ALMINE RECH

Antoni Tàpies

Feb 8 — May 9, 2020 | Brussels

Almine Rech Brussel heeft het genoegen de tentoonstelling “Antoni Tàpies” voor te stellen, een museumwaardige selectie van 22 schilderijen van de hand van Antoni Tàpies (1923-2012), gemaakt in de laatste twintig jaar van zijn leven. Vele van de gepresenteerde werken zijn in het verleden reeds uitgeleend aan musea en exposities, en de meesten worden beschreven in gerelateerde publicaties. Dit is de eerste soloshow van de kunstenaar in België sinds 1985, toen het Koninklijk Museum voor Moderne Kunst in Brussel (ook het Musée Modern Museum genoemd) een overzichtstentoonstelling van zijn werk organiseerde. De tentoonstelling bij Almine Rech markeert het begin van de mede-vertegenwoordiging van de nalatenschap van Antoni Tàpies door de galerie.

In 1955—zo’n 16 jaar na het einde van de Spaanse burgeroorlog—werkte Tàpies in een oude boerderij in het Montseny gebergte, 50km ten noorden van Barcelona. De dikke, vervallen muren van het gebouw hebben hem vast geïnspireerd om zijn doeken ruw aan te pakken en ze te bekladden met graffiti, vlekken, littekens, kerven en plekken. De kunstenaar presenteerde zijn eerste “muurschilderijen” op de Biënnale van Venetië van 1956. Vanaf dat moment leken veel van zijn schilderijen op muren. *Tapia* is tenslotte het Spaanse woord voor “muur”.

Vanwege de impastotechniek die hij gebruikte voor zijn schilderijen (waarbij de verf zeer dik wordt aangebracht), plaatsen de meeste historici zijn werk in de traditie van “het tachisme” of de informele schilderkunst. Anderen vinden de ondoorgrondelijkheid van zijn taal echter kenmerkend voor *l’écriture automatique* (het automatisch schrift), een surrealistische techniek. Net zoals de “late” schilderijen van Willem de Kooning in de jaren 1980 een nieuw licht wierpen op zijn oeuvre, verschaffen ook de “late” schilderijen van Tàpies nieuwe inzichten, wat duidelijk wordt in de tentoonstelling bij Almine Rech. In tegenstelling tot zijn vroegere, meer ontoegankelijke impasto-schilderijen vertonen zijn “late” schilderijen een veel lichtere toets, wat wijst op zijn artistieke en spirituele strijd om zich los te maken van de materie.

De kunstenaar en schrijver Sir Roland Penrose concludeerde dat "het ultieme doel [van Tàpies’] kunst transcendent is", dat wil zeggen om "[de toeschouwer] te schokken, zodat hij wordt gered van de onechte wereld en naar zelfontdekking wordt geleid." Hoewel Penrose zijn gebruik van het woord “transcendent” nooit uitgelegd heeft, appelleren de late schilderijen van Tàpies aan waarden die, halverwege de 19e eeuw, verdedigd werden door transcendentalisten uit *New England* in de Verenigde Staten. Zij pleitten voor persoonlijke vrijheid en de rol van subjectieve intuïtie als tegenwicht voor objectief empirisme en scepticisme. Net als de vroegere transcendentalisten bestudeerde Tàpies oosterse religies; hij was hij geen dualist, maar vereerde de natuur en had waardering voor de wetenschap. Dit blijkt uit schilderijen als *Sadharma-Pundarika*, waarvan de titel verwijst naar de beroemdste Mahayana-*soetra* (Boeddhistische geschriften die werden doorgegeven door monniken) en *Dharmakaya* (beide hier vertoond), door de Dalai Lama gedefinieerd als de ruimte van leegte, waarin materie oplost.

Hoewel de bibliotheekcatalogus van Tàpies geen boeken van Thoreau of Emerson noemt, zijn er genoeg parallellen om de kunstenaar een “hedendaagse transcendentalist” te noemen. Net als zij had hij het gevoel dat de werkelijkheid grotendeels verborgen en ontoegankelijk blijft voor mensen. Dit wordt duidelijk door het gebruik van onvertaalbare symbolen en vreemde voorwerpen in zijn werken, mysterieuze, alledaagse overschotten, zoals in *Collage de la fusta, Claus i corda, Cistella i 3,* en *Portes cobertes.* De Franse kunstcriticus Michel Tapié merkte op: "[deze] praktijk verleent spanning aan de dialoog, die altijd van de hoogste kwaliteit is omdat het geheim volledig wordt aanvaard als geheim, als generator van de meest effectieve structuren van verlangen."

Tàpies' schilderij *Esgrafiat* (Catalaans voor “sgraffito”) kan als een keerpunt worden gezien. In plaats van te verhullen en verbergen, begon de kunstenaar met onthullen en ontzegelen. Hij voorzag het oppervlak niet alleen van terugkerende symbolen, zoals de 'T' en het zwarte Griekse kruis, maar voegde ook drie ogen toe om beter te kunnen zien, en harkte door het zand om een nauwelijks leesbaar vredesteken te onthullen, dat onder het oppervlak zweefde. Het profiel in *Paisatge i tassa* bevat iets wat lijkt op ogen of gedachtenwolken. Eén ervan bevat een overvolle beker, een gevoel dat wordt gespiegeld door de lege blikogen in *Sédas*, wat Catalaans is voor “dorst”. Plotseling gaan de enveloppen in *Díptic del sobres* open, terwijl *Matèria ocre amb X* doet denken aan een enorme vierkante envelop die is verzegeld door meerdere ondertekenaars. Anders dan zijn eerdere impasto-oppervlakken laten deze schilderijen meestal zien wat eronder ligt, en sommige lijken zelfs lyrisch. *El Meu índex,* het meest levendig-materiële schilderij van deze tentoonstelling, onthult zelfs meer dan het verbergt.

