



HIPERREALISMO Y RETRATO EN LA OBRA DE ANTONI TÀPIES (1950-1953) (Y su relación con su obra informalista)

Juan Carlos Bejarano Veiga*

juancarlosbejarano@yahoo.com

Resumen. El presente artículo tiene como objetivo centrarse en la producción retratística de Tàpies entre los años 1950 y 1953, en que desarrolló una galería de retratos concebidos en un estilo hiperrealista. Aquí intentaremos desvelar las motivaciones de estas sorprendentes obras, habida cuenta de su autor, uno de los principales representantes del Informalismo; así como ubicarlos en el devenir de su trayectoria profesional.

Abstract. The goal of this article is to focus on the portraits which Tàpies painted between 1950 and 1953. These portraits were conceived under an Hiperrealist style, thing very astonishing because Tàpies is considered one of the best master painters of the Informalist movement. Here we will try to explain why he made these paintings and their relation with his conception of art and the rest of his work.

T ratar el tema del retrato y del realismo en la obra de Tàpies puede llamar la atención a primera vista, pero intentaremos demostrar cómo la obra de este artista siempre ha estado imbuida de una gran coherencia y cómo, incluso cuando parece más alejado de su producción más característica, en realidad nos sigue hablando de su misma concepción del arte y del mundo pero con lenguajes diferentes, o quizás no tan diferentes bajo una observación más detenida. Para ello nos detendremos en los años comprendidos entre 1950 y 1953, antes del comienzo de su obra informalista: ésta es su etapa más figurativa, y en la que más fácilmente se puede ver la presencia de este género, que incluso llegó a perdurar más allá de 1953, cuando comenzó el Informalismo. Aquí queremos revalorizar una serie de obras que tradicionalmente han sido ninguneadas en su producción y ver que, en el fondo, no difieren tanto de sus más conocidas creaciones. Creemos necesario, pues, efectuar una revisión de estos retratos.

* Universitat de Barcelona

Dentro del tratamiento que hace del tema, podríamos distinguir entre el que hace a otras personas, y a sí mismo. El autorretrato es, precisamente, como en muchas ocasiones ha sucedido a lo largo de la Historia del Arte, el más interesante, en el que más se implicó y donde encontramos un mayor número de aportaciones¹. De hecho, si nos fijamos, observaremos que prácticamente toda su producción gira en torno a su yo, algo que ya se ha señalado antes². Pero antes de entrar en el tema específico, creemos conveniente y fundamental hablar de cuestiones y preocupaciones recurrentes en su obra, de influencias y preferencias personales, que le permitieron configurar su poética, una poética personal, coherente, y que ha mantenido a lo largo de su carrera. Así pues, antes daremos unas cuantas claves generales que recorren toda su obra hasta hoy.

Introducción al mundo de Tàpies

Para hallar el punto de partida, uno ha de volver a sus orígenes, especialmente a su estancia en el sanatorio de Puig d'Olena (y posteriormente, en La Garriga y Puigcerdà), hacia 1942-1943, momento en el que se cimentó todo su pensamiento posterior, y que sucedió después de finalizar la Guerra Civil (1936-1939), otro acontecimiento (en este caso bélico), que le marcó de por vida en bastantes aspectos. Hay que tener en cuenta que, durante su infancia, Tàpies se había caracterizado por una salud enfermiza, momentos de convalecencia que curiosamente él celebraba con alegría, pues de esa forma evitaba ir a la escuela, entraba en situaciones emocionales especiales, y se quedaba en la cama. La culminación de todo esto fue un ataque pulmonar que casi lo llevó a la muerte, y que le obligó a ser ingresado en dicho sanatorio, en plena montaña, durante dos años (es curioso pensar en la coincidencia con Picasso y Miró, dos de sus artistas favoritos, quienes también en su adolescencia sufrieron una enfermedad que jugó un papel importante de cara a su futuro artístico)³.

¹ Para ello, tendríamos que contemplar el resto de su producción del período anterior, el de sus primeros años y los de su pertenencia al grupo “Dau al Set”, donde las múltiples referencias a su persona son constantes.

² (WELCHMAN, 2000): aquí se aborda específicamente este tema.

³ (COMBALIA-LOMBA, 1988: s/p).

Durante su estancia tuvo la oportunidad de enriquecerse cultural y personalmente, a través de la música (Wagner, Brahms, y otros compositores alemanes del siglo XIX, y que su padre ya le había inculcado en casa desde pequeño), pero sobre todo a través de la literatura. Así leyó a filósofos y escritores franceses, rusos, pero sobre todo alemanes del Romanticismo y posteriores a dicho movimiento (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche) que, junto con la ubicación del sanatorio en plena montaña, llena de abetos y entre niebla, le hicieron valorar una concepción nórdica, románticamente germana, del paisaje. Todo esto tuvo a su vez relación con su nueva visión del mundo y de la vida, pues durante su reposo en Puig d'Olena abandonó definitivamente el catolicismo. A partir de entonces, abrazó un nuevo concepto vital y místico, que se fue enriqueciendo con sus lecturas del pensamiento oriental. El primer libro que leyó al respecto fue el famoso *El libro del té*, y de aquí, poco a poco fue introduciéndose en esta manera de pensar, con la que se identificó en muchas de sus ideas, viendo que a veces coincidían o se acercaban a las que el Romanticismo alemán le había aportado.

