

Diálogo entre Tàpies y el Arte Africano a Partir del Lenguaje Plástico

Alfonso Revilla Carrasco
Universidad de Zaragoza

Núria Llevot Calvet
Universitat de Lleida

Juan Agustín González Rodríguez
Universitat de Lleida

(Recibido: 10 mayo 2016; Aceptado: 15 febrero 2017; Publicado: 3 junio 2017)

Resumen

Dentro de los planteamientos etnocéntricos que rigen el acercamiento de los artistas occidentales al arte negroafricano, Tàpies se desmarca de los mismos para realizar una búsqueda más profunda de las significatividades que den sentido a la forma de las tallas y máscaras negroafricanas. En este artículo planteamos como Tàpies ha vinculado su obra al arte negroafricano, estableciendo un diálogo conceptual más que formal. Frente a otros autores, como Picasso, en el que la influencia del arte negroafricano no va más allá de una apropiación formal, dentro de los paradigmas coloniales del primitivismo, Tàpies establece un diálogo con el arte negroafricano, en términos conceptuales pretendiendo una aproximación a los problemas artísticos desde una síntesis intercultural que respeta el contexto que genera y define la obra negroafricana, por encima de las manifestaciones aparentes.

Palabras clave: Antoni Tàpies, arte, África, interculturalidad



Recogemos el interés de Tàpies por establecer vínculos entre obras de arte de diferentes épocas y lugares buscando nexos de unión en las búsquedas que los artistas han ido planteando en sus obras a lo largo de la historia, siendo en el artículo que nos ocupa, el diálogo de Tàpies con el arte negroafricano.

Sería interesante, y es un trabajo que tendrá que llevarse a cabo algún día, analizar sistemáticamente ejemplos concretos de las obras antiguas o de las demás civilizaciones preferidas por los nuevos artistas, coleccionistas o directores de museos de la actualidad, e investigar los hijos que nos unen a la sabiduría que alimentó aquellas obras; las imágenes y símbolos que siguen vivos y útiles para el hombre de hoy. (Tàpies, 1999, p. 47)

Antoni Tàpies ha sido reconocido como uno de los artistas plásticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por su búsqueda e influencia de artes interculturales. Tàpies desarrolla en sus manifestaciones artísticas herramientas vehiculares de expresión y desarrollo de conceptos tan abstractos como el hecho religioso o el existencialismo, en la comprensión de sí mismo y de su entorno, siempre a partir de un contacto estrecho con sus propias vivencias (Rigalt, 1998).

Tàpies ha desarrollado en su obra las respuestas a sus vivencias, generando en él un interés por una búsqueda más allá de la evidencia de lo real. Tanto a nivel conceptual como formal, Tàpies utiliza una referencia de realidad más próxima al desarrollado en una parte significativa de las culturas negroafricanas, situándose artísticamente en los límites de lo tangible y abriendo estos, a una realidad espiritual que vehicula los espacios entre lo visible y lo invisible.

Si quisiéramos destacar los aspectos esenciales del arte de las tradiciones no europeas que hoy despiertan mayor interés, tendríamos que comenzar hablando del tono de elevación espiritual y moral que poseen la mayoría de sus expresiones. (Tàpies, 1999, p. 50)

Este vínculo entre el arte y la espiritualidad será la línea argumental que nos sirva para plantear la relación entre Tàpies y el arte negroafricano, siendo

conscientes en todo momento que utilizamos la generalización de manera demasiado frecuente, pero aceptado al mismo tiempo la permanencia sincrónica y diacrónica de características comunes en la obra negroafricana (Willet, 2000).

Estudios Africanos y Etnocentrismo

La carencia de estudios africanos en España (Tomàs & Farré, 2009) es sintomática de la problemática que implica abordar cualquier temática referente a manifestaciones africanas, y en concreto las artísticas. La investigación en el campo de las artes plásticas africanas se realiza de forma aislada y puntual en España, difundándose a través de exposiciones temporales¹ como la reciente exposición *Making África*, o Museos como el Museo de Escultura del Mundo de Barcelona o el Museo de Arte Africano de Valladolid.

