

ANTONIO TAPIES Y LA REHABILITACION UNIVERSAL DE NUESTRA PINTURA

POR

JOSE THARRATS

Un poco de historia. Vamos a situarnos en el año 1948, fecha clave para nuestra nueva pintura. Barcelona. La misma Barcelona del museo de Arte románico de Montjuich. La Barcelona de Picasso y los *Quatre Gats*. La Barcelona de las exposiciones del viejo Dalmáu, con sus cuadros de Juan Gris, Picabia, Léger y Braque. La Barcelona de Gaudí. La Barcelona de Miró, y ¿por qué no?, la Barcelona que recibió los primeros impactos de Salvador Dalí.

1948. Las casas de los pequeños menestrales barceloneses vuelven a tener—los negocios de estos últimos años han sido óptimos—un cuadro para cada pared, el cuadro que la guerra, también devoradora de pintura, les arrebató con su trágico vendaval. Los maestros de nuestra pintura se llaman, ahora, Vila Arrufat, Mallol Suazo o Durancamps. Regoyos y Solana, en dos completísimas exposiciones, han sido recibidos con frialdad mientras la ciudad lloraba, desconsoladamente, la muerte de este pequeño simulador de Rubens que se llamó José María Sert.

1948. Los jóvenes artistas ignoran a Van Gogh, a Cézanne y a Gauguin. A Picasso todavía se le considera, generalmente, como un excéntrico. Miró, aunque forme parte del censo de la ciudad, es un perfecto desconocido, y, nombres como Kandinsky, Paul Klee, Mondrián, Max Ernst, de Chirico, e incluso Matisse, Rouault, Dufy y Chagall son voces tan indescritibles como el canto de un pájaro. Los jóvenes arquitectos terminan su carrera sin haber oído pronunciar, en sus lecciones, palabras tan significativas como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius o Mies Van der Rohe. Giacometti, Hans Arp, Laurens, Lipchitz, Zadkine o Julio González son nombres que mueven a risa a nuestros jóvenes escultores.

Es en este desolador paisaje artístico barcelonés del año 1948, y en un espacio tan reducido como el de la calle Balmes, entre la Plaza Molina y la Diagonal, donde se encuentran, precisamente, los tres artistas que han de dar un tremendo giro a la pintura catalana, al entroncar, nuevamente, sus obras con una tradición que

había proporcionado a nuestro arte un carácter esencialmente vivo y operante. Estos tres nombres son los de Juan Ponç, Modesto Cuixart y Antonio Tapiés. Hoy día, al revisar lo que conocemos de la obra de Juan Ponç, nos encontramos con que este artista se ha desviado de la línea que tan firmemente seguía y que, a su portentosa imaginación, ha antepuesto preocupaciones tan reñidas con su arte como el volver a unas viejas y caducas técnicas. De todos modos, no fuimos nosotros quienes nos equivocamos al creer firmemente en su obra, sino el pintor, quien, por ahora, muestra haberse equivocado. Modesto Cuixart quebró el ascendente entusiasmo de que era portador, dejando la blancura en sus telas durante más de cuatro años. Su reciente exposición nos parece, más que un importantísimo paso en su carrera, una sorprendente manera de continuar su arte donde ya lo dejó, en 1950.

El triángulo Ponç-Cuixart-Tapiés, si no ha llegado a limitar a toda una generación de artistas, ha espoleado, al menos, muchas vocaciones y, la noble rivalidad entre estos tres nombres, reunidos bajo el signo de *Dau al Set*, al multiplicar una labor que tal vez, solitariamente, hubiera sido menos intensa, pudo liberar, además, a otras vocaciones convertidas en crisálida, entre las cuales queremos contar la nuestra.

En el verano de 1948 es cuando aparece el primer pliego de *Dau al Set*. Publicamos los primeros dibujos reproducidos de Tapiés y los primeros poemas de Juan Brossa, el poeta cuya obra influye enormemente o parte, en otras ocasiones, de la pintura de Tapiés, Ponç y Cuixart. Nacido meses después, el *Salón de Octubre* recoge algunas inquietudes dispersas y unas oportunísimas exposiciones de Benjamín Palencia y de Pancho Cossío, celebradas más tarde, en Galerías Layetanas, vienen, como saludables soplos de aire fresco, a reanimar, a participar en esta *eclosión* barcelonesa de un arte nuevo.

