

Unesp - Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - I.A.
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Tàpies e seus Corpos: um Olhar Sexuado

Anníbal Montaldi

São Paulo
2008

Anníbal Montaldi

Tàpies e seus Corpos: um Olhar Sexuado

Dissertação apresentada ao mestrado em Artes, na área de concentração de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Unesp - São Paulo, sob orientação da Prof^a Dr^a Livre-Docente Claudete Ribeiro.

São Paulo

2008

Dedico a meu pai, Aníbal,
e a minha mãe, Luiza.

*"Sinto uma tristeza,
uma vontade de chorar,
alemrando daqueles tempos
que não hai mais de voltar."*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Luiza, que com tanto amor, dedicação, fé e crédito sempre me apoiou.

À minha família: irmãs, cunhados, sobrinhos e agregados, pela ajuda, consideração e suporte dados.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Claudete Ribeiro, que acreditou no trabalho, desde o tema até as datas finais.

Às mestras Lygia Eluf pelas aulas visionárias, o afeto e o apoio incondicional.

Aos amigos, que durante o percurso possuíram a persistência de permanecer ao meu lado.

À *Branquinha, Tatá, “Chico”, Mirianzinha, Mariliota, Fredinho, Di, Vitor, Júlio, Rosângela, Ariane, Andréa,...*

E tantos outros que estiveram juntos.

Tàpies e seus Corpos: um Olhar Sexuado

Resumo

Este trabalho busca encontrar as relações entre a obra de Antoni Tàpies e os conceitos de sexualidade provenientes da psicanálise, a partir da redução fenomenológica entre o observador e as obras desse pintor.

A pesquisa inicia no artista, sua vida e as relações que possuiu com o mundo externo – pessoais, intelectuais e produtivas –, e (en)caminha pela sua própria obra.

Esta dissertação efetua um olhar extenuante e contínuo sobre as obras e a iconografia existente; estuda seus processos e procedimentos, sua gestualidade na produção e os materiais por Tàpies utilizados.

Dentro deste imaginário tapiniano, o que se observa é que o elo entre o mundo externo, matérico, e o mundo interno, pulsional, realiza-se pela imagem do corpo humano.

Por ser um artista que se transforma constantemente dentro da linguagem por ele elaborada, torna-se eminente neste trabalho estudar a diversificação representacional que faz deste corpo e como essas formas distintamente apresentadas estabelecem relações entre si e com a teoria psicanalítica.

Por fim, percebe-se que olhar para a obra de Tàpies em toda sua trajetória é possuir a compreensão do homem e do mundo que o cerca, a partir de qualquer objeto de estudo que se realiza dentro desse olhar.

Palavras-chave: Antoni Tàpies, corpo, sexualidade, gestualidade, psicanálise.

Grande Área: Letras, Lingüística e Artes.

Área: Artes

Tàpies and his Bodies, a Sexist look

Abstract

This work tries to find the relations between Antoni Tàpies' work and the concepts of sexuality originating from the psychoanalysis, starting from the reduction of the phenomena and his work.

To build this study, the research starts in the artist, his life and the relations he had with the outside world - personal, intellectual and productive to the work of art itself.

This dissertation looks through an exhausting and continuous way on his works and the iconoclastic work that exists on them; it studies his process and procedure, the way he gestures in the production and the materials used by him.

In this imaginary world of Tàpies, we can observe that the link between the external and material and the internal and pulsating worlds happens by the image of the human body that is presented in his work.

By Tàpies to be an artist that is always transforming himself in the language worked out by him, it is eminent to study the represented diversification that makes of this body and how these distinguished presented forms establish relations between themselves and the psychological analysis theory.

Finally, we can perceive that to look at the work of Tàpies all over his trajectory is to make a reading about the man and the world, whatever the object of study is, it is inside this point of view.

Key words: Antoni Tàpies, body, sexuality, “gesturing”, psychoanalysis.

Great Area: Languages-Linguistics and Arts.

Area: Arts.

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	08
Introdução.....	11
I. Circunstâncias Tapinianas	19
II. Superexistência	65
As Obras.....	66
A Gestualidade.....	67
Sexualidade.....	73
III. Outros Corpos Sexuados	94
Considerações Finais.....	139
Referências Bibliográficas.....	144

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Foto de Barcelona (1932).....	20
Figura 2. Foto de Barcelona (1936)	23
Figura 3. Isidre Nonel - <i>Dos Gitanas</i> (1903).....	25
Figura 4. Revista <i>D'ací i d'allà</i> , Capa (1934).....	27
Figura 5. Revista <i>D'ací i d'allà</i> , Índice (1934).....	28
Figura 6. Marcel Duchamp - <i>The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even - The Large Glass</i> (1915-23).....	30
Figura 7. Joan Mirò - <i>Personnages devant la mer / Figuras diante do mar</i> (1934).....	30
Figura 8. Salvador Dalí - <i>El deslletament del moble-aliment</i> (1934).	30
Figura 9. Antoni Tàpies - <i>Autoretrato</i> (1934).....	31
Figura 10. Antoni Tàpies - <i>Jardim em Puigcerdà</i> (1943).....	33
Figura 11. Antoni Tàpies - <i>Três Figuras</i> (1944).....	34
Figura 12. Antoni Tàpies - <i>Zoom</i> (1946).....	36
Figura 13. Vincent Van Gogh - <i>Self-portrait With Straw Hat and Artist's Smock</i> (1887)..	36
Figura 14. Antoni Tàpies - <i>Projecto</i> (1949).....	37
Figura 15. Antoni Tàpies - <i>A Deserto, B Solidão</i> (1949).....	39
Figura 16. Joan Miro - <i>The Birth of the World</i> (1929).....	39
Figura 17. Paul Klee - <i>Twittering Machine</i> (1922).....	40
Figura 18. Antoni Tàpies - <i>Boxe of Strings</i> (1946).....	41
Figura 19. Antoni Tàpies - <i>Desenho</i> (1949).....	46
Figura 20. Antoni Tàpies - <i>Personagem com Macaco</i> (1949).....	46
Figura 21. Antoni Tàpies - <i>A Barbearia do Condenado e o Escolhido</i> (1950).....	48
Figura 22. Antoni Tàpies - <i>Teresa</i> (1953).....	49
Figura 23. André Fougeron - <i>Return from the Market</i> (1953).....	50
Figura 24. Antoni Tàpies - <i>Coral de Trabalho</i> (1951).....	51
Figura 25. Antoni Tàpies - <i>Ásia Unida</i> (1951).....	52
Figura 26. André Breton - <i>Poema-Objeto</i> (1931).....	55
Figura 27. Antoni Tàpies - <i>O Choro, Amarelo e Violeta</i> (1953).....	57
Figura 28. Foto de Martha Jackson e Antoni Tàpies (1953).....	59
Figura 29. Antoni Tàpies - <i>Caligrafia</i> (1958).....	64
Figura 30. Jean-Auguste-Dominique Ingres - <i>A Grande Odalisca</i> (1814).....	69
Figura 31. Eugène Delacroix - Detalhe de <i>A Batalha de Tailleburg</i> (1834-35).....	69
Figura 32. Joseph Mallord William Turner - <i>Tempestade de Neve</i> (1842).....	70
Figura 33. Georges Seurat - Detalhe de <i>The Side Show</i> (1888).....	70

Figura 34. Michel-Eugène Chevreul - <i>Princípio da harmonia e contraste das cores e sua aplicação às artes</i> (1839).....	70
Figura 35. Vincent Van Gogh - <i>Rua de Vila Auvers-sur-Oise</i> (1890).....	71
Figura 36. Edvard Munch - <i>Auto-Retrato com Cigarro</i> (1895).....	71
Figura 37. Antoni Tàpies - <i>Esboço</i> (1945).....	72
Figura 38. Antoni Tàpies - <i>Composição</i> (1945).....	72
Figura 39. Antoni Tàpies - <i>Personagem</i> (1946).....	73
Figura 40. Foto de Antoni Tàpies (final dos anos 50).....	74
Figura 41. Antoni Tàpies - <i>Dois Personagens sobre Papelão</i> (1947).....	74
Figura 42. Antoni Tàpies - <i>A Deserto, B Solidão</i> (1949).....	75
Figura 43. Antoni Tàpies - <i>Musiqueta</i> (1949).....	76
Figura 44. Antoni Tàpies - <i>Lady</i> (1949).....	76
Figura 45. Antoni Tàpies - <i>Capitalista</i> (1949).....	77
Figura 46. Antoni Tàpies - <i>Pintamones</i> (1949).....	77
Figura 47. Antoni Tàpies - <i>Blunders I</i> (1951).....	78
Figura 48. Édouard Manet - <i>Olympia</i> (1863).....	80
Figura 49. Henry Marie Toulouse-Lautrec - <i>The Two Girlfriends</i> (1894).....	81
Figura 50. Antoni Tàpies - <i>Blunders III</i> (1951).....	82
Figura 51. Antoni Tàpies - <i>Blunders II</i> (1951).....	83
Figura 52. Hubert e Jan Van Eyck - <i>Retrato de Giovanni Arnolfini e Sua Esposa</i> (1434)..	85
Figura 53. Paolo Veneziano - <i>Madonna e Criança com Dois Devotos</i> (c.1325).....	86
Figura 54. Antoni Tàpies - <i>Mulher</i> (1951).....	87
Figura 55. Antoni Tàpies - <i>Homem</i> (1951).....	87
Figura 56. Masaccio - <i>Expulsão do Jardim do Éden</i> (1424-28).....	88
Figura 57. Jan van Eyck - <i>Adão e Eva, detalhes do Altar de Ghent</i> (1432).....	88
Figura 58. Antoni Tàpies - <i>Projeto para Jogo I</i> (1951).....	89
Figura 59. Antoni Tàpies - <i>Projeto para Jogo II</i> (1951).....	89
Figura 60. Gregorio Fernández - <i>Cristo Morto</i> (c.séc. XVII).....	90
Figura 61. Antoni Tàpies - <i>Fogo Interior</i> (1953).....	93
Figura 62. Antoni Tàpies - <i>Matéria na Forma de Axila</i> (1968).....	95
Figura 63. Antoni Tàpies - <i>Colagem na Forma de Pé</i> (1966).....	97
Figura 64. Antoni Tàpies - <i>Na Forma de uma Perna</i> (1968).....	97
Figura 65. Antoni Tàpies - <i>Nu</i> (1966).....	99
Figura 66. Antoni Tàpies - <i>Gran Dorso</i> (1968).....	100
Figura 67. Antoni Tàpies - <i>½</i> (2003).....	101
Figura 68. Antoni Tàpies - <i>Grande Pintura com Lápis</i> (1966).....	103

Figura 69. Antoni Tàpies - <i>Figura-Paisagem em Vermelho</i> (1956).....	104
Figura 70. Willem de Kooning - <i>Sem Título</i> (1967).....	105
Figura 71. <i>Vênus de Lespugne</i> , sem restauro (c. 21000 a.C.).....	107
Figura 72. <i>Vênus de Lespugne</i> , com restauro (c. 21000 a.C.).....	108
Figura 73. Antoni Tàpies - <i>Quadrado vermelho: realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões</i> (1915).....	108
Figura 74. Willem de Kooning - <i>Mulher I</i> (1950-52).....	109
Figura 75. Antoni Tàpies - <i>Large India Ink</i> (1964).....	110
Figura 76. Antoni Tàpies - <i>Home anatomic</i> (2002).....	111
Figura 77. <i>Busto-retrato do Imperador Adriano</i> (c. séc. II).....	112
Figura 78. <i>Relevo de Tuntancamon</i> (c. séc. XIV a.C.).....	112
Figura 79. Antoni Tàpies - Detalhe de <i>Home anatomic</i> (2002).....	113
Figura 80. Antoni Tàpies - Detalhe de <i>Home anatomic</i> (2002).....	114
Figura 81. Antoni Tàpies - Detalhe de <i>Home anatomic</i> (2002).....	114
Figura 82. Antoni Tàpies - Detalhe de <i>Home anatomic</i> (2002).....	115
Figura 83. Antoni Tàpies - <i>Formas e Figuras</i> (1965).....	117
Figura 84. Antoni Tàpies - <i>Princípio</i> (1995).....	118
Figura 85. Antoni Tàpies - <i>Duas Ovais</i> (1965).....	119
Figura 86. Antoni Tàpies - <i>Forma de Crucificado</i> (1959).....	120
Figura 87. Foto de Garrote.....	121
Figura 88. Foto do Serrote.....	121
Figura 89. Antoni Tàpies - <i>M Blanca</i> (1998).....	122
Figura 90. Caravaggio, Michelangelo Merisi - <i>Crucificação de São Pedro</i> (1600-01).....	123
Figura 91. Rembrandt Van Rijn - <i>Carcass of Beef</i> (1657).....	123
Figura 92. Antoni Tàpies - <i>Boca de Vernis</i> (1998).....	125
Figura 93. Antoni Tàpies - <i>nº 10</i>	126
Figura 94. Antoni Tàpies - <i>nº 29</i>	128
Figura 95. Antoni Tàpies - <i>Pequeño Blanco con Impresión Vertical</i> (1963).....	130
Figura 96. Antoni Tàpies - <i>Tudo Branco com Dois Arcos</i> (1960).....	131
Figura 97. Antoni Tàpies - <i>Leito Marrom</i> (1960).....	132
Figura 98. Antoni Tàpies - <i>Body Effect in Relief</i> (1979).....	134
Figura 99. Antoni Tàpies - <i>Large Sheet</i> (1968).....	137

INTRODUÇÃO

As obras de Antoni Tàpies apresentam uma linguagem única que, muitas vezes, parecem indecifráveis. Quando me deparei com suas telas, me maravilhei com a expressão que o autor representava. As imagens do corpo e de símbolos, que pareciam de uma escrita distante e perdida, me davam a sensação da presença do homem em sua arte, mais especificamente da sexualidade apresentada e desvendada aos olhos de quem as observa.

Resolvi, então, investigar e conhecer a obra desse pintor. Ao ler as poucas coisas que encontrei, mais perguntas penetraram na minha mente. Como era seu processo criativo e como era a linguagem que havia criado? Percebi, então, a feitura e a unicidade de seu trabalho criativo. Entretanto, outras questões ainda permaneceram envolvendo em parte o conhecimento já adquirido.

Intrigou-me saber de que modo tais aspectos, processo e estilo poderiam integrar-se em conceitos tão abrangentes da questão humana e, simultaneamente, ser tão específicos nos conceitos da morte e sexualidade. Esses aspectos não perdem, durante os anos produtivos, a vitalidade que surge nos primeiros trabalhos. Essa vitalidade e frescor de sua produção parecem estar próximos da humanidade contemporânea e, concomitantemente, alinhados a históricos pessoais do artista e da sua biografia.

Além do mais, para mim, outros pontos não pareciam tão claros, tais como a gestualidade; a corporeidade como instrumento participativo da execução da obra e as ranhuras nela existente; o uso dos materiais, terra e areia, entre outros; e a sua temática vinculada com as questões vitais do ser humano como a espiritualidade, a sexualidade, a vida e a morte, como finitude da existência humana, a ponto de torná-las presentes em suas obras.

Fui buscar respostas e, para isso, pesquisei a obra de Tàpies, que possui uma produção ampla e de qualidade indiscutível. Justamente devido ao

quantitativo do trabalho e de sua rica iconografia, resolvi dedicar-me ao início de sua produção – tempo em que ele busca a sua identidade como artista, quando inicia a linguagem que se tornaria tão característica. É no período subsequente à Segunda Guerra Mundial, denominado como *Segundo Pós-Guerra* – final da década de 40, durante a de 50 até início dos anos 60 – com as obras produzidas na sua cidade natal, Barcelona. Afinal, nesse tempo é que foram inseridos em suas obras os materiais que permearam a sua linguagem artística como um todo.

Tàpies é um poeta das palavras colocadas imagneticamente em superfícies que necessitam ser desveladas para que se possa compreender a sua linguagem. Como pesquisador, parto das lacunas que acredito que necessitam ser preenchidas para o entendimento dessa linguagem poético-artística criada e as possíveis ligações da obra do artista com o pensamento vigente no período analisado. A observação e sua descrição estão apresentadas partindo do meu olhar de observador nas imagens produzidas e a percepção que capto sobre elas. As questões que foram levantadas no trabalho e as possíveis conclusões são provenientes do contato que estabeleci com a obra de Antoni Tàpies.

A presença marcante da gestualidade na obra pode ser considerada quando o instrumento usado para a feitura de obra vai além do próprio e prolonga-se para o corpo do artista. O pintor nesta gestualidade expressa o ato corporal criativo. O artista a utiliza ao realizar a obra, sendo o resultado dessa dependente desse ato gestual. A gestualidade apresentada não se refere somente aos procedimentos por ele adotados, mas também abrange o uso de materiais inusitados como suporte, instrumento e matéria como elemento ativo na sua expressão.

Freqüentemente são encontradas nos livros referências sobre as obras e uma intrínseca ligação com as questões do corpo físico, das relações que esse corpo possui com o espaço e do prolongamento da imagem que extrapola o suporte, apresentando as problemáticas referentes à existência humana. O corpo está presente, sem se apresentar por inteiro, mas por meio da gestualidade e da matéria aplicada.

Semelhantemente foi a minha experiência na contemplação e reflexão frente a sua obra e tais levantamentos foram insuficientes para satisfazer a fruição que eu havia experimentado. Insatisfeito, busquei nas bibliografias disponíveis as explicações e o entendimento que indicassem as relações entre o corpo, a matéria e o indivíduo.

Algumas das questões que surgiram desse primeiro contato e, conseqüentemente, da busca por suas respostas, tornaram-se parte do problema a ser sanado no trabalho.

Como é possível a compreensão da gestualidade na obra de Tàpies que vai além dos limites do suporte e avança o ato de pintar?

Como é que esta gestualidade do artista expressa o corpo do homem?

Quais as relações que podem ser encontradas entre a sua obra e o entendimento que o artista possui do homem e do mundo?

Como os materiais utilizados se relacionam com as questões vitais do ser humano, tal qual a vida, a morte, a espiritualidade e a sexualidade a ponto de torná-las presentes em suas obras?

Como é possível entender que a matéria empregada por Tàpies nas obras, limitada nas qualidades que possui, pode ser identificada com as limitações da existência humana?

Qual é a concepção criativa que sinaliza as ligações do corpo com a sexualidade? Como ele consegue tratar tais conceitos sem usar estereótipos pré-concebidos?

A partir dos problemas levantados, busquei as relações possíveis entre a obra de Antoni Tàpies e as questões ligadas ao seu período, entre elas as questões humanas, os conceitos absolutos existentes, ou não, e os conceitos de sexualidade que, aparentemente, são apresentados em sua produção artística. De interesse similar foi a busca dos subsídios que formaram a história artística do autor que pudessem abarcar questões relativas ao sujeito e à subjetividade do homem em relação ao mundo que se apresentava.

Assim sendo, objetivo nesta pesquisa detectar e desvendar os conceitos de sexualidade na obra do pintor catalão a partir dos vestígios encontrados na sua produção artística e na percepção desta produção.

Por conseguinte, é proeminente utilizar a gestalt nas diversas vertentes representativas que esses conceitos podem apresentar, seus aspectos abstratos, simbólicos ou figurativos, para verificar se tais vertentes estabelecem relações e compreensões com o período proposto neste estudo e como esta linguagem pictórica (abstrata, simbólica ou figurativa) se relaciona com a biografia do autor.

A contribuição fundamental desta pesquisa é para que se perceba a importância da obra de Antoni Tàpies para o desenvolvimento artístico do seu período e de períodos posteriores, em que é perceptível uma estreita relação entre a arte, o homem e o mundo contemporâneos.

A relevância deste trabalho está na investigação da gestualidade, dos materiais empregados e dos símbolos erigidos na obra artística de Tàpies e as relações existentes entre esses com o pensamento humano de um período particular.

Como as lacunas são muitas na bibliografia estudada, há a necessidade de desvelar as relações existentes entre o contexto histórico em que o artista está inserido com sua biografia, com o meio e com a leitura da obra como parte representacional e parte do desenvolvimento filosófico e pessoal do artista e de sua obra, a partir do encontro com a idéia de sexualidade.

Desse modo, a importância pretendida neste estudo se encontra em auxiliar o observador na leitura da obra de Antoni Tàpies. Uma das dificuldades que procuro minimizar é na detecção de conceitos e conhecimentos expressos na criação singular que o artista desenvolve em sua obra.

A linguagem definida por Tàpies encontra-se num patamar diferenciado dos demais artistas, como afirmam Argan e Ruhrberg. Esses autores se opõem à escolha por uma das vertentes de estilo, figurativo ou abstrato, relacionando as duas numa única linguagem, claramente definida, como sendo própria do artista.

Tàpies apresenta um trabalho não-representativo simultâneo a uma linguagem não-abstrata. Alguns artistas do mesmo período do surgimento de Tàpies, como Dubuffet, Fautrier e Wols, apresentam tais questões, sendo possível uma relação com a problemática do período existente e com a história vivenciada por esses artistas. As questões universais que emergem da representação humana e os símbolos que remetem a esta representação são pontos cruciais, elas intensificam a necessidade de entendimento dos problemas levantados neste trabalho.

Para melhor compreender a relação entre Tàpies e o seu mundo, esclareço o período em que está recortado o estudo. Delimito o término da Segunda Guerra Mundial e os anos vindouros – de 1945 até o início dos anos 60 – como fundamentais para o entendimento do corpo na obra de Tàpies e, a partir de então, os relaciono com a sua produção até os dias atuais. O panorama local é a Espanha, terra natal do artista, envolta em uma ditadura militar e desprovida de relações próximas de livre expressão. As questões biográficas do autor, suas relações com a morte, com as teorias e concepções filosóficas-políticas presentes, a simbolização de idéias e conceitos são as que suscitaram mudanças na sua arte e, por conseqüência, na historiografia da arte.

Na presença da magnitude e extensão da sua produção artística, na importância que esta obra possui dentro da linguagem expressiva do seu período, assim como, na representatividade como propagação de questionamentos e conceitos que ainda não foram revelados, há a necessidade de encontrar elos de compreensão que possam existir dentro de sua obra, para que se desvele a relevância social, histórica e artística que a obra possui em relação aos artistas posteriores, como fator de entendimento dos enigmas e dilemas humanos, e à arte contemporânea como um todo.

Partindo das definições dos problemas a serem solucionados, dos objetivos que foram definidos e da justificativa explicitada para a relevância do estudo, desenvolvi uma pesquisa documental, bibliográfica e qualitativa. A pesquisa documental é referente à observação das obras do artista, dos catálogos *raisonnés* e catálogos de exposições feitas por Tàpies, ou mesmo organizadas por

terceiros. A pesquisa bibliográfica compreende as obras literárias de análise, crítica e observações sobre o trabalho do artista e mesmo os estudos por ele escritos, já que Tàpies sempre esteve presente no pensamento artístico, tanto na feitura quanto na filosofia. O artista escreveu textos de grande relevância para as questões da arte do seu tempo. Ao me deparar com as fontes que existiam e com o recorte feito na produção artística de Tàpies, defini por uma pesquisa qualitativa. Porém, as minhas percepções, como pesquisador, estão em destaque nas conclusões finais do estudo, pois essas fontes de informações são utilizadas a partir de uma abordagem do fenômeno como subsídio pessoal e da gestalt para a minha interpretação sensível do trabalho de Tàpies. Os pontos que privilegio são os conceitos de sexualidade subentendidos na obra e que são tratados em ordem principal, sem que sejam desconsideradas as questões histórico-sociais.

As incertezas pairavam sobre o espírito do homem europeu por causa da situação político-social-econômica predominante. O pensamento era regido por uma “onda existencialista”, que deixava o homem ao seu próprio destino. Desse modo, é de grande relevância buscar as referências que estão contidas em sua obra dentro do pensamento filosófico deste período, levantar comparações e possíveis ligações entre a produção de Tàpies e os pensadores que melhor expuseram a angústia desse homem e seus sofrimentos. Não diferente dos seus contemporâneos, esses pensamentos possuíram grande relevância na vida e no pensamento de Antoni Tàpies, que influenciaram o seu *modus vivendis* e, por conseqüência, o seu trabalho. Além do mais, Tàpies sempre se interessou por filosofia, ele próprio destacou a importância de Ramon Llull sobre o pensamento cristão do período e do taoísmo para o seu trabalho. Também considero as abordagens como visões complementares de historiadores e críticos da arte, como Giulio Carlo Argan, que escreveu partes da biografia e das idéias sobre o trabalho de Tàpies e do período; e Karl Ruhrberg, com posições bem nítidas da produção artística e do pensamento exercido; e autores especialistas em Tàpies e na sua produção, como Agustí, Raillard, Franzke, Marí e Borja-Villel, entre outros. No desvelar da linguagem “tapiniana”, por meio da visão fenomenológica, levo em conta a teoria de Merleau-Ponty. Para considerar o

tema sexualidade, utilizei conceitos do princípio da psicanálise de Sigmund Freud e de inconsciente de Carl Jung. Não menos importantes, são levadas em consideração as palavras do próprio artista, já que possui relevante bibliografia na qual escreve sobre filosofia, arte, autobiografia e sobre sua própria obra.

Para a realização deste estudo, organizei o trabalho em três capítulos. O primeiro contém a contextualização do artista e da sua obra no tempo, no espaço e no pensamento, que lhe são contemporâneos dentro do recorte dos anos que se seguem ao pós-guerra. Nesta parte apresento os pontos relevantes da sua biografia, as marcas que incorporou pelos acontecimentos passados, como a sua doença durante a adolescência e a resistência ao regime franquista do período, pelo convívio com as questões históricas e sociais em que se encontrava inserido e a relação que possui com outros artistas do período – Miró, Klee e Picasso e o grupo surrealista a que integra o *Dau al Set* – as possíveis referências que vivenciou com tais artistas e as conseqüências do surrealismo dentro da sua obra informal.

No segundo capítulo, apresento as questões próprias ligadas ao trabalho artístico de Tàpies, a escolha das obras na sua produção. Levo em consideração os pontos já determinados, a gestualidade, os materiais, os símbolos apresentados nas obras escolhidas e a sua criação particular como meio de levantar questões pertinentes ao período. Além desses pontos, nesse capítulo, realizo a distinção sobre as diferentes relações corporais encontradas na obra de Tàpies e a ligação com os conceitos de sexualidade.

O capítulo seguinte, o terceiro, abrange as apresentações distintas de corpo com o amadurecimento do seu trabalho. A partir da década de 60, a produção artística do pintor possui qualidades únicas, pois ele mescla em suas obras as questões do figurativismo corporal com outras questões, como a matéria aplicada, e com a particularidade de um universo artístico único e intransferível. Porém, simultaneamente, este universo é composto de símbolos e de elementos que nos remetem a pontos de pré-consciência do indivíduo relativos a conceitos universalizados. Logo, nessa parte do trabalho, são identificadas as diferentes formas de representação do corpo humano e as relações com conceitos universais

simbólicos e instintivos a partir da redução fenomenológica entre o indivíduo e a obra de arte.

Por último, nas considerações finais, comento os pontos de descobertas dentro da pesquisa e a importância da obra de Antoni Tàpies para a produção de arte contemporânea.

Capítulo I

CIRCUNSTÂNCIAS TAPINIANAS

“O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência.” Merleau-Ponty

Guerra! Morte! Doença!

É bem provável que parte das lembranças de Antoni Tàpies de sua infância e adolescência sejam essas três calamidades, três dos cavaleiros do apocalipse. É bem provável, também, que elas sejam partes do conhecimento intrínseco que carregou durante toda a sua vida. Antoni Tàpies era garoto quando a Espanha passava por um momento de transição, período esse que definiria parte imediata do seu futuro junto com um histórico marcante de convalescença pessoal.

A fim de ter um olhar amplo da produção de Antoni Tàpies e do seu desenvolvimento, este capítulo intercala a biografia do pintor com as questões histórico-sociais, de modo a nos cercar de conhecimento para poder perceber a sua produção artística de diferentes ângulos.

Os fatos e as circunstâncias que serão tratados não explicam a produção do artista, porém o desejo é de “montar a cenografia” em que o artista viveu e, posteriormente, produziu as suas obras.

Em seu livro *Memoria Personal* (2003), Tàpies apresenta claramente estes três horrores: A Guerra, A Morte e a Doença. Embutidos em seu discurso, percebemos o quanto lhe causaram marcas. Marca é uma das palavras que melhor se identifica à natureza *tapiniana*. Basta olhar para a sua obra.

“*La Guerra*” é a forma como grande parte dos espanhóis denomina a Guerra Civil que ocorreu entre os anos de 1936 e 1939. Para Tàpies e para grande parte dos barceloneses, “*la guerra*” trouxe privações e sensações conflituosas, ainda mais para um garoto em transição entre a infância e a adolescência.

São mais do que conhecidas as questões de independência da região catalã e o modo extremado como o povo crê no movimento separatista em

relação à Espanha, essas não eram menores no início do século XX. Desde a proclamação da Segunda República Espanhola, em 1931, a Catalunha declarou sua autonomia em relação ao restante do país, sendo aprovada somente em 1932 (ver figura 1), e durante todo esse período foi palco de tumultuosos conflitos, ainda mais nos anos em que a guerra civil esteve presente. Foi um foco de resistência e, por isso, um alvo de ataques constantes da falange franquista.

Para Tàpies, em particular, viver esses anos trouxe recordações e marcas ambíguas sobre as relações ideológicas que ali suscitavam, muitas vezes impressas dentro de sua própria família. Seu avô materno, Francesc Puig y Alfonso, era editor de livros e também um idealista conservador. Seu pai, Josep Tàpies i Mestre, era um advogado que, em grande parte de sua vida, possuiu idéias republicanas liberais. A figura paterna teve uma forte presença dentro da vida de Tàpies; sentiu-se afetado dos mais distintos modos em relação a ela, mas, sobretudo, grande parte do entendimento de mundo foi do pai que o artista recebeu.



Fig. 1 - Foto de manifestação a favor do estatuto de autonomia catalã, no dia 24 de abril de 1932.

“Finalmente, un día compareció nuestro padre. (...) Nos explicó las desgracias de Barcelona y, comparándolas con la revolución rusa, nos habló del heroísmo y la furia del pueblo que, aun estando desarmado, se lanzó sobre los cañones de los militares insurrectos y los paralizó increíblemente en los puntos más importantes de la península.” (TÀPIES, 2003:106)¹

¹ *“Finalmente, um dia compareceu nosso pai. (...) Explicou-nos as desgraças de Barcelona e, comparando-as com a revolução russa, falou-nos do heroísmo e da fúria do povo que, ainda desarmado, lançou-se sobre os canhões dos militares insurgidos e paralisou-os incrivelmente nos pontos mais importantes da península”.* (Tradução livre do autor).

Ainda em relação à figura paterna, várias questões impressionam: hábitos que seu pai tinha, como o fascínio pela literatura – seja catalã, espanhola ou universal –, pela filosofia e pela poesia em geral, como seus escritos pessoais ou como os passeios por cemitérios para anotar os epitáfios das lápides,

“Escribía, asimismo, extrañas narraciones saturadas de misterio y sentimentalismo, una mezcla de Poe, Folch y Torres y Conan Doyle. Estaban llenas de constantes y angustiosas obsesiones por la muerte, los ataúdes, el más allá, etc., ...” (TÀPIES, 2003:90)²

ou mesmo as relações com a metafísica e o corpo³ que se tornaram visíveis dentro da produção de Antoni, como veremos no próximo capítulo.

Logo, quando garoto, Tàpies estava cercado de ideologias políticas diversas – tanto seu pai quanto seu avô possuíam relações amplas com personagens catalães das mais distintas convicções no cenário político barcelonês – o que lhe favoreceu uma possibilidade de olhares ímpares não somente ao cenário familiar e político, mas também às convicções e crenças durante a sua formação.

“y no es nada extraño que aquellos personajes conocidos, de tanta influencia en la Cataluña de los años 1930, con todo su bullicio, sus luchas, sus ideales, sus éxitos y fracasos, fuesen uno

² *“Escrevia, assim mesmo, estranhas narrações repletas de mistério e sentimentalismo, uma mistura de Poe, Folch y Torres e Conan Doyle. Estavam cheias de freqüentes e angustiantes obsessões pela morte, os caixões, o mais além, etc. ...”*. (Tradução livre do autor).

³ Por influência paterna, havia grande quantidade de literatura metafísica na biblioteca de sua casa e preocupação com os estudos filosóficos, principalmente os alemães, como Schopenhauer, Heidegger e Nietzsche. Em compensação, para seu avô materno, nada era tão sagrado ou metafísico. Há vários pontos percebidos entre as diversas citações de oposições entre as posturas de seu pai e a de seu avô materno, pelas próprias palavras – *“nunca había cosas que fuesen excesivamente sagradas, ni tampoco elevadas y metafísicas. Ignoraba tal genero de conceptos, siendo en eso bien distinto de mi padre, a quien siempre preocuparon”* (TÀPIES, 2003:43). A abordagem religiosa, em sua casa, era distinta ao fanatismo católico tão comumente encontrado em relatos históricos da sociedade espanhola. Em relação ao corpo, encontramos nas citações referências à paixão que o pai possuía pela beleza do corpo, inclusive expunha a complexão corporal dos próprios filhos para elogiá-la.

de los paisajes de fondo más constantes en nuestra vida familiar durante todos los años de mi infancia.” (TÀPIES, 2003:24)⁴

Dos anos que antecederam à Guerra Civil Espanhola e do período dessa, Tàpies cita o desaparecimento de alguns amigos que freqüentavam a sua casa, as agressões do governo republicano à Igreja Católica e aos clérigos, a perseguição ao seu avô no período da república esquerdista⁵, e resalta as privações que a guerra causou, a sensação de fome constante⁶, a violência e a morte que se encontravam nas ruas de Barcelona⁷ (figura 2, p. 23), sejam pelas perseguições do governo esquerdista aos conservadores, sejam em relação ao embate entre os catalães e as tropas da Falange Franquista, ou mesmo, a presença desses últimos na cidade de Barcelona nos primeiros anos da ditadura, já que Barcelona foi um dos últimos sítios de resistência a Franco.

“Cuando se ha podido atisbar un desastre como éste – y, cualquiera que sea el resultado, la guerra española habrá sido un

⁴ *“E não é estranho que aqueles personagens conhecidos, de tanta influência na Catalunha dos anos de 1930, com toda sua agitação, suas lutas, seus ideais, seus êxitos e fracassos, fossem uma das paisagens de fundo mais constantes de nossa vida familiar durante todos os anos da minha infância.” (Tradução livre do autor).*

⁵ *“Pronto supimos que a mi abuelo, como significado hombre de derechas, lo estaban buscando de nuevo. (...) pero pronto tuvo que empezar un peregrinaje por escondrijos menos sospechosos durante los dos años y medio que duró el conflicto. Efectivamente, no tardaron en pensar en nosotros y un día vinieron a casa milicianos armados para llevárselo.” (TÀPIES, 2003:107) [“Logo soubemos que ao meu avô, como destacado homem da direita, estavam-no buscando de novo. (...) mas de imediato teve que iniciar uma peregrinação por esconderijos insuspeitos durante os dois anos e meio que durou o conflito. Efectivamente, não demoraram a pensar em nós e um dia vieram em casa soldados da milícia armados para levá-lo.”] (Tradução livre do autor).*

⁶ *“Recuerdo que una tarde mi madre hizo una especie de buñuelos de harina de maíz. Aquel día no había nada más en casa para cenar. (...) Al volver mi madre, pude verla con lágrimas en los ojos: con nuestra hambre y inconsciencia, no le habíamos dejado ni uno.” (TÀPIES, 2003:114) [“Recordo que numa tarde minha mãe fez uma espécie de **buñuelos** de farinha de trigo. Aquele dia não havia mais nada em casa para jantar. (...) Minha mãe, ao retornar, pude vê-la com lágrimas nos olhos: com nossa fome e inconsciência, não havíamos lhe deixado nenhum.”] (Tradução livre do autor).*

⁷ *“De pronto, una bala se incrusto en la pared a pocos centímetros de donde estaba. Evidentemente, alguien se entretenía haciendo puntería con mi cabeza.” (TÀPIES, 2003:113) [“Rapidamente, uma bala foi disparada na parede a poucos centímetros de onde estava. Evidentemente, alguém se entretinha fazendo pontaria com a minha cabeça.”] (Tradução livre do autor).*

espantoso desastre, aun sin considerar las matanzas y el sufrimiento físico —, el saldo no es necesariamente desilusión y cinismo.” (ORWELL, 2003:109)⁸

Apesar desse cenário não ser muito propício às artes, é justamente nesse período que Tàpies descreve seus primeiros contatos com ela de um modo generalizado. A influência paterna novamente foi decisiva, não por menos, pois seu pai traduzia obras e escritos para o catalão, escrevia ensaios dos mais diversos autores — desde os pensadores da antiguidade clássica, Horácio e Virgílio, aos poetas menos ortodoxos, como Baudelaire; organizava conferências que iam de Confúcio a Marx e Lênin, antagonicamente também apresentava os



Fig. 2 - Soldados republicanos nas ruas de Barcelona. 19 de julho de 1936.

escritos religiosos, como o *Eclesiastes*.

