant, i de la Xina, el gran veí continental, que van fer possible que, tot i el ferm control per aïllar el país, a través d'ells, alguns productes procedents del Japó poguessin continuar arribant a Occident.

El punt d'inici del japonisme es pot situar l'any 1858 quan, amb la signatura dels Cinc Tractats d'Amistat i Comerç amb els Estats Units, Rússia, França, els Països Baixos i el Regne Unit, el Japó va començar a obrir les seves fronteres. En aquest moment s'inicia el flux que faria possible la introducció de la cultura i els productes japonesos al món occidental. Aleshores, els europeus van descobrir les arts del Japó però van haver de passar uns anys abans que s'iniciés el japonisme. I és que hi ha una diferència molt gran entre conèixer i crear alguna cosa nova a partir d'aquest aprenentatge. Si no fos així no podríem explicar per què no va ser a Holanda, que ja feia temps que tenia productes i coneixements culturals del Japó, on va néixer el japonisme:

De la mateixa manera que a les plantes els cal la terra, el sol i l'aigua per donar fruits, el japonisme necessitava unes condicions especials per desenvolupar-se. Una d'aquestes condicions era la introducció de productes culturals diversos, iniciada a partir de l'obertura de l'arxipèlag, especialment d'obres d'art i dels coneixements per comprendre-les. Una altra condició era la motivació i el fort desig que els occidentals tenien de noves formes d'expressió artística foranes, que fossin capaces de renovar la vella tradició europea, de manera que si l'obertura del Japó s'hagués produït cinquanta anys abans, aquesta motivació encara no hauria estat prou madura. Si hagués estat així,

les imatges i expressions del Japó haurien estat rebudes com un altre tipus d'orientalisme, com imatges del món islàmic o paisatges exòtics de les terres més allunyades d'Orient⁵⁹².

Per a l'historiador de l'art Mabuchi Akiko, dins del japonisme, cal deixar ben clara la diferència entre dues tendències: la de l'exotisme, entesa com a evolució de l'orientalisme, i la que va conduir a la creació de noves imatges i expressions estètiques. L'exotisme només cercava en l'Orient motius i temes principals que s'expressessin de manera realista, mentre que les noves formes no eren fruit de la còpia sinó de la voluntat de pensar i desenvolupar formes artístiques renovades.

A mitjan segle XIX, els promotors del japonisme, desitjosos de noves formes d'expressió, van començar a dubtar dels paradigmes de la visió d'Occident. Diversos elements de la pràctica artística calien ser superats per poder-los construir de nou, com ara la utilització de temàtiques sol·licitades repetidament, l'ús de la perspectiva tradicional i la manera realista d'expressar-se, que no deixaven marge per introduir l'experiència personal, o bé la rígida jerarquia dels gèneres encara dominant. En el camp de la pintura, tant els romàntics com els realistes, i els naturalistes, que pertanyien a nous grups artístics amb activitat sobretot a França, havien intentat promoure aquests canvis, malgrat que van ser els impressionistes els qui més tard es van enfrontar a aquesta renovació de manera més radical. Els resultats d'aquest moviment es van fer palesos de forma progressiva en les obres d'art a partir de mitjan anys seixanta i especialment en inaugurar-se les primeres exposicions impressionistes dels seixanta.

Per a Mabuchi Akiko, a tot Europa, el japonisme es va difondre abans en les arts decoratives que no pas en la pintura. Les pintures eren úniques i generalment no hi havia gaires ocasions per exposar-les; les arts decoratives, en canvi, es van produir massivament i, per tant, es van poder difondre amb més facilitat.

Pel que fa a l'art, aquells qui van desenvolupar amb més profunditat el japonisme van ser els artistes que van conèixer i estudiar l'art japonès sense visitar el Japó. Així es pot constatar en les figures retallades d'Édouard Manet, en les composicions lliures dels cossos dibuixats per Édgar Degas, en les composicions de

⁵⁹² M. AKIKO, «Què va portar el japonisme» en R. BRULL [et al.], *Japonisme*, Barcelona: Obra Social La Caixa 2013, 37.

l'espai que Claude Monet va manllevar de les estampes ukiyo-e, o en els contrastos de colors vius i plans d'un Vicent van Gogh que estimava la pintura:

Tant Monet com Van Gogh, com a representants del japonisme, van ser capaços d'entendre la manera com els japonesos observaven la natura i com l'expressaven a través de l'art [...] Les pintures occidentals utilitzaven la perspectiva lineal, la qual obligava a l'espectador a observar-les frontalment seguint un únic punt de fuga i, per tant, no deixaven marge a una experiència visual que tingués en compte el moviment del cos i de la vista en diverses direccions. Aquesta tradició artística no tenia en compte el moviment i oferia, per tant, una única experiència visual estàtica que va voler ser superada pels artistes impressionistes. Monet va optar per envoltar un tema principal amb paisatge natural on no existeix el punt de fuga, de manera que l'observador se sent envoltat per una pintura que s'estén més enllà de la seva vista; una pintura que s'expandeix i que trasllada vivencialment l'espectador al bell mig de la natura. Així, Monet va aconseguir aportar a Occident una nova manera d'entendre i de sentir la naturalesa⁵⁹³.

Des de París es van difondre tota mena d'objectes d'estil japonès, ja que va ser la ciutat on una gran quantitat d'artistes van viatjar per formar-s'hi; artistes que després de retorn als seus països d'origen van difondre les novetats artístiques apreses. París era la capital de l'art de la fi del segle XIX i l'epicentre des d'on es difondria la *japonaiserie* (el gust per decorar amb objectes japonesos) i la moda del japonisme. I a París, els artistes procedents de diversos països que hi van a viure van absorbir aquell nou corrent. És una nova forma d'expressió que esdevindrà la base per al desenvolupament de l'art del segle XX.

El cap de llança de la introducció d'aquest primer japonisme a Espanya fou el pintor català Marià Fortuny. Al capdavant d'un extens grup d'artistes espanyols emigrats, va establir una sèrie de relacions, amistats i contactes que el van situar en ben pocs anys a l'epicentre artístic de l'Europa de l'època:

El pintor català havia començat a explorar l'art japonès com a via per a la renovació artística, però per continuar per aquest camí no només calia tenir les idees clares, sinó també estar disposat a renunciar a les demandes de bona part del mercat artístic i fins i tot a risc de ser incomprès. En lloc d'explorar una via revolucionària similar a la dels

⁵⁹³ Ibid., 40.

impressionistes, la majoria de pintors espanyols van optar per una pintura hereva del Fortuny de *La vicaria*, de Meissonier i de Stevens, un tipus de pintura caracteritzada pel preciocisme anomenat fortunià, per les composicions equilibrades sobre dibuix precís, per la rica paleta cromàtica i pels acabats brillants, refinats i delicats, plens d'efectes lumínics i cromàtics en les robes i ens els objectes⁵⁹⁴.

Va caldre esperar a la dècada de 1880 per veure aparèixer una nova generació que, nascuda entre 1850 i 1870, va fer el pas cap a una necessària renovació: Regoyos, Guiard, Guinea, Rusiñol, Casas o Sorolla van ser alguns dels que van fer de pont cap a la pintura modernista i impressionista de la fi de segle. Així, a partir de la dècada de 1890 artistes principalment catalans i bascos, influïts pels nous corrents francesos, anglesos i belgues, van introduir una segona onada japonista que, ara sí, va superar el preciocisme anecdòtic per emprendre el camí que Fortuny havia obert anys enrere: la renovació de la pintura mitjançant la introducció d'efectes, perspectives, composicions, motius, formats, tècniques o cromatismes extrets de l'estudi de l'art japonès.

Fins a la Guerra Civil van perdurar mostres del japonisme anecdòtic i superficial iniciat a la dècada de 1870. I no va ser fins a l'entorn del noucentisme, de l'Art Déco i de les avantguardes artístiques i literàries que va néixer el *haiku* en català i castellà, que es va descobrir la cerimònia del te i la jardineria japonesa, l'ikebana, la ceràmica tradicional o, en termes més genèrics, l'esperit del budisme zen: «La reformulació del japonisme va ser fruit de la descoberta d'un Japó tradicional i silenciós. Aquestes facetes, pràcticament inexplorades fins aquell moment però essencials en la cultura japonesa, van desvetllar l'interès dels artistes i poetes del nou segle. Per això no ens ha de sorprendre veure com la humilitat, la delicadesa, l'ordre, la mesura, l'intimisme o el to menor de moltes obres de principis de segle també es poden llegir d'acord amb l'estètica japonesa»⁵⁹⁵.

La culminació d'aquest procés d'aproximació a les formes artístiques clàssiques i tradicionals del Japó va coincidir, a finals de la dècada de 1920, amb la publicació d'*El llibre del te* d'Okakura Kakuzō. L'aportació d'Okakura va ser cabdal per a la descoberta d'un Japó més enllà de les geishes i els samurais reproduïts en porcellanes. Gràcies a la seva traducció, els lectors van tenir accés directe al teisme, la religió de l'art del te que,

⁵⁹⁴ R. BRU, «L'esclat del japonisme a Espanya (1868-1888)» en R. BRULL [et al.], *Japonisme*, Barcelona: Obra Social La Caixa 2013, 37.

⁵⁹⁵ R. BRU, «Els amants de la lluna. La fascinació per un nou Japó (1906-1936)» en R. BRULL [et al.], *Japonisme*, Barcelona: Obra Social La Caixa 2013, 190.

ahora conduïa a la filosofia i l'estètica del budisme zen. L'impacte de l'obra en artistes com Feliu Elias i Joan Miró i joves lectors com Antoni Tàpies va ser fonamental. En aquest sentit, Antoni Tàpies ho explica a *Memòria personal*:

Jo havia crescut amb la idea que a la Xina i a l'Índia es trobava la veritable saviesa. Que a l'Extrem Orient hi havia la gent més refinada per a la poesia i l'art –això fins m'ho va fer llegir en el conegut *Llibre del té*–; sense oblidar l'atracció per la mort dels egipcis o els misteris de Caldea i Assíria. Per aquesta influència –encara que el gust per Orient ja és sabut que actualment és molt general– m'explico potser que de jove ja hagués tingut el projecte d'escriure un llibre sobre Índia (per descomptat mai realitzat), o que anys més tard als escolapis, hagués triat com a tema d'una petita conferència que allí m'encarregaren (això sí que ho vaig realitzar) l'antic regne Ur i les escriptures cuneïformes⁵⁹⁶.

