

# PROPOSTES PER TREBALLAR A L'AULA

ESO I BATXILLERAT



**FUNDACIÓ  
ANTONI TÀPIES**

ARAGÓ, 255 - 08007 BARCELONA  
Tel. 934 870 315 - Fax 934 870 009  
museu@ftapies.com  
www.fundaciotapies.org

## **PRESENTACIÓ**

Les propostes que us suggerim a continuació estan vinculades a l'activitat que les educadores de la Fundació Antoni Tàpies han desenvolupat (o desenvoluparan) amb els vostres alumnes.

L'objectiu és reforçar els conceptes treballats durant l'activitat i aprofundir-hi d'una manera més extensa i creativa.

La selecció dels temes s'ha fet en funció del nivell educatiu dels alumnes i els seus interessos, procurant relacionar els conceptes amb el coneixement personal i l'entorn immediat dels nois i noies.

Les propostes són obertes i, per tant, podeu adaptar-les a les característiques de cada grup.

## **OBJECTIUS DE L'ACTIVITAT**

1. Aproximar-se a la concepció de l'art d'Antoni Tàpies a través dels seus textos.
2. Conèixer alguns dels elements que conformen la iconografia de l'artista i entendre'n el significat.
3. Fomentar una actitud oberta davant l'art contemporani.

## **NOTA SOBRE ELS MATERIALS**

La Fundació Antoni Tàpies proporcionarà les imatges de les obres de l'artista que siguin necessàries per a la realització de les activitats proposades. La resta del material suggerit ha de ser proporcionat per la pròpia escola.

# **ACTIVITAT 1: COMUNICACIÓ SOBRE EL MUR**

**INFORMACIÓ PER AL DOCENT** PÀG. 4

## **PROPOSTA 1**

**FORMA NEGRA SOBRE QUADRAT GRIS** PÀG. 7

## **PROPOSTA 2**

**GRAFITS** PÀG. 12



## COMUNICACIÓ SOBRE EL MUR

Antoni Tàpies

*La llarga nit;  
el so de l'aigua  
diu el que penso.*

**GOTXIKU**

Sempre que m'han demanat explicacions sobre allò que anomenen les meves parets, finestres o portes, procuro aclarir immediatament que en realitat he fet menys parets, finestres o portes de les que la gent s'imagina.

La meva resposta es pot interpretar en un doble sentit. Primer, com una protesta o una invitació que les meves parets, finestres o portes –les quals, de tota manera, poden ben bé estar als meus quadres– siguin preses fonamentalment com una organització artística. En segon lloc, com una advertència del fet que aquestes imatges en les meves intencions, com en la majoria d'obres d'art, mai no han estat un fi en elles mateixes, sinó que han de ser vistes com un trampolí, com un mitjà per atènyer unes metes més llunyanes. Però la paret, la finestra o la porta –com tantes i tantes imatges que han desfilat per les meves teles– no deixen, tanmateix, de ser-hi i em trobo ben lluny d'intentar ara escamotejar-les. Vull dir amb això que no penso que les imatges, en les meves obres, s'hagin de considerar com una mera excusa indiferent on recolzar uns ingredients plàstics, com diuen que foren per exemple els “assumptes” per als impressionistes o *fauves*, “assumptes” dels quals, afegeixen de vegades, ja s'alliberaren del tot els artistes abstractes o informalistes posteriors. Les meves parets, finestres o portes –o si més no la seva suggerència–, al contrari, continuen dretes sense eludir responsabilitats i amb tota la seva càrrega arquetípica o simbòlica.

¿Es tracta d'un retorn a l'“assumpte”? La resposta ha de ser novament ambigua. Avui sabem que en l'estructura de la comunicació artística les coses, màgicament, de vegades hi són i no hi són, apareixen i desapareixen, van d'unes a altres, s'entrellacen, desencadenen associacions... Tot és possible! Perquè tot ocorre en un camp infinitament més gran que el que delimita la mesura del quadre o d'allò que hi ha materialment en el quadre. Perquè aquest és únicament un *suport* que convida el contemplador a participar en el joc molt més ampli de les mil i una visions i sentiments: el talismà que aixeca o esfondra els murs en racons més profunds del nostre esperit, que obre i tanca de vegades les portes i les finestres en les construccions de la nostra impotència, del nostre esclavatge o de la nostra llibertat. L'“assumpte” pot trobar-se, doncs, en el quadre o pot ser únicament al cap de l'espectador.

Si he de fer la història de com es va anar concretant en mi la consciència d'aquest poder evocador de les imatges murals, m'he de remuntar molt enllà. Són records que vénen de la meva adolescència i de la meva primera joventut tancada entre els murs en què vaig viure les guerres. Tot el drama que patien els adults i totes les cruels fantasies d'una edat, que enmig de tantes catàstrofes semblava abandonada als seus propis impulsos, es dibuixaven i quedaven inscrits al meu voltant. Tots els murs d'una ciutat que per tradició familiar em semblava tan meva, foren testimoni de tots els martiris i de tots els retards inhumans que s'infligien al nostre poble.

Sens dubte, però, els records culturals n'augmentaren naturalment l'accent. I des de totes les divulgacions arqueològiques que vaig anar absorbint fins als consells de Da Vinci, des de totes les destruccions de Dadà fins a les fotos de Brassai, contribuïren, no és pas estrany, al fet que ja les primeres obres de 1945 tinguessin alguna cosa a veure amb els *graffiti* de carrer i amb tot un món de protesta reprimida, clandestina, però plena de vida, que també circulava per les parets del meu país.

Més tard va venir "l'hora de la solitud". I en la meua menuda habitació-estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac. Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tota aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèsima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. Lull ja no percebia les diferències. Tot s'unia en una massa uniforme. Allò que fou ebullició ardent es transformava ell mateix en silenci estàtic. Fou com una gran lliçó d'humilitat que rebia la supèrbia del desenfrenament.