Su interés por la filosofía ya se remontaba a sus años de instituto, en que ésta había sido su materia favorita. Le atraían especialmente aquellos autores que relativizaban la permanencia y objetividad de este mundo: Heráclito, Platón, “y especialmente, Berkeley y Hume, los cuales, estudiados de aquel modo elemental, parecían demostrarnos que las cosas pueden ser sólo una representación en nuestro interior y no tienen existencia corporal; así como la afirmación de Kant cuando dice que hasta el espacio y el tiempo son meras representaciones. Esto último me trastornó mucho y me provocaba interesantes visiones acerca de la posible realidad, visiones que yo comparaba a veces con las que había tenido en las noches de fiebre” (TÀPIES, 1983: 138-139). Aquí es donde se puede apreciar su interés por la filosofía, que coincidía con su propia visión del mundo. Poco después también sintió inclinación por el existencialismo de Sartre. Así pues, nos encontramos en que el Romanticismo y el pensamiento oriental (especialmente el budismo zen) fueron las bases de su pensamiento, que se solaparon con su propia dimensión física y anímica.

Una derivación de su interés por el Romanticismo le llevó a interesarse también por el Simbolismo, especie de neorromanticismo surgido en la Europa de finales del siglo XIX y considerada precursora del Surrealismo. Precisamente, éstos son los movimientos artísticos que más le fascinaron desde un principio, y

de los que más elementos tomó prestados en la producción de sus primeros años. Tanto el Romanticismo como el Simbolismo o el Surrealismo, son movimientos estéticos caracterizados en parte por la búsqueda de otras realidades, especialmente de la realidad interior de cada uno de nosotros. A estos artistas les interesaba sacar afuera y dar forma a su pensamiento; querían ir más allá de una realidad considerada insuficiente o que veían defectuosa. Desde un principio, desde sus primeros autorretratos, Tàpies intentó hacer lo mismo, bucear en su interior. Al principio, lo hizo mediante la figuración, para finalmente desembocar en su obra informalista, donde parece que el artista dio más o menos con la mejor plasmación de su vida interior. Con el tiempo, Tàpies vio estos primeros años como un prólogo, como una experimentación continua ante lo que vino después.

Ante un mundo con el que no se siente a gusto, el artista que participa de un sentimiento romántico intenta crear su propia realidad, proyectándola psíquicamente. No es extraño, pues, que las primeras obras personales de Tàpies fueran autorretratos. El artista pasa ser el centro de sus preocupaciones, ÉL ES EL TEMA de su obra, él mismo. Pero para ello necesita darle forma a su mundo, personal e intransferible.

Desde un principio, Tàpies vio que no se podía limitar a copiar la realidad externa; de ahí que en muchas de sus obras comenzase a introducir la deformación, para sugerir otro mundo hecho de otra forma. Tampoco podía limitarse a hacer lo que hacían en el siglo XIX, pues lo consideraba como algo inaceptable en la era de la fotografía, del cine y la televisión. Como un nuevo dios o como una especie de demiurgo, partió de los principios de la alquimia, gracias a los escritos de alquimistas medievales o de su admirado Ramon Llull: manipular la materia de una forma mágica. El mundo en el que vivimos está hecho de materia, y Tàpies vio que si quería manifestarse en este mundo habría de recurrir a ella⁴; sólo así la gente lo comprendería. De ahí su obra informalista, basada fundamentalmente en el tratamiento de la materia, sin forma en muchas ocasiones (“lo subconsciente es amorfo”, decía Eugeni D’Ors), y que en la mayoría de los casos aludía al muro.

Efectivamente, a partir de estas obras, Tàpies se sintió más satisfecho,

⁴ (CIRLOT, 2000): toda esta concepción sobre la materia y su manipulación para la creación de un mundo se ha basado en las explicaciones dadas aquí por J. E. Cirlot.

pues consiguió superar la separación tradicional entre forma y contenido que se solía dar en el arte. Para ello, jugó con la idea de *tapia* y su propio apellido, *Tàpies*, como referente de sí mismo, fundiendo respectivamente la forma con el fondo; consiguió, como ya ha señalado Welchman, fundir en la obra lo literal, lo nominal y lo metafórico⁵. Parece ser que fue fundamental en este sentido su conocimiento en París, a principios de los años 50, de la obra fotográfica de Brassai, que se centraba en el tema del muro, aunque quizá ya inconscientemente se podía rastrear en sus obras de “*Dau al Set*” la importancia del fondo. El muro era un tema que le ofrecía multitud de posibilidades, de lecturas, algunas ambiguas. Le servía como autorretrato de sí mismo, sin necesidad de recurrir al realismo académico, fundiendo sujeto y objeto: el muro era un espejo de sí mismo, pero pasando del rostro a la materia —con el tiempo, empero, empezó a añadir elementos figurativos (muchos procedentes del rostro), a su obra *matérica*—. Pero también, siguiendo con la ambigüedad que busca en ocasiones, parece que Tàpies conocía la anécdota de Leonardo da Vinci, cuando les dijo a sus alumnos que buscaran su inspiración en los muros, cuyas grietas o manchas podían sugerir imágenes mentales, de la misma manera que a veces miramos las nubes en busca de formas imposibles. También el muro podía poseer connotaciones sociales a la vez que biográficas, pues podía sugerir opresión, un obstáculo —en Tàpies, posible alusión a la situación represora del franquismo, la España que vivió—. Pero también, como ha dicho Guilbault, “según el dicho popular, las paredes oyen y hablan porque condenan lo establecido, a veces de forma violenta y anónima. Que el muro oiga y hable es tanto un instrumento de intercambio social como un “material para reflejarse” (WELCHMAN, 2000: 83). A lo que podríamos añadir la idea del paso del tiempo, también presente en sus materias. Puede parecer que estemos hablando sólo de su etapa informalista, pero ya veremos por qué, y qué conexiones tiene con su obra anterior, así como con sus retratos.

