

Zeitschrift
für
Katalanistik

26 (2013)

Zeitschrift für Katalanistik

Revista d'Estudis Catalans

Begründet von / Fundada per
Tilbert Dídac Stegmann

Herausgegeben von / Editada per
Roger Friedlein, Claus D. Pusch,
Hans-Ingo Radatz, Gerhard Wild

Publiziert unter der Schirmherrschaft von
Publicada sota el patrocini de
Deutscher Katalanistenverband (DKV)
Centre UNESCO de Catalunya
Generalitat de Catalunya

Vol. 26 (2013)

Freiburg / Bochum 2013
ISSN 0932-2221

<https://doi.org/10.46586/ZfK.2013.I-392>

Aufsätze sowie Rezensionsexemplare werden an die Redaktionsadresse (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <zfk@katalanistik.de>) erbeten.

Els textos i els exemplars de ressenya s'han d'enviar a la redacció (*Zeitschrift für Katalanistik*, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, c/e <zfk@katalanistik.de>).

Zeitschrift für Katalanistik 26

ISSN 0932-2221 · www.katalanistik.de/zfk

© Romanische Seminare der Universitäten Freiburg und Bochum

Freiburg im Breisgau / Bochum 2013

Alle Rechte vorbehalten.

Sie finden den vollständigen Text der *ZfK 26* im Internet unter folgender Adresse /

Podeu trobar el text complet de la *ZfK 26* a internet a l'adreça següent:

<<http://www.katalanistik.de/zfk>>

Aquesta publicació s'ha realitzat amb el suport de · Diese Publikation erscheint mit Unterstützung von:



Institut Ramon Llull, Barcelona



Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im Breisgau



Ruhr-Universität, Bochum



J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main

und in Zusammenarbeit mit · i en col·laboració amb:



Deutscher Katalanistenverband e.V. /
Associació Germano-Catalana, Berlin

Redaktion: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Redaktionelle Mitarbeit: Corinna Albert (Bochum), Eva Centellas i Oller (Barcelona),

Sophie Routen (Freiburg i. Br.)

Satz: Claus D. Pusch (Freiburg i. Br.)

Vertrieb / Distribució: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita,

Große Seestraße 47, D-60486 Frankfurt am Main,

Tel. +49 / (0)69 / 28 26 47, Fax +49 / (0)69 / 28 73 63,

E-mail <noack@tfmonline.de>, Internet <<http://www.tfmonline.de>>.

Bestellungen bitte an den Verlag TFM /

Dirigiu les comandes de subscripció a l'editorial TFM.

Druck: Gulde-Druck Tübingen <<http://www.gulde-druck.de>>



Inhaltsverzeichnis Índex

■ Dossier: Homenatge a Antoni Tàpies · Hommage an Antoni Tàpies	
Gerhard Wild (Frankfurt am Main): Einleitung zum Dossier	3
Tobias Berneiser (Frankfurt am Main): Graffiti und die ästhetische Kommunikation über die Mauer. Antoni Tàpies und Julio Cortázar im intermedialen Dialog	13
Ferran Carbó (València): Antoni Tàpies i Joan Fuster: pintura i escriptura recíproques	47
Claudia Cuadra (Frankfurt am Main): <i>Dièteri</i> von Tàpies – Ritualisierung und Revitalisierung des Alltags	65
Eberhard Geisler (Mainz): Tàpies, again and again	87
Gonçal López-Pampló (València): Estudi de <i>Memòria personal</i> d'Antoni Tàpies des de la perspectiva de l'assaig literari	113
Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main): Zoom, Reise zum Grund des Bildes, vom Kleinen ins Kleinste	131

Gerhard Wild (Frankfurt am Main): Ent-Setzte Lektüren. Literarische Bildung und ästhetische Individualität in Antoni Tàpies' <i>Memòria personal</i>	153
Fundació Antoni Tàpies (Barcelona): <i>La Fundació Antoni Tàpies</i>	201
Gerhard Wild (Frankfurt am Main): Antoni Tàpies – Lebensstationen eines Malers der zweiten katalanischen Avantgarde	209
Gerhard Wild (Frankfurt am Main): Antoni Tàpies – Basisbibliographie	213
■ Aufsätze · Articles	
Maria Dasca (Barcelona): Una mostra xarona. Una lectura de <i>La “Niña Gorda”</i> (1917), de Santiago Rusiñol	229
Vicent Simbor Roig (València): Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat	249
Cristina Albareda (Barcelona): La duplicació pronominal en les relatives locatives en català	275
■ Dokumentation · Documentació	
Ramon X. Rosselló (València): Els directors d'escena valencians en temps de democràcia	301
Lola Badia (Barcelona): El Centre de Documentació Ramon Llull (CDRL) de la Universitat de Barcelona	325
Corinna Albert (Bochum): Tagungsbericht 23. Katalanistentag / 23è Col·loqui Ger- mano-Català: <i>Normalität. Katalanisch im Alltag / Normalitat.</i> <i>El català en la vida quotidiana</i>	335

Julia Fuchs (Frankfurt am Main):

Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2012 und im Wintersemester 2012/2013 339

■ Buchbesprechungen · Ressenyes

Anthony Bonner: *The Art and Logic of Ramon Llull. A User's Guide*. Leiden / Boston: Brill, 2007.

L'Art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús, trad. per Helena Lamuela. Barcelona: Universitat, 2012.

Alexander Fidora / Josep E. Rubio (eds.): *Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*. Turnhout: Brepols, 2008 [Roger Friedlein, Bochum] 351

Anna Alberni / Lola Badia / Lluís Cabré (eds.): *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2010. [Raymund Wilhelm, Klagenfurt] 356

Antoni L. Moll / Josep Solervicens (eds.): *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*. Lleida: Punctum & Mimesi, 2011. [David Nelting, Bochum] 362

Cristòfol Despuig: *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*. Edició crítica d'Enric Querol i Josep Solervicens. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011. [Vicent Salvador, Castelló de la Plana] 369

Julià Guillamon: *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Empúries, 2008. [Trinidad Marín Villora, Wrocław] 372

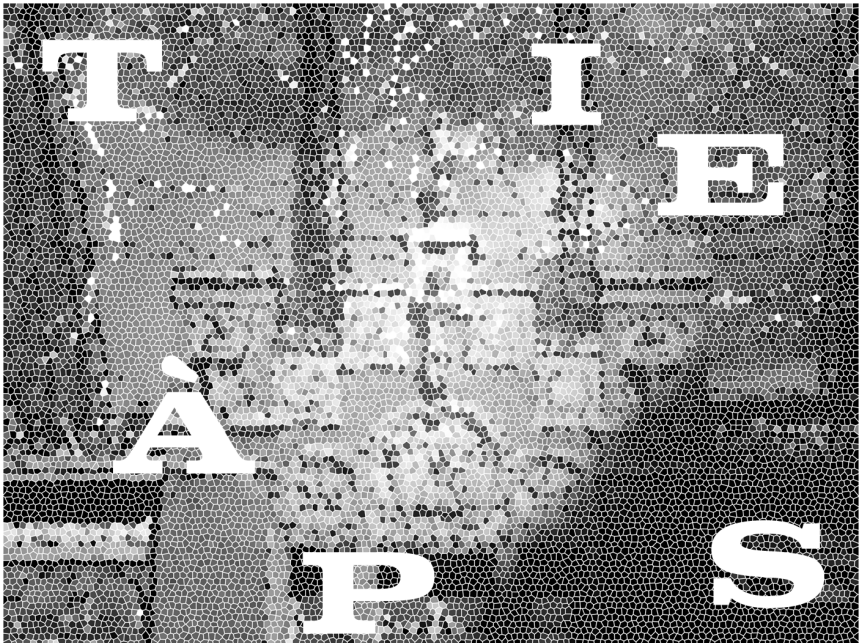
M. Àngels Francés Díez: *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012. [Mònica Sales de la Cruz, Tortosa] 374

Brauli Montoya Abat / Antoni Mas i Miralles: <i>La transmissió familiar del valencià</i> . València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2011. [Vanessa Tölke, Freiburg im Breisgau]	377
Emili Casanova (ed.): <i>Els altres parlars valencians. I Jornada de Parlars Valencians de Base Castellano-aragonesa</i> . València: Denes, 2010. [Claus D. Pusch, Freiburg im Breisgau]	379
Ingo Feldhausen: <i>Sentential Form and Prosodic Structure of Catalan</i> . Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 2010. [Maria del Mar Vanrell, Berlin]	381
Hinweise zur Texteinrichtung · Normes per a la preparació dels textos · Guidelines for the submission of texts	387

Dossier


Homenatge a Antoni Tàpies
Hommage an Antoni Tàpies

Coordinació · Koordination:
Gerhard Wild (Frankfurt am Main)



Der Koordinator hat sich bemüht, die Abdruckrechte für alle in diesem Dossier wiedergegebenen Abbildungen zu klären. Sollten dennoch in Einzelfällen Copyright-Angaben fehlerhaft oder unvollständig sein, wird um Mitteilung an zfk@katalanistik.de gebeten. Allen Rechteinhabern sei Dank für ihre Kooperation ausgesprochen.

El coordinador ha fet un esforç per aclarir tots els drets de reproducció dels documents iconogràfics publicats en aquest dossier. Si en algun cas les indicacions sobre el copyright fossin incorrectes o incompletes, gràcies d'informar la redacció a zfk@katalanistik.de. Gràcies també a tots els propietaris dels drets per llur cooperació.



Einleitung zum Dossier *Homenatge a Antoni Tàpies · Homage an Antoni Tàpies*

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

■ 1 Betrachtung zu einem Zeitgemäßen

Spätestens seit sich auch die deutschsprachige Romanistik unter dem Schlagwort „Intermedialität“ in Erkenntnisbereiche begeben hat, die bislang genuiner Gegenstand der Film- und Medienwissenschaft, der Kunstgeschichte sowie der Theater- und Musikwissenschaft zu sein schienen, bedarf es kaum einer Rechtfertigung, das vorliegende Dossier „Homenatge a Antoni Tàpies“ exklusiv einem der faszinierendsten Künstler der katalanischen Spätavantgarde zu widmen. Tàpies' Schaffen war bestimmt von der lebenslangen Suche nach Möglichkeiten, die konventionelle Malerei in bis dahin kaum denkbare Bereiche auszuweiten. Dies macht ihn zum Fortsetzer einer grenzgängerischen Aktivität, die in der frühen Moderne zum Einen den finisäkulären Experimenten mit Materialmischung (Gustave Moreau, Gustav Klimt, Antoni Gaudí), zum Anderen in den vehementen Versuchen der Zertrümmerung der letzten Bastionen einer postklassischen Ästhetik (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Hans Arp) ihren Beginn nimmt, um sich in so unterschiedlichen ästhetischen Feldern zu vollenden wie den rostigen Flugzeitmodellen Anselm Kiefers, Césars zerquetschten Autowracks, Jess Collins' Materialassamblagen und den Objektakkumulationen Armans.

■ 2 Heterodoxie / Heterotopie

Wie die hier nur stellvertretend zuletzt genannten Zeitgenossen situiert Tàpies sein Schaffen zwischen den Genres, Medien und Materialien, zwischen ästhetischer, philosophischer und – wie sein gesellschaftliches und schließlich umweltpolitisches Engagement zeigt – ethischer Praxis. Insofern wird es zum Musterbeispiel einer avantgardistischen Verfahrens-

ideologie, in der ästhetische Theorie und Praxis der Kunst eine Einheit bilden, die ihren Ursprüngen nach in den Aktionsgedanken von Futurismus, Dada und Surrealismus zurückweist. Tàpies verfolgte als Künstler beständig eine multiple Recherche, deren Ziel aber stets die Bedingtheit der *conditio humana* innerhalb eines sich in der Kontemplation unaufhörlich wandelnden Kosmos ist. Gerade deswegen erfährt seine Kunst wesentlichere Anregung durch Philosophie, Psychologie oder auch Musik als durch dogmatische Theoreme einer akademischen Kunsttheorie. Indem er sich durch den Zen-Buddhismus und an Mystikern wie Mevlana, Al-Ghazali und Dschalal ad-Din Rumi inspiriert, stellt er das Bindeglied zu einer über Teresa de Ávila und Juan de la Cruz bis auf Ramon Llull zurückreichenden spanischen Denktradition dar, der leider nicht erst seit Menéndez y Pelayo das Mal der „heterodoxia“ (Menéndez y Pelayo, 1880–1882) anhaftet.

Man könnte über Leben, Lesen, Schreiben und Malen des Antoni Tàpies jenen Lehrsatz des Mystikers und ersten Enzyklopädisten Hugo von Sankt Viktor setzen, wonach es keine überflüssige geistige Übung gebe, d.h. eine solche, die nicht in einer neuen Praxis aufgehe („*Omnia discite, videbitis postea nihil esse superfluum.*“ [Hugo von Sankt Viktor, 1880: 801]).

Unter diesem Aspekt wird noch Tàpies' theoretisches Spätwerk *L'art i els seus llocs* (1999) zu einer persönlichen Fortschreibung von André Malraux' monumentalem Spätwerk *La métamorphose des dieux* (1977), indem er unterschwellig dessen Idee des „imaginären Museums“ als eines kollektiven Bildgedächtnisses aufgreift und individuelle ästhetische Erfahrung auf Kandinskys Konzept des „Geistigen in der Kunst“ zurückführt. Nicht von ungefähr wird der große französische Romancier, Abenteurer, Kulturpolitiker und Kunsttheoretiker in Tàpies' theoretischem Spätwerk mehr als einmal und stets als positive Referenz angeführt, jedoch durch das post-avantgardistische Erkenntnisraster gebrochen, während er Max Ernst auf dessen zentralen verfahrensästhetischen Essay „*Au delà de la peinture*“ scheinbar *en passant* aufruft, wenn er das fünfte Kapitel seines Spätwerks mit „*Mes allà de l'estètica*“ betitelt.

Kandinsky, Ernst, Chirico, eine nepalesische Maske, eine archaische Statue von den Kykladen, Arp, eine Skulptur aus dem präkolumbischen Mexiko – die Antagonismen könnten größer nicht sein, und doch ist die scheinbar arbiträre *coincidentia oppositorum* wie in Malraux' subjektivistischem Ansatz des „imaginären Museums“ auf eine transhistorische und supranationale Denkform hin geordnet, die mit der Überwindung der Antagonismen auch die Konzeptionen von „Weltkunst“ und „Kunstgeschichte“

aufhebt. Wie beim späten Malraux, der die Frage nach der Visualisierung des Göttlichen in der Rasterung eines „Übernatürlichen“, „Irrealen“ und „Zeitlosen“ hypostasiert, so geht es auch in Tàpies' „*summa* des Sehens“ um ein Absentes, dem sich die Bildkunst asymptotisch annähert, um im Annäherungsvorgang der Sichtbarkeit ein Unsichtbares zu unterlegen, das mit der Imagination eines Realen, als Gegenwärtigkeit des Vergangenen auf ein magisches Element setzt, das sich der Versprachlichung gerade dort entzieht, wo es auf das Strandgut der menschlichen Sprache – Buchstaben, Chiffren, Zeichen – zugreift. Werden die menschlichen Zeichensysteme, die Tàpies auszehrt und umwidmet, damit zum *non-lieu*, zur „Heterotopie“? Foucault erkennt bekanntlich selbst Museen, Bibliotheken, Theater, Kinos oder Gärten als Heterotopien. Es scheint, dass ein kontinuierliches Aussetzen gewohnter Wahrnehmungsraster, medialer und semiotischer Regelmäßigkeiten und Gesetzmäßigkeiten Kunst generell, aber vor allem die des Antoni Tàpies zum Nicht-Ort *par excellence* macht:

le vrai scandale de l'oeuvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert. (Foucault, 1984: 47)

■ 3 Das Buch als Welt

Seit den fünfziger Jahren beschäftigt sich Tàpies leitmotivisch und im Austausch mit Joan Brossa und anderen Literaten mit dem Konzept des Buches, das zugleich Objekt der Anschauung und Medium der Erkenntnis sein soll. So das 1965 entstandene Buchkunstwerk *Novel·la* (Abb. 1): Wie noch Anselm Kiefers 2008 entstandene Skulptur aus Bleibüchern und NATO-Stacheldraht *Maria durch ein Dormwald ging* wird das Buch gerade durch Dämpfung jeglicher äußerer Attraktivität entindividualisiert. Tàpies bedurfte dazu nicht des Stacheldrahts, es genügt allein ein prononciert stümperhaft derber Einband, der eine nur scheinbar fernöstlich asketische Ästhetik gleichzeitig mit den Objektphanta-



Abb. 1: Antoni Tàpies / Joan Brossa: *Novel·la* (Mappenwerk, Barcelona 1965).

© Fundació Joan Brossa / Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

sien der Surrealisten zitiert:¹ In Spanien, das von den Tagen des maurischen Kunsthandwerks bis in die Gegenwart das Buchbinderhandwerk wie eine Kunstübung hochhält, musste solches Understatement wie als Kahlschlag empfunden werden. Weniger einladender Einband denn abwehrende Verpackung, schreckt *Novel·la* durch seinen äußeren Zustand daher ab. Krudes Einbandmaterial und mehr noch die beiden geknoteten Kordeln kehren emphatisch etwas zu Verbergendes hervor, womöglich jenes von Tàpies ins Spiel gebrachte [sirr] das „Mysterium“ der arabischen Mystiker, das etymologisch verwandt ist mit Termini wie dem Heiligen ([sirri]), dem Bett ([sarir]) als Ort des Privaten und sich herleitet von dem Verbalstamm [sarra] („sich freuen, sich vergnügen“), dem „diletto“ der sich aus dem Produktionsprozess verabschiedenden ästhetischen „culture heros“:² Kunstübung steht damit in nachromantischer Auffassung in einem dreifachen Spannungsfeld zwischen einer die Heterodoxie tangierenden religiösen Aktivität, dem wohl erst seit Freud in seiner Tragweite erkannten Lustprinzip und dem Aussetzen des Öffentlichen.

Doch das Mysterium von *Novel·la* ist alles andere als erfreulich, privat und heilig. Dem Titel nach ein Roman, ist *Novel·la* mehr noch als alle Romanexperimente der Surrealisten ein Roman ohne Worte, der durch die Kraft seiner rigorosen Dinglichkeit spricht, deren fiktives Potential im Tatsächlichen gründet.³ Denn *Novel·la* schreibt sich ohne Worte in die damals entstehende neuspanische Testimonialliteratur ein. Anders als bei Sender, Laforet, Millás und Llamazares besteht das Buch neben Tàpies' Lithographien lediglich aus Dokumenten wie amtlichen Bestätigungen, einem Ausweis, Protokollen. Ist ästhetische Heterodoxie ein Prinzip aller modernen Kreativität, so erfasst sie mit Brossas / Tàpies' *Novel·la* offenkundig selbst die Buchkunst, indem sie gegen die Gesetze des Franco-Staates durch die Infragestellung der Gesetze des Buchmarktes opponiert und an Stelle mas-

-
- 1 Vgl. das sexistische Buchobjekt *Prière de toucher* (1947) von Marcel Duchamp und Enrico Donati (Museo Guggenheim, Bilbao): ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen Frontispiz die plastische Abbildung einer weiblichen Brust appliziert ist, während auf der Rückseite die (wiederum gegen den Museumsbetrieb argumentierende) Aufforderung „*Prière de toucher*“ zu lesen steht. Cf. Pfeiffer / Hollein (2011: 147).
 - 2 Man mag darüber spekulieren, ob ähnliche Formen der „Buchausstattung“, wie sie neuerdings die „*Poetas tres fronteras*“ im Dreiländereck Paraguay – Brasilien – Argentinien für ihre Experimentaltex te verwenden (Wellkarton für Einbanddecken, Kopierpapier, Schnüre zur Hefung), demselben Impetus einer Verweigerung angesichts der ästhetischen Zwänge des literarischen Marktes folgen. Vgl. bislang die m. E. einzige deutschsprachige Darstellung dieses Komplexes bei Lupette (2011).
 - 3 Vgl. dazu Catoir (1987: 37) und Solana (2003: 19).

kierter Oberfläch(lichkeit)en die Dingwelt zum Boten eines unterdrückten Subjekts macht. Insofern verweigert sich *Novel·la* dem Anspruch, im bloß archivalischen Terminus „Künstlerbuch“ zu sein, bezieht sich aber dennoch durch die Auszehrung ästhetischer Konventionen auf einen Traditionsfundus, der sich von der Gironeser Beatus-Apokalypse (die noch Picassos *Guernica* inspirierte) über Tàpies' Tonskulptur *Gran llibre* (1986), die berührt, aber nicht geöffnet oder gelesen werden kann, bis zu den Buchkunstwerken Anselm Kiefers erstreckt.