Dankzij deze bijzondere tentoonstelling kunnen bezoekers Tàpies' het onconventionele gebruik van *sgraffito* nu zelf ontdekken. Deze techniek wordt traditioneel geassocieerd met gipswanden en keramiek, waarbij het gips of slib wordt weggekrast om sporen achter te laten in de kleur van de gedroogde onderlaag. Hoewel deze benadering van *sgraffito* ongebruikelijk is in de kunst, kennen we ze uit onze alledaagse leefwereld in de vorm van schrijven op het strand, vingerverven, inkerven van zachte materialen, uitsmeren van inkt of uitvegen van krijt, laten uitvloeien van doorschijnende vloeistoffen, doorboren van oppervlakken of versluieren met transparante stoffen. Niet minder dan vijf schilderijen die hier tentoongesteld worden, bevatten schrijfsels in zand/leem; drie zijn bedekt met vernisspatten en twee bevatten bekraste klei, terwijl het werk *Ou Blanc* een enorm gipsen ei toont waarin ondoorgrondelijke symbolen zijn gekerfd. Elk schilderij is voorzien van vegen, strepen en/of druppels die het tempo bepalen, een pauze (als een stilstaand filmbeeld) in een anders continu, dynamisch proces.

Gezien de nadruk die de tentoonstelling legt op lyrische tekens—door Tàpies aangeduid als “meta-poëzie”—kan van deze schilderijenselectie worden gezegd dat ze zijn symboolgebruik en voorkeur voor grote gebarende kwaststreken onderzoekt. Ik kan me voorstellen dat sommige toeschouwers worden verleid om deze schilderijen te ontcijferen (de letters, cijfers en symbolen doen denken aan rebussen), maar toch is het veel lonender om elk ervan te beschouwen als een mentale springplank of dubbelzinnige toetssteen voor ideeën of vrije associatie. Tapié merkte op: "Net als de communicatie is het werk ondoorgrondelijk, geheimzinnig. Het is geen raadsel dat moet worden opgelost, want dat zou betekenen dat de inhoud is uitgeput zodra het raadsel is ontrafeld. Het is een geheim, bestaande als doel op zich, waarvan de sleutel nooit wordt onthuld en dat met wonderlijke helderheid een dynamische toestand van vruchtbare vrijheid handhaaft.”

Dat gezegd hebbende, is het de moeite waard om hier te wijzen op diverse terugkerende motieven. *M i grafismes* bevat bijvoorbeeld een reusachtige letter M: deze verwijst naar het testament van de 13e-eeuwse Catalaanse wiskundige en mysticus Ramon Llull, die *ars combinatorio* ontwikkelde, een systeem voor waarheidsvinding. De M komt vervolgens ook terug als mond (in *Boca I punt vermell, Paisatge i tassa* en *Mirall de vernís)* en als bergen (in *Sadharma-Pundarika* en *Paisatge i tassa).* De transcriptie van de teksten van de vier schilderijen waarvan de letters achterstevoren zijn geschreven (mogelijk zichtbaar in een spiegel) en/of in zand of klei zijn getekend, is echte sisyfusarbeid. Met zijn twaalf stukken handgescheurde tape die vernisbobbels bedekken, herinnert *Colors Sublims* aan geredigeerde teksten of aan wat Jacques Derrida *sous rature* noemde: hierbij worden woorden doorgestreept om de onvermijdelijke ontoereikendheid van de taal zichtbaar te maken.

Tàpies had eerder gedacht dat zijn kunst “zelfkennis” zou bevorderen door toeschouwers te inspireren tot meditatie bij zijn werken, die hij als magische voorwerpen beschouwde, “een soort talisman met de kracht om te helen door aanraking”. Natuurlijk stelde hij zich niet letterlijk voor dat toeschouwers zijn schilderijen zouden aanraken op de manier waarop men een relikwie, rozenkrans of kruis in de hand houdt. Toch negeerde hij opzettelijk het onderscheid tussen zicht en aanraking, zodat toeschouwers zich gemakkelijk zouden kunnen voorstellen hoe het zou zijn om de oppervlakken van zijn schilderijen aan te raken. En deze tentoonstelling biedt een breed scala aan oppervlakken waarvan men zich kan voorstellen ze aan te raken—van gruizige, zandachtige oppervlakken tot koude metalen oppervlakken, 3D-vormen, gestikte appliqués, vloeiende gordijnen, ruw canvas, stofstalen, gemorste vernis, vettige vingerverf, bekraste oppervlakken, gebarsten vernis, afbladderende verf, ingekerfde oppervlakken, geweven doek, uitstekende enveloppen, klei-oppervlakken en gipsvormen.

In de loop van vijf decennia nam Tàpies negen keer deel aan de Biënnale van Venetië (2005, 1993, 1982, 1978, 1977, 1958, 1956, 1954, 1952). Hij won de Unesco-prijs en de David Bright-onderscheiding in 1958 en de Gouden Leeuw voor schilderen in 1993, zonder twijfel een onverslaanbaar record. In 1998 werd Tàpies' winnende installatie *Rinzen* (1992-1993), waarvan de titel Japans is voor 'plotseling ontwaken', permanent in het MACBA geïnstalleerd. Het mag geen verrassing zijn dat een andere betekenis van het woord “transcendent” “rinzen” ofwel “plotselinge verlichting van de ziel” is. *Llit*, hier te bewonderen, verwijst waarschijnlijk naar die installatie, bestaande uit een groot bed dat op magische wijze in de ruimte hangt. Zijn kunst is het onderwerp geweest van zo’n 100 museale overzichtstentoonstellingen in tal van landen over de vijf continenten.

Sue Spaid, Ph. D.
Maransart, BE