

# Las tapias de Tàpies\*

## RESUMEN

Los historiadores del arte liman las extraordinarias diferencias que hacen singular a un artista, prefiriendo dar una versión coherente, lógica, lineal e inevitable de los diferentes “estilos del tiempo”, bajo los cuales desaparecen la autonomía, la originalidad y la luminosa diversidad artística que se oculta con esta idea de desarrollo lineal, forzando la realidad, falseando la historia y dejando por fuera de la comprensión humana la verdad viva del arte. Desde otro punto de vista, el artículo se ocupa de la obra del artista catalán Antoni Tàpies.

**PALABRAS CLAVE:** Tàpies, surrealismo, Miró, aformalista, tapia(s), materia-tiempo.

## ABSTRACT

### TÀPIES'S SCULPTURES

Art historians play down the extraordinary differences that make an artist unique, preferring to present a cohesive, logical, linear, and inevitable view of “styles of the time,” into which autonomy, originality, and luminous artistic diversity disappears, shrouded by the notion of linear development, forcing reality, falsifying history, and precluding the comprehension of the living truth of art. This article takes a different approach in examining the work of Catalan artist Antoni Tàpies.

**KEYWORDS:** Tàpies, surrealism, Miró, non-traditional, wall, material time.

## UNA COSA ES EL ARTE, OTRA LA HISTORIA DEL ARTE

La historia del arte busca afanosamente una coherencia temporal y un desarrollo lineal que la muestre lógica, verosímil y casi inevitable. Y esta necesidad de coherencia lineal la ha forzado a agrupar en un mismo estilo a artistas que son diferentes en su poética, y, muchas veces, opuestos en los resultados de su estética. Así vemos cómo los historiadores encajonan con pasmosa tranquilidad a Monet, Van Gogh, Gauguin y Cézanne dentro del mismo compartimiento del Impresionismo, siendo como son pintores singulares, autónomos y originales. Ya sabemos que les resulta más cómodo forzar su agrupamiento, pero causan demasiadas imprecisiones y ambigüedades con sus simplificaciones y su pereza intelectual.

También es falsa y tendenciosa su presentación de la historia de los estilos como una sucesión natural, como un destino que resulta cumplido e inevitable, como la corriente de un río que no podemos detener ni devolver. Y más falso aún es el socorrido péndulo acción-reacción como un movimiento congénito e irrevocable de la Historia, es decir, que todo nuevo estilo artístico que emerge es una lógica e ineludible reacción contra el estilo que lo antecede.

En el arte son más luminosos los artistas anómalos que los normales, que adoptan una identidad estética que los haga fácilmente reconocibles y clasificables. Estas asumidas identidades, que los vuelven idénticos unos a

## EL AUTOR:

Profesor universitario de estética e historia comparada de las artes. Fundador y director del Taller de Artes de Medellín (teatro, música y artes plásticas). En 1992 recibió el Premio Nacional de Dramaturgia por su obra *El sol negro*; en 1999 le fue otorgada una Mención Honorífica en el Concurso Internacional de Dramaturgia Ciudad de Bogotá por su obra *Raquel, historia de un grito silencioso*, publicada recientemente por la Editorial de la Universidad de Antioquia. Curador, pintor y crítico de arte. Ha sido invitado a participar en el Salón Independiente de México, Instituto Di Tella de Buenos Aires, Arte Actual de Caracas, Center of Interamerican Relations...

\* Este ensayo pertenece al libro inédito *El abrazo de la mirada*, ganador en la V convocatoria del Programa “Premios a la Creación” de la Gobernación de Antioquia, 2005.

otros, son la manera en que una época determinada los utiliza expresándose a través de ellos: es el estilo del tiempo.

Bajo la mirada acomodada del “desarrollo histórico” quedan por fuera muchos de esos artistas anómalos: El Bosco, Bruegel, las pinturas negras de Goya, Chagall, Balthus, Giacometti, Tàpies... y tantos otros. Pero si bien es cierto que estas y otras muchas obras no están absolutamente determinadas por la historia, que no son una fatalidad, también es cierto que no podemos negarles su historicidad, es decir, su función como “sujetos” actuantes en el tiempo, porque no son sólo un objeto estético: la obra de arte es un ser vivo que posee la fisiología de los objetos inertes.