Freqüentemente, em sua casa, eram vistas obras sobre a cultura oriental (hindu, chinesa e japonesa), sendo que um dos livros mais citados pelo próprio pintor, como de grande relevância para o seu pensamento, que foi uma indicação paterna, o *Livro do Chá*⁹, eram também vistas obras das culturas antigas do oriente próximo, como a egípcia e a mesopotâmica — essa última foi tema de uma apresentação feita por Tàpies durante seus estudos artísticos iniciais, quando abordou a cultura suméria e a escrita cuneiforme¹⁰. Seus interesses por música também foram suscitados

⁸ “Quando se perceber um desastre como este — e qualquer que seja o resultado, a guerra civil espanhola será um espantoso desastre, ainda sem considerar as matanças e o sofrimento físico — o saldo não é necessariamente senão desilusão e cinismo.” (Tradução livre do autor).

⁹ Este livro trata da história e tradição do chá no Japão, também descreve a importância da cerimônia do chá e da penetração que essa tem na cultura do país. Relaciona o chá com as antigas filosofias, como o Taoísmo — filosofia que Tàpies tem profunda admiração — e ressalta as questões estéticas que esta tradição apresenta na sociedade japonesa, sempre comparando as diferenças culturais do mundo oriental e do ocidental.

¹⁰ A presença da cultura oriental dentro da obra de Tàpies possui uma forte relação estética, como já visto inclusive na nota anterior, porém também há uma referência muito presente às

dentro da sua casa, pois, seu pai e sua mãe, que gostavam muito das obras eruditas, mantinham-nas presentes durante a infância e adolescência do pintor.

“De este modo conocí Bach, Beethoven, Wagner y todos los románticos, (...) Bach era, claro está, el summum. (...) Escuchábamos, por otro lado, muchas obras de Richard Strauss, (...) Schumann (...) de los cuales mi padre iba explicando el ‘programa’ con todo o detalle. O de Stravinsky, (...) que en casa considerábamos como lo más avanzado y atrevido.” (TÀPIES, 2003:94)¹¹

No entanto, em relação à pintura, seu pai não tinha nenhuma compreensão à produção contemporânea do seu período, ao contrário, o gosto era acadêmico, tanto que este foi motivo de desapontamento para o pintor anos mais tarde, segundo seu pronunciamento sobre a fala de seu pai, frente a sua própria produção artística:

“Escucha, en lugar de pintar estas tonterías tan poco serias, vamos a ver si serías capaz de hacer-me un tema humano como el siguiente: un grupo de niños con caritas angelicales, que miran un teatro de marionetas, y su padre, que desde el escenario mueve los muñecos y asoma la cabeza por un lado para contemplar las reacciones de sus hijos queridos.” (TÀPIES, 2003:94)¹²

Tal fato foi, de certo modo, irrelevante para a percepção e a concepção artística de Antoni Tàpies, ou se tornou referência de “*mau gusto*”. Pelo menos

escritas deste período, tanto pelo simbolismo e figuras retratadas, quanto pela proximidade imagética inerente em algumas de suas obras.

¹¹ “Deste modo conheci Bach, Beethoven, Wagner e todos os românticos, (...) Bach era, evidentemente, *el summum* (...). Escutávamos, por outro lado, muitas obras de Richard Strauss, (...) Schumann (...) dos quais meu pai ia explicando o ‘programa’ com todos detalhes. O de Stravinsky, (...) que em casa considerávamos como o mais vanguarda e atrevido.” (Tradução livre do autor).

¹² “Escuta, em lugar de pintar estas besteiras tampouco sérias, vamos ver se seria capaz de fazer para mim um tema humano como o seguinte: um grupo de crianças como rostos angelicais, que olham um teatro de marionetes, e seu pai que, atrás do cenário, move os bonecos e inclina a cabeça para o lado para contemplar as reações de seus filhos queridos”. (Tradução livre do autor).

nada indica em sua produção este posicionamento acadêmico de seu pai. Ao contrário, segundo o próprio artista, o olhar que possuía em relação à produção artística acadêmica era desaprovadora, ou seja, olhava para a produção feita e a classificava “sem vida”.



Fig. 3 - Nonell, Isidre. *Dos Gitanas*, 1903, óleo sobre tela. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Segundo o próprio, a produção artística barcelonesa estava, nos idos dos anos 30 e 40, repleta de realismos e impressionismos repetitivos, que se proliferavam à exaustão (figura 3). Ele compara a produção à situação política do seu país, como se ela estivesse contaminada pela hipocrisia de uma sociedade que era determinada por uma ditadura de imposições fascistas, um governo que tentava iludir a situação de miséria que causava e que cerceava a liberdade de expressão¹³.

“La política favorecía, evidentemente, a algunos falsos profetas y sabios del país – los que precisamente obtenían tribunas en la Prensa de aquel momento –, pero también hacía perdurar defectos que venían de más lejos. (...) todos los creían

¹³ Entre os períodos de guerra, a Europa, estagnou-se na experimentação das linguagens artísticas. Se, no período de transição entre o séc. XIX e o séc. XX, as tentativas de novas linguagens e formas de expressões artísticas foram extremamente freqüentes, durante o período do entre guerras houve, o que pode ser determinado, como um ‘retorno à ordem’, ou seja, houve uma reafirmação dos movimentos de vanguarda artística. Era possível, nesses tempos, ver na produção de determinados artistas a utilização dos elementos estéticos e temáticos do impressionismo ao cubismo. Sendo que, por muitos teóricos, inclusive Hobsbawm, o movimento Dadá foi a única nova linguagem artística experimental. Estudiosos da arte consideram vários motivos pertinentes para esse retorno, entre esses podemos citar o forte crescimento do nacionalismo em países como a própria França e os participantes da Segunda Grande Guerra, a repressão da direita extrema exercida em países como a Alemanha, URSS, Itália, Espanha e Portugal e também, como diria Argan, a imposição do mercado de arte perante a produção artística do período para satisfazer a classe burguesa, segmento da sociedade que se nutria da arte como forma de elevação sociocultural.

que se tenía que copiar a Courbet eternamente y que los arenques de Nonell eran un modelo para siempre jamás, (ver figura 3, p.7) (...) tantos y tantos convencidos de que su ‘realismo’ era el único auténtico y que gracias a ellos tendríamos bodegones, paisajes y figuras que nuestros tenderos irían vendiendo por los siglos y siglos.” (TÀPIES, 2003:175-6)¹⁴

Nos anos seguintes, no início do governo franquista, como dito, a política era totalitarista e repressora em todos os segmentos da sociedade, não por menos a seria no âmbito artístico. Havia grande dificuldade de aquisição de literatura especializada que informasse a produção artística fora do âmbito nacional espanhol. Há também que levar em consideração a pouca quantidade de produção europeia, já que se encontrava em plena II Guerra Mundial¹⁵.

Graças a uma única publicação do ano de 1934, durante o período republicano, Tàpies havia tido contato com a arte de vanguarda produzida tanto no território espanhol como em outros países, tais como a França e Alemanha. Uma publicação especial natalina do periódico *D’ací i d’allà* (figura 4, p. 27), “*dedicado al arte del siglo XX*”. Tal publicação acompanhou o artista e foi uma forte presença para o desenvolvimento de sua linguagem artística – as questões ligadas à produção artística de Tàpies e ao conteúdo desta revista serão abordados posteriormente.

Como dito anteriormente, no período subsequente à Guerra Civil Espanhola, Tàpies tem a sua saúde agravada – desde criança teve diversos afastamentos dos estudos devidos a estados doentios –, as febres se tornam

¹⁴ “A política favorecia, claramente, a alguns falsos profetas e sábios do país – os que precisamente obtinham espaço na imprensa daquele momento –, mas também fazia perdurar os defeitos mais antigos. (...) todos os que acreditavam que tinham que copiar a Courbet eternamente e que os arenques de Nonell eram um modelo para todo sempre, (...) muitos convencidos que o seu ‘realismo’ era único e autêntico e que graças a eles teríamos naturezas-mortas, paisagens e figuras que nossos comerciantes venderiam por todos os séculos e séculos.” (Tradução livre do autor).

¹⁵ A produção de revistas ou livros especializados de arte que poderia ser adquirida na Espanha, em língua castelhana, freqüentemente era produzida na América do Sul, para ser mais exato, em Buenos Aires, através da *Editorial Sudamericana*, fundada por um conterrâneo do artista, o catalão López Llausàs.

freqüentes e, nos idos de 1940, ele terá novamente de se afastar dos estudos por consequência de uma tuberculose pulmonar. Algumas situações se tornam de extrema relevância tanto em relação à doença e seus sintomas, quanto ao tempo de afastamento e, ao que ele próprio determina, a sua vocação artística.

Quanto aos seus relatos, foi esse período, de quase dois anos e meio, que esteve com o estado de saúde abalado, que o possibilitou aproximar-se do pensamento filosófico e literário que tanto o influenciaria em sua produção. Devido ao seu estado de convalescença, exercitou um dos seus principais passatempos: a leitura. Informou-se dos mais tradicionais escritores literários aos de mais vanguarda, o mesmo fazendo com a filosofia. De Cervantes a Lorca, de Shakespeare a Ibsen, de Plotino a Marx, passando por Ramón Llull¹⁶ e também diversos escritos sobre as filosofias orientais¹⁷, fizeram parte do seu repertório de leitura, porém os escritos de Nietzsche, em especial *Zaratrusta*, segundo consta, não deixaram a cabeceira de sua cama. O espírito instigante do artista ainda mais se exaltava a ler os filósofos românticos alemães. Tais escritos instigaram, conforme o próprio artista, ainda mais seu espírito inconformado e inquietante. À semelhança desses filósofos, Tàpies está na busca incessante pelo

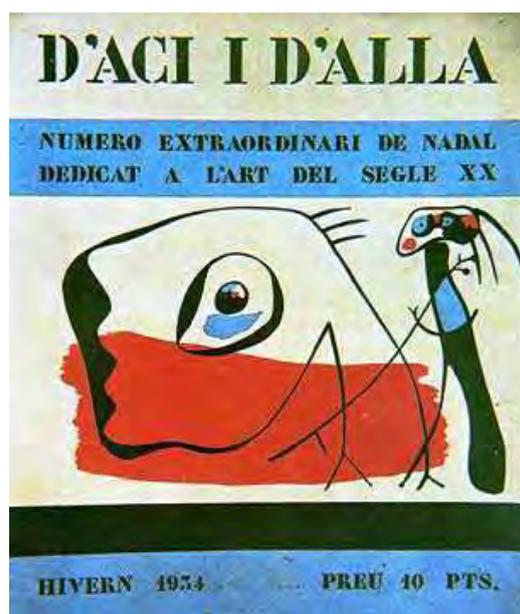


Fig. 4 - Capa da Revista *D'aci i d'allà*, do inverno de 1934, sobre a arte do século XX.

¹⁶ Ramon Llull foi um laico, catalão, próximo aos franciscanos (podido ter pertencido à Ordem Terceira dos Frades Menores), considerado filósofo, poeta, místico, teólogo e missioneiro. Foi declarado beato pela Igreja Católica. Considerado o primeiro autor que utilizou uma língua neolatina, o catalão, para expressar conhecimentos filosóficos, científicos e técnicos. É também conhecido como o criador da língua catalã literária. Seu pensamento filosófico está relacionado com a tentativa de criar um sistema científico explicativo e geral a todas as ciências, ou seja, é considerado, segundo alguns relatores, o “antecipador” do iluminismo francês, já que coloca o entender acima do crer.

¹⁷ Ver *O Livro do Chá*, citado na página 23.

que não foi desvelado. Apesar de tratar mais detalhadamente desta questão mais adiante, o interesse intenso do artista pela literatura e pela filosofia foi uma forma de estreitamento com uma de suas principais preocupações, o que está inserido em uma mensagem e não explicitado, seja essa mensagem escrita ou visual.



Fig. 5 - Índice do número de Natal da Revista *D'ací i d'allà*, publicada em Barcelona, 1934.

“Lectura de ‘Enrique de Ofterdingen’, ‘El lago de Imen’, ‘Tres titanes’, ‘La lucha contra el demonio’ (...) Miguel Ángel, Beethoven, Rembrandt, Hölderlin, Kleist, Nietzsche (...) Prestigio de la locura, profundidad de aquellas mentes que me parecía que podían llegar a romper el velo que nos separa de la auténtica verdad de las cosas.” (TÀPIES, 2003:157-8)¹⁸

Não obstante, o interesse de Tàpies pela arte se manifesta desde cedo de um modo amplo, contudo ele afirma que foi durante o período de reclusão e recuperação de sua enfermidade que realmente percebeu a sua vocação¹⁹ para as artes, ou pelo menos, que era esse o ofício que gostaria de exercer. No entanto, antes mesmo dessa certeza, já praticava esse

olhar, aguçado para as artes visuais. Conforme já citado anteriormente, o primeiro contato genuíno que — usando as suas palavras — o transtornara mediante o fazer artístico e sua produção, foi a edição especial de inverno de

¹⁸ *“Leitura de ‘Enrique de Ofterdingen’, ‘El Lago de Imen’, ‘Tres Titanes’, ‘La Lucha contra el Demonio’ (...) Michelangelo, Beethoven, Rembrandt, Hölderlin, Kleist, Nietzsche (...) Prestigio da loucura, profundidade daquelas mentes que podiam chegar a romper o véu que nos separa da autêntica verdade das coisas”.* (Tradução livre do autor).

¹⁹ A palavra vocação é usada pelo próprio artista, como assim a considera. Mas crê, também, em herança cultural, já que cita a habilidade que sua avó materna possuía em pintura, principalmente, aquarelas.

1934 do periódico *D'ací i d'allà* (fig. 4, p. 27 e fig. 5, p. 28), que contou com dois artistas integrantes de sociedades que fomentavam a arte do período como editores dessa revista, Josep Lluís Sert y Joan Prats. No conteúdo encontravam-se obras dos principais artistas das vanguardas do período²⁰. Entre eles, Henri Matisse, André Derain, Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris, Severini, Naum Gabo, Anton Pevsner, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian²¹, Le Corbusier, Constantin Brancusi, Giorgio De Chirico, Man Ray, Max Ernst e Marcel Duchamp (figura 6, p. 30)

Entre os artistas presentes, nesta edição, os que mais lhe causaram impressões e sensações marcantes foram Hans (Jean) Arp – que além de suas obras lhe proporcionarem “*extrañísima impresión*”, também tinha em anexo dois poemas do artista em catalão –, Joan Miró – de quem Tàpies associou as obras apresentadas às pinturas pré-históricas encontradas nas cavernas e a “lâmina” que foi feita especialmente para a revista com beleza e vitalidade brutal, devido às cores amarelas e vermelhas utilizadas (figura 7, p. 30) – e Salvador Dalí, sobre quem foi escrito um artigo direcionado para sua obra e pessoa (figura 8, p. 30) e outro sobre a magia e o surrealismo.

²⁰ Segundo relatos, os artistas espanhóis que foram apresentados na revista por meio de artigos e de suas obras eram duramente criticados na Espanha durante a ditadura franquista, os contrerrâneos, como Picasso, Miró e Dalí, eram tratados como traidores da pátria e da arte.

²¹ Interessante como as diversas facções políticas utilizavam-se da cultura e da arte de formas distintas e não-convencionais. Enquanto na antiga URSS ou na Alemanha pré-hitlerista, a arte de vanguarda muitas vezes era vista com ‘bons olhos’, durante o período de república catalã, anarquistas usaram da teoria das cores elaborada pelos pintores abstratos, como Klee, Itten, Mondrian ou Kandinsky, para torturar soldados e civis simpatizantes ao regime franquista. Segundo o jornal inglês *The Guardian*, “*Most were the work of an enthusiastic French anarchist, Alphonse Laurencic, who invented a form of “psychotechnic” torture, according to the research of the historian Jose Milicua.*”. Tàpies em seu livro confirma o relato antes mesmo da notícia do *The Guardian*, “*El ambiente y las explicaciones que daba un guía que había en las ‘checas’ eran de un gran dramatismo y hacían destacar toda la crueldad y la sordidez terrible de aquellas instalaciones.*”. (TÀPIES, 2003:128) [“O ambiente e as explicações que davam um guia que havia nas ‘checas’ eram de uma grande dramaticidade e faziam destacar toda a crueldade e a sordidez terrível daquelas instalações”] - tradução livre do autor.



Fig. 6 - DUCHAMP, Marcel. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915-23; óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e vidro; 272,5 x 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art, Boston.



Fig. 7 - MIRÓ, Joan. *Personnages devant la mer / Figuras diante do mar.* (Dupin 13). Lâmina colorida, 1934. Publicada em Dezembro de 1934, no periódico *D'Aci i D'Allà*; impressa por J. Mateu, Pochoir Publicity Art, Barcelona, 1934.

Este último artigo impressionou um jovem de 12 anos de idade que o fez olhar de forma distinta para o mundo ao seu redor. O artigo tratava, simultaneamente, das questões psíquicas levantadas pelos artistas surrealistas como o sistema paranóico-crítico e a magia.

Mais tarde, Tàpies diria que somente conseguiu compreender a totalidade dos conceitos apregoados nesse texto, vivenciando-os pelos sintomas de sua enfermidade.



Fig. 8 - DALÍ, Salvador. *El deslletament del moble-aliment*, 1934, óleo s. tela, 17.78 x 24.13 cm. The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Florida.

Entre 1940 e 1943, Tàpies se viu afastado dos seus estudos e permaneceu por um ano em repouso absoluto sem poder, ao menos, sair de sua cama. Como já comentado, o pintor contraiu uma doença pulmonar que o forçou não somente a afastar-se do convívio com as demais

peçoas, como também permitiu que aprimorasse seus conhecimentos de um modo amplo. Durante a primeira instância de sua doença, estão as percepções que lhe ocorreram pelo estado febril e pelo tratamento denominado por pneumotórax.

Segundo o próprio artista, esse estado patológico o fez sentir as descrições e sensações que posteriormente colaborariam com sua criação artística durante a sua ‘fase surrealista’, ou seja, as informações lidas sobre o surrealismo, o automatismo psíquico e o sonho foram vivenciados por um meio não-ortodoxo.



Fig. 9 - TÀPIES, Antoni. *Auto-retrato*, 1943, lápis s. papel, 41,5 x 32 cm. Coleção Particular, Barcelona - Um dos auto-retratos de Tàpies que foi feito durante o final de seu período de convalescença.

“Una noche, solo con mi Hermano, empiezo a marearme terriblemente. El doctor Reventós me había aplicado el pneumo una hora antes. (...) Unas extrañas alucinaciones me hacían ver el cuerpo por dentro, pero como si allí se incluyera todo el Universo, mientras una angustia inexplicable me recorría todo el espinazo, desde la rabadilla hasta la raíz de los cabellos.

A este malestar se añade el recuerdo de las pesadillas u los sueños que me atormentaban durante la noche. Uno, especialmente, contribuyó a aumentar todavía más todo aquel dérègle-ment des sens, de aprendiz de yogui o de surrealista improvisado.” (TÀPIES, 2003:166)²²

Ou ainda sobre os sonhos que o povoaram e associação às questões surrealistas.

²² *“Uma noite, só com meu irmão, comecei a enjoar-me terrivelmente. O doutor Reventós havia aplicado a inalação uma hora antes. (...) Um as estranhas alucinações faziam eu ver o corpo por dentro, mas era como se ali se incluriria todo o Universo, havia também uma angústia inexplicável corria toda a minha espinha, desde as nádegas até os cabelos. A este mal-estar uniu-se a recordação dos pesadelos ou os sonhos que me atormentavam durante a noite. Um, especialmente, contribuiu a aumentar mais todo aquele dérègle-ment des sens, de aprendiz de yogui ou de surrealista improvisado”* (Tradução livre do autor).

“No sospechaba el posible enriquecimiento que, para el espíritu, podía significar todo aquel trastorno de los sentidos y la explosión de símbolos e imágenes de mis visiones y mis sueños.” (TÀPIES, 2003:167)²³

Apesar dessa vivência, a fase surrealista na sua obra ainda estaria por vir em anos bem à frente aos retratados.

Inicia uma relação mais estreita com a arte, a possibilidade da escolha dessa como profissão e vocação, como assim a denomina, tornou-se constante em seus questionamentos. E a pintura tornou-se presente nesse período que considerou como fundamental, como uma forma de expressar seus questionamentos e angústias.

“Mi predisposición y cierta habilidad artesana que había ido adquiriendo hicieron que poco a poco todas aquellas inquietudes se fuesen abocando en la pintura. (...) me harían encontrar un sentido o una salida a aquella vida mía que me parecía insoportable.” (TÀPIES, 2003:171)²⁴

Nesse ponto que é entendida a idéia de “vocação” denominada por Tàpies, pois para ele a pintura ou a arte de uma forma geral associam-se com a filosofia de Ramon Llull que tanto o afetou. O “ser-artista” parte da premissa de ir além da percepção artística do mundo, a preocupação e o intuito não é um modo de expressão distinto dos demais, ou inovador, como pediria as vanguardas modernas; também não é somente um olhar estético, excede às questões ligadas às composições, aos elementos pictóricos e à linguagem. A arte, a obra e o artista, por conseqüência, estão imbuídos de um entendimento do seu período de um modo pleno, em todos os âmbitos, do político ao pessoal e cabe aos três, arte, artista e obra, a compreensão do papel do homem perante o conhecimento

²³ *“Não suspeitava o possível enriquecimento que, para o espírito, poderia significar todo aquele transtorno dos sentidos e a explosão de símbolos e imagens das minhas visões e sonhos.”* (Tradução livre do autor).

²⁴ *“Minha predisposição e certa habilidade artesã que fui adquirindo fizeram que pouco a pouco todas aquelas inquietudes fossem desenvolvidas na pintura (...) me fariam encontrar um sentido ou uma saída para aquela minha vida que me parecia insuportável.”* (Tradução livre do autor).

universal²⁵. Talvez seja esta a sua maior angústia, ao definir para si o significado da arte e de realizador da obra, o dilema de estar capacitado desta compreensão e pela linguagem artística poder expressar-se com o mundo neste entendimento.



Fig. 10 - TÀPIES, Antoni. *Jardim em Puigcerdà*, 1943, lápis s. papel, 32 x 22 cm. Coleção Particular, Barcelona.

“Recuerdo que también me preocupaban bastante las extrañas relaciones que tiene el pensamiento con el lenguaje, y el enigmático círculo vicioso en que parecen estar encerrados los conceptos de lo subjetivo y lo objetivo.” (TÀPIES, 2003:135)²⁶

Se a vocação de Tàpies definiu-se durante o início dos anos 40, com certeza sua experimentação nesse terreno começara um pouco antes. Autodidata, observava com acuidade as obras de demais artistas, principalmente alguns dos mestres conceituados, como *El Greco* e *Goya*, a quem visitou as obras em Madrid em 1936. Deles copiou minuciosamente alguns de seus quadros de reproduções que havia comprado. Contudo, além das cópias de imagens, produziu desenhos e pinturas com temáticas próprias, ora algumas paisagens “melancólicas”, ora pequenos desenhos eróticos (ver figura 10 e figura 11, p. 34).

Porém se detinha, freqüentemente, ao desenho de observação, utilizando pessoas conhecidas que, segundo ele próprio, tinham paciência para servir-lhe como modelos ou retornava às reproduções de retratos feitos por

²⁵ Em suas memórias, Tàpies recorda de um professor que teve em uma das muitas escolas em que estudou, o “*Liceo Práctico*”. Seu nome era *Peris*, abordava em suas aulas desde questões literárias à música, de uma forma a englobar a arte como um todo. “*Una cosa muy general, pero que para mí supuso la única ocasión en que en una escuela – y en plena guerra - oí hablar seriamente de estética de la belleza, de Mozart, de Beethoven y de la importancia que puede tener el arte en el destino del hombre.*” (Tàpies, 2003:111)

²⁶ “*Recordo que também me preocupavam bastante as estranhas relações que há entre o pensamento e a linguagem, e o enigmático círculo vicioso em que parecem estar escondidos os conceitos do subjetivo e do objetivo.*” (Tradução livre do autor).

outros artistas, como Holbein, por exemplo, ou a si mesmo, nos auto-retratos, quando não tinha a quem recorrer.

“He de empezar a estudiar (...) pero ¡tal vez sea dibujante! Puedo hacer buenos retratos, caras interesantes, profundizar en el alma humana (...) Batlló me sirve de modelo.” (TÀPIES, 2003:159)²⁷

Certa vez, em no último retiro de recuperação da sua doença, em 1945,



Fig. 11 - TÀPIES, Antoni. *Três Figuras*, 1944, tinta s. papel, 43 x 31 cm. Coleção Particular, Barcelona.

ausentou-se de Barcelona para se fixar durante o verão no *Santuari del Miracle*. Acompanhado de sua irmã Maria Àngels, esse momento certamente foi decisivo para a escolha de sua carreira. Tàpies cada vez mais se empenhou ao desenho e à pintura. Continuou com os retratos que tanto apreciava e a copiar obras de artistas mais recentes, como Picasso. Segundo relata, foi o período em que mais desenhou e pensou sobre as questões totalizadoras da arte. Era o ano de 1945. Uniu num só a situação sociopolítica, o conhecimento sobre as novas descobertas científicas, o pensamento e a prática do desenvolver artístico.

“(...) la locura barroca del gigantesco altar dorado de aquella iglesia, se mezclaban con mis atormentadas meditaciones y sorprendentes descubrimientos de las auténticas imágenes del mundo moderno, de la auténtica fisonomía del siglo XX, consecuencia de la nueva ciencia, lanuela técnica, la nueva

²⁷ *“Hei de começar a estudar (...) mas, talvez seja um desenhista! Posso fazer bons retratos, expressões interessantes, aprofundar-me na alma humana (...) Battló me serve de modelo.”* (Tradução livre do autor).

psicología, las nuevas ideas sociales. Estaba descubriendo el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el Dada, el surrealismo, el arte extremooriental, el arte social mexicano, el impacto de las artes consideradas salvajes, el arte popular, el naïf, etc.” (TÀPIES, 2003:186)²⁸

“En aquel Santuario del Miracle sufrí una verdadera transformación. Llené febrilmente unos cuantos blocs de dibujos impulsado siempre por la creencia de que tal vez un día, con mi arte, podría hacer algo más provechoso para mi país, para todo el mundo.” (TÀPIES, 2003:188)²⁹

Aos poucos, Tàpies dedicou-se cada vez mais ao desenho e à pintura, deixando levar-se pelas experimentações³⁰, tanto de linguagem como de estilo. É perceptível a sua preocupação, no início de sua carreira, com a produção artística de grandes mestres, inclusive o quanto foi afetado por essas obras.

A pintura que segue revela o interesse de Tàpies com a pincelada, com a cor e a expressão que encontrava em algumas das obras de Van Gogh. Ao olhar para a imagem que se apresenta em sua obra (figura 12, p. 36), torna-se visível a referência a alguns elementos que se aproximam ao auto-retrato que Van Gogh fez no ano de 1887 (figura 13, p. 36). As pinceladas ordenadas e bem marcadas, a coloração amarelo-esverdeada, com tons de azul e, segundo Tàpies, a aura que somente as imagens *van goghianias* possuem. Seus trabalhos se apropriam da

²⁸ “(...) a loucura barroca do gigantesco altar dourado daquela igreja, mesclava-se com minhas atormentadas meditações e surpreendentes descobertas das autênticas imagens do mundo moderno, da autêntica fisionomia do século XX, consequência da nova ciência, *lanuela técnica*, a nova psicologia, as novas idéias sociais. Estava descobrindo o cubismo, o futurismo, o expressionismo, o Dada, o surrealismo, a arte do extremo oriente, a arte social mexicana, o impacto das artes consideradas selvagens, a arte popular, o naïf, etc.” (Tradução livre do autor).

²⁹ “Naquele Santuário do Milagre sofreu uma verdadeira transformação. Executei febrilmente vários blocos de desenhos, impulsionado sempre pela crença de que talvez um dia, com a minha arte, poderia fazer algo mais proveitoso pelo meu país, para todo o mundo.” (Tradução livre do autor).

³⁰ É possível perceber nas suas obras iniciais referências de artistas a quem Tàpies considerava, seja pelo processo, seja pela temática ou pelo estilo. O artista faz referência, principalmente àqueles que ele acreditava de algum modo expressar questões de âmbitos universais e que questionavam o espectador através do seu fazer artístico. Podem ser notadas referências a Van Gogh, Munch, Picasso, Klee e uma série de outros que já foram mencionados no texto.

linha desenhada de Henry Matisse, às formas protogeométricas de Pablo Picasso e até dos sentimentos expressivos de Edvard Munch.

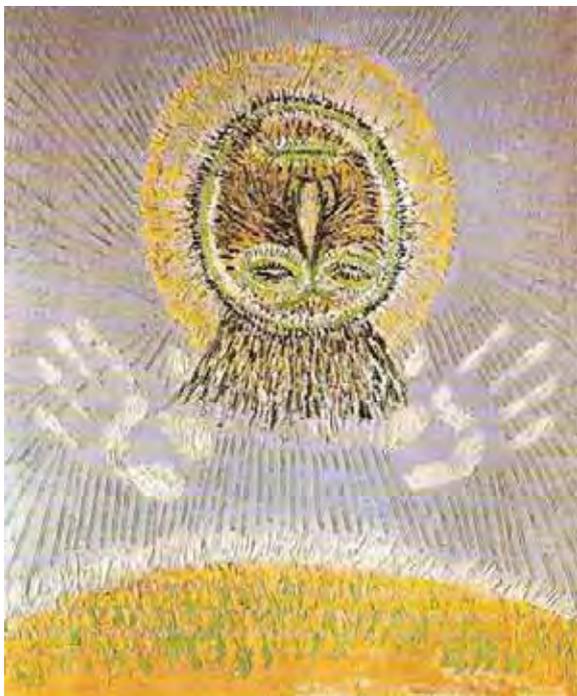


Fig. 12 - TÀPIES, Antoni. *Zoom*, 1946, óleo s. tela, 65 x 54 cm. Coleção de R. H. Müller, Düsseldorf.



Fig. 13 - VAN GOGH, Vincent. *Self-portrait With Straw Hat and Artist's Smock*, 1887, Oil on Pasteboard. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Mesmo assim, no ano de 1944, Tàpies ingressou na faculdade de direito na Universidade de Barcelona e estudou quatro dos cinco anos do curso. Durante esse período, recorria à arte nos intervalos de suas aulas³¹ e nos finais de semana. Segundo ele, além das amizades que fez no curso não percebeu nada de proveitoso ou interessante para a sua vida, nem naquele instante, nem posteriormente. Dentre os amigos, de uma maneira direta ou indireta, estavam os ligados com o meio literário e artístico.

³¹ Seu pai alugou o primeiro estúdio para que realizasse seus trabalhos, ficava na *calle Jaume I*, porém não permaneceu muito tempo neste local, já que a situação financeira familiar era restrita. Passou algum tempo a realizar seus estudos artísticos em sua casa, definindo o seu quarto como seu 'mundo particular', onde se encerrava para trabalhar e ler. Ao entrar na universidade, utilizou um aposento na casa de sua irmã, Maria Àngels, que pouco retornava a Barcelona, devido ao matrimônio com um italiano. Esta casa ficava muito próxima à universidade, na *calle Diputació* esquina com a *calle Balmes*, o que permitia aproveitar seus períodos de folga para realizar seus desenhos.

É no final da década de 40 que Tàpies é apresentado às pessoas que o influenciaram e foram referências em diversos pontos do seu pensamento e do seu trabalho. Com essas pessoas, manteve estreita relação de amizade. Inicialmente, dois se destacam: Joan Brossa, que foi mentor e um dos fundadores da revista *Dau al Set* (ver figura 14). Esse periódico, realizado com poucos números

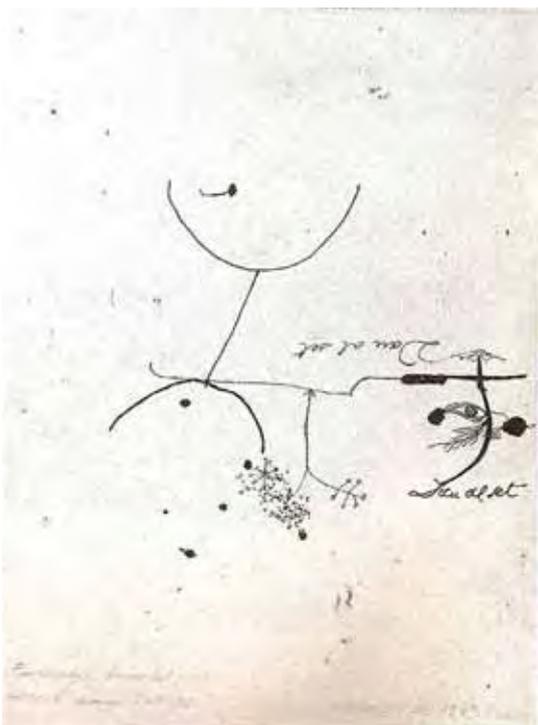


Fig. 14 - TÀPIES, Antoni. *Projecto*, 1949, tinta s. papel, 24,5 x 17,5 cm. Coleção Particular, Barcelona.

de publicação, continha em suas páginas matérias sobre a arte contemporânea e assuntos afins. Sua realização, além de divulgação da arte de uma forma ampla, foi também uma das primeiras defensoras dos ideais surrealistas na Catalunha. Brossa, como poeta, defendia o conceito do automatismo-psíquico e influenciou tanto a Tàpies como a outros pintores da nova geração tais como Joan Ponç, August Puig, Pere Tort y Emili Boadella. Os dois primeiros com estreitas relações com Tàpies.

O segundo amigo que muito esteve presente durante o início da carreira de Tàpies foi Joan Prats. Prats foi um dos artistas editores da notória edição de inverno de 1934 da revista *D'ací y d'allà*³². Prats também foi colaborador da revista *Dau al Set* e um dos mentores. Além do mais, a visão amplificadora de arte que esse possuía muitas vezes foi decisiva em opiniões, incentivo e suporte moral a Antoni Tàpies, além de grande divulgador da arte. Prats colaborou para a aproximação de Tàpies com suas raízes catalãs e visionárias em relação às

³² Joan Brossa também teve contato com o surrealismo por meio da edição de 1934 do periódico *D'ací y d'allà*. Foi uma das razões da aproximação de Brossa a Joan Prats. Ambos possuíam uma inclinação a esta busca e afirmação do surrealismo em solo catalão.

críticas ao governo totalitário franquista. Mais tarde, Prats apresentou Joan Miró a Tàpies e ao grupo de artistas do *Dau al set*.