Cuando se trata de desarrollar estudios en los que una referencia significativa sea el arte africano, nos encontramos con serios problemas, que parten de carecer de “un dominio teórico amplio e interdisciplinario; y, lo que es más pertinente [...], parece remota aún nuestra plena autoridad sobre la historia [en referencia a la historia del arte africano].” (Guillon, 1989, p. 21)

Esta carencia de autoridad sobre la historia del arte africano que plantea Werner Guillon, no deja de ser el resultado de que África y por ende sus manifestaciones artísticas ha permanecido fuera de la historia. De esta forma hemos de comenzar buscando “algo que debiera ser innecesario, [...] devolverles su historicidad” (Iniesta, 1998, p. 32). Buscar lo innecesario es siempre un mal comienzo pero hemos de aceptar que “prácticamente no tenemos nociones de ni tan siquiera la posibilidad de que África tenga una historia.” (Ki Zebro, 1980, p. 24)

Frente a este vacío Tàpies manejaba una selección bibliográfica² extensa sobre arte y cultura negroafricana. Al mismo tiempo, como coleccionista, se hizo con obras procedentes de culturas negroafricanas, principalmente de la zona occidental y central como las que se expusieron en El arte y sus lugares de 2010³.

Tàpies se desmarca de posiciones etnocentristas (Amselle, 2013) cuando en la búsqueda de respuestas referidas a la existencia del ser humano, recoge influencias de distintas culturas, como son la japonesa, la negroafricana, el arte precolombino, etcétera. Así pues, Antoni Tàpies entiende que el arte constituye un vehículo cultural capaz de confrontar las barreras que se generan en múltiples manifestaciones sociales, dotando al arte de la capacidad de establecer relaciones a través del diálogo visual, tanto entre individuos como entre culturas “sensibilizándonos y acercándonos a la profundidad que en este sentido tienen otras civilizaciones, otras *visiones del mundo*” (Tàpies, 1999, p. 20) y planteando que

toda actividad cultural que se precie debe comenzar reconociendo que Europa, ya no es el centro del mundo. Más todavía; quizá muchos de ellos también convendrían en que se han puesto en cuarentena muchas de las creencias y costumbres propias de la llamada civilización occidental. (Tàpies, 1999, p. 49)

La comprensión de la obra negroafricana en Tàpies no está exenta de un compromiso social acerca de las relaciones entre Europa y África: “La dualidad que *Palla i fusta* (Paja y madera, 1969) presenta, tiene además una clara dimensión social: la escisión de la pieza en dos secciones nos habla de un mundo dividido en unos que están situados arriba y en otros que están abajo” (Borja-Villel, 1990). Este compromiso está acompañado de una reflexión crítica sobre el concepto de etnocentrismo (Sanchiz, 2016) en la pretensión que dejemos de creer “que nuestro minúsculo reducto que llamamos Occidente, haya sido algo excepcional” (Tàpies, 1999, p. 24) y abogando por el respeto y la valoración de todas las manifestaciones humanas, reconociendo que “hasta ahora los contactos entre culturas han consistido las más de las veces en la dominación y la marginación de las culturas minoritarias por parte de las más poderosas o más violentas; y muy especialmente los llamados grandes valores universales de la cultura no han sido, en ocasiones, otra cosa que la imposición dogmática de la vía única de la Razón occidental” (Tàpies, 1999, p. 33). Es desde este discurso, donde Tàpies pone en valor la obra negroafricana, para establecer un diálogo que se manifiesta en su obra en los términos que pretendemos desarrollar.

Copia, Apropiación, Inspiración y Realidad

A partir de aquí se hace comprensible que la influencia de la obra negroafricana en Tàpies, se diferencia de la influencia en los artistas de vanguardia, al desarrollarse en términos conceptuales y no formales, como es el caso de la tan traída apropiación formal que realizó Picasso de la máscara Dan de Costa de Marfil (o Libera), la máscara Etoumbi de la República del Congo y de una máscara Sepik de Nueva Guinea, para la construcción de los rostros de las Señoritas de Avignon que se encuentran de pie a izquierda y derecha del cuadro, y la que permanece sentada en la parte inferior derecha respectivamente⁴. Utilizamos el término apropiación y no el de inspiración, mucho más condescendiente con el artista Occidental, en el sentido que adopta los logros estéticos de los artistas negroafricanos, sin tener en cuenta el contexto de la obra. Esta es una de las amplias ramificaciones del *primitivismo* (Fernández, 2005) ya formulado en 1939 por R. Goldwater, que es “una formulación que acompaña al proceso colonial llevado a cabo por Europa a partir de comienzos del siglo XIX” (Ocampo, 2016, p. 312).

