



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

***La pintura matèrica d'Antoni Tàpies i l'art romànic català***  
**Esther Raventós Pons**

**Catalan Review, Vol. XV , No. 1 (2001), p. 79-93**

# LA PINTURA MATÈRICA D'ANTONI TÀPIES I L'ART ROMÀNIC CATALÀ

ESTHER RAVENTÓS PONS

M'hi vaig començar a interessar, en part, amb el desig de buscar formes que trenquessin amb els postulats de la pintura acadèmica, amb la distribució acadèmica de l'espai, amb el clarobscur clàssic, que a parer meu donaven una falsa idea de la realitat. Però en l'art romànic buscava, sobretot, un tipus d'art màgic i comunicatiu que consignés la transformació de la ment de les persones que el contemplen [...] D'altra banda, en els anys de joventut, jo tenia una autèntica obsessió per trobar arrels profundes en l'art del meu país, i és natural que la pintura romànica em captivés. (Citat per Borja-Villel 49).

A començaments del segle XX, la concepció renaixentista que l'ésser humà és el centre d'un univers estable i inamovible desapareix. L'home queda atrapat en un univers múltiple que existeix en constant canvi. Res és estable. L'art ja no és la finestra transparent o el mirall del món del Renaixement sinó que respon a la subjectiva posició de l'artista que sempre està oberta a una contingència indeterminada davant del món. L'art contemporani, al extirpar la seva dependència amb l'analogia descriptiva, presenta un nou espai pictòric que emfatitza la frontalitat del pla pictòric apropant-se a la discursiva estètica del medievalisme. Umberto Eco percep en la societat i l'art del segle XX un retorn de l'interès per l'Edat Mitjana i defineix la nostra època com "neomedieval" amb una estètica que no és sistemàtica sinó additiva i compositiva, que tolera multiplicitat i valors conflictius (83). La cultura catalana del segle XX és, també, com afirma Gloria Moure, "prerrenacentista i contemporánea al mismo tiempo" (14). Tàpies, en la declaració anterior, assenjala la influència del romànic en la seva obra però, a conseqüència de la seva afirmació, la majoria dels crítics han analitzat l'aspecte màgic i simbòlic de l'obra del pintor respecte a l'art medieval català. Aquest article es concentrarà en un angle diferent ja que analitzarà el tractament, la forma i l'execució de l'espai pictòric en l'obra matèrica de l'artista, a partir de la mort de Franco en 1975, i les seves similituds i divergències amb els frescos romànics catalans.

A l'exactitud de la perspectiva lineal renaixentista que permet representar un espai infinit i unificat immobilitzant l'artista/espectador en un punt fix, s'oposa l'experiència comunitària de la perspectiva natural del medievalisme dintre d'un camp esfèric i divers que emfatitza la bidimensionalitat del pla. Maurice Merlau-Ponty explica que aquesta perspectiva natural obra molts camins perquè es basa en l'angle de la percepció de l'objecte, més aviat que en la seva distància

(49-50). És a dir, llenguatge i experiència s'interrelacionen en un moviment de metamorfosis contínues i dinàmiques que s'amolla a la pròpia idiosincràsia de l'artista i a la seva percepció del món. En el segle XX, els dràstics canvis socials, econòmics, històrics i urbans afecten la visió de l'artista que es veu submergit en un cosmos de múltiples realitats i qüestiona la veracitat del paradigma renaixentista que es proposa presentar el món des de només un punt de vista. Aquest canvi de percepció desemboca en la substitució de la perspectiva clàssica per un nou espai pictòric que redueix l'escena plàstica a la frontalitat, com succeeix en l'art medieval, per captar aquest món enèrgic i heterogeni.

