TÀPIES

Centenario

TÀPIES
Centenario

Galería Leandro Navarro

Del 25 de enero al 27 de marzo de 2024

25 January - 27 March, 2024

Derecha | Right: **Tamboret**, 1987.

Contenido | *Content*

Caixa amb cistella, 1990

7 A la pintura.
Toni Tàpies

11 Tàpies, espigador y pretidigitador.
Núria Homs

17 A modo de introducción: Una conversación con Antoni Tàpies.
Manuel J. Borja-Villel

23 Obras | *Artworks.*

59 Fichas técnicas | *Fact Sheets.*

68 Antoni Tàpies. Una biografía.
Fundació Antoni Tàpies (adaptación)

74 Obras en museos y colecciones.

77 Texts in English.

77 *To Painting.* Toni Tàpies. Trad. Stephen & Jimena Carlin.

79 *Tàpies, eclectic prestidigitator.* Núria Homs. Trad. Stephen & Jimena Carlin.

83 *By way of introduction: A conversation with Antoni Tàpies.* Manuel J. Borja-Villel.

89 Antoni Tàpies. A Biography. Fundació Antoni Tàpies (adapted version).

A la pintura, 1989.

Toni **Tàpies**

A la pintura

Escribir sobre la obra de mi padre me resulta una tarea harto difícil, en primer lugar porque no soy historiador del arte y en segundo lugar por mi cercanía con el personaje. Mi formación académica fue la Medicina, disciplina alejada de la creación artística, aunque en el caso de Tàpies, no tanto como pudiera parecer. Como médico, tampoco me interesa diseccionar su pintura, al igual que cualquier otra obra, ya sea pictórica, musical o literaria. Eso lo dejo para los técnicos.

Como poeta prefiero contemplar una pintura como un todo y tratar de no ponerle demasiadas etiquetas, que muchas veces confunden más que ayudan, del mismo modo que uno puede disfrutar de Beethoven o de Brahms sin tener ninguna formación en musicología. Eso es precisamente lo que me interesa del arte, ese impacto tan maravilloso como extraño que se produce en la contemplación de una obra o en la lectura de un poema. Esa sensación que se nota más en el estómago que en el cerebro. Y en el caso de la obra de Tàpies, más que en ninguna otra, es imprescindible tener una visión global de su creación. Hay sin duda un alfabeto Tàpies desde el principio al fin de su carrera, pero lo que este alfabeto ha ido escribiendo a lo largo de los años ha ido cambiando de registro, desde las primeras materias que le dieron fama mundial, hasta la sutileza de sus barnices, pasando por la radicalidad sus *collages* y *assemblages*, su obra sobre cartón y papel, sus bronces y sus *terres chamottées*.

En la exposición de la Galería Leandro Navarro podemos sin duda contemplar muchos de estos registros *tapianos*. Entre las diferentes obras que se exponen, me parece de singular importancia, y esto es un criterio muy personal, la pintura titulada *A la pintura.* Tàpies fue siempre un gran defensor de la pintura, aunque algunos piensan erróneamente que su obra la destruye. En este cuadro, la referencia a la pintura queda patente, no solo en el título sino bien claramente en la propia obra. Es decir, que la reflexión sobre la pintura es en sí misma la materia pictórica en un sentido ontológico. Sobre un fondo blanco que nos remite al vacío, un vacío sin embargo en movimiento, con sus irregularidades y relieves, aparece en la parte superior el título de la obra: *A la Pintura*, que bien pudiera ser también "Ala Pintura". Efectivamente, a la derecha de la obra aparece un ala con sus plumas de forma muy esquemática. El ala de las aves y de los ángeles, por tanto, el elemento necesario y sutil para la elevación hacia la luz del conocimiento. La pintura como fuente de iluminación. A la izquierda, sin embargo, aparecen tres trazos negros que parecen absorber la blancura/vacío del fondo, recordándonos que no hay luz sin sombra, que todo en el universo es movimiento de contrarios y que es en nosotros donde debemos encontrar la quietud, quizás simbolizada en la cruz que se aprecia en la base del cuadro. Una cruz religiosa y al mismo tiempo una cruz de encrucijada y de puntos cardinales. Una cruz que, por tanto, nos orienta. Orientación tan necesaria en tiempos de confusión y zozobra en que se encuentra inmersa la humanidad.

Toni Tàpies

Detalle de | *Detail of:* A la pintura, 1989.

Fotogramas de *Les glaneurs et la glaneuse*
(Los espigadores y la espigadora | *The Gleaners and I*)
Agnès Varda
2000

Min. 31:42 - 31:53.
vimeo.com/467743930

Núria **Homs**

Tàpies, espigador y prestidigitador

Hay un momento de la película *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) en que Agnès Varda afirma tener un Tàpies en su casa, mientras la cámara nos muestra una mancha de humedad en la pared. Es sin duda una observación significativa ya que las obras de Antoni Tàpies nos han enseñado a ver como un Tàpies una pared desconchada, agrietada y cubierta de rasguñaduras. Su obra ha contribuido a afinar nuestra percepción de algunos elementos de la realidad inmediata más descuidados y pobres a los que no prestábamos atención. Tàpies declaraba «Pinto con tierras y colorantes para expresar en materiales humildes y pobres algo de la vida que me parece hermoso».[1] Hermoso lo pobre, lo ordinario, lo natural; hermosa la alusión a la fragilidad de la condición humana.

El interés de Tàpies por los materiales es una constante desde el inicio de su trayectoria en la década de 1940. Su atención se dirigía a los materiales no pictóricos y a los objetos extraídos de su entorno cotidiano, corrientes, banales y humildes. Desde mediados de la década de 1950, la cualidad matérica de sus pinturas se acentuó, las texturas se hicieron más evidentes, predominaban los colores terrosos y de la gama del gris, y sus obras adoptaron el aspecto de muro característico de su arte de madurez. El muro es un soporte de signos pero también es un signo por sí mismo. En palabras del propio artista, puede sugerir una cárcel o el testimonio del paso del tiempo; puede recordarnos el movimiento espontáneo de la materia o la unidad primordial de todas

1 Ramon N. Salanova, "Un pintor abstracto provoca una polémica en Barcelona. El arte de Tàpies sometido a juicio", *La Actualidad Española*, 1961.

las cosas; puede evocar el rechazo del mundo o la contemplación interior.[2] El muro también es la identificación del sujeto con el objeto, del artista con su obra, puesto que un «muro» es una «tapia». La obra es otra forma de sí mismo.

Antoni Tàpies en la Universidad de St. Gallen (HSG), trabajando en un mural, 1962.
Foto: Universitätsarchiv St.Gallen | HSGH 022/002203/08 | CC-BY-SA 4.0

Después de la Segunda Guerra Mundial se prestó una atención generalizada por la materia que influyó en los artistas de ambas orillas del Atlántico. Los grandes avances técnicos y científicos que habían experimentado instrumentos como los microscopios, los grandes telescopios, el estroboscopio e incluso los aviones ofrecían una visión nueva de la naturaleza y del cosmos que contribuyó a impulsar el arte abstracto, una visión que cuestionaba la perspectiva tradicional, el espacio

2 Antoni Tàpies, "Comunicación sobre el muro", *La práctica del arte*. Traducción de Joaquim Sempere. Barcelona: Ariel, 1971.

y el color naturalistas y la materia convencional. Tàpies no fue ajeno a esas influencias. Sin embargo, a pesar de que su obra se etiquetó de informalista y abstracta, su discurso se inscribe en la voluntad de una nueva generación de artistas que a finales de la década de 1950 buscaban otras formas de abordar la realidad superando tanto el informalismo como el expresionismo abstracto. La obra de Tàpies apelaba de forma directa a la realidad,[3] dado que los materiales dejaban de estar sometidos a una idea para ser la idea misma, es decir, la forma y la materia coincidían: "Si utilizas la paja", explicaba Tàpies, "el material en sí mismo ya conlleva unas determinadas connotaciones".[4]

La experimentación con los materiales le permitía evocar la realidad, no desde un naturalismo que depende de la habilidad representativa del artista, sino desde la fuerza sugestiva de la materia misma. Ya sea gracias a las texturas, ya sea con las siluetas o las otras formas que hacía aparecer en la pintura. Lo más remarcable de estas pinturas no es tanto la identificación de las texturas o de las formas que se adivinan en ellas, sino el hecho de que el artista quería mostrar un ser o un objeto en transformación, en proceso de formación o deformación. Las imágenes que Tàpies elaboraba eran generalmente extraídas de su entorno cotidiano, los objetos de la vida diaria —como cazos, vasos, sillas, camas—; partes del cuerpo —como extremidades, nariz, boca, ojos o incluso gafas—; también partes del cuerpo tradicionalmente consideradas poco atractivas, como una axila, un ano defecante, un pie.

En la década de 1960 y, sobre todo a partir de 1970, la presencia de objetos en la obra de Tàpies se va acentuando de manera exponencial, a la vez que, con las primeras escenografías, el artista se vinculaba con la acción teatral —*Or i sal* (Oro y sal) en 1961 y *Semimaru* en 1966—. También fue en ese momen-

3 "Mi instinto, por una inclinación difícil de explicar, en las cuestiones de arte me llevaba más y más por caminos solitarios, en un afán sostenido de captación de algo más ligado a la realidad (paradójicamente ya empezaba a sentirme más «realista» que los que así se llamaban), más vivo y al mismo tiempo más útil a los hombres." *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010: 287.

4 Montserrat Roig, *Retrats paral·lels*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1975. [Citación traducida del original en catalán.]

to cuando empezó su experimentación con el tapiz de la mano de Josep Royo, experimentación que evolucionó desde la mera plasmación de un dibujo original en un soporte textil hasta el ensamblaje de objetos, pasando por el juego con el relieve y la incorporación de materiales ajenos a la práctica tradicional del tapiz como la paja o el alambre.

A las materias y los objetos se les añadieron, a partir de finales de la década de 1970, unas obras más luminosas en las que el barniz adquiere mayor visibilidad, a veces junto con la materia o con objetos. El barniz no era un material nuevo en la práctica artística de Tàpies, sino que es consustancial a las pinturas matéricas, ya que Tàpies lo utilizaba como base del polvo de mármol, la arena, los pigmentos y otros materiales. A veces, Tàpies rascaba la materia y dejaba a la vista el barniz del fondo, que entonces pasaba a formar parte de la composición; otras veces, quedaba oculto bajo el grosor de la materia y era un elemento simplemente estructural. Pero en la década de 1980 el barniz adquiere protagonismo y ofrece unas transparencias que hacen de contrapeso a la opacidad de los muros. A partir de este momento, Tàpies recuperó el trazo del pincel, que casi había abandonado en el proceso de las pinturas matéricas, para asociarlo a la inscripción, a la escritura y a la caligrafía. Sus pinturas se acercaron más al dibujo y se volvieron menos murales. A la vez, empezó su trabajo con la cerámica y el bronce, con los que siguió elaborando las imágenes propias de su universo. En este nuevo giro de su obra se hace pantente su interés por algunos monjes de los siglos XVII al XIX que utilizaron el arte para transmitir las enseñanzas del budismo zen y que desarrollaron una actitud crítica y una voluntad de trastocar la escala de valores convencionales —incluidos los de la práctica artística. No se trata de un proceso de mímesis, sino de asimilación de una manera de trabajar y también de una visión del mundo que la tradición japonesa ha sabido conservar en templos y jardines, en poemas y caligrafías, y en cerámicas y pinturas.

Hay una doble vertiente en toda la obra de Tàpies. Por un lado, una actitud de rebeldía que empuja y anima a la lucha: al dar valor a lo más simple —la paja, el polvo, la caja de madera, las partes del cuerpo menos atractivas—, Tàpies denuncia el funcionalismo excesivo y la primacía de la producción excesiva y la acumulación de bienes, típicos del capitalismo, que se manifiesta en su interés en esas sustancias, objetos o hábitos rechazados por la sociedad. Por el otro, una actitud incuestionablemente espiritual: Tàpies invita a la reflexión, a la actitud meditativa y a la introspección. El artista se sitúa a medio camino entre el mago o el prestidigitador, que mediante unos trucos transforma la materia en algo que llamamos arte, y el monje budista, que utiliza la pintura y la escritura para ayudar a alcanzar la iluminación, es decir, “el conocimiento perfecto de lo que es real”.[5] Tàpies finalmente parece desaparecer en el gesto de mostrar un material pobre para que sea el espectador quien complete y dote de significado formas, colores y texturas a través de su mirada activa.