Si se fuese a encajonar a Tàpies, seguramente se empaquetaría con artistas como Wols, Fautrier, Soulages, Hartung, Burri, Riopelle, Tobey, Vedova, Santomaso, Sonderborg, Rothko, Fontana, Saura, Millares... y se clasificarían dentro del informalismo, o del aformalismo, o del abstraccionismo lírico, o del tachismo, o del manchismo, o de la pintura matérica, o del abstraccionismo gestual, o del arte otro... pero... ¡qué diferencias las que existen entre todos ellos!

Es dramática y casi profética la manera en que el expresionismo abstracto se estrella en las últimas telas de Pollock. El informalismo es la posibilidad límite del expresionismo. Así lo dejaba entrever Pollock cuando en su ebriedad exclamaba, “¿Qué más quieren de mí? Ya lo he dado todo. ¿Qué más esperan de mí?”. El tachismo es el expresionismo abstracto radicalizado, llevado a sus últimas consecuencias. Por eso no se entiende la actitud de aquellos que copian a Pollock convirtiendo una expresión límite, un gesto último, un grito plástico, en un superficial objeto decorativo de “buen gusto”.

Tàpies debe mucho de su formación a Dadá, y así da testimonio:

Arp. 1934. Revista *D'ací i d'allà*. Luminosidad mediterránea, banderas catalanas, breves años de la República. Arp va unido para mí a un momento de brillantez resplandeciente. Aquel *flash* solar en que por unos instantes el hombre pudo ser medida de nuestra tierra. No es por casualidad. Delante de Arp todos los negros decorados de nuestros obispos se desmoronan a pedazos. “Los látigos suenan y de las montañas bajan las sombras bien peinadas de los pastores / los huevos negros y los cascabeles de los locos caen de los árboles”. Breves años claros de mi infancia en que se podían leer estos poemas de Arp traducidos a nuestra lengua. Luego habéis sido un confuso recuerdo, después una luz extraña, más tarde un símbolo. Y finalmente una realidad que se vuelve palpable. No es por casualidad. Porque por encima de todo está el hecho viviente, esencial, puro, nuevo de cada día. Quien no se atreve a orinar sobre los altares más almidonados, no es nada.

Quien no sepa quitar el cartón que hay encima de casi todas las narices, tampoco. Arp es lo que queda después de arrancar todas las pieles, después de haber desgarrado todos los papeles. Forma parte del equipo de los que han enseñado a hacer muecas a los mariscales, “las cajas enormes y los tambores salen de las orejas de los asnos”, al mismo tiempo que muestra la nitidez del camino preciso, de la curva amorosa, de la ironía exacta, del espacio más justo, de las habitaciones donde no hay lugar para la lamentable vida de los lamentables burgueses, “ya que las tumbas son más claras que los ojos”. ¡Por supuesto que nada ocurre por casualidad! Aquel momento hizo aparecer con claridad muchas cosas, para vergüenza de quienes han tenido los ojos llenos de legañas durante tantos años, y los tienen todavía, y para suerte de quienes lo hemos podido recordar. El latigazo Dadá suena para enterrar las momias más podridas y dejar el cielo más azul que nunca. Porque “los dedos nos llevan a través de los campos de aire / hacia los nidos de los ojos / allí donde se funden los nombres...”. Arp nos devuelve la belleza del primer día.

Antes de la guerra, la vanguardia más visible y activa en Europa era el surrealismo. Después de la guerra, el estilo que expresaba aquel sinsentido de la vida era, así mismo, el surrealismo. Y era el surrealismo la más próxima referencia, el más inmediato recuerdo de una vida vivible. Era legítimo y necesario retomar la punta de esta última vanguardia antes de aquella tragedia humana, para tratar de empezar de nuevo.

En Cataluña el surrealismo tuvo su campo de acción alrededor de la revista *Dau al set* (1948). “Dado al siete” expresaba el absurdo, la imposibilidad lógica, porque el dado sólo tiene seis caras. *Dau al set* no habría sido posible sin el antecedente inmediato y vivo del surrealismo. (No podemos olvidar que los catalanes Miró y Dalí eran en ese momento surrealistas). Era una pequeña publicación editada e impresa casi artesanalmente en una pequeña imprenta que tenía el pintor Juan José Tharrats. Su mentor fue el poeta Joan Brossa y aglutinaba a poetas y artistas plásticos como Arnaldo Puig, Antoni Tàpies, Joan Ponc, Modesto Cuixart, José Guinovart y el poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, que, sin formar parte de la “nómina”, fue uno de sus colaboradores más eficaces.

Tàpies debe mucho de su formación además de a Dadá, el surrealismo y *Dau al set*, a la filosofía y al arte orientales y a esa llamada primera vanguardia ibérica, Picasso, Miró, Gris, González, a la que Tàpies profesa admiración, sobre todo por los catalanes Miró y Picasso:

Para muchos de aquellos jóvenes de nuestro país, de la primera mitad de los años cuarenta, de quienes se creía que se podrían mantener siempre adoctrinados y con corbata, el impacto clandestino de la obra de Joan Miró, como también la de Picasso, fue una contribución importantísima a una toma de

conciencia que no se reducía, claro está, a los problemas de estética, sino que se extendía a la vida toda, como es de esperar en los efectos que provoca todo creador. Y la conmoción fue especialmente aleccionadora para quienes, teniendo edad para recordar –y por lo tanto para comparar–, abrimos entonces los ojos oponiéndonos a todos los esfuerzos que se hacían con el fin de violentar al hombre y a la historia.

Los dos grandes maestros, en aquellas penumbras de nuestra posguerra y de la guerra mundial, se convirtieron rápidamente en el eslabón que más firmemente nos redescubría y nos unía a los aires luminosos de tantas cosas de los años anteriores que parecían ahogarse por toda Europa.

¿Cómo se manifestó para nosotros la verdad siempre revolucionaria de la pintura de Joan Miró? Para comprenderlo han de tenerse en cuenta –ayer igual que ahora– las circunstancias. Como es sabido, hubo momentos en que todo parecía ya definitivamente resuelto, dispuesto según un orden preciso inspirado en las modas políticas y económicas de la época. Los jóvenes educados “de casa buena” salíamos elegantes y serios de unas escuelas religiosas donde se nos había querido preparar el cerebro para que aceptáramos las panaceas mágicas. Unos decían que la sociedad, sumida en la desgracia por culpa de quienes habían pactado con el diablo, gozaría ahora de unas formas que, “por gracia de los dioses”, velarían por nuestro bienestar. Otros nos hablaban de necesarios retornos a cánones antiguos. Algunos predicaban el respeto sagrado por la autoridad académica, custodia de los valores eternos. Algunos no ocultaban que de lo que se trataba era de la defensa de los derechos del dinero y que no debíamos avergonzarnos de que la administración de la riqueza estuviera en manos de las clases “altas y cultas”, si la plebe y sus instigadores demostraban su ineptitud. Parecía que el universo entero se había de regir a perpetuidad por unas leyes que, emanadas del Padre Eterno, abrazasen la totalidad y descendiesen verticalmente desde el cielo hasta el último rincón de las conciencias más humildes. Todo daba la impresión de estar previsto, desde la manera y condiciones en que los hombres debían trabajar, enamorarse y tener hijos, hasta la manera de vestir y divertirse. No sólo la forma de enseñar y aprender en las escuelas y universidades, sino también –no sé si hace falta decirlo– cómo había que concebir la pintura, la literatura o la música.