■ 4 Über die in diesem Dossier versammelten Texte

Als gegenwärtiger Fixpunkt einer solchermaßen integrierten Literatur-, Geistes- und Ästhetikgeschichte versagt sich Antoni Tàpies jedem einsinnigen Ansatz. Die in diesem Dossier zusammengetragenen Arbeiten wollen von einem je spezifischen Blickwinkel aus dem breit gefächerten geistigen Spektrum des Künstlers Rechnung tragen. Nicht umsonst weisen alle hier vereinigten Beiträge in Details oder systematisch auf Vernetzungen innerhalb einer erst noch zu vermessenden Tàpies-Galaxis mit Koordinatenpunkten hin, die *per se* als synkretistisch und synästhetisch zu definieren sind, reichen sie doch vom Zen bis zur aktuellen Gegenwartsphilosophie und von Platon bis zu Cortázar, um dabei zwanglos die Fülle der Weltkunstgeschichte zu umschließen. Häufig ergeben sich die dabei herauszuarbeitenden Bezüge aus der zufälligen Begegnung des nur scheinbar Unvereinbaren, dem aber stets die schöpferische Logik unterlegt ist, die Kandinsky in einem der Gründungstexte der Avantgarden als innere Notwendigkeit des Kunstwerks bezeichnete: „Die Anarchie ist Planmäßigkeit und Ordnung, welche nicht durch eine äußere und schließlich versagende Gewalt hergestellt werden, sondern durch das Gefühl des Guten“ (Kandinsky, 1979: 147).

■ 4.1 Das Bild, die Sinne und die Geste

Der Beitrag von Eberhard Geisler, dem Übersetzer von Tàpies' ästhetischen Schriften, spannt den Bogen von Tàpies' Faszination durch das Zen bis zur europäischen Philosophie zumal Heideggers und Adornos und darüber hinaus bis in Schlegels Theorie der Subjektkonstitution als unendlicher Verdoppelung. Er stellt Tàpies' Schaffen in den Rahmen einer Ästhetik des kreativen Verpatzens. In Analogie zu Adornos Hölderlinkommentar deutet er den Gestus des Malens als Akt der Distanzierung

von Geist und ästhetischer Form, mithin eine Absage an die idealistische Auffassung der Beherrschbarkeit des Materials im künstlerischen Akt. An dessen Stelle tritt die neue Kunst der „Oberfläche“, die die Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts bereits beim späten Nietzsche zurückweist und in Fernando Pessos Heteronym Alberto Caeiro eine Ver-Körperung erfährt.

Auch der Frankfurter Kinokritiker, Essayist und Filmemacher Philipp Stadelmaier geht in seinen Überlegungen von der Materialität der Oberflächen in Tàpies' Bildern aus. Er beschreibt in einem komplexen Geflecht von bildästhetischen Bezügen, beginnend mit Tàpies' früher Arbeit *Zoom* (1946), die gleichermaßen visuellen wie manuellen Praktiken des Bildkünstlers Tàpies und dessen Nähe zu Prozeduren des klassischen Surrealismus, namentlich Max Ernsts.⁴ In einer eigentlich mehrdimensionalen Materialität offerieren Tàpies' Bilder für Stadelmaier dem Betrachter eine Spannung von Oberfläche und einem unverortbaren Grund, der den Rezipienten neben die aus der idealistischen Ästhetik überkommenen Modalitäten des Betrachtens von Bildinhalten und Entzifferns von Zeichen zu einer dritten Wahrnehmungsweise anstachelt: um dem Bild „auf den Grund zu kommen“, wird der Tastsinn angesprochen (womit sich der Grenzgänger Tàpies indirekt gegen die im Idealismus ruhende körperlose Rezipientenhaltung des modernen Museums wendet). In einer mehrsinnigen hermeneutischen Schleifenbewegung bezieht Stadelmaier die Montage-Romane Max Ernsts, die Graffiti-Gemälde Cy Twomblys und Erwin Mörsers Buchillustrationen ein, um die Valenz des Haptischen im Werk Tàpies' zu verdeutlichen.

Claudia Cuadra beschäftigt sich mit Tàpies' Spätwerk *Dietari* (2002), fünf Gemälden, die sich mit der Banalität alltäglicher Verrichtungen beschäftigen, ein Unterfangen, das in ähnlicher Weise Pablo Picassos schriftstellerische Aktivität seit 1936 vorangetrieben hat,⁵ weshalb es kaum verwundert, dass eines der Gemälde deutliche optische Analogien zu einem der in Picassos *Écrits* enthaltenen Selbstporträts aufweist. Indem Tàpies Verrichtungen wie Essen, Sich Waschen, Verdauung oder das Gehen zum Thema macht, rettet er die äußere Wirklichkeit (Kracauer, 1979) dergestalt, dass das Alltägliche in seiner Prozesshaftigkeit neu erfahren wird.

4 Sind sich durch Zufälligkeiten der Zeitläufe Tàpies und Ernst nicht persönlich begegnet, so hat der Katalane mehrmals betont, welche Anstöße er dem Schaffen des surrealistischen Kosmopoliten Ernst verdankt.

5 Vgl. Ribler-Pipka / Wild (2012).

■ 4.2 Die Literatur und Tàpies

Neben Texten zum bildnerischen Schaffen im engeren Sinne beschäftigen sich zwei Beiträge dieses Hefts exemplarisch mit den Wechselbeziehungen, die Tàpies' Kunst auf seine Zeitgenossen, hier zumal auf Dichter und Schriftsteller, ausgeübt hat. Ferrán Carbós Essay zeichnet die persönliche Beziehung zwischen Tàpies und Joan Fuster nach, die in den Texten nachweisbar ist, die dieser über den Maler verfasst hat.

Tobias Berneiser widmet sich dem Dialog zwischen dem katalanischen Maler und dem letzten argentinischen Avantgardisten Julio Cortázar. Wenngleich dessen unermüdliche Begeisterung für die außerliterarischen Künste – den Film, die Malerei oder die Jazzmusik – mittlerweile dokumentiert ist, ist bislang kaum beachtet worden, dass aus den insbesondere durch die Pariser Galeristen Aimé und Adrian Maeght geförderten graphischen Projekten⁶ auch ein Heft der renommierten Graphikreihe *Derrière le miroir* hervorging, das eine im Umkreis von Tàpies' Barceloniner Ausstellung 1979 verfasste Kurzgeschichte, *Graffiti*, vorstellte. Cortázars Text, der zwei Jahre später in seinem Erzählband *Queremos tanto a Glenda* erschien, ist nicht nur Tàpies gewidmet. Ähnlich wie seine ein Jahrzehnt früher entstandene Hommage an den Jazzpianisten Thelonius Monk („La vuelta al piano de Thelonious Monk“⁷) ist er nicht bloßer Kommentar ästhetischer Erfahrung, sondern Strukturallegorie eines Schöpfungsaktes selbst.

■ 4.3 Tàpies und die Literatur

Sieht man von dem Einsatz Eberhard Geislers für das Schaffen von Tàpies ab, so hat sich die Literaturwissenschaft mit dem Künstler nur selten beschäftigt, namentlich durch Arbeiten von Peter Bürger und Klaus Dirscherl. Letzterer hat auch als einer der Ersten auf Tàpies' 1977 erschienenes Memoirenwerk aufmerksam gemacht. Dennoch steht eine eingehende Würdigung dieses Teils von Tàpies' Schaffen noch aus. Die beiden letzten Aufsätze des Dossiers versuchen, diesen Mangel von unterschiedlichen Fragestellungen ausgehend zu beheben, um hinsichtlich ihrer Folgerung aber zu koinzidieren.

6 Vgl. den bibliographischen Anhang am Ende des Dossiers, in dem die wichtigsten Projekte wie auch die Zusammenarbeit mit Dichtern dokumentiert sind.

7 In dem Band *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Gonçal López-Pampló analysiert Tàpies' Autobiographie vorzugsweise unter dem Aspekt seiner Gattungszugehörigkeit. Indem Tàpies rückblickend Strategien zur Rechtfertigung bestimmter Verhaltensweisen entwickelt und Teile des Werkes der Rechtfertigung politischer und ästhetischer Positionen gewidmet sind, überlagert er die Autobiographie im engeren Sinne mit gattungsfremden Konstituenten. Ergebnis von López Pamplós Überlegungen ist das Postulat, Tàpies' *Memòria personal* trotz der für Ego-literatur charakteristischen makrostrukturellen Rasterung dem Genre Essay zuzuschreiben.

Auch Gerhard Wild weist auch die Problematik der generischen Zuschreibung hin, mit der seit der frühen Neuzeit von vornherein eine – zumal von Paul de Man formulierte – hybride Struktur in Bewegung gesetzt wird: indem sich die Autobiographie entlang eines heiligmäßigen Lebensentwurfs vollzieht, ist sie gezwungen, Rechtfertigungsstrategien zu formulieren, die das Postulat vorgeblicher Authentifizierung des selbst erzählten Lebens dekonstruieren. Letzteres scheint in Tàpies' *Memòria personal* zumal in der prononcierten Intertextualität auf, die Werke der Weltliteratur wie Wagners *Tristan*, Thomas Manns *Zauberberg*, Prousts *Recherche* oder Sartres *Les mots* einbegreift. Da der Erzähler Tàpies sich seiner selbst immer wieder im intertextuellen Rekurs vergewissern muss, tritt Literatur maskengleich zwischen den Leser und das schreibende Subjekt.


In der Verwendung unterschiedlicher Montageverfahren weist *Memòria personal* zugleich auf die je spezifischen produktionsästhetischen Rahmenbedingungen in Tàpies' künstlerischer Entwicklung zurück. Intertextualität wird mithin zum Medium ästhetischer Subjektconstitution.

■ 5 Epilog

Für das Zustandekommen dankt der Herausgeber neben den beitragenden Autoren vor allem Claus Pusch, in dessen ebenso bewährten wie geduldi- gen Händen die keineswegs einfache Einrichtung der Satzvorlage dieses Heftes lag. Wir danken ferner der VG Bildkunst, Bonn, für die Einräumung der Ab bildungsrechte. Besonderer Dank gilt der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, für die Bereitstellung einer Präsentation ihrer Aktivitäten. Die Herausgeber der *Zeitschrift für Katalanistik* hatten bereits vor einigen Jahren diesen Band 26 als Dossier zum 90. Geburtstag vorgesehen. Die Realität hat unser Vorhaben überholt. Durch den Tod des Künstlers am 6.2.2012 ist die ursprünglich geplante „Homenatge“ ein „Memorial per a Antoni Tàpies“ geworden. ■

■ Bibliografie

- Barbara, Catoir (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel.
- Eco, Umberto (1973): *Beato di Liébana*, Parma: Franco Maria Ricci.
- Foucault, Michel (1984): „Des espaces autres“, in: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octobre), 46–49.
- Hugo von Sankt Viktor (1880): *Didascalía*, in: Migne, Jacques Paul (ed.): *Patrologia Latina*, Bd. 176, Spalte 801, Paris: Garnier frères
- Kandinsky, Wassily (1979 [1911]): „Über die Formfrage“, in: ders. / Marc, Franz (eds.): *Der blaue Reiter*, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 3. Aufl., München: Piper.
- Kracauer, Siegfried (1979): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lupette, Léonce (2011): Artikel „Poetas tres fronteras“, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Stuttgart: Metzler, Onlinesupplement, o. S.
- Malraux, André (1977): *La métamorphose des dieux*, 3 vols., Paris: Gallimard.
- Menéndez y Pelayo, Ramón (1880–1882): *La historia de los heterodoxos españoles*, Madrid: Librería católica de San José.
- Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (eds.) (2011): *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*, Ostfildern: Hatje-Cantz.
- Rißler-Pipka, Nanette / Wild, Gerhard (eds.) (2012): *Picasso – Poesie – Poetik / Picasso, his poetry and poetics*, Aachen: Shaker (Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik; 10).
- Solana, Guillermo (2003): *Tàpies. Escriptura material. Llibres*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Wehr, Hans (1985): *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Gerhard Wild, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.



Graffiti und die ästhetische Kommunikation über die Mauer. Antoni Tàpies und Julio Cortázar im intermedialen Dialog

Tobias Berneiser (Frankfurt am Main)

In einem Buchgeschenk für seinen Freund Antoni Tàpies hinterließ der Dichter Josep V. Foix die Widmung „A N'Antoni Tàpies, poeta“ mit der Signatur „J. V. Foix, pintor, a la seva manera“ (Tàpies, 1985: 90). Das bewusste Vertauschen der Tätigkeiten von Dichter und Maler unterminiert die gängige Grenzziehung zwischen den Künsten und tritt auch der einseitigen Reduktion von Künstlern auf nur ein bestimmtes Feld, sei es Schriftstellerei oder bildende Kunst, entgegen. Selbstverständlich sind malende Schriftsteller und schreibende Maler nicht als ein spezifisch katalanisches Phänomen anzusehen, doch gerade unter den großen Künstlern des 20. Jahrhunderts mit katalanischer Herkunft finden sich einige, auf die auch ein literarisches *Œuvre* zurückgeht, das erst seit wenigen Jahren von der Forschung berücksichtigt wird und es erlaubt, Künstler wie Salvador Dalí, Joan Miró oder Francis Picabia als „poetes-pintors“¹ zu bezeichnen. Zwar gehen auf den Anfang 2012 verstorbenen Antoni Tàpies weder Gedichte noch fiktionale Literatur zurück, trotzdem ist es angesichts seiner in Form von sechs Essaybänden² sowie seiner Autobiographie *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* (1977) vorliegenden literarischen Produktion zweifellos möglich, mit Klaus Dirscherl den „Maler Antoni Tàpies als Schriftsteller“ (Dirscherl, 1986) anzuerkennen. Es verwundert nicht, dass

-
- 1 In diesem Zusammenhang sei das von Gerhard Wild und Scarlett Winter herausgegebene Dossier „El segle dels poetes-pintors“ in *Zeitschrift für Katalanistik* 21 (2008) erwähnt, das zu den wenigen Beiträgen zählt, die sich den literarischen Werken bildender Künstler widmen. Vgl. hierzu ebenfalls den sich mit der Poesie Picassos beschäftigenden Band *Picasso–Poesie–Poetik. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht* von Ribler-Pipka / Wild (eds. 2012).
 - 2 *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica* (1974), *La realitat com a art* (1982), *Per un art modern i progressista* (1985), *Valor de l'art* (1993) und *L'art i els seus llocs* (1999).

er sich auch in einigen seiner zumeist das Wesen der Kunst ergründenden Essays mit dem Verhältnis von Literatur und bildenden Künsten explizit auseinandersetzt. Exemplarisch hierfür kann der Aufsatz „Escrips de pintors“ aus dem Band *Per un art modern i progressista* angeführt werden, in dem er dagegen anschreibt, dass der Vielseitigkeit von Künstlern nicht der angemessene Respekt zuteil wird, zumal „la sensibilitat, formes de coneixement, independència i falta de prejudicis de molts pintors, poetes, músics..., en tot temps els ha conferit una mena de do profètic sobre moltes coses“ (Tàpies, 1985: 68). Der Dialog zwischen den Künsten wird verschiedentlich in seinem essayistischen Werk thematisiert, so z.B. in dem in *La realitat com a art* enthaltenen Aufsatz „La «materialització» de la poesia“, wo er betont, dass „el diàleg entre els distints gèneres artístics [...] no és doncs un caprici sinó una exigència vital del nostre temps“ (Tàpies, 1982: 24). Tàpies nähert Literatur und bildende Kunst einander an, indem er erklärt, dass „ja és innegable que hi ha un cert tipus de literatura que participa sovint del món de la imatge plàstica [...] i un cert tipus d'art plàstic que vol participar també d'una especial comunicació literària“ (Tàpies, 1985: 25), er geht jedoch noch weiter, indem er darauf hinweist, dass skripturale und pikturale Kunst eigentlich nicht voneinander getrennt werden dürfen: „De fet, la lletra, com és sabut, sempre ha estat primer dibuix, i la paraula, abans de convertir-se en un grup de signes abstractes, ha estat també imatge plàstica, ideograma“ (Tàpies, 1985: 22).

Die Bedeutung, die die Verbindung von plastischer Kunst und Literatur im Denken Tàpies' einnimmt, wird auch deutlich, wenn man seine zahlreichen Projekte mit internationalen Schriftstellern in Betracht zieht. Bei diesen Projekten handelt es sich vornehmlich um Buchillustrationen, denen sich Tàpies auf vielfältige Weise gewidmet hat, und für die er mit spanischen Dichtern wie beispielsweise Jorge Guillén, Rafael Alberti oder José Ángel Valente, französischen Autoren wie z.B. Michel Butor, Jacques Dupin und Edmond Jabès, den lateinamerikanischen Poeten Octavio Paz und Carlos Franqui sowie dem Japaner Shuzo Takiguchi zusammengearbeitet hat (vgl. Wye, 1992: 46–49). Tàpies' Kooperationen mit Literaten sind jedoch insbesondere in seinem katalanischen Umfeld zu berücksichtigen, in dem sie auch 1948 mit der von ihm mitbegründeten Kunstzeitschrift surrealistischer Prägung *Dau al Set* ihren Anfang nehmen (vgl. Catoir, 1987: 20–24). Die ebenfalls in *Dau al Set* publizierenden Dichterfreunde J. V. Foix und Joan Brossa üben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den jungen Tàpies aus, und vor allem die in den folgenden Jahrzehnten

zusammen mit Brossa publizierten „Kunstabücher“;³ wie man jene aus der Kollaboration eines Dichters und eines Malers entstandenen Kunstwerke bezeichnen könnte, dokumentieren Tàpies' eigene Beteiligung an einer Kunst, die sich als intermedial bezeichnen lässt. Dass er selbst die Grenze zwischen Malerei und Literatur in seinem künstlerischen Schaffen überschreitet, hat er in einem Gespräch mit Barbara Catoir deutlich akzentuiert: „Meine Werke stellen häufig sowohl plastische als auch poetische Bilder dar, sie sind in gewisser Weise das, was man visuelle Poesie nennt. Einige dieser Arbeiten liegen an der Grenze zwischen Kunst und Literatur. Das ist eine Sprache, die man «Meta-Poesie» oder «Meta-Malerei» nennen könnte“ (Catoir, 1987: 106).

Der vorliegende Beitrag hat zum Ziel, den für Tàpies' Kunstauffassung wichtigen Dialog zwischen Malerei und Literatur an einem konkreten Beispiel näher zu beleuchten. Hierfür wurde die Erzählung *Graffiti* des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar ausgewählt, die dieser Tàpies gewidmet hat und die auch erstmalig im Kontext einer Ausstellung des Künstlers in der Galeria Maeght in Barcelona veröffentlicht wurde. Ausgehend von Cortázars Aussage, „Yo no hago nunca prólogos para los pintores, sino que escribo textos paralelos“ (Prego, 1985: 70), soll *Graffiti* als ein solcher ‚Paralleltext‘ gedeutet werden, in dem ein Dialog mit der Kunst des Katalanen, und somit ein Dialog zwischen Literatur und Malerei, entfaltet wird. Der Untersuchung der Erzählung soll eine Einführung in die „Mauerbilder“ Tàpies' sowie die Kunst der Graffiti vorausgehen.

■ 1 Tàpies und die kommunikative Kraft der Mauer

Als ein charakteristisches und in Tàpies' *Œuvre* immer wieder auftretendes Element können seine seit Mitte der fünfziger Jahre entstandenen „Mauerbilder“ wahrgenommen werden. Jene Bezeichnung verdanken sie als Leinwände, die von einer mit Farbe, Erde, Sand und Marmorstaub gemischten Masse überzogen sind und deren Oberfläche mit Gravuren, Einkerbungen und ähnlichen Spuren versehen ist, ihrer verwitterte Wände evozierenden

3 Als Beispiele seien hier *Novel·la* aus dem Jahr 1965 – ein Buch, das keineswegs einen gewöhnlichen Roman darstellt, sondern in dem Brossa und Tàpies das Leben eines Mannes unter der Franco-Diktatur „nachzeichnen“ – sowie die 1988 erschienene Publikation *Carrer de Wagner* genannt, deren intermediale Ausrichtung gerade darin besteht, dass ein Schriftsteller und ein Maler hier Gedichte und Illustrationen miteinander korrespondieren lassen, die sich auf die Musik eines Komponisten beziehen (vgl. Wye, 1992: 44–45).