L'espai pictòric medieval es defineix per l'absència de profunditat i no està unificat, és a dir, és pla i frontal. Miriam Bunim assenyala que l'art romànic es caracteritza per un fons no representatiu i bidimensional en el que la figura també queda limitada a aquesta frontalitat (107). Figures i fons s'interrelacionen dins d'un mateix pla com pot veure's en el fresc del Mestre de Taüll (fig. 1), en l'església de Sant Climent, d'influència mossàrab. El tractament de la Verge de l'absis principal i el fons formen un conjunt esquemàtic geomètric en el que la figura de la Verge queda absorbida pel fons però separada, al mateix temps, pel traç negre que l'envolta. La majestuosa i estable figura, immobilitzada i allargada, contrasta amb la dinàmica vitalitat de les línies corbes, circulars i ovalades que existeixen tant en la figura com en el fons. Línies i formes en relació unes amb altres creen un ritme polsant que estimula un nerviosisme intern, on la fluïdesa de les línies provoca volum, profunditat i forma però sense abandonar la frontalitat del pla. Això és degut al fet que l'espectador, acostumat des del Renaixement a observar profunditat en la superfície bidimensional, no percep una superfície plana sinó prop/lluny. Però, Heinrich Wölfflin indica que "it is wrong to believe that a Medieval picture was ever looked at with our concepts of illusionistic effects" (4).

En els textos matèrics de Tàpies, no són les línies, sinó la matèria, que amb les seves fissures, erosions i esclatxes, que vibra pels seus jocs granulats, espaiant la imatge bidimensional. En *Matèria ocre* (fig. 2, pàg. 82), l'espai s'expandeix i contrau a través d'una xarxa de forces promogudes pel gruix i la densitat de la capa d'empastaments que provoca una tensió contínua de marxos i contramarxos. La taca blanca que flota circumscrita i tancada per l'àrea negra dins d'aquest mar fluid es projecta a un primer pla, mentre que l'altra taca, en la part superior esquerra de la composició i que està fora de la capa gruixuda d'ocre en una àrea més clara, retrocedeix conjuntament amb la superfície llisa a un segon pla. Aquella àrea rectangular blanca de la part inferior esquerra, al desembocar en l'ascendent i sòlida capa d'ocre, provoca un centre climàtic que esclata cap a l'espectador mentre que l'àrea rectangular blanca perd la seva preponderància de primer pla. El



FIG. 1. MESTRE DE TAÜLL, *LA VERGE*, 1123, SANT CLIMENT DE TAÜLL.  
MUSEU D'ART DE CATALUNYA, BARCELONA.



FIG. 2 ANTONI TÀPIES, *MÀTERIA OCRE*, 1984, 195 CM X 170 CM.  
COL·LECCIÓ PARTICULAR. BARCELONA.

pla bidimensional del text matèric *s'espaia* ajudat, a més a més, per un nervi òptic que, acostumat a veure el món de forma tridimensional, respon a les rugositats i canvis de tons percebent la il·lusió de profunditat, sense que per això la tela perdi la seva frontalitat.

En la composició també podem establir un paral·lel entre els quadres de l'artista i els frescos medievals. En *Gran nus* (fig. 3, pàg. 84), fons, forma i color creen una composició balancejada, simètrica i centralitzada dins d'un espai frontal, inestable i actiu, però al mateix temps és asimètrica i descentralitzada igual que les composicions romàniques. El nus ocupa el centre de la composició com la figura frontal del Pantocràtor en el fresc de Sant Miquel d'Engolasters (fig. 4, pàg. 86) rodejada per quatre figures, dos a cada costat, organitzades simètricament al voltant del focus central. Però les figures no són convergents ni es repeteixen, com tampoc els dos acabaments del nus. En el fresc, la contrapartida de l'arcàngel és una àguila símbol de Sant Joan. A més a més, la posició de les dues figures, una humana i l'altra ocell, són diferents i contrasten. El cap de l'àguila mira i s'atansa al Pantocrator mentre que la cara de l'arcàngel i el seu cos s'allunya mirant cap a l'esquerra. En el grup de la part inferior, els dos evangelistes miren al Senyor però un és més gran que l'altre i els plecs prenen diferents formes. Aquestes lleugeres dissemblances poden veure's, també, en la composició de Tàpies. La capa de la part dreta és molt més transparent i lleugera que la de l'esquerra, on la compacta i pesada taca comença a gotejar. D'altra banda, hi ha un seguit d'incisions i una taca fosca a la part superior dreta que contraresta la pesadesa creada pel negre compacte de la part esquerra. El número 1 es troba gairebé en el centre de la composició, mentre el número 2 està situat a la meitat dels dos plafons esquerres. Dins d'aquestes simètriques composicions existeix un balanceig de descoordinació on les formes convergeixen i divergeixen dins d'una tensió interna d'oposicions, similituds i ritmes.