I en les converses que mantingué amb Barbara Catoir, Tàpies explica l'origen del seu interès per Orient:

L'interès va provenir d'un petit llibre que em va familiaritzar amb el món de l'orient en la meva infantesa, el *Petit llibre del te* de Kakuzo Okakura. Encara no he trobat cap altre que el pogués igualar. Explica en una faula taoista d'una arpa que tan sols podia fer sonar una única persona, Peh-Ya. Aquesta faula representa una lliçó per a l'estètica i la filosofia de la vida: parlar de la disposició mútua necessària per a la comprensió de l'art; l'observador ha de cultivar la seva pròpia actitud per a percebre el missatge i l'artista ha de saber comunicar-lo⁵⁹⁷.

Tal com recorda Tàpies, per consolidar aquesta nova aproximació a l'estètica japonesa, després d'*El llibre del te* va arribar *El arte japonés* de Tsutsumi Tsuneyoshi, publicat el 1932, en el mateix moment en què apareixia una nova edició de l'obra d'Okakura. Ambdues obres van encetar un nou camí de descobertes que va donar els seus fruits després de la Guerra Civil. Per a Ricard Bru i Turull, «va ser a partir de la dècada de 1950 que artistes com Joan Miró, Eudald Serra, Antoni Tàpies o Antonio Saura van aproximar-se de manera clara i decidida al budisme zen i a les arts del poble

⁵⁹⁶ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 87.

⁵⁹⁷ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 82.

japonès tot iniciant un capítol nou, apassionant, de les relacions artístiques amb el Japó: el zenisme»⁵⁹⁸.

A Antoni Tàpies, de l'Orient, l'interessava tot: la filosofia, la religió, la societat i se servia de les traduccions que arribaven a Barcelona publicades des de l'Argentina. En l'etapa de joventut, llegí obres de divulgació de la filosofia oriental de Lin Yutang o Allan Watts que el van permetre establir *llaços d'amistat* amb Lao-tse o Xuang-tse: «Profunditzar en aquelles cultures estimulava la meua imaginació i desprenia una gran força suggestiva; em permetia traslladar-me a un món que, de fet, em semblava més real que aquell que em veia forçat a viure»⁵⁹⁹.

Tàpies troba en la lectura dels autors orientals una porta a la imaginació davant una realitat a voltes fosca i decadent. Hi descobreix una comprensió més a fons de l'ànima humana que s'avança de molts segles a molts estudis del pensament modern. Citant a Heinrich Zimmer creu que «els occidentals estem atansant-nos a un punt que els pensadors de l'Índia van assolir uns set-cents anys abans de Jesucrist. Aquesta és la raó veritable de per què, enfront dels conceptes i les imatges de la saviesa oriental, ens sentim al mateix temps intranquils i molestos, atrets i estimulats»⁶⁰⁰. De Monet a Tobey, de Cézanne a Miró, de Motherwell a Rothko, la influència del budisme zen i de l'hinduisme ha estat immensa en escriptors i artistes i ha donat lloc al que s'ha anomenat «contracultura».

En aquest sentit, Antoni Tàpies no tremola a l'afirmar que aquesta influència «ha contribuït a fer que la manera d'apreciar l'expressió artística en els darrers anys hagi desplaçat de forma radical els últims vestigis de l'academicisme “eurocentrista”»⁶⁰¹. Per un costat, s'esbossa la decadència d'un Occident que sempre ha tendit a romandre tancat a les influències exteriors. I per l'altre, reivindica i desvetlla l'aportació de l'Orient la qual ha estat decisiva sobre tota la cultura occidental, tot i que a vegades de manera soterrada. Per això, «els esdeveniments culturals del nostre segle més importants seran justament aquells que hauran comprès la necessitat de reinterpretar i fins destruir en gran part la cultura d'aquest occident»⁶⁰². La tesi d'Antoni Tàpies és

⁵⁹⁸ R. BRU, «Els amants de la lluna. La fascinació per un nou Japó (1906-1936)» en R. BRULL [et al.], *Japonisme*, Barcelona: Obra Social La Caixa 2013, 193.

⁵⁹⁹ TÀPIES, *L'art contra l'estètica*, 175. Antoni Tàpies troba en la llibreria paterna *El llibre del té, El arte japonés* i les obres de Lin Yutang: *Mi patria y mi pueblo, La importancia de vivir, Entre lágrimas y risas, Sabiduría china i Sabiduría hindú*.

⁶⁰⁰ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 266.

⁶⁰¹ TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, 124.

⁶⁰² TÀPIES, *La realitat com a art*, 161.

doncs que les preocupacions estètiques, metafísiques i ètiques de l'art oriental es poden trobar recreades en moltes de les intencions dels artistes d'avantguarda.

Entre d'altres filosofies, Antoni Tàpies se sent especialment atret i influït pel Vedanta i el Budisme, les culminacions del saber oriental sorgides del pensament hindú. Sobre la primera, el Vedanta, Lluís Permanyer sintetitza el seu contingut: «el Vedanta és la quinta essència de la mística hindú. A més d'escola de pensament, hom la considera com una tècnica per alliberar-se de la ignorància, del desig, de l'obscuritat mental, del dolor. És un sistema de pensament molt antic i al marge de qualsevol principi religiós o sobrenatural i potser el seu realisme feu que no parlés més enllà d'aquesta vida. L'objectiu màxim del Vedanta consisteix a cercar ara i ací la realització de l'Absolut, sosté que la Divinitat resideix al nostre interior, que és possible de trobar la felicitat i també la veritat a la Terra. L'únic camí per aconseguir-ho és emprant la raó, la intel·ligència»⁶⁰³.

El budisme neix a partir del pensament hindú quan passa de l'Índia als dos països més admirats per Antoni Tàpies, Xina i Japó, contemporanitzant amb el confucianisme i amb el taoisme. De la confluència del neoconfucianisme, del budisme i del taoisme sorgeix la doctrina budista anomenada *Txang* pels xinesos i *Zen* pels japonesos: «L'Índia ha estat l'únic país que influí a Xina; és cert que el budisme era d'arrel hindú, però no és menys cert que aquell budisme, en entrar en contacte amb una civilització tan forta i tan important, sofrí unes transformacions essencials. El doctor Suzuki, autoritat indiscutible, diu que el budisme zen va néixer a Xina a mitjan de la dinastia Tang. Precisa que no és doncs la forma procedent de l'Índia: consisteix en una combinació de la psicologia xinesa i de la filosofia hindú i no solament conté les grans profunditats de la filosofia hindú sinó també el sistema més pràctic de mostrar els ensenyaments ben abstractes de l'Índia [...] I el prestigiós Suzuki ho resumeix dient que el *Txang* –és a dir, el zen – és la interpretació xinesa de la doctrina budista de la il·luminació»⁶⁰⁴.

En la seva *Memòria personal*, Antoni Tàpies confessa que el contacte amb el budisme no va deixar de créixer amb el pas dels anys i que va ser una base necessària per al seu estudi: «trobar-me de sobte amb les fondàries tan terriblement senzilles d'aquell pensament, sense necessitat de déus, ni dogmes, ni ritus, ni escriptures, fou una revelació que, per la seva increïble modernitat, em va causar una gran atracció»⁶⁰⁵.

⁶⁰³ PERMANYER, *Tàpies i les civilitzacions orientals*, 43.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 52.

⁶⁰⁵ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 327.

Aquest aspecte, esbossat anteriorment, d'una mística sense déus resulta cabdal per a copsar l'obra d'Antoni Tàpies:

El que trobava sorprenent i que a mi més m'interessava –especialment en l'humanisme de les concepcions xineses – era el fet que algunes ensenyances poguessin ser de tanta elevació moral sense necessitat de creure en déus. Si em sentia atret, no era, doncs, per la necessitat de buscar cap explicació sobrenatural de l'univers, sinó perquè responien a diverses preocupacions ben humanes i terrenals, amb tota una concepció de la vida més acordada a l'autèntica naturalesa de les coses, com la mateixa nova ciència semblava que s'hi anava acostant. Igualment em sentia atret per moltes de les seves tècniques, respiratòries, de concentració, etc., que s'assemblaven a aquell desig meu d'arribar a trobar també en l'art les tècniques apropiades per fer despertar la consciència i transformar-nos realment⁶⁰⁶.

En definitiva, Tàpies concep l'art com un camí, un tx'an o una gnosi per arribar al coneixement i «serà el zen el que m'ha influït més. El zen ha pres el millor del taoisme i del budisme. Quan vaig començar a treballar, va ser el que em va ajudar més a orientar-me en l'art i la poesia contemporanis»⁶⁰⁷.

Juntament amb el Vedanta i el budisme zen, Tàpies s'interessà pel tantra el qual manté que és absurd pretendre canviar el món mitjançant l'ascetisme, la disciplina o les pràctiques rigoroses. El tantra fa una lloança de l'èxtasi orientat envers la visió d'una sexualitat entesa de manera còsmica. En la seva autobiografia explica com sense imaginar-ho va iniciar-se en les pràctiques tântriques de manera intuïtiva en la seva etapa de joventut, el darrer any de batxillerat, quan comença a desenvolupar-se l'afecció als pulmons. Antoni Tàpies exposa al lector com va viure el primer atac en què tenia la sensació de manca d'aire, paràlització del cos, formigueig i refredament de peus:

Van ser unes experiències doloroses, però extraordinàries; repetides amb més o menys intensitat durant molts mesos. Anys després, quan vaig interessar-me pels exercicis respiratoris del ioga i altres pràctiques, especialment pel tantrisme, vaig sospitar que, sense proposar-m'hi, potser jo els havia mig practicats en aquell temps. Em trobava en l'edat en què la imaginació i l'impuls eròtic són més vius i insatsifets. Moltes vegades estava assegut al llit, de nit, corprès d'unes visions sobre la buidor de l'interior del meu cos, acompanyades d'aquells trastorns de la respiració, amb tensions al baix ventre i als esfínters, fent esforços

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 230.