Copia, apropiación e inspiración depende más que de la obra en sí, de la realidad a la que se refiere. Esto determina que cada uno de esos términos vincule una obra final con la de referencia, en función del contexto de la obra referenciada, ya que es el contexto de la obra el que le da sentido formal.

El contexto de la obra negroafricana hace alusiones a su carácter mágico, que reivindica Tàpies para el arte occidental, con la premisa de la necesidad de que para que el objeto ejecute esa función *mágica* ha de estar vinculado con la realidad, ya que es esta, la que le dota de contexto, y el contexto en último término permite a la obra ser comprendida como acto siendo que “el impacto de ciertas obras se debe quizá más al contexto en que se encuentra que a lo que realmente representa” (Tàpies, 1999, p. 19).

El objeto negroafricano es el soporte funcional de un rito específico. Copiar a la par que plagiar, supone adoptar un objeto sin considerar la relevancia que tiene sobre la forma del objeto actos funcionales del rito. Los actos de adivinación, magia o brujería de las culturas negroafricanas parten de la capacidad de ciertas personas de actuar sobre la naturaleza. “La

historia humana hasta las últimas etapas es en su mayor parte la historia de la interacción del hombre con su entorno” (Willet, 2000, p. 12). Este concepto no es ajeno al arte “en muchos casos su arte [arte negroafricano] se usa en ceremonias con intención de controlar el entorno” (Willet, 2000, p. 12) y que Tàpies reconoció materializadas en las máscaras casco de los bamana denominadas ty wara, de las que poseía dos en su colección de arte. De esta manera un artista que se apropie formalmente de la obra negroafricana, no arrastra consigo la realidad que lo vincula.

Retomemos por un momento el concepto de realidad y sus implicaciones en las manifestaciones artísticas. La realidad no se presenta como un hecho acabado, concluso; es necesario comprender la realidad, aprehenderla plásticamente, para lo que la visión tiene un espacio privilegiado (en la sociedad de la imagen quizá incluso dictatorial). El papel activo de la visión (Arheim, 1998) permite interpretarla y procesarla en el mismo acto visual, aportando “luz a nuestra ceguera” (Tàpies, 1999, p. 42). Sin este paso previo no podemos hablar de manifestaciones artísticas, ya que es a partir de aquí cuando el artista devuelve a la realidad un objeto para que este, convertido en realidad, entre de nuevo en esta espiral sinfín.

La aproximación de Tàpies al arte negroafricano, no impide una cierta apropiación formal, como hicieron en su momento desde Picasso hasta Antonio Saura, en gran parte debido a que la potencia formal de las obras negroafricanas producen una gran atracción por parte de los artistas occidentales. “Solamente en la primacía de este criterio revalorizador de lo estético, complementado, por supuesto, con el análisis antropológico y literario, podemos situar las obras creadas por los pueblos mal llamados primitivos en igualdad con aquellas imaginadas por otras civilizaciones. Nada más justo” (Saura, 2004, p. 166).

Así podemos observar las similitudes formales entre ciertas máscaras Kota (véase Figura 1) y la imagen invertida de la parte superior de su obra Zoom de 1946. Pero Tàpies, más allá de los escasos ejemplos de apropiación formal, y al igual que muchas propuestas negroafricanas, establece a través de sus obras un vínculo con la realidad.



Figura 1. Kota, Gabón, finales del s.XX, madera, 28-22-10 cm. colección particular, fotografía de Antonio Moliné Marimón.

Puntos de Encuentro

Tàpies plantea que *para expresar cosas importantes no hace falta utilizar grandes recursos ni imágenes grandiosas, sino que en un diminuto gramo de polvo puede estar contenido todo el universo* (Rigalt, 1998). “Asimismo, la paja (*Paja y madera*, 1969) alude a aspectos muy humildes de la existencia, tales como establos, yacijas de paja o estiércol; y nos indica que el fuego y la vida surgen de los elementos más ínfimos” (Borja-Villel, 1990).

Sencillez de Materiales

El artista negroafricano utiliza materiales sencillos (véase Figura 2) porque concibe al ser humano dentro de un ciclo donde todos los seres (incluidos los inmateriales) contienen una fuerza vital que se revela en distintos ámbitos. Esta fuerza vital en las culturas negroafricanas se convive como integrante de la materia, por muy sencilla que sea esta, aunque, si bien, en menor medida que en los seres vivos (Meyer, 2001).



Figura 2. Escultura Moba posicionada en tierra, fotografía de José Francisco Ortega.

Así aparece la tierra, más como concepto que como forma conceptual; “todo empieza en la tierra y todo acaba en ella” (Tàpies, 1999, p. 43). Así, la tierra donde se encuentra la talla Moba de la ilustración 2, es un referente negroafricano que “trata de la necesidad de volver a los orígenes, a lo primigenio, de recuperar el sentido y el entorno de lo que podemos llamar sacralidad terrestre” (Tàpies, 1999, p. 43). Esta sacralidad ocupa un espacio artístico en la obra de Tàpies tanto como materia como para generar lenguaje plástico (*Dos montones de tierra*, 2001).

El pie que pisa la tierra desnuda como símbolo del espacio sagrado ya está presente en la tradición judeo-cristiana⁵ y en los inicios de uno de las artes africanas más antiguas, el arte egipcio, tal como se relata en la estela de Namer de la Primera Dinastía⁶. El concepto de tierra vuelve a ser recuperado en la obra de Tàpies en el sentido más originario. “En los últimos años advertimos que el arte necesita acogerse de nuevo a la sombra de lugares en cierta manera santificados, en una acepción que no es exclusiva de las instituciones religiosas y que puede estar también muy ligada a la tierra, aquella noción de Madre Tierra” (Tàpies, 1999, p.42), que en las culturas negroafricanas queda vinculada simbólicamente en la representación del ombligo en el cuerpo humano, en una posición más cercana a la tierra que su posición anatómica, siendo este la cicatriz primordial de unión-separación con la Madre (véase Figura 3).

Espacio y Objeto Artístico

Tàpies reclama para el arte un espacio físico (museístico) que le permita dialogar con el misterio de la existencia, siendo para él un referente, el espacio que ocupa la obra artística en las sociedades negroafricanas. El objeto artístico occidental ocupa un espacio diferenciado, desplazado del ser humano, que en el mejor de los casos es un paréntesis de la vida cotidiana; no sale a su paso, a su encuentro, sino que sitúa la obra fuera de la vivencia entre el individuo y el entorno.

En ocasiones se ha dicho que los nuevos museos de arte moderno podrían llegar a ser una especie de templos laicos donde los ciudadanos irían a meditar; pero es evidente, en todo caso, que tendrían que ser muy diferentes a como son ahora. Para empezar deberían importar más que el esteticismo o a espectacularidad de su

espacio físico, su eficacia espiritual [...], deberían ser unos ámbitos donde el arte tuviese de verdad su lugar en la sociedad y pudiese cumplir realmente su papel civilizador.” (Tàpies, 1999, p. 44)



Figura 3. Asie Usu s.XX, colección particular, fotografía de Isabel Revilla Carrasco.

Las culturas negroafricanas resolvieron ese problema haciendo que el espacio del objeto fuera el espacio del ser humano. “El objeto forma parte de la realidad del hombre, en gran parte de su vida, desde los momentos críticos, a los simplemente cotidianos; acompaña la realidad del hombre africano manifestándola y haciéndola comprensible. Es una parte esencial en la vida del hombre tradicional subsahariano en función del vínculo que mantiene con la realidad, que no es otro, que formar parte de la misma. Al objeto africano el hombre le trasfiere la capacidad de mantener procesos de acompañamiento; la vida es función, el objeto es función.” (Revilla, 2013, p. 71)

Símbolos, Letras Signo y Texturas Muro

La religiosidad que emana de la obra de Tàpies se revela en forma de cruces y hendiduras que constituyen llagas místicas que se manifiestan en la materia plástica de sus cuadros (Torrego, 2011). Esta emergencia de la identidad espiritual a través de marcas corporales desde la que se comprende el ser humano está presente en una parte significativa de las tallas de las culturas negroafricanas (véase Figura 4).



Figura 4. Escultura Bamana, colección particular, fotografía de Antonio Moliné Marimón.

En esta misma línea, Tàpies utiliza una gran cantidad de símbolos como las cruces o las marcas en el lienzo, que contienen y provocan evocaciones en el espectador, permitiéndole resituarse en su ámbito espiritual (*Grey Relief on black*, 1959).

Estas reacciones que se generan en el público son debidas a las numerosas interpretaciones de lo simbólico, evidenciadas de forma clara en la cruz como uno de los símbolos más ampliamente difundidos, que revela "la relación primaria entre los dos mundos terrestre y celeste" (Cirlot, 1994, p. 154-155), presentando un doble significado contradictorio: expresa connotaciones negativas como la destrucción o la muerte y otras positivas como es la ubicación, el encuentro o la confluencia. "La cruz, como signo, tiene un doble significado contradictorio: expresa el tachado, la destrucción del espacio o la materia sobre el que aparece, y significa la multiplicación" (Cirlot, 1994, p. 154-155).

Otras de las características de la obra de Antoni Tàpies es el parecido de sus obras al arte urbano-mural, y la utilización de texturas y de letras-signos en sus cuadros. Como decía Tàpies en el documental que grabó para la BBC (1990), su apellido en catalán significa muro, y le ha impulsado a explorar todas las posibilidades expresivas que le sugiere la visión de un muro: el muro como barrera, como cubierta, como límite de una prisión o como superficie de escritura (grafitis).

El aspecto de muro, si bien puede tener un significado negativo por simbolizar la separación o la distancia, ya sea entre pueblos o entre seres humanos, también posee una connotación claramente positiva que viene dada por el hecho de que en un muro podemos hallar inscripciones, frases enteras o palabras sueltas que expresan un sentimiento, una opinión; en definitiva, el muro es también un instrumento de libertad de expresión. (Mira, 2006, p. 38)

En cuanto a la textura, Tàpies experimento con la misma, ya que por sus posibilidades técnicas puede ser moldeada, agrietada o raspada, permitiéndole avanzar de manera rápida, inconsciente y espontánea, moviéndose por impulsos que emergen en la obra. Al igual que el arte africano utiliza la textura escultórica cubriendo las obras, de marcas

corporales (véase Figura 5), Antoni Tàpies cubre la superficie de sus lienzos siguiendo la textura pictórica.



Figura 5. Zaramo, colección particular, fotografía de Antonio Moliné Marimón, dibujo de Alfonso Revilla Carrasco.

La pretensión de legibilidad con la que Tàpies dota a su obra a través del uso de letras y símbolos gráficos, nos permite ver sus representaciones artísticas como legibles. La mayoría de la escultura en madera negroafricana se origina en culturas orales que gestionan la talla en forma de escritura, legible plásticamente, convirtiendo la escultura en palabra visual. “Cualquier obra de arte es escritura, pero una escritura como un jeroglífico cuyo código hemos perdido y tenemos que descifrar” —Hernández citando a Adorno en el documental *Antoni Tàpies* de Alea Tv (2003). Para Tàpies, las letras son símbolos especiales; algunas veces están

ahí como palabras mágicas y otras por su deseo de transmitir un pensamiento concreto.

El ejemplo más claro es la presencia de la ‘A’ y la ‘T’ en su obra, que puede representar sus iniciales (identidad personal) o bien la suya y la de su mujer (identidad común). Al introducir sus iniciales y las de su mujer (*Empremta de màniga*, 1974), plantea la comprensión de sí mismo de forma plural, desde las miradas exteriores a la propia. Mientras que la sociedad occidental se centra en comprender la identidad como una respuesta individual, las culturas africanas hacen que el individuo se responda desde una identidad social. El uso gráfico de signos y símbolos en la obra negroafricana es una constante, en cuanto definición de la identidad personal y social, entendida como vínculo parental con una comunidad.

Arte Tiempo y Poder

Cuando el objeto no percibe únicamente como resultado se abre a un significado temporal. "Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso en unas altas montañas..." (Tàpies, 1971, p. 79). De esta manera Tàpies plantea una comprensión holística del objeto de forma temporal. Los objetos culturales están incrustados en la vida de las personas; son históricos, teatrales, suceden y condicionan los sucesos, siendo parte activa de los mismos. Este concepto de temporalidad se mantiene en una parte importante de la estatuaria negroafricana, desde las libaciones al talar el árbol con el que se realiza la talla, hasta los procesos de adición a la misma, como sucede con los nkisi (Revilla, 2015).

Esto se refleja en una de las obras más representativas de Tàpies como es *Cadira i roba* (1970), donde nos adentra en el juego de saber mirar; es necesaria una actitud activa y reflexiva, lo cual hace que la obra tenga otras miradas para entender que ese conjunto de objetos representa algo más que una silla con ropa.

Estas obras portan una carga energética que les ha transmitido por medio de un trabajo que es todo un ritual, con unos instrumentos de celebrante, con la unción de ciertos óleos, con la incrustación de ciertos materiales, con la pátina incluso de sangre sacrificial con que a veces cubre aquellas esculturas. (Tàpies, 1999, p. 52)

El término poder en la obra negroafricana está asociado a la adición de determinadas sustancias como el *boanga* (véase Figura 6), que le confiere una capacidad de actuación en su entorno. Ese poder es el que permite a la representación de los reptiles (véase Figura 7) realizar un acto de protección del grano en cuyo vano se sitúa la puerta, que junto con la representación de los cinco pechos en la parte superior en inferior, vuelcan sobre el contenido el valor de la fecundidad de la tierra, y por ende de la vida.

El carácter civilizador del arte que plantea Tàpies, únicamente es posible cuando el objeto artístico es capaz de actuar en su entorno de manera formal, quedando la obra “impregnada entonces de unos poderes casi físicos que funcionan independientemente de las explicaciones y las anécdotas que puedan acompañarla” (Tàpies, 1999, p. 53). Por una parte Tàpies reconoce el poder del arte negroafricano (power object) por su capacidad de diálogo con el espectador, (que en este contexto deja de ser un espectador para convertirse en un activador) y de influir en el entorno. Es aquí donde el objeto negro permite relacionar al ser humano con su identidad profunda, en una catarsis de preguntas sin respuestas, de miradas, formas, olores, etcétera. Por otro lado Tàpies plantea la diferencia de lo objetual y lo conceptual, nutriéndose de las artes negroafricanas de su propia materialidad, como el lugar donde se plantean las respuestas plásticas y de desarrollan los procesos.



Figura 6. Escultura Kongo con boanga, fotografía de Antonio Moliné Marimón.



Figura 7. Dogón, Mali, puerta, mediados del XX, madera, 131-63-10 cm., fotografía de Antonio Moliné Marimón.

El Objeto no Visible

Para Tàpies, el arte puede contar todo, desde una estrecha relación entre la magia y el arte, siendo el artista el mago que mediante “sus trucos”, es capaz de despertar la mirada y de hacer reflexionar sobre lo no visible, desde lo visible, a través del objeto artístico. Las tallas y máscaras forman parte de actos rituales principalmente dirigidos a fuerzas naturales, ancestros y espíritus, gestionados principalmente desde los ritos de adivinación, magia y tránsito. Para Tàpies las manifestaciones artísticas responden a una “aproximación a la base profunda de la naturaleza humana [...]”. La historia del arte se ha convertido en un continuo de transformaciones evocadoras del Uno primordial” (Tàpies, 1999, p. 20) en cuya búsqueda Tàpies se remite a los pueblos negroafricanos que plantean un concepto de principio vital que el ser humano comparte con el resto de los seres, planteado anteriormente. La realidad se organiza para muchas culturas negroafricanas, en función de

las fuerzas que mueven el universo, los seres vivos (el hombre, los animales, los vegetales), así como los elementos naturales (sol, luna, montaña, ríos, rocas) y las fuerzas de la naturaleza (tempestades, rayos, truenos, etc.) son asumidos como presencias constantes, que constituyen a la vez una amenaza y una protección. (Huera, 1996, p. 23)

En conjunto, el objeto negroafricano responde a la reavivación de los mitos sobrenaturales para hacerles presentes en la realidad de los vivos, siendo “la concretización de un espíritu, de una criatura sobrenatural que interviene en la vida del pueblo se sitúa entre lo sagrado y lo profano. El más allá se hace visible y regula la existencia de los individuos” (Meyer, 2001, p. 74).