Tàpies, que sempre foi grande admirador da obra de Miró, teve apoio do grande mestre em muitos momentos de sua vida e com ele manteve uma sólida amizade. Em vários instantes de seu início de carreira artística, podemos perceber as referências que carrega de Miró em suas obras, seja pela coloração e suas combinações inusitadas e por vezes puristas, seja pelo universo onírico e o imaginário invocado por Miró (ver figuras 14, p. 37; 15 e 16, p. 39; ver nota 30, p. 35) — e dificilmente superado por qualquer outro pintor do período —, seja pelo inusitado emprego de materiais³³ e técnicas que usava no seu vasto trabalho artístico ou mesmo pelo apelo às antigas culturas que são apresentadas de modo indireto através do desenho e símbolos contidos em sua obra.

“El mundo de Miró no és sempre alegre y soleado; a veces se encuentra cubierto por algo extrañamente mágico. Lo que le distingue de la mayoría de sus cohetáneos — incluyendo a Klee, al que debe mucho — es la facilidad y la originalidad en la invención. (...) Afilados dientes en forma de sierra, uñas puntiagudas, horripilantes ventosas y criaturas que agarran de forma similar a las amebas ponen de relieve que uno penetra en este reino de híbridos de imaginación y realidad bajo su propia responsabilidad. La confianza en el azar y en los objetos y materiales existentes también tuvo un papel en Miró.”
(RUHRBERG, 2001:149-50)³⁴

³³ Antoni Tàpies declara que parte da utilização dos materiais em sua obra vem deste contato com a obra de Miró. Já, nesse período, decorrente inclusive de pintores anteriores, como Picasso e Duchamp, Miró utilizava linguagens — pintura, desenho, gravura, escultura, tecelagem, etc. —, suportes — tela, papel, metal, madeira, tecelagem, (...) — e materiais como os painéis de vidro, as colagens com cordões, objetos cerâmicos, ferragens, etc. — como meios para expressão artística.

³⁴ *“O mundo de Miró não é sempre alegre e soleado; às vezes se encontra coberto por algo estranhamente mágico. O que o distingue da maioria dos seus contemporâneos — inclusive Klee, a que deve muito — é a facilidade e a originalidade na invenção. (...) Dentes afiados em forma de serra, unhas pontiagudas, horripilantes ventosas e criaturas que agarram de forma similar às amebas põe de relevo que um penetra neste reino de híbridos de imaginação e realidade baixas*



Fig. 15 - TÀPIES, Antoni.

A *Deserto*, B *Solidão*, 1949, aquarela e tinta s. papel, 19 x 25 cm. Coleção Joan Brossa, Barcelona.



Fig. 16 - MIRÓ, Joan. *The Birth of the World*. Montroig, late summer-fall 1925. óleo s. tela, 250.8 x 200 cm. MOMA, NY.

Simultaneamente descobriu, na casa de conhecidos de Prats, Joaquim y Odette Gomis, outro pintor que passou a admirar muitíssimo, Paul Klee (ver figura 17, p. 40). Viu-se aproximado dos pensamentos do pintor suíço. O apreço que Klee possuía pela existência humana era tão grande quanto o amor que possuía a quase todas as coisas do universo. Klee era um homem-artista, que colocava o gênero da raça humana acima de sua profissão, pois participava da construção plástica de sua obra, o questionamento sobre o ser e o mundo.

sua própria responsabilidade. A confiança no azar e nos objetos materiais existentes também teve um papel para Miró.” (Tradução livre do autor).

“En una carta a su amigo Franz Marc, en aquellos momentos en el frente en plena primera guerra mundial, dice, refiriéndose al hecho de que lo que es pequeño y trivial puede ser a veces, para él, más importante que los actos heroicos: ‘A un guerrero em campaña tal vez le costará comprender que yo esté haciendo pequeñas acuarelas y tocando el violín. ¡Y pensar que a mí me parece tan importante! Y, de una manera general, ¡el Yo (con mayúsculas) y el Romanticismo!’” (TÀPIES, 2003:217)³⁵

O encontro com a obra de Paul Klee fomentou, no íntimo de Tàpies, a relação entre o artista e o universo; imagens e pensamentos de Klee foram

influências diretas tanto em seu trabalho quanto no de muitos de seus contemporâneos, como Burri, Dubuffet, Tobey e tantos outros.

Parte da produção desse período Tàpies denomina como paisagens estelares. Muitas vezes, o título da obra era dado por Joan Brossa, tamanha a cumplicidade intelectual que ambos possuíam.

A partir de então, a trajetória de Tàpies formou-se num desvelar constante, das relações pessoais com os artistas do grupo *Dau al Set* à admiração de artistas contemporâneos ao seu período trouxeram-lhe diferentes fases artísticas que, se complementam em pensamento,



Fig. 17 - KLEE, Paul. *Twittering Machine*. 1922. Transfer drawing with oil, ink, and watercolor on paper on board with gouache, ink, and pencil, 63.8 x 48.1 cm. MOMA, NY.

³⁵ *“Em uma carta a seu amigo Franz Marc, naqueles momentos no front em plena Primeira Guerra Mundial, disse, referindo-se ao feito de que o que é pequeno e trivial pode ser às vezes, para ele, mais importante que os atos heróicos: ‘Para um guerreiro em campanha talvez lhe custará compreender que eu esteja fazendo pequenas aquarelas e tocando o violino. E pensar que a mim parece-me tão importante! E, de um modo geral, o Eu (com maiúscula) e o Romanticismo!’.” (Tradução livre do autor).*

algumas vezes divergem-se — se isto for possível — em processo artístico e finalização estética. A busca é notória, pelo não-pronto, mas imediato. Ou seja, pelo que está por vir e não-planejado, mas pensado, sentido e vivenciado. O caminhar e o descobrir tornam-se incessante e constante, de certo, outros tantos personagens foram marcantes para a sua linguagem. Da observação a Marcel



Fig. 18 - TÀPIES, Antoni. *Boxe of Strings*, 1946, técnica mista s. cartão, 48 x 40 cm. Coleção Particular,

Duchamp³⁶, um artista a quem Tàpies sempre demonstrou fascinação, desde o seu primeiro contato, resultou as obras-objeto, os materiais inusitados³⁷ — tanto na pintura como em outras linguagens (ver figura 18) — e a dessacralização da obra e da feitura.

“(...) la (obra) de Marcel Duchamp me interesaron tanto, que estoy seguro de que quedaron flotando en mi espíritu y siguieron influyéndome inconscientemente durante años y años. Lo absurdo de la combinación de los objetos cotidianos, o su sola presencia desplazada de sus lugares habituales, ha sido la paradoja mayor — comparable a la de los koans japoneses — que ha dado el

³⁶ A aproximação inicial de Tàpies com a obra de Marcel Duchamp deu-se, como grande parte dos artistas de vanguarda, pela edição de inverno de 1934 de *D'ací i d'allà*, que o incitou à busca de novas informações e observação da obra do artista dadaísta francês. Deste contato, desde o início de sua carreira, as experimentações com objetos e materiais incomuns para a pintura aparecem em sua produção. Além de Duchamp, Tàpies também cita a Kurt Schwitters, apesar do contato com poucas de suas obras. Com razão, Schwitters possui um grande papel no uso dos materiais, pois sua produção estava calcada nesses materiais inseridos na pintura (ver figura no Anexo I, no final do capítulo), diferentemente de Duchamp. Creio que as obras de Schwitters não possam ser categorizadas simplesmente como pinturas, mas arriscaria em denominá-las como pinturas-objeto.

³⁷ Em relação aos materiais inusitados, referem-se aqueles que não eram na época comum à pintura, como terra, pó de mármore, barbantes, pedaços de papel, madeira, vidro, metal e mais uma diversidade de outros que serão aplicados em sua pintura.

arte moderno, sobre el cual tanto ha influido posteriormente.”
(TÀPIES, 2003:218)³⁸

Pode-se dizer que a dessacralização seja um ponto culminante para que ele (Tàpies) saia da comum relação pintor-obra – trazida desde os artistas renascentistas e reforçada pela academia do séc. XIX – quando a importância do preciosismo técnico para a possível expressão artística e do acabamento se desintegralizem.

Como dessacralizar sem abandonar a aura que a pintura tem como arte maior entre as belas-artes³⁹?

Eis a questão! Cremos que o olhar tapiniano para as obras seja o mesmo de Duchamp. Se com Duchamp o olhar para o quadro desfez em sua soberania de “ser”, se o artista francês tratou a obra como um objeto qualquer à escolha e definição do artista, cabendo ao mesmo uma ressignificação do comum, sem que este comum deixasse de sê-lo, Tàpies também o fez. Porém, não cabe aqui a discussão sobre o desenrolar de Duchamp, da sua obra e da importância para a arte, mas sim a discussão sobre o modo que o olhar de Tàpies para a obra de Duchamp resultou em mudanças na sua própria produção. Assim, no caminhar de Tàpies a questão do “comum” na obra de arte retorna à pintura na elaboração não-prévia, na *mundanidade* dos materiais e no desprovimento da intenção. A grande magia tapiniana está em sacralizar o que já é, o oculto, o indizível e indecifrável, porém percebido, que pertence a todos, como se suas leituras sobre

³⁸ “(...) a (obra) de Marcel Duchamp me interessaram tanto, que estou seguro de que continuaram presentes em meu espírito e seguiram influenciando-me inconscientemente durante anos e anos. O absurdo da combinação dos objetos cotidianos, ou só sua presença retirada de seus lugares habituais, tem sido o paradoxo maior – comparável aos *koans* japoneses – que havia dado à arte moderna, sobre o qual havia influenciado posteriormente.” (Tradução livre do autor).

³⁹ Segundo a definição de Belas-Artes formulada durante o período renascentista, categorizava as artes entre *belas-artes* ou *artes maiores*. Integra-se nessa categoria a pintura, a escultura e a arquitetura; e as *artes menores*, o desenho, a gravura, a cerâmica, tecelagem etc. Tal categorização foi seguida durante quase quatro séculos, sendo, que após a Revolução Industrial e os movimentos contrários ao academicismo do séc. XIX, passou-se a considerar as artes em geral em *artes visuais* e *artes aplicadas*. Mesmo assim, se considerarmos a hibridez das linguagens artísticas, perderíamos todos esses classificatórios, tão importantes para o pensamento do séc. XIX e desconsideraríamos qualquer forma de classificação, a não ser a de arte.

a teoria de Carl Gustav Jung⁴⁰, unem-se ao pensamento existencialista de Paul Sartre⁴¹ e à metafísica da arte “*hegeliana*”⁴² (estes conceitos serão retomados no capítulo seguinte).

Assim, como o contato com a matéria, vinda em uma das vias por Duchamp – sem esquecer de Hans Arp, Max Ernst e o próprio Joan Miró –, as questões sociais tornaram-se mais presentes por meio de outro grande amigo, João Cabral de Melo Neto. Para Tàpies, a violência – lembrança da guerra – e a castração aos direitos civis e políticos sempre foram parte inquietante e latente de seus pensamentos, mas com João Cabral de Melo Neto foi possível a aproximação e o ensinamento, quase que doutrinário, das questões político-sociais.

O encontro entre Tàpies e João Cabral ocorreu no ano de 1949, por intermédio de um amigo comum. O poeta brasileiro exerceu grande influência sobre Joan Brossa, Antonio Puig e Antoni Tàpies. Nesse ano, realizou-se uma das

⁴⁰ Tanto Sigmund Freud como Jung foram presentes nas leituras feitas por Tàpies e, conforme ele próprio, contribuíram para uma compreensão do ser como um todo. Principalmente o segundo. “(...) *El sentido de la vida*, y mucho más especialmente el de la obra que más me interesó, *El yo y el inconsciente*, de C.G. Jung, que fue el origen de la verdadera pasión que, un tiempo más tarde, como diré – cuando comenzaron a llegar ediciones sudamericanas –, sentí por este escritor, con sus geniales descubrimientos de los *arquetipos* y del *inconsciente colectivo*, y toda ‘la savia de las fuerzas irracionales *telúricas*’, como dice el mismo Sarró, que tanto me explicó mi propio proceso colectivo.” (TÀPIES, 2003:223) – [“(...) *O sentido da vida*, e muito mais especialmente o que da obra mais me interessou, *O eu e o inconsciente*, de C.G. Jung, que foi a origem da verdadeira paixão que, tempo mais tarde, como direi - quando começaram a chegar as edições sul-americanas -, senti pelo autor, com suas geniais descobertas dos *arquetipos* e do *inconsciente coletivo*, e toda ‘a gama de forças irracionais *telúricas*’, como diz o mesmo Sarró, que tanto explicou meu processo coletivo.”] (Tradução livre do autor).

⁴¹ “Mais adiante consegui pela primeira vez umas obras de Sartre e desta maneira comecei a conhecer o existencialismo. Este foi uma grande descoberta naqueles anos. (...) Interessei-me por ele, sobretudo, quando soube que era predominantemente uma concepção filosófica atéia. *La nausée*, (...) foi uma das primeiras obras que li. (...) e confirmou-me que estas angústias e minhas intuições (...) eram realmente muito verdadeiras e frutos daquele período.” (TÀPIES, 2003:179)

⁴² “(...) voltou a parecer que encontraria orientações nas obras de estética, deste modo que comecei a ler com fervor a famosa estética de Hegell. (...) Havia que desvincular de sua crença na arte como uma maneira de revelar a Deus na consciência. (...) (A arte) era todavia a mais inferior de todas as três formas do Espírito Absoluto, que é descrito, (...) parecia confirmar que deveria existir uma nova arte mais próxima da poesia e da inteligência superior, e que eu havia de esforçar-me para encontrá-la.” (Tàpies, 2003:175-6)

primeiras exposições do artista, organizada pelo Instituto Francês com esses três artistas do *Dau al Set*, citados acima – a primeira ocorreu em 1948, no primeiro “*Salón de Octubre*” de Barcelona. Os três artistas pediram a João Cabral para escrever o texto de apresentação da exposição, já que ele possuía grande interesse pelas artes em geral e tinha finalizado um livro sobre Miró⁴³ no ano anterior. Do contato com João Cabral, Tàpies obteve conhecimento e aprofundamento da filosofia marxista e do socialismo que, segundo o pintor, foi uma influência decisiva em sua formação, só comparada em importância ao próprio surrealismo, que já exercia, e à psicologia, por meio dos escritos de Jung.

Uma das preocupações de Tàpies, a partir de então, passou a ser o papel militante da pintura e do artista – é certo que, posteriormente, conceberia o equívoco desta preocupação –, por conseqüência a sua leitura intensificou para os escritos de Marx, Engels, Lênin e até mesmo Stalin.

Bem possível que Tàpies, nesse período, estivesse se sentindo imbuído da “cruzada” política a favor de uma sociedade mais justa, socialmente igualitária e com ideais antiterroristas; algo que não é incomum para um espanhol do período, ainda mais para um catalão que sentia os acontecimentos pátrios em um alto grau de repressão velada por atos populistas⁴⁴. Não podia ser empunhada

⁴³ Segundo Tàpies e biógrafos de Miró, João Cabral de Melo Neto escreveu o livro de Miró logo após a exposição do mesmo na Galeria Maeght em Paris, em 1950, organizada por André Breton e Marcel Duchamp. No livro que João Cabral escreve ele compara as obras de Miró à poesia e reafirma a posição de “*o mais surrealista entre todos os surrealistas*”, pela preocupação simultânea com o fazer e com o intuitivo. Segundo Maia in “Cabral e Miró: A psicologia de suas composições”, do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, “*Conforme Cabral, Miró é um pintor essencialmente marcado pela preocupação de construir, no qual o mínimo gesto criador fará parte de uma luta aguda e continuada, uma vez que cada milímetro de linha tem de ser sempre avaliado*”. Além da importância do texto em si, as ilustrações do livro são as primeiras gravuras feitas por Miró, especialmente para a publicação.

⁴⁴ Interessante a postura naqueles anos e nos posteriores idem, o governo fazia uma propaganda externa de liberdade e vanguardismo, utilizando obras de artistas, como as do próprio Tàpies, como mensagem governamental ao exterior. Sendo que, dentro do próprio país, esses artistas não eram divulgados e, pelo contrário, eram retalhados de seus direitos a partir do momento que sentiam uma série de sanções em relação à exposição de suas obras e da divulgação na imprensa, como uma arte não bem recebida pela situação governista. Além do mais, a escolha das obras para irem para o exterior era feita por funcionários do governo e não pelo próprio artista. Tàpies,

nenhuma bandeira que não fosse a do governo vigente (utopia que a democracia propaga), seja relacionado ao governo ou às suas extensões, como à Igreja Católica⁴⁵. Tàpies, não obstante, possuiu esse espírito de contestação ideológica, porém é visível que a discussão que traz por meio do seu trabalho é a da indignação situacionista⁴⁶ (ver figuras 19 e 20, p. 45), mais do que um olhar igualitário e comunista ou do que almejar o idealismo utópico desta filosofia política. Aproxima-se mais da crítica à sociedade como um todo, sem direcionar-se para uma “solução” social. Muito menos esteve presente em suas obras o realismo social, corrente artística divulgada em demasia pela Rússia stalinista (esse contato estreita-se durante os anos de 1950 e 1951 em sua estada na cidade de Paris).

Tais posições políticas e ideológicas, tomadas nos finais dos anos 40 e início dos anos 50, são as que o pintor remete à influência recebida de João Cabral de Melo Neto; mas também à perspicácia e sensibilidade artística do poeta recifense. O texto escrito por João Cabral sobre o trabalho de Tàpies, para a exposição “*Cobalto 49*”, no Instituto Francês em Barcelona, foi de um observador acurado que se coloca frente à obra. Desse contato resultam palavras precisas tanto quanto à estética, como em relação ao “olhar” para a obra, no pleno sentido fenomenológico de absorver e estar presente nesta relação de “corpos”. A do observador com a obra em si.

“El ejercicio de aquella libertad [de composición] se expresa en el menosprecio por las imposiciones del limite del cuadro... Su

ao perceber-se disso, não mais permitiu, nem cedeu nenhuma obra ao governo espanhol. Colocou em prática a premissa que acreditava: nos ideais político-sociais e na liberdade que o artista possuía de criação e de desenvolvimento, sem ficar dependo de encomendas ou pedidos, sejam governamentais ou de mecenas.

⁴⁵ Um exemplo disto, em sua primeira exposição individual, um escultor de “*santos de yeso*”, como é relatado ironicamente em seu livro, exigiu que retirasse da exposição um desenho com aquarela que diria ser ofensivo à igreja e de ataque direto à religião católica. Se não o fizesse, ele iria denunciá-lo por tal obra a polícia, o que traria grandes problemas. De imediato tal desenho deixou de fazer parte da exposição.

⁴⁶ Neste período, Tàpies estava trabalhando em uma seqüência de obras que ele denominava de “bispos e militares”, como crítica às camadas sociais que mantinham no poder a ditadura franquista.

pintura saca partido de un raro estremecimiento que parecen provocar ciertos volúmenes demasiado próximos al marco (...), y no es poco el partido que saca de este orden inestable, de esta como inminente catástrofe.” (Tàpies, 2003: 238)⁴⁷



Fig. 19 - TÀPIES, Antoni. *Desenho*, 1949, tinta s. papel, 50 x 37,5 cm. Coleção Particular, Barcelona.



Fig. 20 - TÀPIES, Antoni. *Personagem com Macaco*, 1949, tinta s. papel, 36 x 29 cm. Coleção do Artista, Barcelona.

Mais tarde, Tàpies reencontrou-o em Paris, onde, novamente, o presenteou com diversos livros de pensamentos comunistas. Além dos escritos de autores como os citados anteriormente, um dos que a Tàpies se manteve muito próximo foi Georges Plékhanov, principalmente à obra *L'art et la vie sociale* (Éd. Sociales, Paris, 1949). O livro abordava principalmente o movimento de vanguarda russa e as dificuldades que enfrentaram com o governo socialista de

⁴⁷ “O exercício daquela liberdade [de composição] se expressa no menosprezo pelas imposições do limite do quadro (...) Sua pintura toma partido de um raro estremecimento que parece provocar certos volumes demasiado próximo às marcas (...), e não é pouco a vontade que traz desta ordem instável, desta como eminente catástrofe.” (Tradução livre do autor)

seu país. João Cabral e Tàpies tiveram grau de apreço inestimável um pelo outro e permaneceram em contato durante toda a vida do escritor brasileiro, mesmo com o afastamento geográfico de ambos devido a questões políticas, ou à disponibilidade de cargos feitos pelo Itamaraty⁴⁸.

Sua primeira exposição individual foi em outubro de 1950, organizada por Josep Gudiol, na Galerie Laietanes. Continha inúmeros desenhos, aquarelas e publicações ilustradas, além de 54 obras feitas a óleo. Acredita-se que essa tenha sido a maior exposição ocorrida em Barcelona, em quantidade de obras apresentadas.

Tàpies se preparava, com esta exposição, para a bolsa de estudo em Paris, que havia se inscrito e acreditava que seria premiado, como o foi. O próprio artista dividia sua exposição em duas partes: a primeira com “paisagens” que se aproximavam da obra de Klee e Miró, autenticamente assumido (ver figuras 15, 16 e 17; pp. 39 e 40). A segunda continha cenas de interiores com elementos figurativos e acabamento técnico mais refinado que se aproximava de artistas como Dalí – apesar das críticas que Tàpies possuía em relação a esse – e a René Magritte, com a intencionalidade dramática dos mestres espanhóis, cunhadas pelo “claro-escuro” intencionalmente violento e sombrio e, como de não se duvidar, apresentava fragmentos corporais (característica tapiniana que está presente durante quase toda a sua carreira e permeia parte do capítulo seguinte). Deste último grupo pertenciam as obras cujos títulos foram dados por Joan Brossa (ver figura 21, p. 48).

Apesar do tamanho da exposição, um dos intuitos que possuía era ajudar a angariar fundos para a estada em Paris. Tàpies vendeu somente uma de suas obras para o pai de um de seus amigos de longa data que, além de ajudá-lo a preparar para o ano de bolsa em Paris, abriu-lhe as portas, posteriormente, para

⁴⁸ João Cabral de Melo Neto retorna ao Brasil, em 1952, para responder por inquérito em que é acusado de subversão. Durante dois anos fica à disposição do Itamaraty, sem receber rendimentos, enquanto o processo tem andamento. Somente em 1956 será indicado para cargos no consulado da Espanha e passa a morar em Sevilha. Posteriormente se seguem remoções para diferentes países no território europeu, latino americano, africano, até sua aposentadoria em 1990.

sua ida para New York. O diretor do *Carnegie Institut*, Georges Washburn, estava de passagem por Barcelona e foi convidado para visitar a sua exposição, o que lhe rendeu uma indicação posterior para fazer parte de uma exposição da mesma instituição em Pittsburgh.

Dos anos passados em Paris, 1950 e 1951, Tàpies guardou a recordação de muita solidão; a espera de notícias de seu grande amor, Teresa⁴⁹ (ver figura 22, p. 49); o frio intenso do inverno parisiense; a aproximação ao comunismo e à pintura engajada na política; a desilusão com esse estilo de pintura – o realismo social – pela disponibilização dela ao serviço do stalinismo; as diversas exposições e galerias de arte; a frustração de não encontrar um *marchand* para as suas obras e a aproximação com mestres de longa data, como Dalí – a quem não tinha grande apreço –, Breton, Miró e a apresentação a Pablo Picasso, a quem sempre admirou. Desse último, o apreço que possuía pelo pintor é ilustrativo por meio de suas próprias palavras,



Fig. 21 - TÀPIES, Antoni.

A Barbearia do Condenado e o Escolhido, 1950, óleo s. tela, 97 x 130 cm. Coleção Particular, Barcelona.

⁴⁹ Teresa Barba y Fàbregas é a primeira e única paixão de Tàpies que, ao conhecê-la, ela tinha 14 anos de idade. Apaixonaram-se instantaneamente. Só se casaram aproximadamente 10 anos depois. Tàpies, em sua fala, destaca a presença de Teresa em sua vida, não somente no campo amoroso, mas também como o cerne de toda a sua existência e apoio nos momentos críticos de sua carreira e vida pessoal. Ela sempre foi o pilar de integridade a recordá-lo de suas convicções.

“Años después he tenido ocasión de confirmar la grandeza de su espíritu en todos los momentos en que se le ha solicitado, y he visto palpablemente que un gran artista siempre es un gran hombre.” (TÀPIES, 2003:287)⁵⁰

A princípio, o sonho tão desejado, a bolsa de estudo em Paris, tornou-se uma grande dificuldade para o artista. O entrave da língua estrangeira, as questões ligadas à moradia, além da adaptação a uma cidade cosmopolita como a capital francesa, ocasionaram uma má impressão a Tàpies. Posteriormente, foi se adaptando e conseguiu usufruir o que a cidade poderia lhe oferecer, mesmo com pouco dinheiro para o sustento.



Fig. 22 - TÀPIES, Antoni. Teresa, 1953, óleo s. tela, 72 x 59 cm. Coleção do Artista, Barcelona.

As livrarias apresentadas por João Cabral de Melo Neto, com os livros e as informações que eram praticamente impossíveis de serem adquiridas em Barcelona, ou na Espanha, devido à ditadura franquista, eram motivos de contentamento. O contato com as diversas gamas literárias e os diversos autores ampliou ainda mais seu olhar para o mundo em todos os aspectos, mesmo que a preocupação ainda continuasse única, a compreensão do mundo e do homem.

“Las lecturas y la curiosidad por los pensadores y poetas que iba descubriendo en aquella librería de la Rue Racine, a que me llevó Cabral, o en la Hune, de la que también me hice adicto, crecieron con profusión durante aquel tiempo. De Lao-Tse a Omar Kavyan o Hikmet, de

⁵⁰ *“Anos depois tive oportunidade de confirmar a grandeza de seu espírito em todos os momentos em que havia sido solicitado, e percebido palpavelmente que um grande artista sempre é um grande homem.” (Tradução livre do autor)*

Diderot a Einstein o Sartre, de Neruda a Miguel Hernández.”
(TÀPIES, 2003:281)⁵¹

Outro dos entretenimentos preferidos de Tàpies durante esse período foi a ida aos cinemas e cineclubes parisienses – graças ao baixo custo de tais locais para quem era estudante. O contato com obras que estavam se tornando a corrente cinematográfica europeia, como o neo-realismo italiano, com seus diretores de vanguarda, como Vittorio De Sica ou Roberto Rossellini; o conhecimento de filmes ainda não vistos, como Mèliès; ou o cinema alemão, como Dreyer e rever ainda os clássicos soviéticos que já tinha visto durante o período republicano na Catalunha, como Sergei Eisenstein; encheram os olhos do artista de um outro universo.

E por último e bem provável que mais importante que os demais, as



Fig. 23 - FOUGERON, André.
Return from the Market, 1953, óleo
s. tela, 194,6 x 129,7cm. Tate
Gallery, Londres.

visitas aos museus e galerias de Paris. Visitou do *Musée du Louvre* ao *Jeu de Paume*, ao *Musée Guimet* e o *Musée des Arts Modernes*. Além das exposições realizadas no *Grand e Petit Palais*. Dentre as exposições de artistas, cita a de Dalí – a quem o atendeu com entusiasmo – que, segundo Tàpies, já havia retornado às raízes figurativas e se vendido ao sistema tanto político, quanto monetário e religioso; e a de Miró, onde conheceu André Breton. Todavia, Tàpies recorda de uma exposição em especial em seu livro, a de André Fougeron (ver figura 23), pintor francês que em meados dos anos 40 se filiou ao PCF (Partido Comunista Francês). Essa exposição tornou-se durante poucos dias um acontecimento que foi

⁵¹ “As leituras e a curiosidade sobre os pensadores e poetas que iria descobrindo naquela livraria da Rue Racine, que me levou Cabral, ou na Hume, de que também me acompanhou, cresceram com profusão naquele tempo. De Lao-Tse a Omar Kavyan ou Hilkmét, de Diderot a Einstein ou Sartre, de Neruda a Miguel Hernández.” (Tradução livre do autor)

relembrado por toda a imprensa que possuía ligações com a ideologia comunista na cidade de Paris, afinal, a obra de Fougeron possuía o caráter exigido e o estilo promovido tanto pelo partido comunista, como pela antiga União Soviética sob o comando de Stálin. As obras de Fougeron encaixavam dentro da nomenclatura de *realismo socialista*, em que o partido interpunha a favor do artista que promovesse em suas obras as questões ligadas às brigas de classes sociais e ao marxismo não-trotskyista. Porém, tal estardalhaço sobre a obra do artista francês, como diria Tàpies, foi *flor de um único dia*, ou seja, não perdurou além do que se tinha proposto.

A referência de uma arte engajada só era precisa na ideologia comunista, ou socialista, a partir do instante que o artista esteja disponível a seguir a doutrina artística então imposta, um retorno ao classicismo figurativo retratando as questões filosóficas e apresentando a classe operária em suas obras. Muito próximo ao que era condenado pela juventude revolucionária no início da Revolução Russa, em que a figuração era o eco dos valores aristocratas e burgueses de uma sociedade capitalista, sendo assim, esse estilo artístico era bem distante do ideal de Lênin sobre arte e da educação por meio dela, diga Malevich e tantos outros.



Fig. 24 - TÀPIES, Antoni. *Coral de Trabalho*, 1951, óleo s. tela, 130 x 162 cm. Centro Català, Madrid. A obra tem fortes referências ao engajamento socialista e a filosofia marxista que no período de moradia em Paris tanto se aprofundou.

“Pero fueron muchos los artistas que, creyendo que desarrollaban bien las ideas de Marx, cuando en realidad estaban siguiendo las imposiciones soviéticas, (...) Estas obras me llenaban de desconcierto, cuando no de rabia e indignación, y me hacían sentir vergüenza por las mismas ideas que yo tenía.” (Tàpies, 2003:277)⁵²

Apesar da discordância, as obras feitas por Tàpies em Paris possuem um cunho político (ver figura 24, p. 51). Não se prestava ao delírio do realismo social, ao contrário, mas possuía claras referências às ideologias políticas que tanto lhe foram caras. Suas obras possuíam um caráter surrealista, fato que lhe rendeu censuras e desaprovações, tanto aos partidários políticos como aos *marchands* das galerias de arte. Em uma avaliação posterior, Tàpies as considerou como obras de um período imaturo – talvez estivesse correto, já que os *marchands* que havia visitado nesse período aconselharam-no a desenvolver melhor o seu trabalho antes de se interessarem por ele –, que de um período de transição e com conteúdo simplista demais.

São desse período obras tais como *Homenaje a Lorca*, *El trabajo nocturno*, *Homenaje a Miguel Hernández*, *Los oficios*, *Ellos acusan* e *Asia unida* (ver figura 25). Essa última participou da I Bienal de Arte de São Paulo e foi ganhadora do prêmio máximo dado a um artista estrangeiro, em 1951. Hoje ela pertence ao Museu de Arte Contemporânea da



Fig. 25 - TÀPIES, Antoni. *Ásia Unida*, 1951, óleo s. tela, 80,6 x 100 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁵² “Porém foram muitos os artistas que, acreditando que desenvolviam bem as idéias de Marx, quando na realidade estavam seguindo as imposições soviéticas, (...) Estas obras enchiam-me de desconcerto, quando não de raiva e indignação, e me faziam sentir vergonha pelas mesmas idéias que eu tinha.” (Tradução livre do autor).

Universidade de São Paulo.

Depois de um ano de estada, no seu retorno a Barcelona, começou a indagar também outras questões sobre arte, pois os países da Europa e dos Estados Unidos fizeram uma verdadeira apologia ao retorno do abstrato e das idéias de Kandinsky, Mondrian, entre tantos outros, enquanto os partidos socialistas se empenhavam pela arte figurativa. Novamente ocorria a ilusão de uma arte que expressasse as questões políticas. A arte abstrata passou a representar uma ideologia àqueles que eram contrários ao comunismo europeu. A ironia se pautava em recordar a origem desse estilo artístico, seus precursores, como os já citados acima, que em geral eram de convicções políticas esquerdistas. A esse fato agravou-se um outro: o emprego da arte abstrata, tanto entre os novos como velhos artistas, sem ao menos possuírem alguma base teórica ou quererem expressar algum conceito, sentimento ou idéia dessa linguagem modernista e inovadora. Muitas vezes tornou-se a imagem sem respaldo, nem estético, nem conceitual.

“(...) lo que entonces se llamaba ‘abstracto’ sin apenas precisar, poco a poco adoptado y oficialmente fomentado por muchos países ultra conservadores – entre ellos, como he dicho, España –, adquirió, a raíz de esto, para muchísima gente de izquierda, un tono de ‘desconéxion con la realidad social’, de ‘arte por el arte’, de ‘irracionalismo’, (...) evidentemente, a las campañas por despolitizar el arte por parte de los que piensan que, cuanto más se acerca el arte al puro juego, mejor, pues es lo que conviene para distraer al pueblo; (...) Es cierto, a pesar de todo, que algunos de los bizantinismos formalistas de ciertos pintores me parecían a menudo estériles y que iban muy bien con esa política.” (TÀPIES, 2003:296)⁵³

⁵³ “(...) o que então se chamava ‘abstrato’ sem ser preciso, pouco a pouco adotado e oficialmente fomentado por muitos dos países ultra-conservadores – entre eles, como disse, Espanha –, adquiriu, por este motivo, para muitíssimas pessoas da esquerda, um tom de ‘desconexão com a realidade social’, de ‘arte pela arte’, de ‘irracionalismo’, (...) evidentemente, as campanhas para despolitizar a arte por parte dos que pensavam que, quanto mais a arte se apropria ao puro jogo, melhor, pois é o que convém para distrair o povo; ... É

Tais posições reacionárias, tanto na política quanto na pintura, não lhe agradavam. Sua inquietude trazida pelo afã de grande leitor das questões humanas, como a filosofia, a psicologia, as doutrinas orientais, entre tantos ramos, o instigaram ainda mais a uma busca pelo universal. Com certo pesar percebeu que a ligação entre a arte e a política não estava na ideologia a que esta se inseria, mas no que considerava como verdades universais. No início dos anos 50, o realismo social com sua visão enquadrada do mundo e o abstracionismo, com seu modismo e alienação do papel da arte, tanto ao artista quanto ao observador, possuíam ambos posições reacionárias e excludentes.

“Cuando todo el mundo está ya de acuerdo en qué es la belleza, entonces aparece la fealdad”, um trecho do livro do Tao citado por Tàpies. E assim, como grande leitor de filosofias orientais, passou a procurar o que seria considerado no budismo, o caminho do meio⁵⁴.

Os anos que se seguiram, de 1952 e 1953, foram cruciais para a sua produção e carreira artística, como também para a sua vida pessoal. Iniciou uma busca incessante por um novo fazer, sem predeterminações ou mesmo exclusões; suas obras transitavam entre o abstrato, o geométrico e o figurativo, elementos que faziam parte de sua pesquisa. Porém a experimentação dessa fase não era gratuita e não se tornou exclusivamente uma busca de um novo estilo. O que estava em estado de captação era um novo modo de compreensão e expressão do

certo, apesar de tudo, que alguns ‘bizantinismos’ formalistas de certos pintores pareciam-me frequentemente estéreis e que concordavam muito bem com esta política.” (Tradução livre do autor).

⁵⁴ Com esta citação, não estamos excluindo de forma alguma as demais razões para a busca de Tàpies por novas linguagens artísticas, nem tão pouco reservando às filosofias orientais o papel de incentivo único para tal busca. Essa postura está aliada aos pensamentos filosóficos de Heidegger, Sartre, Nietzsche, (...) A psicanálise freudiana e a psicologia de Jung, à literatura e aos descobrimentos científicos da física e da matemática e porque não dizer à filosofia marxista. Como o próprio Tàpies diria, o mundo naquele instante estava em uma pulsante transformação e, para ele, a arte também deveria seguir esse novo rumo a ser descoberto. Como escreve: *“Não era mais importante, pois, compreender a urgência de voltar a encontrar e aceitar muitos conceitos opostos? Acaso estavam em desacordo com a mesma crescente espiral de ações, reações e síntesis que ensinava a dialética marxista? A verdade era que o mundo clássico e toda a tradição católica ocidental se encontravam definitivamente em crise e que havia de empenhar-se a acreditar em uma nova maneira de ver a realidade.”* (TÀPIES, 2003:300)

mundo em que vivia, além de uma nova linguagem artística que pudesse apresentar-se perante as questões fundamentais do homem. Tais tentativas eram buscadas por novos meios, materiais e também do trânsito feito entre os estilos. As referências aos artistas da vanguarda europeia, principalmente os dadás e surrealistas, eram fundamentais pelo emprego de novos materiais, pelo automatismo-psíquico, pela busca da intencionalidade e pelo uso de imagens figurativas que não estão inseridas dentro de uma postura acadêmica (ver figura 26).