⁶⁰⁷ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 84.

per no perdre l'alè i pres del pànic. Tot això em produïa un estat orgiàstic, tal com vaig poder veure més tard en algunes pràctiques tântriques. A la vegada aquestes visions em semblava que em proporcionaven una estranya clarividència que em descobria una realitat que em semblava més autèntica que la gent «normal»⁶⁰⁸.

L'atracció i interès d'Antoni Tàpies per les cultures orientals gira entorn tres grans eixos: la mística, la filosofia i el que anomena art de viure. Sobre aquest darrer aspecte, cal recordar que per a Tàpies un bon artista és aquell que conrea les qualitats humanes i que l'obra d'art important no és possible si al darrere no hi ha un artista de grans qualitats humanes. En aquest sentit, Tàpies creu que «cal elevar l'estètica a tot un sistema de vida, tant si és pública com privada, on l'home i l'univers sencer són considerats una matèria preciosa amb la qual hem de construir la més bella de les obres d'art: la vida mateixa»⁶⁰⁹.

Serà a Orient on descobreix aquesta concepció que considerarà fascinant i assumirà com a pròpia en què l'activitat artística ha de formar part d'un comportament total en la vida: «L'art no ha de ser l'única activitat que s'enfronta a les coses amb elevació espiritual que li és característica, sinó que totes les activitats professionals [...] han de participar en un *art de viure* més general»⁶¹⁰. L'home, per tant, que vulgui viure la seva vida amb autenticitat haurà de seguir el camí de la mística i, l'artista, a través d'una obra autèntica i original, serà el qui completi l'acció civilitzadora dels savis amb la seva pintura.

En paraules de Chu Ching-hsüan, de la dinastia Tang, reproduïdes per Antoni Tàpies: «La pintura és sagrada. Escruta allò que el cel i la terra no mostren i revela allò que el sol i la lluna no esclareixen»⁶¹¹.

Estaríem d'acord amb Lluís Permanyer quan afirma tenir la convicció de què «acostar-nos a les mateixes fonts orientals amb les quals ha dialogat Antoni Tàpies ens ha d'ajudar a disposar de més informació, de més punts de referència sobre unes cultures que per desconeixement i llunyania –no tant física com conceptual– ens semblen hermètiques i fins i tot intel·ligibles. És a dir, que ens hem d'acostar a les seves obres no amb l'escala de valors de l'estètica europea imperant fins fa poc, sinó

⁶⁰⁸ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 135.

⁶⁰⁹ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 66.

⁶¹⁰ TÀPIES, *La pràctica de l'art*, 64.

⁶¹¹ TÀPIES, *L'art i els seus llocs*, 50.

amb una de nova que està creant per mitjà del diàleg amb les altres cultures i les altres civilitzacions»⁶¹².

La influència de la pintura japonesa en el nostre pintor, com s'ha vist, ve determinada per la figura paterna i un moment històric en què certes estructures de la cultura occidental entren en crisi. Tàpies constata un art occidental tancat a les influències estrangeres i en plena crisi de l'academicisme. En aquest context, l'únic art que podrà sobreviure, l'únic art vertader, serà aquell que s'obri a la via mística i que derivi en un art de viure⁶¹³.

No s'haurà de confondre però aquest art de viure al que fa referència Antoni Tàpies amb un acte de contemplació estàtic que allunyi l'espectador i el creador dels problemes del món. Ans al contrari, per a Antoni Tàpies és compatible l'afany de provocació de l'artista amb la contemplació o el desig de calma budista: «En el zen hi ha un costat meditatiu, però també hi ha el xoc que serveix per sacsejar el pensament, per fer una cosa més aviat indigerible que no pas digerible. Hi ha moments en què realment sóc molt contemplatiu i em dilueixo en el buit. Però també hi ha aquells moments en què intento, altrament, de suggerir el buit amb una sotragada i de desvetllar així l'espectador»⁶¹⁴.

L'art japonès s'esdevé com un refugi on resistir les fortes onades de la crisi occidental. És un art marcat per la proximitat entre creació artística i intuïció filosòfica de la realitat i situa la base de la seva expressió estètica en el sagrat. L'art japonès ha influït fortament a Occident a partir de la segona meitat del segle XIX, un moment en què les fronteres d'aquest país s'obren als interessos del colonialisme europeu, només explorat prèviament per Holanda. Serà aleshores quan l'art francès, bressol de l'impressionisme, assumirà la presència de trets de la pintura japonesa a Occident a partir del segle XIX.

Tàpies és coneixedor de l'obra escrita de Van Gogh i, de fet, trobem en les cartes del pintor holandès constants referències al país nipó. Per tant, podem considerar Van Gogh com una de les portes d'entrada d'Antoni Tàpies a la cultura japonesa, juntament, evidentment, amb la influència paterna ja esmentada.

⁶¹² PERMANYER, *Tàpies i les civilitzacions orientals*, 33.

⁶¹³ Antoni Tàpies i Mark Rothko comparteixen un interès per la cultura oriental encara que el pintor nascut a Letònia reconeix que el seu treball està adreçat, principalment, a la civilització occidental: «*The problem of the civilization of the artist. There has been an exploitation of primitiveness, the subconscious, the primordial. This has affected our thinking. People ask me if I am a Zen Buddhist. I am not. I am not interested in any civilization except this one. The whole problem in art is how to establish human values in this specific civilization*» en M. ROTHKO, *Writings on Art*, New Haven: Yale University 2006, p. 126.

⁶¹⁴ CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, 85.

Tot i que Van Gogh no va conèixer mai Japó, les al·lusions a aquest país són constants probablement per la influència impressionista i els seus orígens holandesos. La primera referència la trobem en una carta escrita al seu amic Antoine Philippe Furnée datada entre el diumenge 6 i el divendres 18 de gener de 1884 en la que Van Gogh li desitja una bona estada a Índia. El pintor holandès constata que molts pintors fan les maletes a la recerca de nous paisatges. Dirà que el nord d'Àfrica, Xina o Japó s'estan convertint en els destins de molts pintors europeus: «*Maar in de gegevenen, indien nu gij gansch en al U tracht in te werken in de natuur daar, zoo zal dit denk ik U nog wel lukken. En wie weet wat curieuse, pittoreske gevallen ge ginder vindt. Veel fransche en ook andere schilders bevonden zich er goed bij naar Algiers of Egypte te gaan en ik stel mij voor Indie eenigzins soortgelijke effekten moet geven. Zoo gingen er in de laatste jaren enkele schilders naar China & Japan en heel mooie dingen zag ik van die landen*»⁶¹⁵.

La influència de la pintura japonesa és tant notable que fins i tot Van Gogh, en una carta a Emile Bernard del 18 de març de 1888 dirà que «*ayant promis de t'écrire je veux commencer par te dire que le pays me parait aussi beau que le Japon pour la limpidité de l'atmosphère et les effets de couleur gaie. Les eaux font des taches d'un bel émeraude et d'un riche bleu dans les paysages ainsi que nous le voyons dans les crepons*»⁶¹⁶; Van Gogh considera que el paisatge d'Arles és tan maco com el de Japó tot i no haver-lo conegut mai de primera mà. En una altra carta al seu germà Theo, Vicent Van Gogh expressa que l'art japonès podria trobar-se en decadència a la seva pàtria però que gaudeix de fortes arrels en els artistes impressionistes francesos: «*tu auras déjà reçu ma lettre de ce matin où j'avais inclus billet 50 fr. pour Bing et c'est encore sur cette affaire Bing que je voulais t'écrire. C'est que nous ne savons pas assez en japonaiserie. Heureusement nous savons davantage dans les japonais français, les impressionistes. Cela est certes l'essentiel et le principal. Donc la japonaiserie*

⁶¹⁵ Carta a Antoine Philippe Furnée de gener 1884. Traducció a l'anglès: «*But in the circumstances, if you now try to get to grips completely with nature over there, I think that you will succeed in doing so. And who knows what curious, picturesque things you will find there. Many French and other painters profited by going to Algiers or Egypt, and I imagine that the Indies must produce somewhat similar effects. In the last few years, for instance, several painters went to China and Japan, and I saw very fine things from those countries*». [En línia]. Vincent Van Gogh. The Letters Project. <<http://vangoghletters.org/vg/letters/let421/letter.html#translation>> [Consulta: 9 de juliol de 2014]

⁶¹⁶ V. VAN GOGH, Carta a Emile Bernard del diumenge 18 de març de 1888. [En línia]. Vincent Van Gogh. The Letters Project. <<http://vangoghletters.org/vg/letters/let587/letter.html>> [Consulta: 9 de juliol de 2014]

proprement dite, déjà casée dans les collections, déjà introuvable au Japon même, devient secondaire d'intérêt»⁶¹⁷.