Como ya hemos indicado, con esta materia Tàpies creó su propia pintura que, al fin y al cabo, era su propio mundo, su realidad. Es una materia informe, caótica, en busca quizá de los orígenes, pues como en el Romanticismo, a veces lo más puro se encuentra en lo más despreciado, o en lo primigenio. Esa referencia

⁵(WELCHMAN, 2000: 61).

quizá se concretaba en el frecuente uso que Tàpies ha hecho de colores relacionados con ese mundo, con la tierra (marrones, ocre, grises), a ese barro, elemento primario con el que modelar su realidad. Él mismo, en multitud de ocasiones, ha reconocido esta monocromía, en parte también al rechazo que le provocaba el falso mundo colorista de la publicidad⁶. Por otra parte, esta monocromía también tenía relación con otros dos puntos fundamentales, ya apuntados anteriormente, y que se interrelacionan (en Tàpies, todo está interrelacionado): por un lado, su interés por el paisaje, y por otro, la visión del mundo que defendía el budismo zen.

Este pensamiento oriental se caracteriza por ofrecer una visión integradora del mundo, en el que todo es igual de importante: de ahí su interés en las cosas sencillas o aparentemente sin importancia. Es una visión panteísta del universo, que defiende lo imperfecto y humilde: “En lugar de hacer un sermón sobre la humildad prefiero mostrar la humildad misma. A veces puede ser mejor mostrar un montón de incontables granos de arena, todos iguales, que llenarse la boca hablando de la solidaridad humana” (*Tàpies. El tatuatge...*, 1998: 203, núm 13). Esto en Tàpies se muestra en la preferencia por estos tonos casi franciscanos que hemos indicado –si exceptuamos su etapa, precisamente, de “*Dau al Set*”–, como señal de humildad. Pero también es visible en el hecho de mostrar objetos o cosas consideradas vulgares, como objetos cotidianos, así como en su concepción del cuerpo. Como ha señalado en numerosas ocasiones J. E. Ciriot en sus artículos, Tàpies se aleja de la tradición judeocristiana de separar cuerpo y alma, pues para él ambos están mezclados, son un TODO (y de ahí esa fusión de fondo –alma- y forma –cuerpo– en sus pinturas). Como decía Teilhard de Chardin, “la materia y el espíritu son inseparables”.

Esta concepción espiritual de la materia le llevó a concebir el mundo de una forma panteísta. El hombre se unía al paisaje, como se puede ver en numerosas obras antes y durante sus años del “*Dau al Set*”. Pretendió “*unir tot el cosmos en una sola imatge*” (CIRICI, 1970: 100), *cosmositzar* su visión. En sus primeras obras, esta concepción panteísta se asoció con una técnica primitivista, luego hizo dibujos

⁶ [...] *casi les tengo una especie de manía a los colores, a los primarios como el verde, el rojo, el azul o el amarillo, puesto que nuestro entorno rebosa de colores. Creo que el anuncio publicitario nos ha saturado de colores, les tengo una verdadera alergia; sin embargo, estoy seguro de que existen otros motivos –no tan formales– para estar en contra del colorismo* (CATOIR, 1989: 97).

en que los elementos se mezclaban e interaccionaban entre ellos, y finalmente, en su período informalista, la materia lo abarcó todo. Es una visión mística del mundo, de su mundo, en el que Tàpies, su creador, se ofrecía en parte como salvador, pues no dudaba en los poderes mágicos del mismo. Esta visión sacralizadora del arte es una visión plenamente romántica, del arte como medio para escapar de la opresión de este mundo, como él mismo ha comentado en multitud de ocasiones. Así, en 1945 decía que “(...) tal vez un día, con mi arte, podría hacer algo más provechoso para mi país, para todo el mundo... Y en algunos casos, aunque tímidamente, me aventuraba ya a aprovechar el mundo del inconsciente, del sueño, de la visión alucinada, estimulado por todos aquellos modelos surrealistas, recién descubiertos” (TÀPIES, 1983: 191).

Si esta fue una concepción que fue madurando día a día fundamentalmente en la época de “Dau al Set”, su plasmación definitiva no se produciría hasta mediados de los años 50. Mientras, fueron apareciendo una y otra vez esos temas, esas motivaciones y consideración panteísta del mundo, especialmente bajo el tema del autorretrato, en el que el pensamiento de connotaciones románticas y orientales, siempre en relación a su subjetividad, fue tomando diferentes formas, en las que cabía incluso el hiperrealismo.