I un dia vaig provar d'arribar directament al silenci amb més resignació, rendint-me a la fatalitat que governa tota lluita profunda. Els milions de furioses urpades es van convertir en milions de grans de pols, de sorra... Tot un nou paisatge, com en la història del qui travessa el mirall, s'obrí de cop al meu davant com per comunicar-me la interioritat més secreta de les coses. Tota una nova geografia m'il·luminà de sorpresa en sorpresa. Suggestió de rares combinacions i estructures moleculars, de fenòmens atòmics, del món de les galàxies, d'imatges del microscopi. Simbolisme de la pols –"confondre's amb la pols, vet aquí la profunda identitat, és a dir, la profunditat interna entre l'home i la natura" (*Tao Te King*)–, de la cendra, de la terra d'on sorgim i on tornem, de la solidaritat que neix en veure que la diferència que hi ha entre nosaltres és la mateixa que hi ha entre un gra de sorra i un altre... I la sorpresa més sensacional va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada a la història, s'havien convertit en murs.

¿Per quin estrany procés havia arribat a unes imatges tan precises? ¿I per què, com a primer espectador, em van fer tremolar d'emoció? Evidentment, res no surt del no-res i tot havia de tenir una explicació. ¿Era la culminació d'un procés de fatiga causat per la proliferació d'un fàcil *tachisme* en tot el món? ¿Una reacció per sortir de tots els informalismes anàrquics? ¿Un intent d'escapar dels excessos abstractes i un afany per alguna cosa més concreta? ¿Veia amb allò la possibilitat de tocar terrenys encara més primordials, els elements més extremament purs, més essencials de la pintura, que els mestres de la generació anterior m'havien estimulat a buscar? Potser a un altre artista tot li hauria passat més o menys desapercebut, o més o menys transitòriament. ¿Però com podia no marcar-me a mi? Estrany destí del meu nom!

Semblava que es complís en mi l'estrany presagi que uns anys abans havia sentit explicar a un adepte de les ciències ocultes sobre la influència del nostre nom en el propi caràcter i en el propi destí. La qüestió és que en poc temps vaig prendre consciència d'una sèrie de possibles experimentacions que, en anys successius, m'apassionaren més i més i que sens dubte també van tenir els seus fruits i la seva ressonància més o menys gran en tot el món de l'art.

Quantes suggestions es poden desprendre de la imatge del mur i de totes les seves possibles derivacions! Separació, enclaustrament, mur de lamentació, de presó, testimoni del pas del temps; superfícies llises, serenes, blanques; superfícies torturades, velles, decrepites; senyals d'empremtes humanes, d'objectes, dels elements naturals; sensació de lluita, d'esforç; de destrucció, de cataclisme, o de construcció, de sorgiment, d'equilibri; restes d'amor, de dolor, de fàstic, de desordre; prestigi romàntic de les ruïnes; aportació d'elements orgànics, formes suggerents de ritmes naturals i del moviment espontani de la matèria; sentit paisatgístic, suggestió de la unitat primordial de totes les coses; matèria generalitzada; afirmació i estimació de la cosa terrena; possibilitat de distribució variada i combinada de grans masses, sensació de caiguda, d'esfondrament, d'expansió, de concentració; rebuig del món, contemplació interior, aniquilació de les passions, silenci, mort; esquinqaments i tortures, cossos esquarterats, restes humanes; equivalències de sons, esgarrapades, raspats, explosions, trets, cops, martelleigs, crits, ressonàncies, ecos en l'espai; meditació d'un tema còsmic, reflexió per la contemplació de la terra, del magma, de la lava, de la cendra; camp de batalla; jardí; terreny de joc; destí de l'efimer... i tantes i tantes idees que se'm van anar presentant l'una rere l'altra com les cireres que traïem d'un cistell. I tantes i tantes coses que semblava que m'emparentessin amb orgull a filosofies i savieses tan estimades per mi!

Quina gran sorpresa, per exemple, saber posteriorment que l'obra de Bodidarma, fundador del zen, es va dir *Contemplació del mur al Mahayana*. Que els temples zen tenien jardins de sorra formant estries o franges semblants als solcs d'alguns dels meus quadres. Que els orientals ja havien definit determinats elements o sentiments en l'obra d'art que inconscientment afloraven aleshores en el meu esperit: els ingredients sabi, wabi, aware, yugen... Que en la meditació búdica cerquen igualment el suport d'unes *kasinas* consistentes a vegades en terra col·locada en un marc, en un forat, en una paret, en matèria carbonitzada...

¿Pot continuar anomenant-se "murs" tot el que he fet?

Lluny del clixé que la gent es forma de l'artista, amb tot el seu bagatge de necessària originalitat, personalitat, estil, etc., que fa que les obres parlin de portes enfora, per a l'autor hi ha, primer de tot, un nucli de pensament més anònim, col·lectiu, del qual només és un modest servidor. És segurament la zona on és dipositada la saviesa que en realitat es troba sota totes les ideologies i les fatals contingències del món. És l'impuls del nostre instint de vida, de coneixement, d'amor, de llibertat, que ha estat conservat i vivificat per la saviesa de sempre. Les formes en què es concreta, sens dubte imprescindibles per a la captació dels seus missatges, són l'episodi obligat de les pròpies lleis de creixement que té l'art en cada moment donat. La imatge del mur, amb totes les seves innombrables ressonàncies, constitueix, naturalment, un d'aquests episodis. Però si té alguna importància en la història dels encadenaments estilístics, no pot ser altra que la d'haver reflectit per un moment aquest patrimoni comú que tots els homes creem en moments de profunditat durant el curs dels segles i sense el qual la cosa artística seria sempre supèrflua, banal, pretensiosa o ridícula. I on els estils, les escoles, les tendències, els ismes, les fórmules i els mateixos murs no són, per si sols, cap garantia d'una autèntica expressió.



### **ACTIVITAT**

Es projecta la imatge (adjunta a la pàgina següent) per tal de comentar-la a la classe entre tots els alumnes. Es tracta d'un quadre que pertany a la col·lecció de la Fundació Antoni Tàpies, de manera que, si ja l'han visitat, potser els alumnes el reconeixeran. En aquest cas, el comentari de l'obra tindrà la funció de recordatori del que s'ha après a l'activitat fer amb els educadors o educadores de la Fundació.