Núria Homs

5 Antoni Tàpies, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Op. cit.: 302.

Antoni Tàpies en su estudio (fragmento)
Antoni Tàpies at his studio (fragment)
Campins, 2003
Teresa Tàpies Domènech
CC BY-SA 4.0 DEED
commons.wikimedia.org

Manuel J. **Borja-Villel**

*A modo de introducción: Una conversación con Antoni Tàpies**

Manuel Borja-Villel Al comparar las obras de esta exposición con otras más antiguas expuestas en el Museo Guggenheim hace unos meses[1], no percibo una evolución formal, no hay nada que sea radicalmente diferente. Todo lo contrario. De hecho, yo diría que las características básicas de su obra han permanecido sin cambios desde 1954, cuando comenzó a mezclar polvo de mármol con barniz en lienzos o paneles de madera.

Antoni Tàpies Mirando hacia atrás, sería justo decir que soy como uno de esos escritores que siguen escribiendo y revisando el mismo libro durante toda su vida. A pesar de los cambios que puede haber en el curso de mi carrera, considero toda mi producción como un solo trabajo, incluyendo las cosas que hice antes de 1954. Cuando empecé en los años cuarenta, intenté romper de manera deliberada con las normas aceptadas y explorar nuevas direcciones. En ese momento el arte abstracto, en su manifestación más geométrica y constructivista, parecía muy importante. Sin embargo, yo quería alejarme de su excesiva preocupación por la forma e introducir otras referencias que creía que le faltaban. Lo mismo ocurrió con el surrealismo. A pesar de la gran influencia que este movimiento tuvo en mí, de algún modo lo consideraba insuficiente. Me estoy refiriendo, en concreto, a esa rama del surrealismo que defendía la confusión absoluta y menospreciaba todo tipo de control racional. Siempre he pensado que, por muy abierta que sea, toda obra de arte necesita una estructura. También debe emanar de un conjunto de principios y convicciones internas basadas en la sabiduría acumulada a lo largo de los siglos.

* Texto publicado en inglés en *Antoni Tapies: New Paintings*. New York: PaceWildenstein, 1995, a partir de una primera versión en español. Para esta edición se ha recuperado dicho texto en español gracias a los traductores Stephen Carlin y Jimena Carlin, con la supervisión de su autor Manuel J. Borja-Villel.

1 *Tàpies*, Guggenheim Museum, New York, 1995. Comisariada por Carmen Giménez.

MB Se podría decir que su obra nunca ha roto radicalmente con una serie de formas que usted mismo ha creado. ¿Estaría, no obstante, de acuerdo en afirmar que su tono o énfasis cambia de modo considerable en momentos muy concretos de la historia de su país o de su propia vida? Por ejemplo, en los años setenta los objetos adquirieron una enorme importancia para usted y su pintura se volvió más violenta. Estos cambios coincidieron con los últimos coletazos de la dictadura franquista cuando España comenzaba su transición hacia la democracia. ¿Hasta qué punto es eso verdad?

AT La situación social y política de mi país ha tenido siempre un gran impacto en mi obra. Me imagino que esto se debe a que nunca me he identificado con la idea del arte por el arte. Siempre he considerado el arte como algo utilitario. Es más, si no creyera que estaba haciendo un servicio a favor de la sociedad, dejaría de trabajar. Para mí, eso es esencial.

MB ¿Cómo sirve el arte a la sociedad?

Estimulando la introspección y la contemplación profunda. Vivimos en un mundo lleno de distracciones; un mundo en el que la alienación del individuo es constante. En tales circunstancias, es primordial que aprendamos a reconocernos a nosotros mismos y que nos enfrentemos a nuestra propia naturaleza. Pero antes de poder hacer esto, uno tiene que familiarizarse con las corrientes de pensamiento sobre la humanidad y la vida, e incluso sobre el arte. Entiendo el arte como un compendio de la sabiduría humana cuyo propósito sería similar al de ciertos actos religiosos del pasado. Pero no creo que un relato iconográfico de esa sabiduría serviría a este mismo propósito hoy. El arte debe incitar a las personas a alcanzar un estado contemplativo. No se trata de aprender la Declaración de Derechos Humanos de memoria o algo por el estilo. Más bien es una forma de producir experiencias de conocimiento absoluto. Eso es lo que pretendo hacer en mi obra y de allí surge su utilidad.

MB Las obras suyas del año pasado supuran un pesimismo que estaba ausente en las piezas de los años ochenta. En sus últimos cuadros predomina los grises y negros, y cuando trabaja directamente en paneles de madera estos parecen haber sido violentamente atacados. Además, algunas de las imágenes se asemejan a las prótesis ortopédicas de una extremidad del cuerpo humano. Me refiero a la pierna de *Dukkha*. ¿Puede explicar por qué?

AT Es cierto que a primera vista algunos de mis lienzos más recientes podrían interpretarse como pesimistas. Pero no creo que lo sean. Constituyen más bien una reflexión personal sobre el sufrimiento en un sentido amplio de la palabra. No me refiero solo a sufrimiento físico, sino que también al espiritual. Supongo que se podría pensar que soy pesimista porque estoy transmitiendo una serie de experiencias dolorosas, pero lo que en realidad intento hacer es presentarlas como una manera de descubrir las causas del sufrimiento y mitigar algunos de sus efectos. En otras palabras, es una forma de mejorar nuestra existencia. En última instancia, diría que el mensaje en mi trabajo más reciente es uno de esperanza y optimismo. Creo que es muy importante demostrar que es posible vivir con sufrimiento. De hecho, esta es la primera de las cuatro nobles verdades del budismo: *Dukkha* es un concepto que es difícil de traducir, pero significa que la vida es sufrimiento. Recuerda que nacemos llorando y que el ciclo de vida termina inexorablemente en la muerte. En Pali, *dukkha* también significa enfermedad, angustia, insatisfacción, miedo, dolor, miseria... El primer paso para mitigar el *Dukkha* es reconocerlo. El budismo nos presenta el Camino Óctuple que nos permite comprender y aliviar este sufrimiento.

MB Además de estas ideas generales, ¿hay algún motivo específico que explique este giro en su trabajo más reciente? ¿Quizás una explicación personal?

AT Es posible que el hecho de que me esté haciendo mayor y sea muy consciente de ello explique por qué siento la presencia de la muerte más cerca cada día. Pero debo de insistir que este planteamiento no tiene nada de pesimista. He dicho que quiero que mi obra sea útil y yo soy el primero en beneficiarme de su utilidad. La pintura es mi terapia. Me ayuda aprender a vivir conmigo mismo, conocerme a mí mismo, a entender el mundo que me rodea y a ayudar a los demás. Aun así, no puedo evitar sentirme desconcertado por las tragedias que ocurren en el mundo y que empeoran cada vez más a medida que avanzamos hacia finales del milenio. Por ejemplo, me ha afectado mucho la guerra en la antigua Yugoslavia, lo que sin duda ha tenido un gran impacto en el trabajo que he hecho en los últimos años. Las terribles masacres y el éxodo masivo de Ruanda también me trajeron recuerdos muy vivos de una serie de imágenes que yo ya había usado en el pasado, imágenes de sudarios, cadáveres y ataúdes. Y, sin referirme a la guerra, no puedo ignorar el hecho de que nuestra supuesta sociedad del bienestar es, ante todo, una sociedad de consumo que se basa en la destrucción de la naturaleza, innumerables injusticias y sufrimiento generalizado. Es de vital importancia que la gente se dé cuenta de ello.

MB Usted hace frecuentes alusiones literarias en su trabajo. Los Upanishads, los escritos de los místicos Ramon Llull y San Juan de la Cruz me vienen a la mente. En otras ocasiones se ha referido a varios escritores y pensadores que han influido en su arte (Sartre, Jung, Lao Tse y otros). ¿Hay alguna idea u obra literaria en particular que haya tenido una influencia en alguna obra de esta exposición?

AT En los últimos meses me he interesado mucho por los textos de una nueva generación de científicos que van desde David Bohm hasta Rupert Sheldrake. Lo que escriben sobre el "orden implicado" es muy provocador. Auguran el regreso a una especie de animismo. Estos pensadores han descubierto que la naturaleza de la materia es la misma que la naturaleza de la mente y que la materia en realidad deviene mente, una especie de mente cósmica. Practican un tipo de ciencia poética que también está moldeada por la visión que tienen los astronautas del mundo desde el espacio. Han visto que el mundo (Gaia) es una estructura orgánica de extraordinaria hermosura y llena de vida. Visto desde lejos, la diferencia entre lo orgánico y lo inorgánico deja de existir. Todo lo que se ve es una única estructura orgánica auto-replicante. Todo funciona al unísono para desarrollar un nuevo paradigma del Universo que le puede ser útil a la gente hoy en día. La verdad es que esto no es nada nuevo porque ya existe toda una tradición teológica y mística que es bastante similar. Pero es muy significativo que hoy son los propios científicos los que lo describen.

MB Hasta ahora hemos estado hablando sólo de contenido, pero ¿hay obras suyas que surgen de una idea particular de estructura o forma?

AT En términos generales, diría que mis fuentes de inspiración están arraigadas en mi obsesión por profundizar en esas verdades fundamentales que acabo de describir. Sin embargo, la improvisación está presente en mi trabajo y, como sabes, donde hay improvisación hay lugar para todo. Es verdad que utilizo un repertorio de formas que ha variado muy poco a lo largo de los años y también es cierto que intento mantener una cierta estructura en mi obra, pero aun así trato de sorprenderme en cada cosa que hago. Por eso la improvisación es esencial. Al mismo tiempo esta me causa una sensación de inseguridad. A lo largo de los años he acumulado mucha experiencia e incluso más empatía con mis técnicas y materiales. Eso me permite trabajar rápido, pero no me da seguridad. Los accidentes siguen ocurriendo y creando nuevos problemas.

MB El contraste entre el orden y el caos, la estructura y el accidente, la repetición y la variación parece ser un rasgo constante en su obra.

AT Así es, y eso se aplica no solo a mis cuadros y objetos individuales, sino que también a mi obra en su conjunto. Trabajo haciendo una serie de correcciones, que se suceden unas a otras a través de las diferentes piezas. Cuando termino una pintura y empiezo la siguiente, siempre tengo la anterior en mi mente. Si un cuadro va demasiado lejos en una dirección (tal vez porque es demasiado gestual o predomina un tono particular), intento corregirlo en el cuadro siguiente.

MB Ahora me gustaría que explicara su proceso de trabajo. Por ejemplo, sé que, con pocas excepciones, usted hace casi todo su trabajo durante los meses de verano que pasa en su masía de Campins. Se encierra en un estudio casi vacío y comienza a pintar una pintura tras otra hasta conformar un ambiente determinado. Y cuando acaba, vuelve a Barcelona.

AT Mi forma de trabajar me provoca mucha angustia. Además de la situación política y social del momento y los acontecimientos de mi vida cotidiana, también me afectan en extremo las cosas que leo y la música que escucho. Estas son vivencias reales para mí. Siempre visualizo todo en forma de imágenes. Cuando empiezo a trabajar, una imagen me lleva a la siguiente y así sucesivamente hasta que me doy cuenta de que he creado la atmosfera que estaba buscando, aunque quizás de manera inconsciente. Es entonces cuando considero que he terminado mi trabajo para ese año. Producir una pintura aislada no es suficiente para mí. Más que un cuadro en particular, me interesa tratar de dar forma a un entorno. Eso es lo que determina mi proceso creativo. Cuando dejo de trabajar al final del verano, no veo que mi empeño se refleje en un cuadro u objeto en particular. Lo que importante es la combinación de todos los cuadros y objetos.

MB Entonces, ¿se podría concluir que la forma más idónea de exhibir su obra sería recrear ese mismo entorno o ambiente que usted dispuso en su estudio?

AT Yo diría que sí. Por ese motivo, con frecuencia me niego a participar en exposiciones colectivas. Para mí colgar solo uno o dos cuadros no es suficiente y, desde luego, no refleja el modo en que trabajo.