La tentación del realismo

Si la mayoría de la producción de Tàpies entre 1947 y 1953 se mueve en una figuración de tipo surrealista, anunciada en su etapa previa por algunos dibujos, en 1950 Tàpies también retomó parcialmente su línea más realista, que ya estaba presente en los retratos, por ejemplo, que hizo de su madre en sus primeros años como artista. La mayoría de estos cuadros son pinturas que hace por encargo, “*una docena*”, a raíz de un autorretrato que Josep Gudiol, amigo suyo, vio en su casa. El mismo Tàpies lo cuenta así en su autobiografía:

“Gudiol apreciaba mucho las pinturas minuciosas de los góticos y tal vez por este motivo, posteriormente, también se enamoró de un autorretrato –muy trabajado– que me había hecho en aquel entonces, y me lo adquirió. Éste, aconsejado por la familia, logré que me lo pagara mejor. Más adelante quiso que le hiciese uno a él. Lo realice un poco a la fuerza y al mismo tiempo buscando la manera de reunir algún dinero para ir a París. Con la misma finalidad de ayudarme, aún me encargó

otros, e incluso me propuso, si yo quería, ponerme en contacto con una empresa norteamericana especializada en organizar retratos de la “buena sociedad”. Por suerte, me pareció que no tenía que aceptarlo. En cambio, aprovechando cierta habilidad que había adquirido para el retrato, ya desde muy joven, posteriormente le acepté algunos otros encargos que Gudiol, como he dicho, para ayudarme, con toda la buena fe del mundo, me procuró. De este modo pinté al óleo a diversas personas de Barcelona. Nadie podía saber, ya que teníamos fama de ser una familia acomodada, la extrema necesidad económica en que nos encontrábamos entonces a causa de la total falta de clientela de mi padre. Y nadie puede imaginar seguramente cómo el producto de aquella docena de retratos contribuyó a cubrir los gastos más elementales de casa y los míos: comer y vestir, así como prepararme para “huir” al extranjero.

Lo hice obligado por aquella situación desesperada, pero no sin poner en ello todo mi saber y procurando que los retratados se transformasen en unos reales personajes o “comparsas” de “mi mundo”. Es decir, adaptándolos a mis conveniencias artísticas y no a las que generalmente tienen los que quieren hacer perdurar sus efigies. Ninguna concesión, pues, al embellecimiento ni a las actitudes elegantes convencionales. Así que todos participaron de aquella atmósfera entre surreal y de realismo mágico que tenían mis trabajos, normal por aquel tiempo, o del tratamiento crítico, casi cruel, que me merecían aquellos representantes de la “burguesía capitalista”, como yo los veía entonces, que vinieron por casa a posar.

Uno de los primeros en desfilar fueron mis amigos Samaranch. Según ellos mismos me decían, tenía que “inmortalizar” a todos los hermanos. A continuación vino el doctor Puigvert, que ya tenía mucha fama de genio –en todos los sentidos de la palabra–, pero que me sorprendió al adivinarle algunos rasgos de dulzura. Él tal vez no se lo imagina, pero siempre lo he apreciado. Nunca olvidaré la paciencia que demostró luchando con el sueño para estarse quieto y, contrastando con eso, los exabruptos que me lanzaba cuando entreveía las otras pinturas que yo tenía en mi pequeño taller. “¡Si le haces a tu novia –sabía que estaba enamorado de Teresa– unos hijos como estos que pintas, estamos apañados! ¡Pareceréis una familia de monstruos para exhibir en las ferias!” En ocasiones se obstinaba en que le explicara por qué hacía todo aquello y, ante mi mutismo, se indignaba y lo comparaba –eso sí era un error suyo– con la ridiculez que sería si él, cuando diagnosticaba u operaba,

no supiera explicar con precisión lo que hacía. No veía que el mundo lógico del técnico es diferente de la intuición de poetas y artistas.

Pinté también a August Malvey, primo de los Samaranch, a un tal Guitart, pariente del propio Gudiol, y a un tal Casals –de Ripoll–, un hombre ya mayor, de una viveza y una inteligencia sorprendentes, con una barba blanca espectacular, el cual había creado una importante industria en el mismo Ripoll y había tratado mucho a mi abuelo. También a nuestra amiga de la infancia Conxita (Comamala), que entonces se había casado con el arquitecto Adolf Florensa; a unos tíos de Teresa y a algunos otros. No hay que decir que, no por dinero, sino por gusto, retraté también en más de una ocasión a mi amada. ¡Y al amigo Brossa!, el cual posó igualmente con una paciencia extraordinaria durante días y días” (TÀPIES, 1983: 254-256).

Así pues, entre 1950-1953, realizó varios retratos al óleo por encargo, que Tàpies aceptó como ejercicio pictórico, como si a estas alturas quisiera quitarse de encima la duda sobre su capacidad para pintar como un artista convencional (quizá por las opiniones que su padre le había hecho al respecto en más de una ocasión); pero también como ayuda económica para sus viajes a París. En el primer volumen de la obra completa, sólo se incluyen unos cuantos; pero Anna Agustí da cuenta de que además de los citados, pintó a Ignasi Dou, la familia Valls, el señor Mir, la familia Fàbregas, etc⁷.

Tàpies recurre a un estilo nítido, preciosista, hiperrealista, a medio camino del realismo mágico de la Nueva Objetividad alemana y de cierto Surrealismo (Dalí, Magritte, Ernst), y del Hiperrealismo que surge en América a partir de los años 60. Parece pensar que si ha de pintar de forma realista, al menos que lo haga de forma extrema y no con recursos pseudomodernos del Impresionismo o del Cubismo, como muchos pintores de moda hacían entonces en Barcelona. Pero si uno rastrea las escasas opiniones que ha vertido sobre estas pinturas, Tàpies no las rechaza plenamente, como uno podría imaginar (*“hay toda una serie de retratos que me gustan bastante. Algunos impresionan, al estilo del neorrealismo, el realismo mágico alemán de crítica social”* (CATOIR, 1989: 95-96).). Además, los considera como una parte más de su producción de entonces, como hemos leído antes, al considerar los modelos como seres de su mundo surreal y mágico (también los calificó de

⁷ (AGUSTÍ, 1988: 27).