Una altra de les característiques existents en les pintures romàniques és l'aparició d'inscripcions que acompanyen a les figures, com succeeix en el fresc que descriu l'Epifania de Santa Maria de Cap d'Aran (fig. 5, pàg. 87). Damunt de l'arcàngel i dels dos Reis Mags estan escrits els seus respectius noms que concreten la figura perquè l'espectador pugui comprendre la imatge plenament. En les obres de Tàpies, també, apareixen frases, títols dels quadres mateixos i signes, però aquests no serveixen per delimitar la imatge sinó que expandeixen el seu poder metafòric. Enmig de la monumentalitat dels quatre plafons que formen *Les quatre cròniques* (fig. 6, pàg. 88), lletres, frases, signes sorgeixen entremesclats amb una boca i la cama d'un cavall provocant una interrelació temporal entre la imatge visual, el text literari i la intertextualitat de les cròniques medievals que responen a un procés de síntesi de l'artista sobre el seu propi passat. La intertextua-



FIG. 3 ANTONI TÀPIES, *GRAN NUS*, 1982, 200 CM X 500 CM.  
FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, BARCELONA.

litat invoca simbolitzacions i múltiples metàfores, en les que es transposa una època d'esplendor sòcio-econòmic i cultural en la història catalana amb els seus moments de glòria, lluita, bel·ligerància, angoixa i intriga reflectides en les cròniques de Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner i Pere el Cerimoniós. El "què us diré?" inserit en el tercer plafó, frase que va fer servir constantment Muntaner per recordar al lector que s'està dirigint a ell directament, estableix també una unió directa amb l'espectador invitant-lo a participar activament en l'espai plàstic. Tàpies entretéixeix el passat amb el present i així produeix un text ple de veus i textures en el qual l'artista articula i afirma la identitat catalana.



Les lletres, les paraules i el signes no són vehicles neutres i simples, ja que, per exemple, el signe “+” en *Les quatre cròniques*, pot representar la lletra “t” amb què el pintor inscriu las inicials del seu propi nom o pot adquirir la dimensió universal de la creu. La creu, símbol de cosmologies primitives i del cristianisme, representa la unió d’oposats, vida/mort, matèria/esperit, terra/cel, conscient/inconscient, etc. Tàpies explica la importància de la creu en la seva obra i al·ludeix al *Llibre de Contemplació* de Ramon Llull que “diu que no entén com els artistes poden pintar res que no siguin creus” (citat per Borja-Villel 53). Aquesta combinació de línies verticals i horitzontals que té un centre específic, com Roland Penrose explica, “constituye también el punto de unión de dos direcciones opuestas, vertical y horizontal: el punto donde una niega a la otra. Además se utiliza





FIG. 4 MESTRE DE SANTA COLOMA, PANTOCRÀTOR, XII, SANT MIQUEL D'ENGOLASTERS.  
MUSEU D'ART DE CATALUNYA, BARCELONA.

como el signo más que une dos entidades o se mantiene aislado entre dos vacíos<sup>25</sup> (25) La unió de dues entitats, la seva separació o la seva negació està present en *Fons-forma* (fig. 7, pàg. 90). La posició prominent i central que adquireix la creu serveix formalment com mitjà per coordinar l'espai compositiu ja que la línia horitzontal, gruixuda i predominant queda contrarestada per la línia vertical proposada per la



FIG. 5 EPIFANIA, XII, SANTA MARIA DE CAP D'ARAN.  
THE CLOISTERS, NEW YORK.

creu i per la verticalitat del text. D'altra banda, com a signe matemàtic, uneix les dues entitats forma/fons, al mateix temps que les manté separades. El color vermell on estan situades les sabatilles representa l'aquí i ara mentre l'espai gris és indeterminat ajuntat pel signe matemàtic i al mateix temps totalment oposat, separat i aïllat. El món material associat amb la línia horitzontal, el color vermell i les sabati-