MB He notado que usted trabaja alternando los formatos. ¿Puede decirme qué criterios aplica? ¿Cómo decide cuántos cuadros va a crear y de qué tamaño van a ser? ¿También intenta dar forma a su propio entorno probando diferentes formatos y jugando con ellos?

AT Mi elección de formato es bastante instintiva, pero tengo muy claro que depende de la atmósfera que quiero crear. Hago mi pedido de lienzos y paneles antes del verano y ese proceso no es nada trivial. Todo lo contrario, me cuesta mucho. Me cuesta mucho decidir. Paso días enteros haciendo listas, estimaciones, conjeturas. Hasta cierto punto, ya estoy haciendo un diseño mental de mi estudio. Intento asegurar una relación

entre los diferentes formatos para que estos se complementen entre sí. Utilizo los más pequeños para los temas más cercanos a mí, los más íntimos. Los tamaños grandes me ayudan a reflexionar sobre el espacio, la idea del vacío, el cosmos, etc. También me permiten usar cosas consideradas insignificantes o despreciables y ampliarlas para mostrar que incluso ellas tienen una cierta grandeza o para llamar la atención del espectador, aunque sea por unos instantes. A veces me gusta combinar varios formatos: dípticos, trípticos, etc. La combinación que uso con más frecuencia es el díptico. Siempre me ha gustado, creo que refleja una filosofía, una forma de mirar el mundo: es la idea de un todo bipolar, la simetría del espectador y lo que se ve, la unión de opuestos, de los dos sexos, etc. También me gustaría señalar que para mí los paneles y los lienzos son, ante todo, objetos. No son solo superficies sobre las que se pinta; son algo en sí mismo. Por eso, no es inusual que llame la atención sobre lo que para otras personas podría ser simplemente la parte posterior o los bordes de un cuadro. Considero que estos elementos son parte una totalidad expresiva. Por eso nunca he hecho ninguna distinción entre mi obra realizada en superficies planas y mis objetos o esculturas tridimensionales.

Barcelona, septiembre de 1995

OBRAS

Artworks

Pintura negra i ocre. Núm. XXXIV

(Pintura negra y ocre. N.º XXXIV | *Ochre and Black Painting. No. XXXIV*)

1955

Óleo y arena sobre lienzo

Oil and sand on canvas

100 x 81 cm

Cartó amb traços negres

(Cartón con trazos negros | *Cardboard with Black Strokes*)

1960

Óleo y lápiz sobre cartón rasgado montado en lienzo

Oil and pencil on ripped cardboard mounted on canvas

65 x 81 cm

Paper assecant

(Papel secante | *Blotting Paper*)

1960

Pintura sobre papel secante

Painting on blotting paper

60 x 83 cm

Blau i ulleres

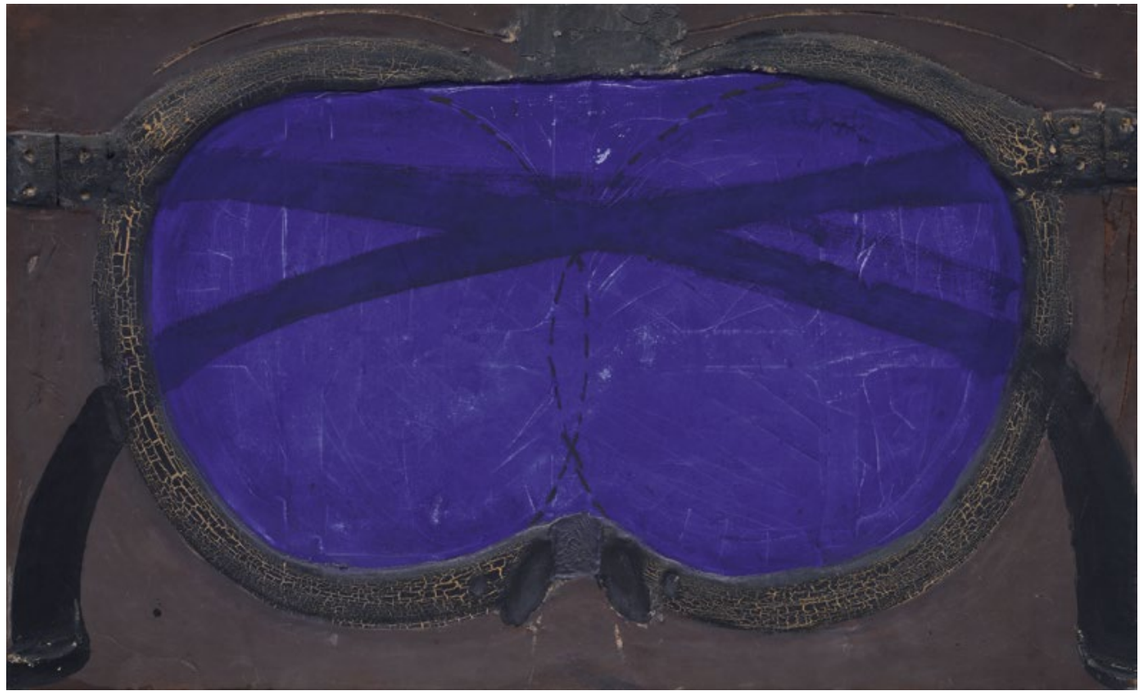
(Azul y gafas | *Blue and Eyeglasses*)

1966

Técnica mixta sobre lienzo

Mixed media on canvas

89 x 146 cm



Matèria i blau transparent

(Materia y azul transparente | *Matter and Transparent Blue*)

1969

Técnica mixta sobre papel acetato

Mixed media on acetate

21 x 44 cm

Blau-verd

(Azul-verde | *Blue-Green*)

1970

Óleo y arena sobre lienzo

Oil and sand on canvas

91.5 x 60 cm

Tros de fusta sobre tela

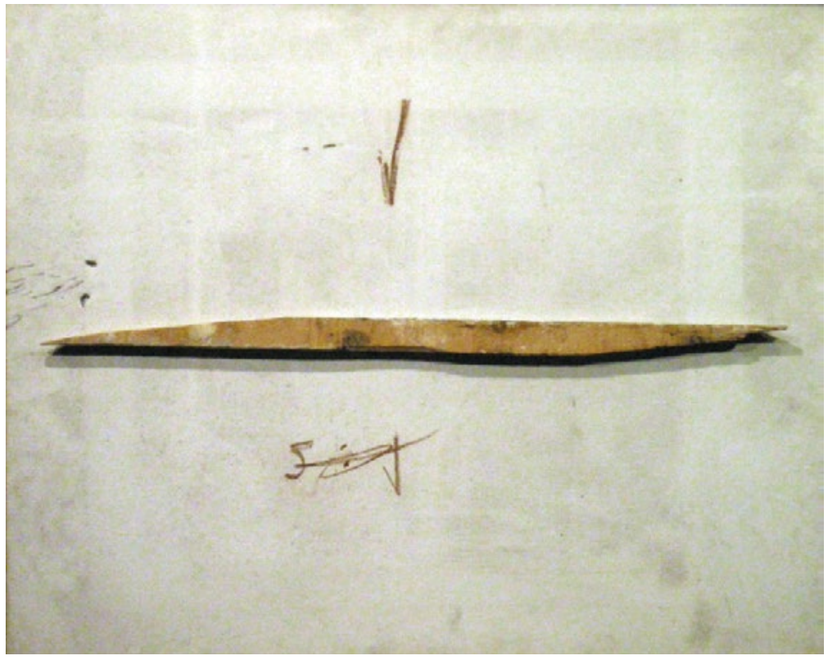
(Trozo de madera sobre tela | *Piece of Wood on Canvas*)

1970

Ensamblaje sobre lienzo

Assemblage on canvas

65 x 81 cm



Color arpillera i filferros

(Color arpillera y alambres | *Color Sackcloth and Wires*)

1972

Realizada en colaboración con Josep Royo

Executed in collaboration with Josep Royo

Tapiz con alambre

Tapestry with wire

Tapiz | *Tapestry* : 210 x 170 cm

Panel trasero | *Backboard*: 260 x 204 x 21 cm

Xifra i matèria

(Cifra y materia | *Figure and Matter*)

1973

Técnica mixta sobre madera

Mixed media on wood

54 x 65 cm

Tamboret

(Taburete | *Stool*)

1987

Bronce pintado

Painted bronze

60 x 36 x 36 cm

Firmada y numerada en la parte superior 3/6

Signed and numbered on the top 3/6

Fundida en 1987 en una edición de seis, con un ejemplar adicional para la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, en la Fundición Vilà de Tarragona.

Cast in 1987 in an edition of six, with one additional cast for the Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, at the Vilà Foundry, Tarragona.

Rostre

(Rostro | *Face*)

1988

Óleo y carboncillo sobre cartón ondulado

Oil and charcoal on corrugated cardboard

25.5 x 28.5 cm

A la pintura

(*To Painting*)

1989

Óleo y lápiz sobre madera

Oil and pencil on panel

175 x 100 cm

Cassó

(Cazo | *Pot*)

1990

Óleo y cemento sobre madera

Oil and cement on panel

65.5 x 81 cm

Caixa amb cistella

(Caja con cesta | *Box with Basket*)

1999

Ejemplar único fundido en la Fundición Barberí, Ruidellots.
Unique piece cast at the Foneria Barberí, Ruidellots.

Bronce pintado
Painted bronze

83 x 131 x 42 cm

Jo parlo amb la mà

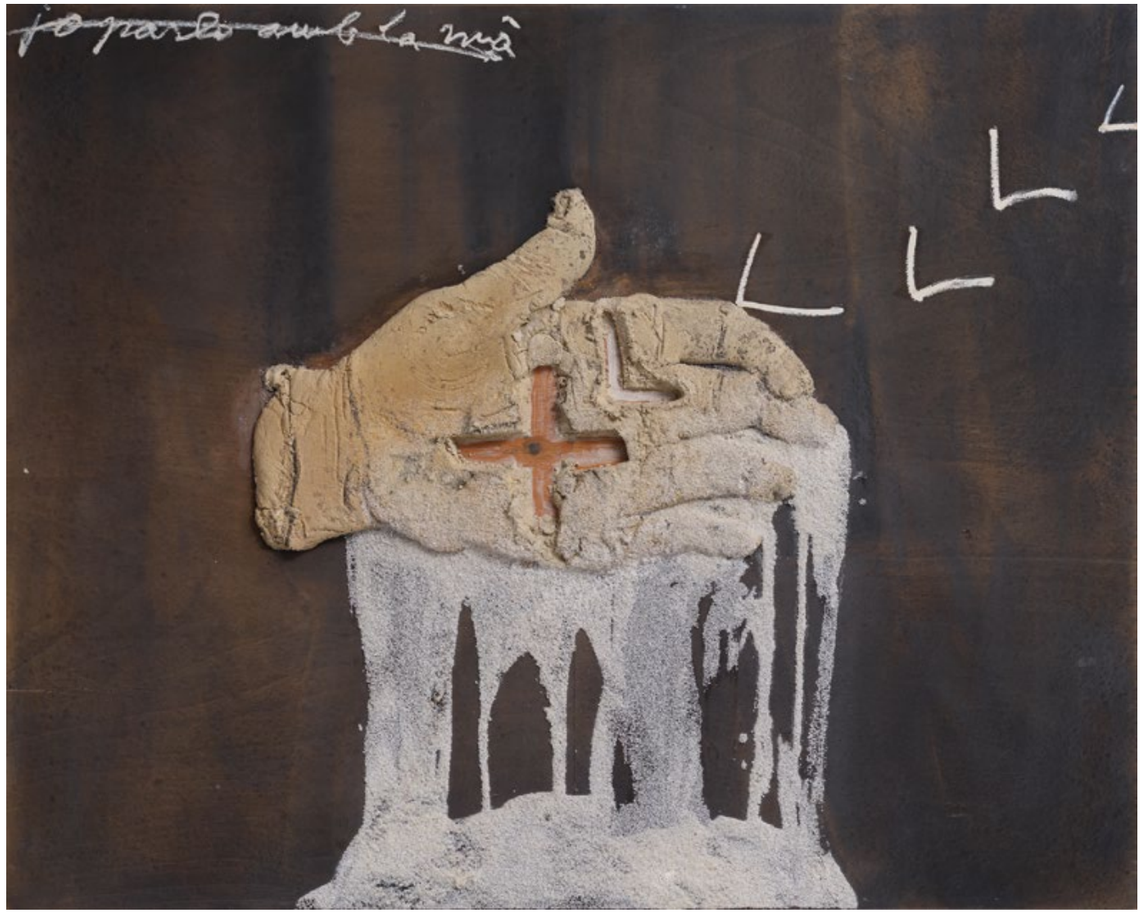
(Yo hablo con la mano | *I Speak with my Hand*)

1999

Arena y óleo sobre panel

Sand and oil on panel

130 x 162 cm



Oval i objectes

(Óvalo y objetos | *Oval and Objects*)

2000

Técnica mixta sobre panel

Mixed media on board

97 x 130 cm

Urpa de terra

(Zarpa de tierra | *Paw of Soil*)

2000

Técnica mixta sobre madera

Mixed media on wood

38 x 46.5 cm

Fichas
Fact Sheets

Pintura negra i ocre. Núm. XXXIV
(Pintura negra y ocre. N.º XXXIV | *Ochre and Black Painting. No. XXXIV*)
1955

Óleo y arena sobre lienzo | *Oil and sand on canvas*
100 x 81 cm

Procedencia | *Provenance*
Galerie Stadler, Paris.
Colección privada, Italia | *Private Collection, Italy (acquired from the above circa 1975 and thence by descent).*

Exposiciones | *Exhibitions*
Cologne, Kolnischer Kunstverein: *Antoni Tàpies*, 1955.
Bern, Kunsthalle: *4 Maler*, 1959, cat. no. 10.