### **COMENTARI DE L'OBRA**

-Tècnica: Malgrat es tracta d'una reproducció, poden imaginar quin tipus de materials ha emprat l'artista per fer-la. Hi ha només pintura? Fixeu-vos en la superfície esquerdada, poc uniforme a nivell cromàtic... A través de quins materials i tècniques pot haver estat creada? [Antoni Tàpies ha utilitzat vernís, pintura i pols de marbre].

-Concepte: Què representa l'obra? És una obra abstracta o figurativa? Què us suggereixen aquestes formes? [L'obra ens pot suggerir la representació d'un cap davant d'un mur].

A continuació, per completar el comentari de l'obra, poden relacionar l'obra amb el text *Comunicació sobre el mur*. Per als alumnes d'ESO es recomana llegir-ne només un fragment. Es comenta el text, posant especial atenció als significats que pot tenir el *mur* per a Antoni Tàpies. Finalment, es pot preguntar als alumnes quina és la idea principal que els evoca la imatge d'un mur.



*Forma negra sobre quadrat gris*, 1960  
Procediment mixt sobre tela  
162 x 162 cm



## FRAGMENT DE COMUNICACIÓ SOBRE EL MUR

Antoni Tàpies

[...]

*Si he de fer la història de com es va anar concretant en mi la consciència d'aquest poder evocador de les imatges murals, m'he de remuntar molt enllà. Són records que vénen de la meva adolescència i de la meva primera joventut tancada entre els murs en què vaig viure les guerres. Tot el drama que patien els adults i totes les cruels fantasies d'una edat, que enmig de tantes catàstrofes semblava abandonada als seus propis impulsos, es dibuixaven i quedaven inscrits al meu voltant. Tots els murs d'una ciutat que per tradició familiar em semblava tan meva, foren testimoni de tots els martiris i de tots els retards inhumans que s'infligien al nostre poble.*

*Sens dubte, però, els records culturals n'augmentaren naturalment l'accent. I des de totes les divulgacions arqueològiques que vaig anar absorbint fins als consells de Da Vinci, des de totes les destruccions de Dadà fins a les fotos de Brassai, contribuïren, no és pas estrany, al fet que ja les primeres obres de 1945 tinguessin alguna cosa a veure amb els graffiti de carrer i amb tot un món de protesta reprimida, clandestina, però plena de vida, que també circulava per les parets del meu país.*

[...]

*Més tard va venir "l'hora de la solitud". I en la meva menuda habitació-estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac.*

[...]

*I la sorpresa més sensacional va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada a la història, s'havien convertit en murs.*

[...]

*Estrany destí del meu nom! Semblava que es complís en mi l'estrany presagi que uns anys abans havia sentit explicar a un adepte de les ciències ocultes sobre la influència del nostre nom en el propi caràcter i en el propi destí. La qüestió és que en poc temps vaig prendre consciència d'una sèrie de possibles experimentacions que, en anys successius, m'apassionaren més i més i que sens dubte també van tenir els seus fruits i la seva ressonància més o menys gran en tot el món de l'art.*

[...]

*Quantes suggestions es poden desprendre de la imatge del mur i de totes les seves possibles derivacions! Separació, enclaustrament, mur de lamentació, de presó, testimoni del pas del temps; superfícies llises, serenes, blanques; superfícies torturades, velles, decrepites; senyals d'empremtes humanes, d'objectes, dels elements naturals; sensació de lluita, d'esforç; de destrucció, de cataclisme, o de construcció, de sorgiment, d'equilibri; restes d'amor, de dolor, de fàstic, de desordre; prestigi romàntic de les ruïnes; aportació d'elements orgànics, formes suggerents de ritmes naturals i del moviment espontani de la matèria; sentit paisatgístic, suggestió de la unitat primordial de totes les coses; matèria generalitzada; afirmació i estimació de la cosa*

*terrena; possibilitat de distribució variada i combinada de grans masses, sensació de caiguda, d'esfondrament, d'expansió, de concentració; rebuig del món, contemplació interior, aniquilació de les passions, silenci, mort; esquincaments i tortures, cossos esquarterats, restes humanes; equivalències de sons, esgarrapades, raspats, explosions, trets, cops, martelleigs, crits, ressonàncies, ecos en l'espai; meditació d'un tema còsmic, reflexió per la contemplació de la terra, del magma, de la lava, de la cendra; camp de batalla; jardí; terreny de joc; destí de l'efímer... i tantes i tantes idees que se'm van anar presentant l'una rere l'altra com les cireres que traiem d'un cistell. I tantes i tantes coses que semblava que m'emparentessin amb orgull a filosofies i savieses tan estimades per mi!*

## IDEES QUE APAREIXEN EN EL TEXT

-La representació de parets, finestres o portes no són un fi en si mateixes, sinó que representen un mitjà per reflexionar sobre altres idees que aquests elements poden evocar-nos.

-Així doncs, el significat d'aquestes parets, finestres o portes es troba en cada espectador, que és el que rep les evocacions del quadre.

-Per què el mur és una imatge tan evocadora per a Antoni Tàpies? Idees que li suggereix el mur:

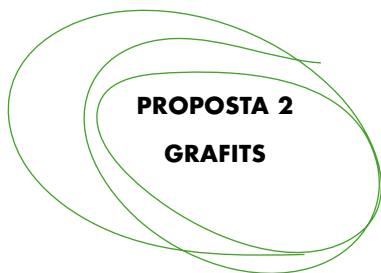
-El record de la seva infantesa i primera joventut reclòs entre les parets de la seva ciutat. En aquest període de guerra, les parets esdevenen testimoni de martiris i patiments.

-Els consells que Leonardo da Vinci donava als seus alumnes (que exercitessin la seva imaginació a través de l'observació de taques i esquerdes a la paret intentant veure-hi formes recognoscibles, com ara paisatges, cares, núvols...).

