Valentín Paz-Andrade
Isaac Díaz Pardo, emprendedores

Xoán López Facal, Uxío Labarta,
Fernando Salgado, Xosé A. Fraga,
Ramón Villares

GRIAL
REVISTA GALEGA DE CULTURA
193 xaneiro, febreiro, marzo 2012
Tomo L



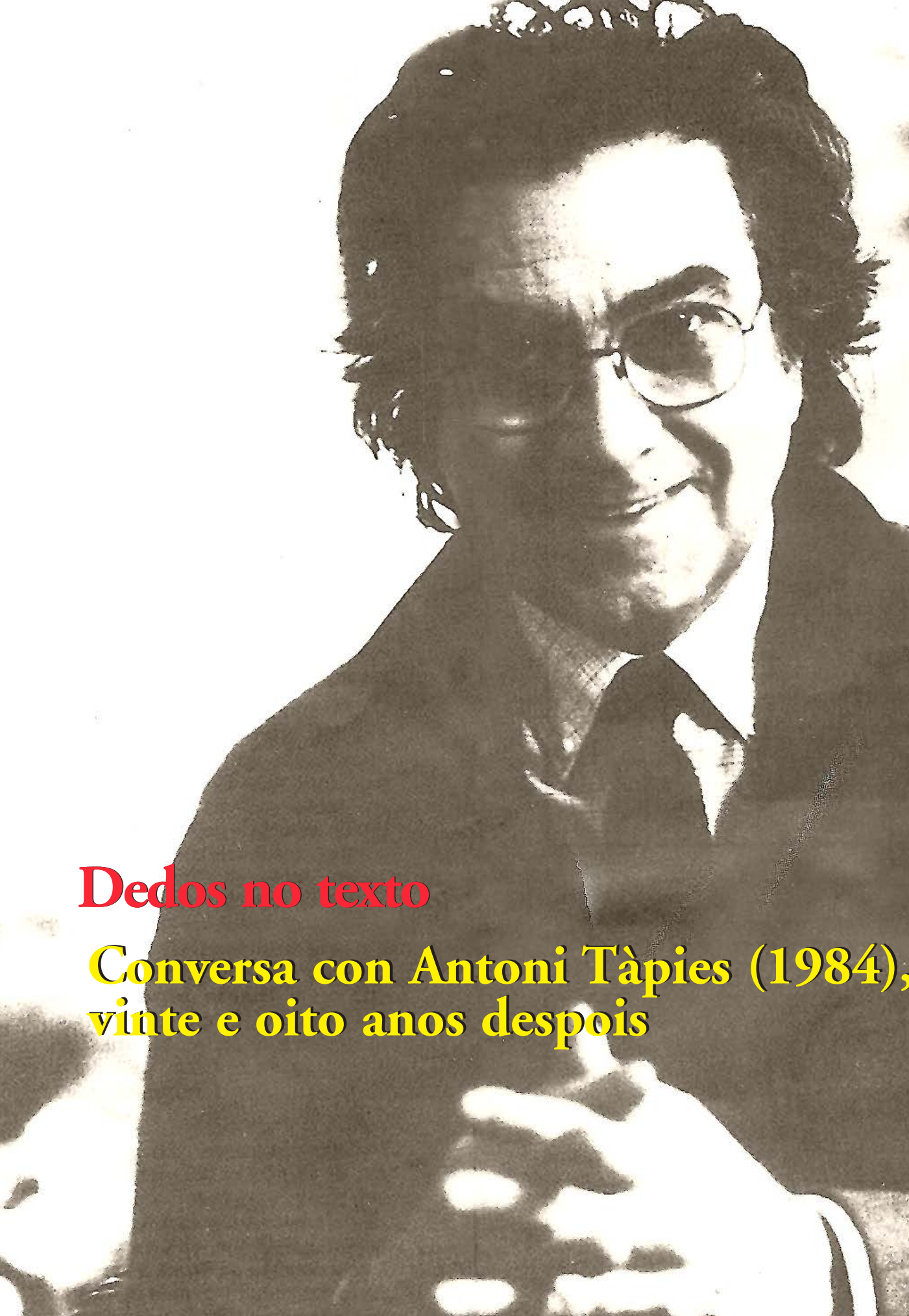
Documentos
Industrias manufactureras
I. Díaz Pardo (1959)
Instituto
Gallego de Economía
V. Paz-Andrade (1960)

