

## ANTONI TÀPIES. EL CUERPO DEGRADADO Y LA COMUNIÓN CON LO TRASCENDENTE

José Manuel García Perera  
*Universidad de Sevilla, España*

### Introducción

La presente comunicación se acerca a la obra del pintor catalán Antoni Tàpies (1923-2012), figura fundamental para entender el crecimiento de la vanguardia española durante los difíciles años de la posguerra. Se trata de un estudio que, dentro de su dilatada trayectoria, aborda un aspecto muy concreto de su producción, de ahí que se hayan rescatado solo los trabajos considerados ilustrativos del asunto que aquí abordamos.

La obra de Antoni Tàpies ofrece múltiples y casi paradójicas lecturas. En el contexto de la España de posguerra y en plena dictadura franquista, su pintura se levanta para dar testimonio de la represión de tan triste época. Muros desconchados y agujereados, paredones de fusilamiento, cuerpos fragmentados y atados, despojados de libertad... La pintura española de posguerra, con gente como Manolo Millares o Antonio Saura, se ha explicado casi siempre como reacción al drama de España, y esto es algo que se extiende en realidad al arte informal europeo. Fautrier, Dubuffet o Burri conciben también cuerpos maltrechos, heridos, y en ellos se ha visto una denuncia contra el horror que el ser humano estaba perpetrando contra sí mismo en la segunda mitad del siglo XX. El talante trágico de los cuadros se ha puesto por encima de cualquier otra consideración, pero eso no debería hacernos olvidar al otro Tàpies, al Tàpies de la meditación, al Tàpies del Zen, a ese otro Tàpies que entre la herida y la carne busca la espiritualidad y la elevación a lo trascendente.

Carlos Ortega, en “Teorías sobre Tàpies”, concibe la destrucción del cuerpo en la pintura del artista como un intento por conocerlo mejor, una manera de hallar su sentido verdadero, y así lo devuelve al “humus, material del que provenimos y al que volveremos” (2001: 10). Es preciso resaltar la idea de que una palabra pueda albergar el doble sentido que queremos destacar en la pintura de Tàpies: la palabra latina *humus* significa “tierra”, y sirve para definir la sustancia producto de la descomposición de restos orgánicos, y a su vez es el origen de la palabra “humillar”, del arrastrarse por el suelo con la dignidad perdida. Parecen unidos así los dos sentidos de la destrucción en la pintura de Tàpies: el drama, la herida, la humillación del cuerpo vejado; y la materia fangosa en la que se disuelven las formas y que es origen de todas las cosas. El cuerpo que se nos muestra en su obra *Desnudo* (1966) es buena muestra: atado, forzado y carente de libertad, lo que alude claramente a la dictadura franquista, pero a la vez siempre en devenir, deshaciéndose para hacer con su materia otra cosa diferente.

Así, este daño, esta destrucción, alberga siempre un cariz positivo: igual que en el propio acto de pintar, la destrucción es necesaria para la creación. Dar forma y emborronar son las dos caras de una misma moneda, un proceso fluido y continuo en el que la una necesita a la otra.

### Seres mixtos y panteísmo

Hace siglos que se inculca en nosotros la idea de un “Creador” separado de la “criatura”, como también la de un yo separado del Universo y en consecuencia la de *un cuerpo separado del espacio*... Esto ha tenido una repercusión enorme en nuestra psique y ha fomentado un sentimiento de antagonismo,

hostilidad y conquista respecto de la Naturaleza, totalmente inverso al de identidad y “colaboración” con ella que tan desarrollado tienen los orientales (Tàpies 1989: 106-107).

Tàpies sintió un profundo interés por la filosofía oriental por su manera de unir lo trascendente y lo pedestre. En diversos escritos reflexiona acerca de la idea de que en Oriente lo divino se encuentra en el ser humano mismo, en lo más puro y sencillo, y por ello hasta el elemento más insignificante merece un gran respeto. La concepción judeocristiana típicamente dicotómica de la realidad parte de una geografía mítica dual (creador y criatura, espíritu y materia, materialismo e idealismo), mientras que en Oriente esta geografía es Una. El *yin* y el *yang*, como en principio pudiera parecer, no representa una dualidad, nos remite a una unidad polarizada puesto que todos los seres toman parte de las dos energías que intervienen en su formación (Tàpies 1999). El maniqueísmo que caracteriza a la cultura occidental lo entiende el pintor como en parte culpable de los males del siglo XX, pues establece un sinfín de jerarquías que no nos han conducido a nada bueno. Tàpies hace suyas las palabras del sinólogo Joseph Needham cuando habla de una “esquizofrenia de Europa” (citado en Tàpies 1999: 270), una “confusa danza en que están metidos los europeos desde los primeros tiempos, oscilando entre un espiritualismo teológico de una parte y un materialismo mecanicista de otra... Dios y los ángeles enfrente de los átomos y el vacío, creación contra evolución, sotana y alba en pugna con la desnudez de Afrodita” (citado en Tàpies 1999: 270). Ante esta realidad, las sabidurías asiáticas no dualistas como el Vedanta, el Budismo Mahayana o el Zen ofrecen al pintor una más conciliadora concepción orgánica del universo.