La comprensión de la realidad que plantea Tàpies, se encuentra posicionada en el arte negroafricano en la delgada línea que enlaza lo natural con lo sobrenatural, y posiciona el arte como el elemento vehicular que

permite el tránsito de la una a la otra. Es el caso de la adivinación que “pone de manifiesto elementos hasta entonces no percibidos” (Sindzingre citado por Bonte & Izard, 2005, p. 15). Este es el lugar del objeto tradicional africano; hacer perceptible lo no percibido, poder hacer el acto visible cuando así es requerido. El objeto artístico negroafricano en la adivinación cumple una función de comprensión-revelación, muy cercana a la atribución funcional con la que Tàpies vincula el arte y a partir de la cual puede realizar su función sanadora. “Un fetiche del Congo [...], aunque sea muy difícil explicar por qué razón nos atrae con tanta fuerza, a menudo se convierte en símbolo actualísimo de nuestras aspiraciones, en calmantes de nuestras angustias, en luz para nuestra ceguera.” (Tàpies, 1999, p. 42)

Reflexiones Para el Debate

El trabajo de Tàpies se elabora en un diálogo conceptual con los logros artísticos producidos por culturas orientales y negroafricanas principalmente, en el cual, el arte negroafricano tiene un papel fundamental desde el punto de vista místico y espiritual. Este diálogo con el arte negroafricano permite a Tàpies desarrollar el sentido profundo de la existencia del ser humano, que se manifiesta en su obra desde principios no exclusivamente formales, como se desarrolló la influencia del arte africano sobre los artistas de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Los encuentros formales como son los signos presentes en el trabajo de Antoni Tàpies, mantienen un común enfoque con la obra negroafricana en una búsqueda de un concepto de identidad asociado a vínculos tanto personales como sociales. Así mismo, el juego con la materia, genera lenguaje plástico que permiten a los artistas negroafricanos introducir el vínculo con la realidad que legitima al objeto, para generar nociones de fuerza y poder, que Tàpies desarrollo a lo largo de su proyecto artístico.

Notas

¹ En la actualidad el CDAN ha inaugurado Index Beulas que reúne un total de 60 obras agrupadas en 10 apartados, uno de los cuales lleva el título primitivo, donde se presentan dos obras de la colección Beulas una de Menchu Lamas (Vigo, 1954) con el título Peces y hombres de 1984 (número de Inventario de la Colección 00209) y la segunda de Antón Patiño Orixe con el número de inventario 00210. Junto a ellas se presentan tres máscaras negroafricanas de una colección particular: máscara Moaga, C.I.240, Máscara Chamba C.I.082 y Máscara Bamana C.I.022.

² La selección bibliográfica de Tàpies comprende autores entre los que se encuentran: André Breton, James Clifford, Joseph Cornet, Mircea Eliade, William Fagg i Margaret Plass, Eberhard Fischer, Robert Goldwater, Michel Hulin, René Huyghe, Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, Lucien Stèphan, Philippe Laburthe-Tolra, Christiane Falgayrettes-Leveau, Michel Leiris, Elsy Leuzinger, André Malraux, Jean-Hubert Martin, Jean-Louis Paudrat, Louis Perrois, Claude Roy, William Rubin, Kurt Seligmann, Werner Schmalenbach, Maurice Tuchman y Susan Vogel.

³ Entre las tallas negroafricanas de la exposición destacaban: puerta Baulé de Costa de Marfil finales del XIX, figura antropozoomorfa Baulé de Costa de Marfil de finales del XIX, máscara (ngontang) Fang de Gabón del siglo XIX, máscara Nafana de culto bedu de Costa de Marfil oriental (o Ghana) de finales del siglo XIX, objeto real Ifé de Nigeria de los siglos XII-XVI, máscara casco ritual (chi wara) masculina Bamana de Mali de finales del XIX o comienzos del XX, máscara casco ritual (chi wara) femenina Bamana de Mali de finales del XIX o comienzos del XX o una máscara epa Yoruba de Nigeria (o Benín) de los siglos XVIII-XIX.