Erscheinung. Zusätzlich zu den eine Evokation von im Bild integrierter Zeitlichkeit auslösenden Elementen wird der Mauercharakter ebenfalls dadurch unterstrichen, dass Tàpies diese Werke noch durch Zeichen ergänzt, die als Graffiti-Elemente erscheinen. Sein besonderes Verhältnis zur „Mauer als Ausdrucksmittel“ hat der katalanische Künstler 1969 auch in einem Aufsatz näher dargestellt, der später unter dem Titel „Comunicació sobre el mur“ (Tàpies, 1970: 123–130) in seinem Essayband *La pràctica de l'art* erschien. Die Besonderheit jenes Textes, den der Dichter José Àngel Valente als „uno de los más bellos textos teóricos que en tierra nuestra las gentes de nuestra generación hayan escrito“ (Valente, 2004: 39) bezeichnet, besteht nicht nur darin, dass Tàpies sich hier über jene Bilder, für die er besonders bekannt ist, selbst äußert, sondern dass seine Erläuterungen zudem – teilweise implizit – auf andere wesentliche Merkmale seiner Kunst und seines Denkens verweisen. Bereits zu Beginn des Essays betont er, dass jene Bilder, die von vielen als „[l]es seves parets, finestres o portes“ (Tàpies, 1970: 125) angesehen werden, eben nicht als Repräsentationen derselben wahrgenommen werden sollten: „no han estat un fi en elles mateixes, sinó que han de ser vistes com un trampolí, com un mitjà per atènyer unes metes més llunyanes“ (ibid.). Tàpies expliziert „aquest poder evocador de les imatges murals“ (ibid.: 126) zunächst auf autobiographischer Ebene, indem er an die Bedeutung, die die Mauern der Stadt Barcelona während des von ihm als Jugendlichen miterlebten Bürgerkriegs eingenommen haben, erinnert: sie fungierten als „testimoni de tots els martiris i de tots els retards inhumans“ (ibid.), sind somit Zeitzeugen und Erinnerungsträger. Gerade das Moment der Zeitlichkeit kennzeichnet ein entscheidendes Merkmal der Mauern, da sie einen Speicher historischer Spuren darstellen.⁴ Im Kontext der Historie muss jedoch noch ein anderer Aspekt der Mauer berücksichtigt werden, der gerade für Tàpies, dessen Schriften auch immer wieder das Verhältnis von Kunst und politischem Engagement beleuchten, eine wichtige Rolle spielt, nämlich die ihm vor allem aus seiner Heimatstadt bekannte Nutzung von Wänden zum Ausdruck von Protest. Die mediale Komponente der Mauer wird durch ihre Beschriftung mit Graffiti und *pintades* erweitert, die Funktion des Gedächtnisträgers wird ergänzt durch die des politischen Ausdrucksmittels. Zählen diese persönlichen Mauer-Assoziationen zu den Erlebnissen der Jugend, geht er in der Folge auf deren Bedeutung für seine individuelle Entwick-

4 Peter Bürger hat in diesem Zusammenhang festgestellt: „Podríem dir que el mur és el temps fixat, una mena d'historiografia sense autor“ (Bürger, 1998: 20).

lung als Künstler ein. Die Entstehung der ersten Mauerbilder folgt auf eine Schaffenskrise Tàpies' (vgl. Catoir, 1987: 29), die er durch eine Experimentierphase zu überwinden versuchte. Bemerkenswert erscheint jedoch seine Beschreibung jener Phase, die sich weniger als ein Bericht über die Experimente eines jungen Künstlers mit seinen Materialien liest, sondern vielmehr als ein mystisches Erweckungserlebnis.⁵ Tàpies präsentiert seine „Mauerbilder“ auf diese Weise als das Ergebnis einer Erfahrung, in deren Zentrum gerade nicht der Aspekt künstlerischer Produktion steht. Jene führt stattdessen in die Leere, in die Seinserfahrung einer mystischen Leere, die aus Tàpies' Beschäftigung mit dem von ihm auch in zahlreichen seiner Aufsätze angesprochenen Zen-Buddhismus hervorgeht⁶ und die hier die Ineinswerdung von Mensch und Materie markiert. Das Mischen der verschiedenen Materialien durch den Künstler führt letztlich das Bewusstsein einer Vermischung von Künstler und entstehendem Kunstwerk in einer einzigen, alles umfassenden Materie herbei. Dieser mystische Bezug Tàpies' zu seinen „Mauerbildern“ wird im weiteren Verlauf des Essays

5 „I en la meua menuda habitació-estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac. Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tota aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèsima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. L'ull ja no percebia les diferències. Tot s'unia en una massa uniforme. Allò que fou ebullició ardent es transformava ell mateix en silenci estàtic. Fou com una gran lliçó d'humilitat que rebia la supèrbia del desenfrenament.

I un dia vaig provar d'arribar directament al silenci amb més resignació, rendint-me a la fatalitat que governa tota lluita profunda. Els milions de furioses urpades es van convertir en milions de grans de pols, de sorra... Tot un nou paisatge, com en la història del qui travessa el mirall, s'obrí de cop al meu davant com per a comunicar-me la interioritat més secreta de les coses. [...] Simbolisme de la pols –confondre's amb la pols, vet aquí la profunda identitat, és a dir, la profunditat interna entre l'home i la natura' (Tao Tè King)– de la cendra, de la terra d'on sorgim i on tornem, de la solidaritat que neix en veure que la diferència que hi ha entre nosaltres és la mateixa que hi ha entre un gra de sorra i un altre... I la sorpresa més sensual va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada a la història, s'havien convertit en murs.“ (Tàpies, 1970: 127)

6 Stellvertretend für Tàpies' zahlreiche Texte, in denen er sich auf die Lehre – und vor allem die Leere – des Zen-Buddhismus beruft, sei hier der Aufsatz „La pintura i el buit“ (Tàpies, 1982: 101–106) erwähnt. Verschiedene Studien haben sich mit dem Einfluss fernöstlicher Mystik auf den katalanischen Künstler beschäftigt: vgl. Permanyer (1983); Tintelnot (2009).

noch intensiviert, wenn er nämlich feststellt, dass „[s]emblava que es complís en mi l'estrany presagi que uns anys abans havia sentit explicar a un adepte de les ciències ocultes sobre la influència del nostre nom en el propi caràcter i en el propi destí“ (ibid.: 128), spielt er auf eine Vorherbestimmung an, die sich aus seinem Familiennamen ableitet, der den Plural des katalanischen Wortes für eine Lehmmauer bzw. Lehmwand – „tàpia“ – darstellt. Eine Erweiterung jenes Prädestinationsverhältnisses um den gegen Ende des Textes erfolgenden Hinweis, dass auf Bodhidarma, den Begründer der Zen-Religion, ein Werk mit dem Titel *Betrachtung der Mauer am Mahayana* zurückgeht und dass „els orientals ja havien definit determinats elements o sentiments en l'obra d'art que inconscientment afloraven aleshores en el [s]eu esperit“ (ibid.: 129), rückt die Berufung des katalanischen Künstlers in ein quasi typologisches Verhältnis, bei dem sein vorherbestimmtes Werk jene seiner asiatischen Vorläufer postfiguriert. Auf diese Weise wird die Mauer zum Mittel einer mystisch-übersinnlichen Autoreferentialität, die jedoch gleichzeitig – wie Bürger hervorgehoben hat – eine „autonegació“ (vgl. Bürger, 1998: 23–24) beinhaltet, da die Verschmelzung von Künstler und Kunstwerk zugleich die Koinzidenz von Subjekt und Objekt darstellt. Die Negation als mystisches Prinzip, nicht nur innerhalb der fernöstlichen Tradition, sondern auch innerhalb der christlich-europäischen Mystik beispielsweise bei San Juan de la Cruz, kann als ein wesentliches Merkmal in der Kunst und im Denken Tàpies' erachtet werden (Vega, 2006). Auf ihr Zusammenspiel mit der zu ihr komplementär wirkenden Affirmation innerhalb der künstlerischen Kommunikation spielt Tàpies auch an anderer Stelle seiner „comunicació sobre el mur“ an: „Avui sabem que en l'estructura de la comunicació artística les coses, màgicament, de vegades hi són i no hi són, apareixen i desapareixen, van d'unes a altres, s'entrellacen, desencadenen associacions“ (Tàpies, 1970: 126). Die Auffassung des Katalanen von der kommunikativen Kraft seiner Kunst distanziert sich somit dezidiert von einem Eindeutigkeit suggerierenden Verweischarakter, stattdessen zeichnen sich „les coses“ sowohl durch Präsenz als auch Absenz aus: die Elemente in einem Kunstwerk können als Zeichenträger auf bestimmte Konzepte verweisen – Tàpies nennt beispielsweise eine Vielzahl möglicher Evokationen, die das Bild der Mauer hervorrufen kann (Tàpies, 1970: 128–129) –, die jedoch direkt wieder aufgelöst werden. Die künstlerische Kommunikation erweist sich somit als ein differentielles Spiel, dessen Nähe zur Dekonstruktion Jacques Derridas bereits von Eberhard Geisler aufgezeigt wurde (Geisler, 1985: 55–57). Dieser Prozess lässt sich gut an dem von Geisler analysierten „Mauerbild“

*Écriture sur le mur*⁷ von 1971 veranschaulichen: so können die in die Oberfläche jenes Bildes, das durch Tàpies' spezielle Mischtechnik an eine verwitterte Mauer erinnert, eingeritzten vier Linien sowohl als eine Gitterstruktur wahrgenommen werden, gleichsam können sie sich berührende Kreuze, ebenso aber auch die Fläche eines aufgeschnittenen Quaders sowie weitere Signifikate darstellen, sodass eine tatsächliche Zuweisung letztlich unmöglich ist. Auch das von einem Pfeil durchbohrte Herz in der rechten Bildhälfte, das Geisler zurecht an ein Graffiti-Element erinnert, kann letzten Endes trotzdem nicht als ein solches eindeutig identifiziert werden, da es genauso auf eine auf die Seite gedrehte Zahl 3 anspielen kann, aber gleichzeitig auch in eine Kritzelei übergeht, die wiederum durchgestrichen wird. Des Weiteren enthält das Bild auch noch andere numerische Elemente, doch die arabischen Ziffern sind ohne einen bestimmten Zusammenhang platziert, sie lösen sich teilweise in Kritzeleien auf, manche sind zudem sogar in Spiegelschrift notiert. Einer Bedeutung entziehen sich die ebenfalls ins Bild gesetzten Elemente, die wohl als erfundene Schriftzeichen anzusehen sind. Als ein abschließendes von noch zahlreichen weiteren Beispielen für Tàpies' Setzung von sich der Bezeichnung verschließenden Zeichenträgern in diesem Bild sei auf den oben links waagrecht eingravierten Strich hingewiesen, der von mehreren kürzeren senkrecht eingeritzten Strichen gekreuzt wird – ein Element, das an eine Zählung anhand von Strichen erinnert, gleichsam aber auch für den ungenau eingezeichneten Strich einer Messskala oder eine Anhäufung kleiner Kreuze stehen könnte. Wie sich anhand jenes Bildes exemplarisch nachvollziehen lässt, zielt Tàpies mit der Anordnung diverser Zeichenträger geradewegs auf die Aufhebung ihrer Bezeichnungsfunktion. Es ist ein Spiel, zu dem der Künstler seine Betrachter einlädt – eine vereinfachte Anleitung zu jenem Spiel stellt sein Artikel „El joc de saber mirar“ (Tàpies, 1970: 77–80) dar –, bei dem diese mit dem Scheitern eines eindeutigen Bezeichnungsprozesses konfrontiert werden, indem die Fülle möglicher, sich immer wieder gegenseitig ausschließender Zuweisungen in eine Leere führt – die Signifikatsleere eines Zeichens, das entleert wurde.⁸

7 Alle weiteren Ausführungen zu diesem Bild orientieren sich im Wesentlichen an Geisler (1985: 52–59).

8 Das diesem Prozess zugrundeliegende Zeichenverständnis Tàpies' lässt sich wiederum auf den Einfluss des Zen-Buddhismus zurückführen. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn man Roland Barthes' Ausführungen zum Satori des Zen in Betracht zieht, der diesen als „une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant“ (Barthes, 1970: 10) darstellt.

■ 2 Graffiti – Zeichen zwischen Aufstand und Ästhetik

Der Begriff „Graffiti“ wird heute vornehmlich zur Bezeichnung von Zeichen und Inschriften verwendet, die Wände im öffentlichen Raum zieren und die sich sowohl durch Text- als auch durch Bildelemente auszeichnen können. Das *graffito* geht etymologisch auf das griechische Wort *γράφειν* (*graphein*) – ‚schreiben‘ – zurück, ebenso wird es jedoch auch mit der sog. Sgraffitokunst in Verbindung gebracht, durch die das für die Anfertigung von Graffiti ebenfalls bedeutsame Kratzen – ital. *sgraffiare* – hervorgehoben wird (Neumann, 1986: 13–14; Suter, 1994: 19). Eine spezifische Definition von Graffiti existiert nicht, sodass der mit der künstlerischen Ausgestaltung von Wänden assoziierte Begriff in kultur- sowie kunstgeschichtlichen Untersuchungen sowohl für Wandmalereien als auch für auf Gebäuden eingravierte Parolen in der Antike – zu nennen wären die bekannten Graffiti von Pompeji und Herculaneum –, allen voran jedoch die sich spätestens seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts massiv verbreitenden, mit Stiften und Sprühdosen angefertigten Bemalungen von Mauern, Häusern und Brücken internationaler Großstädte Verwendung findet. Gerade jene Graffiti, die mittlerweile zum Stadtbild von Metropolen gehören, begründen deren Wahrnehmung als ein urbanes Phänomen, das mittlerweile einen festen Bestandteil des Zeichensystems von Städten darstellt.

Sieht man von speziellen Ausformungen ab, lassen sich Graffiti als Mischformen aus Bild- und Textelementen bezeichnen. Als auf eine Wand aufgemalte oder eingravierte (Schrift-)Zeichen liegt ihre Nähe zur skripturalen Malerei auf der Hand. Was sie jedoch allgemein von Formen der Malerei unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie mit ihrem Träger in einer Verbindung stehen, die jegliche Möglichkeiten einer Reproduktion ausschließt und ihnen einen quasi „auratischen“ Status verleiht. Insofern genügt es nicht, Graffiti auf die ihnen zumeist zugewiesene Protestfunktion zu reduzieren, sondern ihnen muss zudem ihr ästhetisches Potential zugestanden werden. Ihre öffentliche Wahrnehmung hat spätestens mit ihrem Übergang von einem auf die Untergrundkultur beschränkten Element zu einem Gegenstand der Populärkultur – ein nicht zu unterschätzender Einfluss ist hierbei den erfolgreichen Dokumentarfilmen über die New Yorker Sprayer-Szene, beispielsweise *Wild Style* (1982) und *Style Wars* (1984), zuzuschreiben – einen Wandel erfahren (Suter, 1994: 155–160). Infolgedessen kommt es zu Beginn der achtziger Jahre zur „Konversion“ zahlreicher zuvor im Untergrund tätiger Künstler, die den urbanen Raum und die Mauer gegen Galerie und Leinwand eintauschen. Doch nicht nur

das allmähliche Interesse von Galeristen und Werbe-Industrie hat den Graffiti den Zugang zur internationalen Kunst-Szene ermöglicht, sondern bereits einige Jahrzehnte vorher ist der Rückgriff auf Graffiti in Werken von einigen der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts zu konstatieren: das Spektrum der Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte, in der Graffitelemente integriert sind, reicht von der *Art Brut* eines Jean Dubuffet – als exemplarisch hierfür mag sein Werk *Mur aux inscriptions* aus dem Jahr 1945 angesehen werden – bis hin zu von fernöstlicher Kalligraphie beeinflussten Künstlern wie Jackson Pollock oder Cy Twombly⁹ (vgl. Morley, 2003: 101–113). Tàpies, der letzteren eindeutig zuzuordnen ist, hat nicht nur zahlreiche Werke geschaffen, die er als „graffiti“ betitelt hat,¹⁰ sondern hat sich auch in seinem essayistischen *Œuvre* mit Graffiti auseinandergesetzt. Sie bilden den Gegenstand des Aufsatzes „Modernitat i primitivitat“ (Tàpies 1985: 38–45), der der Frage nach dem Platz der Graffiti innerhalb der Kunst nachgeht. Neben dem Herstellen einer Verbindung zwischen dem eigenen künstlerischen Schaffen und den urbanen Graffiti geht es dem selbsterklärten „especialista en murs“ (ibid.: 39) vor allem darum, deren ästhetische Entwicklung näher zu erläutern, d.h. wie aus einem „pur fenomen sociològic“ „un «genère» absorbit com a fet estètic“ werden konnte bzw. wie „[e]l que només era un recurs de comunicació cívica i apressada [...] avui, per obra i gràcia de la «nova estètica», s’arriba a trobar bell“ (ibid.: 40). Tàpies beruft sich bei seiner Erklärung der Faszination für Graffiti auf Brassäi, dessen Photographien Pariser Graffiti nicht nur deren erste einflussreiche Dokumentation im Rahmen der modernen Kunst darstellten, sondern der sich auch mit deren ästhetischer Bedeutung theoretisch auseinandersetzte (vgl. Brassäi, 1960: 9–13). Hierbei über-

9 Barthes hat in einem Essay über Twombly hervorgehoben, was die Besonderheit der Graffiti für die Kunst ausmachen kann: „On sait bien que ce qui fait le graffiti, ce n’est à vrai dire ni l’inscription, ni son message, c’est le mur, le fond, la table ; c’est parce que le fond existe pleinement, comme un objet qui a déjà vécu, que l’écriture lui vient toujours comme un supplément énigmatique : ce qui est *de trop*, en surnombre, hors sa place, voilà qui trouble l’ordre ; ou encore : c’est dans la mesure où le fond n’est pas propre, qu’il est impropre à la pensée (au contraire de la feuille blanche du philosophe), et donc très propre à tout ce qui reste (l’art, la paresse, la pulsion, la sensualité, l’ironie, le goût : tout ce que l’intellect peut ressentir comme autant de catastrophes esthétiques)“ (Barthes, 1982: 154).

10 Gerade in den achtziger Jahren hat Tàpies häufiger den Begriff „Graffiti“ als Titel für Kunstwerke verwendet, z.B. im Fall von *Triptic dels graffiti* (Permanyer, 1986: pl. 62), *Graffiti sobre marró* (ibid.: pl. 71), *Marró i blanc amb graffiti* (ibid.: pl. 73), *Graffiti* (ibid.: pl. 89) und *Graffiti vermells* (ibid.: pl. 99).

nimmt er die vom ungarischen Photographen in einem Artikel der Zeitschrift *Minotaure* von 1933 thematisierte Analogie zwischen den städtischen Graffiti und Höhlenmalereien, indem er erklärt, dass gerade ihr Bezug zur primitiven Kunst, die die Menschen des 20. Jahrhunderts fasziniere, für ihre Bedeutung innerhalb der zeitgenössischen Kunst verantwortlich sei:

Si avui ens sentim tocats [...] per molts *graffiti* de carrer, essencialment és perquè fan ressonar en nosaltres uns necessaris lligams [...] amb determinades forces benèfiques o malèfiques, amb l'harmonia de l'ordre còsmic, amb els cicles naturals..., lligams que en gran part avui hem perdut i que, en tot cas, són incapaços de procurar-nos moltes creences i moltes imatges de les nostres «religions» oficials a occident. En aquestes arts primitives sentim vibrar quelcom d'autèntic i en certa mesura més versemblant i fins més útil per a una mentalitat moderna. (Tàpies, 1985: 41)

Die zentrale Bedeutung der Graffiti besteht für Tàpies in der durch sie ermöglichten Rückbindung – einer quasi-religiösen Rückbindung des Menschen an seine durch die primitive Kunst repräsentierten Ursprünge, die somit den Bedürfnissen des modernen Menschen entgegenkämen.

In der Folge nimmt Tàpies eine Differenzierung des Graffiti-Begriffs vor, wobei er zwischen den Graffiti im eigentlichen Sinne und „pintades“ unterscheidet. Auffällig hierbei ist, dass er sie mit Literatur gleichsetzt, indem er deren Rezeption als „lectura“ (Tàpies, 1985: 42) bezeichnet und ihre gegenseitige Abgrenzung ausgehend von der in der Literaturwissenschaft geläufigen Opposition zwischen der sich durch Schönheit bzw. Autoreferentialität und der sich durch pragmatische Orientierung und Engagiertheit auszeichnenden Literatur vornimmt: die „pintada“ wird somit als „més utilitària que bella“ eingestuft, während „[a] l'altre l'extrem hi ha la que és més bella que útil“ (ibid.: 42). Die ‚Lektüre‘ der von den „pintades“¹¹ abgegrenzten Graffiti im eigentlichen Sinne bringe „estadis més complexos“ hervor, „i alguns de tan laberíntics que fins poden semblar fenòmens subconscients mòrbids“ (ibid.: 42), wobei die Analogie zur Literatur noch deutlicher herausgestellt wird, wenn er die Graffiti-Künstler als „els autors“ benennt, die „problemes de la seva intimitat“ (ibid.: 43) verarbeiten.