Bibliografía | *Bibliography*
J. E. Cirlot, *Tàpies 1954-1964*. Barcelona, 1964, lám. 36, p. 74.
A. Cirici, *Tàpies, testimoni de silenci*. Barcelona 1970, lám. 141, p. 181.
G. Gatt, *Antoni Tàpies. Opere 1946-1970*. Roma 1971, lám. 52.
A. Augusti, *Tàpies, The Complete Works*, vol. 1: 1943-1960. New York 1989, no. 535, p. 261.

Cartó amb traços negres
(Cartón con trazos negros | *Cardboard with Black Strokes*)
1960

Firmado y fechado al reverso | Signed and dated on the reverse "*Tàpies 1960*"
Óleo y lápiz sobre cartón rasgado montado en lienzo
Oil and pencil on ripped cardboard mounted on canvas
65 x 81 cm

Procedencia | *Provenance*
Sala Gaspar, Barcelona; Colección particular | Private collection.

Exposiciones | *Exhibitions*
Stockholm, Galerie Pierre, 1962, cat. no.2.
Barcelona, Galeria d'Arte.

Bibliografía | *Bibliography*
J. Teixidor, *Antoni Tàpies. Fustes, papers, cartons i 'collages'*, p. 102.
A. Agusti, *Tàpies, The Complete Works*, vol 1: 1943-1960. Barcelona 1988, no. 911, p.475 (catalogado incorrectamente | *catalogued incorrectly as* 65 x 68 cm).

Paper assecant (Papel secante | *Blotting Paper*)
1960

Firmado ángulo inferior izquierdo | *Signed lower left* "Tàpies"
Pintura sobre papel secante | *Painting on blotting paper*
60 x 83 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Beyeler, Basel.
Estate of G. David Thompson, Pittsburgh.
Acquired directly from the above by the previous owner (1966).

Exposiciones | ***Exhibitions***
Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art: *Alcoa Collection of Contemporary Art: An Exhibition of Works Acquired from the G. David Thompson Collection*, 1967, no. 53.
Syracuse, Everson Museum of Art and travelling show organised by The American Federation of Arts: *Alcoa Collection of Contemporary Art*, 1967-70, no. 53.
Pittsburgh, University Art Gallery: *Pittsburgh Collects 2: Alcoa Collection of Contemporary Art*, 1971, p. 12.
Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art: *Pittsburgh Corporations Collect*, 1975-1976, no. 15.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agusti, Tàpies, *The Complete Works*, vol. 1: 1943-1960. Barcelona, 1988, p. 450, no. 859.

Blau i ulleres (Azul y gafas | *Blue and Eyeglasses*)
1966

Firmado al dorso | *Signed on the reverse*
Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed media on canvas*
89 x 146 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Maeght, Paris; Morris J. Pinto, Paris; Galerie Claude Bernard, Paris; Jan-Eric Löwenadler, Stockholm & New York.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Paris, Galerie Maeght: *Tàpies*, 1967, no. 17.
Vienna, Museum des 20. Jahrunderts: *Antoni Tàpies Retrospective*, 1968, no. 56.
Then travelled to Hamburg, Kunstverein, 1968; Cologne, Kunstverein, 1968.
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght: *Tàpies*, 1976, no. 42.
Barcelona, Fundació Joan Miró: *Tàpies*, 1976, cat. no. 38, p. 71.
Madrid, Galería Elvira González: *Antoni Tàpies, Obras 1958-1978*, 15 February - 10 March 2002, no. E-27.

Bibliografía | ***Bibliography***
Michael Tàpies, *Tàpies*, Milan, 1969, pl. 224.
A. Agusti, Tàpies, *The Complete Works*, vol. 2: 1961-1968. Barcelona, 1990, p. 330, no. 1607.

Matèria i blau transparent
(Materia y azul transparente | *Matter and Transparent Blue*)
1969

Firmado en el ángulo inferior derecho | *Signed lower right* "Tàpies"

Técnica mixta sobre papel acetato | *Mixed media on acetate*
21 x 44 cm

Procedencia | ***Provenance***
Martha Jackson Gallery, New York
Galerie Schmela, Düsseldorf
Private Collection, Germany

Exposiciones | ***Exhibitions***
Zürich, Galerie Maeght, 1971, cat. no. 81.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agusti, *Tàpies, Catalogue Raisonné*, vol. 3: 1969-1975, no. 2093, p. 96.
P. Gimferer, *Tàpies i l'esperit català*. Cercle d'Art, no. 234, p. 218.

Blau-verd (Azul-verde | *Blue-Green*)
1970

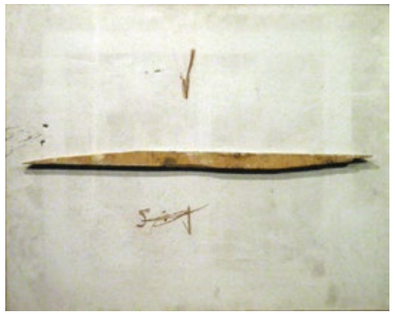
Firmado en el dorso | *Signed on the reverse*

Óleo y arena sobre lienzo | *Oil and sand on canvas*
91.5 x 60 cm

Procedencia | ***Provenance***
Martha Jackson Gallery, New York (no. 13000).
Private Collection, New York.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery; Chicago, Museum of Contemporary Art; San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute; Des Moines, Des Moines Art Center; Montreal, Musée d'art Contemporain: *Antoni Tàpies: Thirty Years of his Work*, 1977, no. 41.
Madrid, Galeria Elvira González: *Antoni Tàpies, Obras 1958-1978*, 15 February - 10 March 2002, no. E-29.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agusti, Tàpies, *The Complete Works*, vol.3: 1969-1975. Barcelona, 1992, p. 152, no. 2241.



Tros de fusta sobre tela (Trozo de madera sobre tela | *Piece of Wood on Canvas*)
1970
Ensamblaje sobre lienzo | *Assemblage on canvas*
65 x 81 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Maeght, Paris.
Galerie Adrien Maeght, Paris.
Galeria Theo, Barcelona.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Milan, Galleria d'Ariete: *Tàpies*, 1970, cat. no. 13.
Barcelona, Galeria Theo: *Tres*, 1990, cat. no. 5.
Madrid, Galería Elvira González: *Antoni Tàpies, Obras 1958-1978*, 15 February- 10 March 2002, no. E-30.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agusti, Tàpies, *The Complete Works,* vol. 3: 1969-1975. Barcelona, 1992, p. 144, no. 2211.

Color arpillera i filferros (Color arpillera y alambres | *Color Sackcloth and Wires*)
1972

Realizada en colaboración con | *Executed in collaboration with* **Josep Royo**

Firmada y titulada en el reverso | *Signed and titled on the reverse*
"Color arpillera i filferros, Tàpies"

Tapiz con alambre | *Tapestry with wire*
Tapiz | *Tapestry*: 210 x 170 cm
Panel trasero | *Backboard*: 260 x 204 x 21 cm

Procedencia | ***Provenance***
Sala Gaspar, Barcelona.
Colección particular.

Bibliografía | ***Bibliography***
Francesc Miralles, *Antoni Tàpies. Tapissos*. Barcelona, 1986, p. 33.
A. Agusti, Tàpies, *The Complete Works*, vol.3: 1969-1975. Barcelona, 1992, p. 298, no. 2549.

Xifra i matèria (Cifra y materia | *Figure and Matter*)
1973

Firmada al dorso | *Signed on the reverse*

Técnica mixta sobre madera | *Mixed media on wood*
54 x 65 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Maeght, Paris.
Private Collection, Milan.
Artimedes Fine Art, Switzerland.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agusti, Tàpies, *Catalogue Raisonné*, vol. 3: 1969-1975 no. 2622, p. 336.

Tamboret (Taburete | *Stool*)
1987

Firmada y numerada en la parte superior | Signed and numbered on the top **3/6**

Bronce pintado | *Painted bronze*
60 x 36 x 36 cm

Fundido en 1987 en una edición de 6 ejemplares, más uno para la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Fundición Vilà, Tarragona.
Cast in 1987 in an edition of six, with one additional cast for the Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, at the Vilà Foundry, Tarragona.

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Maeght, Paris.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Galeria Carles Taché, Barcelona, 1987.
Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1990, cat. no. 1, p. 56.
Prague, Micovna (The Great Ball-Game House in grounds of Prague Castle): *Antoni Tàpies. Pocta Ceskoslovensku*, 1991, p. 25.

Bibliografía | ***Bibliography***
G. Moure, *Tàpies. Objetos del tiempo*, 1997, pl. 114, p. 167 & 243.
A. Agustí, *Antoni Tàpies. Obra Completa*, vol. 6e: 1986-1990. Barcelona, 2000, no. 5405, p.132.

Rostre (Rostro | *Face*)
1988

Firmado en el ángulo inferior derecho | *Signed lower right* "Tàpies"

Óleo y carboncillo sobre cartón ondulado | *Oil and charcoal on cardboard*
25.5 x 28.5 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Lelong, Paris.
Colección particular.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Milan, Galleria d'Ariete: *Tàpies*, 1970, no. 14.
Barcelona, Galeria Theo: *Tres*, 1990, no. 5.
Madrid, Galeria Elvira González: *Antoni Tàpies, Obras 1958-1978*, 15 February-10 March 2002, no. E-30.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agustí, *Antoni Tàpies. Obra Completa*, vol. 6: 1986-1990. Barcelona, 2000, no. 5764, p. 292.

A la pintura (*To Painting*)
1989

Titulada en el límite superior; firmada al reverso | *Titled along the upper edge; signed on the reverse*

Óleo y lápiz sobre madera | *Oil and pencil on panel*
175 x 100 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Lelong, Paris.
Sale: Sotheby's, London, 15 October 1992, lot 356.
Colección particular | *Private Collection (acquired at the above sale)*.

Exposiciones | ***Exhibitions***
New York & Paris, Galerie Lelong: *Antoni Tàpies*, 1990, no. 38, p. 24.
Barcelona, Fundacio Antoni Tàpies: *L'ansietat de les Influències. Tàpies vist per Llena*, 1991, cat. no. 3, p. 10.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agustí, *Antoni Tàpies. Obra Completa*, vol. 6e: 1986-1990. Barcelona, 2000, no. 5827, p.324.

Cassó (Cazo | *Pot*)
1990

Firmado en el centro en la zona superior y al reverso
Signed upper centre; signed on the reverse

Óleo y cemento sobre madera | *Oil and cement on panel*
65.5 x 81 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Lelong, Zürich (no. 11291 W7595).

Exposiciones | ***Exhibitions***
Zürich, Galerie Lelong: *Tàpies. Peintures récentes*, 1991, no. 18.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agustí, *Antoni Tàpies. Obra Completa*, vol. 6e: 1986-1990. Barcelona, 2000, no. 6082, p. 443.

