

la rivista di **engramma**
maggio **2024**

212

**Arte e spiritualità.
Omaggio
a Antoni Tàpies**



La Rivista di
Engramma
212
maggio 2024

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

a cura di

Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, mario de angelis,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita picciché, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio
lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

212 maggio 2024

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-38-6

ISBN digitale 979-12-55650-39-3

ISSN 2974-5535

finito di stampare aprile 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=212> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies. Editoriale di Engramma 212* | ITA | ES
Victoria Cirlot. Numero monografico a cura di Victoria Cirlot, Ada Naval
e Marta Serrano

Testi

- 15 *Art i espiritualitat* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies
- 35 *Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)* | ES
Juan Eduardo Cirlot
- 47 *Historia sin acción (1960)* | ES
Giulio Carlo Argan
- 55 *¡ Tàpies, Tàpies, clásico, clásico! (1962)* | ES
Salvador Dalí

Contributi

- 61 *Contemplating the Wall. Tàpies' First Visit to the United States, 1953* | EN
Emily Braun
- 75 *L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente* | ITA
Giangiorgio Pasqualotto
- 81 *El instante del arte* | ES
Eduard Cairol
- 91 *Straw. An essay on Tàpies* | ENG
Daniel R. Esparza
- 99 *La huella en la obra de Tàpies* | ES
Martine Heredia
- 113 *Una puerta* | ES
Enrique Granell
- 127 *Antoni Tàpies, Grande Équerre, 1962* | ES
Juan José Lahuerta
- 131 *Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana* | ES
Lourdes Cirlot
- 141 *Una nada de inagotable secreto* | ES
Alfonso Alegre Heitzmann

Sala de Reflexió a la Universitat Pompeu Fabra

- 159 *Un espai de meditació (1995)* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies
- 162 *Galleria*
- 171 *Sala de reflexió, espai de silenci i meditació* | CAT
Jordi Garcés
- 177 *El silencio, un bien necesario* | ES
Javier Melloni
- 189 *Fer voltejar una creu* | CAT
Perejaume

La huella en la obra de Tàpies

Entre materialidad y espiritualidad

Martine Heredia

Los comentaristas y críticos coinciden en vincular la obra de Antoni Tàpies con la filosofía oriental o con el misticismo de Ramon Llull, por ejemplo. El propio Tàpies subrayó su interés por la cultura china y japonesa. Pero, parece interesante enfocar el trabajo del artista no desde un punto de vista religioso o místico, sino más bien ético y estético, es decir, en su relación con el Otro. Por eso, la huella es el mejor vínculo entre la materialidad de la obra propiamente dicha y la espiritualidad hacia la que tiende.

Si las obras de Tàpies revelan una búsqueda constante de las posibilidades de la materia, hasta el punto de que Tàpies ha sido calificado de artista “matierista”, también dan testimonio de un deseo de contacto con la materia que sitúa el gesto en el centro de la experiencia de una relación. El contacto da lugar a una huella, y la huella a una línea, haciendo del contacto un resultado visual. La huella o trazo —que remite al latín *tractus*— se refiere a la línea física, trazada por el gesto del cuerpo. Se define como la marca material dejada por una acción, por alguien o por algo, que atestigua la existencia de un objeto o de un ser; también puede ser la huella en el suelo que marca el paso de un hombre, el pisar dejando señal de la pisada, o sea la vida eternizada en huellas. Siempre es la huella de algo, es decir, existe en relación con otra cosa; su significado vendrá de la mirada que lo descifre. La huella forma parte del mundo de las cosas. Se presenta físicamente a nuestros ojos, o sea materialmente; perceptible en y sobre un material dado, se genera por contacto. Pues, la obra de Antoni Tàpies es un buen ejemplo de ello.

Sin embargo, más allá de la pura fenomenología y de la comprensión de lo que aparece, de lo que se ve, explicaremos que la huella adquiere otra dimensión cuando se abre a lo desconocido, incluso a lo invisible, que trastorna un orden, cuando es, por citar a Levinas, “la presencia de lo que, en sentido estricto, nunca ha estado ahí, de lo que siempre es pasado” (Levinas 1972, 90). La huella abandona entonces la materia y el cuerpo, para alcanzar el espíritu. Para Tàpies, esto es lo que revela la huella como pisada o velo, cuyo carácter imaginario siempre indica la ausencia de lo representado. Esta apertura hacia algo más allá de lo visible se convierte en espiritual, cuando es lo que nos abre a nosotros mismos, a los demás, al conocimiento o a la filosofía.