-Les fotografies de Brassai, fotògraf vinculat als surrealistes que al llarg de la seva vida es dedicà a buscar marques i dibuixos a parets, troncs, paviments... Es convertí, així, en un dels primers en elevar el grafit a la categoria artística.

-L'aparició del mur en les seves teles prové d'un període d'aïllament personal i experimentació formal. Per tant, la seva presència es deu en bona part a l'atzar. El primer sorprès és Antoni Tàpies: davant d'un experiment plàstic que no tenia com a objectiu la representació d'un element figuratiu, apareix quelcom recognoscible: un mur. Es pregunta el perquè. Potser el seu propi nom (Tàpies) li havia marcat el destí portant-lo a crear una paret (una tàpia).

-La visió del mur en la seva obra li suggereix moltes idees, algunes de les quals es relacionen amb el pensament oriental que ell tan estima; per exemple, s'assabenta que l'obra de Bodidarma, fundador del zen, s'anomena *Contemplació del mur al Mahayana*.



**PROPOSTA 2**  
**GRAFITS**

### **PRESENTACIÓ**

A través del comentari de l'obra *Forma negra sobre quadrat gris* i del text *Comunicació sobre el mur*, hem descobert que Antoni Tàpies té algunes obres que estèticament són properes a un *mur* (i ja ens hem assabentat de les possibles connotacions que per a ell podia tenir aquesta imatge). En quins altres casos el mur és suport artístic? La pintura mural i el grafit prenen com a suport el mur. Un grafit és un missatge escrit o una imatge pintada, o una barreja de tots dos, generalment emprant pots de pintura amb aerosol i sobre un lloc visible per als vianants, com ara panys de paret, portes o monuments. Pot tenir una motivació de protesta política o social, especialment quan l'utilitzen moviments de joves. També n'hi ha que tenen motivacions artístiques, o simplement d'afirmació personal, com en el cas de les firmes pintades de forma repetida.

Antoni Tàpies sovint s'ha sentit atret pel grafit. Concretament, per les fotografies fetes per Brassai, un dels primers artistes a elevar el grafit a la categoria d'art. Aquestes marques misterioses fetes damunt dels arbres, parets o paviments que Brassai recollí meticulosament influïen molts artistes dels anys quaranta i cinquanta del segle XX. Antoni Tàpies també valora un altre tipus de grafits: aquells que, durant el període franquista, tenien el valor de denunciar el que no es podia expressar de viva veu ni publicar.

Malgrat el valor artístic que s'ha atorgat a aquest tipus de manifestació, s'ha de deixar clar als alumnes la diferència entre un grafit i una bretolada. Una cosa és expressar-se plàsticament damunt d'una paret i una altra, embrutar o espatllar el mobiliari urbà o els monuments sense cap finalitat plàstica o expressiva.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Us proposem una breu selecció bibliogràfica per poder tractar amb el màxim de cura aquesta temàtica:

- Brassai; Fundació Antoni Tàpies; Barcelona, 1993.

- de Diego, Jesús; *Graffiti. La palabra y la imagen*; Barcelona: Los Libros de la Frontera, 2000.

- Garí, Joan; *Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del grafiti*; Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I i Universitat de València; col·lecció Comunicació; sèrie: Espais Discursius / 2; València, 1993.

### **MATERIALS NECESSARIS**

-Activitat 1: Càmera fotogràfica.

-Activitat 2: Din A3, llapis, colors, etc. (opcionalment, pintura per fer un grafit).

### **ACTIVITAT 1**

Es proposa als alumnes fer un treball de recerca (en grup o de manera individual) sobre la presència de grafits als murs del seu poble, barri o ciutat. S'han de fer fotografies d'alguns exemples i intentar classificar els grafits segons la seva temàtica. Com hem comentat, molts grafits poden tenir un contingut social; per això, aquest estudi ens permetrà saber quines són algunes de les preocupacions de la gent que viu a la nostra localitat.

### **ACTIVITAT 2**

Segons Antoni Tàpies, l'art ha de tenir una funció social, ha de fer reflexionar l'individu sobre aspectes que pertanyen al conjunt de la societat. El grafit, pel fet de ser al carrer i, per aquest motiu, trobar-se més proper a la gent, pot ser una bona eina per expressar el nostre malestar a la societat.

Es proposa als alumnes l'elaboració d'un projecte per a grafit que tingui, com l'obra de Tàpies, una funció social. Concretament, el grafit hauria de denunciar algun aspecte de la nostra societat que els desagradava.

Si es disposa de mitjans i espai, es poden materialitzar alguns dels projectes més reeixits.

## **ACTIVITAT 2: RES NO ÉS MESQUÍ**

**TEXT "RES NO ÉS MESQUÍ" PÀG. 15**

**PROPOSTA 1**

**COMENTARI DIRIGIT DEL TEXT PÀG. 21**

## RES NO ÉS MESQUÍ (1970)

Antoni Tàpies

*...perquè per tornar a néixer necessiteu morir.*

Joan Salvat-Papasseit

Sovint ens fan aquelles fatídiques preguntes: ¿què representa això? ¿Què ha volgut dir amb aquestes taques? ¿Creu que amb aquestes ratlles o aquests materials la gent comprèn les seves idees?

Generalment callem, perquè d'antuvi ja ens rendim davant la impossibilitat d'expressar en poques paraules –i encara trobar les precises– coses que a la millor hem incubat durant anys i anys. És com la resposta de Mallarmé a la damisel·la que no l'havia entès després de fer «l'esforç» de passar-se diverses hores llegint-lo. A més, també pensem: no és la meva feina, ja hi ha els crítics i els comentaristes d'art que ho poden fer. Però els remordiments que ens regala la constància de tanta gent de bona fe no deixa d'incitar-nos.

La dificultat no ve, però, solament d'això. Generalment, el qui pregunta vol saber quelcom d'una obra determinada, o fins només d'un signe o d'un fragment precís. I avui, com hem dit tantes vegades, el sentit d'una obra no es troba gairebé ni en la mateixa obra, car una obra es relaciona amb moltes altres, de pròpies i d'alienes. Explicar-ne una ja és gairebé fer tota la història de l'art del nostre temps.