Caixa amb cistella (Caja con cesta | *Box with Basket*)
1999

Ejemplar único fundido en la Fundición Barberí, Ruidellots.
This a unique piece cast at the Foneria Barberí, Ruidellots.

Firmado dentro de la caja en la parte inferior derecha, con las iniciales A. T.
Signed inside the box, lower right, with the initials A.T.

Bronce pintado | *Painted bronze*
83 x 131 x 42 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Lelong, Zürich and Paris.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Zürich, Galerie Lelong: *Antoni Tàpies, Neue Bilder*, 24 November 2001 - 23 February 2002, cat. no. 15.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Augusti, Tàpies, *The Complete Works*, vol. 8: 1998-2004. Barcelona, 2005, p. 97, no. 7199.

Jo parlo amb la mà (Yo hablo con la mano | *I Speak with my Hand*)
1999

Firmado al dorso | *Signed on the reverse* "Tàpies"

Arena y óleo sobre madera | *Sand and oil on panel*
130 x 162 cm

Procedencia | ***Provenance***
Waddington Galleries, London.
Colección Privada | *Private Collection* Peter M. Jebsen (acquired directly from the above).

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Agustí, Antoni Tàpies, *The Complete Works*, vol. 8: 1998-2004, 2005, p. 94, no. 7194.

Urpa de terra (Zarpa de tierra | *Paw of Soil*)
2000

Técnica mixta sobre madera | *Mixed media on wood*
38 x 46.5 cm

Procedencia | ***Provenance***
Galerie Lelong, Zürich and Paris.

Exposiciones | ***Exhibitions***
Zürich, Galerie Lelong: *Antoni Tàpies, Neue Bilder*, 24 November 2001 - 23 February 2002, no. 7.

Bibliografía | ***Bibliography***
A. Augustí, Tàpies, *The Complete Works*, vol. 8: 1998-2004. Barcelona, 2005, p. 166, no. 7332.

Oval i objectes (Óvalo y objetos | *Oval and Objects*)
2000

Firmado y fechado al dorso | *Signed and dated on the reverse*

Técnica mixta sobre madera | *Mixed media on board*
97 x 130 cm

Procedencia | ***Provenance***
Waddington Galleries, London.

Exposiciones | ***Exhibitions***
London, Waddington Galleries: *Antoni Tàpies, recent paintings*, 25 April- 19 May 2001, cat. no. 11, p. 29.

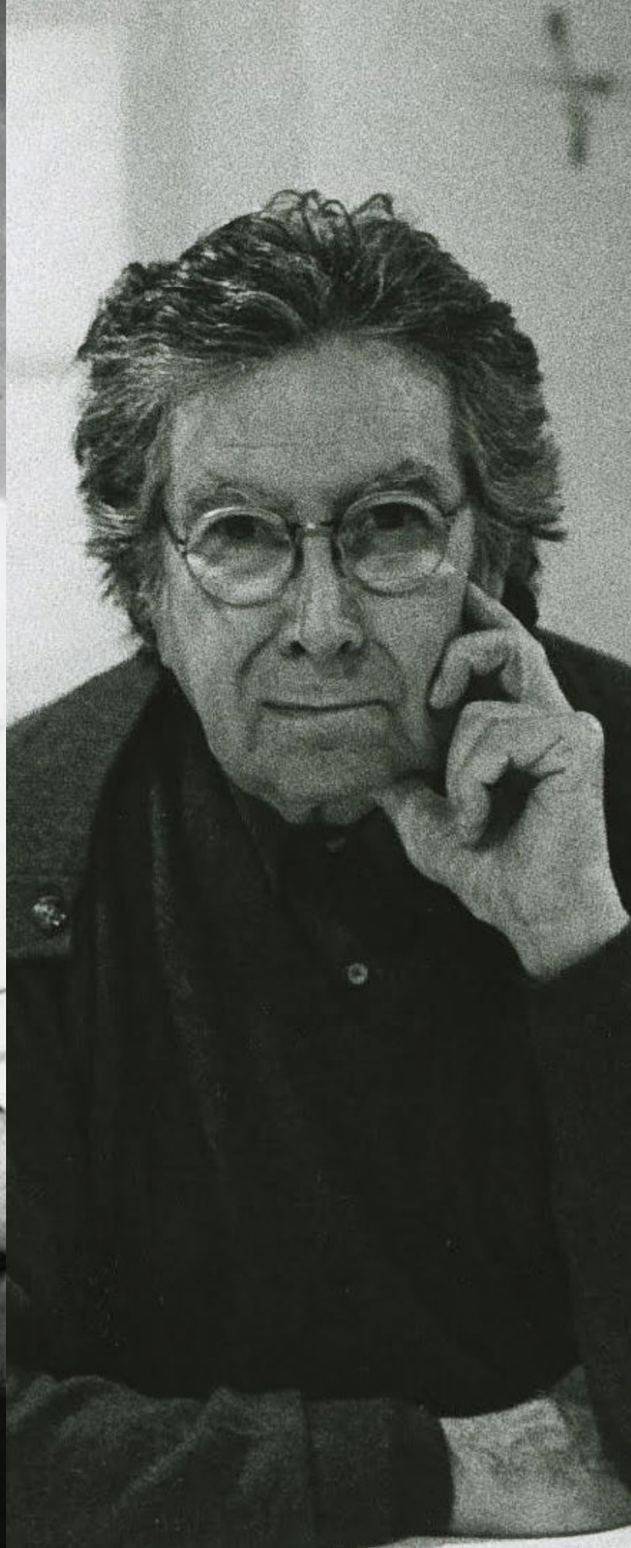
Bibliografía | ***Bibliography***
A. Augustí, Tàpies, *The Complete Works*, vol. 8: 1998-2004. Barcelona, 2005, p. 187, no. 7382.

Izda. | *Left*:
Autorretrato de Antoni Tàpies (fragmento)
Self-portrait (fragment)
c. 1945-1947
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
CC BY 3.0 DEED
commons.wikimedia.org

Dcha. | *Right*:
Antoni Tàpies en su estudio (fragmento)
Antoni Tàpies at his studio (fragment)
Barcelona, 2002.
Teresa Tàpies Domènech.
CC BY-SA 4.0 DEED
commons.wikimedia.org

BIO*

***** Versión resumida de *Antoni Tàpies. Una biografía (Barcelona, 1923 – 2012)*
facilitada por la Fundació Antoni Tàpies con motivo del Año Tàpies.
Disponible en su versión completa en : https://fundaciotapies.org/wp-content/uploads/2023/03/03-Biografia-4-CAST.pdf



Antoni Tàpies. Una biografía (Barcelona, 1923 – 2012)

Inicios creativos y proyección internacional (hasta la década de 1950)

Antoni Tàpies nació en Barcelona el 13 de diciembre de 1923. Hoy es reconocido como uno de los artistas más destacados del siglo XX. Pasó su infancia en un ambiente social y cultural marcado por el republicanismo catalanista. Tras practicar el dibujo y la pintura de forma autodidacta mientras estudiaba, a partir de 1940 **comenzó a introducir materiales densos y extrapictóricos**, como papeles, cartones, hilos, tierra, cuerdas, arroz o alambre, y practicó las técnicas del collage y el raspado (*grattage*). En esta época decidió abandonar los estudios universitarios de Derecho para dedicarse plenamente a la pintura. En 1948 fundó la revista *Dau al Set* junto con Joan Brossa, Joan Ponç, Modest Cuixart, Arnau Puig y Joan-Josep Tharrats. Durante esos años también conoció a J. V. Foix, Joan Prats y Joan Miró. A finales de la década de 1940 comenzó a exponer sus obras y en 1950 tuvo lugar la primera exposición individual en Barcelona, en las Galeries Laietanes.

Becado por el Gobierno francés, vivió una temporada en París. En la capital francesa se interesó por el marxismo y, preocupado por la situación política en España, realizó numerosas pinturas de temática social. El año 1953 fue crucial para la evolución de su obra; ese año marcó el despegue de su carrera al entrar en el circuito internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ganó un premio en la *II Bienal de São Paulo* y realizó sus dos primeras exposiciones individuales en Estados Unidos gracias al contacto con Gordon B. Washburn y Martha Jackson, propietaria de la Martha Jackson Gallery de Nueva York. En su primer viaje a Nueva York, Tàpies tuvo la ocasión de conocer de primera mano el expresionismo abstracto y de contemplar obras de artistas como Tobey, Pollock, Kline, De Kooning y Motherwell, con quienes encontraba afinidades; además, le parecía que confirmaban la línea de trabajo en que estaba inmerso. A partir de ese momento, la cualidad matérica de sus pinturas se acentuó y las texturas se hicieron más evidentes. **Sus obras adoptaron el aspecto del muro característico de su arte de madurez**: superficies opacas confeccionadas con polvo de mármol mezclado con pigmentos de una gama de colores limitada.

En 1954 se casó con Teresa Barba Fàbregas, con quien tuvo tres hijos: Antoni (1956), Clara (1958) y Miquel (1960). Ese mismo año participó en la *XXVII Biennale di Venezia*. Las pinturas matéricas se expusieron por primera vez en 1955 en París.

La consolidación de Tàpies en el ámbito internacional se produjo en 1957, cuando participó en la *IV Biennal de São Paulo*. Un año más tarde recibió el primer premio concedido por el Carnegie Institute de Pittsburgh. En 1958 también participó en la *XXIX Biennale di Venezia*, donde fue galardonado con el Premio de la Unesco y con el David Bright Foundation Award. Pese al éxito, al darse cuenta de la instrumentalización del eco internacional de algunos artistas que el régimen de Franco había emprendido para dar una imagen liberal, decidió no aceptar ninguna participación más en exposiciones oficiales. A partir de ese momento mostró una actitud cada vez más abierta de oposición al régimen y de vindicación de la lengua y la cultura catalanas, y aprovechó los canales que la internacionalización de su obra le permitían para dejar constancia. La valoración de la obra de Tàpies en los círculos de la vanguardia internacional no paró de crecer, y a finales de la década de 1950 sus obras viajaban cada vez con más frecuencia por Europa y América. En 1959, por ejemplo, participó en la *II Documenta de Kassel*, expuso en la Martha Jackson Gallery y en la muestra inaugural del nuevo edificio del Guggenheim Museum de Nueva York. El año siguiente volvería a exponer ahí, y también en el Museum of Modern Art (MoMA).

La consolidación de una trayectoria (décadas de 1960 y 1970)

La internacionalización de la obra de Tàpies se consolidó en 1962 con las **primeras exposiciones retrospectivas** de su obra en Alemania (Kestner Gesellschaft, Hannover), en Estados Unidos (Guggenheim Museum, Nueva York) y en Suiza (Kunsthaus, Zúrich). El lenguaje artístico de Tàpies se fue asentando y desarrollando durante esos años y los siguientes. Los formatos de las pinturas fueron cada vez más grandes, con un predominio de los materiales pobres, como los cartones, las materias grises, las cajas, los residuos, para dar valor a los pequeños gestos del día a día y evocar el desgaste del paso del tiempo.

En 1963 se instaló en la casa-estudio diseñada por J. A. Coderch, donde pudo trabajar con más comodidad en las pinturas de grandes dimensiones que había empezado a hacer en los últimos años. En esa época también empezó a crear **libros de artista**.

La producción de Tàpies de las décadas de 1960 y 1970 se caracterizó tanto por la consolidación del lenguaje de las pinturas matéricas como por la apuesta decidida por **incorporar objetos** a las obras, que a partir de 1970 se acentuó de manera exponencial. Centró su interés en objetos y materiales usados —muebles viejos, utensilios domésticos, ropa sucia, paja— que reflejaban las huellas del paso del tiempo y de la acción humana. La selección de objetos reales y ordinarios que hacen referencia al mundo cotidiano, deliberadamente antimodernos, implicaba un rechazo de la sociedad de consumo.

Además, durante esta década Tàpies reflexionó públicamente sobre la condición del artista, de la política y sobre la importancia de los compromisos éticos de los trabajadores de la cultura, poniendo de manifiesto las preocupaciones de los intelectuales españoles durante los inicios de la transición que vivía el país hacia un régimen democrático después de la muerte de Franco.