“personajes vampíricos” (TÀPIES, 1983: 261).). Esto se puede ver, en general, en el tratamiento de los fondos, o de la mirada, muy incisiva, y que también aparece en las figuras de sus obras de “*Dau al Set*”.

No obstante, hay tres detalles que no acaban de encajar con todo esto:

- qué fue lo que motivó a Tàpies a hacer una pintura de este tipo (su autorretrato, ningún encargo, sino obra personal, fue el primer cuadro en este estilo): ¿quizá sentirse por unas horas Recoder, el pintor que sus padres admiraban cuando él era pequeño?

- por qué recurrió a este estilo para retratar a personas que, en su mayoría, fueron los únicos que lo apoyaron, como Gudiol, o los Samaranch, que fueron de los primeros coleccionistas de sus obras surrealistas. Lo más normal es que éstos no le hubieran exigido un estilo con el que no se sentía tan cómodo, como lo muestran sus recuerdos de su *Memoria personal*, donde casi constantemente se respira un aire de disculpa o justificación por la elaboración de tales pinturas. Estos cuadros eran realizados para su venta inmediata, para poder subsistir, pues con la venta de uno podían llegar a final de mes. Extraña, pues, que los que defendieran su obra, no le dejaran (o al menos, animasen) a seguir por su vía más moderna (o en el fondo, querían ver cómo se manejaba Tàpies en el estilo clásico).

- por qué le *gustan bastante* estos retratos si después arremete contra todo tipo de realismo fotográfico del siglo XX. Para muestra, hay varias: “Con la excusa de un realismo español (existe este tipo de pintura en España). Pero considero que es erróneo hacer realismo fotográfico en dibujo o pintura. Son cosas que se pueden hacer con máquinas, cosas con las que no se debería perder el tiempo” (CATOIR, 1989: 112). Sobre la figura señera de este realismo en España, Antonio López, dice: “No me parece válida la pintura naturalista, pues para eso ya contamos con los documentos gráficos. También había abstractos que en ese artículo denominé “falsos abstractos”. En Francia se podrían citar como ejemplos a Mannesier y Villon, de mentalidad naturalista pese a su abstracción. Todos esos pintores que tú mencionas [se refiere a la entrevistadora, Immaculada Julián], Antoñito López, Amalia Avia... creo que más que un paso adelante suponen un retroceso, tanto en el plano artístico como ideológico. La figuración naturalista es un “realismo ingenuo” en términos filosóficos, y tiene un calificativo: dogmatismo, es decir un prejuicio acerca de lo que se cree que es la realidad. Puedo estar equivocado pero...” (JULIÁN-TÀPIES, 1977: 89). Y sobre el más famoso de todos ellos, el

hiperrealismo americano, piensa que “al naturalismo en pintura no le veo ningún sentido, a pesar de que dicen que ha habido una vuelta. Estos hiperrealistas que vi el año pasado en Nueva York... Parece que entras en un museo de figuras de cera” (FERNÁNDEZ-BRASO, 1981: 87).

Sea como sea, Tàpies cultiva este Hiperrealismo poco antes de abandonarse definitivamente a la materia (el retrato de Teresa, el último de esta serie, es del mismo año en que comienza su nueva etapa): es como un adiós a la figuración cultivada asiduamente hasta entonces. Pero puede verse este trabajo con el realismo desde su otra cara. Como ya intuyó J. E. Cirlot⁸, el Hiperrealismo sería un antecedente por el interés ilusionista de la superficie, de los volúmenes, de la tridimensionalidad, que luego él creó sin figuración. Lo abandonó, o más bien transformó el concepto de realismo.

Tanto en estos retratos como en su pintura matérica, encontramos intereses comunes, como los indicados, o como la fascinación por la textura. Esto es también visible en otra obra de realismo fotográfico del mismo año que su autorretrato, 1950: el paisaje de *Dríadas, ninfas, arpiás...* Destaca la representación de la luna,



Retrato de Josep Gudiol, 1950 Óleo sobre tela, 61 x 50 cms. Colección particular

descrita con punzante realismo en todos los pormenores de su orografía, de una hiperrealidad inquietante. Efectivamente, combina realismo con Surrealismo, como en los retratos. Este relieve delata el interés por esas texturas, pero con el Informalismo ya no buscará la ilusión, sino la creación de la misma textura.

Los retratos

Todas estas características ya son visibles en el *Retrato de Josep Gudiol* (1950, colección particular), el primero que realizó

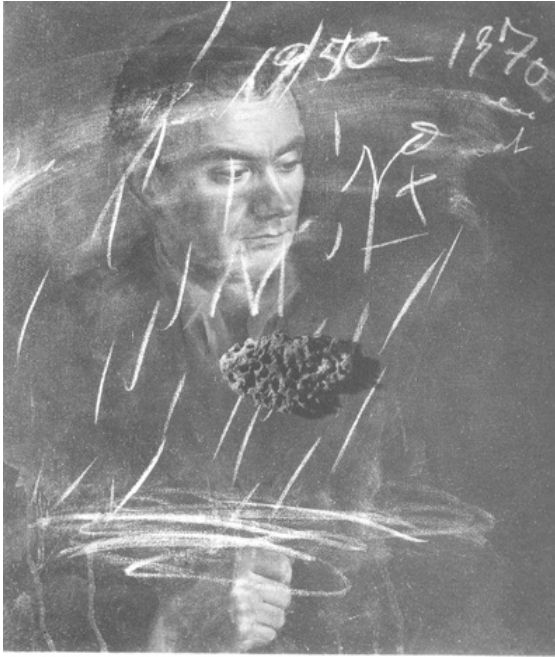
⁸ (CIRLOT, 2000: 169).

de esta serie por encargo. Director del Institut Amatller e historiador, era un experto en cuestiones de arte medieval, había estado en Estados Unidos, y por entonces había puesto interés en renovar las Galerías Layetanas (que hizo dirigir por Gaya Nuño, otro historiador del arte hispánico). Así, promovió una nueva etapa de estas galerías, animando especialmente a Tàpies, a quien le montó su primera monográfica en dicha sala ese mismo año.