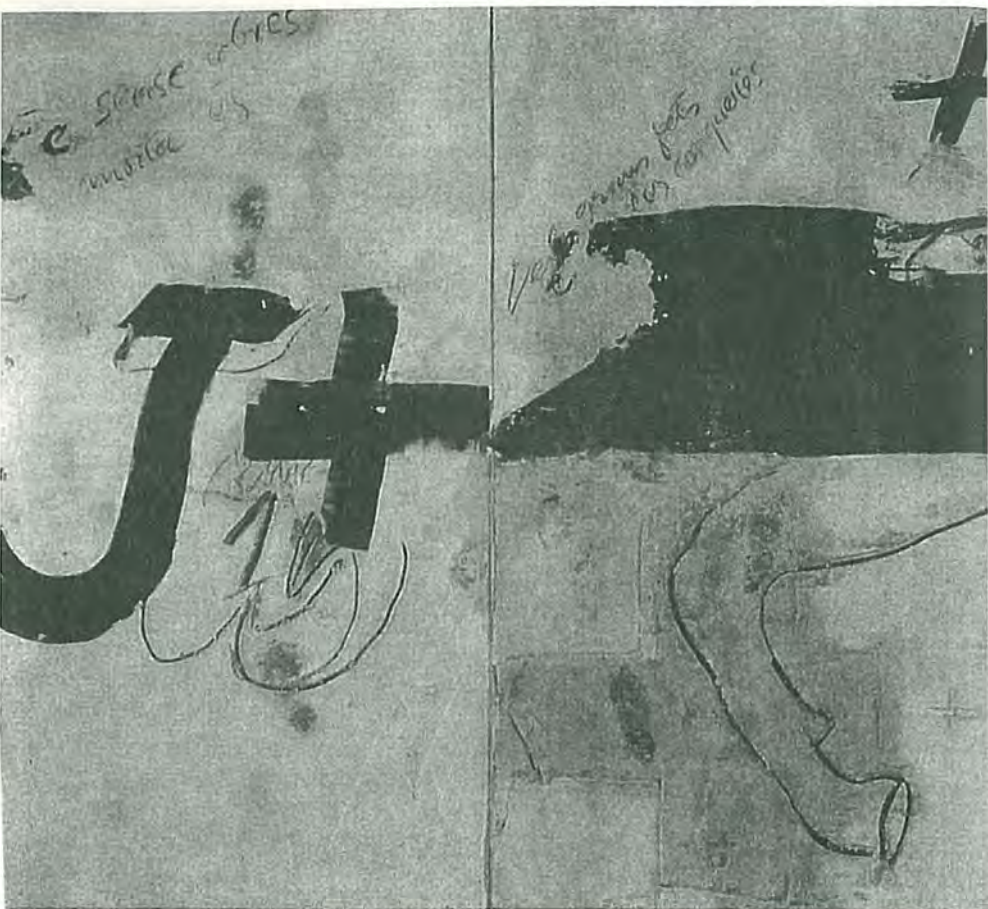
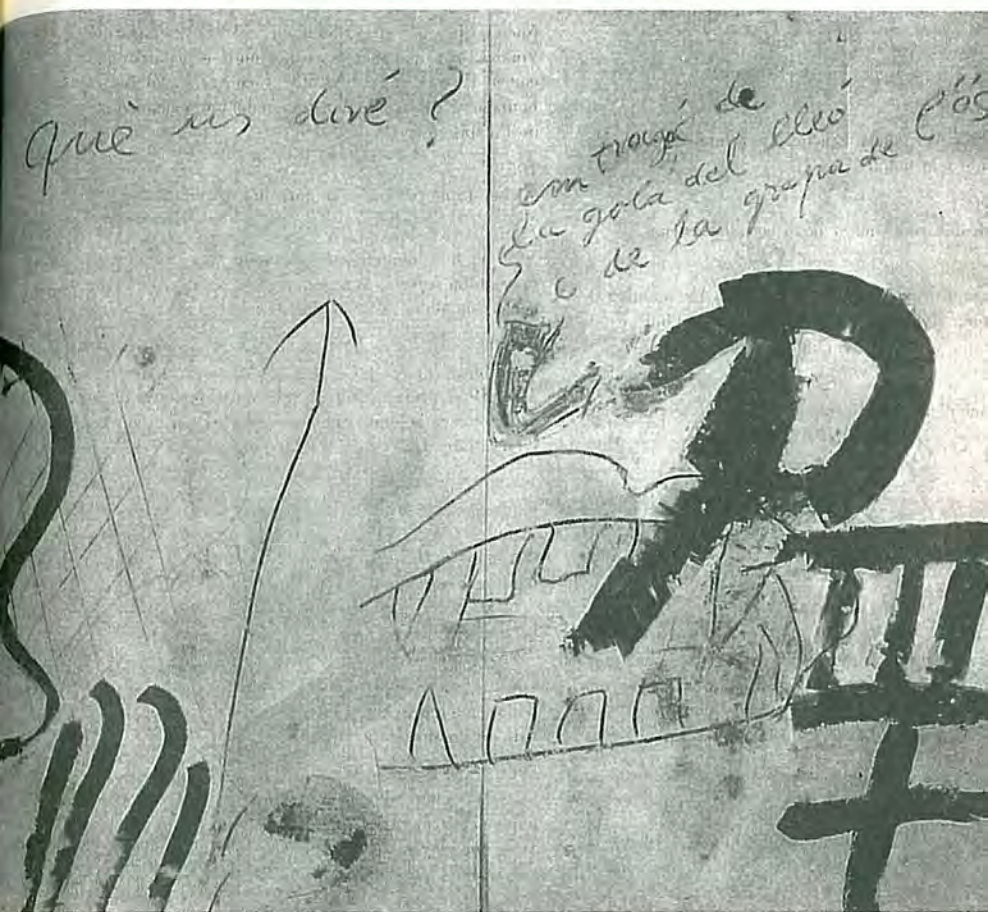