Fué, también, en los albores de 1948, cuando se nos reveló, con más fuerza, la pujante personalidad, la trascendentalísima obra de Juan Miró. Uno de los más grandes pintores de nuestra época no lo descubrimos, entonces, en las salas de nuestro Museo de Arte Moderno, ni en nuestras galerías de exposiciones. A Miró nos lo encontramos en las páginas de un *Cahier d'Art* hallado, milagrosamente, en casa de un librero de lance y del que debió desprenderse algún *snob* deseoso de adquirir un lujoso álbum dedicado a la obra de José María Sert, que se acababa de publicar. Miró se nos reveló,

más vivamente aún, en casa del sombrerero Juan Prats, donde acudíamos, a menudo, con la misma delectación que nos producen las cosas prohibidas, a admirar la buena media docena de pinturas que el coleccionista conserva como si fueran parte de su propia vida.

Creo que fuimos los de *Dau al Set* quienes levantamos, nuevamente, en Barcelona, la liebre Miró. Cuando el Club 49 organizó una exposición con algunas obras del artista desperdigadas por la ciudad, fué curioso ver cómo algunos antiguos amigos de Miró se apresuraron a desempolvar sus cuadros, arrinconados en un desván, y se desembarazaron de ellos, después, a cambio de buenos dólares, cuando el hijo de Matisse, marchante de Miró, llegó sobre aviso a Barcelona.

El olvido que entre nosotros se había tenido con Miró hizo revisar otro nombre, el de Gaudí. Durante casi veinte años el arte de Gaudí había pasado casi en el más completo silencio. Ni la omnipresente silueta de la Sagrada Familia, ni la casa Milá, del Paseo de Gracia, ni el Parque Güell incitaban más la curiosidad del barcelonés. Durante la fiebre demoledora de nuestra posguerra se habló, incluso, de reemplazar el edificio de la Pedrera por otro más en consonancia con la época dorada de la piedra artificial.

Fueron las fotografías que Joaquín Gomis realizó en colaboración con Juan Prats lo que nos acercó, nuevamente, a la obra de nuestro genial arquitecto. La paciencia, la agudeza, el sentido de observación del fotógrafo en sus nutridas series de imágenes reveló a muchos de nosotros aquello que por nuestros propios ojos no habíamos sabido ver. Gaudí iba a convertirse, muy pronto, para los artistas jóvenes, en otra bandera. Las nuevas promociones de arquitectos admiraron en él su espíritu de independencia, sus audaces concepciones, su imaginación prodigiosa. Gentes que habían manifestado públicamente su aversión por Gaudí, gentes que habían silenciado durante veinte años su relación con el arquitecto catalán se engancharon, súbitamente, al coro de sus turiferarios. Gaudí caló, hondamente, por vez primera, en la entraña popular. Se polemizó enormemente sobre su obra y se aprovechó esta favorable corriente de simpatía gaudiniana para enfocar, otra vez, la continuación de las obras del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

Lo poco del trabajo realizado después de los años de paralización nos afirma, cada vez más, en la convicción de que la Sagrada Familia no puede continuarse según las concepciones de Gaudí. La arquitectura, con su descubrimiento de nuevas técnicas y el empleo

de nuevos materiales, ha dado un notabilísimo avance. Las ideas de Gaudí, adaptadas a la sensibilidad de las personas que pretenden en la actualidad continuar su obra no son, en modo alguno, el reflejo de nuestra época. Ni el mismo Gaudí, que, como es sabido, iba modificando sus planos en el momento de su ejecución, hubiera admitido las soluciones que se pretenden aportar al amparo de su nombre.