“Quedaba también en el aire la posibilidad del uso o la alusión directa a imágenes verdaderamente figurativas. Como habían dichosos surrealistas, ¿por qué aquella especie de auto castigo de prohibirse drásticamente toda alusión al mundo visual? (...) Los dadaístas y los surrealistas ya habían abierto una puerta importante en este sentido. (Piénsese en la gran importancia de Duchamp y recuérdense los poemas-objeto de Breton, Éluard, etc.).” (TÀPIES, 2003:311)⁵⁵

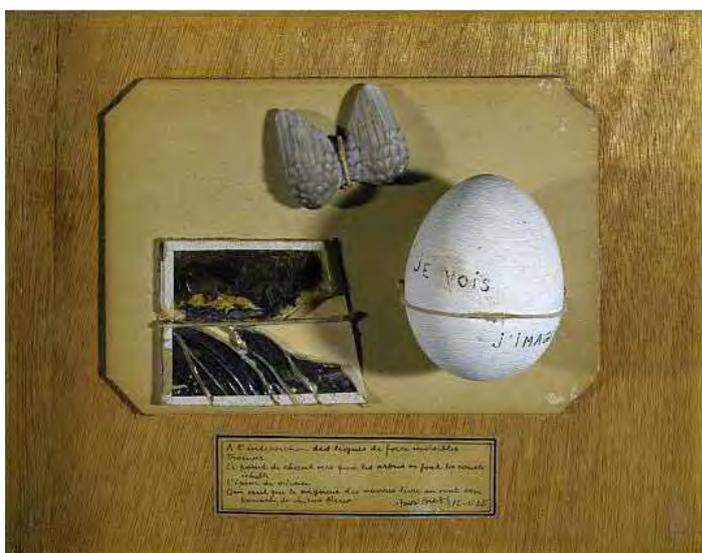


Fig. 26 - BRETON, André.
Poema-Objeto. 1935, Técnica Mista com Poema Escrito s.
Cartão, 16,3 x 20,7 cm. National Gallery of Scotland, Endimburg.

⁵⁵ *“Pairava também no ar a possibilidade do uso ou da alusão direta a imagens verdadeiramente figurativas. Como haviam felizes surrealistas, por que aquela espécie de auto-castigo de proibir-se drasticamente toda alusão ao mundo visual? (...) Os dadaístas e os surrealistas já haviam aberto uma porta importante neste sentido. (Pensem na grande importância de Duchamp e recordem-se dos poemas-objeto de Breton, Éluard, etc.).” (Tradução livre do autor).*

Como para Tàpies o entendimento do mundo, como gosta de dizer, sempre foi fruto dos entroncamentos das diversas formas de conhecimento existentes, uniam-se às referências de vanguarda, os seus estudos sobre as antigas civilizações e as filosofias orientais⁵⁶. No caso dele, essa aproximação deu-se, inicialmente, pela curiosidade do adverso, mas também pela necessidade, devido à enfermidade sofrida nos anos anteriores, de exercícios corporais e meditação para que se restabelecesse prontamente. Desse modo, a sua curiosidade e admiração pelos conhecimentos milenares da cultura chinesa, hinduísta e japonesa influíram grandemente em sua busca dessa nova linguagem artística. O uso de elementos gráficos, escritas e símbolos que transitam entre a escrita e a imagem são exemplos desta referência, que unidos aos citados dadás e surrealistas reafirmaram a busca por esta hibridez simbólico-figurativa dentro da composição artística. Contudo, vale ressaltar que é perceptível a obsessão que o pintor catalão possui em unir pensamentos e elementos que estavam calcados como opostos, quebrando as concepções maniqueístas em todos os patamares da pintura.

A experimentação não estava somente imbuída das questões conceituais ou de expressão, mas se resvalava também nas questões práticas da linguagem artística. Foram diversos os modos com que tratou desta questão, podem-se citar pelo menos três que se consideram mais relevantes: os relacionados às compatibilidades entre os materiais trabalhados, outro à procedência destes materiais e um terceiro modo relativo ao processo da execução da obra em si. Estes foram os anos em que se permitiu o uso e mistura de materiais que eram considerados incompatíveis, como tintas que possuem base oleosa com as que possuem a base aquosa ou o uso corrente de solventes em exagero, tornando-os como elementos principais na feitura das tintas a serem aplicadas.

Ainda utilizou materiais que não eram considerados nobres na pintura, como terra, areia, dejetos das diversas procedências, entre outros. Também o

⁵⁶ Como é passível de observação, desde os artistas românticos que a arte ocidental se aproxima dos povos orientais, ora pelo exotismo e estética adversa ao mundo europeu, como no caso de Delacroix, ora em busca de um estado primitivo de conhecimento ou endeusamento, como Gaughin, sem contar os artistas impressionistas, cubistas e tantos outros.

processo do artista ao fazer a obra, passou do “simples” uso do pincel a tentativas outras, a pincelada não era mais suficiente, apareceram as aplicações com outros instrumentos, além das ranhuras, os esfregões e outros meios de aplicação da matéria sobre a superfície (ver figura 27). A subversão dos paradigmas ocorria em todos os âmbitos.



Fig. 27 - TÀPIES, Antoni. *O Choro, Amarelo e Violeta*, 1953, técnica mista s. tela, 97 x 130 cm. Coleção Particular, Barcelona.

“Es el momento pues, para mí, de las redes pegadas, los desconchados de materia, las manchas hechas al azar con disolventes, las impresiones de cartones, los efectos obtenidos con materiales que no se pueden mezclar (óleo con gouache o acrílico, el cual, entonces, empezó a aparecer en el mercado), los restregados, los rascados, los barnices, los monotypos, las superposiciones de formas por transparencia, técnicas tomadas en préstamo del aguafuerte (rascando barnices), los primeros espesores, las primeras tierras (...)” (TÀPIES, 2003:312)⁵⁷

⁵⁷ *“Era o momento, para mim, das tramas coladas, dos descascados da matéria, das manchas feitas ao acaso com solventes, das impressões em cartões, dos efeitos obtidos com materiais que não se podem misturar (óleo com guache ou acrílico que começou a aparecer no mercado), dos*

Para Tàpies, esse foi o momento de encontro que tanto buscava, uma linguagem e estilo próprios, um “espaço” onde pudesse unir as suas preocupações conceituais, sem se preocupar com as ideologias herméticas, aliadas às suas raízes catalãs (ver figura 27, p. 57).

Outro fato que fez desse um período de transformações foi sua primeira exposição individual em New York. Era o mês de outubro de 1953. Esteve pela metrópole americana durante um mês e meio. Por intermédio de contatos feitos pelo diretor do *Carnegie Institut*, Georges Washburn, a exposição de Tàpies inaugurou a galeria de Martha Jackson. A recepção de sua exposição pela crítica especializada não foi das mais entusiastas. Isso foi um desconsolo para o artista, pois, além das críticas, o trabalho que era apresentado não correspondia mais à sua atual produção. Grande parte das obras na exposição era datada dos anos de 1950 e 1951, época que viveu em Paris⁵⁸. Justamente o período que Tàpies definiu como transitório entre o surrealismo e a materialidade do período em que se encontrava⁵⁹.

Contudo, sua ida a New York foi extremamente proveitosa, primeiramente como afirmação da sua linguagem. Percebeu que não eram somente suas as indagações e transformações que se davam naquela etapa de sua vida, outros jovens artistas também buscavam caminhos próximos aos seus nas linguagens artísticas.

esfregados, dos arranhados, dos vernizes, das monotipias, das sobreposições das formas por transparência, técnicas que foram pegadas da água-forte (riscando vernizes), das primeiras espessuras, das primeiras terras.” (Tradução livre do autor)

⁵⁸ Segundo o próprio artista, apesar da grande receptividade de Martha Jackson e dos esforços por ela empregados, a exposição, com trabalhos antigos, dificultou posteriormente a divulgação dos trabalhos que continham a ‘nova’ linguagem, que definiriam a carreira e o estilo artístico de Tàpies.

⁵⁹ Empregamos a palavra materialidade para a linguagem desse período não por ser a mais exata, mas para pontuar a diferenciação entre as distintas fases de sua produção artística. Como Tàpies citou, os críticos prontamente nomearam o seu trabalho assim como o de tantos outros artistas europeus do período por diversos pseudomovimentos: tais quais informalismo, tachismo, brutalismo, (...) e abarcaram as distintas produções em uma única linguagem de forma altamente equivocada, que não possuía desígnios para determinar nem a produção, nem a nomenclatura de uma linguagem que considerava inexistente até o momento.

“Kauffman me regaló un libro que poco antes se había publicado en Nueva Iork sobre el arte abstracto americano, (...) y otro panorama más general editado por Museo de Arte Moderno, (...) estos libros me hicieron ir de sorpresa en sorpresa, al descubrir en algunos artistas, como Tobey, Pollock, Kline, De Kooning o Motherwell, entonces muy poco conocidos, algunas afinidades muy singulares con cosas mías que había dejado en Barcelona, lo que me estimuló mucho.” (TÀPIES, 2003:321)⁶⁰



Fig. 28 - Martha Jackson e Antoni Tàpies. Abertura da Marta Jackson Gallery, New York, Outubro-Novembro/1953.

Em segundo lugar, a confirmação do empenho e dedicação que Martha Jackson possuía na divulgação e comercialização de seu trabalho (ver figura 28). Para um artista, a presença de um *marchand* o alivia da preocupação mercadológica, deixando-o livre para o ato criativo e compositivo de sua produção.

Certamente os enlaces finais para suas tormentas foram assegurados em Paris. Se, em sua primeira estada, a cidade não lhe foi acolhedora de um ponto de vista profissional, em sua segunda visita, no ano de 1955, seguramente foi diferente. Tàpies e sua esposa Tereza foram a Paris, munidos de algumas de suas obras para uma exposição organizada por

⁶⁰ *“Kauffman presenteou-me com um livro que pouco antes havia sido publicado em Nova Iorque sobre a arte abstrata americana, (...) e outro panorama mais amplo editado pelo Museu de Arte Moderna, (...) estes livros fizeram-me surpresa atrás de surpresa, ao descobrir em alguns artistas como Tobey, Pollock, Kline, De Kooning ou Motherwell, então muito pouco conhecidos, algumas afinidades muito próximas com minhas coisas que havia deixado em Barcelona, o que me estimulou muito.” (Tradução livre do autor)*

Édouard Jaguer⁶¹ na *Galerie Raymond Creuze*, “*Phases de l’Art Contemporain*”.

Tornou-se realidade um grande sonho do artista: expor na capital francesa⁶². Contudo, mais do que a exposição a que se destinaram as obras de Tàpies, um encontro foi fundamental para assegurar sua sobrevivência tanto ideológica como financeira. Durante esta estada, conheceu o crítico de arte Michel Tapié, que acolheu de imediato a sua produção artística e firmou uma grande amizade tanto no plano intelectual quanto pessoal. Pelas palavras de Michel – empregamos esse nome para que não haja equívocos entre o pintor Antoni Tàpies e o crítico Michel Tapié – conseguiu o que seria a conceituação mais próxima de seus propósitos com a pintura e com a arte e por meio dele entrou em contato com os artistas europeus⁶³ de sua geração que possuíam trabalhos que de algum modo aproximavam-se da sua linguagem e intenção.

⁶¹ Édouard Jaguer foi poeta e crítico de arte francês que comumente tem seu nome associado ao movimento surrealista, porém apoiou também a pintura não-figurativa que surgiu após o período da II Guerra Mundial. Foi redator da revista *CoBrA*, que originou o movimento artístico homônimo e fundador da revista *Phases*, que do mesmo modo que a primeira, agrupou uma série de artistas durante seu período de publicação. Em relação à proposta do grupo *Phases*, define a historiadora do MAC-USP, Prof^a Dr^a Daisy V. M. Peccinini de Alvarado, “*As chaves de PHASES são em primeira instância um espaço de liberdade da arte ao imaginário, um apelo à interatividade, ao jogo de sensibilidades entre artista e público intermediado pela obra, ao inconsciente, ilimitado e fascinante. PHASES insiste na lei do imaginário, do automatismo psíquico. Na sua impulsão libertária, PHASES constitui-se em um fluir constante no tempo, um resgatar do interior humano, do subconsciente, das emoções, pesquisando as formas vistas, não exteriormente, mas as que brotam em nossa tela interior. Estas formas são vivas e irreprimíveis, como os processos vitais, semelhantes ao respirar e ao comer, como declarava Édouard Jaguer um dos fundadores de PHASES e o grande organizador das irradiações intercontinentais do movimento.*”, no catálogo da exposição PHASES no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, de 1997.

⁶² No período posterior à II Guerra Mundial, aos poucos, a capital artística mundial deixa de ser Paris e passa a ser New York. Vários fatores levaram a tal situação, desde o refúgio de artistas e *marchands* europeus no continente americano, devido a perseguições políticas, ideológicas e/ou raciais, até o impulso econômico que os Estados Unidos tiveram em relação à Europa, devido ao seu território não ter sido ameaçado durante o conflito. Mesmo assim, Paris ainda possuía uma aura de cidade artística, afinal desde o final do séc. XVIII até os anos 30 permaneceu incólume como formadora de idéias e tendências que iriam anos mais tarde serem realizadas nos mais diferentes continentes. Comumente como Picasso, Miró e Dalí, os artistas espanhóis ainda mantinham este sonho de realização. Uma exposição na capital francesa.

⁶³ A partir de um livro de Michel Tapié, dado pelo próprio a Antoni Tàpies, *Un art autre* (Paris, 1952), o pintor familiarizou-se com esta geração de artistas europeus citados acima, como Wols, Dubuffet, Fautrier, Michaux, Burri, Riopelle, Appel, etc; além de artistas americanos como

“La amistad con Tapié – (...) – fue una de las experiencias más excitantes de mi carrera y en muchísimos puntos sigo pensando que este hombre supo aglutinar y dar carta de naturaleza a uno de los momentos más interesantes del arte de posguerra. Pues Tapié es sobre todo eso: un polo en el que se concentraron artistas venidos de diferentes lados, un momento de cohesión de hombres que luchaban lejos de programas y consignas convencionales y esclerotizadas, respetuoso siempre con la iniciativa de las obras, comprendiendo que la nueva estética no es una cosa que se haya de imponer, sino que en todo caso ha de hacerse a posteriori, con aquellas obras la vista.” (TÀPIES, 2003:353)⁶⁴

O diálogo estabelecido por Antoni Tàpies e Michel Tapié finalizou uma angústia freqüente na busca de sua linguagem, que não deixou de aprimorá-la constantemente, a de apresentar em sua produção questões que sempre rondaram o seu pensamento. Se por muitas vezes viu-se sozinho ao empreender suas convicções intelectuais em sua obra, a partir desse instante conseguiu perceber a importância de uma abordagem humanista⁶⁵ que buscara incessantemente durante os seguidos anos desde o início de sua vocação.

Clifford Still e os já conhecidos por Tàpies, Pollock e Tobey. Neste livro, Michel Tapié construiu uma tênue linha entre as obras mostradas a partir do não-figurativismo da arte pós-guerra.

⁶⁴ *“A amizade com Tapié – (...) foi uma das experiências mais excitantes de minha carreira e em muitíssimos pontos sigo pensando que este homem soube aglutinar e dar aval a um dos momentos mais interessantes da arte do pós-guerra. Pois Tapié era sobretudo isto: um pólo em que se concentrava artistas vindos de diferentes locais, um momento de coesão de homens que lutavam longe de programas e ordens convencionais e esclerosadas, sempre respeitoso com a iniciativa das obras, compreendendo que a nova estética não era uma coisa que se havia de impor, senão que em todos casos há de fazer-se a posteriori, com aquelas obras à vista.”* (Tradução livre do autor)

⁶⁵ O termo humanista aqui aplicado cabe a definição inicial do termo, em que eram assim considerados os intelectuais que de algum modo contribuía para as quebras do pensamento medieval centrado no teocentrismo, pelo posicionamento do homem como princípio atuante ao seu entorno e à natureza das coisas. Os humanistas assim denominados eram os estudiosos que buscaram a sabedoria por meio do conhecimento integrado por disciplinas, consideradas distintas de suas funções e compreensão, como: poesia, história, retórica, filosofia e matemática. Inexplicavelmente, desde o Iluminismo até os dias atuais, muitos consideram que o conhecimento e o entendimento das coisas possuem origens epistemológicas e funcionais distintas e que se contrapõem, de modo a segmentar o olhar para o homem e para o mundo que o rodeia.

“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 útil a los hombres.” (TÀPIES, 2003:293)⁶⁶

Tàpies percebeu-se, despropositadamente, integrado a uma corrente de artistas e intelectuais que conseguiram apresentar o que muitos pensadores e criadores vinham anunciando desde o século XIX: a possibilidade de uma visão de mundo integralizada que possibilitasse ao homem um entendimento abrangente de causas e efeitos dos acontecimentos e fenômenos existentes.

Claro que o dito anterior não se refere somente ao que pode ser explicado, esse é o ponto crucial da obra tapiniana, segundo colocaram alguns teóricos e artistas que a contemplaram. Tàpies utiliza a diversidade de elementos compositivos (que depois serão abordados mais especificamente, como a gestualidade, os materiais aplicados, a textura, os códigos e símbolos universais e pessoais, os fragmentos corporais e objetos) para apresentar as inquietações humanas mais intrínsecas, os sentimentos e pensamentos que acalentam e atormentam a humanidade desde o princípio dos tempos.

Bem possível que neste ponto caiba um clássico pensamento que Klee fez sobre a arte e aplica-se, com propriedade, à produção de Tàpies. Disse o pintor suíço: *A Arte não imita o visível; ela torna visível o não-visível* (ver figura 29, p. 64). Este não-visível percebe-se de modo incondicional ao que se apresenta na obra do pintor catalão. A afirmação da linguagem é reforçada por meio da negação do literal, a representação é retirada de cena para presentear o observador com o auto-olhar, ou seja, a partir do momento que a representação não permanece na obra, é necessário que o observador busque em si as

⁶⁶ *“Meu instinto, por uma inclinação difícil de explicar, nas questões da arte me levavam mais e mais por caminhos solitários, em um afã sustentado pela captação de algo mais ligado à realidade (paradoxalmente, já começava a me sentir mais ‘realista’ que os que assim se chamavam), mais vivo e útil aos homens.” (Tradução livre do autor)*

referências necessárias para a compreensão da obra, aquilo que é não-dizível à consciência humana, mas que nela permanece incrustado.

“(...) Já que o olhar em que ele fora aprisionado como objeto era o seu próprio olhar, devolvido a ele pela mediação da superfície refletora, (...) tornou-se servo e senhor numa só pessoa (...) que é tornar-se uma coisa autoconsciente, cujo exterior e cujo interior são um só.” (DANTO, 2005:45-6)

Desse modo, para aprimorar a percepção relativa às obras do pintor, no segundo capítulo, encontram-se as questões da gestualidade artística, ou seja, a extensão e apreensão do corpo do artista apresentada na feitura da obra; das representações figurativas, abstratas e simbólicas encontradas nas obras do início de sua carreira artística; dos materiais por ele utilizados e suas relações com a temática em discussão e as aproximações com os conceitos primeiros de sexualidade encontrados na psicanálise freudiana.

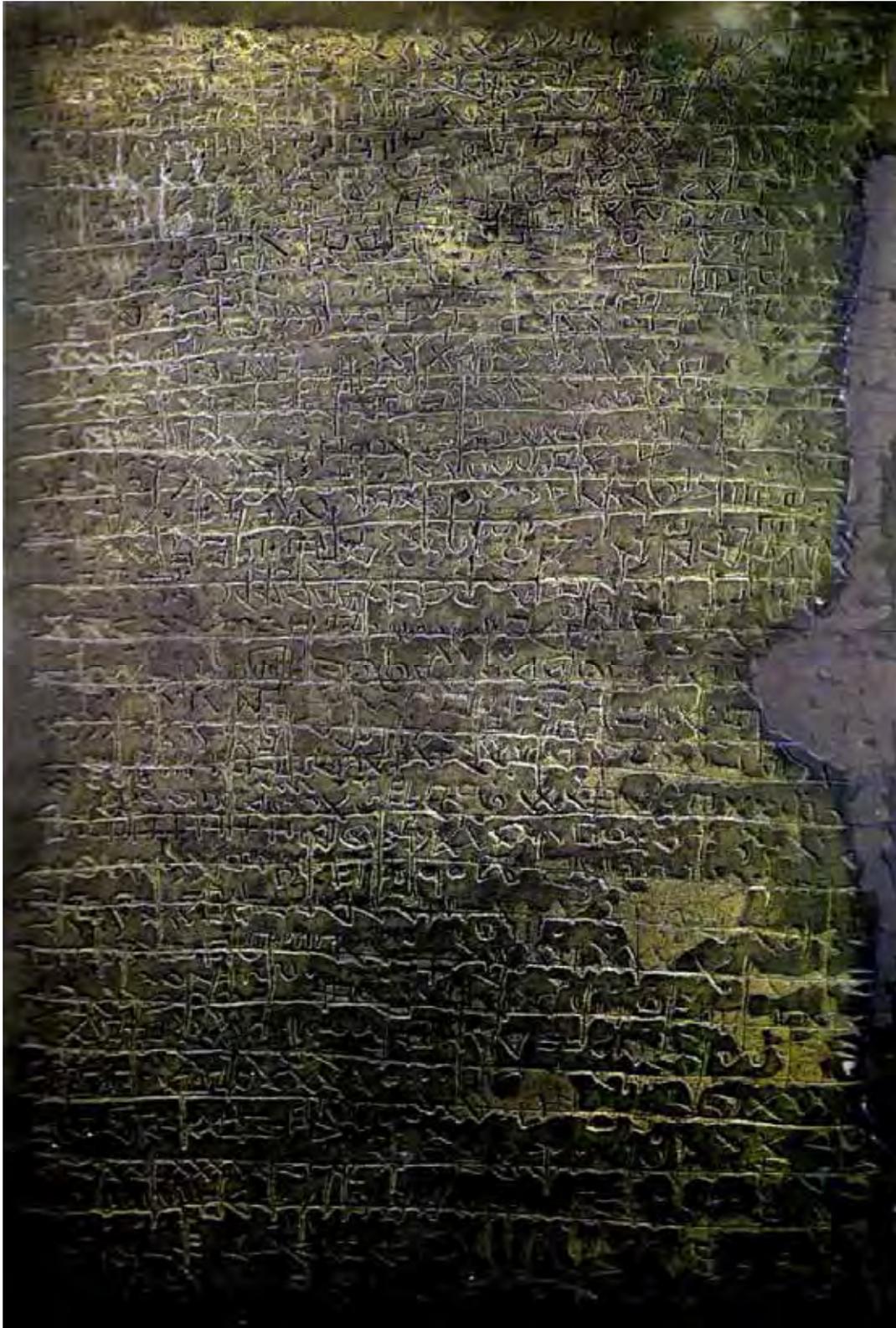


Fig. 29 - TÀPIES, Antoni. *Caligrafia*, 1958, técnica mista s. tela, 195 x 130 cm. Coleção Particular, Zürich, Switzerland.

Capítulo II

SUPEREXISTÊNCIA

“A pintura moderna, como o pensamento moderno em geral, obriga-nos a admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que contudo seja verdade.”⁶⁷ Merleau-Ponty

A definição das obras a serem escolhidas para este trabalho parte da extenuante insistência do olhar. Não uma, nem duas, mas incontáveis vezes foram realizadas observações perceptivas sobre o trabalho da arte de Antoni Tàpies.

Devido à extensão de sua obra, já que o pintor mantém a produção ativa, foi determinante a limitação de um período para ser analisado. Como separar qual período para que mantivesse a coerência sobre o estudo? Pela dificuldade do olhar direto sobre as obras, foi, principalmente, por intermédio dos Catálogos *Raisonnés*⁶⁸ que o contato se estabeleceu, apesar de ter contato com algumas delas na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona. Assim, dentre seus catálogos, a divisão é feita em períodos, já que a quantidade de obras realizadas por Tàpies impossibilita fazer um volume único. A partir de então, foi escolhido o primeiro catálogo, o que abrange a produção entre 1943 a 1960. Realizamos essa escolha devido à importância que possui ao relatar a construção da linguagem do artista até o seu amadurecimento. Principalmente no período que abarca a produção artística entre 1943 a 1951, devido ao notório figurativismo de sua obra, tornam-se mais evidentes os conceitos de sexualidade percebidos, afinal trata-se do

⁶⁷ (MERLEAU-PONTY, 2004:88).

⁶⁸ São oito os números de catálogos raisonnés do artista, sendo divididos por períodos de sua produção artística. O primeiro de 1943-1960; o segundo de 1961-1968; o terceiro de 1969-1975 e assim segue-se até o oitavo de 1998-2004. As obras para esses catálogos foram rigorosamente ordenadas por Teresa Tàpies, sua esposa, que utilizou material fotográfico coletado desde 1949. A escolha das obras a partir dos catálogos já possui um desfalque considerável, já que a pedido do próprio artista não foram colocados algumas classificatórias das seguintes espécies: rascunhos para murais, cópias de obras de artistas conhecidos, estudos acadêmicos, ilustrações de livros, retratos de amigos, retratos a óleo (feitos entre os anos de 1950 e 1953), frontispícios, convites e rascunhos feitos para pôsteres ou trabalhos gráficos, dedicatórias e pequenos rascunhos de pinturas, idéias e notas que o próprio não considera como obras por direito.

corpo como objeto de estudo e como esse se apresenta de modo sexuado. Assim, perceber a imagem que o corpo físico é apresentado em cada uma das obras e, a partir de então, estabelecer os parâmetros com os conceitos de sexualidade, faz-se mais latente e compreensível para as demais abordagens deste estudo.

AS OBRAS

Em primeira instância, ao olhar para a sua produção, percebemos diferentes fases. Nelas vemos forte presença, tanto dos artistas vanguardistas que Tàpies admirou como Picasso, Miró, Klee, Arp, Breton e Duchamp, como artistas que fizeram parte do referencial da geração surrealista, como Dalí, ou mesmo os grandes mestres da pintura espanhola, como Goya e Ribera. De 1943 a 1946, sua pintura é predominantemente figurativa, ora oscilando para as tendências surrealistas, ora para as expressionistas. Observamos que, apesar de utilizar sua própria linguagem, a importância que deu a esses movimentos artísticos fundamentou sua obra. Com exceção das referências ao estilo pictórico, permanece dentro de sua linguagem o uso do automatismo psíquico, a busca entre as imagens simbólicas do inconsciente e as suas relações com a realidade humana, além da expressão do pensamento e sentimento do homem/artista.

Retornando aos primeiros trabalhos que o artista realizou, encontramos exemplos distintos das fases expressionista e surrealista que, apesar de ordenadas e coerentes em estilo pictórico, não são herméticas a ponto de Tàpies não se permitir tentativas outras de exploração da linguagem, muito menos elas são absolutas em si. Bem provável, por esse motivo, que a categorização dessas pinturas do início de sua carreira seja tão complexa.

Se considerar as primeiras obras de sua carreira artística, observamos uma alternância entre a intenção da representação do fantástico beirando a aproximação de alguns artistas surrealistas e a pungente necessidade da expressão humana, aproximando-se de alguns precursores do expressionismo, ambas vanguardas passadistas para o período inicial de sua carreira. Deixa-se também experimentar pelo estilo abstrato que é tão bem visto no continente

européu durante o século XX. Contudo encontramos também o uso da linguagem por meio de materiais não-convencionais para a pintura em oposição ao resquício extremamente acadêmico. Os que as unem são a intensidade expressiva e as diversas tentativas de apresentações de conceitos humanos considerados universais e verdadeiramente reais, pela ótica do artista.

A iconografia encontrada nas obras de Tàpies é extensa, apresenta elementos figurativos, abstratos, simbólicos (próprios e universais) e alfabéticos.

As obras com imagens figurativas e corporais captam a atenção do observador inicialmente, não importando as fases estilísticas que estão inseridas, devido à forte presença que a feitura artística lhes proporciona. Para tal, a diferenciação dessa apresentação do corpo em sua produção é percebida distintamente como imagem inteira, fragmentada, pormenorizada, simbólica, única e/ou conjunta de outras imagens corporais. Contudo o corpo, antes de apresentado como objeto na superfície de seus trabalhos, faz-se presente pelo próprio artista, na execução da obra. É, praticamente, inconcebível falar sobre as imagens corpóreas na obra de Tàpies sem discutir a importância da corporeidade do artista e o uso do seu corpo para realizá-la.

“Os corpos e sua gestualidade podem ser imaginados como expressão e lugar de inscrição da cultura, e as imagens de corpos, como registro de marcas e de lugares sociais ocupados”. (SOARES, 2000: 1).

A GESTUALIDADE

Desde os seus primórdios trabalhos, há um forte indício de sua personalidade pela maneira com que lida com os elementos pictóricos. Não se trata, inicialmente, de como os elementos estão dispostos na tela – é certo que o modo como se apresenta a disposição desses possui importância, pois interferem na dramaticidade da “cena” e na impressão que esses causam ao

observador –, mas os elementos pictóricos se desvelam a partir de como foram aplicados. Durante a dinâmica do “flerte” com a obra de Tàpies, um dos pontos que repercute e vibra ao olhar é como cunha seu traçado no desenho e, consecutivamente, a sua pincelada na pintura e o quão marcante o seu próprio corpo interfere na composição dos elementos e obra.

Para compreendermos melhor essa transformação, da presença da gestualidade na obra, veremos que o ato corporal integra um dos passos conseqüentes do desenvolvimento da pintura moderna. Se retomarmos o ensino da pintura e do desenho para o final do século XIX, perceberemos que, na pintura acadêmica, como era feita até então nas escolas de belas-artes e afirmada nos salões de arte, a pincelada era tratada com ausência nas obras realizadas, ou seja, a referência autoral corporal sobre o preciosismo técnico obrigatório desse estilo artístico era quase inexistente. O desenho possuía primazia sobre a pincelada, afinal, o que vigorava era a racionalidade da imagem a ser retratada sobre a intensidade emocional do indivíduo, como se apresentam nas pinturas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, um dos mais destacados pintores do período, conhecido pela veladura de suas pinceladas⁶⁹. (ver figura 30, p. 69)

“Ingres possui verdades inabaláveis: o desenho é superior à cor; as marcas do pincel devem ser absolutamente banidas; a natureza deve ser corrigida; a arte não surge da febrilidade, mas da paciência.” (COLI in NOVAES, 2006:277)

⁶⁹ Ingres era um mestre dentro do neoclassicismo francês, com suas obras, as características de movimento foram reafirmadas, porém acima dessas categorizações, desenvolveu um estilo pessoal às obras neoclássicas. Entre tantas características próprias, aqui cabe ressaltar a pincelada. Ao observar a obra de Ingres notamos o que determinamos acima de não-pincelada, ou seja, a tentativa de que o olhar para a obra não esteja presente em como o artista portou-se ao fazê-la, mas nela em si, nas sensações causadas pela imagem e pelo tema. O artista francês despe-se de impor sua marca por meio do pincel por dar maior importância ao conjunto conceitual. A elaboração geométrica, a sobreposição da importância do desenho sobre a cor e o preciosismo técnico do traçado são alguns pontos a que Ingres se dedica. Não cabe neste espaço a expressão que a pincelada traria para tal representação, por isto ela torna-se não-visível.



Fig. 30 - INGRES, Jean-Auguste-Domenique. *A Grande Odalisca*, 1814, óleo s. tela, 91 x 163 cm. Musée du Louvre, Paris, France.



Fig. 31 - DELACROIX, Eugène. *A Batalha de Taillebourg* - Detalhe do rascunho de Luís IX sobre o cavalo branco, 1834-35, óleo s. tela, 53 x 66.5 cm, Musée du Louvre, Paris.

A relação corporeidade e gestualidade com a pintura foi gradualmente transformada desde Ingres⁷⁰ e, por conseqüência, a postura e a pincelada que os pintores possuíam perante a obra ao executá-la. Cada estilo e pintores se apropriaram da pincelada de modo e razões diversas. Não é possível dissertar sobre Delacroix sem verificar a pincelada em função da cor e da emoção (ver figura 31), muito menos sobre o sublime e o etéreo em Turner sem comentar as manchas coloridas provocadas por seu uso do instrumento artístico (ver figura 32, p. 70). Esses artistas distinguiram-se dos anteriores

⁷⁰ Leva-se em consideração a arte como autônoma e oficializada tanto pela política pública como pelo ensino regulamentado. Praticamente desde o Renascimento não é possível a detecção de expressão por meio do gesto ou mesmo da pincelada que estava sob o julgo do racionalismo técnico e científico do uso do desenho na composição artística.

e por eles foram rejeitados; a personalidade e a autoria passavam do traçado do desenho para o campo individual do criador.

“Um importante desafio vinha dos românticos e do pintor Eugène Delacroix. (...) Seu uso de cores vivas e perceptíveis pinceladas pictóricas [painerly] e expressivas chocava-se com o gosto da Academia, que desdenhava os efeitos colorísticos e pictóricos por serem tradicionalmente associados à ‘emoção’ e à ‘sensibilidade’, ambas consideradas ‘femininas’ e destituídas de interesse teórico.” (FER in FRASCINA,1998:61)



“O caminho aberto pelos românticos, em especial por Turner, no sentido da liberação da pincelada em benefício da expressão, é aprofundado pelos impressionistas, que fundam uma nova forma de ver a cor.” (FORTES, 2006:45)

Fig. 32 - TURNER, Joseph Mallord William. *Tempestade de Neve*, 1842, óleo s. tela, 91,5 x 122 cm. National Gallery, London, England.

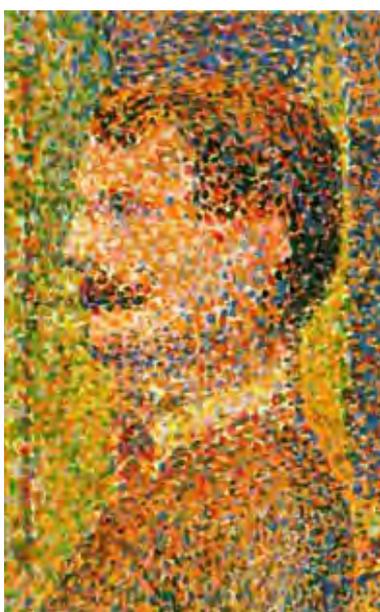


Fig. 33 - SEURAT, Georges. *The Side Show* (detalhe), 1888, óleo s. tela, 39 3/4 x 59 1/8 polegadas. The Metropolitan Museum of Art, New York, United States.



Fig. 34 - CHEVREUL, Michel-Eugène *Princípio da harmonia e contraste das cores e sua aplicação às artes de 1839.*



Fig. 35 - VAN GOGH, Vincent. *Rua de Vila Auvers-sur-Oise*, 1890, óleo s. tela, 73 x 92 cm. Ateneumin Taidemuseo, Helsinki.



Fig. 36 - MUNCH, Edvard. *Auto-Retrato com Cigarro*, 1895, óleo s. tela, 110.5 x 85.5 cm. Museu de Belas-Artes, Oslo.