Entre los filósofos del siglo XX que abordan el tema de la huella, Heidegger y Emmanuel Levinas proponen la huella como lugar de la alteridad, el primero proclamando “yo soy el Otro”, mientras que, para el segundo, el concepto de huella remite a los límites de la inteligibilidad

del Otro, que precisamente no puede ser interpretado. Por ello, analizaremos cómo la huella en la obra de Tàpies no se conforma con ser física, o con ser meramente el resultado de una relación entre el artista y la materia; abre una brecha que nos permite elevarnos de la materia al espíritu, del cuerpo a la mente, del mundo corpóreo al mundo espiritual, a través de una experiencia contemplativa. En este sentido, conduce hacia la espiritualidad, si por espiritualidad entendemos —aquí sin connotación religiosa— la idea que eleva los espíritus hacia la autoconciencia, en una perspectiva de esfuerzo, de superación de uno mismo, de ascensión. Así, en el encuentro con la obra de arte surge el encuentro con el Otro —en este caso el espectador o el observador— en una relación que pone las cosas en contacto, abriendo el campo moral, ético y político, y en un espacio donde el *para sí mismo* se transforma en un *para los demás*.

La huella como materialidad

Sea blanda o dura, fluida o compacta, flexible o rugosa, cualquiera que sea su textura y precisamente por ella, la materia impone sus leyes y dicta su forma. Ésta es, en esencia, la concepción que Tàpies tiene de la obra de arte (Heredia 2013, 45). De hecho, las pinturas de Tàpies a menudo indican explícitamente que la materia tiene *forma de*: de un sombrero, una nuez, un sillón o incluso de una axila. Todas estas formas sugieren que la materia sigue siendo la única protagonista. Lo importante es mostrar que, sea cual sea la forma, todo es materia, y saber que está en perpetuo movimiento. Para Tàpies, “la obra manda [...] porque tiene sus propias leyes – internas y externas– de desarrollo. Se rebela e [...] impone sus condiciones” (Tàpies [1970] 1974, 70-71). El cambio que Tàpies introdujo en el arte es que ya no se trata de crear sobre el lienzo una forma previamente concebida, sino de dejarla surgir del material, de dejar que el material haga lo suyo. Así pues, la forma es siempre inesperada y abierta, en relación con el soporte, cuyos mínimos cambios de textura pueden transformar el resultado, pero también en relación con la capacidad del artista para controlar el proceso creativo. La pintura trabaja así para mantener las formas en un estado de indecisión y ambigüedad. A la espera de las formas que creará, Tàpies se declara el primer espectador de las posibles sugerencias extraídas del material. Por otra parte, no todos los materiales pueden trabajarse de la misma manera. Dicho de otro modo, la naturaleza del material afectará la acción del hombre que lo trabaja, y las cualidades de su sustancia —su docilidad o su resistencia— influirán en el acto mismo del artista a través de las herramientas que utilice. Al contemplar la creación desde este ángulo, volvemos, por así decirlo, a lo puramente visible, a lo que no puede reducirse a la forma o al intelecto, sino a una fenomenología de las apariencias, a una comprensión de lo que aparece, es decir, a lo que la obra de arte nos da a ver y a cómo lo hace.

Las materias que utiliza Tàpies dejan huellas visibles en la superficie de la obra; al dejarlas actuar, el artista no sólo las pone en escena, sino que, sobre todo, el proceso le permite explorar la materialidad de la propia pintura. Sin embargo, la obra de Tàpies no puede reducirse únicamente a la mera pintura “matierista”: en efecto, materia y gesto están estrechamente vinculados. Para Tàpies, esta confrontación entre lo que el artista quiere hacer y la realidad

de la materia da lugar a un diálogo (Tàpies [1970] 1974, 86). Según su textura, la materia llevará la huella del cepillo o del pincel que la acariciará si es suave y dócil; por el contrario, si es dura y resistente, la huella será la de la espátula o del punzón que la atacará perforándola o arañándola. En definitiva, la huella será testigo de una relación de intimidad o de combate entre el artista y la materia. Por eso es necesario que el artista se enfrente a la materia, en una lucha que necesariamente implicará el gesto. Ahora bien, no hay gesto sin herramienta, ni gesto sin una relación del cuerpo a la materia; de allí nacerá una experiencia en la que se mezclarán el azar y la técnica.