La forja de un lenguaje universal (décadas de 1980, 1990 y 2000)

En la década de 1980 el barniz, que es consustancial a las pinturas matéricas —Tàpies lo utilizaba como base del polvo de mármol—, adquiere protagonismo y ofrece unas transparencias que sirven de contrapeso a la opacidad de los muros. En esa época Tàpies también puso de manifiesto su **interés por el arte y la filosofía orientales**, que ya sentía en su juventud, pero es durante la década de 1980 cuando abundan las referencias al budismo, tanto en su obra artística como en sus escritos. Los barnices de Tàpies, que se han asociado a la miel, expresan la unidad entre el universo y los seres que lo componen, la confluencia entre materia y espíritu, y la negación de la dualidad propia de Occidente. De la misma manera, Tàpies relacionó la noción de materia con el misticismo medieval.

Durante esos años hizo las primeras esculturas de cerámica, asistido por el ceramista alemán Hans Spinner en Saint- Paul-de-Vence, y posteriormente continuaría trabajando en la **escultura** utilizando tierra chamotada y bronce.

En 1988 fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Barcelona; en el discurso de investidura abordó diversos temas sobre los que escribía en aquel momento: la función social del arte como vía de conocimiento y medio de transformación

de la conciencia y de la conducta, la vigencia de ciertas experiencias espirituales y contemplativas y su adaptación a las necesidades actuales, y la importancia del trabajo del artista como contribución a la lucha contra el mercantilismo y la banalización. Ese mismo año, Anna Agustí publicó el primero de los nueve volúmenes del catálogo razonado de su obra. Tàpies comenzó la década de 1990 con la inauguración de la fundación que lleva su nombre en el edificio de la antigua editorial Montaner y Simón. Tal como la concibió el artista desde el principio, la **Fundació Antoni Tàpies** es una institución orientada a acoger, mostrar e investigar la obra de Tàpies, con un programa de exposiciones de otros artistas, y también un centro dedicado al estudio y al debate del arte contemporáneo.

Durante estos años, la descomposición del mundo soviético y la crudeza y magnitud de los conflictos bélicos dejaron su impronta en algunas de sus obras, en las que hacía referencias constantes a la muerte y al dolor. En el marco de la *Biennale di Venezia* de 1993, Tàpies presentó Rinzen, obra que le supuso el León de Oro de aquella edición.

En la década del 2000, Tàpies era sin lugar a dudas reconocido internacionalmente. Sus obras habían viajado a muchos lugares del mundo y continuaban exhibiéndose en numerosas exposiciones, a la vez que recibía premios en los que se valoraba su trabajo y su trayectoria, como el Premio Velázquez 2003. En 2005, con motivo de la celebración del 25º aniversario del restablecimiento del Parlament de Catalunya, donó la obra *7 de novembre* (7 de noviembre) (1971), y realizó una serigrafía conmemorativa. Ese año también se le concedió el Premio Lissone a toda su carrera.

En las obras de estos últimos años reaparecen algunos de sus grandes temas, como el autorretrato, el cuerpo, la muerte y el deseo, con un gesto más desinhibido y más libre. Tàpies mantuvo intacto el instinto que, desde el principio de su trayectoria, le llevó a buscar nuevas formas para captar y mostrar la realidad.

Antoni Tàpies murió en Barcelona el 6 de febrero de 2012, a la edad de ochenta y ocho años, después de una intensa trayectoria vital y dejándonos una extensa producción artística.

Obras en museos y colecciones

Artworks in museums and collections

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.
Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.
The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland.
Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
Fundació Joan Miró, Barcelona.
Galerie für Moderne Kunst, Hannover.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
Göteborgs Kunstmuseum, Gotemburgo.
Hirshhorn Museum and Sculture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.
Instituto di Tella, Buenos Aires.
IVAM, Centre Julio González, Valencia.
Kunsthalle Hamburg.
Kunsthaus Zurich.
Kunstmuseum Basel, Basilea.
Kunstmuseum Berlín.
Kunstmuseum Hannover-Sammlung Sprengel, Hannover.
Kunstmuseum Köln, Colonia.
Kunstmuseum Winterthur, Winterthur.
Kunstsammlung Nordhein-Wesfolen, Dusseldorf.
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.
Morion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, Texas.
Musée Contini, Marsella.
Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
Museo d'Arte Moderno, Bolonia.
Museo d'Arte Moderno, Venecia.
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
Museo de Arte Moderno, Sao Paulo.
Museo Nacional, Bogotá.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museu d'Art Modern, Barcelona.
Museum Boymons-von Beuningen, Rotterdam.
Museum des 20. Johrhunsderts, Viena.
Museum Lissone, Milán.
Museum Ludwig, Colonia.
Museum of Art, Cornegie Institute, Pittsburg, Pennsylvania.
Museum of Art University of Michigan, Ann Arbor, Michigan.
The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, California.
Museum of Contemporary Art, Montreal.
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts.
The Museum of Fine Arts, Houston, Texas.
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Museum of Modern Art, Estocolmo.
National Gallery of Victoria, Melbourne.
National Galerie, Berlín.
Reed College, Portland, Oregón.
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California.
Saison Museum od Modern Art, Karuizawa, Nagano.
The Seibu Museum of Art, Tokio.
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
Staatsgalerie, Stutgart.
Städtische Kunsthalle, Mannheim.
Stedelik Museum, Ámsterdam.
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.
Sutai Pinacoteca, Osaka.
Tate Gallery, Londres.
Washington University Gallery of Art, St. Louis, Missouri.
Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachussets.

Detalle de | *Detail of:* **A la pintura**, 1989.

TONI TÀPIES

Trad. Stephen Carlin & Jimena Carlin

A la pintura (To Painting)

Writing about my father's work is a very difficult task, first because I am not an art historian and secondly because of my proximity to the artist. I studied medicine, a discipline far removed from artistic creation, although in the case of Tàpies, not as far as one might imagine. As a physician, I am not interested in dissecting his painting or any other artistic creation whether pictorial, musical or literary. I leave that for the experts.

As a poet, I prefer to contemplate a painting and consider it as a whole and try not to put too many labels on it (as they often confuse more than help) in much the same way that one can enjoy Beethoven or Brahms without any training in musicology. That is exactly what interests me about art, that wonderful and strange feeling one has when contemplating a work of art or reading a poem. A feeling that is stronger in the stomach than in the brain.

And in the case of the work of Tàpies, more than in any other, it is essential to have a global vision of his creation. There is, undoubtedly, a Tàpies alphabet that goes from the beginning to the end of his career, but the register of the words formed by this alphabet over the years has changed, ranging from the first materials with which he achieved world fame, to the subtlety of his varnishes, and in between the radical nature of his *collages* and *assemblages*, his work on cardboard and paper, his bronzes and his *terres chamottées*.

In the exhibit at the Leandro Navarro Gallery, we will have the opportunity to contemplate many of Tápies' registers. Of the different works on exhibit, my opinion is that the painting entitled *A La Pintura* is uniquely important. Tàpies was always a great defender of painting, although some mistakenly believe that his work undermines it. In this work, the reference to painting is evident, not only in the title but also indisputably in the work itself. In other words, the reflection on painting is, in itself, the pictorial material in an ontological sense. At the top of the painting, on a white background that refers us back to the void, but a void in motion with its irregularities and relief, appears the title of the work, *A la Pintura*, but which could also be interpreted as "*Ala Pintura*" (Wing Painting). Indeed, to the right of the work there is a very schematic representation of a feathered wing. The wing of birds and angels and therefore the necessary and subtle element needed for elevation to the light of knowledge. Painting as a source of illumination. On the left, however, there are three black strokes that appear to absorb the whiteness/void of the background, reminding us that there is no light without shadow, that everything in the universe is movement of opposites and that we must find stillness in ourselves, perhaps symbolised by the cross that is found at the bottom of the painting. A religious cross, but also a cross of crossroads and cardinal points. A cross that, therefore, guides us. Guidance so necessary in these times of confusion and anxiety in which humanity is immersed.

Detalle de | *Detail of*: **Color arpillera i fiferros**, 1972.

NÚRIA HOMS

Trad. Stephen Carlin & Jimena Carlin

Tàpies, eclectic prestidigitator

There is a scene in the film *The Gleaners and I* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) in which Agnès Varda claims to have a Tàpies in her house as the camera zooms in on a water stain on the wall. This is an important observation since the works of Antoni Tàpies have taught us to see chipped paint or a cracked wall covered in scratches as a Tàpies. His work has helped to refine our perception of some of the most neglected and mundane elements of our immediate reality to which we pay little or no attention. Tàpies affirmed "I paint with earth and dyes, using these humble and everyday materials to express a slice of life that I find beautiful".[1] Beautiful is poor, ordinary, natural; beautiful is an allusion to the fragility of the human condition.

Tàpies' interest in materials has been a constant since the launch of his career in the 1940s. He gravitated towards non-pictorial materials and ordinary, banal objects taken from his everyday environment. The material quality of his paintings became more pronounced as from the mid-1950s; textures became more evident, earth tones and a range of greys predominated, and his works adopted the characteristic wall aspect of his mature stage. The wall serves as a support for symbols, but it is also a symbol itself. In the words of the artist himself, it can suggest a prison or bear witness to the passage of time; it can remind us of the spontaneous movement of matter or the primordial unity of all things; it can evoke rejection of the world or inner contemplation.[2] The wall also serves to identify the subject with the object and the artist with his work, since a "wall" is a "tapia". (Translator's note: the word *tapia* in Spanish means *wall*, while alluding to the artist's surname). His work is another form of himself.

After World War II, widespread attention was paid to material, influencing artists on both shores of the Atlantic. Major technical and scientific advances in instruments such as microscopes, large telescopes, the stroboscope and even aircraft offered a new vision of nature and the cosmos that helped to foster abstract art, promoting a vision that questioned the traditional perspective, natural space and colours and conventional materials. Tàpies was by no means immune to these influences. However, while his work was labelled

1 Ramon N. Salanova, "An abstract painter causes a stir in Barcelona. Tàpies' art under scrutiny", *La Actualidad Española*, 1961.

2 Antoni Tàpies, "Comunicación sobre el muro", *La práctica del arte*. Translation by Joaquim Sempere. Barcelona: Ariel, 1971.

informalist and abstract, his discourse coincided with the will of a new generation of artists who, at the end of the 1950s, were looking for other ways to approach reality, overcoming both informalism and abstract expressionism. Tàpies' work evoked reality directly[3] considering that the materials used were no longer subject to an idea but became the idea itself, i.e. the form and material joined in one: "If you use straw," Tàpies explained, "the material itself already expresses certain connotations."[4]

Experimentation with materials enabled him to evoke reality, but not from a naturalist perspective that depends on the representative skill of the artist, but from the suggestive force of materials themselves, thanks to their textures, their silhouettes or the other forms that emerged in his painting. The most remarkable aspect of these paintings is not so much identification of the textures or the shapes that one may discern in them, but the fact that the artist wanted to show a being or an object in transformation, in the process of formation or deformation. The images that Tàpies created were typically taken from his everyday surroundings, objects encountered on a daily basis such as pots, glasses, chairs, beds; body parts such as limbs, a nose, mouth, eyes or even glasses; and also parts of the body traditionally considered unattractive, such as an armpit, a defecating anus, or a foot.

In the 1960s, and especially since 1970, the presence of objects in Tàpies work increased exponentially while, with the first set designs, the artist adopted a theatrical dynamic –*Or i sal* (Gold and salt) in 1961 and *Semimaru* in 1966. That was also when he began to experiment with tapestry with the support of Josep Royo, experimentation that evolved from merely reflecting the original drawing done in textile, to the assembly of objects incorporating relief and materials alien to the traditional practice of tapestry such as straw and wire.

From the late 1970s onwards, more luminous works were added to the materials and objects in which varnish became more visible, sometimes together with the material and objects. While varnish was not new to Tàpies' artistic practice, it became an intricate part of his material paintings since the artist used it as a base for marble dust, sand, pigments, and other materials. Sometimes, Tàpies scratched away the material exposing the background varnish which then became part of the composition; other times it remained hidden under the thickness of the material serving simply as a structural element. But in the 1980s, varnish became more prominent as a translucent element offsetting the opaqueness of the walls. It was then that Tàpies recovered his brush stroke which he had nearly abandoned in the process of the material paintings, associating it with inscription, writing and calligraphy. His paintings became more like drawings and less mural. He also began his work with ceramics and bronze which he used to continue creating the images of his universe. In this new period of his work, he became clearly interested in a group of monks from the 17th to the 19th centuries who used art to transmit the teachings of Zen Buddhism and developed a critical attitude and a willingness to upset the scale of conventional values – including those of artistic practice. This was not a process of mimesis, but rather of assimilation of a way of working and of a vision of the world that the Japanese tradition has preserved in temples and gardens, in poems and calligraphy, and in ceramics and paintings.