Entre os pintores de estilo impressionista e neo-impressionista torna-se inevitável o olhar corpóreo, ou seja, a necessidade do conhecimento científico-fisiológico para melhor compreensão da linguagem. As estocadas dadas pelos pincéis formaram pequenos espaços coloridos que colocaram na prática o estudo ótico científico sobre as cores⁷¹ (ver figura 33 e 34, p. 70); obviamente o intuito que possuíram

não era o mesmo que a expressão da emoção latente como as encontradas em Van Gogh⁷² ou em Munch (ver figuras 35 e 36). Referente a esses últimos, não há a possibilidade de ignorar a postura que esses corpos possuíram ao fazer a obra, pois, sem a pincelada demarcada e crua com que realizavam seus intentos, sem a empunhadura de uma força física inerente ao artista e também de uma postura reflexiva e tradutória das emoções e sentimentos que exploravam, a pincelada se tornaria um simples adorno, decorativo e

⁷¹ "(Seurat e Signac) Começaram a trabalhar juntos em sua teoria do *divisionismo*, cuja pesquisa os levou a realizar estudos científicos sobre a transmissão e percepção da luz e da cor tais como *Student's Text-Book of Color: or, Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* (1881), de autoria do físico americano Ogden Rood e, sobretudo, *Princípio da harmonia e contraste das cores e sua aplicação às artes* (1839), de Michel-Eugène Chevreul. Signac chegou até mesmo a localizar Chevreul, então com 98 anos, a fim de entrevistá-lo sobre suas descobertas." (DEMPSEY, 2003:27)

⁷² "Apesar das constantes tentativas de conseguir a perfeição pictórica de seu compatriota Rembrandt, Van Gogh possuía uma paixão e uma profundidade de sentimentos comparáveis." (RURHBERG, 2001:18)

inútil tanto à contextualização da obra em relação ao seu autor, como a uma percepção expressiva da obra pelo observador.



Fig. 37 - TÀPIES, Antoni. *Esboço*, 1945, tinta s. papel, 16,7 x 12,3 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.



Fig. 38 - TÀPIES, Antoni. *Composição*, 1945, tinta s. papel, 31,5 x 21,5 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

Como dito, esta presença pictórica da gestualidade apresenta-se na obra de Tàpies desde o início de sua carreira, em imagens figurativas como no *Esboço* e *Composição*, ambas de 1945 (ver figuras 37 e 38), onde empunha a tinta sobre o papel dando-lhe uma força ritmada e contínua ou em *Personagem* de 1946 (ver figura 39, página 73), onde gestualidade semelhante foi aplicada apesar da técnica a óleo.

A gestualidade apresentou-se como uma característica de Tàpies, mas também de toda uma geração de artistas que vivenciaram a II Guerra Mundial e iniciaram sua maturidade artística durante este período, de 1939 a 1945, ou posterior a ele, sendo denominada como artistas do pós-guerra. Interessante pelos relatos dos diferentes artistas que o uso da gestualidade (ver figura 40, p. 74) — assim como o uso de materiais inusitados para o período — foi uma presença natural em cada um deles sem que, entre esses artistas houvesse contato com a produção alheia. Como se a presença do movimento corporal para a realização da obra estivesse presente como ato criativo, justificando a existência humana de cada um após o grande massacre que foi a Segunda Grande Guerra.

SEXUALIDADE

“O estudo do corpo e de sua gestualidade pode construir uma narrativa integrando imagens que, como expressão de um olhar particular, revelam tanto o que se vê quanto o que não se vê.”

(SOARES, 2000:1)



Fig. 39 - TÀPIES, Antoni. *Personagem*, 1946, técnica mista s. tela, 62 x 51 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

Voltemos aos exemplos dados, no primeiro e segundo trabalho, *Esboço* (figura 37, p. 72) e *Composição* (figura 38, p. 72) observamos a presença de duas figuras humanas e na terceira, *Personagem* (ver figura 39), somente uma, possuem a semelhança do uso da linha e da gestualidade na busca de uma textura. Porém, em qualquer uma das três obras, há a conotação sexual apresentada, distintas umas das outras. Na primeira, (figura 37, p. 72) percebemos um elo de atração entre as imagens, que simultaneamente as repele, unidas e separadas pela força intrínseca às linhas feitas pelo pintor.

Estabelecem-se as relações antagônicas, concomitantemente, a relação entre elas transpassa pelo reconhecimento e estranhamento alheio entre as figuras e pela aproximação e distanciamento entre os seres. Enquanto na segunda imagem (figura 38, p. 62), a gestualidade e a textura foram aplicadas para conter as imagens ao centro, criando um espaço de atração entre a figura que está no plano inferior com a que está no plano superior. Apesar de separadas, novamente, encontramos a atração entre elas, um misto de devoção e contemplação, porém diferentemente do anterior há a impossibilidade de

aproximação que não é consequência do não reconhecimento, mas de algo que lhes foge a possibilidade de realizá-lo. O distanciamento não é pelo estranhamento, mas por uma condição além do desejo contido. Como se a figura que estivesse no plano superior se encontrasse envolta em um invólucro, que não



Fig. 40 - Antoni Tàpies em seu estúdio, durante os anos 50, finalizando uma de suas pinturas com seu modo característico de realizá-la, com a tela ao chão.

pudesse ser tocada, esse invólucro pode representar uma relação entre o material e o espiritual ou a relação de idolatria entre um ser e o outro, que impossibilita a aproximação entre si. Na terceira imagem, *Personagem* (figura 39, p. 73), encontramos a referência sexual no corpo em si, as pinceladas dramatizam partes do corpo consideradas erógenas como os mamilos, a virilha e os olhos – o que para um ser-artista talvez seja o mais

evocativo em relação ao desejo alheio –, em detrimento de outras partes como as mãos e parte do tronco que perdem a força imagética já que seus contornos diluem-se com o fundo. Esse detrimento não é causado pela rejeição do corpo



Fig. 41 - TÀPIES, Antoni. *Dois Personagens sobre Papelão*, 1947, técnica mista s. papelão, 55 x 65 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

como um todo, mas pela valorização de partes determinadas acentuadas no erotismo, enfatizado pelas pinceladas nelas realizadas.

A imagem de um corpo sexuado estabelece-se, inicialmente, a partir desses três conceitos, na obra de Tàpies. O primeiro formado pela tensão causada da separação dos corpos e a

impossibilidade da união, a segunda pela veneração de um corpo em relação ao outro e o terceiro, o corpo sexuado por si. Esses casos de demonstração de sexualidade estão presentes em diferentes instâncias do percurso tapiniano, algumas vezes se fundem e se entrelaçam nas intenções, outras o artista utiliza recursos criando desdobramentos desses conceitos. A seguir é desenvolvido o conceito do corpo sexuado a partir da observação de outras obras.

O primeiro conceito também se apresenta com a obra *Dois Personagens sobre Papelão* de 1947 (figura 41, p. 74). Percebemos que a proximidade pictórica entre os dois corpos, como representados na obra, não legitima a aproximação intencional entre eles. Novamente há um estado de tensão. Não dialogam entre si, apesar da leve sobreposição. Em nenhum momento as figuras apresentam passividade uma em relação à outra, apesar de parciais e estáticas. O que proporciona ao observador é a sensação de não-comunhão entre si. Nesta obra podemos notar também a presença de dois outros itens marcantes do estilo artístico de Tàpies, além da gestualidade. O primeiro item é o uso das ranhuras, a retirada do pigmento ou do material utilizado de maneira diversa que intensifica a presença da gestualidade. À pincelada é acrescido o *grattage* (técnica de retirar pigmentos da tela). Facilmente observado por intensificar o



Fig. 42 -
TÀPIES,
Antoni. A
Deserto, B
Solidão; 1949,
aquarela e
tinta s. papel,
19 x 25 cm.
Coleção Joan
Brossa,
Barcelona.

caráter intencional do desconhecimento alheio entre as figuras, devido ao uso desta técnica em partes do corpo como os olhos. O segundo item é o uso de materiais por meio de técnicas incomuns à pintura, como a colagem e o uso de materiais orgânicos como terra, pó de mármore⁷³, entre outros que serão especificados conforme necessário. No caso do uso da *grattage*, ressalta-se a

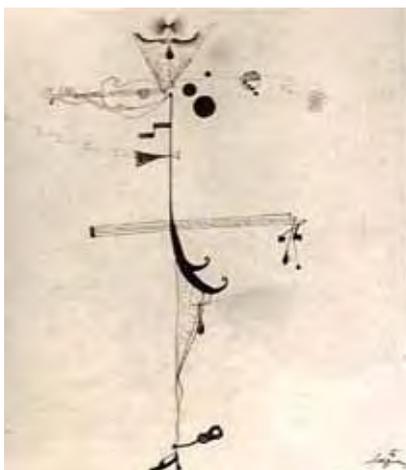


Fig. 43 - TÀPIES, Antoni. *Musiqueta*, 1949, nanquim s. papel, 28,5 x 25 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

expressividade do pintor pelo ato inserido à feitura e à intenção da própria obra.

Em 1949, Tàpies criou uma série de obras que foram denominadas por Brossa como paisagens oníricas⁷⁴. Faz parte deste conjunto a obra *A Desert, B Solitude* (ver figura 42, p. 75), que também representa o primeiro estado de corpo sexuado. Mesmo inserido no universo de iconografia própria, com figuras carregadas de simplificações formais que se aproximam ao simbólico, percebemos a presença de elementos separados que remetem a



figuras humanas. Olhos dispostos isoladamente, como seres que habitam um espaço hostil, reforçam a separação entre as imagens pelo título e estado sombrio da obra na sua coloração aquosa e escura.

Fig. 44 - TÀPIES, Antoni. *Lady*, 1949, nanquim s. papel, 28,5 x 25 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

⁷³ A técnica de adição de materiais incomuns aos trabalhos bidimensionais não é uma inovação de Tàpies, tal feito é anteriormente encontrado nas colagens cubistas, no uso de matérias distintas pelos construtivistas, na apropriação de materiais e objetos pelos artistas dadás e na *frottage* criada por Max Ernst e usada pelos surrealistas. De algum modo, os estilos citados e os artistas que participaram desses movimentos de vanguarda artística tiveram grande influência sobre a produção artística de Tàpies, principalmente no início de sua carreira. A referência de inovação técnica de Tàpies sobre os materiais usados na pintura relaciona-se com as misturas inusitadas de pigmentos e solventes. A exemplo do citado no capítulo anterior, página 57, segundo parágrafo.

⁷⁴ Vemos nesta obra a aproximação com a iconografia de Miró e o interesse sobre a cor de Klee, para tal ver capítulo anterior. Miró, página 39 e Klee, páginas 40 e 41 (figuras 15 e 16 p. 39 e figura 17, p. 40).

Tàpies apresenta figuras lineares, resquícios humanos, feitos por fragmentos corporais criados figurativamente como os olhos que aparecem nos diversos planos da pintura e por imagens geométricas como triângulos e círculos que indicam os símbolos mais primitivos das representações humanas. A intenção



Fig. 45 - TÀPIES, Antoni. *Capitalista*, 1949, nanquim s. papel, 28,5 x 25 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

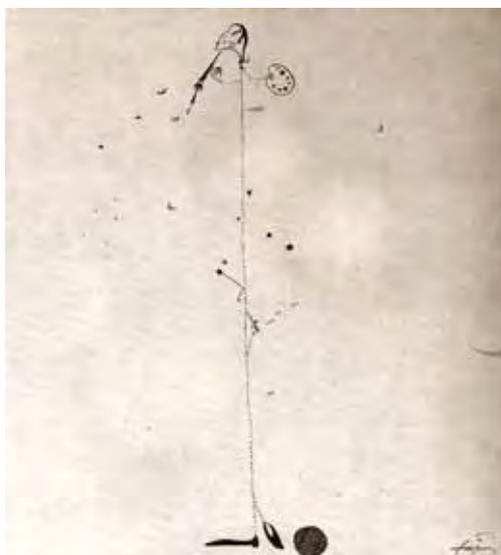


Fig. 46 - TÀPIES, Antoni. *Pintamones*, 1949, nanquim s. papel, 28,5 x 25 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

destas figuras como representação humana pode ser afirmada pela observação a desenhos anteriores a esta obra, como *Musiqueta*, *Dama*, *Capitalista* e *Pintamones* (ver figuras 43 e 44, p. 76 e figuras 45 e 46). A sensação não é de um deserto árido e desabitado, mas uma paisagem em que os habitantes que estão inseridos não se estabelecem como conjunto, estão apresentados individualizados e distantes um dos outros. Se em alguma instância a presença da aridez ocorre, é pela falta de relações estabelecidas entre os seres. Contudo, há que ressaltar algo que não pertence a esse estudo, porém que deve ser levado em conta. Tàpies cria neste período artístico uma relação mágica que ascende ao mundo terreno e humano, está muito mais próxima a uma esfera mítica. Bem possível pela apreciação que o artista possui pelas filosofias míticas e religiosas como as orientais e as da Idade Média, por meio do filósofo Ramon Llull.

Durante o ano de 1951, as obras surrealistas de Tàpies possuem um teor menos onírico e mais dramático nas imagens contidas. Apresenta uma mescla do universo

representacional, integra o simbólico, o abstrato e o figurativo, sendo que esse último apresenta-se desprovido de véus morais, são imagens despidas. Desnuda os personagens da hipocrisia e os remete aos instintos primitivos dos seres. Em *Blunders I* e *Blunders III* (ver figura 47 e figura 50, p. 82), encontramos essas personagens. Suas genitálias estão expostas, e a atitude por eles adquirida é de descomprometimento entre si e afronta ao observador. Não é ao acaso que possuem um olhar direto como se a postura provocativa fosse propositadamente incômoda a quem os observa.



Fig. 47 - TÀPIES, Antoni. *Blunders I*, 1951, Tinta s. Papel, 42,5 x 33,5 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

Na obra *Blunders I* (ver figura 47, p. 78), apresentam-se as figuras masculina e feminina unidas por um suporte, como se fossem marionetes. Não possuem autonomia, muito menos se relacionam entre si. Apesar da aparência de um ato conjunto explícito, a relação sexual não existe, pelo menos não reciprocamente, como se o prazer de ambos fosse conectado apenas pelo mecanismo que os sustenta. Esse mesmo mecanismo reforça a idéia de separação entre o feminino e o masculino, separando-os com um eixo vertical que divide o plano ao meio. Concomitantemente, o mesmo suporte os une em lados opostos. A idéia de união e separação, proximidade e afastamento, de comunhão e autonomia são expressos notadamente em um dos mais conceituados pensadores do período a quem Tàpies admirava profundamente sua obra, Carl Gustav Jung. Aparece aqui o conceito da psicologia analítica da individuação. A eterna disputa e harmonização entre masculino e feminino, entre as forças do Yin e Yang orientais, dos deuses Shakti e Shiva, das lendas medievais entre cavaleiro e dama.

“A individuação é o movimento para uma totalidade psíquica integrada e harmônica de todos os componentes e oposições consciente-inconsciente, pessoa-sombra, pensamento-sentimento, sensação-intuição, introversão-extroversão, instinto-espírito, pessoal-coletivo, masculino-feminino, eu-ser.” (OBREGÓN)

A curiosidade é aguçada no instante em que percebemos os símbolos cristãos que os unem ao aparelho, a cruz na cabeça da figura masculina e a pomba, na feminina. Entre as duas figuras, encontra-se a seta, que fere e machuca, que protege, que se torna ereta e também instável à sustentação dos dois elementos.

Outras imagens dispersas oferecem interpretações singulares, as coroas como símbolo da realeza, a masculina ao chão e a feminina sobre uma almofada no fundo a esquerda, reforçam os mitos medievais. Sobre a coroa feminina, percebemos uma forma que pode ser identificada com a representação do órgão sexual feminino e sob a almofada o que poderia ser uma peça de mobiliário,

como um banco ou uma mesa, a simbologia de um útero preparado. Simultaneamente, aparecem no formato deste banco e do mecanismo que sustenta as figuras humanas as letras iniciais de Antoni Tàpies – podem ser vistas como as iniciais de Antoni e Teresa, do artista e de sua esposa –, letras que se encontram em diversas obras do pintor.



Fig. 48 - Manet, Édouard. *Olympia*, 1863, óleo s. tela, 130,5 x 190 cm. Musée D'Orsay, Paris, France.

Na cena proposta, há presença de insetos, como aranhas e outros que não são identificáveis e remetem ao universo das obras de Dalí. Os insetos que estão próximos ao corpo feminino e ao chão confundem-se com o esperma ejaculado. E na mão dela é segurado um desses seres híbridos, como se a ela coubesse a possibilidade da escolha da fertilização. Notoriamente, tanto a figura masculina quanto a feminina apresentam uma profusão de linhas que emanam dos seus órgãos genitais, como forças criadoras, divindades míticas do período pré-histórico ou da Antiguidade Clássica⁷⁵. Verificamos as questões jungianas relacionadas à presença da imagem arquetípica desde os mais primórdios períodos da humanidade, estão dispostos na obras por meio das luas minguantes representadas, ainda como símbolos do feminino⁷⁶. Por fim, a imagem encontra-se dentro de um contexto surrealista repleto do imaginário inconsciente, seja o inconsciente do artista, ou do coletivo jungiano, ou das pulsões sexuais que por ele se revelam.

Em *Blunders III* (ver figura 50, p. 82), observamos figuras masculinas com erotismo feminino, a figura principal que está deitada aproxima-se de *Olympia*

⁷⁵ A mulher como deusa da fertilidade durante o período pré-histórico e a imagem de uma das primeiras divindades criada pelo homem, enquanto, tanto na Grécia como, principalmente, em Roma, o falo masculino era tema freqüente nas representações domésticas e divinas, como simbologia da potência criadora e da energia sexual masculina.

⁷⁶ A figura feminina é, comumente, apresentada na Antiguidade Clássica pela lua crescente, representação arquetípica da deusa Ártemis ou Diana e na mitologia judaica como o simbólico feminino, no caso escura, de Lilith, a primeira mulher de Adão, punida pelo seu enfrentamento a Jeová devido ao seu caráter igualitário em relação à figura masculina.

de Manet (ver figura 48, p. 80). Essa referência pode ser verificada por sua atitude afrontosa, o personagem não possui temor. Não existe receio de ser visto e, muito menos, possui vergonha do seu ato sexual. Tal ato, o masturbatório, pode ser representativo como a dilaceração da intenção sexual contida em *Olympia*. Em sua obra, Tàpies desvela o espelho de *Olympia*, o reverso da imagem. Esse reflexo é praticamente literal, se percebermos que a figura do quadro do final do séc. XIX encontra-se com a cabeça direcionada para a sua direita, no instante que a do artista catalão encontra-se para a esquerda. Enquanto na obra de Manet a intenção de enfrentamento fica subentendido nas entrelinhas e as relações sexuais implícitas a símbolos e olhares, em *Blunders III* escancara-se o ato, tanto Olympia quanto a figura principal existente na obra do pintor catalão estão solitários em seus atos e possuem domínio do ato sexual e do seu prazer. Os duplos novamente se apresentam o masculino e o feminino, o entendido e o explícito, o real e o fantasioso, entre demais opostos imagéticos e simbólicos. Outros indícios remetem ao quadro de Manet, a almofada em que esse se apóia e a presença de um animal fantasioso aos seus pés, tal qual o gato preto no quadro do pintor francês.



Fig. 49 - Toulouse-Lautrec, Henri. *The Two Girlfriends*, 1894, óleo s. papel cartão, 48 x 34.5 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France.

Apesar da presença do órgão masculino apresentado na figura principal, todos os três personagens invocam a sensação de ambigüidade sexual. As personagens no plano intermediário não possuem gênero definido e, apesar da suavização pelas asas que possuem, não revelam atitudes de anjos assexuados. Estão mais próximos da imagem mitológica grega de Eros do que das simbologias cristãs.

Referências a outro artista do final do séc. XIX são apresentadas (ver figura 49), as meias das dançarinas de cabaré de Toulouse-Lautrec

vestidas pela figura principal e as duas figuras secundárias abraçadas que estão postas no plano intermediário.

Também neste desenho, Tàpies recheia o espaço pictórico de símbolos femininos e masculinos. Os femininos ressaltados pelas repetições das luas minguantes, os triângulos invertidos sobre a cabeça da personagem principal, no formato de cálice ou ainda os círculos que remetem as lembranças ao óvulo e à mitologia hebraica. Os círculos mesclam-se com outros elementos geométricos em transformação que designam o símbolo universal masculino. Quanto aos símbolos masculinos, encontram-se as setas – representação simbólica dos falos – e os próprios espermas – que ora se transformam em alfinetes e perfuram o corpo de seu predecessor, ora flutuam sobre o campo bidimensional com suas formas geométricas estilizadas.



Fig. 50 - TÀPIES, Antoni. *Blunders III*, 1951, Tinta s. Papel, 22 x 33,5 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

Outro elemento repetido da obra anterior, *Blunders I*, é a coroa apresentada sobre um suporte. Nesse caso, não é possível a identificação, como feminino ou masculino, encontrada no ornamento. Existe a impressão que esses

se mesclam e se afastam da imagem principal, sendo colocado em segundo plano.

No restante, os símbolos se conectam com as culturas e imagens pré-históricas – vide elementos geométricos e o cervo na paisagem do fundo –, com o misticismo – imagens que remetem à linguagem astrológica – e com a religiosidade – a cruz em aspecto de pingente no peito da figura principal.

O segundo conceito de corpo sexuado, aquele que as figuras embora afastadas aproximam-se pelo sentimento de devoção ou admiração, é perceptível na obra *Blunders II*, de 1951 (ver figura 51).

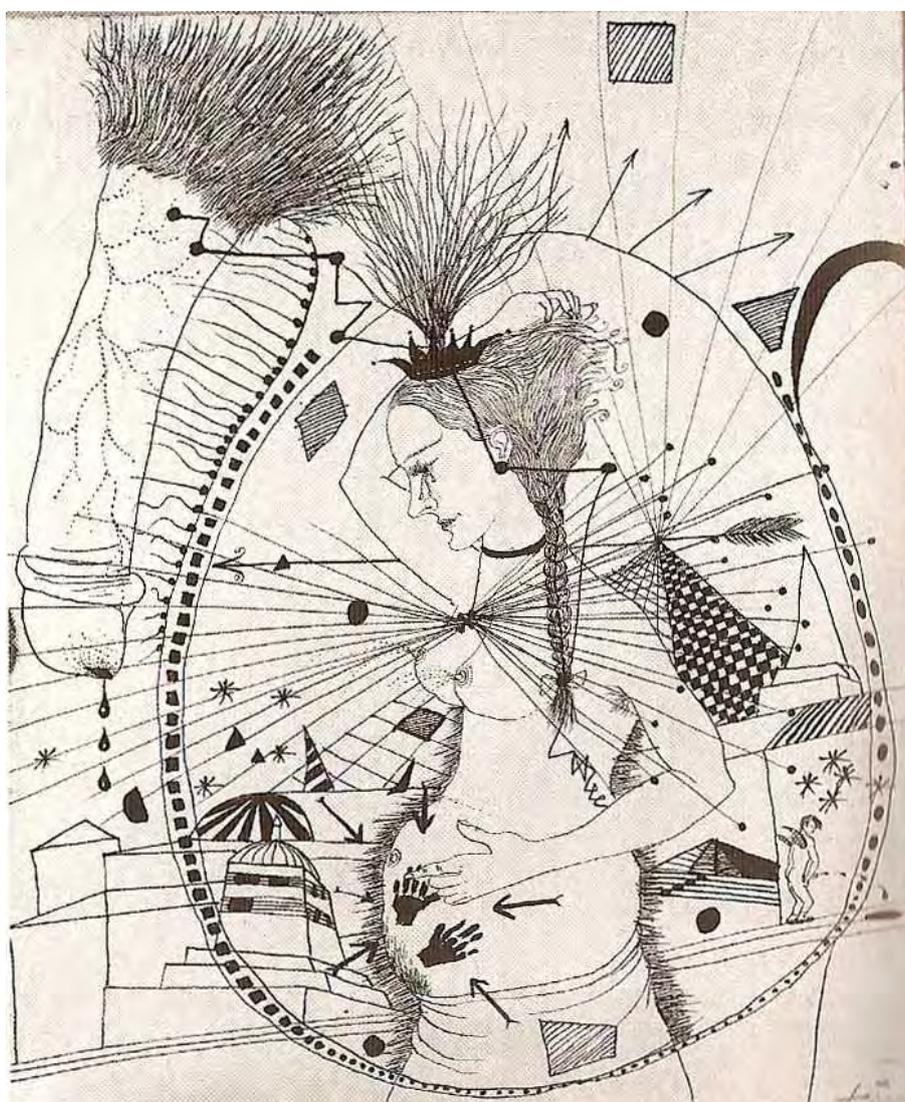


Fig. 51 - TÀPIES, Antoni. *Blunders II*, 1951, Tinta s. Papel, 42,5 x 33,5 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

Esta obra é bem distinta, em relação à exemplificada para este conceito anteriormente, pois se apresenta por meio da linguagem surrealista e simbólica. A imagem é realizada como um sonho que estabelece vínculos na imaginação inconsciente. Os símbolos comentados nas duas figuras da série *Blunders* também estão presentes nesta obra e provavelmente servem de vínculos para os três desenhos, porém o que se destaca ao olhar é o universo fantasioso que encanta e mistifica a percepção do observador.

O sentimento de devoção é encontrado em aspectos diferentes:

Na conseqüência do ato físico (relação sexual) entre o falo desproporcional cansado do coito e o útero (óvulo) que circunda a mulher (rainha) e a criança que esta carrega. Há um distanciamento entre o ato físico realizado e o ato divino concebido (o embrião). O que percebemos é o desejo da gravidez que é projetada, mas não concretizada, ou seja, o que observamos na imagem da mulher grávida é a conseqüência desejada do ato físico – e da fecundação – e não a realização concebida dessa conseqüência, já que os espermatozoides circundam o óvulo, mas não o penetram.

O segundo aspecto que revela a devoção encontra-se nesta mulher que idealiza a maternidade. Ela se sente devota à nova vida. Percebemos no gesto que a mulher pratica: o dedo indicador de sua mão aponta a imagem das mãos espalmadas que estão na sua barriga.

Em referência a esse ato pairam questionamentos:

Será a concretização ou a imaginação da concepção de nova vida?

As marcas das mãos sobre a barriga são sombras do embrião que nela está inserido ou é uma projeção da imagem de um ser, que está entre a figura da mulher e o útero gigante que a circunda?

Novamente vemos aqui a presença de imagens contidas em produções distantes, as mãos são próximas às apresentadas no Paleolítico Superior, onde se crê que os “artistas”, que as realizaram, desejavam apresentar-se como indivíduo ao seu mundo, identificando a si perante o grupo que pertenciam.

O mesmo deve acontecer a esse indivíduo?

Vemos a presença de setas que circundam a barriga da figura feminina e saem do grande óvulo pela parte superior, assim como os espermatozoides que tentam penetrar no óvulo. Simbolicamente, a seta e o espermatozoide são símbolos do masculino no campo imagético.



Fig. 52 - EYCK, Hubert and Jan van. *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua Esposa*, 1434, óleo s. madeira, 82 x 60 cm. National Gallery, London. United Kingdom.

Este embate entre masculino e feminino e seus duplos, ou seja, a complementação entre esses remete à obra dos irmãos Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini e sua Esposa* (ver figura 52). O masculino e o feminino se encontram na imagem, mas ambos estão isolados e mais atentamente, a relação entre o feminino e o seu ventre torna-se um instante único e separado da imagem como um todo, assim como a imagem anterior esta relação entre a mulher e o seu corpo, ou extensão do mesmo, também é idealizado. Apesar dessa obra dos Eyck, este pode ser apenas um dos aspectos abordados da imagem, sendo ela tão atrativamente complexa de análise que

poderia estender arduamente a estudá-la, sem ser exaustivo.

Por último, mas tão relevante quanto os demais, a seta que transpassa o corpo feminino aproxima a figura da ideia do amor devoto e idealizado. O amor mítico, totalmente entregue ao ser amado. Esse amor não permite julgamentos, nem lógica, sente amplamente e às cegas. A admiração apresenta-se entre o ser formador (mulher) e o ser em formação (embrião) como continuidade e prolongamento do próprio ser formador. Como um ato narcíseo, apreciador de si mesmo. Contudo, um dos pontos que se torna mais interessante nesses aspectos relativos à obra *Blunders II* é o deslocamento do prazer carnal para a criação divina e mística, realizada entre o masculino e o feminino.

Tanto que são percebidas as referências da imagem com as *madonas* da Idade Média e do Renascimento (ver figura 53). Um ar de complacência, admiração e envolvimento interno entre os seres tornam a imagem mítica e majestosa.



Fig. 53 - VENEZIANO, Paolo. *Madonna e Criança com Dois Devotos*, c. 1325, têmpera s. painel, 142 x 90 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza, Italia.

Um outro modo de perceber o ato narcíseo são as figuras que se aproximam do terceiro conceito de corpo sexuado. Aquele em que apenas uma figura apresenta-se em cena, como citado e comentado acima pela obra *Personagem* de 1946 (ver figura 39, p. 73). Em semelhante disposição, encontram-se outras obras como *Mulher e Homem* (ver figuras 54 e 55, p. 87), de 1951 e *Projeto para Jogo I e Projeto para Jogo II* (ver figuras 58 e 59, p. 89), também do mesmo ano.

Nos dois exemplos seguintes, *Mulher e Homem*, vemos a característica do terceiro corpo sexuado, como já dito. Cada uma das imagens apresenta-se como única, porém seu corpo sexuado traz a conotação de duplos sentidos. A disposição que cada um deles apresenta é como se indicasse ao observador de modo voluntário e expositivo, que simultaneamente se sentem invadidos em sua intimidade. Há um constrangimento latente na exposição de suas imagens e de modo algum se apresentam fugidios do estado apresentado. O que encontramos são figuras que escondem seus órgãos genitais como meio de castração do desejo.

A castração do desejo se torna ainda mais latente, pois as posições de seus corpos são de corte. Simbolicamente as mãos estão cruzadas sobre os órgãos genitais das figuras, contudo há uma entrega entre os seres que se desnudam, a obra, e o ser que olha, o observador.

Nessas obras, como algo incomum, Tàpies insere cada uma das suas figuras em um ambiente realisticamente reconhecíveis e associáveis às figuras

apresentadas. A *Mulher* e o *Homem*, não estão alheios ao contexto e à sensação do desejo que perpassa a intenção entre o ser solitário que se expõe, se percebe e se admira e a exposição *voyeur* ao outro que está além do suporte, ou seja, o duplo formado entre o artista e o observador. Pois o mesmo que desenha a obra é o que os observa, no caso Tàpies e os que os vêem, posteriormente, os observadores partem de uma relação de admiração do prazer alheio.



Fig. 54 - TÀPIES, Antoni. *Mulher*, 1951, índia ink s. papel, 44,5 x 23,5 cm. Coleção Particular, Barcelona. Espanha.



Fig. 55 - TÀPIES, Antoni. *Homem*, 1951, índia ink s. papel, 44,5 x 23,5 cm. Coleção Particular, Barcelona. Espanha.

Apesar de todo o aspecto de latência do prazer e da proximidade com o verdadeiro, por estarem inseridos em seus mundos reais e não estarem alheios ao contexto, apresenta-se nítida a castração da sexualidade. Os conceitos de pudor, vergonha e castração são reforçados pelas referências que esses corpos fazem às imagens iconográficas da expulsão de Adão e Eva do Paraíso (ver figuras 56 e 57, p.

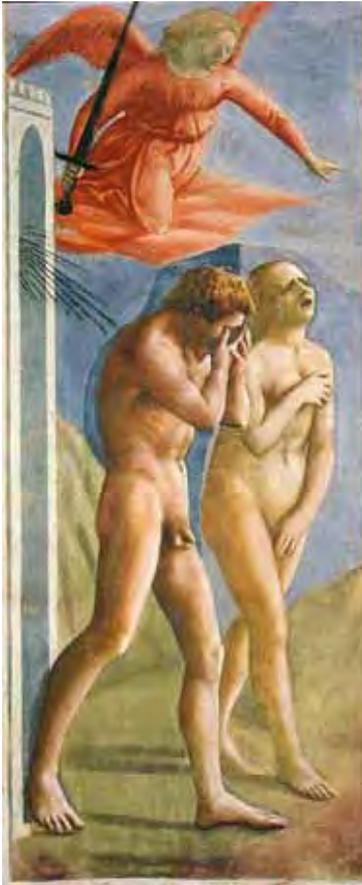


Fig. 56 - MASACCIO.
Expulsão do Jardim do
Éden, c. 1424-28, Afresco,
Capella Brancacci,
Firenze, Itália.



Fig. 57 - EYCK, Jan van. *Adão e Eva* (detalhes do Altar de Ghent), 1432, óleo s. madeira, 146,2 x 51,4 cm (cada painel). Catedral de St. Bavo, Ghent, Bélgica.

88). Insistentemente, nesse período, a obra do artista ainda possui muitas referências do imaginário cristão, muito dilatado e expandido na civilização latina, não diferentemente na espanhola; o que remete diretamente às passagens castradoras que sofreu na sua infância pela presença de religiosos na sua educação e convívio familiar.

As obras *Homem* e *Mulher* são muito distintas dos outros exemplos a seguir como *Projeto para Jogo I* e *Projeto para Jogo II* (ver figuras 58 e 59, p. 89). Nelas o corpo não aparece demarcado, mas encontra-se com os órgãos sexuais quase em sua totalidade escondidos. Apesar de diferentemente conceituados, ambos inserem-se num olhar para si próprio e o espelhamento ao olhar para o outro.

Contudo, ambos, tanto o primeiro conjunto quanto o segundo, formam um duplo espelho. Ao colocarmos as figuras ladeadas, elas se tornam um desdobramento do primeiro conceito de corpo sexuado, pois retornam aos dois corpos que não possuem a possibilidade de contato físico, a presença da rejeição

é provocada pela limitação do espaço físico e a aproximação entre os corpos, pela linguagem utilizada em suas imagens.

As duas próximas imagens foram realizadas para a revista *Dau al Set*, elaborada por Tàpies e seus amigos (vide p. 38). Esses desenhos possuem uma única figura, cada um deles, sendo que essa se apresenta marcada por sinais no corpo inteiro. Podemos, então, perceber a dualidade que as imagens transmitem.



Fig. 58 - TÀPIES, Antoni. Projeto para Jogo I, 1951, tinta e colagem s. papel. Desenho para o jornal "Dau al Set". Coleção Privada, Barcelona. Espanha.

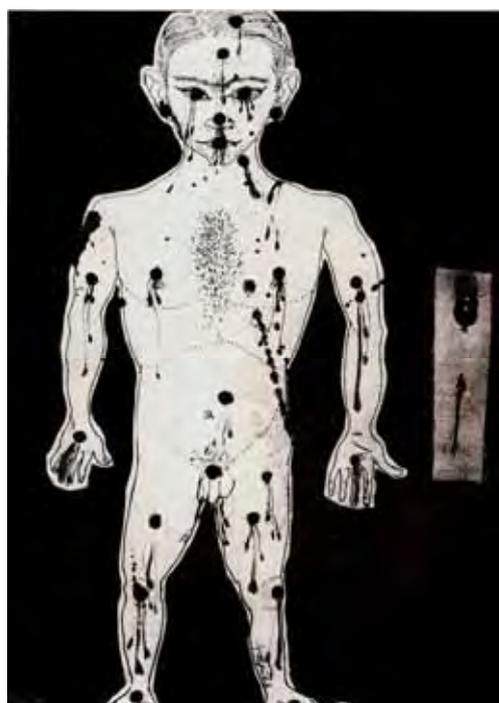


Fig. 59 - TÀPIES, Antoni. Projeto para Jogo II, 1951, tinta e colagem s. papel. Desenho para o jornal "Dau al Set". Coleção Privada, Barcelona. Espanha.