Hemos topado, pues, con uno de los principales problemas que afectan a Barcelona y a su arte moderno. Los jóvenes arquitectos, superada ya la época de fervor gaudiniano, se encuentran con las enormes posibilidades que puede ofrecer una arquitectura a la escala humana. Decir actualmente gaudinismo, en Barcelona, puede hacernos sospechar, como con la expresión vagnerismo, una marcada concesión a la ñoñez y a la sensiblería, ya que, por desgracia, bajo la invocación de estos dos señeros creadores, se han escudado—como nos fué largamente demostrado en los recientes festivales de Bayreuth, celebrados en nuestra ciudad—no pocas mentalidades estrechas e incommovibles a todo lo que suponga una sana evolución o superación.

El cansancio o tal vez el conocimiento súbito y a grandes brochazos del arte moderno universal; la falta de un proceso escalonado que nos condujera a las últimas consecuencias de la plástica; la escasez de imaginación, uno de los males que más aquejan a nuestros jóvenes artistas, más la invocación por parte de la crítica de respetabilísimos nombres de finales del pasado siglo que aún no hace diez años ignoraban, han vuelto a dar un sesgo negativo al ritmo de nuestra joven pintura. Se copia superficialmente la fealdad de Van Gogh, de Soutine, de Solana, de Gromaire o de Kokoschka, sin que los imitadores sientan en su alma el más leve rasguño de la angustia que atormentó a aquellos personajes. Se invoca a Diego Rivera y a sus acólitos mejicanos o brasileños y se hace la apología del mural, esta pintura de caballete servida en forma de *cinemascope* y en la cual se cuentan rudas historias que aburren a quienes van dirigidas. Otros se prestan al doble juego del realismo de tipo expresionista y a la abstracción, con una facilidad pasmosa, pendientes sólo del lugar de donde vengan los encargos.

Nuestros jóvenes artistas no saben adónde van, ni lo que desean, ni lo que pretenden. Un semanario barcelonés, en una serie de interviús dirigidas por el crítico Sebastián Gasch—uno de los pioneros del arte nuevo en Cataluña—ha hecho desfilar, por sus páginas, a casi un centenar de pintores. De una misma generación, aproxi-

madamente, y cuyas obras se producen en el mismo clima, sus opiniones son tan distintas y contradictorias como si hubieran sido formuladas por seres de distintos planetas. Si realizadas entre arquitectos, ingenieros, científicos, las soluciones hubieran convergido en un mismo punto, los pintores, al igual que los escultores, han demostrado explícitamente qué luchan por una causa estéril. Peor que estéril: por una cuya proyección les es desconocida.

Hemos querido esbozar el telón de fondo ante el cual se ha desplegado el arte maravilloso, el arte cambiante, la extraordinaria pintura de Antonio Tàpies. Jamás pintor alguno, entre los de nuestra generación, ha despertado, desde un principio, la curiosidad que la obra de Tàpies proporcionó. Hubo momentos que en Galerías Layetanas el público debía ir guardando cola para observar, uno a uno, sus cuadros. Si bien es verdad que esto no añade nada a su favor, ya que con la misma expectación fué recibido, poco antes, el melodramático Cristo de Prieto Coussent, es cierto que el nombre de Tàpies se afianzó desde un principio en el público. Ante aquella señaladísima promesa, sólo cabía esperar a que se produjeran los acontecimientos que deben marcar una carrera y, los éxitos de Tàpies llegaron tan pronto como lo habíamos imaginado: su intervención en los salones de los Once que dirigió Eugenio d'Ors, sus participaciones en la Bienal de Venecia y en los Certámenes Internaciones de Pittsburg, la obtención del premio a la mejor obra de un pintor joven en la segunda Bienal de Sao Paulo, sus exposiciones en Chicago y Nueva York e, incluso, la distinción de estar su obra aquí, en Santander, para representar, junto con la de otros seis artistas, siete aspectos característicos de la pintura española de nuestros tiempos.