FIG. 6 ANTONI TÀPIES, *LES QUATRE CRÒNIQUES*, 1991, 251 CM X 600 CM.  
GENERALITAT DE CATALUNYA.

lles es contraposen a la transcendència espiritual de la línia vertical i el color gris.

L'art romànic és didàctic i fa servir els símbols per ensenyar racionalment. Gerhart Ladner explica que els símbols estableixen un pont entre l'experiència dels sentits i la invisibilitat al fer servir una forma visible per explicar els conceptes: "A symbol is a collecting of visible forms for the demonstration of invisible things" (241). L'espectador adquireix, a través del símbol de la creu, un coneixement intuïtiu d'ordre universal, espiritual i de la doctrina cristiana. A més a més, la



Verge en els frescos medievals no només és la mare de Jesús sinó que es converteix simbòlicament en la mare de la Humanitat sencera. La imatge es conceptualitza a l'integrar la dicotomia de divinitat/maternitat. En l'obra de Tàpies, els símbols no pretenen adoctrinar com en l'art religiós sinó que només és un art de concepte i d'associacions espontànies. Moure indica que Tàpies utilitza "la imagen y el símbolo con extrema lucidez sin precisar de vehículos lingüísticos intermedios, o lo que es más, para volver el lenguaje contra sí mismo y convertirlo en detonante poético de asociaciones imprevisibles que funcionan a saltos trastocando todos los significados" (14). La creu deixa de funcionar simbòlicament i pot adquirir el caràcter de signe lingüístic o