Puede que Tàpies accediera a retratar de esta forma a Gudiol por el aprecio que le tenía, por ser uno de los primeros compradores de su obra, o porque conocía la pasión que Gudiol sentía por la pintura medieval y de la época moderna: “No puedo afirmar si realmente Gudiol tenía ya en aquella época un conocimiento muy profundo y una verdadera sensibilidad para el arte contemporáneo, pero sí puedo asegurar que no he visto nunca a nadie tan apasionado y con tanta fruición por la pintura, tanto la románica y la gótica catalana como la de los castellanos del Siglo de Oro o de Goya” (TÀPIES, 1983: 253).

Otro es el *Retrato de Josep Lluís Samaranch* (1951, Colección particular), de ojos perturbadoramente enormes, contra un fondo daualsetiano, en el momento de ponerse los guantes. Aquí Tàpies parece hacer una concesión a la elegancia que tanto quería evitar en estos cuadros (el uso de los guantes). Pero aquí, en realidad, Tàpies parece hacer referencia al guante como nuestra segunda piel, o como fetiche erótico, idea muy asociada a los surrealistas, y que estimaron los simbolistas (recordar la serie de grabados de Max Klinger). Los hermanos Samaranch Torelló (Francesc y Josep Lluís, con quien congeniaba más) fueron amigos suyos desde los tiempos de la escuela, y también fueron de los que apostaron desde el principio por su pintura. En su *Memoria personal*, Tàpies recuerda que cuando era pequeño, “la casa de los Samaranch me parecía entonces un palacio de las mil y una noches. Vivían en una inmensa torre de la Bonanova en la que había un hall con armaduras medievales, salones chinos y una biblioteca que, entonces, me parecía grandiosa. Allí pude contemplar por primera vez una colección de pequeñas monografías de arte inglesas sobre los artistas clásicos, ante las cuales pasaba las horas muertas” (TÀPIES, 1983: 86-87).

El otro amigo que aparece retratado así en el catálogo de Agustí es *Joan Brossa* (1950-1970, Colección particular), el gran íntimo de aquellos años de Tàpies. A diferencia de las anteriores, el cuadro fue retocado en 1970⁹, y esto se nota en la obra final. En el fondo, se puede observar el retrato hiperrealista de costumbre,



Retrato de Joan Brossa, 1950-1970. Óleo sobre tela, 65 x 54 cms. Colección particular

con un Brossa que elude mirarnos, pero con la mano cerrada en un puño, reflejando su propia determinación. Sobre la pintura de 1950, la intervención de 1970, consistente en el uso del *graffiti*, tan habitual en Tàpies, con la fecha de inicio y fin de su realización (“1950-1970”); una cruz o letra “T”; y en medio, una materia con forma de esponja. Parece ser que el resultado final de este cuadro se debe a que cuando fue expuesto en mayo de 1952, Brossa le comentó a Tàpies que no veía el *cuadro*, y éste lo acabaría en 1970¹⁰. Como vemos, Brossa parece que fue

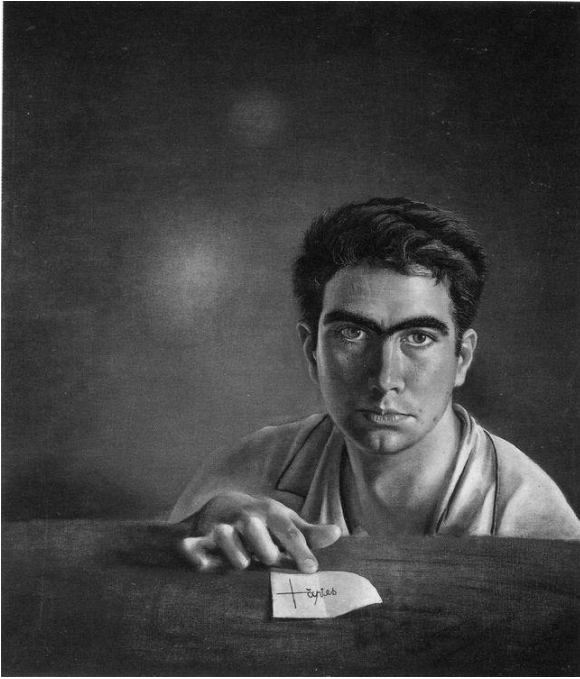
el único que se atrevió a decirle sutil e irónicamente a Tàpies –irónicamente, porque el cuadro no podía estar más “acabado” –, que ese realismo no iba con él, que no lo veía por ese camino.

Junto con este retrato, los otros dos más atractivos son el suyo y el de su mujer. Ambos casi pueden ser considerados también como *pendants*, y pese a la diferencia de tres años entre los dos, sus dimensiones son bastante similares; ambos fueron el primero y último de la serie, abriendo y cerrando el círculo.

Su *Autorretrato* (1950, Colección particular) es, posiblemente, el cuadro más conocido de este estilo, al ser el más reproducido en los libros. Su aceptación ya la vio el mismo Tàpies cuando se expuso por primera vez: ‘Recuerdo que en

⁹ (AGUSTÍ, 1988: 23): aquí se indica que fue acabada en 1971.