Però les dificultats no fan que sigui impossible. I em consta perquè hi ha hagut autors que sobre el significat de les meves obres n'han fet anàlisis força interessants. No sempre hi he estat d'acord del tot, però sí parcialment d'acord.

Tot es pot analitzar, en realitat, fins les obres més abstractes. Pensem que fins dels quartets de Beethoven, posem per cas, hi ha hagut comentaristes que n'han escrit llibres sencers. Però vegi's com és veritat que molt sovint se n'ha de parlar relacionant uns passatges amb altres, o uns moviments amb els precedents o els següents, o un opus determinat amb tal o tal altre, o fins tota l'obra de Beethoven amb la de Haydn o Mozart. Les emocions, com sempre, es transmeten tant per l'obra mateixa com pel contrast que produeixen en funció d'altres emocions. I així un tema líric cobra tot el seu sentit si ve després d'un de més tempestuós o èpic, i un d'apassionat ho és més si se l'ha fet precedir d'unes notes calmoses o serenes.

Jo mateix mai no hauria dit que ningú pogués fer uns comentaris intel·ligents d'una cosa tan alada i quasi impalpable com és, per exemple –per no deixar el mestre de Bonn–, la famosa Cavatina del seu quartet en si bemoll major. Però els han fet, i molt bé. I també s'hi veu de seguida allò que he dit abans: la necessitat d'explicar que és justament gràcies a la fúria de la *danza tedesca* que hi ha anteriorment, que ens colpeix més l'*arioso dolente* següent, i que el parèntesi d'ombres del mig ens porta a la llum del final. I tot resulta estranyament explicat sense parlar-nos, sembla, de res de concret: des del plor del violí sota l'opressió del violoncel, fins a les latències del cor damunt d'un fons continu; des dels sospirs i les cadències femenines del segon violí, amb els seus ecos, fins a les *apoggiature*, la llarga i suavíssima harmonia, etc., etc. És clar que ens quedem sempre amb el dubte de si l'explicació està bé perquè ja hem sentit el quartet anteriorment o si el quartet s'entén més perquè abans hem

llegit l'explicació. Però la qüestió és que no hi ha res d'impossible i que si ens collen molt –encara que només sigui per complaure el nostre amic cubà Carlos Franqui, poeta revolucionari i avantguardista, que diu que s'ha d'intentar donar una pista al poble– alguna cosa podrem dir fins i tot d'alguna obra concreta nostra, per més que creguem que tot això és molt perillós i que sempre tinguem la sensació de deixar-nos el més important al tinter.

Faré doncs l'esforç pensant en els qui tantes vegades m'ho han demanat. Per convèncer-los també que no hi fa res si al final ens quedem com abans, perquè tot plegat té una importància molt relativa. Les dificultats, a més, és fàcil que vagin creixent per a mi al llarg de l'anàlisi i que arribi potser un moment en què ja no sapiguem de quina obra parlem. I, per damunt de tot, perquè si no s'entra en el «joc» amb una predisposició especial, no hi haurà explicacions que valguin i un s'ho passarà sempre malament.

Això últim és en realitat el primer i decisiu pas de l'anàlisi. És com la condició prèvia que ha de tenir el qui es disposa a assistir a una sessió de prestidigitació, de màgia. Com diu Olivier Lacombe, la imatge dels prestigis del màgic és molt escaient per explicar els «poders» de l'artista, ja que conté igualment aquest element de presència i d'ambigüitat entre el real i l'irreal. I si un no es deixa «enredar» per aquests prestigis que constitueixen la convenció anomenada *art*, ja no cal tirar endavant.

Vegi's, si no, què li passa a l'espectador que entra a la sala dels jocs de mans només amb la preocupació de descobrir la trampa. Com més trampes coneix, més estúpid se li fa l'espectacle, perquè en realitat tot allò no és res de res: un pur engany en què només hi troben goig els innocents que es deixen enganyar. Aquesta és la gràcia justament. I quina gràcia! I quina poesia! Tot aquell cerimonial, tots aquells moviments, tots aquells colors, tota aquella puresa essencial de dir-nos que les coses ara hi són i ara no hi són, que les bèsties i els objectes es transformen mantenint-se ells mateixos, que es multipliquen, que es fonen, que creixen i que decreixen. Que els peixos es tornen ocells, que el buit d'un bagul esdevé jove princesa, que el vent d'un ventall fa créixer flors o que surten diners dels nassos dels més incrèduls.

Els extremorientals, com en tantes coses, en saben un bon tros, de tot això. Els japonesos, per exemple, saben molt bé que l'objecte d'art ha d'estar embolcallat d'una certa cerimònia i d'un cert misteri reverenciós perquè compleixi bé la seva funció. Per això tot ho tenen desat i amagat i ho treuen solament quan estem disposats a donar-hi tota la importància necessària. Aleshores surt primer una caixa de fusta, que és admirable en tota la seva senzillesa, i que cal contemplar. De dintre es treu un paquet fet d'una tela preciosa, anusada i plegada ja amb un art exquisit. El misteri i l'expectació creixen juntament amb l'admiració per tot. És l'emoció de veure, com si fos la primera vegada, la pura existència de les coses. Un nou embolcallament. I després del llarg suspens ens apareix tota la bellesa d'una fràgil ceràmica enfollidora malgrat la seva simplicitat. És tot un cosmos, tot l'univers fet presència, que cal dipositar sacramentalment en una mena d'altar, aïllat de tot. Cal seure davant d'ell amb devoció: requereix meditar-hi, cal descobrir-hi, de mica en mica, tot el que el seu autor hi ha posat d'intimitats i de grandeses, de sentiments i d'ideals. I fins i tot té molta importància la seva trencadissa efimeritat –com també en té el paper o la seda de totes les pintures orientals, o l'art dels seus rams de flors–, la qual ens estimula encara més a l'amorosa cura i a la vigilant atenció, a estimar les coses en la seva mortalitat, a comprendre que tot ha de canviar irremissiblement.