Hubo un momento en la vida de Tàpies en que su vocación se le presentó de una manera definitiva. Fué en el año 1944, cuando un forzoso descanso en un sanatorio le retuvo, durante unos meses, en la placidez de un paisaje pirenaico. Allí tuvo el tiempo necesario para dibujar y meditar detenidamente. Vuelve a Barcelona en 1945, y es entonces cuando abandona definitivamente sus estudios: una carrera de Derecho que estaba a punto de concluir, para dedicarse de lleno a la pintura. Es tan fuerte su convicción de artista que ni siquiera hace el pequeño esfuerzo que supone el terminar las cuatro o cinco asignaturas para la obtención del título facultativo. Su vida iba a tomar un rumbo distinto del que su familia le había preparado.

¿Cuál es en una Barcelona que, como hemos visto, por un lado

estaba dominada por el recuerdo de los Carlos Vázquez, Zuloaga, o Sert y que, por el otro, desde el exterior, sólo nos eran ofrecidas vagas imitaciones del arte presuntuoso de los Arno Breker, de los Werner Peiner, o de los Fritz Klimsch, el primer contacto de Antonio Tàpies con una pintura auténticamente actual?

Nuestro pintor nos confiesa que el primer careo con la aventura del color en nuestros días lo tuvo al encontrarse en sus manos un ejemplar de la más ecléctica de las publicaciones de arte: la revista inglesa *The Studio*, que acababa de dedicar un número al nuevo grupo de artistas franceses formado por Bazaine, Gischia, Singier, Pignon, etc. Luego, Tàpies afirma que su primera pintura al óleo fué una copia de un cuadro de Vincent Van Gogh. Verdaderamente, ninguno de estos artistas ha marcado la elegancia inmanente, el misterioso lirismo, la recapitada selección de valores cromáticos, el sentido ora mágico, ora pitagórico que anima a los signos y a los colores intencionadamente fríos que caracterizan las primeras obras de Antonio Tàpies.

Si las páginas de *The Studio* le proporcionan al pintor un primer conocimiento de los cauces por que derivaba el arte moderno son, más adelante, Paul Klee, Max Ernst, Henri Rousseau y, especialmente, como hemos apuntado más arriba, otro pintor catalán, Juan Miró, quienes le abren a Tàpies perspectivas más anchas, caminos infinitos para un hombre dotado de su privilegiada sensibilidad y de sus condiciones, virtudes ganadas pulso a pulso en la lucha cotidiana con la materia, durante esforzadas, largas, mas agradables horas de continuada labor.

He aquí uno de los más importantes secretos del arte de Antonio Tàpies. Si nadie, entre nosotros, ha llegado hasta donde él lo ha hecho, débese, también, en buena parte, a que Tàpies ha trabajado con más fidelidad que los demás. Es cuando el hombre se centra en sí mismo cuando se encuentra, cuando saca provecho de las virtudes que la Providencia ha puesto en cada uno de nosotros.

Aunque joven, el arte de Antonio Tàpies puede desglosarse, por su variedad y por su nutridísima aportación a la historia de nuestra pintura, en cuatro o más épocas. Hay, en primer lugar, en sus obras del año 1947 al 1950, una marcada filiación surrealista. La luz penetra en sus cuadros por pequeños destellos, por suaves crepúsculos o por leves amaneceres. Su espíritu rebelde se produce, precisamente, contra todo aquello que ha acomodado su existencia. No es a rehacer el mundo a lo que aspira, sino a involucrar sus deseos, su ideología a la pequeña cosmología de sus cuadros.

Huellas de manos, signos astrales, ramificaciones vegetales, piedras preciosas, hendiduras, rasguños, símbolos sexuales, bocas, ojos—ojos cejijuntos como los del verdadero rostro de Antonio Tàpies—constituyen la grafía de sus cerrados universos de cuatro ángulos. Es la época en la que Juan Brossa empieza a leerle sus versos, es la época en que el poeta bautiza los cuadros del pintor con títulos tan sorprendentes como *El trigo de los cafres*, *Mudro*, *Espesismo de Oseleta*, *Faraga*, *Gran Celeste*, etc. Una ligera referencia a Lucas Cranach la encontramos en la obra *La tercera transformación nocturna de un león en J. Arromoc*, perteneciente a esta misma época.