¹⁰ (*Dau al Set*, 1999: 144).



Autorretrato, 1950. Óleo sobre tela, 77,5 x 67,5 cms.

Colección particular

mi primera exposición se formaban colas para ver un autorretrato que se hizo famoso; que ahora pertenece a la colección Gudiol” (JULIÁN-TÀPIES, 1977: 75). Esta popularidad se vio refrendada cuando en 1988 Antoni Bernard le hizo a Tàpies una fotografía partiendo del retrato como modelo¹¹.

Todos los elementos descritos anteriormente aparecen de nuevo: así, un trabajo determinado por un interés táctil, hasta el punto de reproducir las manchas de las mejillas o los surcos

de los labios con relieve, un rostro concebido como la luna de *Dríadas*, *ninfas*, *arpías*... Este detallismo estático del rostro contrasta con la mano desenfocada, introduciendo inquietantemente el movimiento, oponiendo calma y tensión. Precisamente, estos retratos se caracterizan por contrastes inquietantes: el cuadro es simplemente eso, un retrato, que no ocupa ni la mitad de la superficie, el resto es un espacio absolutamente vacío, cuya abstracción choca contra el detallismo realista de la cara. Por otra parte, las manchas del fondo, recuerdan a los cuadros de *Dau al Set*, sumergiendo al espectador en un mundo irreal y alucinado, con un eco lejano de su interés por el claroscuro del barroco español, especialmente de un Zurbarán o un Ribera, pintores admirados por Tàpies y que a menudo representaron personajes contra un fondo oscuro o en sombra; su interés por Zurbarán, además,

¹¹ (JULIÁN, 1999: 35 -reproducción-).

se concreta también por su sobriedad, su franciscanismo, que Tàpies asocia con su defensa de la humildad del budismo zen.

Junto al toque alucinante de la pintura (Gimferrer lo relaciona con los autorretratos de Van Gogh¹²), el otro elemento más interesante es la cartela donde se puede leer “Tàpies”, con una “T” con la forma de una cruz que poco después usará tan asiduamente. Los ojos y la mano –herramientas del pintor-, junto con la cartela, son los focos de atención del óleo. El recurso de la cartela en un primer término, sobre un alféizar, recuerda ciertos cuadros de los primitivos flamencos (que solían retratar a sus modelos sobre un fondo oscuro y neutro), así como a los renacentistas del Quattrocento. Su apellido es la firma del cuadro, pero también define el contenido del cuadro por doble partida y de una forma voluntariamente ambigua: por un lado, a Tàpies pintor y modelo, la persona, el elemento figurativo, pero también el fondo, “la tapia”, lo abstracto. Es como si tres años antes de aventurarse en el trabajo de la materia, del muro, de conocer la fotografía de Brassai, Tàpies nos estuviera comunicando su descubrimiento, aún inconsciente de sus posibilidades. “Extraño destino, realmente, el de mi nombre, que me hizo recordar



Retrato de Teresa, 1953
Óleo sobre tela, 72 x 59 cms

aquel comentario de un colega esotérico, Salvador Aulèstia, a propósito de la influencia de nuestro nombre en nosotros mismos” (TÀPIES, 1983: 334).

En cuanto al *Retrato de Teresa* (1953, Colección particular), que les sirvió para pagarse un viaje a París en 1947¹³, encontramos de nuevo la misma sobriedad, con ese fondo oscuro y abstracto. De nuevo, los ojos y las manos centran nuestra mirada: en este caso, no sostiene ningún papel, sino tierra o unas pequeñas piedras. El hecho de que no sostenga algo bello u ostentoso, típico en los retratos de sociedad, revela la mentalidad de sencillez y humildad, de valorar las cosas pequeñas, de Tàpies, fruto de su conocimiento de la mística

¹²(GIMFERRER, 1974: 17).

¹³(*Colección Samaranch...*, 2001: s/p). Colección particular.

española, pero sobre todo, del pensamiento oriental. Además, con estas piedras, con esa tierra, está ya aludiendo al tema de la materia, base de su inminente incursión en el Informalismo. Como Dios en el momento de la Creación, Tàpies va a ser el demiurgo de su propio mundo, un mundo donde el muro será el elemento clave, visto en su autorretrato. Además, un muro de tonos terrosos y mates (típicos en él), como las piedras; con incisiones o manchas, para indicar la presencia del tiempo, del hombre y, al final del todo, la idea de la materia en transformación continua, en metamorfosis, porque todos estamos hechos de los mismos elementos, de esa “tierra”, y todo acaba mezclado con todo: “todo fluye, nada permanece”, dijo Heráclito, filósofo admirado por Tàpies.

Es decir, el material de creación del artista-dios, no lo sostiene él, sino su alma gemela, lo cual viene a ser lo mismo, pues es su *alter ego*. Tàpies lo ha reconocido en diversas ocasiones: “Hablar hoy de Teresa es como hablar de mi propia alma, y describir mi vida me parece también describir la suya” (TÀPIES, 1983: 205); “De la misma manera que de joven me dibujé tantos autorretratos, cuando la conocí a ella también la retraté porque me parecía que éramos la misma cosa, la misma persona” (FERNÁNDEZ-BRASO, 1981: 106).

Esto puede explicar que sean los retratos más interesantes que hace, aparte de los de sí mismo, al identificarse con ella, es decir, al verse a sí mismo reflejado en ella. Junto con estas pinturas, también por entonces, entre 1951 y 1953, realizó otros autorretratos y retratos de Teresa, pero que no pueden afiliarse en la galería de retratos que acabamos de ver, puesto que están concebidos entre el Surrealismo y el realismo.