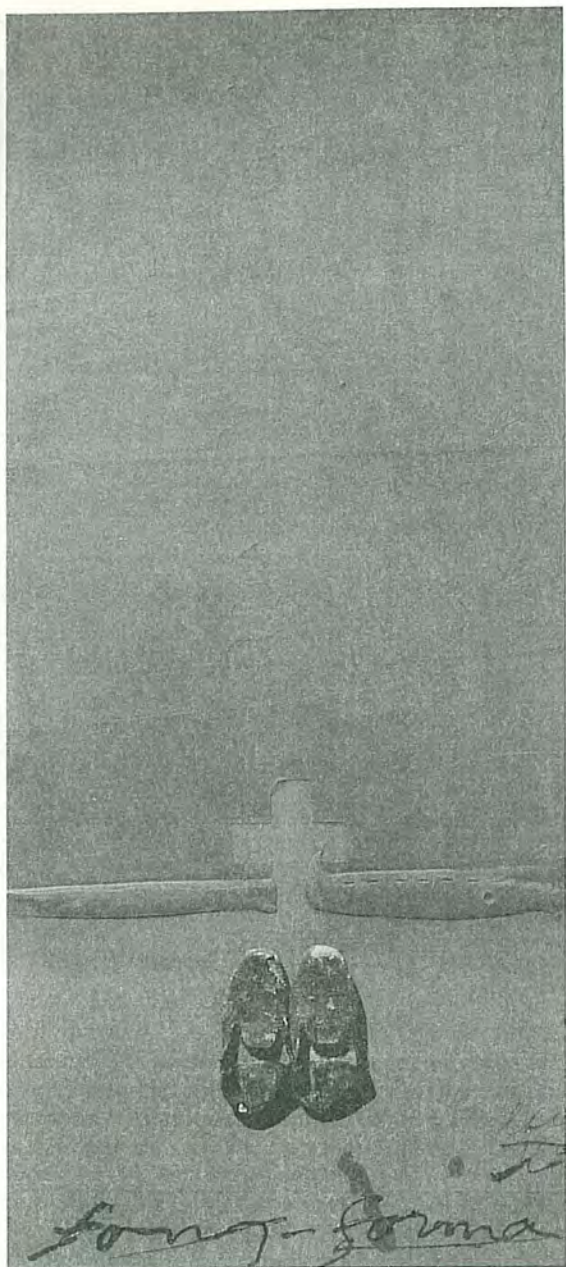


FIG. 7 ANTONI TÀPIES, *GRAN NUS*, 1985, 225 CM X 101 CM.  
GALERIA FANDÓS, VALENCIA.

matemàtic. També fa servir altres símbols que sorgeixen del llenguatge comú com són objectes pobres, banals, efímers i envellits per l'ús (sabatilles, palles, arpilleres, bastidors, portes, etc.). En *Fons-forma*, les sabatilles es converteixen en un símbol del món material.

Suzi Gablik compara l'art primitiu amb l'art modern i conclou que:

What is both unique and exceptional in modern art is that the aesthetic impulse emerges to consciousness *as a thing on its own*; prior to the twentieth century, it seldom if ever stood alone but was always bound to magical, religious or utilitarian functions [...] Twentieth-century culture, for the first time in history, produces artifacts which are relatively free constructions, made for purposes other than their concrete use: modern art is *art about art*, and about the intellectual activities of man. An art of conceptual and deductive logic. (85)

L'obra de Tàpies existeix independentment de les funcions màgiques, religioses i utilitàries de l'art medieval i s'integra en les tendències avantgardistes del nostre temps. És un art de concepte i associacions espontànies que fins i tot arriben a qüestionar el codi pictòric i els seus límits. Les sabatilles, per exemple, alteren la relació entre el text pictòric i el referent ja que entren literalment en el text en lloc de la seva "representació". L'artista substitueix la representació de l'objecte per l'objecte mateix (les sabatilles) desacralitzant la superfície pictòrica la qual cosa produeix un efecte dislocador i xocant en la pintura. L'objecte troba el seu lloc i queda submergit en el text i assimilat dins del llenguatge artístic integrant-se dins de l'espai pictòric sense trobar cap resistència. Aquesta provocativa col·lisió entre l'objecte real i la superfície, amb la seva pròpia energia, desplaça el sentit pictòric tradicional de la imatge. El desproporcionat caràcter intrús de l'objecte extrapictòric és pintura però, al mateix temps, no ho és, dissemina confusió.

D'altra banda, les sabatilles, sense cap clau visual que les adhereixi a la superfície, trenquen el principi de gravitació universal implantada per Newton i desorienten l'espectador. Això és degut al fet que Tàpies, com explica Dore Ashton, treballa "from above with his surface resting on the floor, a process that naturally contravenes traditional perspective. When these works are hung on walls, the disorientation of the standing spectator who bodily senses their horizontal origins works to engage him in reading the paintings in an unaccustomed way" (34). L'espectador se sentiria més còmode perceptivament mirant el quadre emplaçat en el terra de la galeria que no pas penjat a la paret, ja que les sabatilles muntades verticalment creen una tensió constant entre la força de gravetat que les empeny a caure fora del text i l'estàtica natural de la seva posició vertical dins de la superfície vermella que sembla no presentar un suport real dins del pla vertical. Aquest pla de projecció completament diferent al pla visual transparent clàssic