Uno de los sentimientos más ligados al arte excepcional de Antonio Tàpies es la música. Sus preferencias se dividen entre Wagner y los maestros de la moderna Escuela Vienesa: Arnold Schoenberg, Alban Berg y, muy especialmente, Anton Webern. *El escamoteo de Wotan*, *El dolor de Brunhilda*, *Dríades, ninfas, y arpías* y *Las construcciones del Shab Abba*, actualmente en el Museo de Albright (Búfalo), figuran entre las pinturas más características de este wagnerianismo del que también participamos Juan Brossa y los demás componentes del grupo *Dau al Set*.

Luego se produce en Barcelona un momento peligroso para todos los artistas. El brasileño Joao Cabral da Melo, hombre de raro talento, poeta a cuyo alrededor forman algunos de los pintores y poetas jóvenes más dotados de nuestra ciudad, explica, con un convencimiento rayano en el misticismo, que la pintura debe tender a lo social, que el arte debe representar no a una época, sino al hombre que llena esta misma época y todo aquello que pesa sobre su cotidiano quehacer.

Desde París, con una proyección más vasta del acontecer del mundo, y acuciado, como lo fué Leonardo, por una de aquellas pasiones que jamás se satisfacen—el conocimiento—, Tàpies se nos produce, en algunos cuadros, bajo el aspecto de un hostigador social al estilo de Georges Grosz. *Los Hombres*, *Homenaje a García Lorca*, *Homenaje a Miguel Hernández* figuran entre los pocos cuadros de esta época que, a pesar de todo, nosotros amamos, ya que la forma que sustenta a sus obras supera, en creces, al fondo, ya que la elegancia con que han sido expresados, el sentido rítmico de la composición, la modulación del color están muy por encima del valor anecdótico de que son portadores.

Hay, antes del viaje de Tàpies a los Estados Unidos, como una concienzuda revisión de toda su obra anterior. Es a principios del

año 1953 cuando, después de “intentar la comprensión de los estudios psíquicos colectivos” a que alude Cirici-Pellicer, el pintor parece proyectar su obra hacia una expresión más pura del color y de la forma. Para ello hay que eliminar toda figuración. El arte abstracto es un mundo nuevo, con sus nuevos sonidos y sus posibilidades infinitas, un mundo en el cual el arte eternamente inquieto de Antonio Tàpies no hallará límites. Ya no se tratará de convertir un paisaje, un rostro, en formas geométricas coloreadas, sino en pintar, exclusivamente, líneas, superficies, manchas, composiciones completamente independientes que reflejen los estados del alma, cuadros que revelen que el pintor no es un artista servil, sino que su papel en la sociedad es el de dirigir. Naturalmente, es imposible buscar la comprensión o, mejor dicho, creer en los cuadros de Tàpies que figuran en la presente exposición y que pertenecen a la citada época, sin que el espectador pase, a su vez, por el mismo proceso evolutivo que ha debido de pasar el artista, ya que comprender pintura no es más fácil ni difícil que llegar a otra clase de conocimiento humano.

Es en América del Norte donde el arte moderno encuentra hoy en día su más notable desarrollo. Es indudable que el viaje de Tàpies a los Estados Unidos ha aportado, al menos, en su obra, una mayor libertad. El artista ha comprendido cómo a una expresión más pura del color y de la forma se le puede añadir, todavía, la intervención en la obra de nuevos materiales. El artista señala la profunda impresión que ejercieron sobre él los pintores de la Escuela del Pacífico, notablemente Mark Tobey, quien pretende hacer conjugar en su arte algunas ideas progresistas occidentales con la antigua filosofía oriental.