Deu ser perquè jo també pateixo aquest amor per les coses fugisseres que sempre m'ha semblat absurd en l'art occidental tot el que representi el contrari: l'abundància o la fabricació en sèrie, els materials massa sòlids o massa tecnificats. I potser perquè crec també en el «ritual» de la contemplació –és a dir, del saber llegir–, que se'm fa estrany igualment aquest voler sortir l'art al carrer, com en diuen ara, que li fa perdre tot el que té de joc convencional, precisament un dels seus ressorts fonamentals.

Per al científicisme, per a la tecnologia de l'abundància, per a l'amuntegament i les presses esclavitzadores de l'occidental del dos i dos fan quatre, tot això naturalment deu costar de creure. Que en un trosset d'argila de no-res s'hi arribi a veure tot l'univers...

Per començar, nosaltres ja gairebé no sabem ni tenim temps de veure les coses. Els sentits ens rellisquen sobre l'excés de preocupacions, de coloraines, d'atordiments i de sorolls que sempre ens envolten. Hem de conquerir i aprendre el més primordial: poder i saber contemplar, poder i saber concentrar-nos en allò que fem, tenir temps per meditar, tenir un mínim de decència i de llibertat en les nostres vides, amb les hores de repòs suficients per poder-ho practicar. Nosaltres encara no tenim aquella cambra, que els japonesos en diuen tokonoma, on aïllen i donen importància als objectes d'art, per als quals els ha estat educada la sensibilitat des de temps immemorial. És clar que, malgrat la nostra ordinariesa occidental i la nostra barroeria de contempladors apressats, també molts aprenem intuïtivament a posar-nos en aquell estat receptiu previ per rebre el xoc i tot el desencadenament d'associacions d'idees que constitueixen l'emoció artística. Però el que a l'Orient és –o havia estat– relativament comú, aquí és gairebé un fenomen al qual sembla que només tinguin dret els privilegiats.

En fi... suposem, de tota manera, que com a primer pas podrem entrar en una sala d'exposicions o en un museu amb aquestes condicions prèvies més o menys desenvolupades. Si no, no caldria seguir. Mirem finalment una obra determinada meua, puix que el lector deu voler saber d'una vegada com me'n sortirà, de tot això. I n'agafarem una de «difícil» perquè la cosa tingui més gràcia. Una que ha estat discutida, de la qual algú m'ha dit que, fins i tot essent addicte meu, li és impossible de veure-hi res. Es tracta d'una obra feta amb crin vegetal, una mena de filaments de palla molt arissats que s'acostumen a fer servir per entapissar o per omplir matalassos. Es titula *Palla i fusta*.

Que l'espectador no es desanimi si recorda que li he dit que les coses es comprenen millor quan poden ser relacionades les unes amb les altres, perquè tampoc no hem d'oblidar que cada obra té un so especial, la seva particularitat que la fa diferent de les altres. Ho dic perquè convé tenir present que parlaré d'una obra determinada, que és doncs una part de tot el que he dit en la meua vida de treball. Però la cosa no deixa de tenir dificultats perquè, només de quadres amb palla, també n'he fets ja bastants, i complementant-se els uns amb els altres, farien de segur el d'ara més entenedor, i jo mateix, volent parlar només d'un, no sé si generalitzaré massa en tenir-los tots al cap.

Imagino que la sorpresa més gran per a l'espectador que arriba fresc deu ser precisament el fet de trobar-se aquesta mena de munt de palla en una sala d'exposicions, on fins no fa gaire anaven a veure coses més «importantes». Si l'espectador ens ha fet la confiança dels «prestigis màgics», veurà, és clar, que l'artista ha volgut d'entrada fer «art» –ja que no es tracta d'un munt de palla en un paller, sinó que és col·locada en forma de quadre en el lloc on s'acostuma a servir l'art– amb quelcom de ben pobre. La primera pista és, doncs, que el «màgic» –l'artista en aquest cas–, aquell tradicional especialista que sempre ha estat en coses profundes de la vida, que un temps fins va ser considerat com inspirat pels mateixos déus,

avui tria aquesta pobresa primordial que és la palla, com un tema digne de consideració. Altres vegades ha triat la terra, el llot, l'espai, el forat, els senyals del foc, el tros de cartó, el mur, les escombraries, els papers de diari, la safata de pastisser, els rastres del vent, les empremtes del cos humà, els llençols, el plat trencat, els nusos, els rastres de la pluja, les petjades, els pèls, els cabells, les reixes, les esquerdes, els fils, els enruncaments, els coixins, les mantes de soldat, l'arròs i centenars d'altres coses. I avui li toca el torn a la palla.

¿Què passa, doncs? Els antics afavorits per les muses, ¿ja no pinten coses celestials? Ells que sempre havien tractat les grans solemnitats, ¿ja no glorifiquen els seus senyors ni ningú que es cregui estar en la seva gràcia? Resulta que no. Els artistes, que es consideren els éssers més refinats, els més sensibles, ja fa anys que no hi creuen, en tot això. Ni déus ni amos. Ningú no és prou important per a ells i així voldrien que ho cregués també la societat. En canvi, s'enamoren de la palla. I ara els drets de la imaginació de l'espectador poden començar a posar-se en funcionament.