Tàpies, der das Anfertigen der Graffiti an den urbanen Raum und an eine bestimmte soziale Situation bindet, betont, dass „tot plegat té quelcom de ritual màgic, sagrat, que, lluny de ser un desfogament individualista, [...] té també el seu rerefons social indiscutible“ (ibid.: 43). Der hier bereits

11 Für eine semiotische Untersuchung spanischer „pintadas“ vgl. Schnitzer (1994).

herausklingende transzendente Charakter der Graffiti, der ihrer das Unterbewusste verarbeitenden Funktion gegenübergestellt wird, wird von Tàpies gegen Ende seines Artikels noch einmal ausführlich aufgegriffen:

Malgrat l'arrelament popular, el *graffiti* ens evoca mons de gravetat i transcendència. El prohibit i el pecaminós, el cerimonial sacríleg, plasmats en parets humides d'urinari o en enrunats temples desesperats de suburbi, ens transporta a sacrificis sagrats, a morts rituals que aspiren a fer néixer noves vides. La pintada és el toc de trompeta a ple sol. El *graffiti* té més d'Heràclit i d'Hermes, de Nicolau de Cusa i de Hamlet. Llums i ombres, totes dues necessàries, que es complementen i es fonen, que, demolides en el món d'avui, perduren potser sempre en l'esper d'un art i d'una visió del món que es nega a les especulacions urbanes del bulldozer i l'asfalt, del ciment i l'asèpsia funcional, de la regimentació «perfecta», de l'estabilitat confortable, conformista, castrada... i que fins pot esdevenir dominadora, terrorista i tirànica. (Tàpies, 1985: 44–45)

Ähnlich wie in „Comunicació sobre el mur“ bedient sich Tàpies einer von sakralen bzw. theologischen Begriffen durchzogenen Sprache, die darüber hinaus durch Antithesen angereichert ist, um den ambivalenten Charakter der Graffiti zu akzentuieren: so vermitteln sie einerseits ein „religiöses“ Gefühl – Tàpies hatte bereits einige Seiten zuvor darauf hingewiesen, „que religió ve de religare“ (ibid.: 41) –, in dem sich der zeitgenössische Mensch wiederfinden kann, andererseits sind sie in einer sozialen Realität anzutreffen, mit der sie ebenfalls verbunden sind, deren Gefahren sie sich jedoch als Kunst entgegenstellen. Genauso wie seinen eigenen „Mauerbildern“ ordnet Tàpies jenen urbanen Bilder aber auch nicht einen bestimmten Sinn zu, sondern sie sind alles zugleich – mystisches Zeichen genauso wie Zeichen des Widerstandes. Diese Gleichzeitigkeit wird in dem Vergleich mit Heraklit von Ephesos, Hermes Trismegistos, Nikolaus von Kues und Hamlet ausgedrückt: die Ambivalenz des Charakters von Shakespeares Protagonist korrespondiert hier mit dem philosophischen Konzept vom Zusammenfall des Gegensätzlichen, das einerseits mit den Aphorismen des Vorsokratikers,¹² andererseits mit der cusanischen *coincidentia oppositorum* in Verbindung gebracht wird. Als Zeichen der Koinzidenz spricht ihnen Tàpies einen hermetischen Status zu, indem er neben den drei genannten Personen zudem den Namen des sagenumwobenen Begründers der Her-

12 Dem Aufsatz „Las cruces, las esquís, y otras contradicciones“ aus dem Band *El arte y sus lugares* hat Tàpies ein auf Heraklit zurückgehendes Motto vorangestellt, das hierfür als exemplarisch gelten kann: „Lo opuesto es útil. De las cosas contrarias nace la más bella armonía. Todo proviene de la discordia. El mundo es a la vez uno y múltiple“ (Tàpies, 1999: 75).

metik anführt. Somit verkörpern die Graffiti gerade jene Bezüge, die das eigene künstlerische Schaffen Tàpies' durchziehen und auch seine eigenen Ansprüche an Kunst widerspiegeln, nämlich das Transzendente, „la «màgia»“ (ibid.: 44), die neben ihm selbst auch schon Klee, Miró und Dubuffet fasziniert habe, und zugleich das sozial Motivierte zum Kampf gegen den „fals ordre i la hipocresia dels «valors»“ (ibid.: 45) – letztlich also eine Kunst, die sich in den Dienst des Menschen stellt: „Ve del poble i la tornem al poble per servir-lo“ (ibid.: 45).

Jean Baudrillard hat in seinem Aufsatz „Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes“ Anfang der siebziger Jahre entstandene New Yorker Graffiti im Hinblick auf ihre semiotische Funktion im urbanen Zeichensystem untersucht. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Überführung des sog. Wertgesetzes von der marxistischen Wirtschaftstheorie in die Saussure'sche Zeichentheorie:

Aujourd'hui l'usine, en tant que modèle de socialisation par le capital, n'a pas disparu mais elle cède la place, dans la stratégie générale, à la ville entière comme espace du code. La matrice de l'urbain n'est plus celle de la réalisation d'une *force* (la force du travail), mais celle de la réalisation d'une *différence* (l'opération du signe). [...] [L]a loi de la valeur selon Saussure: chaque terme d'un système n'a de valeur que dans sa relation aux autres, aucun terme n'a de valeur en soi, la valeur naît de la commutabilité totale des éléments, la valeur est à géométrie variable selon le code: structurale. C'est cette loi linguistique et structurale de la valeur – son modèle est celui du signe linguistique – qui nous régit aujourd'hui, et elle correspond à un élargissement fantastique de la valeur de la loi économique. (Baudrillard, 1974: 28)

In diesem Sinne zeichne sich die Stadt durch eine „économie politique [...] de l'investissement, du quadrillage et du démantèlement de toute socialité par les signes“ (ibid.: 27) aus. Statt Solidarität habe dies eine Trennung zur Folge, durch die „tous sont séparés et indifférents sous le signe de la télévision et de l'automobile, sous le signe des modèles de comportement inscrits partout dans les media ou dans le tracé de la ville“ (ibid.: 29). In seinem Konzept der Stadt als „espace/temps du pouvoir terroriste des media, des signes et de la culture dominante“ (ibid.: 31) ordnet Baudrillard den Graffiti – für ihn kennzeichnet der Begriff ausschließlich die auch als *tags* bezeichneten Signaturen der Graffitiisten, die Anfang der siebziger Jahre in sehr großer Menge das Bild der New Yorker U-Bahn prägten – eine ganz spezielle Funktion zu: als ‚Anti-Diskurs‘, „fait pour dérouter le système commun des appellations“ (ibid.: 31), stünden sie der Gewalt der urbanen Zeichen gegenüber, wobei ihnen ihr Status als weder denotieren-

des noch konnotierendes Element zugutekäme, „qu'il [sic!] échappent au principe de signification et, en tant que *signifiants vides*, font irruption dans la sphère des *signes pleins* de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence“ (ibid.: 31). Indem realisiert worden wäre, dass das System nicht mehr auf der Ebene politischer Signifikate, sondern auf der Ebene der Signifikanten verwundbar sei, habe man das revolutionäre Potential der Graffiti erkannt, denn „les signes ne jouent pas sur de la force, mais sur de la différence, c'est donc par la différence qu'il faut attaquer – démanteler le réseau des codes, des différences codées par de la différence absolue“ (ibid.: 33–34). Das zentrale Merkmal der Graffiti, das nach Baudrillard gerade ihren Widerstandscharakter ausmacht, ist somit ihr Verzicht auf Inhalt und Ideologie, ihre Leere: „ce vide qui fait leur force“ (ibid.: 33).

Als Zeichen, deren Ausdruckskraft gerade in ihrer Leere liegt, nähern sich die von Baudrillard beobachteten *subway-graffiti* hinsichtlich ihres semiotischen Status durchaus sehr stark den Graffito-Elementen in den „Mauerbildern“ Tàpies' an. Sind seine Bilder durch den „Aspekt der von jeder Zeichenhaftigkeit losgelösten Materialität“ (Geisler, 1985: 51) bestimmt, so ist dies das Produkt jenes bereits weiter oben angesprochenen Prozesses, bei dem sich die Zuweisungsversuche möglicher Signifikate so weit erschöpfen, dass sie in einen Zustand münden, der in den Worten des Künstlers als „silenci estátic“ (Tàpies, 1970: 127) anzusehen ist. Tàpies' *écriture*, „eine Schrift ohne Signifikat“ (Geisler, 1985: 54), verbindet mit Baudrillards ‚Zeichen des Aufstandes‘, dass sich beide gegen das gängige System der Bezeichnungen richten. So wie die Graffiti der New Yorker U-Bahnen in Form inhaltsloser Sprayer- bzw. Writer-Signaturen vorliegen, ist es auch möglich, eines der am häufigsten von Tàpies in seinen Werken verwendeten Grapheme – nämlich das des Kreuzes – als eine Künstler-signatur zu lesen: so hat er es in seinem Aufsatz „Las cruces, las esquis, y otras contradicciones“ als „parte esencial de [su] trabajo, [...] inicial de [su] nombre y casi como un distintivo de [su] obra“ (Tàpies, 1999: 76) bezeichnet. Ähnlich dem *tagging*¹³ des Graffitikünstlers kann ein dem Buchstaben

13 Tags „sind nichts weiter als Buchstaben in Linienform, die einzelne Rufnamen bilden. Eine gewisse Verwandtschaft zur skripturalen Malerei ist nicht von der Hand zu weisen. Cy Twombly, Vorreiter der skripturalen Malerei, formulierte 1962 in Zusammenhang mit seinem eigenen Werk eine These über Kritzeleien, die mir auch auf die ‚Tags‘ zuzutreffen scheint [...]. Die Aussage ‚Sie erklärt nichts‘ trifft den Kern des ‚Tags‘. Der Writer ist sich allein der Wichtigkeit des eigenen Gestus bewusst. Er arbeitet an seinen Linien, an seiner Schrift: Er formt seinen Stil. [...] ‚Tags‘ sind also die Etiketten der

T angeglichenes Kreuz auf Tàpies' Namen verweisen, genauso jedoch auch auf den Vornamen seiner Frau Teresa, doch das Kreuz verfügt durch seine universale Symbolik über einen kaum überschaubaren Implikationsreichtum, der ebenso wie im Falle anderer gesetzter Zeichenträger jegliche Spuren einer eindeutigen Zuweisung direkt wieder verwischt. Doch gerade jenes das künstlerische Werk des Katalanen kennzeichnende Verwischen ist zugleich als eine Art *mise en abyme* im Kreuz-Graphem enthalten, denn als Koinzidenz zweier Linien aus unterschiedlichen Richtungen steht es für das Aufeinandertreffen des Ungleichen, als religiös-mystisches Symbol rekuriert es auf einen sein Gesamtwerk prägenden Bereich und als Durchkreuzung ist es gleichzeitig die Negation, die dem sich erschöpfenden Bezeichnungsprozess in Tàpies' Bildern innewohnt und für das steht, was Manfred Pfister als „writing degree zero“ (Pfister, 1993: 331) bezeichnet hat.¹⁴

■ 3 Cortázars *Graffiti* und die Rezeption von Kunst

Zeichnet sich das *Œuvre* Julio Cortázars durch eine Vielzahl intermedialer Bezüge aus (vgl. Bongers, 2000: 81–159), so beschränken sich diese nicht auf die Musik, sondern auch Referenzen auf Malerei und plastische Kunst im Allgemeinen sind in vielen Texten des Argentiniers präsent. Dies lässt sich ohne weiteres an *Rayuela* illustrieren, denn neben der speziell in den in Paris situierten Kapiteln häufig hervortretenden Thematisierung von Jazz-Musik enthält der Roman auch eine große Anzahl an Verweisen auf bekannte Architekten, Maler sowie andere Künstler.¹⁵ Häufen sich derartige Referenzen in den ‚Almanachen‘ von Cortázars Spätwerk, *Último*

Schreiber. Ein Writer signiert eine Wand mit seinem Decknamen, das ‚Tag‘ ist sein grafisch stilisierter Deckname“ (Suter, 1994: 71).

- 14 „Tàpies' scriptural paintings are a form of ‚writing degree zero‘. At their centre, and most frequently employed, are not texts and words, but letters and figures – graphemic markers which, as modern linguistics has shown, are meaningless in themselves and yet distinguish meanings“ (Pfister, 1993: 331).
- 15 Im Bereich der Architektur wird auf Frank Lloyd Wright und Le Corbusier (Kapitel 93), im Bereich der Bildhauerei u.a. auf Auguste Rodin (Kapitel 155) und Antonio Pisanello (Kapitel 17) verwiesen. Von den unzähligen erwähnten Malern und Malerinnen seien hier stellvertretend Giotto (Kapitel 8), Albrecht Dürer (Kapitel 84), Rembrandt (Kapitel 28), Georges Braque (Kapitel 1), Max Ernst (Kapitel 1, 26, 60), Leonora Carrington (Kapitel 54), Joan Miró (Kapitel 1), Paul Klee (Kapitel 2, 9, 36), Piet Mondrian (Kapitel 9, 19, 21), Pablo Picasso (Kapitel 13, 21, 60, 73) und Maria Helena Vieira da Silva (Kapitel 1, 19, 60) genannt (vgl. Ibañez Molto, 1980).

round und *La vuelta al día en 80 mundos*, so sei in diesem Zusammenhang noch das 1978 publizierte „Künstlerbuch“ *Territorios* explizit hervorgehoben. Die einzelnen „territorios“ des Buches stellen eine Sammlung von Texten dar, die der Autor verschiedenen Künstlern – darunter größtenteils Maler wie z.B. Antonio Saura oder Pierre Alechinsky, Fotografen wie Frédéric Barzilay, Sara Fazio und Alicia d’Amico, aber auch eine Striptease-Tänzerin – gewidmet hat und die mit dem jeweiligen künstlerischen Werk in Kontakt treten. Die im gleichen Jahr erstmals veröffentlichte Erzählung *Graffiti* ist hingegen nicht in *Territorios* enthalten, sondern erschien zunächst im Kontext einer Ausstellung Tàpies’ in der Galeria Maeght in Barcelona, in deren Katalog sie abgedruckt wurde (Tàpies, 1978), und ein Jahr später noch einmal illustriert in französischer Übersetzung in der bei Maeght verlegten Reihe *Derrière le miroir* (Cortázar, 1979), bevor sie 1980 von Cortázar in seinen Erzählband *Queremos tanto a Glenda* aufgenommen wurde.

Die Kurzgeschichte handelt von zwei Graffiti-Zeichnern, ein Mann und eine Frau, die ihre Kunst im öffentlichen Raum einer von bedrohlichen politischen Mächten kontrollierten Stadt ausüben, wodurch sie selbst ständig in Gefahr schweben. Besondere Berücksichtigung verdient die Erzählsituation in *Graffiti*, denn die Handlung wird bis gegen Ende von einer Instanz erzählt, die den männlichen Protagonisten durchweg in der zweiten Person anredet. Erst zum Schluss wechselt jene „narration à la deuxième personne“ (vgl. Genette 1983: 92–93) in die Ich-Perspektive, wobei sich die Erzählinstanz als die Graffiti-Künstlerin zu erkennen gibt, deren Zeichnungen zwar mehrfach beschrieben werden, die jedoch bis zum Ende nicht als Handlungsträgerin in Erscheinung tritt. Jene Zeichnungen sind es, die die Aufmerksamkeit des sich dem nächtlichen, aber auch zugleich gefährlichen Vergnügen der Bemalung von Wänden sich widmenden Protagonisten auf sich ziehen. Obgleich die politische Repression jegliche Formen von Malerei, Beschriftungen oder Plakaten in der Öffentlichkeit sofort entfernt und deren Urheber bestraft, entdeckt der Graffiti-Künstler immer häufiger neue Zeichnungen neben seinen eigenen. Er nimmt dies als eine Form der Kontaktaufnahme wahr, ist sich sehr schnell bewusst, dass es sich um das Werk einer Frau handeln muss, und ist zutiefst fasziniert von den Mühen und Gefahren, die sie hierfür auf sich nimmt. Jene Faszination schlägt immer mehr um in ein Gefühl von erotisch anmutender Anziehungskraft sowie den Drang, der Zeichnerin jener Graffiti zu begegnen. Infolgedessen setzt auch er sich immer mehr Risiken aus, um die Person zu Gesicht zu bekommen, doch letzten Endes gelingt

es ihm erst, sie zu sehen, als sie von einer Gruppe von Polizisten beim Zeichnen aufgegriffen und verschleppt wird. Nach einigen Wochen der Verzweigung findet der Protagonist erneut eine Zeichnung neben einer seiner eigenen und erkennt in dieser ein Werk der vermutlich wieder freigesetzten Zeichnerin. Diese meldet sich abschließend als Erzählerin selbst zu Wort, weist diese letzte Zeichnung als einen Abschied aus und kündigt ihren vollständigen Rückzug in die Einsamkeit an.

Auf die Häufigkeit der Verwendung von Begriffen wie *mirar*, *mirada* und *ver* in der kurzen Erzählung hat bereits Fernando Moreno hingewiesen (vgl. Moreno, 1985/86: 242). Diese sind der sinnlichen Wahrnehmung und somit, allgemein gesprochen, Rezeptionsvorgängen zuzuordnen, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass die Rezeption von Kunst und ihre Kommunikation mit dem Betrachter ein zentrales Thema von *Graffiti* darstellt. Aus diesem Grund soll Cortázars Erzählung als ein Text gedeutet werden, der ästhetische Kommunikation bzw. Rezeption auf einer Meta-Ebene reflektiert: hierbei sind textexmanente Rezeptionsvorgänge, d.h. jene der Rezipienten von *Graffiti* und die Vielfalt an möglichen Lesarten, sowie textimmanente Rezeptionsvorgänge, also die Rezeption der Graffiti durch Figuren in der Erzählung selbst, zu berücksichtigen. Das Betrachten und Reflektieren von Wandzeichnungen wird bereits direkt zu Beginn der Erzählung thematisiert, wenn der Protagonist als Rezipient präsentiert wird, und ist für die Entwicklung der Handlung von zentraler Bedeutung, sodass eine Untersuchung der textimmanenten Rezeptionsvorgänge die Möglichkeit bietet, *Graffiti* als eine Allegorie auf die Macht ästhetischer Erfahrung zu lesen – eine Deutung, für die hier die Begriffe der Poiesis, Aisthesis und Katharsis aus Hans Robert Jauß' Theorie zur ästhetischen Wahrnehmung entlehnt werden sollen.¹⁶ Bereits der erste Absatz geht auf rezeptive Vorgänge, d.h. Formen von Aisthesis, ein, wobei die Rezeptionsbedingungen angesichts einer in der durch politische Unterdrückung gekennzeichneten, unbekanntem Stadt, die den Handlungsort darstellt, Einschränkungen unterliegen, die somit auch spezifische Rezeptionsweisen erfordern:

16 Die Begriffe Poiesis, Aisthesis und Katharsis werden von Jauß im Sinne der produktiven Seite, der rein rezeptiven Seite sowie der kommunikativen Leistung ästhetischer Erfahrung verwendet (vgl. Jauß, 1984: 71–191). Obwohl er die Begriffe nahezu ausschließlich an literarischen Beispielen expliziert, bietet es sich dennoch an, sie im vorliegenden Fall auch auf die Rezeption von Zeichnungen durch Figuren in einem literarischen Werk zu beziehen.

lo [el dibujo al lado del tuyo] miraste despacio, incluso volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los *graffiti* de frente, sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida. (Cortázar, 1983: 129)

Die Beschreibung, die sich durch die spezielle Erzählperspektive beinahe wie eine Anleitung zur Rezeption liest, verdeutlicht das Risiko, das die Figuren in der erzählten Welt eingehen, um Graffiti bzw. Kunst rezipieren zu können. Der Protagonist repräsentiert darüber hinaus noch einen ganz bestimmten Fall von ästhetischer Erfahrung, denn er setzt sich nicht nur mit den von fremder Hand gezeichneten Graffiti auseinander, sondern er kehrt auch zu seinen eigenen Zeichnungen zurück, um diese selbst zu rezipieren: „te divertía hacer dibujos con tizas de colores [...] y de cuando en cuando venir a verlos“ (ibid.). Die Lust an der Rezeption der eigenen Kunst, und somit die Freude an der eigenen Kreativität, kombiniert die produktive und die rezeptive Seite ästhetischer Erfahrung und stellt somit eine Verbindung aus Poiesis und Aisthesis dar. Der Graffiti-Zeichner beschränkt sich jedoch nicht auf diese Form ästhetischer Erfahrung, sondern hebt den Rezeptionsgrad noch um eine Ebene an, indem er andere beim Rezipieren seiner Graffiti beobachtet. Dies können sowohl Passanten sein, die auf eine ebenso vorsichtige Weise wie er selbst die Zeichnungen im Vorbeigehen betrachten, aber auch die städtischen Bediensteten, deren Anblick der Zeichnungen „insultos inútiles“ (ibid.) hervorrufen und die sie in der Folge entfernen. Das Beiwohnen der Zerstörung der eigenen Kunst wird vom Protagonisten hingenommen, fördert jedoch seine Poiesis, die ihn neue Graffiti zeichnen lässt und ein Spiel – „[t]u propio juego“ (ibid.) – initiiert, bei dem sich seine Kreativität und die politische Gewalt als Kontrahenten gegenüberstehen und dessen Preis die Kunst ist. Insofern sind die Graffiti aber gerade nicht als Protestkunst wahrzunehmen, wie explizit seitens der Erzählinstanz betont wird: „no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad“ (ibid.). Das Verbot der Beschriftung von Mauern und des Anbringens von Plakaten geht nicht auf eine vermeintliche politische Motivation, denen die Bemalung von Wänden unterliegen könnte, zurück, sondern die Repression richtet sich gegen jegliche kreative Formen, die von einer Öffentlichkeit rezipiert werden könnten: „Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas“ (ibid.: 130). Das Verbot und die Unterdrückung ästhetischer Erfahrung

geht auf eine Wahrnehmung zurück, die in jeglichen Zeichen an einer Wand ein abzuwendendes Unheil sieht und auf diese Weise das aus dem fünften Kapitel des alttestamentarischen Buchs *Daniel* bekannte מַנְטֵקֶל, מְנֵטֵקֶל, מְנֵטֵקֶל (mene mene tekel u-parsin) evoziert. Wenn die politische Obrigkeit in diesem System Graffiti als Menetekel wahrnimmt und deren Rezeption als Gefahr einstuft, so ist es gerade die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung, die sie fürchtet und unterbinden will. Für jene kommunikative Leistung hat Jauß den bereits in der Antike – beispielsweise bei Aristoteles oder bei Gorgias – geläufigen Begriff der Katharsis herangezogen, den er in Anlehnung an diese als „Genuß der durch Rede oder Dichtung erregten eigenen Affekte, der beim Zuhörer oder Zuschauer sowohl zur Umstimmung seiner Überzeugung wie zur Befreiung seines Gemüts führen kann“ (Jauß, 1984: 166) definiert. Überträgt man jenes kathartische Prinzip auf Cortázars Erzählung, so erscheint es evident, dass ein totalitäres Regime jegliche Rezeptionsprozesse, die die Affekte der durch Gewalt eingeschüchterten Rezipienten lösen und ihre persönlichen Überzeugungen beeinflussen können, als ein Risiko ansieht und zu unterbinden versucht. Insofern lässt sich auch das einzige Graffito des Protagonisten, das in Form einer Parole vorliegt – „*A mí también me duele*“ (Cortázar, 1983: 130) –, als Verweis auf die Katharsis deuten, weshalb es auch nicht verwundert, dass „[n]o duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer“ (ibid.). Doch gerade der Graffiti-Zeichner kann bei der Rezeption seiner eigenen Kunst als ein Beispiel angeführt werden, bei dem die durch ästhetische Erfahrung freigesetzten Gefühle und Regungen einen Widerstand gegenüber der durch die Obrigkeit in der Stadt omnipräsenten Angst markieren, denn durch sie entsteht „un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza“ (ibid.). Die kathartische Wirkung der Graffiti-Rezeption des Protagonisten nimmt jedoch mit den Zeichnungen der Graffiti-Künstlerin, die neben seinen eigenen hinterlassen wurden, eine neue Qualität an – „[e]mpezó un tiempo diferente“ (ibid.: 131) –, und drückt sich in einem regelrechten Appellcharakter aus, der einer Zeichnung unterstellt werden kann: „ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte“ (ibid.). Die kommunikative Seite der ästhetischen Erfahrung löst auf diese Weise gleich mehrere Affekte in ihm: „la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas“ (ibid.: 130–131). Die Gefühle, die er für eine Zeichnerin ent-