Conversa
con Ramón Lugrís
Xosé L. Franco Grande
Xulio Ríos

Que Lusofonía
para Galicia?
Serafín Alonso Pintos
Henrique Monteagudo

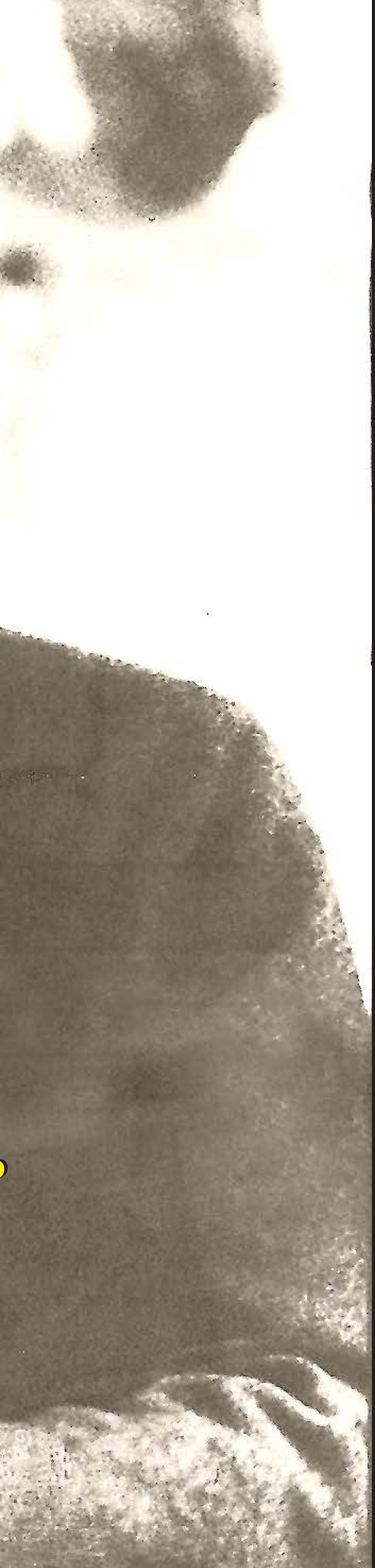
Conversa
con Antoni Tàpies
Margarita Ledo Andión

Carta de Xapón



Dedos no texto

Conversa con Antoni Tàpies (1984), vinte e oito anos despois



Antoni Tàpies tiña sesenta años cando o entrevistei para Escrita*, a primeira revista da Asociación de Escritores en Lingua Galega. Abondou co exemplar onde se publicaban poemas de Joan Brossa, e a casa con celosías brancas que Tàpies habitaba no barrio Sant Gervasi abriu as súas portas a unha animadora cultural en pasaxe cara ao mundo do pintor que, cando ela finalizaba os estudos de xornalismo en Barcelona, 1973, fixera un cartaz contra a condea a morte de Puig Antich coa palabra "assassins". No parágrafo de presentación escribín: "A práctica da sensibilidade, do home-muller dialéctico en relación consigo, coa natureza, co tempo seu, co outro, multiplicándose na revalorización do material, do que se colle porque ten textura, da tensión dun signo que manifesta o profundo da acción como os mascaróns de proa de Erik o Roxo que descobre América aínda que a historia paralela teime en non llo recoñecer".*

MARGARITA LEDO ANDIÓN
FOTOGRAFÍA XURXO FERNÁNDEZ

Tàpies, un pintor ao que lle gusta a literatura.
É que veño dunha familia de libreiros, de editores; o libro foi algo normal en min. Como pintor fixeime máis que outras persoas no aspecto de comunicación plástica que ten o libro, non só en canto poida conter ilustracións, senón encadernación, na tipografía, no tipo de papel, porque coido que todo isto tamén comunica cousas.