Tots hem vist residus de palla en un estable. Però potser en trobar-los aquí, a l'escenari de les coses «importantes», qui sap si per mecanismes arquetípics, ens faran potser ressonar en l'esperit –sortits d'allò que en diuen «l'inconscient col·lectiu»– aquells vells mites solars que justament sempre han nascut en la palla d'un estable. L'espurna dels Vedes que salta del sol i porta el foc a la terra gràcies a la palla i al buf del bou i la mula que el conserven. La saviesa màxima que s'encarna en el cos més pobre. I fins i tot en la palla barrejada amb els fems: les matèries finals on, per rar miracle, surt de nou l'origen i la força de la vida. El cercle es tanca. Reflexionar sobre la palla, sobre els fems, té potser avui alguna importància. És meditar en les coses primeres, en allò més natural, en l'origen de la força i de la vida... Per això es tracta també de recordar que en el món hi ha encara molts jaços de palla, i que l'artista s'ocupa amb més interès d'ells que dels llits dels déus o dels seus enviats o dels rics que els adoren: perquè a l'artista li sembla que aquest origen, la font de vida, l'adob que fecunda la terra, la «sal de la terra», està realment –no dic cap novetat– en els qui lluiten des de baix, en els qui dormen en la palla, ni que sigui simbòlica, d'unes barraques miserables, o en jaços de tantes presons o enmig de la pudor de fems dels estables per a «heretges» i dels camps on deixen les seves suors els qui són considerats deixalles. I tot això no és per sentimentalisme ni per cap gust «artístic» per la misèria, sinó per fer comprendre la «naturalitat primera» de la dialèctica i la lluita de totes les coses, incloent-hi naturalment, si es vol recordar, fins la lluita de classes. Perquè, a més, el quadre que estic descrivint té també una fusta que el divideix en dos. Dos. Els entesos en simbolismes aplicats a l'art –encara que, prudentment, de tot això quasi mai en treguin conseqüències per a la vida pràctica– ens en dirien, és clar, moltes més coses que jo d'aquest dos: l'oposició, el conflicte, la reflexió, l'equilibri (o el desequilibri en potència), el creador i la cosa creada, el blanc i el negre, el masculí i el femení, el yin i el yang, la vida i la mort, el bé i el mal, l'alt i el baix. En el quadre hi ha efectivament una divisió que forma l'espai de dalt i l'espai de baix. I són dos espais blancs. Blanc. El color de l'origen i de la fi, el color del qui està a punt de canviar de condició, el del silenci absolut, que –com deia Kandinsky– no és el silenci de la mort sinó el de la preparació de totes les possibilitats vivents, de totes les alegries juvenils. Dos espais blancs plens de remolins de palla que semblen voler passar de l'un a l'altre. Dues gegantesques i joves cabelleres que s'engalzen, dos pubis que es toquen. El crin, que és tremendament entortolligat, accentua aquesta sensació de moviment, d'expansió, un vertader núvol tempestuós de nervis que s'entrellaça o xoca amb un altre, el món de dalt contra el món de baix i viceversa.

Bé. És clar que tot això és tan relatiu!... I sempre hi haurà naturalment qui dirà: «Ui, ui, com s'enfila aquest home! Si aquí no hi ha res més que un manyoc de crin enganxat en una tela blanca que té una fusta vulgar al mig!». I li haurem de donar la raó. Ens ha vist la trampa. Tot l'espectacle de fet no és res, a menys que hi vulguem o hi sapiguem veure més del que hi ha. Però l'artista no per això se sent frustrat, ni el prestidigitador fracassat, ni el màgic ridiculitzat. ¿Per què —ens preguntem— ha de ser aquest espectador positivista qui precisament hi vegi clar? ¿Quins drets té per no deixar «imaginar» lliurement els altres? Perquè realment n'hi ha d'altres, començant per l'autor mateix, que, davant els voluptuosos rissos de la palla partida en dos, continuen veient-hi coses i coses, i enfilant-se amunt i amunt. I diuen que sí senyor, que en el món tot està entortolligat com el crin, que també vol dir crineres de noblesa o fregalls de dona de fer feines, i que també tot està com dividit en dos: la llum i l'ombra, la terra i el cel, el positiu i el negatiu..., el dualisme, en fi, i la complementaritat, com tots els processos còsmics, com la tesi i l'antítesi que es fonen en la síntesi, o en l'abraçada dels amants. Que en el que és primordial, en el més simple, en la palla i fins en els fems i en la mateixa mort, ens agradi o no, hi ha en potència tota una nova font de vida. Que el de baix, l'excrement de la societat, que està oprimat i es rebel·la contra el de dalt, té tota la raó de fer-ho i fins li ho hem d'agrair perquè ens regala aquesta nova font de vida. Que mostrar això és essencial. Que d'aquesta lluita de nervis antagònics neix quelcom de nou. És l'acte sexual, és la revolta i és el fill...

Però tornant de nou l'orella enrere, sentim encara cridar: «Paraules, imaginacions d'un màgic impotent! Ningú no hi veurà mai tanta filosofia! És l'art de la pretensió i de la vanitat!...». I el cas és que l'autor ha de confessar, un cop més, que tenen raó, i que ell també ho creu. I que en realitat potser és per això justament, per aquesta prevenció contra la vanitat, que s'ha decidit a fer un quadre amb palla. Perquè ja no creu en res de res que avui es pugui glorificar, llevat del més elemental, el més pur, el més incontaminat i fins el més innocent... a condició també, és clar, que estigui sempre a punt d'encendre's i de rebre l'espurna del foc solar de què hem parlat abans. Perquè veu que és solament això que conserva viu el món. Que això és la vida. I ja no vol saber mai més res de les jerarquies i de les disfresses que es posen els qui es creuen importants i que són morts. Per al pintor només hi ha un pilot de palla, i un dos. I encara un dos que és un u. I tothom té dret a dir-li, si vol, que és un farsant, que tot això és fals, que és un engany. Perquè ell també ho creu. Un quadre no és res. És una porta que condueix a una altra porta. L'art, per excel·lent que sigui, serà sempre una manifestació més de la malla, de l'engany que és tot. I la veritat que busquem no la trobarem pas mai en un quadre, sinó que només apareixerà després de l'última porta que sàpiga franquejar el contemplador amb el seu propi esforç. I com més important sigui el quadre, i més importants els personatges allí pintats, i més colors i més capes de pintura hi hagi, més espès el vel que ens enfosquirà la veritat i menys trobarem el camí.