Mancha roja goteante que Tàpies realiza en 1966, constituye, entre muchos otros, un ejemplo del proceso. El título de esta obra dice la voluntad de poner en escena el color, como material activo. El soporte —aquí, el contrachapado— es elegido por su dureza y cubierto con una mezcla formando una capa gruesa. Con un orden aparente, el cruce de líneas horizontales y verticales, trazadas por la herramienta en el grueso material, circunscribe la parte central lisa —como para controlarla mejor—, donde la pasta roja fluye libremente hasta la parte inferior, más accidentada. La más de las veces, el trabajo creativo se realiza en estos grandes formatos —aquí, 195x130 cm— colocados en plano, normalmente en el suelo. A continuación, Tàpies instala el cuadro en vertical para que la pintura fluya y se mueva a su antojo. De este modo, deja que la pintura haga lo que quiera, la deja “ser”, sin saber exactamente adónde irá ni dónde se detendrá. En este cuadro, el goteo es accidental, en el primer sentido que nos da la etimología latina, es decir, accidente por oposición a sustancia, definiendo un modo de ser ocasional; a partir de ahí, llegamos al segundo sentido, que es el de azar. Pero, mientras que el azar podría entenderse también como un hecho fortuito que interviene en contra de la voluntad, aquí existe, por el contrario, una voluntad de utilizar el azar como principio de creación pictórica. *Accidente* procede también del verbo *accido*, *ēre*, que significa caer —en este caso, correr— y, por tanto, la acción misma de pintar. El color-materia en su acción, en su *hacer*, se une al *hacer* del artista para poner de relieve la interacción entre orden y caos en la creación de la obra de arte.

La huella como movimiento

De este modo, el cuadro lleva la marca de los instrumentos que el artista utiliza y, en consecuencia, de su mano y de su cuerpo. El arte debe nacer del material y de la herramienta y debe seguir la pista de la herramienta y la lucha de la herramienta con el material. La obra llevará, pues, las huellas de la confrontación entre el artista y la indocilidad de los materiales que ha empleado. La herramienta, por su parte, es prolongación de los miembros y conductor de la energía transmitida por el gesto del pintor. La huella será entonces movimiento.

Blanco ocre sobre marrón n° III, 1961, hace perceptible tanto el gesto, movimiento de barrido de la mano que estira la materia para aplastarla sobre la tela, como el paso de la herramienta, prolongación de la mano. En otros cuadros, como en *Cuerpo de materia y manchas naranja*, 1968, Tàpies deja aparecer el movimiento circular del antebrazo, en un vaivén más o menos intenso, que obliga a la mano del artista a desandar el mismo camino, dejando huellas apa-



1 | A. Tàpies, *S marrón*, 1964 técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm, París, colección particular.

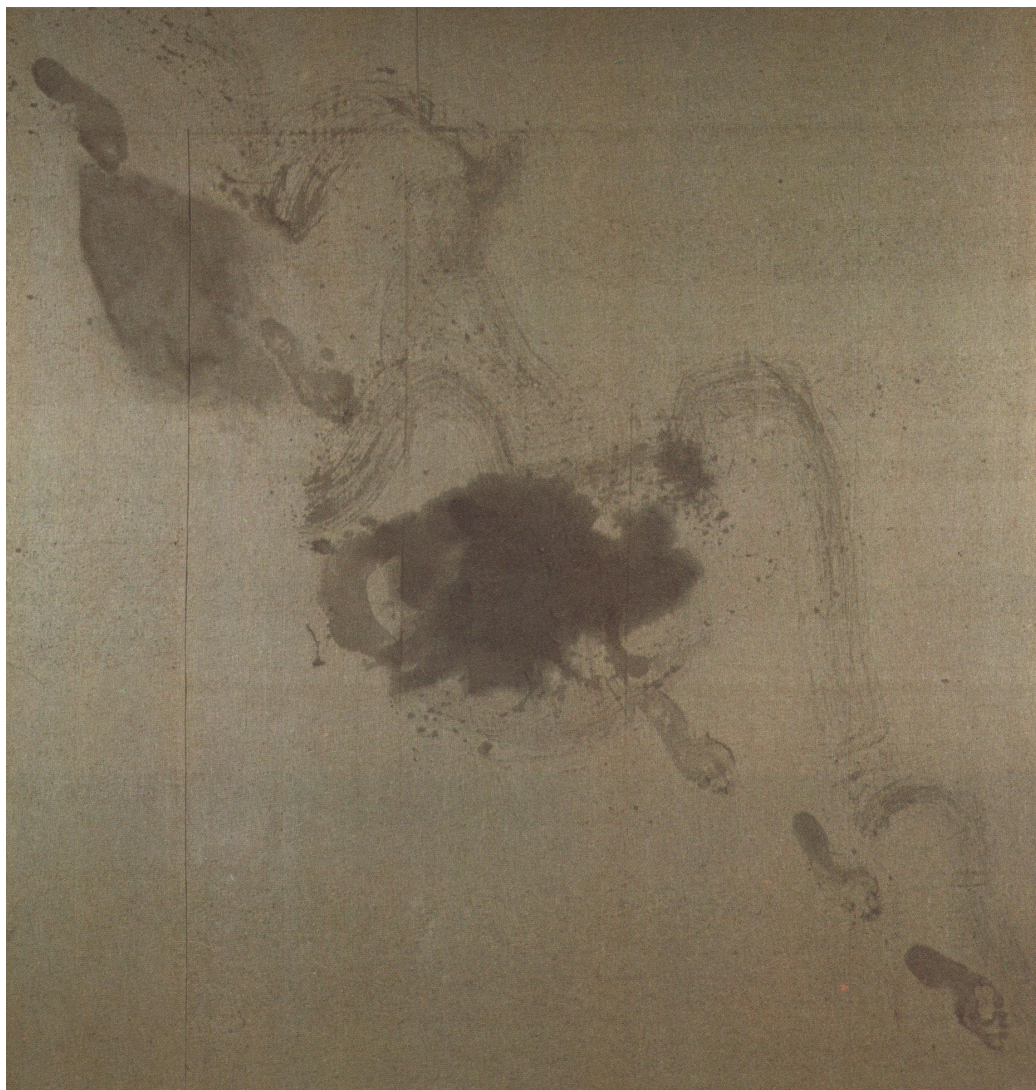
rentes. El gesto puede ser ondulado o sinuoso: la mano arrastra en su carrera el codo y el hombro (*Gris con banda sinuosa*, 1959) y se desliza sobre la masa untuosa. La ondulación puede atravesar el lienzo en diagonal; como un camino que conduce a cualquier parte o a ninguna (*S marrón*, 1964) [Fig. 1], se mueve entre líneas rectas y oblicuas, cuya regularidad se ve perturbada por una masa de color en la parte superior del cuadro, en forma de mancha espesa.

En torno a ella, el cuadro lleva marcas del cepillo, ese gesto del pincel que Tàpies pasa sobre el lienzo para deshacerse de la pintura. El gesto que normalmente se produce «fuera de campo», es decir, fuera del alcance de la mirada, cuando el pintor ha terminado su trabajo y guarda sus herramientas, se hace voluntariamente visible, para inscribir la huella del sujeto-pintor en el tema de la pintura. Las pinceladas dejadas sobre el lienzo revelan la fuerza de inscribirse y la voluntad de dejar su huella en algo; o si son tachaduras, que sólo aparecen a partir de una forma borrada y reconfigurada, estas huellas sólo se manifiestan cuando se perturba un orden, cuando lo desconocido surge en terreno conocido y pasa a formar parte de un nuevo orden. “La huella auténtica —escribe Levinas— perturba el orden del mundo” (Levinas 1972, 88) y por ello mismo, se vuelve significativa a partir de la fenomenología que interrumpe.

Pero, además de la implicación del cuerpo del artista, sugerida por la ondulación de la *S marrón*, es efectivamente la materia el primer modo por el que el entendimiento se eleva de lo sensible a lo inteligible, de lo visible a lo invisible. A través del movimiento ascendente que sugiere, la obra de arte es, de hecho, lo que conduce a la elevación espiritual. No podemos evitar poner en relación esta forma ondulante con la acuarela que William Blake pintó hacia 1800, titulada *El sueño de Jacob*, que establece el vínculo entre la tierra y el cielo, motivo que se puede equiparar con el tema bíblico de la escala de Jacob, la cual enseña que el conocimiento progresa desde el mundo sensible hacia el mundo de los seres sagrados y las esferas superiores. En 1974, o sea diez años después del cuadro *S marrón*, Tàpies realiza una obra titulada *La escala* que prolonga el motivo. Aquí, el trazado de la escala, excavado en la masa, atraviesa el lienzo en diagonal, de izquierda a derecha, en un movimiento ascendente, dominado por un cúmulo de materia con formas sinusoidales, una especie de nebulosa que podría evocar el mundo espiritual. El símbolo de la escala, “erguida sobre la tierra”, se refiere al mundo terrenal, el mundo de la percepción y la experiencia de donde emana todo conocimiento. Como medio de comunicación entre lo cotidiano material —mi realidad— y un mundo más allá, permitiendo elevarse paso a paso hacia el conocimiento, la escala es una metáfora muy elocuente del desarrollo espiritual. Aspirar a ver lo invisible y trabajar para hacer visible lo invisible forman parte de la búsqueda del sentido de la espiritualidad.

La huella como marca de presencia

Si, como hemos dicho al principio, la huella es siempre huella de algo, también es huella de alguien o huella para alguien. Se trata, pues, de ver más allá de las apariencias; por consiguiente, la materia no es sólo material: es lo que muestra un acto —en este caso pictórico—



2 | A. Tàpies, *Composición con tinta de China*, 1979, tinta de China sobre tela, 220x210,5 cm, Barcelona, colección particular.

que se inscribe en ella para hacer visible una presencia –paradójicamente por su ausencia– y conducir hacia lo invisible. Si la huella perturba cierto orden, interrumpe efectivamente la fenomenología cuando es impronta, en la medida en que perturba la representación por la ruptura temporal que introduce. Huellas de manos o huellas de pies, en el trazo se cruzan dos regímenes temporales. En la obra de Tàpies, las pisadas atraviesan a menudo el espacio del cuadro, sugiriendo el caminar.

Citemos, entre otros, *Pisadas sobre fondo blanco* (1965) que presenta la marcha en un movimiento giratorio, *Tríptico de los pasos* (1969-1970) en su sentido horizontal, en línea recta, *Composición con tinta de China* (1979) [Fig. 2], en la diagonal del lienzo, ejemplos que añaden a la huella la dimensión del movimiento como constitutivo de la dinámica de la espacialización. Para que la huella se produzca, es necesario que el artista esté allí para dejar su marca. Contacto carnal dejado en la materia, el paso es el punto de encuentro entre el cuerpo y la materia. Pero, para observar el resultado, es necesario que el artista se haya retirado. A partir de ese momento, el movimiento en el tiempo toma forma en el espacio de la tela, pero lo que generó la huella sigue siendo invisible para nosotros. O sea que, por un lado, la huella remite a una temporalidad puntual que recuerda el “ça-a-été” desarrollado por Roland Barthes sobre la fotografía; pero, por otro lado, la huella nos da a ver la ausencia misma. El ahora y el entonces se unen en una formación inquietante para la mente. Así que, las obras de Tàpies nos presentan una ruptura entre dos órdenes: por una parte, un pasado que funciona como memoria porque reconocemos algo; por otra parte, un presente de la experiencia estética en el que la huella se corresponde con el deseo de dejar un rastro. Es la materia la que fija la huella y la mantiene en la memoria; también es la materia la que imprime el gesto en el tiempo; así, la pintura hace presente el pasado que ha dejado su huella.

El pisar también es lo que abre el camino a lo desconocido, o incluso a lo invisible. Tàpies utiliza el concepto de huella como índice de lo invisible, cuando la huella invade la esfera de lo oculto, de lo velado. Cuando se trata de objetos (*Efecto de caña en relieve*, 1979), lo que importa es la consistencia, el efecto táctil, la apariencia material. El objeto desaparece tras la materia; su desaparición se materializa en el lienzo o la sábana que lo cubre, velándolo a la vista. El artista nos da la forma, pero al velarla, la roba a la vista. Es el objeto y, al mismo tiempo, ya no lo es. Se trata de presentar esta dialéctica que muestra y oculta el mundo en sus profundidades y en sus materias.

Sin embargo, la mayoría de las veces, las obras de Tàpies nos dejan adivinar un cuerpo (*Efecto de cuerpo en relieve*, 1979) [Fig. 3], disimulado con un lienzo, un trapo o una sábana, recubiertos totalmente de pintura blanca. El desplazamiento del ver al no ver crea un vaivén entre la imagen visual y la lectura de lo que hay detrás, es decir, una lectura que es conocimiento; en efecto, la sábana remite al cuerpo, pero lo que se puede descifrar es sólo la sábana. Detiene la mirada en sí misma, impidiéndole pasar a la figura.

Ahora bien, mientras que la huella de pisada se trabaja en su hueco, evocando la escena del pie primitivo, cuando se trata de la forma de un cuerpo, es la parte convexa la que Tàpies

elige presentar, haciendo referencia a la huella última, a la ausencia definitiva; el velo como mortaja, no para ocultar el cuerpo muerto —que es visión imposible—, al contrario, mortaja para recoger, envolver y mostrar. A la vez molde e impronta, el cuerpo es invisible, el rostro ausente, irrepresentable. Cabe señalar de paso que, a partir de 1952, aunque Tàpies representaba a menudo el cuerpo —la mayoría de las veces fragmentado y/o martirizado, — ya no hay más representación del rostro, a diferencia de su periodo surrealista, que hacía hincapié en la autorrepresentación. Estas huellas son como indicios de la existencia humana que resuenan en cada uno de nosotros. Tàpies cuestiona nuestra percepción de las cosas, como si quisiera mostrarnos el peso del velo que obstaculiza nuestra percepción. Ocultar para revelar mejor —como el velo de Santa Verónica—, es decir, lo opaco es necesario para captar nuevas imágenes, una metáfora para significar la condición fundamental para alcanzar otra concepción del arte, deshaciéndose de las imágenes conocidas o de las expectativas estéticas.

Por tanto, es necesario captar nuevas imágenes, pero a partir de ahora interrogarnos sobre la percepción del Otro. Estas huellas pueden, en efecto, evocar la presencia del otro, a menudo invisible, pero presente en nuestra experiencia cotidiana; la idea puede ser analizada a la luz de la noción de cara en Levinas, quien subraya la importancia del Otro como rostro que nos llama a la responsabilidad y a la ética. El rostro del Otro es irrepresentable, porque una imagen atentaría contra su singularidad. La trascendencia está viva en la relación con la alteridad; mi conciencia es, desde el principio, una relación con el mundo y con los demás. El prójimo se refiere al otro, en la medida en que, no obstante, es semejante a mí. El otro es un alter ego, es decir, a la vez otro yo, y otro que yo, que me obliga.

La escritura como huella

A diferencia de las cosas, el Otro responde cuando le hablo. A través del lenguaje, me encuentro en una situación de comprensión mutua con los demás. A diferencia de la fenomenología pura, donde la huella se ve en su materialidad, la escritura pictórica conduce la mente hacia lo conceptual. De este modo, el impulso de trazar corresponde también a la presencia de la escritura en las obras de Tàpies. El artista desenfoca los códigos y revela que la escritura y la pintura están estrechamente vinculadas, en el sentido de que los efectos producidos no son necesariamente los previstos, ni los esperados por el observador, acostumbrado a creer que la escritura comunica y la pintura expresa. Al trastornar la lógica causal, el gesto provoca una especie de sacudida que obliga al espectador a mirar el cuadro de otra manera.

La escritura en las obras de Tàpies invita a un doble nivel de lectura, bien porque cobra sentido en su dimensión lingüística, bien porque la palabra se convierte en cosa, al emerger de la materia, para retener únicamente el movimiento del cuerpo que deja allí una huella. En cualquier caso, la escritura tiene el poder de mostrar. En la obra de Tàpies, esto se manifiesta por la intrusión de letras aisladas en el cuadro, generalmente manuscritas, principalmente la T o la A (*Desnudo*, 1966). La introducción de letras ya era practicada por el Cubismo: impresas, y por tanto geométricas, aparecían generalmente recortadas, en forma de collage, y permitían distinguir los objetos en el espacio de los que estaban fuera de él. En un texto de *La realidad*

como arte (Tàpies 1989, 62), Antoni Tàpies nos recuerda que, para romper con los códigos y los dogmas, combinar la pintura con la escritura es otra forma de dar un paso más en la experimentación de la percepción visual de las formas y los colores.

Para Tàpies, cuando está aislada, la letra se utiliza por sus cualidades plásticas y, sobre todo, como manifestación de la mano que la traza en todo tipo de materiales. Sin embargo, cuando forma palabras, la letra es manipulada por su significado, abriendo paso a valores universales como, por ejemplo, *Infinít*, 1988, *Democràcia*, *Llibertat*, o valores culturales comunes.

El cuadro *Sardana (círculo de pies)* [Fig. 4], creado en 1972, es un ejemplo de ello. Antoni Tàpies grabó varios nombres de pila (entre ellos el suyo propio y el de su pareja) sobre un soporte de madera recubierto de una espesa pasta ocre amarilla, cuyo grano grueso puede verse como arena. Estos van acompañados de otras tantas huellas, como para materializarlos, siendo la función del lenguaje la de designar. Está claro que el círculo en torno al cual se disponen las huellas de pies y los nombres de pila sugiere la idea de corro, implícita también en el título del cuadro, al tiempo que evoca simbólicamente la comunión y el anclaje en tierra catalana. En esta obra, donde el movimiento se manifiesta a través de la línea discontinua que forma el círculo en torno a un centro materializado por una cruz, la letra toma cuerpo; se encarna en la materia. Lo paradójico de la palabra introducida en el cuadro es que es a la vez un signo plástico y un signo lingüístico; es decir, Tàpies la trata como un material, que puede transformarse (la palabra está trabajada con una punta o una herramienta, excavada en la pasta, y puede borrarse), y la trata como un significado. De este modo, el artista nos muestra que la visión pasa tanto por la percepción de los colores y las texturas como por el lenguaje. Al introducir la palabra en la pintura, cuyo dominio es más bien el de la página o el libro, Tàpies desenfoca los códigos e invita a cuestionar nuestra percepción. Lo que *Sardana* nos muestra, en efecto, es que, primero, al final de este trabajo, está presente la huella de un cuerpo —en su ligereza que inscribe la palabra o la línea, como en su pesadez que marca la huella del pie—, un cuerpo que quiere guardar la memoria de su paso en el presente de la obra. Y segundo, el cuadro nos revela que, a través del propio título, Tàpies introduce la diferencia entre lo que concretamente vemos —un círculo de pies— y lo que podemos asociar con ello —la sardana—, o sea entre un sema denotativo que remite a una definición compartida por todos y un sema connotativo que cobra un valor distinto según la identidad del observador —y locutor por supuesto— ya que va asociado a la cultura catalana que firma la pertenencia del mismo artista a una comunidad.

Esta idea se confirma en otras obras, como *El espíritu catalán* (1971): a modo de graffiti en una pared, muchas palabras catalanas, grabadas con un punzón sobre la madera cubierta de pintura amarilla, se mezclan con manchas rojas y huellas dactilares esparcidas por la superficie, que dejan al descubierto la suciedad. En esta obra también está presente la huella de un cuerpo que comparte una memoria de identidad, sugerida por los colores y por las franjas rojas —aquí verticales— que remiten a la senyera, la bandera tradicional catalana. Volvemos a ver este motivo y el mismo proceso en *Inscripciones y cuatro barras sobre arpillera*, donde el



3-4 | A. Tàpies, *Efecto de cuerpo en relieve*, 1979, técnica mixta sobre tela, montada en lienzo, 195,5x 232,5 cm, colección particular; A. Tàpies, *Sardana (círculo de pies)*, 1972, técnica mixta sobre madera, 97,5 x 130 cm, Barcelona, colección particular.

lienzo, atado a las cuatro esquinas por la cuerda, expone palabras que son otras tantas citas personales vinculadas con un mismo origen (Brossa, Miró: los amigos de Tàpies) o referencias a la propia cultura catalana (Ausiàs March, Ramón Llull).

Si la escritura sale del cuerpo para ir hacia el otro que la aprehende con la mirada, como huella, cimenta la pertenencia a una lengua, a una cultura evocando la memoria y la historia. Pues, en Tàpies, la escritura deja aparecer una memoria colectiva a través de imágenes simbólicas como acabamos de verlo con la bandera catalana (1971), la *Sardana* (1972), o también a través del cuadro *7 de noviembre* (1971) en memoria de la fundación —clandestina— de la Asamblea de Cataluña que integró todos los partidos políticos y sindicatos. La lengua es un lenguaje común que se comparte con los demás; introduce al otro en esta operación de intersubjetividad, en el sentido de que el gesto de nombrar implica necesariamente una frontalidad y se hace movimiento de la apertura a los demás: “La relación con los demás, la trascendencia —escribe Levinas— consiste en decir el mundo a los demás” (Levinas 1961, 148).

Así pues, si caminar o pisar activa un espacio de apertura, cuyo guía es el artista, la escritura evoca la presencia del otro, a menudo invisible, cuya importancia reconocemos en nuestra propia existencia, en una perspectiva que me obliga a ponerme en el lugar del otro, a formar parte de la comunidad dejando huellas en la pintura que se convierte en un espacio común. De este modo, Tàpies nos invita a repensar lo que nos une, a explorar la parte sensible que dejamos como herencia; en este camino del uno hacia el otro, la alteridad emerge a través de las huellas que provienen de las historias tejidas con los demás.

En resumidas cuentas, la huella que emerge del cuerpo es un trazo que va de uno mismo hacia el otro, y adquiere el valor de un don para el otro. La obra de arte se convierte en el espacio donde el propio *yo* se transforma en el *otro*, y el descubrimiento del otro se construye con el descubrimiento del sí mismo, a través de la representación de la ausencia del otro a sí mismo y del sí mismo al otro. El desplazamiento hacia otro espacio remite al modo de percepción y subraya la importancia de la experiencia sensorial y material en nuestra relación con el otro.

Gracias a las huellas que evocan la percepción de la distancia, la orientación, la inmediatez, el desvelamiento y la invisibilidad, la verticalidad y la apertura, este enfoque da testimonio de la atención de Tàpies a la complejidad de la experiencia perceptiva, invitándonos a pensar en la diferencia entre hablar y ver, entre lenguaje y fenomenalidad, entre materialidad y espiritualidad. “Lo que interesa a los grandes artistas, escribe Tàpies en el artículo *Arte y espiritualidad*, es estimular en nosotros la experiencia espiritual del verdadero conocimiento” (Tàpies [1993] 2001, 35) y eso a través de estados contemplativos de conciencia que la obra de arte puede contribuir a suscitar. La obra de Tàpies nos enseña que el gesto, la mirada y el decir son las dimensiones fundamentales de la existencia y se interpretan a la luz de la revelación del otro. Gesto de decir, gesto de apertura, gesto ético, la huella en Tàpies abarca la cuestión del otro hacia uno mismo y del otro hacia lo desconocido, hacia lo abierto. Los escritos de Tàpies

muestran claramente que el artista reflexionaba sobre la relación entre su obra y el espectador, y que la relación con el otro nunca dejó de interpelarlo. “La verdad que buscamos no se encuentra en un cuadro. Sólo aparecerá tras la última puerta que el espectador sólo podrá atravesar mediante su propio esfuerzo personal” (Tàpies [1970] 1974, 264-284). Pero el que dirige y guía hacia esta espiritualidad es el propio artista, quien despierta y eleva la conciencia al cuestionar las normas establecidas y explorar nuevas formas de ver y experimentar el arte.