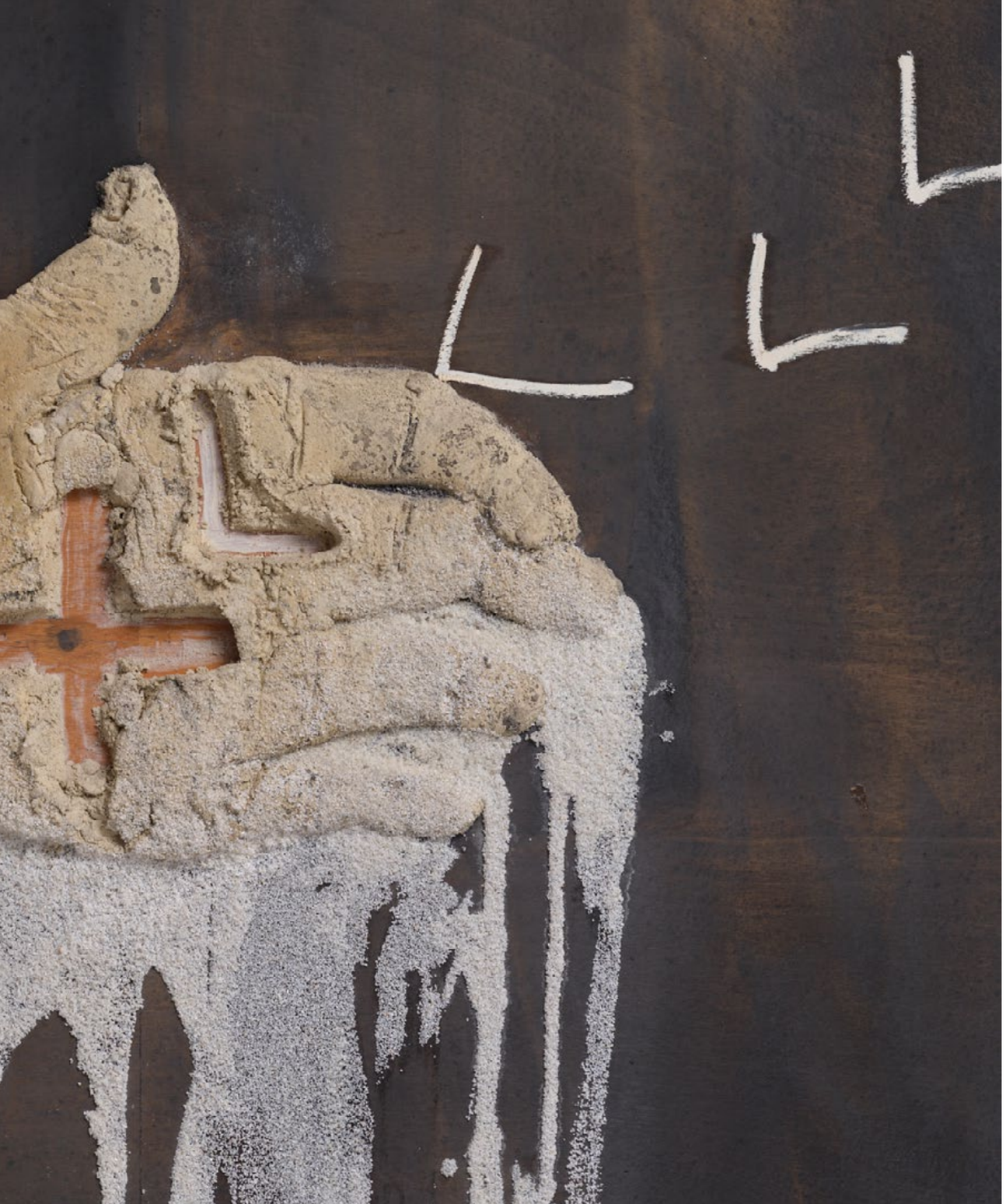
There is a dual aspect to the work of Tàpies. On the one hand, a sense of rebellion that looks for and encourages a fight: by placing a value on the simplest things such as straw, dust, wooden boxes, the less attractive parts of the body. Here Tàpies denounces the excessive functionalism and the primacy of excessive production and accumulation of wealth characterising capitalism, which manifests itself in his interest in these elements, objects or habits rejected by society. On the other hand, an unquestionable spiritual vision. Tàpies invites reflection, a meditative mindset and introspection. The artist stands halfway between a magician or prestidigitator who, by way of illusion, transforms matter into something we call art, and a Buddhist monk who, by means of painting and writing, helps us to achieve enlightenment, i.e. "perfect knowledge of what is real."[5] In the final analysis, Tàpies seems to vanish in the gesture of exhibiting mundane material and leaving it up to the spectator to complete and endow the creation with meaning, shapes, colours and textures through active contemplation.

Núria Homs

3 "My instinct in matters of art, influenced by an inclination difficult to explain, led me down increasingly solitary paths in a sustained drive to capture something more closely linked to reality (paradoxically I was beginning to feel more "realistic" than those who referred to themselves as such), more alive and, at the same time, more useful to mankind." *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010: 287.

4 Montserrat Roig, *Retrats paral·lels*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1975. [Citation translated from the original in Catalan.]

5 Antoni Tàpies, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Op. cit.: 302.



Detalle de | *Detail of*: **Jo parlo amb la mà**, 1999.

MANUEL J. BORJA-VILLEL

By way of an introduction: A conversation with Antoni Tàpies

Originally published in *Antoni Tapies: New Paintings*. New York: PaceWildenstein, 1995.

Manuel Borja-Villel — Comparing the work in this exhibition with the older pieces shown at the Guggenheim Museum a few months ago, I cannot perceive a distinct formal evolution. Just the opposite, in fact. I'd say that the basic features of your work have remained unchanged since 1954 when you first began mixing marble dust with varnish on canvases or wood panels.

Antoni Tàpies — Looking back over the years now, you could probably say that I'm like those writers who keep on writing and revising the same book all their lives. Although there might have been changes in the course of my career, I still consider my entire production as a single work, including the things I did before 1954. When I started out in the 1940s I was deliberately trying to break away from the officially accepted languages and explore new directions. At the time, abstract art, in its most geometric and constructivist form, appeared to be very important. But I attempted to move away from its excessive preoccupation with form and bring in other references that I felt it lacked. The same thing happened with Surrealism. Even though it also had a great influence on me, it somehow struck me as insufficient. I am talking now about that branch of Surrealism which advocated absolute confusion and belittled any kind of rational control. I've always believed that any work of art needs a structure, no matter how open it might be. It also needs to be rooted in a set of principles and inner convictions based upon the accumulated wisdom of our times.

MB Your work cannot ever be said to make a radical break with the forms you have always used. Nevertheless, would you agree that its tone or emphasis changes considerably at very specific moments in your country's history or in your own life? For instance, in the 1970s objects took on a tremendous importance for you and your painting became more violent. These changes seem to have occurred when the Franco dictatorship was in its death throes and Spain was undergoing a transition to democracy. To what extent could we say that this is true?

AT My country's social and political situation has always had a major impact on my work. I suppose this is because I have never believed in the idea of art for art's sake. I've always thought of art as being utilitarian. What's more, if I didn't believe that I was doing a service to society, I wouldn't keep on working. For me, that's essential.

MB In what way do you think art is useful to society?

AT Basically by stimulating introspection and profound contemplation. We are living in a world filled with distractions, a world in which the alienation of the individual is constant. In a situation like this it's vital that we learn to recognize ourselves and face up to our own nature. Before you can do this though, you have to be familiar with what has already been thought about humankind and life and even about art. I understand art as a compendium of human wisdom whose purpose would be similar to that of certain religious exercises in the past. But I don't think that an iconographic account of that wisdom would serve this purpose today. Art should incite people to achieve a real state of contemplation. It's not a question of learning the Declaration of Human Rights by heart or anything like that. Instead, it's a way of producing experiences of absolute knowledge. That's what I am trying to do in my work and that's exactly why I think it has a useful dimension.

MB The paintings you've done this past year seem to exude a pessimism that was not present in your work of the late eighties. We are more often now confronted with paintings in which the colors grey and black are predominant; or when you work directly on wood panels, they appear to have been violently attacked. Also, some of the images look like orthopedic limbs (the. leg of *Dukkha* particularly comes to mind). What is the reason for this?

AT It's true that at first glance some of my most recent paintings might strike you as being pessimistic. Still, I don't think they really are. They are more a personal reflection on suffering (I am using this term in the broad sense of the word. I don't mean just physical, but also spiritual, suffering). I suppose you could say I'm pessimistic because I'm conveying a series of painful experiences, but what I am actually attempting to do is lay them out as a way to discover the causes of suffering and allay some of its effects. In other words, as a way to improve our existence. Ultimately, then, I would say t hat the message in my most recent work is one of hope and optimism. To me it is very important to show that it is possible to live with suffering. In fact, this is the first of Buddhism's Four Noble Truths: *Dukkha*, a concept that is difficult to translate but means that life is suffering. Remember that we are born crying and that the life cycle invariably ends in death. In Pali, *Dukkha* also means illness, anguish, dissatisfaction, fear, pain, misery... Recognizing *Dukkha* is the first step towards alleviating it. Buddhism shows us the Eightfold Path that allows us to understand, and thereby relieve this suffering.

MB Besides these general ideas, is there any specific reason for this change of emphasis in your most recent work? Is there some personal explanation for it?

AT The fact that I am getting older and am very aware of this probably means that I feel the presence of death more strongly every day. But, and let me stress this, there is nothing pessimistic about it. I said I try to make my painting useful and the first person it's useful for is me. Painting is my therapy. It's my way of learning to live with myself, understanding myself, understanding the world around me, and helping others as well. Still, I can't help feeling bewildered by the tragedies that are taking place in the world and which seem to be getting worse and worse as we move towards the end of the millennium. For instance, I am very affected by the war in what used to be Yugoslavia and without a doubt it has had a major impact on the work I've done in the last few years. And the terrible massacres and the mass exodus from Rwanda brought back vivid memories of a series of images I had already used in the past, images of shrouds and dead bodies and coffins. And, wars apart, I cannot ignore the fact that our so-called Welfare Society is first and foremost a consumer society that has its roots in the destruction of nature, countless injustices and widespread suffering. It's vitally important that people realize this.

MB There are frequent literary allusions in your work. The Upanishads, the writings of the Catalan mystic Ramon Llull and Spain's Saint John of the Cross immediately come to mind. In the past you've mentioned a number of writers and thinkers who have influenced your art (Sartre, Jung, Lao Tse, and others). Is there any particular idea or literary work that has had a particular influence on the work in this exhibition?

AT In recent months I have been very attracted to the writings of a new generation of scientists, ranging from David Bohm to Rupert Sheldrake. I find their thoughts on "implied order" very stimulating. They seem to somehow signal a return to a kind of animism. These thinkers have discovered that the nature of matter is the same as the nature of the mind and that matter actually becomes mind, a sort of cosmic mind. Theirs is a poetic sort of science that is also shaped by the astronaut's vision of the world from outer space. They have seen that the world (gaia) is an extraordinarily beautiful organic structure that is filled with life. Seen from afar, the difference between organic and inorganic ceases to exist. All you see is a single self-replicating organic structure. Everything works together to develop a new paradigm of the Universe that can be useful to people today. Strictly speaking, this is nothing new because there already exists an entire theological and mystical tradition that is quite similar. But it is very important that today the scientists themselves are the ones who tell us this.

MB We've been talking about content the whole time, but is any of your work the outcome of a particular idea of structure or form?

AT Generally speaking, I would say that my sources of inspiration are rooted in my obsession with telling people about those ultimate truths I just mentioned. Still, a character of my work is improvisational and, as you know, there is room for everything in improvisation. It's true that I use a repertoire of forms that has changed very little over the years and it is also true that I try to maintain a certain structure in all my work, but I still try to surprise myself a little in everything I do. That's why improvising is essential. But at the same time, it makes me feel insecure. Over the years I have acquired a good deal of experience and an ever greater empathy with my techniques and materials. This means I can work fast, but it doesn't make me feel secure. Accidents keep happening and creating new problems.