Se lucen los que piensan que el arte de vanguardia es un lujo inútil para los burgueses, una manera de escapar de la realidad. Yo, por mi parte –y hallaríamos naturalmente muchos otros–, puedo dar fe de que fue en gran parte gracias a la obra de Picasso y Miró como pude librarme, en plena juventud, de todo el peso que agobiaba aquí, y con el ejemplo de aquellos artistas aprendí muy de prisa a volver a respirar aquellos aires puros de altas montañas libres que se reconstituían por la tierra de los hombres.

Pero su obra conocida e importante, más que de los surrealistas, chinos y catalanes, es deudora de Altamira, de Brassäi, de los graffittis de

la calle y, sobre todo, del regreso a su propia obra temprana de los años 1945 a 48, en donde ya experimentaba con la materia, los surcos y los rastros.

En la Bienal de Barcelona del año 1954, Antoni Tàpies, en medio de enconadas polémicas, presenta, por primera vez en Cataluña y España, una obra *aformalista* (prefiero esta denominación a la más conocida y usada de *informalista*, por su significado inherente: in-formal, contra la forma; a-formal, sin forma). El *informalismo* es una reacción contra la forma, una agresión contra toda forma geométrica o figurativa; en cambio el *aformalismo* es un hacer sin forma, activa, positiva.

El *informalismo* hereda su proceso de ejecución del automatismo surrealista que confía en el azar, la espontaneidad inmediata y la improvisación instantánea, sin un plan previo, prescindiendo de la estructura y la composición de la obra. (Aquí podríamos recordar a Nietzsche, “lo que llamáis azar es vuestro propio ser revelado en lo que acontece y lo que se os inflige”). Su resultado es una expresión exacerbada, una gestualidad arracional y vitalista. Aquí el trazo se evidencia pero no significa, el grito se oye pero no explica. No invita a la contemplación, sino que provoca una determinada vivencia.

El término *informalismo* apareció por primera vez en 1952 en una exposición organizada por Michel Tapié en el Studio Fachetti, que llamó “*Signifiants de l’informel*”. Algún tiempo después apareció el término *tachismo* propuesto por el crítico Charles Estienne, adoptando de manera positiva esta palabra que había sido lanzada irónicamente por Pierre Guéguen. En Estados Unidos, mientras tanto, aparecían otros términos para clasificar a artistas de similar comportamiento estético. Primero apareció el término *expresionismo abstracto* y luego *action painting*. Tiempo después, Michel Tapié, que había introducido la muy difundida expresión *informalismo*, desarrolla su concepción de un *art autre*, entendido no como una reacción hacia otras tendencias geométricas o figurativas, sino como una nueva forma de *hacer arte*, que parte de *otra* poética y que produce *otro* resultado estético. Ya no busca que la obra se *exprese*, sino que *viva*. Que exista físicamente al unísono con el espectador. Que respiren el mismo aire. Que se haga evidente su pulsión y su presencia. Esta concepción es, sin duda, mucho más cercana a la obra de Antoni Tàpies. Hacer una obra que ocupe y viva en el espacio real del hombre, y que anule, que calle toda expresión. Pero ya Oteiza nos ha advertido que, en arte, todo es expresión.

Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Es en esa nada donde la obra vivirá. Como en la poesía, antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra



Gris-naranja-rojo



Relieve color ladrillo

# TÀPIES

Chapeau renverse



Ocre gris



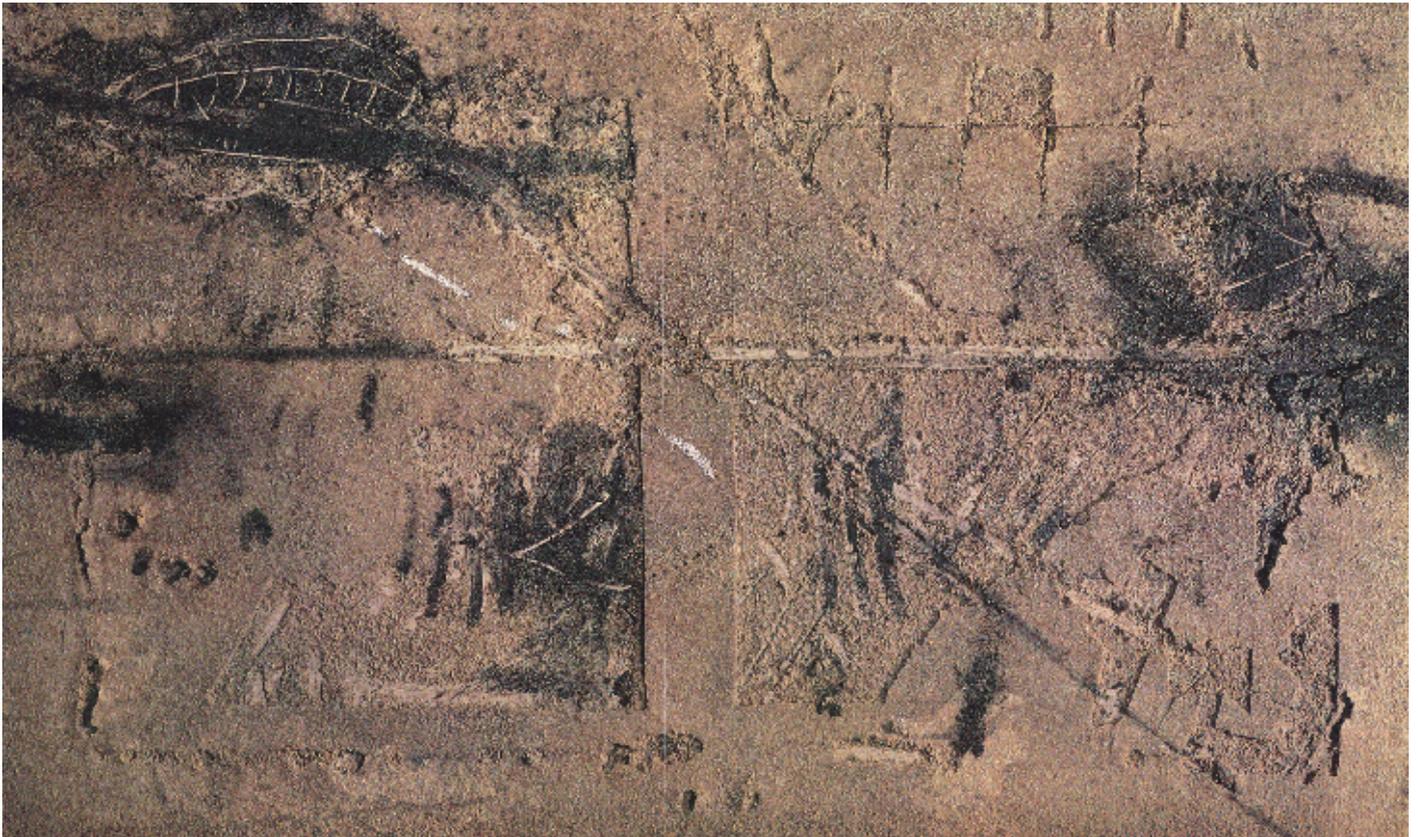
Relieve



# TÀPIES

Tema

Grafismos



de ese silencio. Así la forma no será una imposición del creador a la materia, no se tallará la materia, no se la forzará para expresar el Yo creador, sino que la forma será una epifanía de la materia misma\*. Yo toco esperando... decía un escultor.

En Tàpies no hay representación. La tradicional relación figura-fondo quedó abolida. No hay ya ilusión de volumen, de espacio, de atmósfera. La forma es la forma del "cuadro" en su totalidad: la forma es la forma del muro que ha construido: la forma es la materia. Lo demás son improntas anónimas, señales crípticas que nada significan para el espectador, trazos mudos. Para eso ha modelado, frotado, rascado, hendido la tapia, provocando en ella relieves, erosiones, desconchados, fisuras, corrosiones. Aquí es un silencio antiguo el que nos habla. Pero es un habla que, por nuestra bulla interior, hemos olvidado. Tàpies no busca la inspiración, busca el éxtasis. La inspiración siempre viene cargada de formas, de imágenes, de variables sobre la sintaxis de las imágenes mismas.