wickelt, die er nie in seinem Leben angetroffen hat, resultieren aus der Rezeption ihrer Graffiti, die somit in eine quasi erotische Affektion mündet. Im Hinblick auf die Kategorien ästhetischer Erfahrung wirkt die Katharsis wiederum auf die Poiesis, insofern als der Protagonist – der ironischerweise am Ende der Erzählung ja selbst als Imagination präsentiert wird – beginnt, die kreative Kraft hinter den Zeichnungen zu imaginieren: „la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco“ (ibid.). Eine reale Begegnung mit der Person, in die er sich lediglich durch die Betrachtung ihrer Graffiti verliebte, ist trotz der Bemühungen des Zeichners nicht möglich. Ihre physische Präsenz, „un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules“ (ibid.: 132), kann von ihm nur in dem Moment wahrgenommen werden, als sie von Polizisten abtransportiert wird. Das durch ihre Gefangennahme unmöglich gewordene Aufeinandertreffen wird in der Folge jedoch auch über die Kunst substituiert, denn während der Protagonist bereits zuvor durch die Zeichnungen angeregt wurde, sich ein Bild der Frau vorzustellen, so gelingt es ihm nun, die ersehnte Person im Rezeptionsprozess zugleich in die Graffiti hineinzu projizieren: „alcanzaste a ver un esbozo en azul, los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo truncado que los policías habían borroneado antes de llevársela“ (ibid.: 132). Jene Projektion, die sowohl Graffiti und Person als auch ästhetische Erfahrung und erotische Erfahrung miteinander verschmelzen lässt, erfährt nach der Rückkehr der Graffiti-Künstlerin noch eine Steigerung in ihrer „Abschiedszeichnung“: „viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos“ (ibid.: 134). Die noch konkretere Ineinswerdung der Künstlerin mit ihrem Kunstwerk, die auf Spuren der ihr womöglich zuteilgewordenen Folter Bezug nimmt, verleiht der Erzählung darüber hinausgehend noch eine rezeptionsästhetische Pointe: während die vorherigen Graffiti und ihre textimmanente Rezeption die Katharsis ästhetischer Erfahrung illustrierten, so wird hier die Reaktion des Protagonisten nach dem Anblick der letzten Zeichnung nicht mehr geschildert, sondern der textexmanente Rezipient, d.h. der Leser, ist hier seiner eigenen Wahrnehmung ausgesetzt und wird, angesichts der wohl durch Misshandlung verunstalteten Künstlerin, selbst zur kathartischen Identifikation verleitet.¹⁷

17 Der Begriff der kathartischen Identifikation ist bei Jauß eng an das antike Konzept angelehnt: „Unter kathartischer Identifikation soll die schon von Aristoteles beschrie-

Im Hinblick auf die textexmanenten Rezeptionsansätze von *Graffiti* gibt es einige Lesarten, die sich besonders für die Lektüre der Erzählung anbieten. Unter diesen ist als die wohl geläufigste in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Text die politische Lesart zu nennen (vgl. Hemingway / McQuade, 1988: 55–58; Roemer, 1995; Schwartz, 2009: 131–135). Eine Lektüre, die das politisch-ideologische Potential von Cortázar's Erzählung akzentuiert, liegt insofern nahe, als der urbane Raum, der den Schauplatz der Geschichte darstellt, bereits so durch eine totalitäre Obrigkeit eingeschüchtert und unterdrückt ist, dass die Omnipräsenz der Furcht dessen Bewohner sich schon nicht mehr bewusst sein lässt, von wem genau jene Angst überhaupt ausgeht: „En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo“ (Cortázar, 1983: 130). Die allgemein bekannte, gewalttätige Bestrafung für das Hinwegsetzen über die „prohibición“ (ibid.:130) erzeugt einen psychischen Druck, der die Bevölkerung in ein Schweigen hüllt: „la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos y que al igual que la mayoría se perdieran en ese silencio que nadie atrevía a quebrar“ (ibid.: 133). Jenes Schweigen wird dem Leser von *Graffiti* bereits dadurch vermittelt, dass in der Erzählung an keiner Stelle Menschen miteinander sprechen, wenn man von den Flüchen der Reinigungskräfte und den Worten, die der Protagonist einsam in seiner Wohnung an die abwesende Zeichnerin richtet, absieht. Die einzige geschilderte Kommunikation zwischen Individuen erfolgt über die Graffiti, die nicht nur das allgemeine Schweigen brechen, sondern gleichzeitig auch eine Übertretung des Gesetzes darstellen, obwohl ihr Status als Protestkunst von der Erzählinstanz negiert wird. Den bereits den Titel der Erzählung liefernden Zeichen mag vielleicht ein explizit politischer Gehalt abgesprochen werden, in ihrer Funktionalität erweisen sie sich jedoch zwangsläufig als das Regime unterlaufende Kunst, die – wie Danielle M. Roemer aufgezeigt hat – den Protagonisten in eine Art Wettbewerb mit den Reinigungskräften der politischen Macht treten lassen, wenn man berücksichtigt, dass die gängigste Praxis der Entfernung von Graffiti wiederum im Übermalen dieser Zeichen besteht. Innerhalb dieses Spiels stünden sich Subversion und Autorität gegenüber, wobei die Graffiti als ein Anschreiben gegen

bene ästhetische Einstellung verstanden werden, die den Zuschauer aus den realen Interessen und affektischen Verstrickungen seiner Lebenswelt in die Lage des leidenden oder bedrängten Helden versetzt, um durch tragische Erschütterung oder komische Entlastung eine Befreiung seines Gemüts herbeizuführen“ (Jauß, 1984: 277).

letztere fungieren würden: so wie die Graffiti-Künstler jene Zeichen der freien Meinungsäußerung auf den Wänden der Stadt hinterließen, so markiere das totalitäre Regime – wie im Fall des durch Misshandlungen gezeichneten Gesichtes der Erzählerin – all jene, die sein Gesetz brechen (vgl. Roemer, 1995). Eine ähnliche Interpretation geht auf Maurice Hemingway und Frank McQuade zurück, die in Cortázars Erzählung „an allegory in which the graffiti stand not only for freedom of expression but also the specifically human characteristics which are threatened by totalitarianism“ (Hemingway / McQuade, 1988: 56) sehen. Sie verweisen zudem auf die Verwendung des *voseo* im Text (vgl. *ibid.*: 55), der es ermöglicht, das repressive System in der Erzählung mit der argentinischen Militärdiktatur der siebziger Jahre zu verbinden. Eine derartige Lesart verfolgt auch Marcy Schwartz, für die die Gefangennahme der Graffiti-Künstlerin auch als Referenz auf die *desaparecidos* der Diktatur in Argentinien betrachtet werden kann und die die spezielle Erzählperspektive mit ihrer Anrede in der zweiten Person als eine Einbindung des Lesers versteht, der zugleich in die Rolle des Regimeopfers und des Widerstandskämpfers versetzt würde (vgl. Schwartz, 2009: 134).

Löst man *Graffiti* von seinen politischen Implikationen, bietet sich auch eine Lektüre des Textes an, die die kommunikative Funktion der Mauerzeichnungen lediglich auf den Kontakt zweier Menschen beschränkt. Dies wird umso deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Graffiti in ihrer Geschichte keineswegs nur als urbane Zeichen des Aufstandes ideologischen Ansprüchen dienen, sondern Wandzeichnungen von der Antike bis in die heutige Zeit auch einer erotischen Ikonographie zuzuordnen sind, wie William McLean in seiner Studie *Pariser Graffiti* ausführlich dargelegt hat (vgl. McLean, 1970). Vor diesem Hintergrund ist es möglich, die Erzählung auch als die Darstellung einer Begehrenskonstellation und das Kommunizieren über die Graffiti als eine erotische Kommunikation zu lesen. Als ein erstes Anzeichen für die erotische Sehnsucht des Protagonisten kann bereits die Tatsache gewertet werden, dass er die Urheberchaft der neben seinem eigenen Graffito hinterlassenen Zeichnung ohne näheren Anhaltspunkt zu einer realen Person sehr schnell auf ein weibliches Subjekt zurückführt. Kurz nach dieser ersten Entdeckung ist bereits von einer „compensación“ (Cortázar, 1983: 130) die Rede, bevor der zweite Anblick einer Graffitizeichnung der Frau neben seiner eigenen nahezu einen Lustmoment im Protagonisten auslöst: „casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado del otro dibujo tuyo“ (*ibid.*: 130–131). Die erotische Anziehungskraft, die er bei der Rezeption der Zeichnungen

jener Künstlerin verspürt, bestimmt von nun an sein Leben und macht ihn abhängig von seinem Begehren: „ese dibujo valía como un perdido o una interrogación, una manera de llamarte“ (ibid.). Insofern verwundert es auch nicht, wenn er sich in seiner Fantasie die begehrte Person ausmalt, sich jedoch nicht nur ihre Haarfarbe, sondern gerade auch ihre „labios y senos“ (ibid.) vorstellt, die wiederum mit „las pruebas más rotundas“ (ibid.: 130) korrespondieren, die er zuvor mit dem Geschlecht der Zeichnerin in Bezug gebracht hatte. Die bei einer solchen Lektüre naheliegende Vermutung, dass das Spiel der beiden Zeichner zugleich das erotische Liebesspiel zweier Subjekte repräsentiert, wird spätestens bei der Wahl der Formen in ihren Zeichnungen deutlich: während er für sie „un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble“ (ibid.: 132) malt, antwortet sie ihm mit „un círculo o acaso una espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora“ (ibid.: 132). Das Aufeinandertreffen des für das maskuline Prinzip stehenden Dreiecks mit angedeuteten Eichenblättern und des als feminines Element erscheinenden Kreises erlaubt es, die Graffiti als abstrakte Darstellung und somit auch als Substitution eines erotischen Akts wahrzunehmen. Unter psychoanalytischen Gesichtspunkten verkörpern die an die Wand gemalten Zeichen somit eine Sprache des Begehrens, die den Versuch darstellt, die Abwesenheit der begehrten Person zu kompensieren. Die Gefangennahme der Künstlerin hat zur Konsequenz, dass das erotische Graffiti-Spiel vorerst ein Ende findet und die Wände der Stadt vorübergehend unbemalt bleiben: „Todo limpio, todo claro; nada, ni siquiera una flor dibujada por la inocencia de un colegial que roba una tiza en la clase y no resiste al placer de usarla“ (ibid.: 133). Noch nicht einmal ein vermeintlich unschuldiger Schüler gibt der ‚Lust‘ nach, ein Stück Kreide zu gebrauchen, um die sterile Mauer mit einer entsprechend konnotierten Blume zu markieren – das vorläufige Ende der erotischen Graffiti-Kommunikation lässt somit auch die Wände der Stadt unfruchtbar wirken.

Eine weitere Lesart von *Graffiti*, die die hier dargelegten politischen und erotisch-psychoanalytischen Ansätze zudem kombinieren kann, ist eine *gender*-theoretische Lektüre. Eine solche geht auf Cynthia Schmidt-Cruz zurück, die die Rolle des weiblichen Körpers in der Erzählung hervorhebt (vgl. Schmidt-Cruz, 2004: 147–152). Sie arbeitet hierbei „a connection between the erotic pleasure invested in the man’s fantasizing about her body and the erotic pleasure derived by the torturers in the violent mutilation of her beauty“ heraus und kommt zu der Schlussfolgerung, dass das Bild des weiblichen Körpers in der Erzählung dazu diene, „to symbolize

the sadistic and arbitrary violence of the military dictatorship and the powerlessness of the ordinary citizen“ (ibid.: 151).

Sämtliche Lektüren des Graffiti-Spiels zwischen zwei Individuen in einem von repressiven Mächten kontrollierten urbanen Raum werden jedoch am Ende von Cortázars Erzählung zu einer bemerkenswerten Auflösung geführt: die Erzählinstanz, die die vorherigen Ereignisse allesamt in Form der Anrede einer zweiten Person, nämlich der des männlichen Künstlers, schilderte, gibt sich nun als die in ihrem Bericht stets als „ella“ (Cortázar, 1983: 130) erwähnte weibliche Zeichnerin zu erkennen, die über ihr eigenes Graffito nachdenkt: „Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte?“ (ibid.: 134). Die Ankündigung ihres Rückzugs ergänzt sie durch die Worte „recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida“ (ibid.). Wenn das Leben des Protagonisten ihrer Erzählung jedoch aus ihrer Imagination hervorgeht, so weist sie seine Existenz gleichzeitig als fiktiv aus. Dies mag dann auch für die beschriebenen Graffiti gelten, denn das einzige Graffito, über das sie in der Ich-Perspektive spricht und das somit tatsächlich als gezeichnet gelten kann, ist jenes letzte, das sie womöglich gerade betrachtet – ebenso hier treten also wieder Poiesis und Aisthesis gleichzeitig auf – und dessen Rezeption sie die nun als Metafiktion in Erscheinung tretende Erzählung erzählen ließ, die der textexmanente Rezipient gerade gelesen hat.

■ 4 Cortázars Dialog mit Tàpies: *Graffiti* als intermedialer ‚Paralleltext‘

Der ein halbes Jahr nach Cortázars Tod zunächst in *La Vanguardia* erschienene und später in die Sammlung *Per un art modern i progressista* aufgenommene Aufsatz „Modernitat i primitivitat“, der weiter oben bereits besprochen wurde, ist zweifellos auch als eine Replik Tàpies' auf die an ihn gerichtete Erzählung zu verstehen, was bereits durch die Überschrift des ersten Absatzes, „En record de Julio Cortázar“ (Tàpies, 1985: 38), in aller Deutlichkeit indiziert wird. Dass es Beziehungen zwischen seinem künstlerischen Werk und *Graffiti* gibt, erklärt er hier explizit: „El cèlebre autor de *Rayuela*, com potser era d'esperar, situa el seu relat poètic sota una llum més exclusivament polititzada, però que reflecteix a la perfecció l'esperit resistencial d'una part de la meva obra“ (ibid.: 38–39). Die hier angedeutete politische Interpretation der Erzählung sowie auch einige Ausführungen seiner sich anschließenden Darstellung der Graffiti-Kunst – beispielsweise deren Verarbeitung von „problemes de la [...] intimitat: erotisme, agressió, a la dona, quasi sempre problemes que, seguint McLean, són sobretot

reaccions insistentis sobre el gran específic de la repressió de l'eros a Occident“ (ibid.: 43) – lassen sich bereits mit den hier aufgezeigten, möglichen Lesarten von *Graffiti* verbinden. Amanda Holmes hat in ihrer Deutung von *Graffiti* bereits darauf hingewiesen, dass die Zeichner in der Erzählung mit ihren Graffiti abstrakte Kunstwerke schaffen, die, ebenso wie diejenigen des Katalanen unter der Franco-Diktatur, den verbotenen Ausdruck des Leids durch ein totalitäres System repräsentieren (vgl. Holmes, 2007: 71–74). Auch wenn die Beschreibungen der Zeichnungen in Cortázars Erzählung nicht so ausführlich sind, dass man in der Lage wäre, sie mit bestimmten Werken Tàpies' zu identifizieren, erlauben einige der Graffiti gewisse Evokationen. So werden sie nicht nur als abstrakte Zeichnungen präsentiert, sondern es werden auch die Assoziationen der sie rezipierenden Figuren geschildert, durch die Farben und Formen mit Alltäglichem oder Körperlichem verbunden werden. Auf diese Weise wirken die ein weißes Dreieck umgebenden Flecken „como hojas de roble“ (Cortázar, 1983: 132), es ist die Rede von „ese naranja que era como su nombre o su boca“ (ibid.) oder „el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos“ (ibid.: 134). Die Darstellung von Körperteilen zieht sich durch das ganze künstlerische Werk Tàpies', wobei gerade das letztgenannte Beispiel des wie das Gesicht einer misshandelten Person wirkenden Graffitos an die – allerdings erst 1984 entstandene – Lithographie *Grand nez* erinnert, die an sich als eine kalligraphische Zeichnung erscheinen mag, jedoch ebenso einer blutenden Nase ähnelt (Wye, 1992: pl. 54). Die Erinnerung an ein Werk, das bereits zwei Jahrzehnte vor der Erstpublikation von *Graffiti* entstand und Cortázar somit auch bekannt gewesen sein könnte, wird durch die Beschreibung der ersten Einzelzeichnung der Graffiti-Künstlerin hervorgerufen: „lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garage, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos“ (Cortázar, 1983: 131). Das Graffito evoziert unweigerlich Tàpies' Objekttableau *Porta metàl·lica i violí* aus dem Jahr 1956 (Abb. 1), das in Form eines großen Eisenrollos vorliegt und bereits somit dem Garagentor aus der Erzählung ähnelt. Darüber hinaus befindet sich in seiner linken unteren Ecke eines der für den Katalanen typischen Kreuz-Grapheme, das unweigerlich an ein Graffito erinnert. Ebenso lassen sich auf der Oberfläche des Metalls noch zahlreiche Spuren, Flecken, womöglich auch kleine Nägel erkennen, die ihren Beitrag zur Wirkung des Bildes liefern und der „textura“ des Garagengraffito in der Erzählung entsprechen.