Hai anos houbo un texto de Cortázar. Cortázar facía unha historia sobre Tàpies: alguén pintaba nun muro un graffiti; pola noite alguén máis continuaba ese graffiti; pola mañá o autor óllao medrado, descobre por determinados signos que debe tratarse dunha muller, o autor engade un trazo máis. E así até que un día ninguén continúa co graffiti porque se vén achegando a represión. Este senso de que a obra é para ser continuada é unha constante súa.
A comunicación polo graffiti ten en min toda unha historia; dediqueime moito ao graffiti. Cadros meus foron comparados con paredes. Non eran só unha parede senón que aquela parede contiña uns signos, unhas manchas tiradas das cousas de rueiro. Isto vencéllase co aspecto plástico que lle comentaba do libro, ou do texto, cunha vida moito máis antiga ca a dos graffiti, e máis longa que a miña como pintor, que é o que fan os extremo-orientais: para eles non hai diferenza entre o que di a escritura e a escritura mesma, a caligrafía; e eu sempre entendín que escritua e pintura, no fondo, son idénticas.

Vostede confía na sabedoría que vén de Oriente.
O coñecemento non é exclusivo de Oriente, aínda que foron eles quen achegaron formas de coñecer as cousas que agora, para os científicos actuais, adquiriron valor porque se advertiu que o coñecemento clásico, inculcado dende os gregos, o sistema do mundo newtoniano, de Descartes, non serve para os novos descubrimentos. Os novos descubrimentos non se poden explicar coa linguaxe normal e retórnase a unha especie de linguaxe paradoxal, de tipo indirecto, que dalgún xeito tamén se une coa comunicación mística occidental. Como forma de entendemento da vida isto popularizouse nos Estados Unidos —como pasa case sempre— e influíu aquela xeración *hippy* que, após, dexenerou en moda.

O concepto de vida, non como expresión do ben e do mal, senón harmonizando contrarios, dáse na súa obra, os signos alfa e omega, principio e fin. ¿A introdución deste tipo de emblemática é consciente?
Ben, eu, ao falar parezo un pouco intelectualizado, pero cando vou para o estudio non penso, non lembro nada disto, e quen manda é a obra. Tento fuxir dos signos tópicos porque as cousas se gastan e cómpre ter isto en conta na arte, xa que, a pesar da boa intención, das boas ideas e da boa vontade que teñamos, hai unha cuestión de gusto estético, e se o vulgarizamos moito, certos signos non funcionan. Mesmo o vulgar —tamén o dicían os chineses— é prexudicial; é coma unha falta de honestidade ser vulgar.

Na poética contemporánea maniféstase certo senso antirretórico, ir depurando a forma, deixar a decoración. ¿Coida que este universo é algo máis que temporal, que se vai impoñendo?
Eu estou moi desenganado no tocante a que vaiamos impor nada e que a poesía moderna gañase moitas batallas. Pola contra, coido que neste momento asistimos a un clima regresivo. En pintura vexo que moitos volven á pintura figurativa, académica; até se formou unha corrente que se chama o posmoderno e que me parece unha das badocadas máis considerábeis que se fixeron nos últimos tempos.

¿Unha badocada de orixe comercial ou por falta de referencias?
Ou, simplemente, por ignorancia, ou un chisco por querer ser máis, ser o número un, aínda que, no fondo, penso que todo isto está sempre fomentado. Os aduaneiros da cultura, como di o meu amigo Brossa, os aduaneiros que teñen o poder son quen din: isto que pase, isto que non pase, por exemplo, nos medios de comunicación.

E acostumar o público a non deixar pasar.
Pero ao dirixirnos ao público deixámoslle as cousas para que as remate o espectador. Os chineses tíñano moi sistematizado, pintaban unha póla de bambú ao mellor nun recanto do cadro e o espectador tiña que imaxinar como era toda a árbore. Hai unha colaboración.

Unha forma de provocación.
Claro, facelo traballar como espectador, poñelo a reflexionar.

Ao falar de vostede sempre aparece o gusto pola música, Bramhs, un autor pouco brillante, que non quere ser brillante.
En troques, cando chegou a vello deixouse ir, outravolta, e fixo aquelas fantasías e caprichos tan abraiantes.

Vostede tampouco xoga co brillante, dálle un lugar maior ao obxecto usual.
Rexeitar o que normalmente se ten por fermoso, a beleza oficial, o uso de materiais demasiado nobres —mármore, bronce—, típicos da arte académica, é unha filosofía. Busco materiais



Antoni Tàpies. *L'esperit català*, 1971.

© Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, VEGAP, Vigo, 2012

sinxelos polo material mesmo e tamén por demostrar que a arte pode estar nas cousas cativas, non fai falta tratar temas da Santísima Trindade para facer arte, senón que o profundo pode estar no máis cativo. E topámonos outravolta co oriental, aínda que tamén na civilización nosa houbo correntes místicas neste senso, aquilo de santa Tareixa, "até nos pucheiros anda Deus", ten que ver con dicir que as cousas máis sacralizadas poden estar en calquera parvada.

Vostede pensa que do nada non se consegue nada, que se vai traballando sobre modelos preexistentes, sobre o que xa existiu, como ese substrato oriental que tamén se manifestou en Occidente, conforme o que vén de dicir. Pero pode chocar esta defensa súa dunha concepción á espectativa, espiritualista, cunha posición no mundo tan comprometida, cun *idearium* materialista coma o seu.

É difícil solucionar este tema. Si, sempre dixen que son un materialista-espiritualista. Non sei moi ben se os filósofos profesionais aceptarían isto… eu son materialista pero non naquel senso decimonónico mecanicista e con sobexo de positivismo que se espallou. A través de autores como Joseph Nitham souben que o materialismo dialéctico —ao mellor sen sabelo o propio Marx— ten tamén moito de oriental, a loita dialéctica entre o Yin e o Yan seguramente estea nesa base que Marx tirou de Hegel, Hegel de Leibniz, Leibniz dos xesuítas que viñan de China e que lle traían libros de Confucio.

¿Nunca fixo o que se chamou realismo-social, o que estaba de moda para o pintor de esquerdas nos cincuenta?

Eu fun consciente do problema que tiña a arte por ocuparse da sociedade e do home. Pero tiven a sorte de que ao se encetar esa corrente de tipo humanista e realista, influída polos comunistas, a min déranme unha bolsa para ir a París. Alí coñecín pintores comunistas que estaban nesa corrente e vin que eran o máis ridículo e feo do que se pintaba naquel momento en París e este feito dábame que pensar. Para ben, no mundo da arte, e sobre todo no da literatura, quedaban artistas, tamén comunistas, que non andaban nesa torpeza de pintar cromos, como era o caso de Picasso, de Eluard en poesía, facendo poemas que parecían surrealistas e que tiñan un contido social ben

A visión, para min como artista, a arte retiniana, como dicía Duchamp, a arte baseada na pura realidade vista, non explica ben a realidade, que non é soamente o que vemos, é pouca cousa a realidade dos ollos

lexítimo, porque ambas as expresións non son incompatíbeis.

Dende posicións como a que define, poderiamos dicir que o realismo é reducionista, reduce a realidade.
Si, si, onte comentabámolo cun señor que tivo contactos con xordomudos e con invidentes. Dicíame que os cegos son xente normal, que poden facer traballos normalísimos, mentres que un xordomudo, que non semella tan tráxico coma un cego, un cego parece unha cousa horrorosa, pois un xordomudo, en troques, ten máis problemas. E é que a visión, para min como artista, a arte retiniana, como dicía Duchamp, a arte baseada na pura realidade vista, non explica ben a realidade, que non é soamente o que vemos, é pouca cousa a realidade dos ollos. Aínda que tampouco son dos que van dunha beira para outra e di: fusiládeos a todos. Coido que nun intre determinado poden cumprir unha función.

Aínda sen pertencer ao contemporáneo senón ao conxuntural.
Si, unha funcion conxuntural. Aínda esta corrente de pintores realistas que poderiamos simbolizar, para non dicir nomes, na escola de Antonio López, coido que están trabucados, que xa os substituíron as cámaras fotográficas.

Na súa obra o humano aparece como pegada, do pé, da man, do obxecto que forma parte do cotián.
Ás veces pode que necesitemos unha alusión de fipo figurativo, pero non fai falta andar queimando as pestanas a reproducir como nas academias. Podes facer unha colaxe cunha fotografia ou podes facer signos, improntas de mans e pés, alusións, pódese aludir á realidade visual, pero transformándoa e completándoa.

Naqueles anos de combate antifascista, a primeira imaxe que nós, dende Galicia, tiñamos de Tàpies eran os catro dedos da bandeira catalá.
Era un pequeno símbolo, moi ambivalente, que serviu como alusión á bandeira catalá prohibida e, ao mesmo tempo, tiña ese carácter de rabia, de esgazar, querer esgazar unha cousa para saír.

Quizais o primixenio os dedos.
Si, como ve, era tan ambiguo.

Os dedos son parte do instrumental que usa moito ao facer unha obra.
Si, uso moito as mans e todo tipo de instrumental, dende os máis clásicos aos pinceis chineses, hoxe, unha proba recente que fago.

Non hai un método para poñerse a...
Non. O bonito e divertido para un traballador é facer probas cada día, e eu cada día ando a espreitar.

Nos procesos de creación, entendidos cunha compoñente forte de espontaneidade, como na poesía surrealista, os feitos concretos, da vida íntima ou social, a historia, cando aparece na súa obra o 1714, nomes como Ramón Llull, ¿funcionan de estímulo para experimentar?
Ou ás veces para completar algo máis vago. Eu estas cousas case sempre as fago ao remate do cadro. Cando teño unha imaxe incerta dun cadro ou, pola contra, cando teño unha imaxe relativamente concreta (chego a apuntala para que non se me vaia da memoria), empezo, déixoo repousar, engádolle cousas que entendo que o poden completar. As escrituras fágoas máis ben ao final.

¿Adoita facelas rachando a textura, o material, gravando?
Hai veces que si, outras non. Todo o que fago é moi variado.

Como cando camparaba a area, un material dos que utiliza, coa solidariedade.
Si, porque ao fin non somos tan distintos uns dos outros.

Pero como reflexion é posterior.
Si, eu non fun un teórico nin agora coido selo. Pouco a pouco fun concretando algunhas ideas grazas a vostedes, que viñan facerme preguntas, e porque pasamos un momento en Cataluña moi baixo de crítica. Oín moitos disparates e decidín intervir. Escribín algúns artigos en *Destino*, despois xuntei eses artigos nun libro, e fun collendo, así, fama de escritor. Pero fun á escrita forzado polas circunstancias, para facer un labor de suplencia, como diciamos naqueles anos,

ou para dicir cousas que non podían dicir os políticos e viñan pedir axuda: "Gustaríame que ti dixeses…"

¿Que é o que vostede quería dicir que non estaba a dicirse por parte da crítica?
Ben, fomos pasando varios períodos. O período de moda do realismo social preocupábame moito e fixen algún artigo criticándoo. Despois houbo outro período de arte concepual e eu non me puxen en contra como posible forma de expresión distinta —eles dicían arte alternativa—, senón porque naquel momento atacaban a pintura dicindo que era cousa doutro momento, como se agora nos puxésemos a dicír que a entrevista xa pasou de moda; son cousas que non pasan de moda, a pintura, a escrita, son sistemas de expresármonos que non pasarán de moda; haberá outros medios de comunicación, pero iso non quere dicir que os devanceiros estean mortos. Neste senso polemicei un pouco.