Aquí se busca que la obra alcance una plena autonomía frente a su autor, por lo que no se pretende un estilo personal, ni una huella que lo identifique. Tàpies lanza la obra y esconde la mano. Sin *estilo* y sin *identidad* no hay herencia que cuidar, y cada obra nace única y primigenia, de un ejercicio pleno de libertad: cada una vive su propia aventura. Esto genera que toda obra sea un ser distinto y soberano.

Sin el ruido del espectáculo temático y su representación, estas obras reclaman más que contemplación, meditación: he ahí su cercanía con Rothko.

Las tapias eran construcciones eficaces para aislar el ruido exterior y generar silencio. Olvidadas de su función original, estas tapias de Tàpies han operado ahora una transubstanciación maravillosa: ellas mismas son el silencio. Tàpies ha logrado hacer visible el silencio.

Una tapia, un muro, es un rastro inequívoco de que existió un hombre. Una tapia con un surco, con una grafía hendida, es seña segura de que existieron dos hombres: el que la construyó y el que la rayó. De ahí que en la obra de Antoni Tàpies siempre encontramos una connotación de existencia: la obra parece antigua pero el autor contemporáneo. Y es que como un prodigio de Cronos sus obras nacen antiguas (siempre será conveniente distinguir antiguo de viejo).

Tàpies trabaja la materia, causa de todas nuestras sensaciones, susceptible de todas las formas. Usa la tierra, el polvo, la ceniza... para que la sutil o la violenta técnica del viento, del agua, del hombre que pasó, expresen el silencio del tiempo. Aquí la materia está manifiesta y el tiempo latente. Y ya sabemos que el tiempo siempre se expresa con dedicación

y sin pausa sobre la materia y la memoria. Aquí, en estas tapias de Tàpies, la materia es memoria.

Estas tapias sin prestigio arquitectónico ni arqueológico, estas paredes sin linaje y sin historia, semejan anónimos pedazos de muros de cárcel con cicatrices de deseos secretos, de conjuros para obligar a pasar el tiempo; recuerdan tapias de hotelucho con manchas de amores clandestinos, de huellas de placeres vergonzantes; parecen paredes de esquina sola y soleada. Hay que recordar que en una situación social extrema, como la que se vivió en la oprobiosa dictadura de Franco, el muro es protección o castigo o posibilidad de expresión.

Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mí la conciencia de este poder evocador de las imágenes murales, he de remontarme muy lejos. Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras. Todo el drama que sufrían los adultos y todas las crueles fantasías de una edad que, en medio de tantas catástrofes, parecía abandonada a sus propios impulsos, se dibujaban y quedaban escritos a mi alrededor. Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo.

Estas tapias de Tàpies son entonces el eco de un silencio, de una protesta reprimida, de una violencia acallada. Estas grietas, estas heridas, son una huella del que estuvo aquí, una impronta postrimera, una pulsión apenas, un llamado tronchado, un gesto que no termina, un esbozo talado de un grito. Son arañazos expresivos pero no-significantes, porque Tàpies evita el símbolo: el símbolo se impondría sobre la materia y se robaría toda la atención. Por esto mismo niega la imagen y presenta sólo señales de existencia. No de una existencia concreta, de un sujeto con identidad, sino de una existencia anónima: es el tiempo que habla con su silencio. Parecen obras anónimas labradas por el clima, por la lluvia, por el sol, por alguien que es nadie. Son tapias en medio de la soledad... y el viento que las cruza. Pero no todas las ruinas son iguales. Sólo son bellas las ruinas de la buena arquitectura.

El reflector sobre el autor no existe. El autor está ausente y por eso no delatan una búsqueda de estilo. El estilo es el tiempo. El estilo es el silencio. "Confundirse con el polvo. He aquí la profunda identidad".

\* José Ángel Valente