La influència del japonisme en tot l'art occidental de la primera meitat del segle XIX queda palesa també en Claude Monet qui en converses amb Marc Elder⁶¹⁸ explica les constants visites que rep al seu taller de ciutadans japonesos. Una anècdota que demostra la fascinació que sent per l'art oriental: *«Vienen a menudo y, en un gesto delicioso, sus mujeres se presentan a veces vestidas con el traje nacional. ¡Que faldas tan espléndidas! Una vez, un coche que traía a estas personas tuvo una avería, cerca de Bonnières. Tuvimos que acogerlos en casa... Pues bien, esos japoneses no se sorprendieron al ver mi casa forrada con sus grabados. Y cuando les dije, refiriéndome a su pintura: “Supongo que no les atrae mucho”, me respondieron: “Mucho más de los que cree. Su arte no está muy lejos del de nuestros antepasados»⁶¹⁹.*

Monet compra el seu primer gravat japonès a l'edat de 16 anys, el 1856, tot i que serà el 1886 quan visitar Holanda i inicia pròpiament la seva col·lecció. En aquest sentit, no és d'estranyar que Elder, després de descriure la sala d'estar de Monet, escrigui: *«Pero en el resto de la casa sólo hay grabados japoneses: en el pequeño cuarto azul, que sirve de despensa, en el comedor amarillo, en la escalera, los grabados puestos uno tras otro van narrando con detalle la sensibilidad del Extremo Oriente. Los hay obra del clásico Korin, idealista y cáustico, cuyos animales recuerdan a veces a los de Pisanello, así como de los realistas: Hiroshige, Utamaro, Hokusai. Abundan los grabados en blanco y negro pero también los estampados en policromía: verdes, amarillos, azules y marrones, ese marrón rojizo y denso parecido al de la alfarería itálica. Vistas del monte Fuji, de Yedo, escenas de mujeres lavándose con el seno descubierto, de actores de kabuki; pájaros, peces, paisajes lluviosos, nevados...»⁶²⁰.*

Un altre referent imprescindible per a Antoni Tàpies és Joan Miró. Durant tota la seva vida, el pensament, art i la cultura d'Extrem Orient va fascinar a Miró. En un dels seus primers quadres, el *Retrat de E.C. Ricart*, va introduir una estampa japonesa i, de fet, sempre trobava equivalències amb la pintura i la cal·ligrafia japonesa o xinesa. Com

⁶¹⁷ V. VAN GOGH, *Carta a Theo van Gogh* del diumenge 15 de juliol de 1888. [En línia]. Vincent Van Gogh. The Letters Project. < <http://vangoghletters.org/vg/letters/let642/letter.html>> [Consulta: 9 de juliol de 2014]

⁶¹⁸ Literat i crític d'art (1884-1933), guanyador del Premi Goncourt el 1913 i promotor del Museu de Belles Arts de Nantes des de 1919.

⁶¹⁹ C. MONET, *La pintura desde el jardín*, Madrid: Casimiro 2012, p. 52.

⁶²⁰ *Ibid.*, 51.

afirma Dupin, des de 1924, Miró uneix en una mateixa tela, paraula i imatge, pintura i poesia sense distingir el pintor de l'escriptor.

El primer viatge a Japó arriba el 1966 amb motiu de la seva retrospectiva als museus d'art modern de Tokio i Kyoto. És important fer notar també que el poeta Shuzo Takiguchi fou el primer en escriure el 1940 la primera monografia sobre Miró. El segon viatge es produeix el 1970 amb motiu de l'Exposició Internacional d'Osaka en la que Miró participa.

Miró no dubta en manifestar en el seu llegat textual l'enorme influència que ha exercit la cal·ligrafia japonesa en la seva obra: *«J'ai été passioné par le travail des calligraphes japonais et cela a certainement influencé ma technique de travail. Je travaille de plus en plus en transe, je dirai même presque toujours en transe aujourd'hui. Et je considère ma peinture de plus en plus gestuelle»*⁶²¹ o bé *«Je peins ce que je suis, ce que j'ai été peut-être dans une autre vie. Voyez ces tableaux en longueur; ils évoquent les graphismes japonais; c'est que je me sens profondément en accord avec l'âme japonaise»*⁶²².

Miró, poeta dels colors, envoltat d'apassionats pel món dels haiku i l'art japonès, com Enric Cristòfol Ricart, Josep Llorens Artigas, Josep de Togores, Marià A. Espinal, Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria Junoy o Guillaume Apollinaire, va reafirmar el seu interès per la poètica dels cal·ligrames i dels haiku arran del seu establiment a París, a la dècada de 1920, quan produeix pintura poètica, des d'*El diàleg dels insectes* (1924-1925) a *Pintura-poema (Photo Ceci est la couleur de mes rêves)* de 1925 o *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*, de 1927.

⁶²¹ Entrevista realitzada a la Galerie Maeght de París per Margit Rowell el 20 d'abril de 1970 en M. ROWELL «ed.», *Joan Miró. Écrits et entretiens*. París: Daniel Lelong éditeur, 1995, p. 299.

⁶²² *Ibid.*, 296. Article de Pierre Bourcier titulat «Miró au coeur de la joie» *Les Nouvelles littéraires* [París] (8 novembre 1968), p.8.

CONCLUSIONS

Ha estat poca l'atenció que crítics i historiadors de l'art han dedicat als escrits estètics d'Antoni Tàpies. D'entre les poques veus que hi han fet esmena, destaquen Xavier Antich, Pere Gimferrer i Ignasi Roviró els quals coincideixen en afirmar la unitat entre el Tàpies artista i el Tàpies assagista.

Nascut el 1923 en el si d'una família de la burgesia catalana, la seva adolescència quedà marcada per la Guerra Civil espanyola i una llarga convalescència que el postrà en un sanatori entre 1942 i 1943. Aquest fou un temps de lectura i d'inici de l'exercici de la pintura que configurà la seva vocació.

Amb l'esclat de la Guerra Civil el 1936, els grups i publicacions que contribuïren a la recepció del surrealisme a Catalunya, desaparegueren. La vitalitat artística dels anys de la República es va haver de mantenir en la clandestinitat i sorgiren petites iniciatives que a partir de corrents renovadors derivats de l'impressionisme intentaren mantenir viu l'esperit de l'avantguarda. En aquest sentit, entre 1941 i 1943, es forgen les amistats dels membres de Dau al Set –els pintors Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Joan Ponç; el poeta, Joan Brossa; el filòsof, Arnau Puig; i el promotor de la revista, Joan-Josep Tharrats–, grup que donà lloc a una publicació el primer número de la qual sorgí el 1948.

Per bé que la formació d'aquest grup constitueix un capítol important per a la historiografia estètica catalana, Antoni Tàpies rebutja la concepció de Dau al Set com a precursor del surrealisme a Catalunya. Per al pintor, aquesta unió de sensibilitats només respon a la conjuntura històrica de la Catalunya sota el regim franquista i a la vocació

dels seus membres de trobar un espai on mostrar la seva obra. Tot i que per al nostre pintor Dau al Set no és un capítol de tanta importància com s'ha volgut considerar, sí que podem afirmar que el surrealisme i el dadaisme, juntament amb la descoberta de Paul Klee i Joan Miró, es troben entre les influències primerenques de l'artista a les que accedeix per mitjà de l'intercanvi amb els membres del grup i altres persones significatives de l'escena cultural catalana com J.V. Foix. En oposició a l'art conservador afavorit pel règim franquista durant els anys cinquanta, molts joves, entre ells Antoni Tàpies, dirigeixen la seva atenció vers el surrealisme. L'obra del nostre pintor així ho demostra i les pintures d'aquests anys evoquen els espais de Joan Miró.

El 1950 el contacte amb el cònsul brasiler a Espanya, João Cabral de Melo, provoca en Antoni Tàpies l'adquisició d'una consciència social, el rebuig de tot formalisme i la recerca d'un art més realista. Aquest mateix any Tàpies aconsegueix una beca de l'Institut Francès per fer una estada a París on la polèmica entre els defensors d'un art compromès i els partidaris d'un art d'avantguarda es troba en el moment de màxim esplendor. Són uns temps de desorientació i no serà fins el 1952-1953 quan realitza una síntesi entre el realisme socialista i l'art abstracte. La lectura de Freud i la descoberta de les savieses orientals l'aboquen a un treball d'experimentació amb materials nous que culminarà el 1954 amb les anomenades *pintures matèriques*, segell d'identitat d'Antoni Tàpies que li valgué el reconeixement internacional. En aquest sentit, no és estrany que el Tàpies assagista s'iniciï en aquest període i que el seu primer llibre, *La pràctica de l'art*, comenci amb un article escrit el 1955. El Tàpies assagista dona els seus primers passos quant la seva obra plàstica arriba a un temps de síntesi.

Els anys seixanta venen marcats per la representació d'objectes quotidians i parts del cos que s'incorporen a la pràctica compositiva. Aquest interès coincideix amb els esforços de l'art *povera* a Europa i dels postminimalistes als Estats Units. Són també uns anys de compromís polític i el 1966 Tàpies se situa al costat de 60 intel·lectuals i prop de 400 estudiants a la reunió del Convent dels Caputxins de Sarrià per constituir el primer Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona. Una reunió que acabarà amb la policia rodejant el recinte i arrestant els participants.

L'obra d'aquests anys accentua els elements polítics i socials i els seus escrits en són el millor reflex. Aquest període ve marcat per una extensa obra escrita amb la publicació de dos llibres que constitueixen una selecció d'escrits i declaracions aparegudes anteriorment en mitjans de comunicació. Per un costat, *La pràctica de l'art* (1970), llibre que recull articles escrits entre 1955 i 1970 on reflexiona sobre el paper de

l'art d'avantguarda en la societat moderna i polemitza entorn aspectes concrets de la cultura a Catalunya i Espanya. La llibertat és el tema que recorre aquest volum i Tàpies la concep en diversos sentits: la llibertat productiva de la sensibilitat, la llibertat de creació, la llibertat de l'espectador i, evidentment, la llibertat política. Per l'altre, *L'art contra l'estètica*, aparegut el maig de 1974, suposa un crit a favor de la independència de l'art respecte de la teoria estètica. Tàpies hi reivindica la tradició del pensament català i fa una defensa de l'avantguardisme. Com afirma Gimferrer, «la progressiva radicalització polèmica dels documents de Tàpies és la correspondència lògica del sentiment cada cop més imperiós de vinculació i responsabilitat envers el propi país que reflecteixen a partir de 1969 les seves obres de temàtica catalana»⁶²³. Així doncs, en aquests primers escrits, es planteja la funció social de l'art com una eina emancipadora per a una ciutadania que es troba en mans del règim franquista.

Amb la publicació d'aquests volums es posa de manifest la profunda coherència entre el Tàpies artista i el Tàpies assagista, ja que obra plàstica i escrits accentuen els elements polítics i socials. El nostre pintor no només s'expressa amb obra plàstica i textos sinó que els anys seixanta i setanta són també una època d'activisme polític i de compromís vers la situació que travessa el país. Després d'afirmar en *L'art contra l'estètica* que l'artista no necessita de la teoria per desenvolupar-se sinó que només ha de cultivar la pràctica de l'art, es mostra preocupat per la relació entre contemplació i acció. Per a Antoni Tàpies, la contemplació de l'art ha de conduir inexorablement a l'acció i així ho demostra en la seva vida personal quan participa en actes reivindicatius com la Caputxinada.

El 1978 publica *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, llibre de memòries que va començar a escriure en el curs de la primavera i l'estiu 1966 després dels fets de la Caputxinada i la posterior multa: «La població de Barcelona devia pensar que els detinguts i jo mateix érem com delinqüents, unes males persones, i per això vaig escriure les meves memòries, per demostrar que no érem pas així»⁶²⁴. En les primeres pàgines de l'autobiografia explica què el va empènyer a la publicació d'aquest text: «Bastant abans d'aquesta data [es refereix a 1966] ja m'havia passat pel cap més d'una vegada la idea de narrar les circumstàncies de la meua vida, les influències que he rebut, l'itinerari interior que he sofert, o les recerques personals que es troben a la base de la meua pintura. Coneixia –només per citar uns exemples de textos autobiogràfics de

⁶²³ P. GIMFERRER, *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1974, p. 73.

⁶²⁴ B. CATOIR, *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa 1988, p. 115.

pintors– fragments del diari de Delacroix, alguns escrits de Gauguin, les cartes de Van Gogh, de Cézanne i, en primer terme, el diari de Paul Klee, tots els quals m’havien estat utilíssims, molt més que cap llibre teòric o d’estètica. I sovint pensava que potser arribaria un dia en què jo hauria de prestar aquest servei»⁶²⁵. Antoni Tàpies, doncs, entén la tasca de l’escriptura com un servei que l’artista ha de prestar a la societat.

La mort del dictador el 1975 suposa un canvi radical en l’obra del pintor, ja que el fang, els murs i tots aquells materials que alerten dels perills de la dictadura són substituïts pel vernís. Ara bé, Tàpies troba encara una tirania que impera, la del mercat, la dels velles sistemes i la de l’autocensura. Són uns anys en què el passat socialista es fusiona amb el seu interès per la filosofia oriental. Tota aquesta evolució artística es plasma en *La realitat com a art*, un nou recull d’articles aparegut el 1983, i *Per un art modern i progressista*, de 1985, on tracta les circumstàncies polítiques i culturals de la Catalunya que veu la mort de Franco i recuperació la seva autonomia política. L’artista i la política constitueixen els temes d’aquests nous volums i Tàpies torna a tractar temes com la funció social de l’art, el paper de l’artista i les polítiques culturals en aquest nou entorn.

Els anys vuitanta són un retorn a la tela amb nous usos, especialment incorporant el vernís. Els motius més personals com les lletres A, T i la X o parts del cos, es mantenen constants. En tots els casos, l’efecte d’esdevenir continu i la negació del dualisme característic del pensament occidental modern constitueixen el *leitmotiv* de l’obra de l’artista. Aquests anys donen lloc a les dues darreres publicacions: *Valor de l’art* (1993) i *L’art i els seus llocs* (1999). Són els textos on expressa amb més força la funció social de l’art com a via de coneixement i transformació de la consciència i la conducta. Són les obres que mostren la vigència de les experiències espirituals del pintor i la dimensió contemplativa de la vida. Entre les obres d’aquests anys, destaca la sala de reflexió de la Universitat Pompeu Fabra on l’artista creà un espai propici per a la meditació.

La darrera etapa d’Antoni Tàpies constitueix una confirmació del discurs de la memòria, explícita tot el treball amb l’inconscient i reitera el sentit de l’art com a mitjà que conduirà l’home vers la contemplació de la profunditat. La paraula, per bé que no publicà cap nou volum, es fa present en la seva obra com a vehicle per a la contemplació i una acció interior.

⁶²⁵ TÀPIES, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, 17.

A partir de l'anàlisi de la seva trajectòria artística, podem concloure que els escrits estètics d'Antoni Tàpies s'insereixen de ple en la seva evolució pictòrica i que entre ambdues disciplines s'estableixen unes relacions de complementarietat. En aquest sentit, el contemplador no necessita conèixer els escrits estètics d'Antoni Tàpies per apropar-se a la seva obra plàstica, ja que aquests no pretenen ser una explicació dels aspectes que l'artista volgué plasmar en els seus quadres. El lector tampoc hi trobarà el desenvolupament d'una teoria artística que amb vocació sistemàtica reculli les principals orientacions del Tàpies plàstic. Els escrits estètics d'Antoni Tàpies són, com la seva obra artística, un reflex de les preocupacions d'un pintor que considera que s'ha de valdre de la paraula per explicitar la funció social de l'art.

Així trobem com el Tàpies assagista s'inicia a mitjans dels anys cinquanta precisament quan en la seva obra es produeix un gir i crea les pintures matèriques, un intent de resposta a la polèmica entre els partidaris del realisme socialista i els de l'art abstracte. Els primers textos del pintor, doncs, se centren en la crítica de la Catalunya sotmesa al règim franquista i són un crit en favor de la llibertat.

Amb la mort del dictador el 1975, el vernís entra a les pintures d'Antoni Tàpies per alertar-nos del perill de la tirania del mercat. Pel que fa als seus escrits, el pintor se centra en la recuperació de l'autonomia política de Catalunya i alerta d'un model de polítiques culturals que no promouen la formació de la ciutadania. Si ens situem a finals dels anys vuitanta i inicis dels noranta, també trobem aquesta profunda coherència entre obra plàstica i escrits estètics. Si, per un costat, la influència de la pintura japonesa es fa més evident en la seva obra plàstica; per l'altre, també els seus escrits constituïran la reivindicació de les filosofies orientals com un camí d'accés al coneixement. I és que Tàpies trobarà en alguns artistes xinesos i japonesos el model per a l'artista occidental.

En definitiva, s'ha posat de manifest que obra plàstica i textos estètics mantenen una relació de complementarietat. Per un costat, veiem que les preocupacions d'Antoni Tàpies es reflecteixen en l'obra plàstica i en l'obra textual i que, per camins diferents, conflueixen en unes temàtiques que són fonamentals per al pintor. Per l'altre, trobem unes temàtiques que recorren l'obra escrita d'Antoni Tàpies: el sentit de l'art, la seva funció social, el paper de l'artista o la relació de l'art amb l'espiritualitat. No és per manca d'originalitat que Antoni Tàpies es posiciona insistentment sobre aquests assumptes sinó que considera que són les qüestions fonamentals que requereixen ser reinterpretades a la llum dels esdeveniments històrics, socials i polítics de cada moment. Així mateix, en la seva obra plàstica veiem com hi ha elements que es van repetint. Per

exemple, parts dels cos com els peus, els ulls, els braços o objectes com una taula o una cadira. L'obra plàstica de l'artista, així com l'obra assagística, suposen la reiteració d'uns temes que preocupen al pintor i que atesa la seva importància, Tàpies considera que cal recuperar-los i il·luminant-los segons les circumstàncies de cada moment.

Tàpies és coneixedor de la tradició d'artistes europeus que des de finals del segle XIX i durant tot el segle XX publicaren les seves reflexions. Van Gogh, Cézanne o Paul Klee esdevenen els referents més immediats d'Antoni Tàpies pel que fa a la seva activitat assagística. La pregunta sobre el perquè de l'escriptura la podem respondre a partir d'un text clau que trobem a *La pràctica de l'art*:

En el país del 'jo pinto i prou', no hi ha una gran tradició, ni tenen generalment bona premsa, els escrits dels artistes. Em consta que les primeres reaccions són quasi sempre arrufar el nas i dir: «Es defensa. Deu estar en decadència. La seva obra no pot anar sola. Li val fer teories per recolzar-s'hi». I coses per l'estil. Que un artista estigui o no en decadència no ho pot dir en realitat ningú més que la seva pròpia obra. En això no hi ha discussió, i no hi ha defenses ni atacs que valguin. Que l'artista faci teories sobre l'art sembla que almenys a la resta d'Europa, és bastant normal i sovint interessant. Grans artistes ho han fet, de Leonardo a Paul Klee, i malgrat que també pugui dir-se que són coses de més a més, un no sap pas que ara com ara ningú no ho hagi lamentat, sinó que, al contrari, sembla més aviat que cal agrair-ho. Potser defraudaré al lector, però em sembla que fins d'això en els meus escrits se'n trobarà relativament poca cosa. I no és per modèstia. Hereu i encara protagonista d'uns moments en què tot està en crisi, continuo creient que el més acceptable dels sistemes és no tenir-ne per principi cap. Així és que una teoria de l'art, a les meves mans, l'acabaríem molt aviat⁶²⁶.

Tàpies escriu sense pretendre elaborar una teoria de l'art ni aixecar un sistema sobre el seu pensament estètic. El sentit de l'escriptura es troba inserit de ple en la funció social de l'art i la seva capacitat emancipadora. Una manera de concebre la tasca de l'artista que parteix d'un text de Paul Gauguin que Tàpies cita en *Per un art modern i progressista* i que constitueix el *leitmotiv* de la seva expressió escrita: «Tenim el deure d'assajar-nos, d'exercitar-nos en les múltiples facultats humanes [...]. Al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir»⁶²⁷.

⁶²⁶ A. TÀPIES, *La pràctica de l'art*, Barcelona: MDS Books 2004, p. 13.

⁶²⁷ A. TÀPIES, *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Editorial Empúries 1985, p.70.

Amb l'excepció de *L'art i els seus llocs* i l'autobiografia de l'artista, el cinc llibres restants són reculls d'articles publicats en premsa i que responen a problemàtiques del moment tant pel que fa a la realitat del país com a la situació del sector de les arts. El sentit de l'art i també el de la seva escriptura queda doncs inexorablement lligat a la funció social la qual ha de transformar les consciències dels espectadors promovent la participació del públic.

Com afirma Xavier Antich, la publicació del primer llibre l'any 1970 suposa «una aventura de gairebé cinc dècades de reflexió escrita i publicada al voltant de l'art que amb justícia pot considerar-se, pel seu rigor intel·lectual i per l'amplitud de les seves referències, d'insòlita en el context cultural català i, no cal dir, espanyol»⁶²⁸. I és que en el nostre entorn més immediat, que un artista escrigués, constituïa una anomalia.

Pocs artistes han seguit el camí que inicià Antoni Tàpies a casa nostra però val la pena citar a Antonio Saura i Antoni Llena que durant els anys noranta publicaren les seves primeres reflexions amb la vocació de participar en els esdeveniments polítics, socials i culturals del moment. Així doncs, cal buscar els continuadors d'aquesta tradició que començà Antoni Tàpies trenta anys després de què l'artista publicués el seu primer llibre.

Si el conjunt dels escrits de Tàpies configura un corpus teòric i reflexiu inaudit a casa nostra, cal buscar els seus referents en el conjunt internacional de textos d'artista dels segles XIX i XX. Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Paul Klee, Jean Dubuffet o Mark Rothko són algunes de les sensibilitats més properes a Antoni Tàpies tal i com es manifesta en la seva autobiografia. Les al·lusions que fa als textos d'aquests artistes ens serveixen com a punt de partida per copsar amb quins autors Antoni Tàpies establí un diàleg des de l'obra i l'escriptura.

Mentre Cézanne i Dubuffet recomanen a l'espectador que desconfiï de la seva escriptura perquè constaten les limitacions que enfronten quan agafen la ploma, Kandinsky, al contrari d'aquests, considera que els seus escrits poden ser útils en la mesura que les paraules actuen en l'esperit i desperten en l'ànima les formes que proposa l'artista. Així es presenten ja dues actituds contraposades en quan a la relació entre obra plàstica i escriptura. Si Cézanne i Dubuffet consideren que són dos àmbits que transcorren en paral·lel, Kandinsky, com Tàpies, considera que formen una unitat tot i que el text principal de qualsevol artista sigui l'obra. Una actitud diferent és la que

⁶²⁸ X. ANTICH, «L'escriptura d'Antoni Tàpies», *Antoni Tàpies. En blanc i negre. Assaigs*, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2008, p. 8.

manifesta Piet Mondrian, fundador del neoplasticisme, qui atribueix a l'escriptura una funció didàctica. Per al pintor abstracte, el nou art necessita ser explicat i l'artista, per mitjà de l'escriptura, acompanya la ciutadania en la seva comprensió. Trobem en Mondrian un sentit de l'escriptura distint al d'Antoni Tàpies per a qui entre ambdues arts s'estableix una relació de complementarietat i mai de dependència.

En conclusió, els escrits estètics d'Antoni Tàpies entronquen amb la tradició europea i nordamericana d'artistes que des de finals del segle XIX i durant el segle XX optaren per l'escriptura per plasmar alguns dels seus pensaments. Cal assenyalar però que els escrits d'Antoni Tàpies no són, com en el cas de Cézanne, Gauguin, Van Gogh o Miró un dietari personal o la publicació d'un intercanvi epistolar. Antoni Tàpies opta per l'escriptura de manera explícita i es converteix en col·laborador habitual d'algunes de les publicacions més importants de casa nostra. La majoria dels seus textos es publicaren en premsa així que la claredat i brevetat són algunes de les característiques dels seus escrits. El Tàpies assagista es mostra prolífic en textos breus, d'estructura clàssica, que presenten amb senzillesa formal les principals tesis que defensa el seu autor. Per tant, l'obra escrita d'Antoni Tàpies no destaca per la seva brillantesa literària sinó que són textos d'opinió elaborats amb vocació de denúncia, informació o com a invitació a la reflexió.

Els escrits estètics d'Antoni Tàpies aborden qüestions que també trobem en la resta d'artistes europeus que conreen l'escriptura. La seva especificitat es troba en el profund arrelament a les circumstàncies de la Catalunya que viu sota el règim franquista i que a partir dels setanta s'obre a la democràcia. Així mateix, Tàpies és original en la vocació de publicar de manera unitària tots els seus escrits apareguts anteriorment en diaris i publicacions periòdiques. En aquest sentit, és innegable la tasca com autor i editor dels seus textos.

Menció apart mereixen *L'art i els seus llocs* i *Memòria personal*. En *L'art i els seus llocs* cal considerar que Tàpies escriu textos específicament per a la publicació d'aquest volum. I un cop més trobem a un Tàpies assagista que opta per expressar-se amb articles caracteritzats per la brevetat i claredat. Al tractar-se del volum on mostra més explícitament la seva admiració per les filosofies orientals, també hi trobem una certa vocació didàctica de la saviesa d'aquestes cultures.

Memòria personal. Fragment per a una autobiografia és una obra iniciada als anys 60 i que s'ha anat complementant en successives edicions. Per primer cop trobem a

un Antoni Tàpies que fa el relat de la seva vida amb sinceritat i que s'atreveix amb un text molt més voluminós que escapa de l'estructura assagística.

D'entre les temàtiques més recurrents de l'obra escrita d'Antoni Tàpies, m'he plantejat aprofundir en tres d'elles atenent la importància que el pintor els hi concedeix.

En primer lloc, la pregunta sobre el sentit de l'art que en el cas de Tàpies es planteja des de la funció social, tant en la seva dimensió organitzativa com en la conducció dels individus vers la meditació i l'acció. Si en la seva obra plàstica, com en *Palla i fusta* (1969), expressa recurrentment la dialèctica establerta entre els oposats que formen l'univers, també en la pregunta sobre el sentit de l'art apareix aquesta qüestió: l'art ha de desvetllar una realitat profunda que sovint roman oculta, especialment en el món occidental, on hi manca una visió de conjunt que ni les filosofies ni les religions han sabut realitzar. Aquesta tesi expressada per Antoni Tàpies la trobem també en d'altres artistes que el nostre pintor llegí. Per citar alguns exemples, Kandinsky es refereix a la dimensió profètica de l'art o Mondrian entén l'art com alliberador de l'home en un sentit ontològic.

Un altre comú denominador d'aquests artistes de l'avantguarda és el reconeixement d'un temps nou que Antoni Tàpies anomenarà nova cultura. Per al nostre autor, l'art ha d'arrelar en l'estat psicològic de la societat per transgredir-lo en un moviment doble, és a dir, d'absorció d'obres i tradicions antigues per fer després un salt al buit, visionari i instintiu.

Per la seva part, Joan Miró és, probablement, l'artista que més ha influït en Antoni Tàpies i la seva afirmació «s'ha d'assassinar la pintura» dels anys trenta suposa una posada en tela de judici de tota la pintura realitzada fins aquell moment. Antoni Tàpies assumeix aquesta afirmació de Miró en el moment en què la seva creació artística produirà una síntesi de la polèmica de mitjans del segle XX entre els partidaris del realisme socialista i els defensors de l'art abstracte. Antoni Tàpies respondrà a aquest debat amb les *pintures matèriques*.

Usant una terminologia pròpia de les ciències de la religió, Tàpies considera que l'obra d'art ha de ser un objecte carregat d'energia numinosa que condueixi l'individu vers un desvetllament de l'autèntica realitat i, d'acord amb Kandinsky, comparteix la intuïció que l'art vertader, en la nova cultura, haurà de recórrer un llarg camí al marge de les corrents majoritàries que durant el segle XX gaudeixen de més acceptació i que se centren en la novetat de la forma.

Artista i espectador han de compartir un nivell cultural que faci possible la comunicació de l'experiència artística, ja que l'art modern i progressista requereix de la participació de l'espectador en l'acte creatiu. En aquest sentit, els seus textos són el testimoni punyent d'una crítica a les institucions i polítiques culturals, que més preocupades pel foment de la producció artística, han deixat de banda la formació de les sensibilitats.

En segon lloc, en aquest treball he procurat definir quines són les característiques personals exigibles a qualsevol persona que s'anomeni artista segons Antoni Tàpies. Si la creació és fruit d'un diàleg o meditació interior, Tàpies planteja l'ofici d'artista de manera integral, en una mena de tríada en què intervé la persona, la seva obra i les repercussions socials que se'n deriven.

Tàpies rebutja qualsevol intent de reduir el paper de l'artista al de comunicador, ja que la seva tasca fonamental consisteix en acompanyar l'espectador en el desvetllament de la realitat. Picasso, Miró i Klee són els referents que més influeixen en la seva manera de concebre l'ofici: el valor de l'obra està condicionat per la vàlua humana de l'artista. Per a Antoni Tàpies, la relació entre vida i obra és indestriable, l'artista s'ha de consagrar a la seva realització personal i troba en els artistes xinesos dels segles X-II a.C. el model per a l'artista occidental. El pintor català segueix doncs els postulats expressats per Kandinsky i Dubuffet els quals consideren la pintura com una via d'accés al coneixement profund de la realitat.

Potser cal fer notar una certa ingenuïtat en aquest plantejament de Tàpies segons el qual d'un home deshonest o vulgar mai no en sortirà una gran obra d'art perquè la falta d'honestedat és equivalent a la manca de veritat. La història de l'art ens mostra artistes que en la seva vida personal adoptaren comportaments que fàcilment no complirien amb aquest requisit que estableix Antoni Tàpies. En qualsevol cas, resulta important l'aportació de Tàpies qui aspira a una màxima en la què la vida s'esdevé obra d'art.

Finalment, plantejem una de les qüestions més originals d'Antoni Tàpies, aquest cop vinculada a l'espiritualitat: per al pintor català, l'art té un sentit relligant i en el segle XX, malgrat la secularització, haurem de considerar art modern aquell que mantingui la força espiritual i moral. Ja no té sentit la separació entre art sacre i art profà, ja que el vertader art modern és aquell que incorpora les visions del món, els símbols i mites que han usat els místics de tots els temps. En aquest marc, l'obra d'art només haurà de ser valorada en funció del seu to espiritual.

Aquest plantejament és absolutament coherent amb les tesis expressades anteriorment i se situa de ple en l'avantguarda que preconitzen artistes com Kandinsky, Joan Miró, Piet Mondrian o Paul Klee. Tàpies considera l'art com un camí d'accés al coneixement que sovint transcorre pels senders esbossats pel místics de totes les tradicions. Al costat de les referències a Ramon Llull o Sant Joan de la Creu, Tàpies s'interessa pels plantejaments orientals que, al seu parer, suposen la superació dels esquemes dualistes que regeixen la vida a Occident. Tàpies n'admira la mística, la filosofia i el que anomena un art de viure. Recordem que per al pintor català el vertader artista és aquell qui conrea les seves qualitats humanes i en aquest sentit és possible l'elevació de l'estètica com un sistema de vida. L'interès de Tàpies per les cultures orientals s'enmarca en el japonisme que impregnà Europa durant el segle XX i que té en autors com Van Gogh o Miró alguns dels seus millors exponents.

Per a Tàpies, les experiències místiques no són exclusiva de les confessions religioses institucionalitzades i en el segle XX, l'art modern ha de promoure la vivència espiritual del veritable coneixement que, segons el nostre pintor, és també la vivència del veritable amor. L'art modern doncs és un camí vers les experiències contempàtives que ha de contribuir en la substitució de les imatges religioses per respondre a les necessitats espirituals dels temps actuals.

En conclusió, en Tàpies trobem la consciència de l'escriptura com a pintura i de la pintura com a escriptura. Antoni Tàpies, des del context cultural català de la segona meitat del segle XX, adopta l'obra plàstica i l'escriptura com a arts paral·leles que formen una unitat.

Com afirma Pablo Palazuelo, *«todo verdadero artista guarda un secreto. Los pintores, si te fijas, no hablamos de pintura de una manera profunda, en el fondo siempre hay algo que no se menciona y que lo explicaría todo»*⁶²⁹. En els escrits estètics d'Antoni Tàpies no hi trobarem una reflexió de la seva obra plàstica que, com expressa Palazuelo, ens podria donar les claus de lectura per entendre-la. Els escrits estètics d'Antoni Tàpies són un crit contra el frenesí de l'inautètic.

⁶²⁹ Entrevista de Soledad Alameda publicada a *El País Semanal*, núm. 1116, el 15 de febrer de 1998 amb motiu d'Arco 98 en P. PALAZUELO, *Escritos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos 1998, p. 245.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia d'Antoni Tàpies

- TÀPIES, Antoni. *La pràctica de l'art*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1970.
- *L'art contra l'estètica*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 1974.
- *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona: Crítica, 1977.
- *La realitat com a art*. Barcelona: Laertes, 1982.
- *Per un art modern i progressista*. Barcelona: Empúries, 1985.
- *Art i espiritualitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988.
- *Valor de l'art*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Empúries, 1993.
- *L'experiència de l'art. Tria d'escrits a cura de J. F. Yvars*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998.
- *L'art i els seus llocs*. Madrid: Siruela, 1999.
- *En blanc i negre (1955-2003). Assaigs*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2008.

Entrevistes a Antoni Tàpies

- BONADA, Lluís. «Tàpies: Arribo als 60 anys amb la il·lusió que l'art canviarà el món». *Avui* [Barcelona] (14 desembre 1983).
- CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1988.
- DAGEN, Philippe. «L'artiste doit avoir lu des milliers de livres». *Le Monde* [París] (28 febrer 1988), p. 14.
- DEBAILLEUX, H. F. «La Monnaie de Tàpies». *Libération* [París] (28 novembre 1984).
- HUERTA, R. «L'art és com les flors...». *El Temps* [València] (14 desembre 1998), pp. 52-53.
- JULIÁN, Inmaculada. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona: Icaria 1977.
- *Conversaciones con Tàpies*. Barcelona: Barataria, 2012.

- MARÍ, I. «Converses a l'àgora». *Àgora UPF* [Barcelona] (desembre de 1996), núm. 4, pp. 12-17.
- MOIX, Llàtzer. «Estoy ante la puerta del misterio». *La Vanguardia* [Barcelona] (15 desembre 2004).
- SERRA, Catalina. «Tàpies: No creo en los dilemas entre materia y espíritu». *El País* [Madrid] (16 desembre 2004).
- TÀPIES, Antoni. «Recordando a Valente». *ABC* [Madrid] (20 octubre 2000).
- . «Art i escriptura». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*. Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya, 2000.
- VIDAL, Jaume. «Tàpies: Es posible que haya dominado la oscuridad». *El Mundo El Cultural* [Madrid] (20 novembre 2003), p. 31.

Bibliografia sobre Antoni Tàpies

- ANTICH, Xavier. «L'èsser i l'escriptura. Una aproximació a l'obra sobre paper d'Antoni Tàpies». *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1989.
- . «L'escriptura d'Antoni Tàpies», *En blanc i negre*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- BONET, Blai. *Tàpies*. Barcelona: La Polígrafa, 1965.
- BORJA-VILLEL, Manuel. «La col·lecció». *Fundació Antoni Tàpies*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1990.
- . «Tàpies. La contemplació de l'art». *Tàpies. Obra completa. Volum 3r. 1969-1975*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa, 1992.
- . *Tàpies. Celebració de la mel*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1992.
- . *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- . *Tàpies. Comunicació sobre el mur*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2012.
- . *Tàpies. En perspectiva*. Barcelona: Actar, 2004.
- CATOIR, Barbara. «Productivitat creixent-temps fugisser. Inici d'una obra de maduresa». *Tàpies. Obra completa. Volum 6è. 1986-1990*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa, 2000.
- CIRICI, Alexandre. *Tàpies. Testimoni del silenci*. Barcelona: Polígrafa 1970.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Significación de la pintura de Tàpies*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- . *Tàpies*, Barcelona: Omega, 1960.
- CIRLOT, Lourdes (ed.). *Tàpies*. Barcelona: Omega, 2000.

- ENGUITA, Núria. «Signes sobre terra». *Tàpies. Obra completa. Volum 8è. 1998-2004*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa, 2006.
- . *Els cartells de Tàpies i l'esfera pública*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2006.
- ESTERUELAS, Bosco. «Tàpies recibe en Japón el Premio Imperiale de Pintura». *El País* [Madrid] (24 octubre 1990).
- FRANZKE, Andreas. «Pròleg». *Tàpies. Obra completa. Volum 2on. 1961-1968*, Barcelona: Edicions Polígrafa i Fundació Antoni Tàpies 1990.
- . *Tàpies*, Barcelona: La Polígrafa, 1992.
- FRÉMONT, Jean. «Tàpies i els seus llocs». *Tàpies. Obra completa. Volum 7è. 1991-1997*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa, 2003.
- . *La Substance et les accidents*. Le Muy: Editions Unes, 1991.
- GIMFERRER, Pere. *Antoni Tàpies i l'esperit català*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1974.
- GONZÁLEZ, Luis. *Introducción al pensamiento estético de Tàpies* [en línia]. Universitat de les Illes Balears, 2010 [memòria d'investigació]
 <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffibdigital.uib.es%2Fgreenstone%2Fcollect%2FmemoriesUIB%2Farchives%2FGonzalez.dir%2FGonzalez_Ansorena_Luis.pdf&ei=ywLZVka_B8KtUbCEgOgN&usq=AFQjCNHcTKzHeLiPWd1RVLzKe1-A7oD4hw&sig2=K5cMHKSzqUlr2qoJFtWzhA&bvm=bv.85464276,d.d24>
 [Consulta: 9 febrer 2014]
- GUILBAUT, Serge. «Cossos delinqüents amb parpelles: Conjurar la vida quotidiana als anys vuitanta». *Tàpies. Obra completa. Volum 5è. 1982-1985*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa, 1998.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Antoni Tàpies. Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- MARÍ, Antoni. «La base de les deu mil formes». *Tàpies. Escripura material. Llibres*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2003.
- NAVARRO, J. J. «La Fundación Tàpies, de Barcelona, ultima el proyecto arquitectónico de su sede». *El País* [Madrid] (5 desembre 1986).
- PENROSE, Roland. *Tàpies*. Barcelona: Polígrafa, 1977.
- ROVIÓ, Ignasi. *Els escrits sobre art d'Antoni Tàpies*, [conferència]. Roma: Universitat "Sapienza", 2012.
- SÁNCHEZ. «Tàpies i la regeneració de l'escripura». *L'univers obert d'Antoni Tàpies*. Lleida: Centre d'art La Panera, 2003.

SOLANA, Guillermo. «La biblioteca segellada». *Tàpies. Escriptura material. Llibres*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2003.

TÀPIES, Miquel. «Antoni Tàpies: 1986-1990». *Tàpies. Obra completa. Volum 6è. 1986-1990*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i Edicions Polígrafa, 2000.

Bibliografia general

AINAUD, J. F. «Art i escriptura». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*. Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya, 2000.

ALBERS, Josef. *La interacció del color*. Madrid: Alianza, 1980.

BONNEFOY, Yves. *Miró*. Barcelona: Editorial Joventut, 1970.

BORDONS, Glòria. «Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere literari?». *Els Marges* 97 (2012) pp. 56-79.

BRASSAÏ. *Conversations avec Picasso*. París: Gallimard, 1964.

BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. París: Jean-Jacques Pauvert 1962.

—. *Le Surréalisme et la peinture*, París: Gallimard 1965.