Una audición de música concreta, celebrada en Barcelona por un equipo de la Radiodifusión francesa, nos afirmó, todavía más, en este convencimiento de aportar también a la pintura, de ganar, esta nueva dimensión que nos ofrece el poder utilizar materiales desconocidos hasta ahora. Unas oportunas palabras de Angel Ferrant nos reafirman en este aserto. Dice así nuestro escultor: “Lo único permanente es el cambio. El empeño de que por sus materiales sea duradera y resistente la obra de hoy sería mucho más plausible dedicado a los zapatos que no a la escultura. No he vacilado, pues, en valirme de materiales sin abolengo. Y los escogí sin distinción entre pobres y ricos, entre débiles y fuertes. Los requerí, principalmente, por su virtud de liviandad, que estimé tan importante para la mutación como lo fué la pesantez para la

fijeza de la escultura inmutable. La realización de la escultura cambiante exige materiales que todavía no existen. Así como antes de inventarse el óleo se pintó en dirección a él, así también los recursos empleados aquí se manifiestan en solicitud de materias y procedimientos cuyo hallazgo corresponde al técnico y no al escultor." Hasta aquí las palabras de Angel Ferrant.

Tàpies sabe que el artista debe ser un hombre abierto y debe encontrarse en todas las manifestaciones de nuestra época, aunque para conseguirlo tenga que entrar, como los grandes maestros del Renacimiento, por la puerta de servicio. Es por ahí donde se empieza. Es triste ver cómo nacen y crecen nuestras ciudades, abandonadas de una mano que las ordene. En estos instantes apremiantes es cuando el artista debería aportar todo su genio y toda su inspiración al mundo en que vive, ya que hay que hacer del arte un verdadero sacerdocio para desnivelar esta tremenda desproporción espiritual en que se encuentra el hombre de nuestros días. Mas no hace falta que el artista se sirva de viejos conceptos y de viejos instrumentos para comunicarse con el público. La pintura, tal como la hemos venido entendiendo hasta ahora, se está muriendo, como murieron miles de procedimientos antiguos con que expresarse.

Lo que no puede desaparecer es el arte en sí, con sus innumerables matices y lenguajes y con los muchos materiales descubiertos y que quedan por descubrir para plasmarlo. Cosas que pueden resistir el tiempo y cosas que pueden desaparecer en un instante. El pintor de Altamira o de Lascaux nunca pudo imaginar que sus obras serían admiradas al cabo de veinte mil años. El pintor de Rávena decoró San Vitale, el mausoleo de Gala Placidia y los muros de las dos iglesias de San Apollinare con pequeños mosaicos, que conservan toda la viveza y todo el frescor de la época en que fueron realizados. El pintor de Chartres utilizó para expresarse unos vidrios que han constituido una de las obras más culminantes de la historia del color.

El artista que no sabe renunciar al destino de sus cuadros es un hombre acabado, impotente para ejercer su función creadora hasta lo absoluto. Fabricando cerámicas, en menos tiempo de media hora por pieza, Picasso nos viene a demostrar que todo lo que toca el artista puede transformarse en arte por su propia voluntad.

No creemos que la misión de la pintura sea la de decorar un muro. Sería una misión muy poco ambiciosa. Si el pintor debe

limitarse únicamente a abrir una ventana sobre una pared ciega, sólo vendrá a suplir las deficiencias de un arquitecto. Las casas de Frank Lloyd Wright no necesitan pinturas en sus paredes, ya que, si es necesario, la misma Naturaleza penetrará por ellas.

El artista se encuentra demasiado postergado de la sociedad. Poco a poco irá recuperando el lugar que merece. La Grecia espiritual conoció muchas ventajas cuando los artistas llenaron sus ciudades de bellezas arquitectónicas y escultóricas. En los próximos tiempos, los artistas deberán escalar todavía lugares más elevados. Se habrán destruído tantas cosas, que sólo en ellos el hombre encontrará la esperanza de crear belleza. Es entonces cuando se construirán nuevas ciudades con nuevos sistemas de iluminación, nuevos colores, nuevas dimensiones y nuevos reflejos. (Han dado un gran paso por este camino el nuevo Rotterdam y Le Corbusier con la unidad de habitación, en Marsella, y con las obras en curso, en la capital del Punjab.)

“El porvenir—dijo Mondrian—es para el arte abstracto, pero con la condición de que todo sea movimiento.”

José Tharrats.
BARCELONA.