Primeiramente, estão relacionadas à cartografia corporal. São corpos demarcados como mapas que estão retirados do contexto global. Tais demarcações podem denotar significados distintos, sejam zonas de prazer, onde neste *jogo*, indicado pelo título dado a obra, apresentam-se no acerto dos pontos que estimulam o personagem colocado em cena, sejam na referência aos pontos dos meridianos orientais, tão familiarizados pelo autor em suas leituras à filosofia chinesa, ou remetem à iconografia cristã de corpos flagelados como as

imagens de Cristo Morto (ver figura 60)⁷⁷. Cada uma das possibilidades tem características próprias.

Os corpos com as marcas de feridas abertas consideradas como flagelo, segundo a própria historiografia cristã, relacionam o prazer com a dor, seja para a salvação da alma em relação a um corpo pecador, seja pela punição de um ato impuro. Tanto um como outro, dentro do contexto religioso, podem ser voluntários ou não. A partir de qualquer um desses aspectos, revelam a presença do sacrifício humano e da privação que subjagam o prazer e a sexualidade ou as subverte para outra instância. Apresenta-se aqui a mutação do mítico pelo carnal. Não por menos que as cenas de flagelo representadas pelas escrituras cristãs estão presentes nos mártires que se sacrificaram por uma causa. Nesse caso, qual seria a causa do sacrifício apresentado? Quais as questões que levaram



Fig. 60 - FERNÁNDEZ, Gregorio. *Cristo Morto*, c.séc. XVII, Madeira Policromada, Museo del Prado, Madrid, España.

às feridas das imagens? A falta do ser amado? Ou a impossibilidade de expressar esse desejo pelo ser? Ou ainda, a punição por desejar mais o outro pela carne do que pelo espírito?

Seja qual for a causa para tal representação, a percepção das feridas acusa uma transmutação do papel corporal tanto no sentido que este possui, quanto na localização que abarca. Como cartografia, a imagem está retirada de uma visão inserida globalmente. Qualquer uma das figuras tem um contorno além da limitação do corpo, uma “linha

⁷⁷ A imagem de “Cristo Morto”, na iconografia cristã, é representada em esculturas e possui pontos no corpo que mostram os ferimentos causados pela flagelação do corpo anterior à crucificação e as marcas dessa. Nos países com tradição católica, comumente os latinos, tal imagem é propagada à exaustão em comemorações religiosas e dentro das igrejas.

branca” apresenta-se recortando o corpo do mundo que está inserido. Não o contextualiza, mas sim, o individualiza. Ausente das pessoas e ambiente que o circunda.

Simultaneamente, ao colocarmos as figuras ladeadas, elas se tornam um desdobramento do primeiro conceito de corpo sexuado, pois retornam aos dois corpos que não possuem a possibilidade de contato físico, há a presença da rejeição e aproximação entre os corpos.

Ainda assim, as imagens de *Projeto para Jogo I e II* (ver figuras 58 e 59, p. 89), apresentam gotejamentos como sangue escorrido, inclusive de seus olhos que fitam o observador diretamente. O gotejamento das marcas reitera a imagem de sofrimento e dor, representado pelo sangue escorrido das feridas aparentes, contudo se deve levar em consideração a possibilidade de apresentar-se não como um corrimento e sim como um transbordamento. Novamente há um sentido duplo no que se apresenta. Se escorrido for, a recorrência é de dor e sofrimento; porém, se transbordado, remete ao prazer contido que não se mantém em si, ou seja, necessita da vazão de sua pulsão interior para explicitar tamanho desejo contido. Ambos são plausíveis na representação e simbolismo do flagelo, contudo se distanciam do primeiro conjunto no instante que não castra o desejo, pelo contrário, o expõe ao seu limite, ao transbordamento pelos orifícios do corpo, sejam esses naturais ou causais.

É bem possível observar uma aproximação entre essas obras de 1951 e a obra *O Fogo Interno* de 1953 (ver figura 61, p. 93). A pulsão dita acima se apresenta como complemento de um pensamento intrínseco ao artista. As questões relativas ao homem não se encontram em seu meio ou no seu exterior, mas sim dentro dele. A imagem de cartografia externa ao corpo passa para uma leitura microscópica desse. Na obra *O Fogo Interno* o que é apresentado não é mais a evasão da pulsão humana, mas a própria pulsão que se encontra na figura como um todo. O que é percebido é uma imagem composta de texturas e coloração fortes, contudo podemos observar veias, plaquetas, coágulos e diversas partes de nosso sistema circulatório que se confundem com impressões faciais humanas. A obra se apresenta como um grande universo vermelho composto de uma série de

fragmentos de imagens e tramas, unificados pelas ranhuras horizontais que nelas se resvalam. Tais ranhuras criam um fluxo intenso entre as forças que cerceiam a existência humana. Entre o externo e o interno, entre o consciente e o inconsciente, e para ser mais ousado, entre as questões existenciais do homem como ser individualizado e, simultaneamente, universal.

Tàpies inicia a apresentação do universo interior que está em cada um dos seres humanos individual e conjuntamente. Une em sua linguagem a intenção dos dois movimentos artísticos que muito o influenciou – o expressionismo e o surrealismo. Se o propósito de ambos perpassa pela intimidade interior do ser humano – seja no expressionismo, pela explicitação do sentimento por meio da imagem, seja no surrealismo, pela apresentação do inconsciente humano em uma linguagem absurda próxima ao sonho –, Tàpies encontra um fator comum entre ambos, a relação do interior com o exterior, porém não se limita em nenhuma das duas vertentes estilísticas. Muito menos reduz a si e a sua obra à representação pictórica ou caricatural do homem, mas sim encontra a tênue aproximação desse com a universalidade existente em todos os seres. Ou seja, um dos meios de observação e compreensão de sua obra vem pelo viés do uno e do conjunto, não só pictórica, mas também conceitualmente. Aqui percebemos as questões intelectuais do período e de sua formação, encontram-se os conceitos sartrenianos de existência e universalidade, a filosofia taoísta do caminho e as ligações transcendentais que permeiam a vida do homem e sua relação com o todo, apresentado por Llul.

A linguagem personalizada de Tàpies se apresenta madura e fiel aos seus princípios e conceitos. O que diz não se restringe a um único ser, apesar de nele estar presente e latente, porém encontra-se em todos os seres. Desse modo, a partir do microuniverso, o homem ou seu interior, com seus sentimentos e indagações, vemos o macrouniverso, a abrangência universal que atinge a todos os homens. Da parte compreendemos o todo e, por sua vez, esse todo exemplifica o fragmento.



Fig. 61 - TÀPIES, Antoni. *O Fogo Interior*, 1953, Técnica mista s. Tela, 60 x 73 cm. Coleção A. de C., Barcelona, Espanha.

Capítulo III

OUTROS CORPOS SEXUADOS

É certo que, ao atingir sua própria linguagem e maturidade artística, a partir de 1953, as obras de Tàpies deixam de ter classificações simplificadoras como surrealistas ou expressionistas, ou mesmo quanto às que se apresentam como figurativas, abstratas ou simbólicas. Cercam-se da complexidade perceptiva que nelas podemos alcançar. Contudo, para que seja possível um olhar mais acurado do seu trabalho artístico, é necessário definirmos novas determinantes.

Na sua obra, a partir de 1953, o corpo sexuado também se apresenta de modos distintos. Para facilitar essa percepção, partimos de uma leitura pictórica deste elemento, o corpo. Assim, a imagem corporal pode ser encontrada nas seguintes maneiras: como pormenor, pela parte do corpo ampliada que surge da imagem parcial para compreensão de sua totalidade ou entendimento pela complementação da imagem feita pelo observador; como fragmento, ou seja, parte do corpo que foi retirada do seu todo, apresentando-se autônoma ao conjunto a que fazia parte⁷⁸; como marca gestual, pela presença de vestígios corporais do artista como apresentação de ato corporal e, intrinsecamente, como comportamento sexuado; como simbólico, a partir de elementos gráficos em composição simplificada carregada por signos⁷⁹ que estão além da representação pictórica e por fim como corpo que se apresenta na sua ausência, na falta da imagem do mesmo dentro da composição.

Apesar de sua busca por novas linguagens artísticas e expressivas e por sua rejeição ao figurativismo que remetesse de alguma forma à representação

⁷⁸ Definição de fragmento e pormenor encontrada in *A Idade Neobarroca* de Omar Calabrese, 1988.

⁷⁹ Levamos em conta a classificação dos signos conforme Lúcia Santaella in *O que é Semiótica* (1983:62); ela divide os signos em três classificações:

1 - Como este signo se apresenta.

2 - O que este signo representa.

3 - O modo como pode ser interpretado na mente de quem o observa.

clássica, o corpo figurativo aparece na obra de Tàpies como partes que segundo ele não são valorizadas dentro da iconografia tradicional.

“Eu tento invocar o ser humano indiretamente – recorrendo a traços ou partes do corpo humano. Muitas de minhas pinturas apresentam somente um braço, uma mão ou uma axila. Eu tento encontrar as partes do corpo que não são consideradas nobres a fim de demonstrar que todas são semelhantes.” (TÀPIES in CHALUMEAU, 2002:34)⁸⁰

O corpo que anteriormente era apresentado em sua totalidade passa a ser “recortado” das diversas maneiras citadas. Alguns vestígios já se mostravam nos anos iniciais, ver a obra *A Barbearia do Condenado e o Escolhido*, de 1950, (figura 21, p. 48). Entretanto, a imagem apesar de ser apresentada fragmentada, ainda possui um teor classicizante perante o contexto da obra que se diferencia de obras posteriores como *Matéria na Forma de Axila*, de 1968 (ver figura 62).



Fig. 62 - TÀPIES, Antoni. *Matéria na Forma de Axila*, 1968, técnica mista s. tela, 65,5 x 100,5 cm. Coleção Particular.

⁸⁰ Tradução livre do autor: “Je veux évoquer l’être humain indirectement – par des empreintes ou des parties du corps humain. Beaucoup de mes tableaux ne montrent qu’un bras, une main, une aisselle. J’ai même cherché des parties du corps humain qui ne sont pas considérées comme nobles afin de démontrer que toutes sont semblables ».

O braço que se apresenta na obra de 1950 está inserido dentro do contexto como parte do todo representativo, remete ao vazio e à solidão que nela se apresenta. Não se distingue como corpo, assemelha-se a um elemento geométrico como tantos outros que ali se encontram: quadrados, círculos e o braço, como um ângulo a completar a composição. Na segunda obra, *Matéria na Forma de Axila* (figura 62, p. 95), percebemos a aproximação entre o observador e o corpo apresentado. Vemos aqui um pormenor de uma imagem, o encurtamento da distância feita de modo proposital que provoca intimidade com quem o observa; este corpo que não se apresenta por inteiro, mas faz com que a imaginação crie o restante que cerca o que se vê. Eis a questão tapiniana revolvendo a obra. Não se tem o conhecimento desta pessoa, simultaneamente, esse corpo se torna íntimo e reconhecido pela percepção de quem o vislumbra. A matéria aplicada e as incisões das cicatrizes que se apresentam reforçam o caráter de sua identificação. As incisões referem-se às questões já citadas e não abandonadas totalmente pelo artista e às questões ligadas ao transbordamento das pulsões ou das chagas cristãs⁸¹. De qualquer modo, apresentar o corpo com as cicatrizes que nele se encontram dá a esse um caráter individualizador que possui uma história temporal. Nesse ponto, sensações dúbias podem ser captadas, a de rejeição ao corpo apresentado ou a sua erotização, pois o significante sexuado apresentado pela textura e materiais que nele se encontram estabelece uma menção à organicidade e vivacidade do ser que ali está representado.

A obra *Matéria na Forma de Pé*, de 1965, segue premissa idêntica à anterior (ver figura 63, p. 96). As questões ligadas à proximidade, reconhecimento e organicidade se fazem presentes novamente com o pé em pormenor na obra.

Para constatar que esta não é uma regularidade entre obras que possuem o pormenor de um corpo, nem todos os aspectos referidos se repetem na obra *Na Forma de Perna*, de 1968 (ver figura 64, p. 96), pois as ranhuras que nela se apresentam dão um aspecto de fragilidade e quebra da imagem.

⁸¹ Ver página 90.



Fig. 63 - TÀPIES, Antoni. *Colagem na Forma de um Pé*, 1966; pintura, lápis e colagem s. papel, 89 x 106 cm. Moderna Museet, Stockholm, Suécia.



Fig. 64 - TÀPIES, Antoni. *Na Forma de uma Perna*, 1968, técnica mista s. tela, 89 x 146 cm. Coleção Particular, Paris, France.

Neste caso, a perna do modo com que é apresentada, na horizontal, desloca o sentido intrínseco do membro e do restante do corpo e apresenta-se ausente da natureza a que serve. A percepção de não veracidade da imagem e o distanciamento entre o conhecido e o apresentado reforçam-se na fragmentação que a própria obra possui, causada por uma fissura que divide o plano em duas partes. A obra aparenta muito mais um signo ou símbolo do que a própria figura em si.

Outro exemplo de pormenor na obra de Tàpies encontra-se em *Nu*, de 1966 (ver figura 65, p. 99). A imagem de um corpo feminino aparece prostrada sobre os membros superiores e inferiores, uma clara referência à idéia de submissão ao ato sexual. Na obra o corpo apresenta-se quase na íntegra, deixando para fora do plano um dos membros inferiores e a vista parcial da cabeça da mulher.

Percebemos a proximidade entre essa obra e as obras *Projeto para Jogo I e II* (ver figuras 58 e 59 p. 89). As ranhuras que aqui foram feitas exprimem sofrimento e dor, além da consumação da punição. Aparentemente, linhas desenhadas em seus pulsos e pernas incitam o aprisionamento da mulher retratada. Faz referência ao sofrimento físico e à submissão, ambos em um ato silencioso e não-consentido.

Une-se à imagem outro elemento figurativo, o balde, que está localizado sob os seios femininos assim como a letra **A**. Além da letra **A**, abaixo dos seios, está também a letra **B** próxima à região pélvica como se indicassem uma regularidade e ordenação de trajeto ou sentido. Ainda nessa obra encontram-se as iniciais do artista acima do corpo representado, centralizado na tela, e a linha do solo é reforçada pela imagem de vários símbolos do infinito, como uma corrente que une os membros superiores e inferiores.

A imagem do corpo apresenta-se eroticamente a quem o admira, porém aparenta-se com um objeto ou mobiliário abandonado, disposto involuntariamente. A intimidade entre a mulher representada e o observador da obra estabelece-se novamente como resultado das sensações de proximidade visual, reconhecimento e pudor. Porém percebemos a colocação crítica entre a

visão do prazer masculino sobre o corpo feminino, a infundável atitude de negação ao prazer alheio e ao subjuço feminino e, conseqüentemente, do seu prazer, em relação ao masculino.

Um engano freqüente a quem observa a imagem é que essa possa ser a visão do artista em relação ao prazer feminino. Ao aprofundar o olhar às obras tapinianas, podemos verificar que seu pensamento e linguagem não são tão literais, muito menos a expressão do artista vem explícita dessa maneira. Aqui fica claro que a relação entre artista e obra é muito mais próxima à crítica de uma situação do que ao prazer do próprio artista. Crítica que é muito comum dentro do seu trabalho pela da amplificação do desejo alheio.

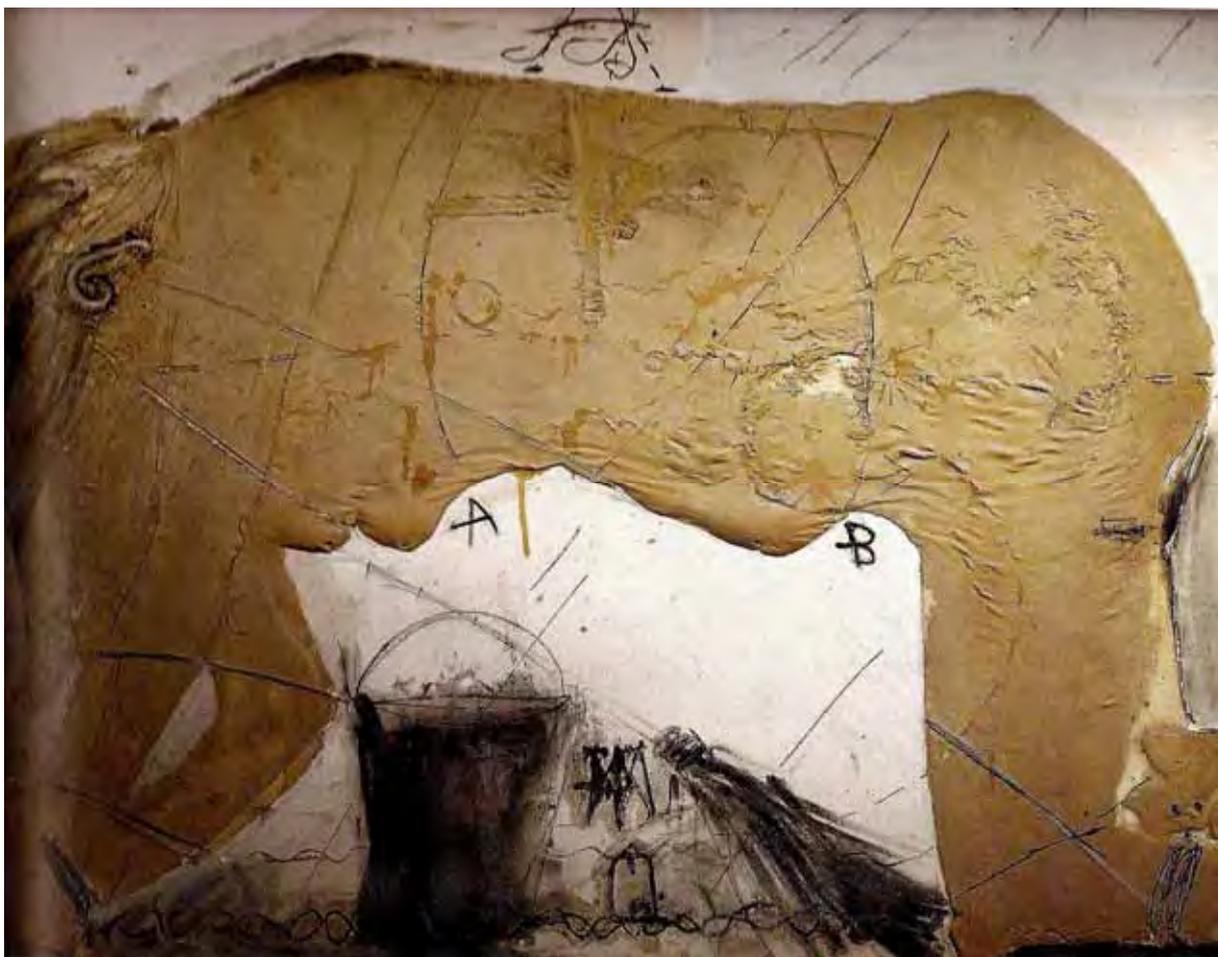


Fig. 65 - TÀPIES, Antoni. *Nu*, 1966, técnica mista s. tela, 130 x 162 cm. Coleção Privada.

Em algumas obras, com pormenores, há o desdobramento dos conceitos abordados anteriormente no capítulo dois, no item da *sexualidade*. Mesmo em trabalhos que foram executados com certo distanciamento temporal, como no caso de *Gran Torso*, de 1988, e *1/2*, de 2003 (ver figura 66, e figura 67, p. 101), vemos as questões ligadas ao ser narcíseo e seu duplo. Esses apontamentos são próximos aos que foram descritos em *Homem* e *Mulher* (ver figuras 54 e 55, p. 87) e *Projeto para Jogo I* e *Projeto para Jogo II* (ver figuras 58 e 59, p. 89). O duplo nesta relação entre as obras só pode ser feito pelo conhecimento dessas dentro da produção artística do pintor, as contraposições e semelhanças, se provocadas por Tàpies, encontram-se na aproximação de linguagem e materiais usados, na identificação do corpo como ser que se apresenta e se exhibe ao outro.



Fig. 66 - TÀPIES, Antoni. *Gran Torso*, 1988, pintura e verniz s. madeira. 195 x 170 cm. Coleção Particular. Barcelona. Espanha.

Enquanto nas obras anteriores, *Projeto para Jogo I* e *Projeto para Jogo II*, percebemos que o duplo entre as imagens está inserido no primeiro conceito de ser sexuado⁸², as obras *Gran Torso* e *1/2*, aproximam-se do terceiro conceito de corpo sexuado. O contraste se realiza, pois ambos se apresentam para o outro, sendo este outro o observador, tal qual em *Homem* e *Mulher*⁸³. Os corpos em cada uma das obras possuem características próprias; existe, novamente, a aproximação por meio da

⁸² Ver p. 74, último parágrafo e início da p. 75.

⁸³ Ver p. 88, segundo parágrafo.

intimidade criada entre as obras e o observador, que não ocorre pela identificação cartográfica do corpo – cicatrizes, ranhuras etc. –, mas sim pela proximidade da cor do suporte com a tez humana e pelo esfumaçado do tratamento deferido à imagem que remete a visão onírica do desejo ao corpo alheio, assim, a sexualidade se estabelece na idealização e sedução que o corpo alheio tem em relação ao próprio desejo.

Em relação ao segundo item da presença corporal na obra de Tàpies, os fragmentos corporais se destacam pelo modo em que são apresentados no seu trabalho. Mais freqüentes que os pormenores, os fragmentos são importantes por



Fig. 67 - TÀPIES, Antoni. 1/2, 2003, pintura e verniz s. madeira, 200 x 200 cm. Coleção Particular.

diversos motivos: primeiro, pelo recorte, muitas vezes inusitado ou pelo contexto onde está inserido este recorte; segundo, pelas partes fragmentadas do corpo que foram escolhidas para o recorte, muitas vezes diferenciadas dos escolhidos pelos demais artistas. Conforme o próprio artista, sua proposta é de valorização de partes do corpo que são comumente menosprezadas ou desvalorizadas no imaginário corporal e na produção artística comum⁸⁴. Em terceiro,

⁸⁴ “Tàpies rechaza cualquier canon de belleza ideal y trata de quebrantar sus postulados básicos conscientemente eligiendo temas tradicionalmente considerados desagradables y fetichistas: un ano defecando, un zapato abandonado, un pie, y otros.” (BORJA-VILLEL, 1990). [Tradução livre do autor - “Tàpies ignora qualquer cânone de beleza ideal e trata de romper seus postulados básicos conscientemente elegendo temas tradicionalmente considerados desagradáveis e fetichistas: um ânus defecando, um sapato abandonado, um pé e outros”].

pelas repetições das partes corporais feitas por ele, o que as caracterizam como grupos com proximidades estéticas e significativas.

Percebemos que o artista faz a repetição, ou para provocar a ênfase de um conceito, ou para o entendimento próprio e alheio do conceito universal que pretende exercer dentro da sua obra. Entre os grupos, com fragmentos que se repetem, mais comumente encontrados estão os que figuram as imagens dos pés⁸⁵, cuja recorrência inicia durante a década de 60 e posteriormente seriam transformadas em vestígios gestuais, como as pegadas do artista sobre a tela⁸⁶. Encontram-se também grupos de mãos, pernas, dorsos, bocas, nádegas e objetos que se não são o próprio corpo, o representam, como peças de vestuário ou símbolos cujos significantes remetem a presença ou a ausência corporal.

De qualquer modo, os fragmentos dentro da obra de Tàpies são de grande relevância para a percepção de seu trabalho artístico em toda sua complexidade. No caso desse estudo, as obras que são escolhidas têm um recorte sobre o conjunto total, cujo enfoque está em estabelecer as possibilidades das imagens com a sexualidade. Assim, as obras que são apresentadas estão relacionadas com a diversidade de recortes que faz das partes corporais e suas aproximações às questões sexuais e de erotização dessas ou da pintura como um todo.

Os corpos fragmentados, ou seja, os que são conceituados como fragmentos, são encontrados nas obras dos diversos períodos de sua produção artística. Obras como, *Figura-Paisagem em Vermelho*, de 1956 (ver figura 69, p. 104); *Large India Ink*, de 1964 (ver figura 75, p. 110); *Grande Pintura com Lápis* de 1966 (ver figura 68, p. 103) e *Home anatòmic*, 2002 (ver figuras 76, pp. 111).

Nas obras em que estão contidos os fragmentos, percebemos melhor a gestualidade desenvolvida por Tàpies, ela se apresenta pelos de traços mais

⁸⁵ “Para Tàpies, el pie es algo humilde y pasivo, más relacionado con la materialidad de la tierra que con la espiritualidad del pensamiento.” (BORJA-VILLEL, 1990).

⁸⁶ A recorrência de imagens semelhantes em diferentes obras, sobretudo, representa uma constatação formal, isto não significa que haja obrigatoriedade na significação que tais imagens transmitem para a percepção do observador, já que é levado em consideração que cada obra torna-se distinta ao olhar e ao observador que realiza o ato, naquele instante. Além do mais, há a relação do fragmento com o todo da obra que determina variantes perceptivas a quem a olha.

rápidos e violentos, definindo certa agressividade à obra e ao elemento recortado do restante do corpo.



Fig. 68 - TÀPIES, Antoni. *Grande Pintura com Lápis*, 1966, tinta e lápis s. tela, 275 x 330 cm. Museo de Arte Contemporâneo Internacional Rufino Tamayo, México, D.C.

Com esse recurso, a parte corporal apresenta-se, por vezes, como uma dilaceração do membro em relação ao todo. Em algumas dessas obras, *Grande Pintura com Lápis* (ver figura 68) e *Figura-Paisagem em Vermelho* (ver figura 69, p. 104), podemos observar uma expressividade próxima às obras de Willem de Kooning. A aproximação entre esses dois artistas não se encontra na escolha do recorte e, muitas vezes, nem no resultado estético-conceitual das obras, mas na

expressividade realizada pela gestualidade dos artistas e como essa é concretizada na obra.

Na obra de Tàpies (figura 68, p. 103), percebemos que os fragmentos de vários corpos, a diversidade de linguagem e a liberdade de expressão usada no processo da obra preenchem o espaço e proporcionam sensações que se sobrepõem simultaneamente às técnicas e imagens. Dorsos, pernas, seios, pênis e demais fragmentos se misturam, assim como as ranhuras e os traços feitos a lápis se confundem.



Fig. 69 - TÀPIES, Antoni. *Figura-Paisagem em Vermelho*, 1956, técnica mista s. tela, 162 x 130 cm. Coleção Lee A. Ault., New York, EUA.

Isso faz com que a percepção do espaço e dos sentimentos que ali se projetam se fragmentem tanto quanto se fragmentem suas imagens. A rapidez do traçado propõe uma imagem multifacetada como se fosse feita de *frames* desordenados e simultâneos – seja esse traçado feito por ranhuras, seja feito por tinta ou qualquer outro material aplicado ou retirado da tela. A imagem não é disposta em sensações ordenadas, de maneiras lineares, muito menos a linguagem por ele utilizada. Neste ponto que a proximidade com a obra *Sem Título*, de 1967,

de Willem De Kooning se estabelece (ver figura 70, p. 105). A imagem final proporcionada por De Kooning também não é disposta linearmente, tanto iconográfica quanto perceptivamente. A provocação sensorial e imagética realizada por ambas remete a uma sexualidade dúbia e não-idealizada. Aproximam-se das sensações humanas provenientes do contato corpóreo sexual.

A veracidade da imagem proposta encontra-se na tentativa de explicitar a profusão simultânea de sensações existentes na admiração do outro e, conseqüentemente, do próprio prazer.



Fig. 70 - DE KOONING, Willem. *Sem Título*, 1967, Carvão s. papel transparente, 47.6 x 60.9 cm. Museum of Modern Art - MOMA, New York, EUA.

Bem provável, em suas imagens, que tal relação nem sempre se estabeleça de forma agradável ou disponível para o exercício do prazer. Apresentam-se, deste modo, referências estilísticas tanto à exposição de sentimentos dos artistas designados como expressionistas, quanto à linguagem do inconsciente proposto pelos surrealistas. Apesar de ser de consenso geral que ambos tiveram suas referências nos estilos citados, suas produções transpassam e se ateam à intencionalidade da representação acima de objetivar um conceito estético próprio. Suas obras realizam o exercício da contemporaneidade, a

explicitação do universal pelo pessoal, possibilitando estabelecer relações entre o homem universal e seus conflitos por meio da representação individualizada.

Outro aspecto a ser considerado nas obras com pormenores são as possibilidades de entendimentos possíveis para essas imagens recortadas. Segundo Calabrese⁸⁷, o fragmento passa a ser o todo, a partir do momento que não integra mais um corpo por inteiro. Desse modo, as referências que possui estão presentes somente nele e no entorno em que está inserido e não no que pode ser complemento da parte ou imaginado como sua continuidade. Essa premissa torna muito relevante a relação estabelecida entre o fragmento proposto na obra e o restante que o circunda, ainda mais nas obras de Tàpies. Em *Figura-Paisagem em Vermelho* (ver figura 69, p. 104), vemos um dorso feminino duplamente fragmentado. Primeiro, pelo desenho que propositadamente não foi completado; segundo, pelo suporte distinto em que está inserido que o isola do restante da imagem – o retângulo vermelho.

Podemos, desse modo, levantar questões, no mínimo, inquietantes. O corpo realizado sobre o plano vermelho remete a um plano separado do suporte como um todo, torna-se uma metalinguagem de uma obra sobreposta à outra, possível remeter à referência para a memória e lembrança de algo que não mais existe. Porta-se como uma obra que contém um objeto, um porta-retrato que remete a imagem de alguém que desejaria que estivesse presente, mas que está inserido no campo da lembrança. É surpreendente tratar-se de um retrato sem a identificação facial de quem ali estaria representado.

Sendo assim, quem este fragmento representa? Ou ainda, por que se apresenta de outro de modo, pela não-identificação do ser retratado? Dessa forma, qual o enfoque que o artista pretende ao aguçar a ausência de identificação do ser que ali se apresenta?

Vemos o conceito de memória reforçado pelos materiais e coloração que o circundam e pela disposição das proporções de cores feita na obra. O ocre, que possui uma forte carga matérica em sua representação tanto pela cor que remete a materiais orgânicos naturais – como a terra ou a madeira –, quanto pelo

⁸⁷ Ver p. 94.

emprego de materiais incomuns à pintura – como areia, argila ou pó de mármore –, preenchem boa parte das dimensões da pintura. Na extremidade superior, percebemos um pequeno campo retangular mais escuro que o restante do quadro, determina a sensação da linha do horizonte, identifica o que está acima e abaixo dela.

Em segunda instância, encontramos a escolha do vermelho como coloração de fundo para o campo preenchido pelo desenho. O formato retangular do plano e a cor vermelha, em que o fragmento está inserido, apontam o espaço criado como um receptáculo da imagem referida, como se fosse um recipiente onde o corpo foi colocado ou enclausurado e a simbologia do sofrimento deste corpo apresentado.

Por último, mas não menos relevante que os demais, o desenho e sua feitura. Foi realizado pelo *grattage*, retirada de material da tela depois de seco, que por si tem a proximidade com as cicatrizes e as feridas, as fissuras existentes sejam físicas e/ou emocionais.

O *grattage* está presente na realização da imagem e nas marcas feitas no colo feminino, marcas que remetem a machucados ou a pêlos masculinos. Se assim considerarmos a última colocação, a sexualidade dúbia e ameaçadora da imagem reforça e, possivelmente, justifica a sensação de encerramento e clausura citada anteriormente. Como meio de censura ao prazer não-permitido. No entanto, a deformidade do exagero dos seios femininos apresentados referencia a lembrança das antigas deusas da fertilidade encontradas durante o período pré-histórico, como a Vênus de Lespugue (ver figuras 71, e 72 na p. 108). A mulher que gera, fertiliza e dá a luz, não é a mesma mulher que se relaciona com o prazer, é a imagem da figura materna que encerra o seu prazer em um campo



Fig. 71 - Vênus de Lespugue (imagem original s. restauro). ± 21000 a.C., marfim de mamute, 147 mm. Musée de l'Homme, Paris, France.

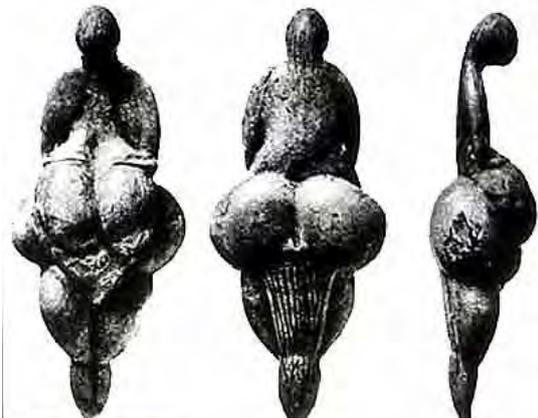


Fig. 72 - Vênus de Lespugue (escultura restaurada). ± 21000 a.C., marfim de mamute, 147 mm. Musée de l'Homme, Paris, France.

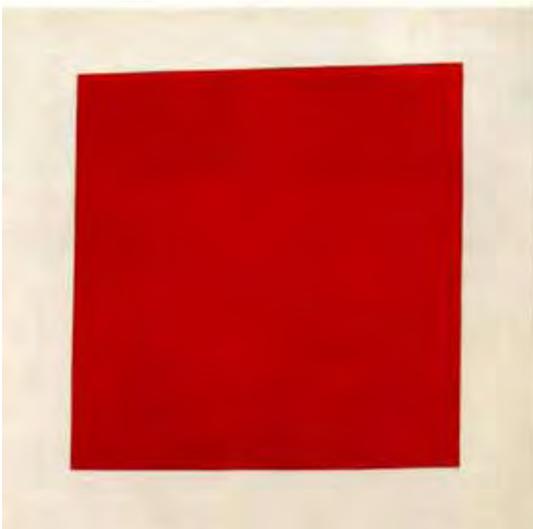


Fig. 73 - MALEVITCH, Kasimir. *Quadrado vermelho: realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões*, 1915, óleo s. tela, 53 x 53 cm. Museu do Estado Russo, São Petersburgo, Rússia.

limitado de sofrimento e martírio sob a terra, tão freqüentemente representada na iconografia cristã⁸⁸. Ou ainda como representação do sofrimento e martírio trazido pela terra.

Iconograficamente, no campo vermelho, podemos traçar um paralelo com a obra de Kasimir Malevitch, *Quadrado vermelho: realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões* de 1915 (ver figura 73), tanto ligado à escolha da coloração na concepção do feminino exposto pelo pintor russo no título da obra, quanto ao formato aplicado para essa representação.

Se considerar tais referências estéticas e temáticas, qual mulher que o pintor está representando? Qual a relação entre esta mulher e ele? Ou ainda, qual a relação entre a maternidade e o prazer que se estabelece com esta imagem?

Apesar de não fragmentada, percebemos um paralelo intencional na obra *Mulher I*, de 1950-52, de De Kooning (ver figura 74, p. 109). A mulher aqui retratada apresenta-se também

enclausurada no espaço que lhe é determinado, assemelham-se assim no

⁸⁸ Dentro da iconografia cristã, a imagem de Maria, considerada mãe de Cristo, é representada com a vestimenta em duas cores: a veste azul, relativa à maternidade e à pureza, segundo os escritos cristãos, e o manto, vermelho ou púrpura, para simbolizar a realeza da casa de David e o martírio, sofrimento por ela passado ao ver o filho sofrendo (ver figura 53, p. 86). Outro exemplo do vermelho como identificação do feminino, encontramos na obra de Kasimir Malevich, que apresenta a figura feminina apenas pela cor, o vermelho.

tratamento dado à figura feminina seja pelo espaço pictórico para ela imposto, seja pelo tratamento gestual utilizado na sua feitura.

“O gesto expressionista do pintar, de colocar as tintas, atirá-las e manipulá-las na tela é, para De Kooning, um gesto explosivo, que desintegra a realidade. Recuperam-se, de fato, os fragmentos de figuração no magma devastado de sua pintura decididamente ‘informal’: como no fundo lodoso de um poço descobre-se, com um arrepio de nojo, a carcaça que infectou suas águas.” (ARGHAN, 1992:528)



Fig. 74 - DE KOONING, Willem. *Mulher I*, 1950-2, óleo s. tela, 192,7 x 147,3 cm. Museum of Modern Art - MOMA, New York, EUA.