s'atansa, com el mateix Tàpies indica, a allò que Leo Steinberg ha anomenat "flatbed picture plane" (82). Els textos pictòrics tradicionals exigeixen i impliquen una postura fixa, vertical i paral·lela al pla pictòric de l'artista/observador. El "flatbed picture plane" s'oposa al paradigma renaixentista a l'implicar multiplicitat i horitzontalitat, situant a l'espectador en una posició indefinida i lúdica ja que en lloc que la pintura construeixi el seu propi observador, és l'espectador qui construeix la seva pròpia visió i la seva pròpia lectura.

L'obra matèrica de Tàpies s'arrela en una Catalunya romànica però modificada per les tendències avantguardistes alliberant-la dels condicionaments discursius d'una Espanya franquista que ha intentat anul·lar la identitat catalana. L'espai es converteix en una capa permeable que acull múltiples dicotomies que responen tant a una realitat concreta i material com a una realitat empírica. Les seves superfícies gruixudes, rugoses, de colors opacs però vibrants estableixen una relació dialèctica entre ordre/desordre, simetria/asimetria, profunditat/frontalitat, matèria/vuit, moviment/èxtasi que trenca amb la frontalitat del text. Entre aquests jocs visuals sorgeixen les influències d'un passat heretat submergit en un nou vocabulari que explora les connexions i intercanvis entre la matèria i l'ésser humà amb les seves memòries, fantasies, silencis, buits, temors i somnis.

ESTHER RAVENTÓS PONS  
GLEDON COLLEGE

#### OBRES CITADES

- AINAUD DE LASARTE, Joan. *Catalan Painting. The Fascination of Romanesque*. Trad. Michael Heron. New York: Rizzoli International, 1990.
- ASHTON, Dore. "Matter and Spirit: The Art of Antoni Tàpies." *Tàpies*. Ed. Carmen Giménez. New York: Guggenheim Museum, 1995. 23-42.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. "Converses amb Antoni Tàpies (1985-1991)". *Tàpies. Comunicació sobre el mur*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992. 47-54.
- BUNIM, Miriam Shield. *Space in Medieval Painting and the Fore-runners of Perspective*. New York: Columbia UP, 1940.
- CORREDOR-MATHEOS, J. *Antoni Tàpies. Materia, signo, espíritu*. Barcelona: Polígrafa, 1992.
- ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality; Essays*. Trad. William Weaver. San Diego: Harcourt, 1986.

- Epifania*. The Cloisters, New York. *Catalan Painting*. Per Joan Ainaud de Lasarte. New York: Rizzola, 1990. 70.
- GABLIK, Suzi. *Progress in Art*. London: Thames and Hudson, 1976.
- LADNER, Gerhart B. *Images and Ideas in The Middle Ages: Selected Studies in History and Art*. Roma: Storia e Letteratura, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- MESTRE DE SANTA COLOMA. *Pantocrator*. Sant Miquel d'Engolasters. Museu d'Art de Catalunya, Barcelona. *Catalan Painting*. Per Joan Ainaud de Lasarte. New York: Rizzola, 1990. 81.
- MESTRE DE TAÜLL. *La Verge*. Sant Climent de Taüll. Museu d'Art de Catalunya, Barcelona. *Catalan Painting*. Per Joan Ainaud de Lasarte. New York: Rizzola, 1990. 61.
- MOURE, Glòria. *Tàpies. Objetos del tiempo*. Barcelona: Polígrafa, 1994.
- PENROSE, Roland. *Tàpies*. 1977. Trad. Miquel Montaner. Barcelona: Polígrafa, 1986.
- STEINBERG, Leo. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford UP, 1972.
- TÀPIES, Antoni. *Fons-Forma*. Galeria Fandós, València. Borja-Villel 215.
- . *Gran nus*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Corredor-Matheos 92.
- . *Les quatre cròniques*. 1991. Generalitat de Catalunya, Barcelona. Corredor-Matheos 123.
- . *Matèria ocre*. Col·lecció particular, Barcelona. Borja-Villel 222.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. Trad. Peter Murray i Linda Murray. New York: Phaidon, 1952.