Y después...

Y después de su período surrealista y de estas obras realistas, Tàpies llegó al Informalismo. Este cambio de estética parece que respondió a dos causas: por un lado, la insatisfacción creciente que le daba el crear con el lenguaje tradicional del arte, y por otro, el fracaso de crítica y público en su segunda exposición individual en 1952 en las Galerías Layetanas, tras volver de París, en la que no vendió ningún cuadro. Efectivamente, esta crisis le llevó a pensar en la necesidad de buscar nuevas soluciones, nuevas formas: vio que en la pintura abstracta no se habían explotado

todas las posibilidades, como la textura. Se planteó asimismo que no era necesario eliminar la figuración, siempre que no cayera en lo académico.

Y así Tàpies llegaría a partir de 1953, poco a poco, al Informalismo. Son obras en las que su principal novedad es explotar el valor táctil del cuadro (ya no se crea su ilusión, como en los óleos hiperrealistas, sino que se crea de verdad), y la fusión de forma con fondo, uniéndose (como ya se ha explicado al principio). Al principio, estas obras eran “abstractas”, si bien a partir de los años sesenta comenzó a recuperar la figuración de forma parcial (justo cuando hay un cierto retorno con el Pop-Art, y los nuevos realismos) y sobre todo, a partir de los años 80: de esta forma, representó elementos faciales, ojos (como en sus primeras obras), unos ojos a veces tan saltones o penetrantes como en los de “Dau al Set” o en los de su *Autorretrato* de 1950 o en el *Retrato de Josep Lluís Samaranch* de 1951.

Sea como sea, sus preocupaciones y su concepción vital eran la misma, como se puede observar en el constante uso de iniciales, que remiten a su persona: la “X” a veces se confunde con la “I”, y junto con la “A”, se convierten en su firma (“Antoni Tàpies”), o en su nombre y el de su mujer, que viene a ser lo mismo (“Antoni Teresa”), una forma de ratificar que él sigue igual de presente en el Informalismo como en el Surrealismo o en el realismo, y que aquel muro o tapia, es un autorretrato, como las obras que ya había realizado de manera más figurativa.

Así pues, podemos decir que la obra de Tàpies es constante en sus obsesiones e ideas. Formalmente, es evidente un cambio, siendo una superación de la tradición (realismos) y de la vanguardia clásica (Surrealismo), que cultivó en sus inicios. Fue a los 30 años, ya maduro, que decidió retomar los experimentos matéricos de sus obras primerizas, para llevarlos a su plenitud: así consiguió una nueva consideración del realismo (a veces, su obra ha sido calificada de “*realismo abstracto*”, puesto que hace referencia a la realidad, pero sin los recursos propios del arte convencional)¹⁴.

¹⁴ “No es pot dir de cap manera que la figura humana n’estigui absent (de la meva obra pictòrica). El tema de l’home i concretament el del cos humà és una permanent a la meva obra. Potser no he fet gaires figures senceres, però sí he fet moltíssims caps, ulls, orelles, torsos, braços, cames, les mil combinacions de l’home sol, en parella o en grup. De vegades ha estat d’una manera molt al·lusiva, esquemàtica. Des que es va inventar la fotografia, el cinema, el vídeo, no crec que els pintors ens hàgim de cremar les pestanyes intentant copiar la realitat visual [...]. Sempre m’he considerat un pintor realista, en contra del que puguin opinar els pintors acadèmics. Em veig com un pintor molt realista. La meva preocupació constant és fer una meditació sobre l’existència humana, sobre el nostre destí, sobre els temes que ens afecten a tots” (TÀPIES-MOLAS, 1988: 7-8)

Tàpies había encontrado su camino sin necesidad de romper consigo mismo, y sobre todo, sin necesidad de volver a una obra figurativa como la vista.

Bibliografía

- Agustí, A., *Tàpies. Obra completa. Volum 1er. 1943-1960*, Barcelona, 1988
- Borràs, Ma. Ll., *Coleccionistas de arte en Cataluña*, Barcelona, 1986
- Catoir, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Barcelona, 1989 (1987)
- Cirici, A., *Tàpies. Testimoni del silenci*, Barcelona, 1970
- Cirlot, J. E., *Tàpies*, Barcelona, 2000
- (*Colección Samaranch...*) *Colección Samaranch: Dibujos de Tàpies a Nonell*, Barcelona, 2001
- (*Col·leccionistes...*) *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Barcelona, 1987
- Combalia, V. – Lomba, C., *Tàpies*, Madrid, 1988
- (*Dau al Set*, 1999) *Dau al Set*, Barcelona, 1999
- Fernández-Braso, M., *Conversaciones con Tàpies*, Madrid, 1981
- Gimferrer, P., *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona, 1974
- Julián, I., *Entrevista. Tàpies o el amor a la materia*, Descubrir el Arte, Año I, N° 3, pág. 24-38 Madrid 1999
- Julián, I. – Tàpies, A., *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, 1977
- (*Tàpies. El tatuatge...*, 1998) *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Barcelona, 1998
- Tàpies, A., *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, 1983 (1977) (existe versión en catalán)
- Tàpies, A. – Molas, I., *Diàlegs a Barcelona*, Barcelona, 1988
- (WELCHMAN, 2000) Welchmann, J., *Extramuros*, en *Tàpies*, Madrid, 2000