I aleshores un pensa que val més girar-se d'esquena a tot i seure en una cadira, com un dia li va explicar que ho havia fet en somnis la seva companya; una cadira flotant enmig de la blancor de l'espai infinit; i de sobte mirar a terra i sentir aquella emoció tan intensa i sublim, que la va fer plorar vivament, en veure-hi escampades unes miques de coses, res, unes lleugeres deixalles, uns brins de palla...

I només a la llum d'aquesta blancor interior que sembla que puja per dir-nos el que som realment, ens sembla trobar de nou la força necessària per redescobrir la bellesa que creïem definitivament perduda en el món: aquella terra regada del poeta amic, aquell bes que ens

descriu de la dona a la nena, el seu mirall penjat a la paret que, fent el millor joc de mans, resulta que ens reflecteix dintre nostre la mateixa llum, ara transformada, del món que continua rodant.

Però encara tornarem a sentir els crits dels qui diran: «I suposant que tota aquesta follia fos veritat, ¿què en treuen de tot això els homes que dieu estimar tant? ¿I la Justícia? ¿I la Llibertat?». I un ja no pot dir res més sinó que tot això és molt important. I recordar novament, i repetir-les mil vegades, aquelles paraules que va escriure Paul Klee al seu amic Franz Marc, que lluitava al front durant la Primera Guerra Mundial, per assenyalar que, per ell, les coses petites i banals eren més grans que els actes heroics: «A un guerrer en campanya potser li costarà comprendre que jo estigui fent petites aquarel·les i tocant el violí. I pensar que a mi em sembla tan important! I d'una manera general el Jo! I el Romanticisme!». En una altra carta li aclaria, naturalment amb una absurditat, que el Jo volia dir el Jo «diví», en tant que «centre universal».

Ningú en el món de l'art i de la poesia de veritat no creu avui en déus. Però, vulgues no vulgues, resten sempre en els seus destins aquells «embulls –com diu Manuel Sacristán– dels assumptes d'Orfeu amb els de Prometeu»,<sup>1</sup> els assumptes del seductor, amb encants, de la natura –sempre fracassat–, del perseguidor d'uns ideals que no són assolibles si no es renuncia realment a tot, i els assumptes del déu de la revolta, de la voluntat d'intel·lectualitat, que finalment prefereix sempre triar la terra en comptes de les vaguetats dels esperits.

Però que consti que aquí no s'ha dissimulat mai res. Sempre hem dit que la cosa ens semblava molt important, però hem dit igualment, ja en començar, que tot això no és seriós a l'estil dels qui es creuen massa savis. Perquè l'art és com un joc, i només a condició de fer-nos molt innocents –i qui sap si això passa amb tot l'humà– copsarem realment el sentit profund que té.

Amb el convenciment, però, que aquesta innocència especial del món de l'art i de la poesia –diguem-ho una vegada més– no és pas una cosa tan gratuïta ni tan inofensiva com els «doctes» es pensen. Pertany, en realitat, a aquella manera de pensar que l'autor dels set manifestos dadà, d'acord amb l'estudi de Marx sobre les societats arcaiques, ja preconitzava. En efecte, segons Tzara, aquest pensar reproduceix, en un pla més elevat, certes formes mítiques i rituals espontànies del pensament primitiu, és a dir, no-dirigit, justament amb vista a l'alliberament real de l'esperit i a l'acompliment de la pròpia naturalesa humana, dels quals «una mala organització social i moral –aprofitada per una minoria– l'ha allunyat sistemàticament».



**PROPOSTA 1**  
**COMENTARI DIRIGIT**  
**DEL TEXT**

**ACTIVITAT**

Es proposa que els alumnes llegeixin el text. Proposem algunes qüestions per tal de facilitar la comprensió i el comentari del text per part dels alumnes. Les preguntes es poden respondre com un treball escrit o, preferiblement, de manera oral en un debat.

-Quins elements cita Antoni Tàpies en el text que representin, per a ell, estímuls creatius? [La música, la màgia, el pensament oriental]

-Segons Antoni Tàpies, la contemplació i la concentració són tasques difícils per a un occidental actualment. Hi estaríeu d'acord? Què ho fa difícil, segons Antoni Tàpies? I segons vosaltres? Quins són els vostres *hobbies* preferits? Requereixen concentració? Ens fan reflexionar sobre algun aspecte de la nostra vida? Reflexionem sobre algunes de les característiques de la cultura oriental que ens cita l'autor en el text o que coneguem per altres fonts. A Occident som capaços de sorprendre'ns? Sabem valorar el que és efímer?

-Quina mena de "contempladors" sou? Dels que veuen "un manyoc de crin enganxat en una tela blanca que té una fusta vulgar al mig" o dels que "continuen veient-hi coses i coses, i enfilant-se amunt i amunt"?

-Quina recomanació ens fa Antoni Tàpies a l'hora de contemplar un quadre?

-Per què Antoni Tàpies utilitza un material com la palla? Per què prefereix materials tradicionalment tan poc artístics com la terra, el cartró, etc.?

-Per què Antoni Tàpies diu "un quadre no és res" [línia 237]?

-Antoni Tàpies va fer una escultura inspirada en el somni de Teresa que se cita en el text [línia 245]. La coneixeu? És *Núvol i cadira*, del 1990. La cadira ha esdevingut un símbol de la Fundació Antoni Tàpies. Per què? Quines idees ens pot suggerir aquest objecte?

Trobareu més informació sobre l'artista i la seva obra al web de la Fundació Antoni Tàpies: [www.fundaciotapies.org](http://www.fundaciotapies.org)

Per qualsevol consulta us podeu posar en contacte amb:

Rosa Eva Campo i Maria Sellarès

Servei Educatiu de la Fundació Antoni Tàpies

Tel.: 934 870 315. De dilluns a divendres de 9 a 15h.

[visitescomentades@ftapies.com](mailto:visitescomentades@ftapies.com)



**FUNDACIÓ  
ANTONI TÀPIES**

ARAGÓ, 255 - 08007 BARCELONA  
Tel. 934 870 315 - Fax 934 870 009  
[museu@ftapies.com](mailto:museu@ftapies.com)  
[www.fundaciotapies.org](http://www.fundaciotapies.org)