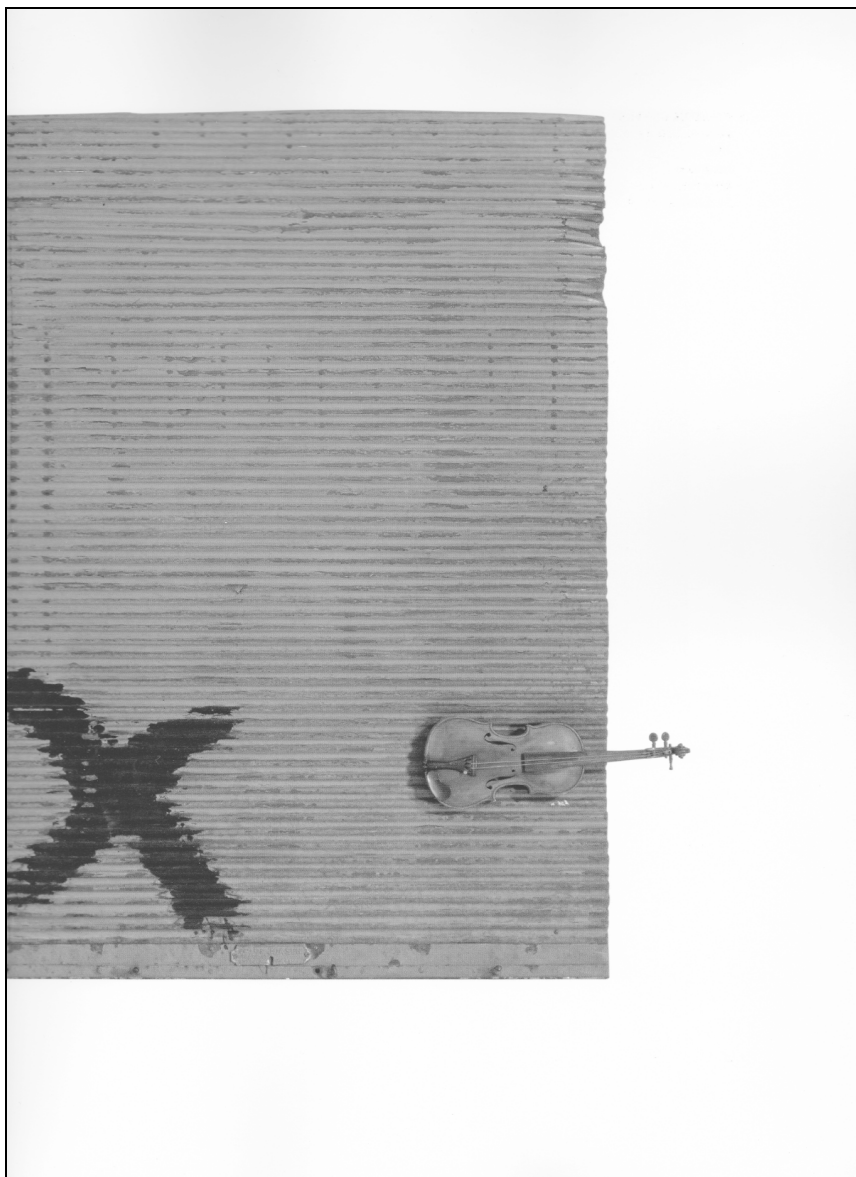


Abb. 1: *Porta metàl·lica i violí.* © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Cortázars Erzählung – deren Protagonist übrigens den Begriff „Grafitti“ ablehnt, „no te gustaba el término *grafitti*, tan de crítico de arte“ (Cortázar, 1983: 129), ein Argument, das zwangsläufig die immer wieder im essayistischen Werk des katalanischen Malers herausklingende Ablehnung gegenüber jeglichen Formen von Akademismus herausklingen lässt¹⁸ – wird von Tàpies auch mit seinem Aufsatz „Comunicació sobre el mur“ in Verbindung gebracht:

Cortázar fa patent, amb tota la poètica i tota la força del seu verb [...] aquell sorprenent paral·lelisme entre el quadre-mur i el mur-quadre, en tant que tots dos són instruments de comunicació social, que a mi mateix m'havia colpit des de sempre, com ja vaig explicar en el capítol «Comunicació sobre el mur», escrit l'any 1969, del meu llibre *La pràctica de l'art*. (Tàpies, 1985: 38)

Die „comunicació artística“ (Tàpies, 1970: 126) der „Mauerbilder“, die den Gegenstand jenes Aufsatzes bildet und die durchaus Parallelen zum Konzept der „metapintura“¹⁹ in Cortázars *Rayuela* aufweist, zeichnet sich – wie bereits herausgearbeitet wurde – gerade dadurch aus, dass sie einen sich erschöpfenden Bezeichnungsprozess im Rezipienten auslöst, der sich nicht nur auf die Zeichen, die sich auf der ihren Träger darstellenden Mauer finden lassen, sondern auch auf die Mauer selbst als Zeichen bezieht, für die Tàpies eine Vielzahl möglicher und oftmals sich gegenseitig ausschließender Signifikate aufgelistet hat (vgl. *ibid.*: 128–129). Die letztliche Negation einer eindeutigen Bedeutungszuweisung in den „Mauerbildern“ sowie in nahezu allen Kunstwerken Tàpies', was am Beispiel des „durchkreuzenden“ Kreuz-Graphems veranschaulicht wurde, lässt sich jedoch auch auf Cortázars *Grafitti* übertragen: wenn die Erzählerin am Ende der Geschichte ihre *narration à la deuxième personne* als Imagination ausweist, so setzt sie alle bisherigen Deutungsversuche ihrer Geschichte, die ein Leser hätte vornehmen können, zurück, da der Bericht sich nunmehr als Gegenstand eines metafiktionalen Spiels erweist. Der Begriff des Spiels, den der Maler durchaus in einigen seiner Essays gerade auch mit dem vom Rezipienten ausgehenden Bezeichnungsprozess assoziiert, findet sich auch in einigen

18 Exemplarisch hierfür seien die Aufsätze „Creació i nous academicismes“ (Tàpies, 1974: 51–61) sowie „Les teories, la política i la mort de l'art“ (*ibid.*: 127–135) aus *L'art contra l'estètica* genannt.

19 „Hay una metapintura como hay una metamúsica, y el viejo metía los brazos hasta el codo en lo que hacía. Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo“ (Cortázar, 2004: 179).

Stellen in *Graffiti* wieder:²⁰ wenn dort von „un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo“ (ibid.: 131) die Rede ist, kann dies bereits durch die Wortwahl als eine intertextuelle Referenz auf Tàpies' Aufsatz „El joc de saber mirar“²¹ (Tàpies, 1970: 77–80) gewertet werden. Die genannte „ella“ ist, wie man später erfährt, auch die Erzählerin, die hier somit über sich selbst spricht und sich selbst zugesteht, das Spiel der Bedeutungszuweisungen zu verstehen und damit im Sinne Tàpies' auch anzuerkennen, dass „jugant, fem créixer el nostre esperit, ampliïm el camp de la nostra visió, del nostre coneixement“ (ibid.: 80). Die Erzählerin präsentiert sich auf diese Weise als Graffiti-Zeichnerin, die zugleich Künstlerin und ideale Rezipientin ist – es ließe sich durchaus vermuten, dass ihre Erzählung in der zweiten Person die Assoziationskette darstellt, die bei ihrer Betrachtung der den erzählperspektivischen Übergang markierenden Graffiti-Zeichnung freigesetzt wird –, sie verbindet somit Poiesis und Aisthesis und inszeniert gleich dem Künstler-Magier, den Tàpies u.a. in „Res no és mesquí“ (vgl. Tàpies, 1970: 161–173) beschreibt, ein Spiel, bei dem deutlich wird, dass ein „quadre no és res. És una porta que conduceix a una altra porta. L'art [...] serà sempre una manifestació més de la *maya*, de l'engany que és tot“ (ibid.: 171). Cortázar überträgt auf diese Weise Tàpies' Konzept der ästhetischen Kommunikation auf *Graffiti*, denn auch hier liegen zahlreiche Möglichkeiten vor, der Erzählung einen bestimmten Sinn zuzuweisen, doch die narrative Zäsur wirkt hier gleichzeitig als eine hermeneutische Zäsur, da alle vorherigen Sinnzuweisungsansätze durch die Ausweitung des vorherigen Berichts als Imagination in Frage gestellt werden, was ebenso durch die Worte der Erzählerin evoziert wird, wenn sie die Sinnhaftigkeit ihrer letzten Zeichnung problematisiert: „¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?“ (Cortázar, 1983: 134).

Überträgt Cortázar den Zeichencharakter der Mauern und Grapheme Tàpies' auf seinen Text, so gilt es darüber hinaus zu berücksichtigen, dass sein eigener Text wiederum zum ersten Mal auch auf einer „Mauer“ publi-

20 Das Spielerische in *Graffiti* ist jedoch nicht auf hermeneutische Fragestellungen einzugrenzen, sondern vielmehr ließe sich gar von einer Ubiquität des Spiels in der Erzählung sprechen, was bereits im allerersten Satz angedeutet wird, wenn es heißt: „Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego“ (Cortázar, 1983: 129). Im Hinblick auf den spielerischen Charakter der Erzählung sei auf Gloria Ito Sugiyamas Untersuchung verwiesen, die die Kategorien der Spieltheorie Roger Caillois' auf *Graffiti* überträgt (vgl. Ito Sugiyama, 2002/03).

21 Eine Übersetzung von *La práctica de l'art* ins Spanische erschien bereits 1971 und konnte Cortázar durchaus bekannt gewesen sein.

ziert wurde: im Katalog zu jener *Tàpies*-Ausstellung der Galerie Maeght im Dezember 1978 / Januar 1979, für die Cortázar seine Erzählung verfasste, ist *Graffiti* nicht auf einer schlichten weißen Seite, sondern auf einen Hintergrund gedruckt, der als grauer und spröder Mauerputz erscheint (vgl. *Tàpies*, 1978). Als Schrift auf einer Mauer wird *Graffiti* als Erzählung über Graffiti somit selbst zum Graffito. Jene *mise en abyme*²² ist vor dem Hintergrund des besonderen intermedialen Status der Erzählung zu betrachten, der darin besteht, dass Cortázar mittels der genannten Evokationen und Anspielungen auf die Kunst und das Kunstverständnis' *Tàpies* einen Dialog mit diesem eingeht, der so weit geht, dass er selbst die Kommunikationskraft der „Mauerbilder“ des Katalanen auf sein eigenes „textuelles Mauerbild“ überträgt und das differentielle Spiel seiner Grapheme für sein Text-Graffito übernimmt. Die Mauer ist in diesem Kontext nicht bildlich als die Markierung einer Grenze zwischen den sich hier gegenüberstehenden Künsten der Malerei und der Literatur anzusehen, sondern sie stellt jene Fläche dar, auf der diese miteinander kommunizieren und gleich den Graffiti – die ja zumeist auch als Mischform aus piktoralen und skripturalen Elementen auftreten – sich vereinigen können. Innerhalb der zweifellos als ein ‚Paralleltext‘ zur Malerei *Tàpies*' wahrnehmbaren Erzählung wird die „Kunst der Mauer“ von der weiblichen Graffiti-Künstlerin repräsentiert, denn gerade sie verkörpert die gegenseitige Kommunikation der Künste, indem sie gleichzeitig Graffiti-Zeichnerin und Erzählerin einer fiktiven Geschichte ist. Gleichsam zeichnet sie sich wie die durch *Tàpies*' „Mauern“ freigesetzten Assoziationen sowohl durch Absenz und Präsenz aus, zumal sie in dem von ihr wiedergegebenen Bericht als Handlungsträger abwesend ist und erst gegen Ende selbst als Ich-Erzählerin auftritt, um gleichzeitig ihren erneuten Rückzug anzukündigen. Ihre *Graffiti* beschlie-

22 Dass sich Lucien Dällenbachs Begriff des *récit spéculaire* (vgl. Dällenbach, 1977) für *Graffiti* eignet, wird nicht nur am Beispiel des gespiegelten Graffiti-Textes deutlich, sondern auch innerhalb der Erzählung selbst sind Reflexionen jenes „espejo“ (Cortázar, 1983: 134) zu konstatieren, der einzig im letzten Satz Erwähnung findet. Zu den Spiegelungen in *Graffiti* lassen sich neben den bereits auf eine Symmetrie sowie eine Zirkularität verweisenden, einleitenden Worten der Erzählung – „Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego“ (ibid.: 129) – auch verschiedene von der Sekundärliteratur bereits zutage geförderte Auffälligkeiten des Textes hinzuzählen: als solche sind das von Moreno herausgearbeitete Motiv der Verdoppelung in *Graffiti*, das er als „la invasión del sistema dual en el tejido narrativo“ (Moreno, 1985/86: 241) bezeichnet, sowie Irene Kacandes' Hinweis, dass es sich um eine *mise en abyme* handelt, wenn erzählt wird, wie sich der von der Erzählerin imaginierte männliche Protagonist die weibliche Zeichnerin vorstellt, die ja selbst die Erzählinstanz ist (vgl. Kacandes, 2001: 177), zu nennen.

ßenden Worte, „imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos“ (Cortázar, 1983: 134), verleihen der Tätigkeit des von ihr imaginierten Protagonisten eine Hoffnung bereitende Funktion. Das durch die Wiederholung hervorgehobene „hacer otros dibujos“ steht hier für die künstlerische Aktivität, die neben der Rezeption von Kunst das zweite zentrale Thema der Erzählung bildet. Die Graffiti, die hier genauso für Malerei oder Literatur stehen können, vergegenwärtigen die Bedeutung von Kunst, das Setzen von Zeichen in einem Raum, der insofern der Semiokratie Baudrillards entgegengesetzt ist, als hier jegliche Zeichen vom System als Gefahr eingestuft werden. Jene „dibujos“ sind dennoch nicht als politische Zeichen einzustufen, sie verfügen über keine ideologische Ausrichtung im Sinne der sog. *pintadas*, sondern gehen vielmehr aus dem die ganze Erzählung prägenden Spielerischen hervor, das das Anfüllen der Graffiti mit Sinn gegenüber dem Akt des Zeichnens an sich in den Hintergrund treten lässt und sich somit der zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts – neben Tàpies beispielsweise Henri Michaux, Mark Tobey oder Cy Twombly – prägenden Kalligraphie annähert (vgl. Morley, 2003: 106–113). Die Graffiti lassen sich insofern als Symbol künstlerischer Ausdruckskraft betrachten, deren Kommunikationskraft, d.h. ihre Entfaltung und Wirkung auf den Rezipienten in *Graffiti* in den Vordergrund gerückt wird. Tàpies’ und Cortázars Dialog über gezeichnete und geschriebene „Mauerbilder“ mündet somit in die gemeinsame Akzentuierung der Macht ästhetischer Kommunikation, die die von Kunst ausgehende Kraft vermittelt, die sich abschließend mit Tàpies’ Worten beschreiben lässt:

És l’impuls del nostre instint de vida, de coneixement, d’amor, de llibertat, que ha estat conservat i vivificat per la saviesa de sempre. Les formes en què es concreta, sense dubte imprescindibles per a la captació dels seus missatges, són l’episodi obligat de les pròpies lleis de creixement que té l’art en cada moment donat. La imatge del mur, amb totes les seves innombrables ressonàncies, constitueix, naturalment, un d’aquests episodis. Però si té alguna importància en la història dels encadenaments estilístics, no pot ser altra que la d’haver reflectit per un moment aquest patrimoni comú que tots els homes creem en moments de profunditat durant el curs dels segles i sense el qual la cosa artística serà sempre supèrflua, banal, pretensiosa o ridícula. (Tàpies, 1970: 129–130) ■

■ Bibliographie

- Barthes, Roland (1970): *L'empire des signes*, Gèneve: Albert Skira.
- (1982): «Cy Twombly ou non multa sed multum», in: *L'Obvie et l'obtus*, Paris: Seuil, 145–162.
- Baudrillard, Jean (1974): «Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes», *Papers: revista de sociologia* 3, 27–38.
- Bongers, Wolfgang (2000): *Schrift/Figuren. Julio Cortázar's transtextuelle Ästhetik*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Brassäi (1960): *Graffiti. Zwei Gespräche mit Picasso*, Stuttgart: Chr. Belser Verlag.
- Bürger, Peter (1998): «Un món de semblances. Assaig sobre l'escriptura en l'obra d'Antoni Tàpies», in: *Tàpies, el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 18–25.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel-Verlag.
- Cortázar, Julio (1979): *A Antoni Tàpies. Graffiti (Derrrière le miroir no. 234)*, Paris: Maeght.
- (1983): «Grafitti», in: *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*, Madrid: Alfabara.
- (2004): *Rayuela*, ed. de Jaime Alazraki, Caracas: Ayacucho.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- Dirscherl, Klaus (1986): «Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler Antoni Tàpies als Schriftsteller», *Iberoamericana* 10, 71–86.
- Geisler, Eberhard (1985): «Leere, Schrift, Vielheit der Sprachen. Überlegungen zum Werk von Antoni Tàpies», *Iberoamericana* 9, 38–63.
- Genette, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.
- Hemingway, Maurice / McQuade, Frank (1988): «The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13:1, 49–65.
- Ibañez Molto, María Ámparo (1980): «Galería de arte en la obra de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos* 364–366, 624–639.
- Ito Sugiyama, Gloria (2002/03): «El papel del juego en la obra de Julio Cortázar: 'Graffiti'», *Fuentes Humanísticas* 14: 25–26, 151–159.
- Jauß, Hans Robert (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Kacandes, Irene (2001): *Talk fiction. Literature and the talk explosion*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- McLean, William (1970): *Contribution à l'étude de l'iconographie populaire de l'érotisme. Recherches sur les bandes dessinées et photo-histoires de langue française dites 'pour adultes' et sur les graffiti de Paris et ses alentours*, Paris: Maisonneuve et Larose.
- Moreno, Fernando (1985/86): «Cuento y política, política del cuento (lectura de 'Graffiti', de Julio Cortázar)», *Inti: Revista de literatura hispánica* 22–23, 239–245.
- Morley, Simon (2003): *Writing on the wall. Word and image in modern art*, Berkeley: University of California Press.
- Neumann, Renate (1986): *Das wilde Schreiben. Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen*, Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- Permanyer, Lluís (1983): *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Barcelona: ESHASA.
- (1986): *Tàpies i la nova cultura*, Barcelona: Polígrafa.
- Pfister, Manfred (1993): «The Dialogue of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer», in: Dirscherl, Klaus (ed.): *Bild und Text im Dialog*, Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 321–344.
- Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik.
- Rißler-Pipka, Nanette / Wild, Gerhard (eds.) (2012): *Picasso—Poesie—Poetik. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Aachen: Shaker (Biblioteca Catalànica Germànica; 10).
- Roemer, Danielle M. (1995): «Graffiti as Story and Act», in: Preston, Cathy Lynn (ed.): *Folklore, literature, and cultural theory. Collected essays*, New York: Garland, 22–28.
- Schmidt-Cruz, Cynthia (2004): *Mothers, lovers, and others. The short stories of Julio Cortázar*, Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Schnitzer, Johannes (1994): *Wort und Bild: die Rezeption semiotisch komplexer Texte dargestellt anhand einer Analyse politischer ‚pintadas‘*, Wien: Braumüller.
- Schwartz, Marcy (2009): «The Writing on the Wall: Urban Cultural Studies and the Power of Aesthetics», in: Biron, Rebecca E. (ed.): *City/art. The urban scene in Latin America*, Durham, N.C.: Duke University Press, 127–144.
- Suter, Beat (1994): *Graffiti: Rebellion der Zeichen*, Frankfurt a. M.: R.G. Fischer.

- Tàpies, Antoni (1970): *La pràctica de l'art*, Barcelona: Ariel.
- (1974): *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel.
- (1978): *Desembre 78 – Gener 79. Exposició Galeria Maeght*, Barcelona: Maeght.
- (1982): *La realitat com a art*, Barcelona: Laertes.
- (1985): *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Empúries.
- (1988): *Obra completa. Volum 1er, 1943–1960*, Barcelona: Polígrafa.
- (1999): *El arte y sus lugares*, Madrid: Siruela [kat. Original: *L'art i els seus llocs*, Madrid, 1999].
- Valente, José Ángel (2004): «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», in: Tàpies, Antoni / Valente, José Ángel: *Comunicación sobre el muro*, Barcelona: Rosa Cúbica, 33–43.
- Vega, Amador (2006): «Antoni Tàpies: Negatio, Negationis. Un espacio de meditación y silencio», in: Amador Vega, Amador / Cirlot, Victoria (eds.): *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona: Herder, 241–266.
- Winter, Scarlett / Wild, Gerhard (2008) (eds.): „El segle dels poetes-pintors“, *Zeitschrift für Katalanistik* 21.
- Wye, Deborah (1991): *Antoni Tàpies in Print*, New York: Abrams.

- Tobias Berneiser, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <Berneiser@em.uni-frankfurt.de>.

Resum: Una aproximació a l'obra d'Antoni Tàpies pot originar el comiat a la separació a tot rigor entre les arts pictòriques i literàries. Encara que cèlebre com a pintor, Tàpies va publicar també sis col·leccions d'assajos i un llibre de memòries. En alguns dels seus assajos, insisteix en la importància del diàleg entre la literatura i les arts que també va fomentar amb les seves col·laboracions en projectes amb escriptors de tot el món. Endemés, cal considerar que el mateix Antoni Tàpies va combinar freqüentment imatges amb textos en les seves obres, per exemple, els elements de graffiti en els seus “quadres-murs”.

Aquest estudi investiga el diàleg entre la literatura i les arts segons el conte *Graffiti* de Julio Cortázar, no solament dedicat a Tàpies, sinó també publicat en el marc d'una exposició de l'artista català. Es pretén mostrar que les relacions entre *Graffiti* i l'art de Tàpies superen una mera dedicatòria, assenyalant les al·lusions de l'escriptor argentí a l'obra de Tàpies i la seva estratègia per adaptar el poder comunicatiu dels “quadres-murs” del pintor al propi “quadre-mur textual”. ■

Summary: An approach to the artistic work of Antoni Tàpies brings forth a rejection of the strict separation between pictorial and scriptural arts. Though famous for his paintings, Tàpies also published six volumes of essays and an autobiography. In several of his essays, he stressed the significance of the dialogue between literature and arts which he also promoted by cooperating with international writers in many projects. Furthermore, one has to consider that Tàpies himself often combined images and texts in his own paintings, as for example the graffiti elements in his famous “wall pictures”.

This paper seeks to examine the intermedial dialogue between literature and arts by focusing on Julio Cortázar’s short story *Graffiti* which was originally published in the context of one of Antoni Tàpies’ expositions in Barcelona to whom he also dedicated the text. However, the intension is to show that the relations between *Graffiti* and the Catalan artist go far beyond mere dedication, pointing at the Argentine writer’s allusions to Tàpies’ works and his strategy to adapt the communicative power of Tàpies’ “wall pictures” to his own “textual wall picture”. [Keywords: Tàpies; Cortázar; intermediality; semiotics; graffiti art; mural painting]■

Antoni Tàpies i Joan Fuster: pintura i escriptura recíproques

Ferran Carbó (València)

■ 1

El 9 d'octubre de 1981 Antoni Tàpies va escriure una carta a Joan Fuster, en què li mostrava el suport i li feia costat per l'atemptat que havia patit l'escriptor la matinada de l'11 al 12 de setembre de 1981.¹ Els feixistes, en moments de turbulències polítiques, havien atacat Fuster per ser un referent essencial en la cultura catalana durant la dictadura franquista, el qual encara era considerat *perillós*, almenys a València, per aquells que encara s'entestaven a perpetuar el règim anterior aixoplugats en un bel·ligerant anticatalanisme. Tàpies en tornar d'un viatge, s'assabentà de l'atemptat sofert per l'homenot de Sueca i li manifestava: «no tinc paraules per expressar tota la meva indignació». El pintor tot seguit intentava ajudar Fuster: «De tot cor m'ofereixo per contribuir a reparar com sigui els danys que t'han causat i, no cal dir-ho, per solidaritzar-me amb tu i tot el que representes».