—. *Entretiens (1913-1952)*. París: Gallimard 1969.

—. *Écrits sur l'art et autres textes*. París: Gallimard, 2008.

BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del Surrealismo*. Madrid: Siruela 2003.

BROSSA, Joan. *Poesia i prosa*. València: L'estel, 1995.

BRULL, Ricard [et al.]. *Japonisme*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013.

CARRÁ, Carlo. *Pintura metafísica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

CÉZANNE, Paul. *Leer la naturaleza*, Madrid: Casimiro, 2014.

—. *Correspondencia*. Buenos Aires: El Ateneo 1948.

CHAGALL, Marc. *Ma vie*. París: Librairie Stock 1957.

COCA, Joan. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.

D'Ací i d'Allà. Editorial Catalana. (1934), núm. 179. Barcelona: Editorial Catalana, 1934.

DE CHIRICO, Giorgio. *Sobre el arte metafísico*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1990.

DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral, 1975.

DUCHAMP, Marcel. *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

- DUPIN, Jacques. *Miró*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1993.
- ÉLUARD, Paul. *Anthologie des écrits sur l'art*. París: Cercle d'Art, 1987.
- ERNST, Max. *Écritures*. París: Gallimard, 1970.
- GAUGUIN, Paul. *Habladorías de un pintamonas*. Madrid: Casimiro, 2012.
- . *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2008.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. «Dau al Set, un repte i una aventura». *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011, pp. 34-43.
- GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. *Sobre el cubismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.
- GRIS, Juan. *Posibilidades de la pintura*. Madrid: Casimiro, 2013.
- HARRISON, C. H. «El problema d'escriure». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*, Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya, 2000.
- KANDINSKY, Vassili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral, 1982.
- . *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós, 2012.
- . *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós, 2012.
- . *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1980.
- KANDINSKY, Vassili; MARC, Franz. *El jinete azul*. Barcelona: Paidós, 1989.
- KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007
- . *Bases para la estructuración del arte*, México: Premia editora, 1981.
- . *Poemas*. Barcelona: Ediciones de La Rosa Cúbica, 1995.
- . *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1990.
- LLENA, Antoni. *La gana de l'artista. Divulgacions sobre art*. Barcelona: Edicions 62.
- MALÉVITCH, Kazimir. *Escritos*. Madrid: Síntesis, 2007.
- MATISSE, Henri. *Sobre arte*. Barcelona: Barral 1978.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- MILLARES, Manolo. *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- MIRÓ, Joan. *Epistolari català (1911-1945)*. Barcelona: Editorial Barcino i Fundació Joan Miró, 2009.
- MONET, Claude. *La pintura desde el jardín*. Madrid: Casimiro, 2012.

- MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2007.
- . *Realidad natural y realidad abstracta*. México: Coyoacán, 2009.
- . *Arte plástico y arte plástico puro*. México: Coyoacán, 2007.
- OSTERWOLD, Tilman. *Popo Art*. Colonia: Benedikt-Taschen, 1999.
- OTTO, Rudolf. *Lo Santo*. Madrid: Alianza, 2005.
- PALAZUELO, Pablo. *Escritos, Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.
- PARCERISAS, Pilar. «Tabula rasa. El dau del progrés». *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011, pp. 60-69.
- PARMELIN, Helene. *Habla Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- PEREJAUME. *L'obra i la por*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2007.
- PERMANYER, Lluís. *Miró. La vida d'una passió*. Barcelona: Edicions de 1984, 2003.
- . *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999.
- PICABIA, Francis. *Écrits*. Paris: Pierre Belfond, 1978.
- . *Écrits critiques*. Paris: Mémoire du livre, 2005.
- . *Lettres à Christine 1945-1951*. Paris: Gérard Lebovici 1988.
- PICASSO, Pablo; APOLLINAIRE. *Correspondence*. Paris: Gallimard; Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- . *Écrits*. Paris: Gallimard; Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- POINSOT, J. «Paraules d'artistes i discurs crític». *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*. Barcelona: KRTU i Generalitat de Catalunya, 2000.
- POLLOCK, Jackson. *Interviews, articles and reviews*. New York: Museum of Modern Art, 1998.
- PUIG, Arnau. *Dau al Set, una filosofia de la existencia*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2003.
- . *Històries de Dau al Set. 50 anys*. Barcelona: Thassàlia, 1998.
- . «Introducció a l'esperit de Dau al Set». *Nadala 2011. II Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011, pp. 22-33.
- . «El arte es una vibración...». *ABC Cultural [Madrid]* (23 febrer 2002).
- RAILLARD, Georges. *Miró. El color dels meus somnis*. Barcelona: Lleonard Muntaner Editor, 2009.
- RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.

- ROTHKO, Mark. *Writings on Art*. New Haven: Yale University, 2006.
- ROWELL, Margit (ed.). *Escritos y conversaciones*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2002.
- SAURA, Antonio. *Note Book (Memoria del tiempo)*. Murcia: Escuela de Arquitectura, 1992.
- . *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- . «El Séptimo Salón de los Once». *La Hora 50* (12 març 1950).
- THARRATS, Joan Josep. *Dau al Set i la seva època*. Barcelona: Parsífal Edicions, 1999.
- VALENTE, José Ángel. *Material memoria*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979.
- . *Elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- VAN DOESBURG, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Barcelona: Labor, 1992.
- WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 2002.

ANNEX

Col·laboracions entre Antoni Tàpies i Joan Brossa.

BROSSA, Joan. *El pa a la barca*. Barcelona: Sala Gaspar, 1963. [Llibre de bibliòfil amb litografies d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Novel·la*. Barcelona: Sala Gaspar, 1965. [Llibre de bibliòfil amb litografies d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Frègoli*. Barcelona: Sala Gaspar, 1969. [Llibre de bibliòfil amb litografies d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Nocturn matinal*. Barcelona: La Polígrafa S.A., 1970. [Llibre de bibliòfil amb litografies i aiguafort d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Tres aiguaforts*. Barcelona: Enric Tormo, 1949. [Llibre de bibliòfil amb tres aiguaforts d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Poemes civils*. Barcelona: R.M. (edició mutilada per la censura), 1961. [Llibre de bibliòfil amb un aiguafort de Joan Miró i coberta d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Cop de poma*. Barcelona: R.M., 1963. [Coberta d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Des d'un got d'aigua fins al petroli*. Mataró: PSUC, 1971. [Sobrecoberta de Pere Casanoves i Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Poems from the Catalan*. Barcelona/London: La Polígrafa S.A./ Guinness Button Publishing Ltd., 1973. [Litografies d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Als mestres de Catalunya*. Barcelona: Sala Gaspar, 1975. [Vuit litografies i una serigrafia d'Antoni Tàpies].

BROSSA, Joan. *Oda a Lluís M. Xirinacs*. Barcelona: Comissió "Lluís M. Xirinacs", 1976. [Litografies d'Antoni Tàpies].

- BROSSA, Joan. *U no és ningú*. Barcelona: La Polígrafa S.A., 1979. [Dues litografies i cinc aiguaforts d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. *Pas d'amors, poemes que són de Joan Brossa*. Barcelona, Papers d'Art, Albert Ferrer ed., 1983. [Tres dibuixos d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan; TÀPIES, Antoni. *Poemes Joan Brossa-Antoni Tàpies dibuixos*. Maó/Barcelona: Druïda, 1984.
- BROSSA, Joan. *Sextina en el Museu de Joguets de Figueres*. Figueres: Tristan Barbarà, 1985. [Tres aiguaforts d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. *El Rei de la Màgia*. Figueres: Tristan Barbarà, 1986. [Tres aiguaforts d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. *Carrer de Wagner*. Barcelona: Galeria Toni Tàpies/Edicions T, 1988. [Deu aiguaforts d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. *Enumeració en sospirar / Enumeración en suspiros*. Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, núm. LVII, separata (desembre), 1960. [Dibuix d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. "Oracle sobre Antoni Tàpies" dins VICENS, Francesc [et al.]. *Antoni Tàpies o l'escarnidor de diademes*. New York: G. Wittenborn, 1967.
- BROSSA, Joan. *Poema*. Paris, *Derrière le miroir* núm. 180 (octubre), 1969. [Litografies d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. "Frègoli". Catàleg de l'exposició *Antoni Tàpies: pintura, tapís, obra gràfica, Frègoli*. Barcelona, Sala Gaspar, 1969.
- BROSSA, Joan. "Tríptic hegelian per a Antoni Tàpies / Homenaje hegeliano a Antoni Tàpies". Madrid-Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans* núm. CLXXXVII, separata (octubre), 1971.
- BROSSA, Joan. *Llambrec material*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1975. [Divuit litografies d'Antoni Tàpies].
- BROSSA, Joan. "Oracle sobre Antoni Tàpies". Catàleg de l'exposició *Tàpies. Obra 1945-1954*. Barcelona, Galeria Artema, 1978.
- BROSSA, Joan. "El tercer llibre d'un jove poeta". Pròleg al llibre de TÀPIES, Antoni. *Dies d'aigües*. Barcelona: Ed. Galba (col. Veles e Vents, 4), 1980.
- BROSSA, Joan. "Poema". Catàleg de l'exposició *Poemes d'Antoni Tàpies*. Centelles, Palau dels Comtes de Centelles (agost-setembre), 1983.
- BROSSA, Joan. "Oracles als pintors de Dau al Set". Catàleg de l'exposició *A l'entorn de Dau al Set. Homenatge a Joan Ponç 1927-1984*. Barcelona, Galeria Dau al Set (abril), 1985.

BROSSA, Joan. "Oracle sobre Antoni Tàpies", "Oracle sobre Joan Ponç" i "Oracle sobre Modest Cuixart", dins CIRLOT, Lourdes. *El grupo "Dau al Set"*. Madrid: Cátedra (col. Cuadernos Arte, 18) p. 218-232, 1986.

BROSSA, Joan – TÀPIES, Antoni. *Carrer de Wagner*. Barcelona: Edicions T, 1989.