⁴ Primitivism in the 20th Century Art, organizada por William Rubin en el Metropolitan Museum of New York en 1984.

⁵ “Dios le dijo: -No te acerques. Descálzate, porque el lugar en que estás es tierra santa” (Éxodo 3:5).

⁶ La Paleta de Narmer es una placa de pizarra de 3050 a. C., descubierta en 1898 por Quibell y Green en el templo de Horus de Hieracópolis en Nejen, que se encuentra en el Museo Egipcio de El Cairo.

Referencias

- Alea Tv. (Productor) & Hernández, D. (Director). (2003). *Antoni Tàpies*. [DVD].
- Amselle, J.L. (2013). En nombre de los pueblos: primitivismos y colonialismos. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(2), 207-221.
- Arheim, R. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BBC United Kingdom. (Productor). (1990). *People art: Tàpies*. [DVD].
- Bonte, P.; Izard, M. (2005). *Diccionario Akal de Antropología*. Madrid: Akal.

- Borja-Villel, M. J. (1990). *La colección*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Cirlot, J. (1994). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.
- Fernández, R. (2005). Estética antropológica: la cuestión del primitivismo en el arte contemporáneo. *Themata*, 35, 679-684.
- Guillon, W. (1989). *Breve historia del arte africano*. Madrid: Alianza Forma.
- Huera, C. (1996). *Como reconocer el arte negroafricano*. Barcelona: Edunsa.
- Iniesta, F. (1998). Kuma. *Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra.
- Ki-Zerbo, J. (1980) *Historia del África Negra II Del siglo XIX a la época colonial*. Madrid: Alianza.
- Meyer, L. (2001). *África negra; máscaras, esculturas, joyas*. Italia: Lisma.
- Mira, S. (2006). *Genios del arte contemporáneo español. El siglo XX*. Tàpies. Barcelona: Biblioteca el mundo, Fundación Tàpies.
- Ocampo, E. (2016). Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2) 311-324.
- Revilla, A. (2013). *Propuesta de una didáctica diferencial en la plástica negroafricana: marco de comprensión sobre la didáctica del objeto tradicional negroafricano a partir del estudio del contexto y posición del mismo*. (Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza). Recuperado de <https://zaguan.unizar.es/record/12574/files/TESIS-2013-119.pdf>
- Revilla, A. (2015). *Arte africano educación cultura e identidad*. Zaragoza. Editorial Pirineo.
- Rigalt, C. (1998). Entrevista a Antoni Tàpies. En: *La Revista de El mundo*. Recuperado de http://www.elmundo.es/magazine/num135/textos/ta_pi1.html
- Sanchiz, S. (2016). Notas para el trabajo sobre África en un aula crítica. *CLIO History and History Teaching*, 42.
- Saura, A. (2004). *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Tàpies, A. (1971). *La práctica del arte*. Ariel: Barcelona.
- Tàpies, A. (1989). *La realidad como un arte*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura y Educación.

- Tàpies, A. (1999). *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela.
- Tomàs, J.; Farré, A. (2009). Los estudios africanos en España: Balance y perspectivas. *Documentos CIDOB, Desarrollo y cooperación*, 4(11).
- Torrego, J. (2011). Sangre y cuerpo. Arte, religión e individuo. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 6, 237-251.
- Willett, F. (2000). *Arte africano*. Barcelona: Destino.

Dr. Alfonso Revilla Carrasco: Profesor del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Grupo de Estudios en Didáctica del Arte Africano.

Contact Address: Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación. Universidad de Zaragoza. Calle Valentín Carderera 4, 22003, Huesca. España.

E-mail Address: alfonsor@unizar.es

Dra. Núria Llevot Calvet: Profesora de la Facultat d'Educació, Psicologia i Treball Social. Grupo GR-ASE, Anàlisi Social i Educativa de la UdL.

E-mail Address: nllevot@pip.udl.cat

Juan Agustín González Rodríguez: Profesor de la Facultat d'Educació, Psicologia i Treball Social.

E-mail Address: agustin.gonzalez@pip.udl.cat

Contact Address: Facultat d'Educació, Psicologia i Treball Social. Universitat de Lleida. Avinguda Estudi General 4, 25001, Lleida. España.