Aquesta és l'única carta entre tots dos que es conserva al centre documental Casa Joan Fuster de Sueca, al carrer sant Josep, número 10, l'indret on van esclatar les dues bombes aquella nit de la diada de 1981. El to de la carta i l'oferiment desinteressat per a reparar els danys palesen la sincera admiració que el pintor, sens dubte, sentia per l'escriptor: als ulls de l'artista barceloní Fuster *representava* compromís i nacionalisme i era un referent indiscutible en aquell moment de la dissolució de la dictadura amb el canvi de règim, a més d'un gran escriptor. De fet, resultat de l'amistat i d'aquesta admiració, en el fons artístic conservat a la casa de Fuster, hi ha tres obres obsequiades per Tàpies, vinculables, com veurem, a la segona part dels anys setanta i que, per tant, omplen el segment cronològic immediatament anterior a la carta esmentada. Les tres obres reproduïdes pertanyen a la

1 Vull agrair l'autorització de la consulta d'aquesta carta a la Biblioteca de Catalunya, i la seua consulta al Centre de Documentació Fuster de Sueca.

Col·lecció d'Art de Joan Fuster, Centre de Documentació Joan Fuster de Sueca i hi han estat catalogades amb les següents referències:

- CF032: «Dibuix per a portada d'un llibre», s.d.
- CF062: «s.d.», s.d.
- CF084: «s.t.», 5-2-1979.

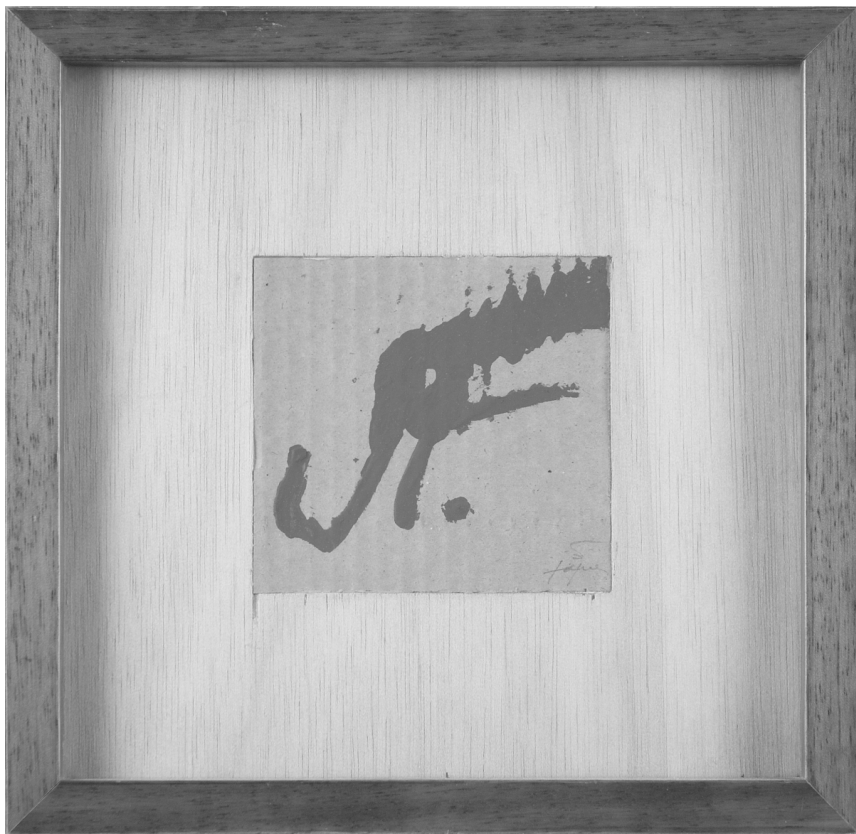


Fig. 1: *Dibuix per a portada d'un llibre*, s.d. © Fondation Antoni Tàpies
Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

La primera d'aquestes peces (fig.1), de 22'7 x 23'2 cm, és una pintura sobre cartró, en roig sobre fons marró, sense dedicatòria ni data i, com indica el títol, fou la portada que va acompanyar un llibre. Aquest llibre era de Fuster i s'intitulava *Contra el noucentisme*, editat per Editorial Crítica, Bar-

celona, el 1977. Tal vegada la portada va ser demanada al pintor per Xavier Folch, el director editorial, més que no pas l'autor, encara que li regalés l'original. L'obra mostra, en roig, les inicials de l'escriptor, una *J* i una *F* amb un punt a la fi. Les dues línies horitzontals de la lletra *F* fan com una obertura de menys a més, com si fos, suggerís o connotés una boca oberta. A més a més, aquesta lletra té en la línia superior una traça més ampla i no homogènia, com en forma de serra. El roig pot remetre a l'autenticitat i al compromís i, a més, la forma evocada de boca o de serra pot ser vinculable a la veu esmolada i crítica que sempre caracteritzà l'assagista.

Cal recordar que Tàpies, sobretot en els anys setanta, elaborà diferents portades de llibres, discos o cartells, la qual cosa el connectava amb l'efervescència sociocultural del moment històric i l'apropava, per la comunicabilitat i el destinatari d'aquests suports, a un públic més ampli, fins i tot de masses. Recordem, per exemple, la seua participació decisiva en Edicions del Mall o en cartells com ara el que el 1978 serví de reclam per a l'homenatge «Ara és demà», que el PSUC organitzà sobre la figura de Miquel Martí i Pol a Roda de Ter, on, per cert, hi participaren poetes com Pere Quart, Agustí Bartra o, convé recordar-ho, Vicent Andrés Estellés; realitzat el mateix any que el poeta de Roda de Ter havia editat el seu llibre més famós i venut: *Estimada Marta*. Tot plegat era una manera clara de participació militant i de suport a actes reivindicatius, de compromís cultural i polític; era una clara actuació pel catalanisme. El mateix feia Fuster amb col·laboracions semblants, que complementaven la seua escriptura lúcida i crítica: prologar llibres i discos, avalar cantautors, com per exemple Raimon, donar suport a qualsevol iniciativa sociocultural antifranquista, democràtica i catalanista. La pintura i l'escriptura així es convertien activitats culturals convergents.

Aquesta primera obra de Tàpies del fons Fuster, cal vincular-la, per tant, a la data de 1977 i al llibre per al qual es converteix en un paratext: *Contra el noucentisme*. El llibre de Fuster recull els seus treballs d'estudi que, originàriament, havien estat destinats a introduir les obres reunides de Salvat-Papasseit, Salvador Espriu i Josep Pla; al capdavant tres noms fonamentals en la cultura catalana del segle XX, tres noms situats, segons l'autor, com a excepció o «contra el noucentisme» dominant durant el segle XX. El llibre s'acabà d'imprimir el dia 29 de desembre de 1977, l'any del Congrés de Cultura Catalana.



Fig. 2: Sense títol, s.d. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

La segona de les obres (fig. 2), de 36 x 28'3 cm, és com un gran signe semblant a una *S*, en tinta negra sobre fons blanc, amb altres signes menuts i en negre també (com una *g*, una *r* i una creu –les permanents creus de

Tàpies—), i no té data. Hi ha, amb traça negra semblant a la de la signatura, com una dedicatòria a unes inicials que podrien ser *JF*. Tant aquesta obra com també l'anteriorment referida confirmen el caràcter iconogràfic de la producció artística de Tàpies, i palesen amb claredat la importància dels signes que representen lletres. El signe gran, central i dominant la composició, suggereix sinuositat i moviment, dinamisme i inquietud. La lletra menuda solta més destacada és la *ç*, tallada pel mig amb la ratlla, que remet al signe musical de compàs binari, i que pot suggerir la *ç* trencada, és a dir, una lletra singular de l'alfabet català i no existent en l'espanyol, per tant, una lletra de diferenciació i de diferència. Si en l'obra anterior el material de suport era el cartró, en aquesta és el paper: en ambdós casos materials bàsics i quotidians, convertits en rellevants com a matèria prima de l'obra. Els colors de les traces en ambdues també són clars i bàsics: el roig i el negre, respectivament. Si el signe central el mirem com una *S*, llavors, curiosament, coincidiria amb la lletra inicial de la localitat de Fuster, Sueca. Convé observar, tanmateix, que és un signe recurrent en la producció de Tàpies.

Aquest quadre, a més a més, fou reproduït a la revista dirigida per Joan Fuster, *L'Espill*, al primer número aparegut (número doble 1-2) de primavera-estiu de 1979. Aquest era l'any i el moment —la primavera de 1979— de l'exposició de Tàpies a València, a la Galeria Punto, aquest era l'any d'un text de Fuster sobre Tàpies, com veurem més avant. Tàpies participava amb la reproducció de quatre obres seues (una en la portada i tres en l'interior) en la revista dirigida per Fuster. Cal observar que en la revista esmentada les tres reproduccions interiors de les obres es fan en blanc i negre s'alternen amb pàgines de poemes de Vicent Andrés Estellés. El número, després de la portada amb una obra de Tàpies, que conté les quatre barres roges sobre un color groc complementat pel color os del paper —situades sobre un gruixut signe en negre—, té el següent text de presentació de l'artista barceloní:

ANTONI TÀPIES és autor de l'obra que reproduïm en la nostra coberta, obra realitzada en 1977 i donada, com a mostra de solidaritat, als organitzadors dels Premis Octubre d'aquell any —Tàpies n'havia estat jurat—, castigats per la repressió política amb una multa de mig milió de pessetes. Llavors fou utilitzada en un cartell que duia, com a text, un manifest de nombroses organitzacions democràtiques dels Països Catalans, protestant pel càstig. En aquesta ocasió, el pintor ha volgut, també, col·laborar en la il·lustració de la part literària d'aquest primer número de *L'Espill*.



Fig. 3: Sense títol, 1979. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

La tercera obra de Tàpies del fons Fuster és la més elaborada: es tracta d'una litografia sobre paper (fig. 3), de 75'5 x 56'5 cm, que té escrita la següent dedicatòria: «A Joan Fuster amb l'afecte més cordial de», amb la signatura del pintor; el lloc, Barcelona; i la data, 5/2/1979. El quadre, el més cromàtic de tots tres, té tres colors: groc, roig i negre. El groc és el del color del fons i el roig és el color de la traça del signe o conjunt de signes adherits —que poden suggerir, fusionades dins l'extensa traça, una *j* i una *F*— la qual se situa en la zona alta del quadre. Sota aquest signe, hi ha una mànega opaca negra, situada en vertical, la qual acaba en la part alta amb la silueta d'un puny o mà closa translúcida: del puny ix aquell roig del signe, per tant, aquell creix en horitzontal vers els laterals del quadre. Com si el roig derivés del braç acabat amb el puny, com si fos, en el rerefons, el resultat de la intervenció d'aquest. El compromís de l'escriptor o del pintor, tant se val, genera signes sincers que són compromís: de fet, a un extrem dretà del conjunt signic en roig hi ha quatre ratlles en vertical, que remetent sobre el fons groc a les quatre barres. A més, en cadascuna de les bandes laterals hi ha una creu en negre. El quadre és una aposta ferma pel compromís de l'artista i pel compromís de l'escriptor amb el catalanisme militant.

■ 2

Des del primer moment de la seua escriptura, per tant, molt abans de la relació amb Tàpies, Joan Fuster mostrà un marcat interès per la pintura i el dibuix. Sens dubte, hi ha un component biogràfic que ajuda a entendre la formació i preocupació artística fusteriana des de primera hora de la seua joventut: el fet que el pare de l'assagista fos professor de dibuix. Convé recordar que entre 1947 i 1950, l'escriptor de Sueca havia fet trenta vinyetes i sis dibuixos: aquests majoritàriament acompanyaven la revista *Verbo*. *Cuadernos literarios* i algunes edicions de llibres de Verbo o de Torre, és a dir, publicacions del País Valencià durant la segona part dels anys quaranta. Fuster fins i tot va pintar un quadre, vinculable al surrealisme i influït per Joan Miró, que va regalar el 1950, data de la composició, a Jaume Bru i Vidal com a regal de nocces,² i que presenta un fons superior blau clar i un groc-ocre inferior, els quals respectivament remetent al cel —on hi ha una

2 Aquest quadre ha estat reproduït en la portada de la revista *Abalorio*, núm. 26-27, 1999, en un monogràfic sobre Jaume Bru i Vidal. Dec a Francesc Pérez i Moragon el coneixement d'aquesta reproducció.

lluna i astres— i a la terra —on hi ha una dona en roig, dreta; una altra en negre, asseguda; com una silueta de vegetació, en verd; i una escala, que vincula la terra i el cel.

El seu interès incipient per la pintura fou simultani, i en part en paral·lel, als seus primers temptejos poètics: hi ha un gust primerenc pel simbolisme i a partir d'un moment sobretot pel surrealisme. Aviat, amb el pas a la prosa, en decantar-se per l'assaig, aquest interès es convertí en reflexió articulada: el 1954 havia conclòs *El descrèdit de la realitat*, la seua obra emblemàtica sobre l'art i pintura, la qual fou editada el 1955 a Mallorca, per Moll, i ha quedat sempre referida com el seu primer assaig publicat. I també havia escrit les dues parts de *Les originalitats*, que, malgrat ser editades el 1956 a Barcelona, per Barcino, tenen com a data de redacció el 1952: a la primera d'aquestes dues parts, hi tracta sobre l'originalitat en la poesia i en l'art, al capdavant sobre estètica. També cal recordar que de 1952 és l'antologia publicada a Alacant, *Antología del surrealismo español*. I que entre 1952 i 1960, al seu *Diari* incorpora nombroses reflexions sobre la mateixa temàtica («Entre Miquel Àngel i Kandinski», 15-III-1952, o «Sobre pintura», 15-VIII-1953). El conjunt d'aquestes obres, doncs, palesen algunes coordenades clares: l'interès de Fuster per la pintura i l'art, les connexions entre art i realitat, i l'atracció per l'originalitat i la modernitat en l'art i en la literatura. Són, tot plegat, textos assagístics en què medita sobre art i estètica, i que es concentren en la primera part de la dècada dels cinquanta. És com si el seu focus d'interès dominant, en abandonar el conreu de poesia, fos la reflexió assagística sobre l'art.

Fuster dedicà moltes de les seues reflexions assagístiques i periodístiques a la pintura i als pintors. També col·laborà, com ja hem assenyalat, amb aquests en presentacions de catàlegs i exposicions al llarg de la seua vida: recordem la seua vinculació amb Andreu Alfaro, Josep Renau o Manuel Boix, entre molts altres. El fons artístic de la Casa Joan Fuster conté 253 peces. Antoni Furió (1994) recull catalogades 23 aportacions a catàlegs d'artistes. Fuster gaudia de l'art, aquest era font d'inspiració i també de coneixement. Sabia que les manifestacions artístiques i culturals formen part de l'experiència humana i, per tant, aquestes sempre van motivar la seua preocupació i el seu interès (Calle, 2005a).

Sovint s'ha dit que *El descrèdit de la realitat* és un llibre únic en el context cultural català i espanyol dels anys cinquanta, per la informació i la formació que conté i comporta. S'hi medita sobre les connexions referencials de l'art i la realitat, i s'hi planteja com, des de Giotto a Kandinsky, ha canviat la relació de l'artista amb aquesta realitat. El pintor que havia descobert la

realitat i volia plasmar-la en el llenç, en l'esdevenir històric, però se'n distància en voler deslliurar-se d'aquella tradició, per buscar l'originalitat davant la saturació, per no copiar la realitat sinó transfigurar-la o transcendir-la (Balaguer, 2007: 44–52). La història de l'art és la història de la lluita de l'artista contra els models repetits i esgotats, la recerca de l'originalitat, de l'autonomia de l'obra respecte als referents (Balaguer, 2007: 134). Per a Fuster, l'art abstracte havia comportat un tall respecte a la tradició pictòrica occidental basada en la referencialitat i la figuració. També hi són centrals les reflexions sobre la funció comunicativa de l'art (Calle, 2010: 33–55), perquè Fuster correlaciona amb claredat la crisi de la vinculació objectiva de l'art amb la realitat, amb la pèrdua de la capacitat comunicativa del producte artístic respecte al seu receptor. Aquests supòsits prefiguraven el pensament fusterià quan va descobrir amb interès la producció primerenca d'Antoni Tàpies.

■ 3

Sens dubte, el primer contacte de Fuster amb el nom de Tàpies fou a partir de la revista i el grup *Dau al set*, on el pintor participà des de la seua creació el 1948. Així ho recorda a *Literatura catalana contemporània*: «*Dau al set* va ser, sobretot, la plataforma material i intel·lectual d'uns quants pintors d'excepció: Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Tharrats» (Fuster, 1971: 413). Ja el mateix 1951, i abans dels assajos editats el 1955 i 1956, en carta a Riera Llorca del 20 d'abril de 1951, plantejava el seu primer contacte amb la revista i el pintor, i en feia una primera i clara valoració:

Ja que he retret el grup “*Dau al set*” et preguntaré si vosaltres en teniu alguna notícia. Per la premsa literària espanyola sé que publiquen, o publicaven, una revista amb aquell títol català; tinc la impressió que es tractava d'una cosa per a butxaques privilegiades. El grup el constitueixen pintors i poetes, de tendència diguem-ne surrealista. Dels pintors –Joan Ponç, Antoni Tàpies i Modest Cuixart– he vist dibuixos i reproduccions de quadres, i em semblen veritablement excepcionals. Una mica influïts per Miró, però amb una potència original innegable. (Fuster / Riera Llorca, 1993: 122)

Llavors, al voltant de 1951, els joves Fuster i Tàpies convergien en l'interès pel surrealisme. Cal recordar que aleshores Fuster encara no havia començat els seus viatges a Barcelona i les coneixences personals que se'n derivaren, la qual cosa féu amb certa regularitat a partir de 1954, i fins aleshores el focus seu de relacions rellevant fora del País Valencià era el dels contactes amb les revistes d'exili *La Nostra Revista* i *Pont blau*. De fet, Fuster

havia publicat per primera vegada a *La Nostra Revista*, número 52-53, a Mèxic, l'abril i maig de 1950, el seu primer assaig polític –l'altre nucli d'interès, juntament amb l'art, de la prosa del primer Fuster–, intitulat «València en la integració de Catalunya», en el qual, en parlar d'*insensibilitat* per la perifèria, hi deia:

N'hi ha prou amb fullejar una història de Catalunya, amb consultar els programes polítics de qualsevol tendència. La història de València no era història de Catalunya més que marginalment: tema d'apèndix. València no existia, així: no existia per als programes d'acció política. Hom especulava sobre les característiques nacionals de Catalunya, i els valencians no ens hi reconeixiem. Quan vegeu un recull de folklore català, no cuideu de trobar-hi el de la regió valenciana. I qui diu València, diu Mallorca o el Rosselló. (Fuster, 1995: 20)

L'hivern de 1953 Riera Llorca havia escrit a Fuster i li plantejava si volia fer un viatge a Barcelona per tal de conèixer personalitats i grups resistents. Fuster s'hi apuntà. Les despeses les assumiria *Pont Blau* i Rafael Tasis en faria de mitjancer. Fuster col·laborava amb la revista i aleshores havia de publicar *La poesia catalana fins a la Renaixença*. En el seu viatge havia de fer una conferència a partir de la informació d'aquest llibre en la Societat Catalana d'Estudis Històrics, al capdavant de la qual es trobava Ramon Aramon. Un 10 de febrer de 1954, a les 15 hores de la vesprada, Fuster arribava en un TAF a la ciutat de Barcelona per a sojornar durant vuit dies, i amb l'acollida s'encetava una de les grans aventures intel·lectuals del segle XX per a la llengua i la cultura catalanes. Com ha indicat Jordi Ginebra s'integrava com a valencià en la cultura catalana resistencial que s'impulsava des de Barcelona, i ho aconseguia «amb naturalitat, sense estridències. Una naturalitat que significava també l'inici de l'esforç més important que s'ha fet de comprensió històrica i sociològica del fenomen dels Països Catalans» (Ginebra, 1993: 65). Des d'aleshores Fuster construí tota una xarxa de relacions a títol personal amb nombrosos escriptors i artistes de Catalunya, i a nivell col·lectiu i de manera creixent i permanent, entre el País Valencià i Catalunya (Carbó, 2012a).

Un any i mig després d'aquell primer viatge, Fuster, en carta a Rafael Tasis del 25 de novembre de 1955, feia referència a la *III Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte* que es va celebrar a Barcelona a la tardor de 1955, entre el 24 de setembre i el 6 de gener, de gran repercussió en l'art de postguerra, i hi manifestava la voluntat d'anar-hi per «contemplar les genials pintures de què esteu gaudint els barcelonins» (Fuster, 2009: 148). Finalment, no hi pogué assistir però se n'assabentà de l'enfrontament que hi

hagué entre la pintura de Josep de Togores i la d'Antoni Tàpies. Tàpies hi obtingué el Premio de la República de Colombia.

A *Literatura catalana contemporània*, Fuster és contundent en la valoració de Tàpies: «Hi mereix una atenció especial el llibre *La pràctica de l'art* (1970), d'Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) pel caràcter de testimoni militant, en opinions i intencions, que s'originen en l'obra d'un dels pintors més interessants de la Catalunya del segle XX» (Fuster, 1971: 414). Pintor d'*excepció, interessant...* són algunes qualificacions de l'inici dels anys setanta per a la producció d'un pintor que l'atreïa, el qual admirava, perquè veia la combinatòria del compromís i l'originalitat estètica del seu art; per tant, la possibilitat d'avançar de la pintura moderna i abstracta sense desvincular-se o allunyar-se del seu context, sense perdre comunicabilitat.