La etapa mágica (1948-1953) de la obra de Tàpies es un claro exponente de estas ideas, así como de su concepción animista del mundo. El tema principal de este período es la unión del hombre con el cosmos, y de ahí la proliferación de seres mixtos, a medio camino entre lo humano y lo animal, lo vegetal, o lo mineral. Estos híbridos son en la pintura de Tàpies ejemplos de saber estar en el mundo, de comunicación con los elementos que nos rodean: un personaje nace del suelo, sin pies, como si estuviera enraizado, y otro aparece sumergido en el agua, como en un contacto revitalizador. Confluyen astros, animales y plantas en lo que parecen escenografías que conjugan la totalidad de los elementos del cosmos (Gimferrer 1974). “Una luz digna [...] disuelve al hombre en el universo total. Quise mostrar que estamos unidos a cada detalle, cosa, árbol, animal y montaña de la naturaleza. El hombre es una especie de desarrollo natural de este orden primitivo” (Andral 2002: 334). Están aquí las ideas panteístas según las cuales Dios y el mundo son la misma cosa, como si todo formara parte de la misma idea, de la misma materia. Hay un concepto unitario de todos los elementos, y si Dios y el mundo son lo mismo, cada cosa es Dios, y Dios es cada cosa.

## El fragmento y la materia del cosmos

Existe, por tanto, una manera menos dramática de analizar la destrucción en la pintura de Antoni Tàpies. Decimos destrucción porque el resultado es que el cuerpo pierde su nitidez, su entidad, pero este es un desintegrarse necesario para alcanzar una mejor y más armónica existencia. Por distintas que puedan ser estas dos interpretaciones de la destrucción no nos parece posible ni necesario elegir entre una y otra, dado que la obra de Tàpies es lo suficientemente abierta como para que ambas tengan cabida, y el propio pintor parece entenderlo así en diversas manifestaciones. Veamos unas palabras suyas que explican, desde este punto de vista, el sentido de los fragmentos corporales que comienza a pintar en la década de los sesenta: “el fragmento presupone ante todo un rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas, donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir continuo, y por tanto, nos son completas por sí mismas [...]. En un fragmento pequeño se encuentra todo el cosmos” (Antich y otros 1998: 198).

Detengámonos en los títulos de algunos de sus cuadros: *Materia en forma de pie*, *Materia en forma de axila*, *Relieve ocre y rosa*, *Forma lateral rosa*, *Gris con forma de máscara*... El recurrente “Materia en forma de” viene a decirnos que Tàpies nos habla por encima de todo de la materia que da forma a las cosas, no de la cosa misma, y que es la misma materia la que primero forma un pie, luego

una axila, una pierna, una taza, un libro... Y así cualquier elemento de nuestro mundo, desde lo más vulgar a lo más elevado. Jacques Dupin expresa esta equiparación entre la materia y la forma: “Cautivos de la materia, no existen sino en y por ella, figuras y objetos son de la misma índole que las huellas y accidentes de la pared [...]. No se afirman sino para negar, despersonalizarse” (Alberti y otros 1978: 93). Esta despersonalización se refiere a la pérdida de autoconciencia que sufre el organismo a través del mimetismo, mediante el cual se hace uno con la materia que le ha dado forma. De este procedimiento no resultan elementos u objetos independientes, sino puros “accidentes matéricos” (Alberti y otros 1978: 93). La materia no es aquello de lo que está hecho el objeto (elemento pasivo y pasado), sino aquello que puede tomar cualquier forma (elemento activo y presente). Tàpies nos muestra no lo aparecido en la materia, sino la propia aparición.

Pero no solo en épocas de espesa materia en la obra del artista podemos hablar de una destrucción necesaria para la comunión de todas las cosas. En la década de los ochenta, momentos de barniz meloso para la pintura de Tàpies, también encontramos comentarios al respecto. Es Manuel Borja-Villel quien, en *Celebració de la Mel*, desarrolla la misma idea, pero esta vez enfocada a las composiciones realizadas con barniz. Son ahora la transparencia y una fluidez de difícil contención las culpables en gran parte de que fondo y figura vuelvan a identificarse como un ente indivisible. Esta vez la clave está en los libros sagrados hindúes, las *Upanishads*, que hablan de “la identidad espiritual existente entre la esencia sutil del universo y la de los seres que lo componen” (Borja-Villel y otros 1991: 19), la cual es expresada mediante la miel, como metáfora de la dulzura del vínculo: “cada una de las manifestaciones cósmicas (tierra, agua, fuego, sol, espacio...) es asimilada a la miel. La Tierra se hace miel para los hombres y los hombres a su vez deben hacerse miel para la Tierra, esto es, deben reconocer en ellos mismos aquello que los identifica con la totalidad” (Borja-Villel y otros 1991: 19).

No en vano, una de las obras más recordadas de este período de los barnices lleva por título *Transfiguración* (1994), como si fuera al disolverse en el charco de miel cuando el cuerpo alcanza su forma (o informa) verdadera.

## Bibliografía

ALBERTI, Rafael, Joan BROSSA, Michel BUTOR, José Manuel CABALLERO BONALD, Jacques DUPIN, Carlos FRANQUI, Pere GIMFERRER, Ignacio GÓMEZ, Mario HERNÁNDEZ, Joan MIRÓ, Julián RÍOS, Andrés SÁNCHEZ, Severo SARDUY, Antonio SAURA, Jorge TEIXIDOR y José Ángel VALENTE (1978): *Antoni Tàpies. Cuadernos Guadalimar*, n.º 6. Madrid: Rayuela.

ANDRAL, Jean-Louis (2008): “Tàpies: la pintura en un cuerpo a cuerpo”, en ANTICH, Xavier (ed.), *Antoni Tàpies en blanco y negro (1955-2003)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 333-343.

ANTICH, Xavier, Manuel BORJA-VILLEL y Peter BÜRGER (1998): *Tàpies: el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

BORJA-VILLEL, Manuel, Rudi FUCHS, Donald KUSPIT, Georges RAILLARD, y Pere GIMFERRER (1974): *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*. Barcelona: Polígrafa.

ORTEGA, Carlos (2001): *Tàpies*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

TÀPIES, Antoni (1989): *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

— (1991): *Tàpies. Celebració de la mel*. Barcelona: Polígrafa.

— (1999): *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela.