



EL EQUILIBRIO DE
LA INOCENCIA Y EL CONOCIMIENTO

por

MERCEDES MACHADO

A. TÀPIES, *CELEBRACIÓ DE LA MEL*
CAAM, JULIO-SEPTIEMBRE DE 1991



Antoni Tàpies se ha acercado al Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) con una obra en la que parece subyacer una clara tendencia al simbolismo donde la figura humana, las formas simples o la misma escritura son absorbidas por una textura típicamente tapiésiana. Un título general como *Celebració de la Mel* sirve también para incluir secciones como «Orígenes», «El cuerpo», «La huella», «El objeto y la naturaleza», «Las series», «La pobreza del material», «La resistencia de la forma», «Transparencias» y «La escritura».

La propia localización geográfica de los diversos apartados en este luminoso museo supone el considerarlos de diversas maneras: como un diálogo espacial entre ellos, como una resonancia del tema en todos ellos e incluso la posibilidad de desconstruir toda esta organización y observar cada cuadro como un prólogo de una parábola por completar. Todo ello en una atmósfera «dolce e serena» que sugiere constantemente que hay que recordar esas cosas olvidadas o nunca aprehendidas que entran y se derriten en nuestra mente. Tàpies ha preferido en esta ocasión elegir el barniz como material pictórico siempre presente en sus cuadros, un líquido este que permite el doble juego de la ocultación y la transparencia. Coherente paradoja si atendemos a que estas abstracciones potencian abstracciones a veces en conflicto pero al

mismo tiempo pueden provocar la llamada mirada «al natural» que literalmente se detiene, traspasa, vagabundea, sortea obstáculos, rememora y, finalmente, reposa simuladamente lírica en la propia atmósfera del lienzo.

Una vez más, Tàpies sigue participando decididamente de ese proceso intelectual que llamamos abstracción y mediante el cual, si somos perspicaces a nivel de sensibilidad, seremos capaces de extraer imágenes concretas y atributos peculiares definidores de esa noción, también abstracta, que denominamos «ser humano». Quiero decir que este pintor sigue sin alejarse de esa trayectoria cualitativa que plantea constantemente los grandes conceptos como son el ser, el espacio y el tiempo. Su llama pictórica es casi siempre la misma: mostrar que el artista sigue convulsivo, que continúa interpretando las correspondencias entre lo conocido y lo intuido, y todo esto siendo fiel al silencio que, si en un principio fue un boceto, ahora se ha convertido en una imagen. Pero a mí me gustaría enfatizar también la importante introducción en estos cuadros de referencias y símbolos mucho más versátiles. Sin dejar de lado su interés matérico, no voy a caer en la tentación de alinearlos con otros pintores y dilucidar quién fue/es el ángel y quién el diablo, sí que es notable su intención de que busquemos/percibamos qué es lo que se esconde debajo del barniz a través de sugerencias figurativas.

Es a través de ellas como este artista nos obliga a desplegar nuestra retina de manera más profunda y atenta para captar el objeto, su propia naturaleza y sus relaciones contextuales. Así ocurre, por ejemplo, en su cuadro titulado «Sofá», donde un sillón con respaldar fragmentado al estilo de una colmena (una posible asociación para el material utilizado y el título de la exposición: barniz/miel) es acompañado por un número, el ocho, una cruz y una «a» minúscula; en el asiento, otra vez la cruz y la «a» y para sostener el equilibrio de la composición el pintor ha colocado otra cruz en el otro extremo. La presentación de este objeto cotidiano realizado sin perspectiva, ni siquiera los trazos otorgan profundidad, nos lleva directa-



A. TÀPIES. *VERNÍS GRANAT*
(1985)

mente a re-crear su forma y especialmente a interpretar esos signos. Igual ocurre con la cama, con esas huellas en forma de pisadas o con la silueta de unas tijeras; siempre como manchas gestuales en un espacio unas veces limpio y en otras ocasiones inmersos en diversas texturas, incluso podrían definirse como formas que derivan o se completan en otras. Este hecho nos retrotrae a lo que el mismo Tàpies ha apuntado en su ensayo *La pintura y el vacío* sobre la complementariedad entre la vacuidad y lo lleno, «como todo lo que “aparece” es dual: ni el Conocimiento que nos hace discernir el bien del mal puede existir nunca si no comporta aquella Inocencia, ni la Inocencia tiene sentido sin el Conocimiento.» Por ello, ante estos cuadros nos debatimos entre ausencias y presencias, entre ocultamientos y transparencias de signos como una «x», una cruz, sillas, calaveras, ojos, flechas y otra vez la cruz, la cruz, la cruz... un símbolo primario pero también totalizador. Si observamos reminiscencias del arte gestual oriental, si nos detenemos en la resistencia de esa forma en la que atis-

bamos un párpado que paradójicamente apenas vemos, o si intentamos descifrar ese jeroglífico que conforman los propios símbolos es entonces cuando apreciamos que hemos estado sometidos a una avalancha de visualizaciones que subliman la dimensión y esencia de nuestras vidas.

Hay otro detalle destacable en esta estética tapiésiana. Las superficies de sus cuadros soportan colores primarios, manchas, líneas a modo de partituras o estructuras geométricas nunca completadas sino sugeridas. Y sus elementos pueden aparecer realizados de manera gestual, chorreados, empastados, trazados, barnizados o lacados pero siempre tienen la cualidad de ser una obra total y que viene a agudizar la necesidad de asociaciones. Bajo mi punto de vista, este proceso del que se nos quiere hacer conscientes es intelectual, pero pienso que también concurre un deseo de mostrarnos de que existe un proceso manual y físico (con la mano, el pincel, el lápiz o las rasgaduras) y que contribuye de manera decisiva a lo visual. Creo que es así, como ya explicitaron los trascendentalistas norteamericanos de Brook Farm, como resurge en Tàpies la «consciencia natural» de valores más integradores. A fin de cuentas esta aproximación no viene sino a redundar y potenciar lo que, sin duda, este artista habrá leído en el *Kena Upanishad*: un deseo de cambiar el punto de mira de «aquello que los ojos puedan ver» hacia «aquello que abra los ojos». Un nuevo acercamiento que se mueve y surge desde nuestro interior a través de escalas de luz, a través del silencio, a través de la gravedad casi insostenible de su espacio o a través de esos suspiros que arrancan de la última noche.

Tatuado y estigmatizado por su propia transcendencia, Tàpies se caracteriza por abarcar complejos augurios y certezas; él es el fabricante y el agente de esa «mel» que destila viajes, sueños y formas otrora fugitivas que ahora aparecen en imágenes. Los diferentes signos y símbolos sirven también para reformular la supersaturación de valores que nos rodean, utilizando peculiaridades sintéticas nos llegamos a plantear su verdadero carácter y de qué depende su



iconografía. En cualquier caso, él nos promete que continuará insistiendo en que acometamos ese oráculo que está en la gaveta de nuestro escritorio: adiós a la locura de la posesión y bienvenido el equilibrio de Inocencia y Conocimiento. No es fácil resolver lo que se esconde tan a menudo. ▲

A. TÀPIES, *NEGRE I OLI* (1981)



PRINZ-ALBRECHT-PALAIS



**EL PRINZ-ALBRECHT-PALAIS EN RUINAS
(1946)**