Obras de Antoni Tàpies citadas

A. Tàpies, *Materia en forma de sombrero*, 1966, técnica mixta sobre contrachapado, cm 130 x 162, Düsseldorf, colección particular.

A. Tàpies, *Materia en forma de nuez*, 1967, técnica mixta sobre lienzo, cm 195 x 175, Colonia, colección particular.

A. Tàpies, *Materia en forma de sillón*, 1966, técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Materia en forma de axila*, 1968, técnica mixta sobre lienzo, 65,5 x 100,5 cm, colección particular.

A. Tàpies, *Mancha roja goteante*, 1966, técnica mixta sobre contrachapado, 195 x 130 cm, Suecia, colección particular.

A. Tàpies, *Blanco ocre sobre marrón n° III*, 1961, técnica mixta sobre lienzo, 199,5 x 175 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Cuerpo de materia y manchas naranjas*, 1968, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 130 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Gris con banda sinuosa*, 1959, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 97 cm, París, colección particular.

A. Tàpies, *S marrón*, 1964 técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm, París, colección particular.

A. Tàpies, *La escala*, 1974, técnica mixta sobre madera, 250x300 cm, colección Telefónica de España S.A.

A. Tàpies, *Pisadas sobre fondo blanco*, 1965, técnica mixta sobre tela, 162x130 cm, Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.

A. Tàpies, *Efecto de caña en relieve* 1979, técnica mixta sobre tela, montada en lienzo, 150x 116 cm, París, colección Adrien Maeght.

A. Tàpies. *Efecto de cuerpo en relieve*, 1979, técnica mixta sobre tela, montada en lienzo, 195,5x 232,5 cm, colección particular.

A. Tàpies, *Desnudo*, 1966, técnica mixta sobre tela, 130 x 162 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Infinit*, 1988, técnica mixta sobre madera, 250 x 300 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *Sardana (círculo de pies)*, 1972, técnica mixta sobre madera, 97,5 x 130 cm, Barcelona, colección particular.

A. Tàpies, *El espíritu catalán*, 1971, técnica mixta sobre madera, 200 x 270 cm, Madrid, colección particular.

A. Tàpies, *Inscripciones y cuatro barras sobre arpillera*, 1971, técnica mixta sobre tela, 200 x 270 cm, colección particular.

A. Tàpies, *7 de noviembre*, 1971, técnica mixta sobre tela, 234x150 cm, Barcelona, colección particular.

Bibliografia

Heredia 2013

M. Heredia, *Tàpies, Saura, Millares: L'art informel en Espagne*, Paris 2013.

Levinas 1961

E. Levinas, *Totalité et Infini*, La Haye 1961.

Levinas 1972

E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972.

Tàpies [1970] 1974

A. Tàpies, *La Pratique de l'art* [*La pràctica de l'art*, Barcelona 1970], trad. E. Raillard, París 1974.

Tàpies 1989

A. Tàpies, *La réalité comme art* [*La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, Murcia 1989], trad. E. Raillard, París 1989.

Tàpies [1993] 2001

A. Tàpies, *La valeur de l'art* [*Valor de l'art*, Barcelona 1993], Marseille 2001.

English abstract

If Tàpies' works reveal a constant search for the possibilities of matter, they also bear witness to a desire for contact with it that gives rise to a trace. This trace will be different according to the nature of the matter itself, which will dictate its form or will be movement. However, beyond pure phenomenology and the understanding of what appears, this article intends to explain that the trace acquires another dimension when it is an imprint, opening itself to the unknown, even to the invisible. The trace then leaves matter and the body, to reach the spirit. This opening towards something beyond the visible becomes spiritual, when it is what opens us to ourselves, to others, to knowledge or to philosophy. In this sense, it leads to spirituality, if by spirituality we mean – here without religious connotation – the idea that elevates the spirits towards self-consciousness, in a perspective of effort, of overcoming oneself, of ascension. Thus, in the encounter with the work of art emerges the encounter with the Other – in this case the spectator or the observer – in a relationship that puts things in contact, opening the moral, ethical and political field, and in a space where the *for oneself* is transformed into a *for others*.

keywords | Tàpies; Matter; Traces; Invisible-Spirituality.