Obviamente que as palavras de Arghan para a obra do De Kooning não correspondem plenamente na obra de Tàpies, plagiando a metáfora do historiador italiano, podemos dizer que: como no fundo lodoso de um poço descobre-se, com espanto, as verdades que nela se encontram, o que turva a imagem, o que a distorce, o que a mutila.

Na obra, *Large India Ink*, de 1964, (ver figura 75, p. 110), o fragmento quase é o próprio corpo humano por inteiro. Percebemos um corpo de perfil sentado sobre uma cadeira, a cabeça está ausente da imagem, substituída por um retângulo e os pés não são apresentados.

A rapidez da pincelada é tamanha, e a aproximação dessa com o ato abrupto de fazê-la remete à violência feita contra o próprio corpo que ali se apresenta. A gestualidade aplicada por Tàpies à imagem construída sobre o suporte determina respingos da tinta usada. O que aparenta é um corpo mutilado que dele foi retirado não somente partes do corpo, mas também a vida que esse possuía. Parece que a imagem não foi construída dessa maneira, mas sim destituída



Fig. 75 - TÀPIES, Antoni. *Large India Ink*, 1964, tinta Índia s. papel, 148 x 120 cm. Coleção Particular.

posteriormente de partes que ali estavam presentes. Em seu entorno, percebemos cruces ou “xises” que possuem dentro do imaginário ocidental uma forte conotação simbólica, seja de morte, seja de localização. A sexualidade na obra encontra-se na inversão do prazer, ou seja, passa a ser a violência que simboliza tal ato. A substituição da sexualidade pela sensação de violência é o ponto que mais instiga, mas não surpreende, já que foi percebido nos exemplos anteriores que estas duas intenções comumente aparecem ladeadas nas representações dentro das obras de Tàpies.

Em realidade, não é incomum que duplas intenções apareçam em suas obras e muito menos a subversão dessas intenções. Porém são enfatizadas no trabalho as possíveis relações com os conceitos de sexualidade estabelecidos, sendo os demais conceitos apenas citados e apreciados quando tiveram envolvimento com o tema especificado.

Não é somente nas intenções e sensações que Tàpies trabalha com a duplicidade. Um ponto interessante é a subversão dos próprios conceitos de pormenor e fragmento estabelecidos. Em algumas das suas obras, são passíveis de serem encontrados os dois conceitos em conjunto. Talvez até cause estranhamento, visto que as definições de ambas feitas anteriormente apresentavam diferenciações de idéias e porque não dizer, antagonismos formais e conceituais.

Na obra, *Homem Anatómico*, de 2002, (ver figura 76), percebemos essa dualidade de conceitos de pormenor e fragmento. Ambos fazem concessões do hermetismo formal, se de um ponto o pormenor aparece em um corpo da cintura para cima, onde se apresenta como um retrato, o fragmento se encontra na 'retirada' da imagem da face e na posição dos braços que mutila as mãos.



Fig. 76 - TÀPIES, Antoni. *Home anatómic*, 2002, técnica mista s. madeira, 150 x 97 cm, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Espanha.

Desse modo, encontramos o pormenor, pois podemos construir em nosso imagético pessoal o restante do corpo humano, apesar da ausência de um rosto que lhe foi retirado. Enquanto como fragmento, sem a cabeça, possui somente o vestígio leve do seu perfil que pode ser visto, o que remete à semelhança da obra *Figura-Paisagem em Vermelho* (ver figura 69, p. 104) e à idéia do busto-retrato

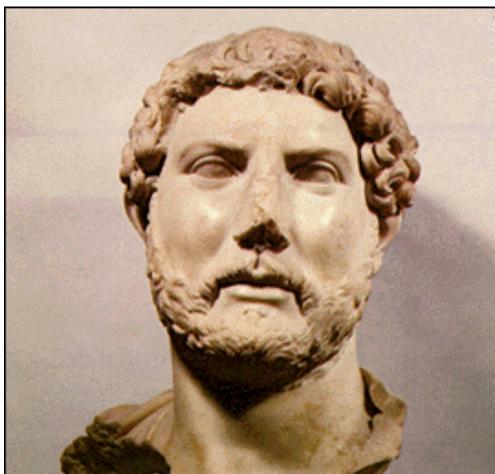


Fig. 77 - Busto-retrato do Imperador Adriano, c.séc. II, mármore. Villa Adriana, Itália.



Fig. 78 - Relevo encontrado em coluna da tumba de Tuntancamon, c.séc. XIV a.C., Vale dos Reis, Egito.

sem a face. Porém, nessa obra, a imagem e a gestualidade que a produziu assemelham-se ao ato depredador dado aos bustos da Antiguidade (ver figura 77), pois retiravam as pontas de seus narizes, ato que selava o destino de morte. Ou ainda aos relevos egípcios (ver figura 78) que foram danificados de modo semelhante ao *grattage* feito na obra; reforça-se esse conceito pela coloração e material arenoso utilizado na feitura. Tal ato público simbolizava, para todos que viam a escultura, não somente o que o destino lhe reservara, mas também a quebra com a dignidade, memória e idolatria do ser representado e o afrontamento à cultura local.

Assim, o *Homem Anatômico* de Tàpies apresenta características singulares em relação às demais figuras encontradas em suas obras, a disposição do corpo em relação à face da figura sugere semelhanças com a *lei da frontalidade* que os artistas egípcios usavam em seus desenhos, além do mais, o corpo possui proporções anatômicas clássicas, com leve desproporção em seus braços. Além do mais, sua imagem está centralizada,

aproximando-se dos retratos acadêmicos, e o pintor explicita os conceitos de anatomia que possui por meio das imagens perpassadas no dorso da figura.

Alguns pontos relativos ao tema da sexualidade merecem destaque nessa imagem: apesar da figura humana ser finalizada na borda inferior bem próximo à região pélvica, os órgãos genitais masculinos não são apresentados e, em vez desses, aparece o título da obra escrito. Outras palavras e letras aleatórias foram feitas por Tàpies, com frequência quase que constante em sua produção durante o seu percurso artístico e que caracterizam parte de sua linguagem artística. Ora, essas palavras se relacionam com o conteúdo de forma direta, ora são aleatórias à vontade do artista. A aleatoriedade explica-se pelo fato de Tàpies sempre explicitar a influência recebida da arte Dadá e do surrealismo, pela presença do automatismo psíquico na feitura de suas obras.

Em um vídeo-documentário feito, *Alfabet Tàpies*, de 2003, deixa claro que não elabora antecipadamente o que irá realizar, que ao se prostrar frente do suporte em que realizará a obra, permite que dele ‘emane’ a própria produção, ou seja, como alguns artistas anteriores a ele – e outros tantos posteriores – retiram da matéria-prima o que nela está inserido. Como se o que estivesse por vir, já estivesse nela encerrado, aguardando o momento exato para que florescesse. Assim, além da aleatoriedade de palavras, também são encontrados letras, números e símbolos – tanto gráficos como escritos.

Ao observarmos a obra, vemos, além do título dado, mais outras duas palavras reconhecíveis em catalão, sexo e morte (ver figura 79) – neste instante não são considerados os escritos simbólicos. A imagem com os escritos permite



Fig. 79 - TÀPIES, Antoni. *Home anatomic* (detalhe) - palavras sexo e morte.

vários precedentes, porém a atenção volta-se sobre a possível relação entre essas duas palavras e o embate religioso e moral sobre o prazer carnal.



Fig. 80 - TÀPIES, Antoni. *Home anatomic* (detalhe) - *grattage* com tinta branca que define o limite corporal.

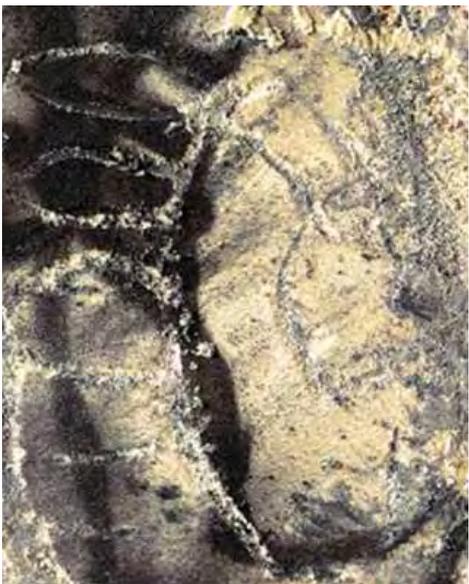


Fig. 81 - TÀPIES, Antoni. *Home anatomic* (detalhe) - *grattage* e pintura negra.

O corpo da figura é concebido pela linha branca inserida no *grattage* que dimensiona a figura humana (ver figura 80). Cria um espaço delimitador para este corpo em relação ao espaço externo. No interior dessa figura, as partes são definidas por tinta e *grattage*, sem predominância ou incidência de nenhuma das duas técnicas, o que reforça a idéia de transparência desse corpo em relação ao fundo da obra (ver figura 81).

Criam-se dois espaços visivelmente distintos, tanto na sua representação quanto na sua percepção, o que se apresenta ao exterior e aquele que é o interior deste homem. Percebemos aqui a representação da transparência do corpo do personagem e a delimitação da imagem que se apresenta ao mundo.

Ao apresentar-se internamente translúcido, este corpo permite a visão do que nele se encontra e toma-se como reservatório de pulsões armazenadas, que não são permitidas transporem para fora. Se considerarmos as cores que foram usadas, a cor branca delimita o personagem e

representa a imagem que é exteriorizada ao mundo, e a cor preta, a que se apresenta internamente, está contida e reprimida por este limite dado pelo *grattage* branco que a cerca.

A cruz (ver figura 82), que dilacera e invade a cabeça do homem no desenho, foi realizada na cor branca com processo semelhante ao contorno do corpo, assim como as palavras morte e sexualidade. Percebemos pela ação da gestualidade que produziu a imagem que há uma relação entre a consciência humana e seu juízo à religiosidade embutida no signo cristão.

Estas, cruz e palavras, predominam sobre as áreas corporais consideradas



Fig. 82 - TÀPIES, Antoni. *Home anatomic* (detalhe) - cabeça e cruz.

racionais e se seguirmos a premissa da relação das imagens com a cor, as palavras e a cruz podem se expor ao mundo externo, como se este se buscasse um domínio sobre os impulsos e os fenômenos que o abarcam. Discutem-se aqui as questões relativas ao racional e ao emocional, ao espiritual e ao carnal ou mesmo o embate entre o bem e o mal.

O desejo ou a vontade humana⁸⁹, cerne do impulso humano, são representados pela conturbada imagem formada pelas pinceladas pretas e as *grattages* desordenadas, como as partes fisionômicas do corpo que essas se apoderam (ver figura 76, p. 111). Podem também representar as sensações e emoções do ser humano. Por sua vez, traz carregado pela própria cor, o preto oposto do branco racional⁹⁰.

⁸⁹ Se considerarmos os escritos de Schopenhauer, em sua obra mais conhecida *O Mundo como Vontade e como Representação*, publicada em 1819, escreve: “A Vontade, como coisa em si, constitui a essência interior, verdadeira e indestrutível do homem; mas não obstante é, em si mesma, inconsciente. A consciência está condicionada pelo intelecto e este é um mero acidente de nosso ser.” (PENNA, 2001) e “As concepções de desejo, embora similares, encontram um ponto crucial de divergência que deve ser ressaltado. Freud parte do desejo como incondicional, sendo, pela própria constituição e modo de operação do aparelho psíquico, impossível de não exercer influência sobre o indivíduo.” (MARTINS, 2006:100)

⁹⁰ Obviamente que a cor não possui significado fixo, ainda mais por ser uma propriedade qualitativa não-fixa. A relação cor-significado é dependente da relação cor-objeto, cor-espaço, cor-cor e, principalmente, cor e cultura. Porém um dos significantes para as cores branca e preta

Aqui, Tàpies não considera a preponderância entre um ou outro, apenas explicita as questões cruciais para a existência humana, o que nos perturba, o racional e o irracional, o controlável e o incontrolável, a morte e a vida – essas como idealizações da concretização do ser pelo embate entre os dois conceitos. Abre-se, portanto, a discussão sobre a naturalidade do impulso sexual no homem, concomitantemente à naturalidade da morte que um dia se concretizará sobre esse ser.

Tàpies não poupa nem a si, nem ao observador para desvendar o que muitas vezes está contido no interior humano. Da mesma forma como trabalha as questões conceituais, também instiga as relações do homem com o seu corpo e prazer pelas imagens reproduzidas em suas obras. Alguns dos seus trabalhos que envolvem fragmentos são, a princípio, imagetivamente escatológicos. Porém, o que vemos são partes do corpo que são retiradas do fórum íntimo e trazidas à superfície na aproximação desse corpo, que é desvelado sem a mitificação do belo, nem do erótico.

Percebemos alguns desses fragmentos citados em *Formas e Figuras*, de 1965 (ver figura 83, p. 117) e *Princípio*, de 1995 (ver figura 84, p. 118). Na primeira obra, Tàpies explicita em seus desenhos os órgãos sexuais masculinos, pênis e sacos escrotais, fragmentos muito próximos aos desenhos jocosos feitos em banheiros públicos, como também apresenta um par de nádegas defecando, esse último é representativo do privado e íntimo em nossa sociedade que não é compartilhado com os demais componentes de convivência social. Provavelmente a intenção do artista não trata da subversão dos desejos, nem ao menos do choque gratuito. Equipara o ato de foro íntimo ao foro erótico, igualando-os sem ressaltar maior relevância a qualquer um dos dois. O que propõe na obra assemelha-se a sua atitude de privilegiar partes não destacáveis pelos demais artistas como faz com os pés, axilas e demais partes do corpo. Equipara-os com a mesma importância, sem nenhuma hierarquia de uma parte sobre a outra, de um ato sobre o outro.

em nossa cultura são os antagonismos entre positivo e negativo, bem e mal, luz e escuridão e entre paz e luto, facilmente associadas na imagem exemplificada.

Aparentemente, tais fragmentos estão desconexos e isolados dentro do campo espacial da obra, mas são interligados com símbolos, números e palavras. Vemos a palavra amor e o desenho de um coração, ambos riscados como se anulados de existência nesse contexto. Também são revelados cruzes e números, por vezes representados por algarismos arábicos, outras por riscos a serem contabilizados. Os números que aparecem são 1, 2, 3 e 4, sendo que esse último mais de uma vez. No canto inferior direito, acima de sua assinatura, ele repete-se invertido. Porém, em uma das partes desse algarismo, há uma leve curva na sua linha. Se reparado com atenção, esse também passa a ser um símbolo planetário referente a Júpiter. Na mitologia, Júpiter para os romanos ou Zeus para os gregos é a divindade de maior poder entre todos os deuses e, além da glória a ele associada, também possuía uma visão negativa por parte dos mortais, considerado aquele dos instintos insaciáveis.



Fig. 83 - TÀPIES, Antoni. Formas e Figuras, 1965, Litografia e lápis s papel, 57,5 x 38,5. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

“Zeus é representado como estando a apaixonar-se por uma mulher atrás da outra, e rebaixando-se a todos os subterfúgios possíveis para que sua esposa não tome conhecimento de sua infidelidade. (...) O resultado, porém, não foi muito bom, e os gregos das gerações seguintes não viram com bons olhos essas intermináveis aventuras amorosas. (...) As duas idéias que dele se faziam, a elevada e a desprezível, persistiram lado a lado por muito tempo.” (HAMILTON, 1997:26)

“Em sua maior parte, os deuses imortais não tinham muita utilidade para os seres humanos, e, na verdade, quase sempre ocorria exatamente o contrário: Zeus, um perigoso amante para os virgens imortais, e totalmente desprezível no uso do seu terrível raio; (...)” (HAMILTON, 1997:53)

Esta combinação de sinais e desenhos pode representar a existência do ato sexual mundano, sem o comprometimento sentimental, uma forma de permitir a liberação dos impulsos sexuais nos moldes mais irracionais e crus de sua existência. Reforça o que já foi escrito, não moraliza, nem valoriza o ato erótico, equipara-os. Não possui conotação moral ou pejorativa em relação ao ato, apenas constata os impulsos existentes dentro do ser.

Já, na obra *Princípio* (figura 84), a imagem remete, mais uma vez, à dubialidade. Se a imagem for associada à figura anterior, o fragmento é referente às nádegas de uma pessoa. Com um determinado ângulo de visão, podemos olhar para a imagem como o início de uma nova existência, já que as letras *a* e *T* se apresentam no plano do trabalho executado acima e abaixo da imagem. Remete à fertilização e ao ato sexual prazeroso, sabendo que as letras podem simbolizar o nome do pintor, Antoni Tàpies, e também as iniciais do seu nome e de sua esposa, Teresa. Por sua vez, a letra *a* encontra bem próxima ao que simbolizaria os órgãos sexuais femininos. Enquanto desta figura fragmentada



Fig. 84 - TÀPIES, Antoni. *Princípio*, 1995, Pó de Mármore e Verniz s. Madeira, 200 x 175 cm. Coleção Particular.

há a apresentação de uma única gota que parte da letra *a* em direção à letra *T*. Remete ao sêmen fecundatório. Se percebido por esse conceito, revela a proximidade entre o ato sexual e o início de uma nova vida, direcionado pelo título que a obra possui.

Em contrapartida, a imagem que está contida nesta obra, *Princípio* (figura 84), remete às nádegas feitas no quadro anterior *Formas e Figuras*. A imagem, como representação, aparece em estado bruto de

aparência tanto formal, estética e significativa. O fragmento aproxima-se da imagem das nádegas defecando. Se considerarmos tal posição, o que instiga é novamente a relação das letras com a imagem; pelo viés comparativo, percebemos a imagem e as letras como a relação do autor consigo próprio, já que essas são as iniciais do pintor. Ele se apresenta em um ato narcíseo depreciativo em sua própria percepção, ou senão, o ato indesejável do prazer subvertido em ato orgânico. Como ato punitivo em relação ao prazer sentido, porém a punição não é realizada de modo explícito ou muito menos fisicamente agressivo, está embutido no ato psicológico como gota de sangue entre partes do seu próprio corpo simbolizadas pelas letras iniciais do seu nome e sobrenome (ver também uma obra feita com uma figura em pormenor como ênfase desse conceito denominada por *Duas Ovais*, de 1965 - figura 85).

Essa depreciação sexual pela imagem pode ser vista também em obras como *Forma de Crucificado*, de 1959 (ver figura 86, p. 120) e *M Blanca*, de 1998 (ver figura 89, p. 122). Na primeira citada, o corpo faz o duplo de pormenor



Fig. 85 - TÀPIES, Antoni. *Duas Ovais*, 1965, Técnica mista s Tela, 46 x 53,5. Coleção Guillermo H. Gassió, Buenos Aires, Argentina.

fragmentado, ou seja, há a aproximação da figura corporal sobre o tórax, aparentemente, masculino e o recorte do fragmento a partir do momento que os braços, ombros e cabeça são inexistentes na imagem. Constrói-se um ser no qual há a substituição do espaldar e braços por um objeto que cerceia o corpo representado, muito semelhante aos antigos

instrumentos de tortura e escravidão⁹¹ (ver figura 87 e 88, p. 121).



Fig. 86 - TÀPIES, Antoni. *Forma de Crucificado*, 1959. Técnica Mista s. Tela. 92.5 x 73 cm. Landesmuseum Mainz. Empréstimo permanente de Coleção Particular, Mainz, Alemanha.

Acima dele, a cabeça é substituída por outra massa que acompanha a volumetria do corpo, mas não se define como parte dele. Como se a parte inferior desse mesmo corpo fosse recortada e colada acima, no lugar da cabeça. Aparenta a região pélvica com roupas íntimas masculinas. Em estado pueril, rota.

Identifica-se na imagem a sensação da morte, talvez pelo fato do dorso possuir cor acinzentada (tais quais as imagens mumificadas do Antigo Egito), e estar escoriado. Por sua vez a genitália foi retirada, torna o pênis somente uma sombra volumétrica e insere um

triângulo bem próximo a esta sombra. Tal figura geométrica remete à imagem do órgão genital feminino mostrado invertido, também influi nesta sensação, a de gênero feminino, os contornos arredondados que se encontram logo abaixo do elemento que substitui os ombros. Apesar da dubialidade de gênero, esta imagem evoca as obras *Nu*, de 1966, (ver figura 65, p. 99) e *Figura-Paisagem em*

⁹¹ “A través del dolor físico se perseguía arrancar la declaración verdadera de un acusado. Se trata de un mecanismo previsto ya en el Derecho Romano para investigar la verdad de un delito y recogido por las legislaciones bajomedievales (...) La aplicación de la tortura requería la presencia del juez; la ratificación posterior, sin el apremio del suplicio, de las declaraciones arrancadas y la práctica en diversas sesiones, para evitar sobrepasar los límites de resistencia humana.”

Vermelho, de 1956, (ver figura 69, p. 104), a primeira relaciona-se pelo subjuço e pela tortura, a segunda pelo enclausuramento.

Por tal viés, percebemos a substituição do racional pelo instintivo, o prazer aparece pela veia do desprazer, pelo espelho invertido da sensação.



Fig. 87 - Garrote, instrumento de tortura usado pelos tribunais de inquisições.



Fig. 88 - O serrote, instrumento de tortura usado desde o período medieval, cujo corpo da vítima era colocado de cabeça para baixo para evitar sangramentos e prolongar o sofrimento, comumente aplicado a homossexuais.

A castração do prazer ou a substituição pela submissão e dor que a imagem provoca resignifica o prazer, subvertendo-o pela dor sádica do desprazer alheio.

Semelhante sensação ocorre ao vermos a obra *M Blanca* (ver figura 89, p. 122). Contudo, nesta obra, o que é apresentado possui linguagem bem mais explícita que a anterior.

As semelhanças são múltiplas, a sensação é apenas uma dessas, sendo decorrente também nas imagens apresentadas. Como o corpo, por exemplo, é fragmentado, não possui cabeça, e seus braços estão para fora do suporte, apesar de ser apresentado quase por completo. A figura está invertida causando a sensação do desprazer, da involuntariedade e da falta de comando. O corpo, muito além da submissão, está rendido à impossibilidade da ação. As linhas diagonais que cruzam o quadro, causando a impressão de amarras, reforçam a idéia de aprisionamento do corpo e reprovação de todas as

sensações carnis que esse corpo possui. Todo ele apresenta-se como um desenho que foi feito sobre a

matéria através de *grattage*, como se a tortura, aqui explícita, fosse cunhada na própria terra, fazendo alusão ao terreno, ao mortal. Remontam também as feridas e cicatrizes que são cravadas na epiderme do homem mundano – não-representacional – que não podem ser removidas.

As linhas contidas no fundo da imagem e o T transversal que cortam o homem ao meio remetem à essência, ao que está intrínseco no homem, por ser desvelada da matéria. O serrote, mais do que evidente, punge ao terreno, ao corpo humano, à perenidade do corpóreo e, simultaneamente, subverte o prazer, desvela o etéreo e imaterial existente em todo homem. Bem possível que a subversão do prazer, nesta obra, esteja relacionada à própria representação do serrote, pois era um instrumento de tortura utilizado desde a Idade Média,

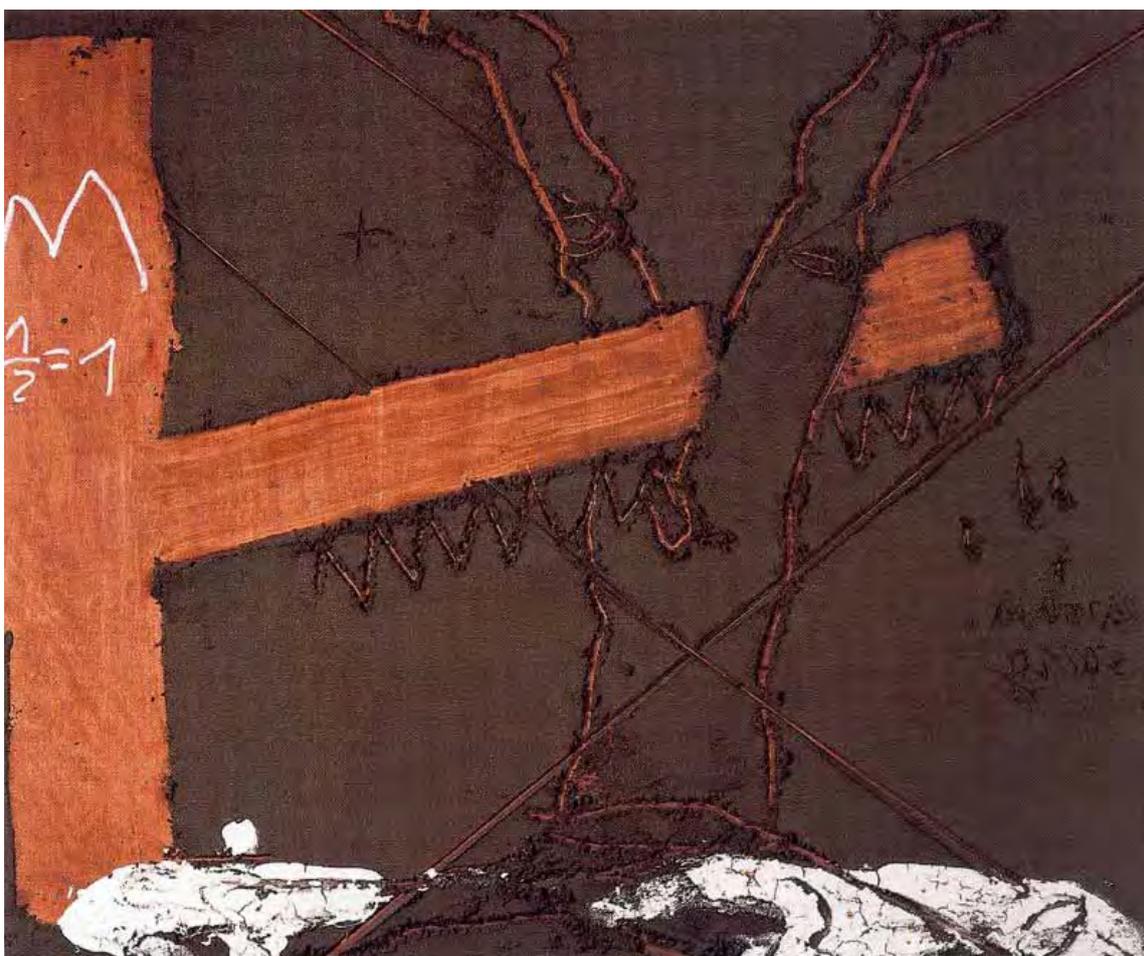


Fig. 89 - TÀPIES, Antoni. *M Blanca*, 1998. Técnica Mista s. Tela. 250 x 300,5 cm. Coleção Particular. Barcelona. España.

comumente aplicado em penas de homossexualismo. Novamente as antíteses estão presentes, a vida e a morte em sentidos opostos, o matérico e o espiritual, o prazer e a dor. Porém são antíteses que por vezes se complementam em sua trajetória e transcendência. Torna assim a imagem barroca em seu sentido mais amplo. Reivindica o mesmo prazer doloroso dos santos católicos, revitaliza o sofrimento e o prazer do martírio. Atualiza-o. Quando não remete à crueza do abate, do simples concretizar. Invoca aos grandes mestres em sua intenção, assim como Caravaggio e Rembrandt. Faz paralelo com imagens como *A Crucificação de São Pedro*, de 1600-01, (ver figura 90), *Judith decapita Holofernes*, c.1599, do mestre italiano e *Carcass of Beef*, de 1657, do mestre holandês (ver figura 91). A violência e a paixão existentes são frutos em um crédulo além do corpóreo.

Porém, nem todas as obras evocam esse prazer subvertido ou associado à violência. Em outros trabalhos, o prazer se aproxima do sublime.

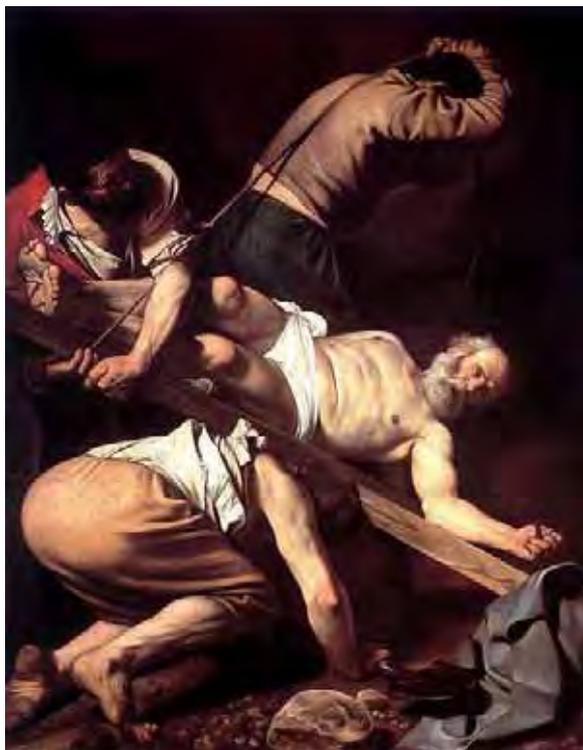


Fig. 90 - CARAVAGGIO. Michelangelo Merisi. *Crucificação de São Pedro*. 1600-01, Óleo s. Tela, 230 x 175 cm. Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma, Itália.



Fig. 91 - VAN RIJN, Rembrandt. *Carcass of Beef*. 1657. Óleo s. Tela, 94 x 67 cm. Musée du Louvre, Paris, France.

Tàpies tem o entendimento claro que o sublime está muito além da idealização ou conceituação do belo. Em *Boca de Vernís* (ver figura 92, p. 125), de 1998, percebemos a sexualidade apresentada de modo suave. Há a tenuidade entre o sexual e o sensual, entre o arrombo de impulsos e a delicadeza do toque. Tàpies consegue congruir com os materiais as relações intrínsecas que pretende estabelecer tanto com o tema, como com o observador. Seu preciosismo técnico evoca, novamente, mestres como Da Vinci ou Seurat. Em sua obra *Última Ceia* (c. 1495-98), Da Vinci transforma a percepção visual do observador em entendimento intrínseco no instante em que constrói atrás de Cristo um espaço que se abre ao exterior através de uma porta, mostrando o céu e a paisagem. Subentende-se com essa imagem uma auréola cercado a cabeça de Cristo que, além de garantir-lhe a atenção principal na imagem, também oferece a sensação de divindade que era praticamente obrigatória para o período. Idem a Seurat pelo domínio de cor, ao simular uma figura em seus quadros que não se forma tecnicamente, mas que se constrói no olhar do observador.

O verniz usado para o fragmento da boca aproxima-se da coloração da tez humana e o seu brilho ao dos batons usados pelas mulheres. O fragmento da mão revela a possibilidade do toque e a suave expressividade, acentua-se tal expressão pela coloração branca utilizada por Tàpies para a mão, aproximando-se à cor mantida para o fundo da obra. Como se a boca incitasse esse toque e o revelasse do suporte na qual já estava contido. Contudo, cria a sensação do rosto, sem ao menos tê-lo, a não ser pela mão desenhada. O que o traz para a contemporaneidade, diferentemente dos artistas citados, é o fato de que cria a sensação do que se deseja representar e não a ilusão representativa de algo.

Ainda em *Boca de Vernís*, o escrito encontrado parece claro e revelador, mais do que simbólico, é uma linguagem matemática, uma equação que elabora como meio de explicitar esse ato sexual carinhoso.

A imagem pode ser muito bem o resultado do escrito, como uma tradução para a iconografia do outro. Se repararmos, a linguagem matemática usada, **raiz de pálpebra fechada + at1 =**, pode estar relacionada com as sensações provocadas entre “a” de Antoni e “t” de Teresa, representada pela

mão com um dedo indicador erguido sobre a boca feminina que este toca. O que surge do ato, um sinal de adição relaciona-se com o somatório representativo entre o ato sexual e a sensação revelada, a soma entre o sentimento e o ato sutil do toque entre dois seres que se cultivam mutuamente.

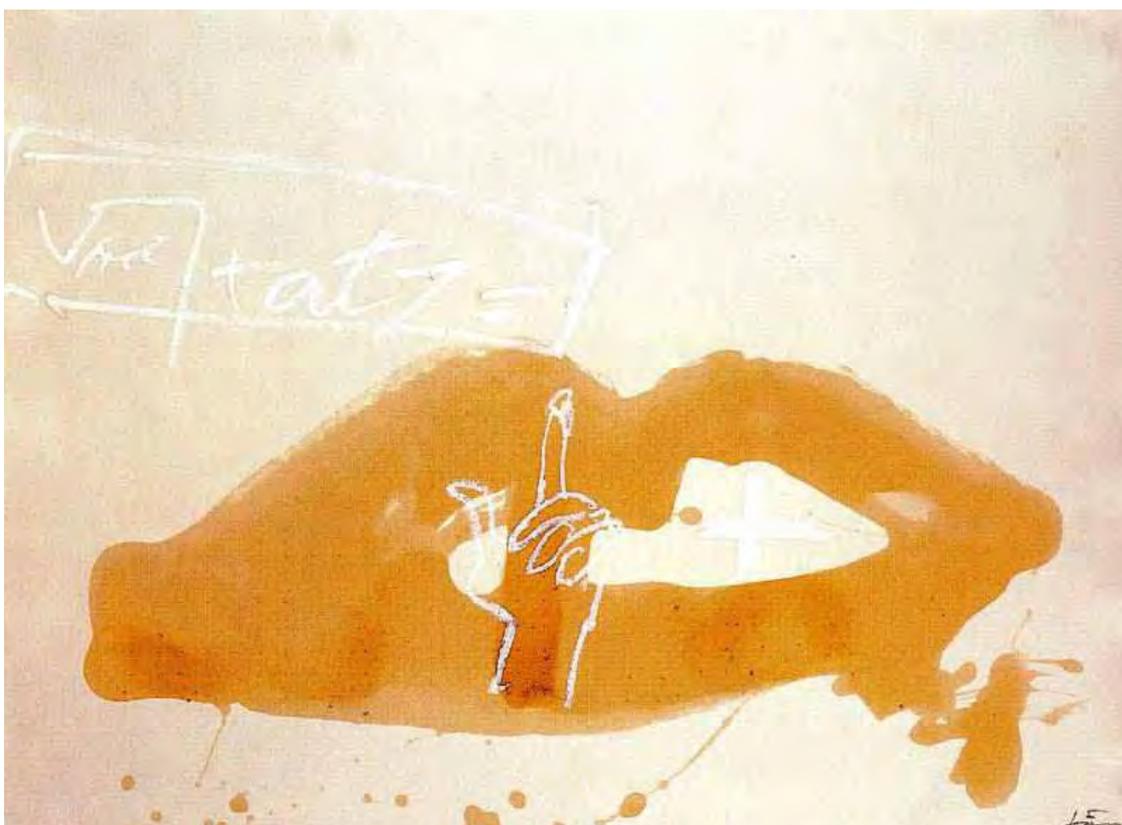


Fig. 92 - TÀPIES, Antoni. *Boca de Vernís*, 1998. Pintura e Verniz s. papel. 78 x 106 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

A mão, fragmento que aparece na obra citada, é uma das partes do corpo humano que possui freqüência na obra de Antoni Tàpies. Não somente ela, mas os pés, as pernas e os olhos são fragmentos que fazem parte de conjunto de obras que são repetidas costumeiramente. Às repetições denominamos como séries do artista, mesmo que não feitas em períodos próximos trazem uma carga simbólica e intencional muito forte em todo o seu conjunto e não se relacionam somente com questões como a sexualidade. As séries são um universo complexo e

particular dentro do trabalho do artista, e este estudo não visa aprofundar-se em outras questões senão as já citadas.