O seu gusto polos románticos, o seu gusto polos centemporáneos —sobre todo Schönberg—, o que é hoxe a creación cultural, ten cada vez máis referencias en movementos como o surrealista, que vén da primeira parte do século.
Se lle damos importancia ao romanticismo é quizais porque foi un inicio de ruptura e as súas propostas aínda son válidas, rachar co clasicismo da ciencia, ocuparse máis da rebeldía humana, desencasillarse de esquemas trazados polas academias, controladas, ao fin, polo poder monárquico e pola igrexa; esta creba segue a interesar porque aínda non rachamos de todo, ¿non si?, a igrexa segue pesando, ¿non? Outros movementos, xa do século XX, como o dadá, acentuaron toda unha sorte de rupturas, foron a táboa rasa. Duchamp é o máximo espoñente, está xa na fronteira do que se chama modernidade —agora xa non sabes se dicir ou non este nome—, un proceso que aínda non concluíu. A modernidade non a demos implantado porque a modernidade non é un vestido moderno, un deseño máis ou menos moderno, a modernidade é un concepto da vida.

Do que o vestido tamén é parte.
Si, non o desprezo.

Quero dicir que o vestido pode ter unha expresión actual —con liños, sen cor, con engurras— ou non tela...
Ese vestido que levas é moi bonito... eu síntome integrado neste tipo de cousas: cores neutras, materiais rústicos, todo ten que ver con ese ideal de modernidade que é facer a vida máis para vivir e, sobre todo, máis xusta e máis equilibrada.

¿Como é tan inmensa a súa obra?
Porque son un traballador bastante regular. Cada mañá vou ao estudio. Non quero dicir que deseguida colla o pincel; ás veces paso a mañá dando voltas arredor dunha tea, fago unha especie de cerimonial que estimula a miña imaxinación. Ando moito polo estudio dunha maneira rítmica.

E xoga con elementos sorpresa.
Procuro primeiro sorprenderme eu mesmo como primeiro espectador. Se o cadro non me sorprende a min, considéroo errado, xa non me interesa. Pero non busco sorpresas sistematizadas para *épater le bourgeois*, senón que, dunha maneira sincera, quero que me diga algo a min mesmo.

Hai moitas persoas relacionadas con vostede, como Brossa.
Brossa é un amigo entrañábel que coñecín cando empecei a pintar. Daquela, como tiña cinco anos máis, parecíame un señor maior. El estaba moi achegado ao grupo do poeta Foix, Miró; procuroume contactos e fóronme utilísimas as conversas que mantiñamos, as reunións.

¿Por que se agrupaban, por que se reunían?
Porque sentiamos a necesidade de conservar algo do catalán. Falar catalán era case delito e érao escribilo. Volver sentar a identificación catalá, conservar a literatura e a cultura propia, ter conciencia de país, era importante.

Sen ese sentido de temporalidade do creador, ¿é posíbel a obra de arte?
Non. Dicíao sempre Miró. Canto máis enraizado estás máis podes ir ao universal. Ao orientalismo pasoulle isto; hoxe, forzosamente, non está radicado na China, ao millor na China nin lles gusta.

¿Cando coñeceu a Cortázar?
En París. Non coñecía moito a súa obra, pero falábanme del e merquei *Rayuela*. Sentín que había confluencia, simpatía. Só ceei unha vez con el e só tivemos unha conversa, pero abondou. Había entendemento —un pouco o que me pasou tamén con García Márquez; aínda que nunca me escribiu, e teño a impresión de que non se interesa pola pintura—. Entón propuxémoslle facer un texto para o catálogo da miña exposición en París e Cortázar fíxome aquel texto tan bonito do graffiti co que empezamos esta conversa ■