MB The contrast between order and chaos, structure and accident, repetition and variation appears to be a constant feature of your work.

AT That's right, and it is true not only of my individual paintings and objects, but also of my oeuvre as a whole. I work by making a series of corrections that succeed one another through the different pieces. When I finish one painting and start on the next, I always still have the first one in mind. If a painting goes too far in a particular direction (perhaps because it is too gestural or a particular tone predominates), I try to correct this in the next painting I do.

MB Now I'd like you to explain your working process. For instance, I know that, with few exceptions, you do almost all your work during the summer months you spend at your farmhouse in Campins. You shut yourself up in an almost empty studio and start turning out one painting after another until you've managed to shape a particular atmosphere. When you've done that, you go back to Barcelona.

AT The way I work causes me a lot of anguish. In addition to the current political and social situation, and the events of my everyday life, I am also extremely sensitive to the things I read and the music I hear. I really experience them. I always tend to visualize all these things in images. When I start working, one image leads me to the next and so on and on until I realize that I've created the atmosphere I was looking for, although perhaps unconsciously. Then I consider that I've finished my work for that year. Producing an isolated painting is not enough for me. More than a particular painting, I am interested in trying to shape an environment. That's what determines my creative process. When I stop working at the end of the summer, I don't see all the work I have done as necessarily being reflected in any particular painting or object. It is the combination of all the paintings and objects that matters.

MB Does that mean then that the most sensitive way to exhibit your work would be to recreate the same atmosphere you shaped in your studio?

AT I would say so. This explains why I often refuse to participate in group shows. I've always felt that it's not enough to hang just one or two paintings, and it is definitely not relevant to the way I work.

MB I've noticed that when you're working, you alternate the formats you use. Can you tell me what criteria you apply? How do you decide how many paintings you are going to do and what size they are going to be? Are you also trying to shape an atmosphere of your own by trying out different formats, playing with them?

AT My choice of format is quite instinctive, but it is very clear to me that it depends on the atmosphere I want to create. I order all my canvases and panels before the summer and there is nothing trivial about the process. On the contrary, it's a tremendous strain on me. I have a very hard time deciding. I spend days on end making lists, estimates, guesses. To some extent I am already making a mental layout of my studio. I try to see to it that there is a relation between all the different formats and that they complement one another. I use the smaller formats for the subjects that are closest to me, the most intimate ones. The large formats allow me to reflect on space, the idea of the void, the cosmos, and so on. They also enable me to take things that are considered insignificant or contemptible and blow them up to show that even they have a certain greatness or else draw the viewer's attention to them for a time. Sometimes I like to combine various formats: diptychs, triptychs, etc. The combination I use most frequently is the diptych. I have always liked this format and I think that it reflects an entire philosophy, a way of looking at the world: it's the idea of a bipolar whole, the symmetry of the viewer and what is viewed, the union of opposites, of the two sexes, and so on. I would also like to point out that for me panels and canvases are, first and foremost, objects. They are not just surfaces for painting on; they are something in themselves. That's why it isn't unusual for me to draw attention to what for other people might simply be the back or the edges of a painting. I consider them all part of an expressive whole. That explains why I have never felt there to be any difference between my work on fiat surfaces and my three-dimensional objects or sculptures.

Barcelona, September 1995

Detalle de | *Detail of*: **Cartó amb traços negres**, 1960.

Antoni Tàpies. A Biography (Barcelona, 1923 – 2012)[1]

Creative Beginnings and International Projection (Until The 1950s)

Antoni Tàpies was born in Barcelona on 13 December 1923. Today, he is recognised as one of the most outstanding artists of the twentieth century. Following a childhood spent in a social and cultural environment marked by Catalan republicanism, during the Spanish Civil War, while still at school, the self-taught artist began practising drawing and painting. In the early 1940s, **he began his first attempts at combining thickly impastoed and non-standard pictorial materials**, such as paper, cardboard, threads, earth, ropes, rice and wire, together with the techniques of collage and grattage. It was at this point that he decided to abandon his university studies in law to devote himself fully to painting. In 1948, he founded the magazine *Dau al Set* together with Joan Brossa, Joan Ponç, Modest Cuixart, Arnau Puig and Joan-Josep Tharrats. He began to exhibit from the end of the 1940s and in 1950 staged his first solo exhibition at the Galeries Laietanes in Barcelona.

On a scholarship from the French government, he lived for several months in Paris, where he became interested in Marxism and, concerned about the political situation in Spain, produced numerous paintings with social themes. 1953 was a crucial year for the evolution of his work, marking the true beginnings of his career with his first appearance on the postwar international circuit. He won a prize at the 2nd *São Paulo Biennial* and held his first two solo exhibitions in the United States thanks to the support of Gordon B. Washburn and Martha Jackson, owner of the Martha Jackson Gallery in New York. On his first trip to New York, Tàpies had the opportunity to experience Abstract Expressionism first-hand. Seeing works by artists such as Tobey, Pollock, Kline, de Kooning and Motherwell, he found affinities that helped to confirm the line his own work was taking. From this moment on, the material quality of his paintings became accentuated, the textures more evident. **His works adopted the characteristic wall-like aspect of his mature art**: opaque surfaces made of marble dust mixed with a limited range of coloured pigments.

In 1954, he married Teresa Barba Fàbregas, with whom he had three children: Antoni (1956), Clara (1958) and Miquel (1960). That same year, he participated in the 27th *Venice Biennale*.

Tàpies' international reputation was consolidated in 1957, when he participated in the 4th São Paulo Biennial. A year later he received the first prize awarded by the Carnegie Institute of Pittsburgh, and participated in the 29th *Venice Biennale*, where he was given the UNESCO Prize and the David Bright Foundation Award. Despite this success, realising the Franco regime was taking advantage of the growing international reputations of certain artists to appear more liberal, he

1 *Antoni Tàpies. A Biography* (Barcelona, 1923 – 2012) [Summarized version]. Full version provided by Fundació Antoni Tàpies to commemorate Tàpies' Year. Available at: https://fundaciotapies.org/wp-content/uploads/2023/03/03-Biografia-4-ANG.pdf

made the decision to turn down all invitations to participate in offcial exhibitions. He began to adopt an increasingly open **opposition to the regime, while at the same time championing the Catalan language and culture**, taking advantage of the platform presented by the internationalisation of his work. The appreciation of Tàpies' work in international avant-garde circles continued to grow, and by the end of the 1950s his works were frequently shown in Europe and America. In 1959, for example, he exhibited in the 2nd *Documenta* in Kassel and at the Martha Jackson Gallery. The same year he was included in the inaugural exhibition at the Guggenheim Museum, New York, and showed there again the following year, as well as at New York's Museum of Modern Art (MoMA).

The Consolidation of an Artistic Career (1960s and 1970s)

The internationalisation of Tàpies' work was further confirmed in 1962 with the first retrospective exhibitions of his work in Germany (Kestner-Gesellschaft, Hanover), in the United States (Guggenheim Museum, New York) and in Switzerland (Kunsthaus, Zurich). His artistic language was strengthened and continued to develop during these and subsequent years. The formats of the paintings gradually became larger, with a predominance of 'poor' materials, such as cardboard, grey matter, boxes and general waste, bestowing value upon the small, everyday gestures and evoking the wear and tear indicative of the passage of time.

In 1963, he moved into the Barcelona housestudio designed by J. A. Coderch, where he could work more comfortably on the largescale paintings that he had recently begun producing, and started making artist's books.

In the 1960s and 70s, Tàpies' work was characterised both by the consolidation of the language of the matter paintings and by a commitment to incorporate objects, which from 1970 increased exponentially. He focused his interest on used objects and materials —old furniture, household utensils, dirty clothes, straw— that showed traces of the passage of time and human action. Implied in his choice of real and ordinary objects that refer to the everyday world, deliberately anti-modern, was a rejection of consumer society.

During that decade, Tàpies also Tàpies spoke publicly about the condition of the artist, politics and the ethical commitments of cultural workers, highlighting the concerns of Spanish intellectuals during the beginnings of the Transition to a democratic regime after the death of Franco.

The Forging of a Universal Language (1980s, 1990s and 2000s)

In the 1980s, the varnish, which was already integral to the matter paintings and was used as a base for the marble dust, began to take centre stage, offering a transparency to counterbalance the opacity that typified his 'wall' paintings. Having already taken an interest in Eastern art and philosophy in his youth, during the 1980s references to Buddhism abound, both in his work and in his writings. Tàpies' varnishes, which have been associated with honey, express the unity between the universe and the beings that compose it, the confluence of matter and spirit, and the negation of the duality typical of Western thinking. In the same way, Tàpies related the idea of matter to medieval mysticism.

At that time, he also made his first ceramic sculptures, assisted by the German ceramist Hans Spinner in Saint- Paul-de-Vence, while later he continued to produce sculpture using clay and bronze.

In 1988, he was awarded an honorary doctorate by the University of Barcelona. In his investiture speech, he addressed several topics he was writing about at the time: the social function of art as a way of knowledge and a means of transforming consciousness and behaviour; the validity of certain spiritual and contemplative experiences and their adaptation to current needs; and the importance of artists' work as a contribution to the fight against commercialism and banalisation. This same year, Anna Agustí published the first of the nine volumes of the catalogue raisonné of his work. 1990 saw the inauguration of the foundation that bears Tàpies' name and which was to occupy the former headquarters of the Montaner y Simón publishing house. As he conceived from the outset, the Fundació Antoni Tàpies is an institution that aims to keep, exhibit and research Tàpies own work, alongside a programme of exhibitions of other artists, and which also functions as a centre dedicated to the study of and debate around contemporary art.

During those years, the collapse of the Soviet Union and the cruelty and magnitude of the Bosnian war and other conflicts left their mark on his work, in which he made constant references to death and pain. At the Venice Biennale in 1993, Tàpies presented Rinzen, a work that earned him the Golden Lion award.

By the 2000s, Tàpies was indisputably recognised internationally, his output shown around the world in numerous exhibitions, while he continued to receive awards that honoured his work and career, like the Velázquez Prize in 2003. In 2005, to mark the celebration of the 25th anniversary of the restoration of the Parliament of Catalonia, he donated the work *7 de novembre* (7 November, 1971), and made a commemorative screenprint, The same year, he was also presented with the Lissone Award for lifetime achievement.

In his late works, he returned to some of his great themes, such as the self-portrait, the body, death and desire, executed with a les inhibited and freer gesture, keeping alive the instinct that, from the beginning of his career, led him to seek new ways to capture and show reality. Antoni Tàpies died in Barcelona on 6 February 2012 at the age of eighty-eight. Following an intense career spanning his entire life, he leaves behind an extensive artistic legacy.

EXPOSICIÓN | *EXHIBITION*

Galería Leandro Navarro

CATÁLOGO | *CATALOG*

Textos | *Texts*

Manuel J. Borja-Villel *
Núria Homs
Toni Tàpies

Traducción al inglés | *Translation to English*

Stephen Carlin & Jimena Carlin
Stephen Carlin & Jimena Carlin

* Texto publicado originalmente en inglés en *Antoni Tapies: New Paintings*. New York: PaceWildenstein, 1995, a partir de una primera versión en español.

Para esta edición se ha recuperado dicho texto en español gracias a Stephen Carlin y Jimena Carlin, con la supervisión de su autor Manuel J. Borja-Villel.

Coordinación, diseño gráfico y maquetación
Coordination, graphic design and layout

Esther Rodríguez Cámara

Edición e impresión | *Edition and print*
Ediciones Doce Calles
ISBN 978-84-9744-467-5
D.L M-1737-2024

Detalle de | *Detail of*: **Blau-verd**, 1970.

Galería Leandro Navarro

Calle Amor de Dios 1
28014 Madrid

Horario | *Visiting hours*
De lunes a viernes de 10 a 14 h y de 17 a 20 h
Sábados previa cita

Monday-Friday 10 am-2 pm & 5-8 pm.
Saturdays by appointment

Teléfono | *Phone*
+34 91 429 89 55

Web
www.leandro-navarro.com

e-mail
galeria@leandro-navarro.com