Apesar disso, algumas obras merecem atenção em especial em relação ao tema, *nº 10* (ver figura 93) tem em sua composição um fragmento de uma mão e a sugestão de um pormenor de um corpo feminino, o que seria a região entre o ventre e a região pélvica – tais quais as obras *Grand Torso* e $\frac{1}{2}$ (ver figura 66, p. 100 e figura 67, p. 101), aparentam um corpo onírico pelo esfumaçado que seu contorno possui, tal qual um sonho e não o corpo em si. O ato e o gesto da mão são explícitos quanto às intenções existentes. A troca e a proximidade dos orifícios, umbigo e vagina erotizam a imagem, contudo a aparência não se vulgariza, assemelha-se tanto a um ato de fertilização quanto a um ato erótico. O dedo aponta ao umbigo e ao ventre feminino, acima dele se apresenta a cruz, considerado tanto como símbolo de religiosidade dentro da cultura latina, como o ponto de determinação cartográfica, que identifica os pontos de prazer entre os dois seres, como também simboliza a letra T, de Tàpies e Teresa. O que é apresentado são as relações múltiplas e distintas que se complementam. O ato sexual, que dá prazer, é também aquele que fertiliza. É o ato que se descobre no outro, identificando o prazer de ambos. Muito diferente do que foi apresentado



Fig. 93 - TÀPIES, Antoni. *nº 10*, Pintura e lápis s. papel. 45 x 58,5 cm. Coleção Particular. Barcelona. Espanha.

em obras anteriores como *Figura-Paisagem em Vermelho* de 1956 (ver figura 69, p. 103) que denigre a sensação do prazer à imagem feminina.

Importante ressaltar neste momento a importância da filosofia de Ramon Llull sobre o fazer artístico tapiniano. Ramon Llull foi um filósofo catalão da Idade Média cujo pensamento relacionava questões metafísicas com elementos da natureza, letras

do alfabeto, números e características do ser humano. Criou uma relação cabalística entre os mais diversos assuntos existentes. Para ele, como dito, as letras do alfabeto poderiam significar muito mais do que símbolos a serem combinados entre si para formarem fonemas e palavras. O exemplo disto, grande parte das letras utilizadas pelo pintor, como dito pelo próprio, são usadas por concordar com o pensamento *lulliano* e, como também já citado, por relações importantes que faz como o seu próprio nome, o nome de pessoas que lhe são de grande valia, ou ainda por conceituações idealizadas por ele. Entre letras usadas freqüentemente estão as iniciais de seu nome e do primeiro nome de sua esposa, ou mesmo, letras que estão presentes em nosso corpo e em nossa vida, como o “M” que está na palma das mãos e a relação que faz com a questão de morte e com a vontade, segundo o próprio pintor.

“Sob a influência de Llul, Tàpies considera que a pintura foi um modo de reflexão sobre a vida e de ajuda para enxergar o que ele já havia visto, pois, como escreveu em ‘La práctica del arte’, ‘um homem desprovido de imagens, de imaginação e de sensibilidade necessárias para desencadear associações de idéias e sentimentos, será inapto para criar qualquer coisa’.(...) Muitas destas letras aparecem em diversos trabalhos de Tàpies, cujas maiúsculas mais freqüentes estão o A (que figura a dignidade essencial) e o T (que representa o princípio da distinção de significados).(...) Tàpies adiciona o M, o símbolo da esperança. O artista relata que as letras A e T são, obviamente representação de suas iniciais e de sua esposa Teresa.” (CHALUMEAU, 2004:7)⁹²

⁹² Tradução livre do autor do trecho: *“Under Llul’s influence, Tàpies considered that painting was a way of reflecting on life and of helping beholder to see what the artist had already seen, for, as he wrote in ‘La práctica del arte’, ‘a man devoid of images, of imagination and of the sensitivity required to trigger associations of ideas and feelings, will be enable to create anything’. ... These very letters appear in a number of works by Tàpies, whose favorite capitals are the A (the figures of essential dignities) and the T (that represents the principles of distinction of meaning). ... Tàpies add the M, the sign of will. The artist relates the letters A and T of course to his own initials, and to those of his wife Teresa.”*

As questões relativas à sexualidade, que aqui se apresentam, são de permissão, desejo e suavidade do ato, concebido por ambas as figuras que se complementam. Oposto às figuras anteriores de castração e repressão da libido.



Fig. 94 - TÀPIES, Antoni. nº 29, Pintura lápis e tinta s. papel. 45,5 x 59 cm. Coleção Particular, Barcelona, Espanha.

Há a semelhança com a obra *nº 29* (ver figura 94), onde o pênis envolto pela mão em ato masturbatório também se relaciona com a religiosidade e com a cartografia corporal do prazer de modo consentido. Nesse, novamente encontramos o fragmento da mão, porém o órgão masculino não está associado a um dorso ou corpo, também se apresenta como fragmento – o que percebemos é que não há a intenção da presença de outro corpo a não ser o de um único indivíduo, o ato é solitário e individual. A região clara, que circunda ambos os

fragmentos na obra *nº 29*, aparenta destacar o ato, como se representasse um foco de luz intencional a revelar um ato que não é público.

Neste ponto vemos a distinção entre as obras, ambos são consentidos, porém, na obra *nº 10*, o ato sexual é declarado pela relação entre dois corpos distintos que se explicitam em seu prazer, mesmo que um seja fragmentado e o outro um pormenor de um corpo, que se presume, completo ou a sua idealização. Já, na segunda obra, a *nº 29*, o ato sexual, apesar de consentido, não é público, não se remete ao outro, mas somente a um indivíduo. Cria uma atmosfera de recôndito, tal qual a particularidade do ato em si. Afinal, a fantasia do primeiro trabalho necessita do outro e da permissão alheia para a sua existência, permeia entre dois corpos, envolvendo-os no espaço que estão inseridos; enquanto no segundo, a fantasia e, por conseqüência, a pulsão existente está intrínseca em si, um ato isolado e narcíseo.

Esse é um dos motivos porque é notória a presença e a importância das partes do corpo na obra do pintor catalão ainda mais quando relativo à sexualidade. Mesmo quando essas não se apresentam como um todo sejam elas em pormenores, fragmentos ou simplesmente em vestígios deixados na obra.

É necessário distinguirmos o que são denominados como vestígios em seu trabalho. Se for levar em consideração como vestígios corporais as marcas deixadas pelo artista, por meio da linguagem que esse se propõe, sobre o suporte que ele utiliza, verificamos que a obra de Antoni Tàpies, em sua maioria, possui vestígios, pois como já descrito anteriormente, a linguagem tapiniana é repleta de impressões deixadas por ele na sua pintura, em parte pelos materiais usados, mas, sobretudo, pela gestualidade que esse possui frente à realização da obra de arte.

Logo, denominamos, neste trabalho, de vestígio corporal, mais especificamente não a gestualidade em si, mas a marca que deixa na obra com seu próprio corpo de forma intencional a ser mais um elemento pictórico e temático, como rastros impressos pelo artista em uma superfície que absorva tal ato. Marcas de mãos, pegadas e afins são componentes dessa denominação.

Certo também que em sua maioria, tais vestígios corporais estão presentes na obra, fazendo referências mais diretas a questões distintas que não à sexualidade. Temas que já foram abordados por biógrafos, historiadores da arte e críticos do seu trabalho, como a morte, o muro e a relação das marcas com a violência em seus diversos âmbitos (ver autores como Augustí, Borja-Villel, Raillard, Marí, Chalumeau e tantos outros).

Na obra *Pequeño Blanco con Impresión Vertical* (ver figura 95), de 1963, notamos a presença do que é denominado de vestígio corporal e percebemos a proximidade sensual do toque do corpo sobre a matéria.

A exploração tátil usada em suas obras, como celebração do



entrelaçamento de texturas diferentes, a macia tez da pele invade o granuloso composto térreo. Profere a fusão entre o corpo humano como ser animado e o ser terreno, matérico e inanimado, existente nele mesmo. Converte a sexualidade para a sensualidade do toque como o que foi desejado representar nas obras *Boca de Vernís* e *nº 10* (ver figuras 92 e 93, pp. 125 e 126, respectivamente).

Se em muitas das obras a sexualidade é percebida em desacordo com o ser – o instinto tem que se sobrepor ao racional e, por sua vez, transgredir o espaço que lhe é cabido –, relativo às marcas, aos vestígios corporais, comumente a sexualidade se apresenta em harmonia com a matéria, aparenta dela provir e com ela

Fig. 95 - TÀPIES, Antoni. *Pequeño Blanco con Impresión Vertical*, 1963, Técnica mista s. tela, 41 x 24 cm. Galeria Buren. Estocolmo, Noruega.

compartilhar a mesma expressão de si. A relação entre matéria e sexualidade apresenta-se como um acordo tácito de identificação do que é natural e proveniente de si mesmo. Não encontra aqui as oposições, castrações e censuras do consciente e da moral e transforma um simples toque em demonstração do prazer sentido. Apresenta premissa semelhante ao anterior em *Tudo Branco com Arcos* (ver figura 96), de 1960. Percebemos marcas do duplo, de partes do corpo que se repetem, sejam elas pálpebras fechadas, sejam marcas de um corpo deitado ou mesmo a simbologia de seios sobre a superfície praticamente imaculada. Não há contraste entre o que existia ao fundo e o que foi realizado com o gesto, eles se aproximam do uno, do inteiro, como se houvesse uma fusão entre marcas e plano pictórico.

Muito próximo aos vestígios corporais, encontramos o corpo na sua



Fig. 96 - TÀPIES, Antoni. *Tudo Branco com Dois Arcos*, 1960, Técnica Mista s. Tela, 146 x 114 cm. Coleção Privada, Barcelona, Espanha.

ausência, na falta da sua imagem dentro da composição. Não se trata de abstração ou não existência do corpo, ele está presente na falta. A falta pode ser apresentada por um corpo que esteve no local e se retirou, ou ainda, a falta que o corpo faz presente à composição elaborada. Como se o espaço compositivo sentisse a falta deste corpo. Isso não significa que há uma falha na composição e que algo deixou de ser feito, ao contrário, está no além, na presença do corpo que é identificado conjunto à composição artística, mas não está presente. Ali ele o está. A referência é mais intencional e conceitual do que formal.

Em *Leito Marrom* (ver figura 97), de 1960, e *Efeito de Corpo em Relevô* (ver figura 98, p. 133), de 1979, encontramos essa ausência citada. Além dessas, obras que fazem parte deste conjunto são algumas que apresentam peças de vestuário como representações do corpo que ali deveriam ser apresentados e são por elas substituídas.

Em *Leito Marrom* (ver figura 97), notamos a proximidade com o último exemplo dos vestígios corporais. Porém percebemos a diferenciação entre ambas. Há, nesta última, elementos figurativos que compõem a falta do corpo estimado, enquanto em *Tudo Branco com Arcos* (ver figura 96, p. 131), a relação é direta entre a matéria e o vestígio. Não se trata da retirada como maior ou menor valia para a representação da obra. Na obra ao lado, encontramos este exemplo, um corpo ausente que a este leito pertence, mesmo não presente, enquanto, na anterior, a sensação presente é a sensação da passagem. O importante não é a sua presença, mas o rastro que é impresso sobre a imagem.



Fig. 97 - TÀPIES, Antoni. *Leito Marrom*, 1960, Técnica mista s. Tela montada s. Madeira, 195 x 130 cm. Coleção Particular, Barcelona, España

Percebemos em ambos a sensação de ausência. Essa ausência, novamente comum entre as duas últimas obras, *Leito Marrom* (figura 97) e a anterior, *Tudo Branco com Dois Arcos* (figura 96, p. 131), está também relacionada com a questão temporal. Tàpies relaciona a matéria ao

tempo, em uma primeira instância de modo direto, a partir de materiais aplicados na obra em relação ao artista que realiza e determina a feitura. Em segunda instância, a matéria apresenta-se como corpo humano, tanto o que está no plano pictórico quanto o corpo de quem observa, e o tempo se apresenta pela relação do efêmero e permanente.

A sensação de ausência do corpo é reforçada pelo elemento figurativo que se encontra na obra, a cama. Porém, não é possível ignorar na obra de Tàpies a referência que faz ao conceito de morte⁹³, como já citado anteriormente, e aqui no caso reforçado pela cor aplicada na composição, o marrom. Lembrando um leito de morte.

Contudo, simbolicamente, a cama também se apresenta como o receptáculo do ato sexual, a sexualidade perpassa no imaginário coletivo por meio desse mobiliário. Se assim o remete, também o faz ao corpo que ali deixou suas marcas e que, todavia, ausentou-se. O corpo único que ali está demarcado. Sozinho, em suas marcas, aproxima-se do terceiro conceito de corpo sexuado definido anteriormente neste capítulo, mas se relaciona com a ausência como um todo. A ausência de si, na imagem, a ausência de outro corpo em relação a esse, até mesmo a ausência da pulsão sexual, definida por Freud, como opositora à pulsão de morte existente.

O que percebemos é uma relação de falta generalizada consigo e com seus múltiplos, tal qual o aniquilamento não somente da sexualidade, mas da vida como um todo.

Essa relação não é percebida nos demais exemplos citados. Em *Efeito de Corpo em Relevo* (ver figura 98, p. 134), apresenta-se seu oposto. Se no exemplo anterior a ausência é o tema mais recorrente para o olhar, nesse, a ausência do corpo eleva o corpo às sensações etéreas e subliminares.

A silhueta do corpo que é visto na obra, mas que nela não se encontra mais, evoca a imaginação do observador em suas fantasias relativas à sexualidade e às relações possíveis desse corpo sobre uma superfície branca. Se em *Leito Marrom* a ausência do corpo e suas marcas se relacionam com a morte

⁹³ Ver página 130, primeiro parágrafo.

em sentido amplo, ou seja, abarca também a ausência das relações que esse corpo possui com o outro e consigo próprio, em *Efeito de Corpo em Relevo*, estimula as possibilidades de relações, amplia os significados de sexualidade no instante que o estímulo torna-se fantasia e que o desejo é a imagem idealizada.

A percepção vaga pelos estímulos deixados pelo pintor. A obra realizada com colagem de tecido sobre a tela e a tez branca da superfície em que esse corpo se apresenta remonta ao tempo emocional. Aquele que foge à corrida dos ponteiros e transpassa a sensação do ontem e do amanhã. Confronta o real e o imaginário, no instante que este corpo, mesmo fragmentado, seja a idealização de um que é presente e existe dentro do inconsciente pessoal de cada observador.

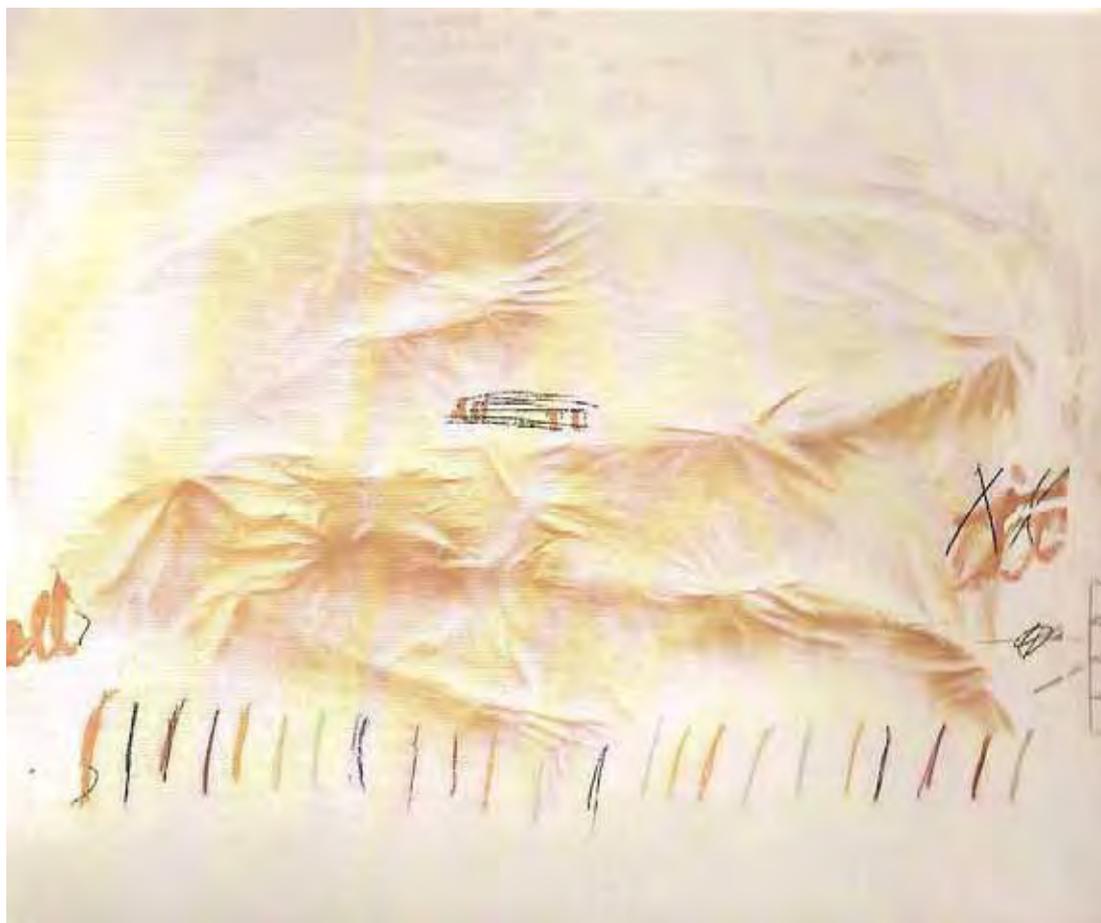


Fig. 98 - TÀPIES, Antoni. *Body Effect in Relief*, 1979, Técnica Mista s. Roup, montado s. Tela, 195,5 x 232,5 cm. Coleção Privada.

Remonta a lembrança do leito que está no passado interior. Aquele passado da cama desfeita, da presença sensível do outro, não somente no leito, mas nas vidas de cada um que o observa. Percebemos a relação de dependência entre o corpo que ali não se apresenta, mas estimula-se, e o outro que o recria em sua imaginação, dando vazão ao seu desejo. O desejo, neste instante, é individualizador no ponto em que a relação estabelecida pode estar em dois âmbitos. O corpo narcíseo que não é o do outro, mas do próprio observador que se imagina. E o segundo âmbito, que é o do corpo alheio. Seja qual deles for, ambos estão encerrados na superfície que o define e o delimita.

Os sinais que são marcados na superfície da tela, os traços paralelos, simbolizam a idéia do tempo contado. Os números não importam se são horas, dias, meses ou anos. São representativos como em uma cela que encerra esta imagem, a parede do recinto de clausura é transpassada para a superfície do leito, pela idéia da contagem do tempo.

O corpo em si, neste espaço está encerrado, limitado e enclausurado. A questão não são as possibilidades que o desejo ou a sexualidade de quem observa são causadas pela imagem que é percebida, mas a limitação que é deferida a esse corpo a partir da idealização que dele é feita, seja ele o corpo de si próprio ou o do outro. Por tal encerra-se no próprio desejo.

Em *Grande Lençol* (ver figura 99, p. 137), de 1968, a temática é semelhante à feita em *Efeito de Corpo em Relevo* (figura 98, p. 134), porém a abordagem percebida é distinta. A obra, feita por um grande tecido branco colado sobre a tela com nós em suas pontas, possui também a relação corporal pela ausência.

Contrariamente ao anterior, *Grande Lençol* apresenta uma obra em que a falta da imagem corporal celebra a amplitude e a liberdade do ser perante o mundo. A imagem do lençol de grandes dimensões aberto sobre o suporte e com cores homólogas não apresenta a imagem do corpo, mas representa a própria imagem liberta. O que lhe falta é também o que o é. O corpo em si, como matéria, como presença cotidiana do existir está intrínseco à imagem. Tecido e epiderme se representam e se distanciam, mas não simulam um estado inexistente.

A imagem se propõe a dignificar a idéia de corpo e de suas possibilidades de existência, reflete o *eidos* platônico do ser. A idéia, o conceito, o que é pré-formal estão concebidos pela não-palavra. Não há a imagem como refletora do visível, o que nos é perceptível não é representado para os sentidos e sim para o que do homem pode ser chamado de concebível. A concepção de uma coisa está além da representação imagética, além até da própria imagem arquetípica, ela é em si o que se conhece, mas não se exprime. Eis o corpo tapiniano, aberto, amplo, irrestrito ao sentir e ao perceber, com suas amarras ao mundo terreno e matérico, afinal, desta concepção e interligação do que está acima dele próprio, e que, organicamente, lhe sustenta, está a criação e a concepção de si.

A relação que estabelece entre observador e obra são a clareza e transparência do existir por si; talvez pela proximidade das cores entre fundo e figura, talvez pela titulação da obra, ou mesmo, talvez pela repressão que se apresenta nos membros que se desenvolvem em cada vértice da representação, ou então por todas essas vertentes, a igualdade entre o que é idealizado e o que é concebido como obra se realize.

As amarras ainda existem, contudo não são limitadoras. O corpo se apresenta como um todo. Aberto para a apreciação do observador como autônomo no sentido de que a obra está por si. Apresenta-se sem marcas no seu interno, na razão de que está por vir a transformação por meio do processo cotidiano. Encontra-se desnudo, a partir do momento que não se esconde sob a égide da construção pictórica do mundo ocidental como meio restritivo à fruição, por meio de teorias e conhecimentos que não são necessários para a compreensão de si e do outro, como complemento do que está sendo visto, observado e percebido.

Dessa maneira, Tàpies, com a obra *Grande Lençol*, descobre-se no princípio, esconde-se na revelação e encobre o grande nada existente em cada um dos seres e que a tudo traduz sem a necessidade do verbo. Inclusive a si próprio. Ao observador, resta-lhe, pela obra deste artista catalão, o enfrentamento de seu eu e do mundo que lhe cerca.



Fig. 99 - TÀPIES, Antoni. *Large Sheet*, 1968, Pintura e Colagem s. Tela, 260 x 195 cm. Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, España.

Considerações finais

Desde o início, escrever sobre Tàpies foi uma tarefa árdua e que, apesar da escolha do tema, fez-me questionar sobre a habilidade e a possibilidade de fazê-lo. Olhar para a sua obra, perceber as imagens que ele construiu e ir além da descrição dos elementos ou da sua disposição na tela parecia-me inviável. O caminho foi não analisar as obras para tentar entendê-las, mas sim perceber o que estava nas imagens e além delas. O que estava contido na pincelada, na escolha de material, na figuração, no seu oposto, a abstração, na simbologia, enfim, no processo criativo existente desde a mão do pintor até a presença de sua obra à minha frente. Para tal, o encontro direto com algumas de suas obras foi crucial, infelizmente, não possível para todas.

Convenci-me que analisar o artista e sua obra pela descrição do que ali era visto, pelo menos a descrição formal, tornar-se-ia incompleto e insuficiente para o trabalho. Logo, a obra de Tàpies só se faria relevante se olhada de uma forma pessoal, porém científica. Passei então a pesquisar a bibliografia relativa ao artista, iniciei pelos seus escritos dentro da área. Obras como *El Arte contra la Estética* e *Memoria Personal* foram de grande importância para a compreensão do todo. A primeira por me fazer perceber a relevância que os pensadores e a intelectualidade têm sobre o artista e a segunda por me situar histórico-socialmente no trajeto de sua vida. Reforçou deste modo o que tinha constatado, que Tàpies e sua produção, direta ou indiretamente, encontram-se repletos de conceitos de pensadores como o filósofo medieval Ramon Llul, Heidegger, Marx e Sartre, como os iniciadores das teorias psicanalíticas, Freud e Jung, e ainda da filosofia oriental, como o taoísmo, para ser breve.

Obviamente que alguns pontos começaram a ser esclarecidos para as relações que viriam a se estabelecer. Iniciei um processo de pesquisa paralelo, não somente nos pontos diretos relacionados ao artista, mas também à literatura que ele consumiu durante boa parte de sua adolescência e jovem adulto, nos

períodos de convalescença de sua doença. Continuei as leituras específicas sobre o pintor a partir dos autores estudiosos de sua vida e produção artística, como Augustí, Borja-Villel, Chalumeau, entre outros. Concomitantemente, meus olhos passavam e repassavam pelos catálogos *raisonnés* e pelos diversos períodos e estilos de toda a sua obra.

Apesar do trabalho de pesquisa literária sobre o tema e o artista, estabeleceu-se um momento estanque no qual passei a dedicar-me exclusivamente ao treino do olhar tapiniano. Como ocorre com todo artista estudado, houve a necessidade de focar o olhar sobre sua produção, ‘ajustar a retina ocular’ para sentir as nuances formais e temáticas que se estabelecem em suas obras.

A partir de então, o esforço se estabeleceu na relação entre obra e observador, entre esse embate existente e quem olha, observa e admira ao fenômeno artístico que está na frente. Se assim não o tivesse feito, se não tivesse realizado a redução da observação da obra pelo estreitamento entre mim e a própria obra, provavelmente cairia em falsos aforismos e premissas duvidosas, que além de questionáveis limitaria as diversas leituras cabíveis da sua produção. Quando Merleau-Ponty escreve sobre a relação fenomenológica entre observador e obra, distingue bem que o processo transformador de consciência e percepção só é possível no instante que nos despimos de qualquer pré-conceito estabelecido e conhecimento já formado sobre o que está à frente dos nossos olhos e novos parâmetros são estabelecidos para tal relação, a que chama de fenômeno.

O estudo firmou-se a partir de um recorte na produção artística do pintor, no que é perceptível das referências sexuadas contidas nas obras de Tàpies. Devido às obras iniciais e seu estilo surreal-expressionista, realizado durante o caminhar do artista na busca de sua linguagem personalizada, vemos apresentado o corpo humano como meio de representação da sexualidade. Tema estabelecido para o estudo. Em primeira instância, os conceitos iniciais da teoria da sexualidade de Freud aparecem subentendidos nas imagens realizadas, como

indicadores de um partido tomado pelo próprio artista, seja essa escolha deliberada ou não.

Num segundo momento, em sua maturidade artística, a partir de 1953, percebemos nas obras uma abordagem na representação corporal utilizada distinta à anterior. Vemos figuras que não fazem referência à estrutura clássica representativa do corpo. Logo houve a necessidade da abrangência de novos conceitos e dilatação dos anteriormente estabelecidos, afinal, a pesquisa não se regula pelo que determinamos, ao contrário, as determinantes são estabelecidas a partir do que observamos.

Os entendimentos sobre a representação corporal estabelecidos por Omar Calabrese foram cruciais para este segundo momento, mesmo assim foram propostos novos parâmetros dentro do olhar desses conceitos. Percebemos que do mesmo modo que a produção artística contemporânea está ‘recheada’ pelo que é denominada de hibridismo dos meios e conceitos, a intelectual também a contém. Os conceitos de seres sexuados freudianos se cruzaram durante o trabalho, o mesmo aconteceu com os de Calabrese.

O trabalho, então, passou por uma nova fase, acompanhou o que foi observado nas obras de Tàpies. É compreensível, retomar ao que foi percebido e escrito, o que parece ser uma mixórdia de conceitos, relaciona-se diretamente com a obra de um artista que não permite a estagnação do seu trabalho e que constantemente renova-o na contemporaneidade da linguagem artística. É bem provável que a revitalização seja a chave para a atualidade de sua obra e a grande importância de Tàpies para a arte.

Revitaliza os conceitos por meio do despudor intrínseco que possui e, por extensão, realiza o seu ofício da mesma maneira que não se limita às combinações conhecidas entre tintas e vernizes, nem entre a matéria que é empregada sobre o suporte. Tàpies possui, em seu modo artístico, espírito indômito, não aceita as limitações, sejam elas corpóreas ou intelectuais. Ao perceber que o pensamento racional é apoderado pela limitação significativa das formas e da capacidade do suporte que utiliza, subverte e torna-se vanguardista ao apresentar-se na transgressão deste plano no modo mais significativo do não-

controle, pela escoriação desta matéria (seja tinta, pigmento, terra ou outro material qualquer).

O elemento da construção poética é retirado e o suporte dilacerado pela sua gestualidade, que permite o desnudar da matéria e imprime as marcas que nunca deixaram de estar presentes. O impulso destruidor do instinto está presente em suas obras, porém é o espiritual que contém esta fúria. Homenageia assim Michelangelo e Max Ernst, integrando-se ao grupo de artistas que acredita na “*expressão própria*” da matéria. Imprime o instinto de escultor ao bidimensional dando à matéria o valor que está intrínseco a ela. Tàpies, assim como os artistas citados, com esse ato, acredita que o que está para ser executado já se encontra inserido no material que é empregado, basta a ele decifrar esta ânima.

Talvez seja também pela ousadia que a obra de Tàpies, muitas vezes, pareça estar a um passo anterior a ser finalizada. Tem a impressão de inacabada. Esta sensação é provocada pelo artista, ao subverter a linguagem clássica da arte no acabamento pictórico, mas também por universalizar os conceitos instintivos naturais do ser humano pelo viés de um único indivíduo.

Subverte novamente o que é determinado como valoroso, a finalização estética e conceitual. Como o próprio Duchamp afirmara, que a obra de arte é aberta ao observador e que somente a esse compete completá-la, Tàpies permite que o observador complete a sua obra no instante que se identifica (ou se incomoda) com o conceito e que urge a necessidade de finalização deste dentro do ser. Utiliza a rudeza do inacabado em sua percepção e consciência, forçando-o a penetrar no universo artístico e conceitual proposto pelo artista.

Ainda no comparativo duchampiniano, o objeto não-arte proposto pelo artista francês demoliu as barreiras entre o divinizado e o pueril, entre o que era obra de arte e o que não. Decretou deste modo o fim da obra de arte, ao menos do modo como era vista. Tàpies propõe a provocação de Duchamp no seu trabalho, consegue inserir a não-arte em sua produção.

Platonicamente percebida, a imagem que ali se apresenta une-se ao não-visível dos seres, como forma explícita dos conceitos e não meramente uma

cópia representativa de algo do mundo sensível, ou melhor, o que percebemos não é o *phantasma* de alguma coisa que está ordenada e catalogada – não reproduz aquilo que já está reproduzido, mas é o *eikos* da própria coisa em si, a imagem direta da idéia e da expressão humana.

A iniciação desenvolve-se pela transformação do conceito existente para o eterno e imutável, para o renascido, na idéia (*eidós* platônico) da concepção pré-consciente e, até mesmo, pré-existencial do que está a ser apresentado.

Insere o objeto não-arte em sua obra de arte, trabalha insistentemente com os duplos, do significado de arte, dos conceitos humanos, das sensações à frente de sua obra. Aborda as antíteses, vai do religioso ao racional. Está repleto de duplos. De duplicidades antagônicas e complementares.

Empunha as questões complexas para a humanidade pelo olhar do homem comum. Morte, violência, sexualidade, prazer. Apreende os conceitos que Duchamp preconizou na linguagem estética, reducionista em sua finalização, mas complexa em seu conceito, na interpretação dos valores de todos os seres. Não obstante assim o fez e faz até os dias atuais. Reinventa-se a cada instante.

Bibliografia

AGUSTÍ, Anna (dir.); RAILLARD, Georges e TÀPIES, Miquel. *Tàpies – The Complete Works*. Volume 1: 1943-1960. Köln, Alemanha: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1997.

_____ ; FRANZKE, Andreas e TÀPIES, Miquel. *Tàpies – The Complete Works*. Volume 2: 1961-1968. Köln, Alemanha: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1997.

_____ ; BORJA-VILLEL, Manuel J. e TÀPIES, Miquel. *Tàpies – The Complete Works*. Volume 3: 1969-1975. Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 1992.

_____ ; DUPIN, Jacques e TÀPIES, Miquel. *Tàpies – The Complete Works*. Volume 4: 1976-1981. Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 1996.

_____ ; GUILBAUT, Serge e TÀPIES, Miquel. *Obra completa*. Volum 5è. 1982-1985. Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

_____ ; CATOIR, Barbara e TÀPIES, Miquel. *Tàpies*. *Obra completa*. Volum 6è. 1986-1990. Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 2000.

_____ ; CATOIR, Barbara e TÀPIES, Miquel. *Tàpies*. *Obra completa*. Volum 7è. 1991-1997. Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 2003.

_____ ; MAYO, Nuria Enguita e TÀPIES, Miquel. *Tàpies*. *Obra completa*. Volum 8è. 1998-2004 Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 2003.

ANDRAL, Jean-Louise. *Tàpies. La peinture au corps à corps*. Paris, França: Antibes et Réunion des musées nationaux, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORJA-VILLEL Manuel J., FUCHS Rudi, KUSPIT Donald, RAILLARD Georges e TÀPIES Antoni. *Tàpies. Celebració de la mel*. Barcelona, Espanha: Fundació Antoni Tàpies, 1992

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty – Uma Introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Découvrons L'Art – Tàpies*. Paris, France: Éditions Cercle D'Art, 2002.
- _____, Jean-Luc. *Tàpies*. Barcelona, España: Éditiones Poligrafa, 2004.
- COELHO JR, Nelson; CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty: Filosofia como Corpo e Existência*. São Paulo: Escuta, 1992.
- DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos – Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- FRASCINA, Francis... (et alii). *Modernidade e Modernismo – A pintura francesa no séc. XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HARRISON, Charles... (et alii). *Primitivismo, Cubismo e Abstração – Começo do Séc. XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o Breve Século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JUNG, Carl G. (org.). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- LORCA, Federico García. *Obra Poética Completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LAZARINNI, Eliana Rigotto; VIANA, Terezinha de Camargo. *O Corpo em Psicanálise* - in: *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol. 22, nº 2. São Paulo: Edusp. Maio- Agosto de 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O Primado da Percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. Phoenix-library. org, 2001, Domínio Público.

_____. *O Livro do Chá*. Lisboa, Portugal: Edições Cotovia, Ltda., 1998.

ORWELL, George. *Homenaje a Catalunya*. Buenos Aires, Argentina: Diáριο El País S. L., 2003.

PUIG, Arnau. *Conversación con Antoni Tàpies*. Barcelona, Espanha: Galeria Lluçia Homs, Homs Editors, 2005

WALTHER, Ingo F.(ed.). *Arte del Siglo XX*. Barcelona, Espanha: Taschen, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TÀPIES, Antoni. *El Arte contra la Estética*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1978.

_____. *Memoria Personal – Fragmento para una autobiografía*. Barcelona, Espanha: Editorial Seix Barral, 2003.

_____. *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia, Espanha: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1989.

TÀPIES, Antoni e BORJA-VILLEL, Manuel. *El Tatuaje y el Cuerpo*. Barcelona, Espanha: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2005.

SOARES, Carmen Lúcia. *Corpo e história*. São Paulo: Autores Associados, 2001

SPROCCATI, Sandro (dir.). *Guia de História da Arte*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1999.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul... (et alii). *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Periódicos

BAZAN, Iñaki. *El proceso contra Jato Tello (Vitoria 1485): ¿error judicial o empleo de la justicia penal en la política antijudía?*. *Temas Mediev.*, ene./dic. 2005, vol.13, p.29-51. ISSN 0327-5094.

LAZZARINI, Eliana Rigotto and VIANA, Terezinha de Camargo. *O corpo em psicanálise. Psic.: Teor. e Pesq.*, May/Aug. 2006, vol.22, no.2, p.241-249. ISSN 0102-3772.

OBREGON, Javier Saenz. *O Feminino e o Masculino na Psicologia de Carl Gustav Jung*, revista eletrônica da Associação para el Desarrollo de la Psicología Analítica en Colombia, <http://www.adepac.org/Portugues/PP06-7.htm>, última consulta dia 20/07/2008.

REBOUÇAS, Mônica. *Sobre a sexualidade em Freud. Cogito*, 2002, vol.4, p.17-25. ISSN 1519-9479.

Mídia

HERNÁNDEZ, Daniel. *Alfabet Tàpies* (documentário - DVD). Barcelona: Barcelona Multimedia, Alea Televisión, TVC, 2004.