L'any 1974, a València, *Els Quaderns de Gorg* publicaven al número 11 una portada de Tàpies: sobre un fons groc, hi havia sobreposada una forma redona i gruixuda de roig, i damunt signes en negre que remetien al martell i la falç. Gonçal Castelló, impulsor de la publicació es trobava fermament vinculat, abans i durant el franquisme, al comunisme clandestí. A la base de la forma i el signe, complementaven el conjunt quatre ratlles roges amb traça d'acompanyament de negre, les quals remetien a les quatre barres. Nacionalisme i compromís militant es troben al rerefons del cartell de Tàpies. El monogràfic dels quaderns era un *Homenatge a la impremta valenciana (1474–1974)* pels seus cinc segles.

Tres anys més tard d'aquesta presència de Tàpies al País Valencià, l'any de la portada de Tàpies a *Contra el noucentisme*, Fuster el destacava en un article de novembre a *La Vanguardia Española*, intítulat «Ahora en París y en Berlín. Presencia catalana en Europa», on esmentava Tàpies com un dels grans noms que havien exportat la cultura catalana arreu d'Europa:

La “cultura catalana” sin “lengua” –pintores, escultores, arquitectos, músicos– ha conseguido una difusión internacional muy apreciable. El pincel, el pentagrama –o el instrumento–, la piedra o el metal, los planos, Gaudí y Alfaro, Tàpies y Mompou, Albéniz y Nonell [...]. (30-XI-1977)

Aquest mateix any 1977, amb Fuster, un altre dels noms emblemàtics del País Valencià a l'època contemporània mostrava atracció i admiració per la pintura de l'artista: Vicent Andrés Estellés publicava el volum *Manual de conformitats. Obra completa 2*, en el qual incloïa com a primera obra *Primer llibre de les odes*, obra segons l'autor escrita entre 1968 i 1973, la qual conclouïa amb el poema «Oda pública a Antoni Tàpies». Segons les paraules

a la nota final de l'obra, l'escriptura d'aquesta oda «cal situar-la, també, a Santa Ponça, però l'any 1969» (Andrés Estellés, 1977: 42). L'interès del burjassoter per la pintura és evident al llarg de la seua obra: només cal recordar que al mateix *Primer llibre de les odes* hi ha una «Oda mural a Joan Miró» o que pocs anys després al poemari *El corb* incloïa la secció intitulada «Homenatge a Pablo Picasso», per posar dos exemples clars. O que dins els volums *Mural del País Valencià* inclou el poemari *Llibre dels pintors*. Com hem assenyalat abans, Estellés participà a la revista *L'Espill* núm 1-2, de la primavera-estiu de 1979, revista dirigida per Fuster, amb poemes llavors inèdits (catorze sonets) del *Llibre de Xàtiva* —posteriorment publicats com a *Xàtiva*— els quals anaven alternats amb la reproducció en blanc i negre de tres composicions de Tàpies. Al capdavant, la proposta de *L'Espill* combinava pintura i poesia des del paràmetre del compromís estellesià de sonets com el següent, ple de recurrències fòniques i al·literacions de la *s* —recordem-ho, signe central suggerit en el segon dels quadres de Tàpies reproduïts—:

Seràs el rent que fa pujar el pa,
seràs el solc i seràs la collita,
seràs la fe i la medalla oculta,
seràs l'amor i la ferocitat.

Seràs la clau que obre tots els panys,
seràs la llum, la llum il·limitada,
seràs confi on l'aurora comença,
seràs forment, escala il·luminada!

Seràs l'ocell i seràs la bandera,
l'himne fecund del retorn de la pàtria,
troç esquinçat de l'emblema que puja.

Jo pujaré piament els graons
i en arribar al terme entonaré
el prec dels béns que em retornaves sempre!

L'«Oda pública a Antoni Tàpies», pocs anys anterior a aquest sonet, conté 60 versos decasíl·labs, clàssics o cesurats, agrupats en quinze estrofes de quatre versos, amb rima consonant creuada cadascuna. Opta, per tant, per la forma tradicional de la mètrica i la versificació. Com a oda, és un poema homenatge en què en fa una lloança. I hi esmenta trets de la pintura de l'artista: *llistons, traç, esgarranyes, barres, mur, alfabet, braons, ferros...* són alguns dels mots que hi apareixen i que remetien amb claredat a la singular producció del pintor.

En les primeres estrofes Estellés el tracta de *vós*, com a interlocutor intratextual, i intenta mostrar en vers el que l'estil del pintor descobert li suggereix. Després, el tracta de *tu*, amb una major proximitat i adhesió; i finalment el *jo* i el *tu* (el poeta i el pintor) configuren un *nosaltres* compartint horitzó i inquietuds:

Traceu, feroç, els llistons de la gàbia!
Digne, creueu, inhòspita, la mina.
Molt més, molt més que un horror s'endevina!
Traceu, feroç, els senyals d'una ràbia.

[...]

Vostre febril i enumerat esquema,
allò que feu amb públic argument,
s'ha esdevingut un fosc mapa insistent:
el lloc on neix el metall de l'emblema.

Amb quins mots greus, que us facen companyia,
ara us diré un brusc enteniment? [...]

He endevinat, en l'amarg traç impur,
el naixement nafrat del colomí. [...]

Quatre braons, quatre ferros o rius.
Són de quitrà! I aquell convuls penell?
Ens han deixat sols amb l'os i la pell!
I, mutilats, tenim els ulls captius.

[...] Aclarirem inscripcions del mur.
Retornarem des de l'impur al pur.

Si no us conec, us he reconegut.
Oh Catalunya de maons solars!
Sabrem llegar l'idioma dels fars. [...]

Estellés va veure en Tàpies no sols un estil pictòric sinó, a més, un posicionament compromès davant el temps històric que li corresponia de viure. I, per tant, s'hi trobà a si mateix.

Cal recordar i afegir que el 1996, tres després de la mort del poeta de Burjassot, es publicaven a València els tres volums de *Mural del País Valencià*, aquella obra magna d'Estellés, de tres extensos volums, que fou escrita en la segona meitat dels anys setanta. El quadre que acompanya la portada del primer volum és de Tàpies: hi ha sobre un fos color terra o fang cuit, un signe associable a una figura humana i en lletra negra sobreposat, a la part alta, els mots «Recordant» i més avall en tres nivells o línies: «Vicent» «Andrés» «Estellés». Era el retorn de l'homenatge, per part de Tàpies.

■ 4

L'any 1979 Fuster va escriure sobre el pintor un treball publicat en dues versions, una en castellà i l'altra en català, amb algunes alteracions puntuals més enllà de l'estricta traducció. Es tracta dels dos documents apareguts a l'entorn de l'exposició del pintor a València. El primer publicat fou «El “sentido” de Antoni Tàpies» (*La Calle*, 50, 6/12 de març de 1979: 50); i l'altre, «Tàpies», era el prospecte que acompanyava el díptic publicitari de l'exposició *Tàpies. Obra reciente* de la Galeria Punto de València, exposició inaugurada el 24 de març.³

La segona setmana de març de 1979 Fuster publicava el primer i avançava a la premsa algunes idees sobre el pintor, l'exposició del qual es podria veure dues setmanes després. L'article, de pàgina completa, confirma la «fascinación» que sent per l'obra de Tàpies per ser una producció carregada de sentit i alhora apropada a la realitat per la tria de les «fórmulas o medios que, por sí mismos, tienen ya una “significación objetiva”». Considera que Tàpies amb «austeridad de procedimientos y premeditaciones [...] ha encarnado en su obra nuestros mil rechazos de cada día», per «bajar a la calle», i haver sabut fer la depuració i l'allunyament de l'anècdota, amb un «lenguaje plástico, incisivo y clarividente» (Fuster, 1979a).

Pel que fa al treball que acompanya el fulletó de l'exposició *Tàpies. Obra reciente*, cal insistir que és gairebé –tret d'algun mot solt– la versió original en llengua catalana de l'article publicat quinze dies abans en *La Calle*; ara bé, la reproducció anava dirigida a la publicitat de l'exposició i al públic que la visitaria i agafaria el fulletó o prospecte. Així doncs, Fuster recolzava de nou la presència a València d'obres de l'admirat pintor barceloní. La contundència del fragment següent mostra l'estil genuí de la prosa fusteriana:

Sí: probablement, l'obra de Tàpies és com és perquè no podia ser d'una altra manera. Ni podia ser d'enlloc més que d'un ara i ací, que la nodreixen com una arrel. Admetrà tantes “lectures” com es vulgui; la podran enquadrar –els crítics, els marxants, els col·leccionistes– en tal o en tal altre corrent “universal”; obtindrà i ja ha obtingut, les més diverses explicacions, les més curioses exègesis. Però nosaltres, els qui la contemplem i la sentim de prop, no sabríem desvincular-la de la “circumstància històrica” que hem compartit. Antoni Tàpies, amb els ulls i amb els dits, expressa alhora, contradictòries i solidàries, una llarga sèrie de ràbies o de confiances, d'angúnies i d'experiències, de

3 Haig d'agrair la localització d'aquests documents a Brígida Alapont i Francesc Pérez i Moragon, respectivament de la Casa Fuster de Sueca i de la Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València, així com també la recerca feta per Florentina Sánchez, de l'Institut de la Creativitat de la mateixa universitat.

frustracions i de victòries, que solament podia congriar-se en la nostra aventura com a poble. I per això, sens dubte, respon a la “tradicció” nacional, i la prolonga, amb una intensitat que els pintamoncs tradicionaloides i els cosmopolites folkòrics *ad usum Delphinis* no sabrien assumir. I per això, també, és més “revolucionari” que tots ells, i que la resta. (Fuster, 1979b)

Fuster *dixit*. L’assagista va trobar en la pintura de Tàpies el camí d’un art nou, abstracte i comunicatiu, alhora personal i nacional, compromès i militant; al capdavant una eixida al descrèdit de la realitat. I Tàpies sempre va saber que la ploma de Fuster era la millor mostra de l’escriptura com a reflexió vigilant de l’intel·lectual compromès amb el seu temps, la seua societat i el món que li va pertocar de viure. Tot plegat, el respecte, l’admiració i l’emmirallament foren recíprocs, des de ben aviat i durant les intenses i alhora extenses produccions de tots dos. ■

■ Bibliografia

- Alapont, Brígida / Carbó, Ferran / Pérez i Moragon, Francesc (2012): «*Nosaltres, els valencians, cinquanta anys després*», dins: *Joan Fuster. Nosaltres, els valencians 1962–2012*, València: Universitat de València, 9–38.
- Andrés Estellés, Vicent (1977): *Manual de conformitats. Obra completa 3*, València: Eliseu Climent editor.
- Balaguer, Enric (2007): *Els colors i les paraules. Notes sobre Joan Fuster i la pintura*, València: PUV.
- Calle, Romà de la (ed.) (2005a): *El descrèdit de la realitat. Fuster-1955*, València: MUVIM.
- (2005b): «Introducció» a: Fuster, Joan: *El descrèdit de la realitat*, Alzira: Bromera, 9–58.
- / Pérez i Moragon, Francesc (eds.) (2010): *Sobre el descrèdit de la modernitat*, València: PUV.
- Carbó, Ferran (2012a): «Carles Riba i el País Valencià: les relacions amb Joan Fuster», dins: Miralles, Carles / Malé, Jordi / Pujol, Jordi (eds.): *Actes del III Simposi Carles Riba*, Barcelona: IEC / Universitat de Barcelona, 109–136.
- (2012b): «*Sempre serà un bon començ*. Notes a propòsit de *Nosaltres, els valencians*», dins Carbó, Ferran i Pérez / Moragon, Francesc (eds.): *Sobre Nosaltres, els valencians*, València: PUV, en premsa.

- Furió, Antoni (1994): «La producció bibliogràfica de Joan Fuster», dins: Iborra, Josep (ed.): *Homenatge a Joan Fuster*, València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura / Consell Valencià de Cultura, 365–379.
- Fuster, Joan (1971): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial.
- (1979a): «El sentido de la pintura de Antoni Tàpies», *La Calle* 50, 50.
- (1979b): «Tàpies», València: Galería Punto.
- (1991): *Textos d'exili*, a cura de Santi Cortés, València: Generalitat Valenciana.
- (1997): *Correspondència*, vol. 1, amb J. Carner, M. Manent, C. Riba, J. Pla, S. Espriu i L. Villalonga, a cura de Francesc Pérez i Moragón, València: Eliseu Climent editor.
- (1999): *Correspondència*, vol. 3, amb E. Martínez Ferrando, a cura de Vicent Alonso, València: Eliseu Climent editor.
- (2002): *Obra completa. Poesia, aforismes, diari, vinyetes i dibuixos*, vol. 1, Barcelona: Edicions 62 / Universitat de València.
- (2004–2005): *Correspondència*, vols. 7 i 8, amb J. Maluquer, a cura de Xavier Ferré, València: Eliseu Climent editor.
- (2009–2010): *Correspondència*, vols. 11 i 12, amb R. Tasis, J. Triadú, A. Comas, A. Manent i J. Molas, a cura de Josep V. Garcia Raffi, València: Eliseu Climent editor.
- (2012a): *Correspondència*, vol. 13, amb M. Cahner, a cura de Josep Ferrer i Joan Pujades, València: Eliseu Climent editor.
- (2012b): *Obra completa. Assaig I i II*, vols. 2 i 3, Barcelona: Edicions 62 / Universitat de València.
- / Riera Llorca, Vicenç (1993): *Epistolari*, a cura de Josep Ferrer i Joan Pujadas, Barcelona: Curial.
- Ginebra, Jordi (1993): «El diàleg entre els Països Catalans en l'obra de Joan Fuster», dins: Ferrando, Antoni / Pérez Saldanya, Manel (eds.): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València: Universitat de València, 65–69.
- Manent, Albert (2006): «Joan Fuster: relacions amb l'exili i amb la Barcelona cultural de la segona postguerra», dins: Simbor, Vicent (ed.): *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*, València: PUV, 13–26.
- Pellisser, Nel·lo / Montón, Albert / Pérez i Moragón, Francesc (eds.) (2008): *Ser Joan Fuster: 33 visions sobre l'escriptor*, València: PUV.

Pérez i Moragon, Francesc (1994): *Joan Fuster, el contemporani capital*, València: Germania.

— (2002): «Alguns moments de la vida de Joan Fuster», *Afers* 42-43, 275–317.

Simbor, Vicent (ed.) (2012): *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, València: PUV.

- Ferran Carbó, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Universitat de València, Facultat de Filologia, Avda. Blasco Ibáñez, 32, 6, E-46010 València, <ferran.carbo@uv.es>.

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag erforscht, analysiert und rekonstruiert die persönliche und künstlerische Beziehung zwischen Antoni Tàpies und Joan Fuster ausgehend von Dokumenten, Texten und Bildern beider Künstler. Wir beschäftigen uns zunächst mit drei Bildern (aufbewahrt im *Fons Documental Casa Joan Fuster* von Sueca), die Tàpies Joan Fuster gewidmet und zum Geschenk gemacht hat. Im Anschluss sichten wir die verschiedenen Texte, die Fuster über Antoni Tàpies verfasst hat, seine Gemälde und eine Präsentation von Kritiken zur Tàpies-Ausstellung in València 1979. Dann gehen wir auf die Verbindung von Tàpies mit der Region València ein, so etwa seine graphische Beteiligung an der von Fuster betreuten Zeitschrift *L'Espill*. Wir wenden uns abschließend der Beziehung zu dem Dichter Vicent Andrés Estellés zu, der dem Künstler eine Ode widmete und dem dieser eines seiner Gemälde zueignete. ■

Summary: This work reconstructs and analyses the personal and artistic relationship between Antoni Tàpies and Joan Fuster from documents, paintings and texts of both of them. In fact, the three paintings that Tàpies dedicated – and gave – to Joan Fuster as a present are commented and explained (paintings which can be found in the artistic deposit of the Documentary Fund *Joan Fuster* in Sueca). Moreover, we will review the different texts that Fuster wrote about Antoni Tàpies or his paintings, and even the presentations and reviews that he did for the Tàpies exhibition in Valencia in 1979. The work also establishes Tàpies' connection with the Valencian Country, expressed by, for example, his participation in the magazine *L'Espill*, directed by Fuster, in the form of illustrations, or the relationship with the poet Vicent Andrés Estellés, who devoted an ode to the artist, who, in turn, devoted a painting to him. [Keywords: Tàpies and Fuster; relationship; painting and text] ■

Dietari von Tàpies – Ritualisierung und Revitalisierung des Alltags

Claudia Cuadra (Frankfurt am Main)

I poesia és vida, i art
consciència del món.¹

Alltägliches und Gegenwärtiges, Vergessenes und Abwesendes, Erdhaftigkeit und Sinnfülle sprechen aus den fünf großformatigen Bildern des *Dietari* von 2002 (Mischtechnik auf Holz, 270x220 cm), die Gegenstand der vorliegenden „Meditation“ sind, wie der katalanische Künstler Antoni Tàpies die Betrachtung seiner Werke verstanden wissen wollte. Vorgehensweisen und Motive aus Tàpies' früheren Schaffensperioden vereinen sich in diesem „Tagebuch“ aus seiner späten Schaffensperiode und werden darin innerhalb eines Werkzyklus struktur- und bedeutungsbildend. In rudimentären Darstellungen thematisieren die Bilder die alltäglichen Verrichtungen von Gehen, Essen, Verdauen und Waschen, die in ihrer trivialen Nichtigkeit häufig übergangen werden, obwohl sie es sind, in denen die elementare empirische Erfahrung des Menschen wurzelt. Im Aufeinandertreffen von größter Intimität und gleichzeitig Allgemeinheit wird ein Identifikationsboden geschaffen, in dem jeder sich wiederfinden und von seiner scheinbar unbedeutenden, physisch begrenzten Existenz hin zum Überindividuellen, Universellen vorstoßen kann. In der Art eines Ready-made entfalten die Dinge aus ihrem Kontext gelöst eine ästhetische Qualität und Suggestionskraft, die sie jenseits des Alltäglichen enthebt und ungeahnte, rituelle Züge in ihnen freilegt. „Alles Alltägliche, sagt Tàpies im Gespräch, habe etwas von einem Ritual, sei profane und heilige Handlung zugleich. Hier werde der Augenblick des Erwachens evoziert, das Berühren der Erde, der Kontakt mit dem Wasser, das Reinigen, Essen, Dienen und Beten“ (Catoir, 2003: 19).

Der Begriff des Rituals, der gewöhnlich dem religiösen Bereich zugeschrieben wird, offenbart auf etymologischer Ebene einen intrinsischen,

1 Tàpies (1974: 151).

oft vergessenen Zusammenhang zum Alltag, auf den Tàpies im Zitat anspielt. Neben der Bedeutung als religiöse Zeremonie hat das lateinische „ritus“ ebenfalls eine profane Bedeutung als Brauch, Sitte und Gewohnheit. Insofern Ritus und Reim etymologisch zu einer gemeinsamen „alten Wortgruppe“ (griech. „arithmós“, Zahl; altnord. „rim“, Rechnung, Berechnung) gehören, öffnet sich zudem als dritte Schnittstelle der Bereich der Kunst und Poesie (Braungart, 1996: 45). Ziel des folgenden Beitrags ist, die Bedeutung des Alltags im *Dietari* innerhalb dieses Bedeutungsspektrums von Weltlichem, Geistigen und Ästhetischen zu reflektieren. Die Grundlage dafür bildet zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Medium des Tagebuchs und darin die Funktion der Zeichen bei Tàpies, um daraufhin zu einer Einzelbetrachtung der fünf Bilder fortzuschreiten.

■ 1 Das Tagebuch als Grenzort von Alltag und Kunst

Das Thema der Zeit in seinen Ausformungen von Archäologie, Erinnerung und Gedächtnis durchzieht Tàpies' künstlerisches Schaffen. Mit der Entscheidung für die Tagebuchform fällt sein Fokus im *Dietari* auf die Gegenwart in ihrer Eigenschaft als flüchtiger Moment, der stets an der Grenze zu seiner Auflösung gegen die Vergangenheit und das Vergessen beharrt. Im Unterschied zur Autobiographie zeichnet es sich dadurch aus, dass es keinen überschauenden Rückblick, Zusammenhang oder Vollständigkeit bietet. In dieser Eigenschaft entspricht es Tàpies' Sinn für das Fragmentarische, Vorläufige und Offene, das im *Dietari* nicht zuletzt durch die Präsentation in losen Bildern unterstrichen wird. Tàpies stellt darin im „bruchstückhaften Erfassen von Alltäglichem und dem was dieses Gleichmaß an einfachen Verrichtungen und Wahrnehmungen im großen inneren Monolog als Zeitfluss begleitet [...] eine materialisierte Zeit dar“ (Catoir, 2003: 19).

Der hauptsächliche Gegenstand des Tagebuchs ist demnach die äußere Realität, genauer die Konfrontation mit dem gerade Geschehenen, auf welches das erlebende Ich mit ganzem Körpereinsatz und spontaner Gewalt reagiert. Der Eindruck von physischer Vehemenz und Erlebnishaftigkeit überträgt sich im *Dietari* auf den Betrachter, der in die einzelnen Bilder wie in reale Räume eintaucht und physisch beansprucht wird. Catoir beschreibt sie als „überwältigend in ihrer archaischen Kraft des Elementaren, der Wucht im Einsatz der kargen, rohen Ausdrucksmittel. Man spürt den ganzen Einsatz des Körpers, das Scharren, Schaben, Einritzen und Einprägen von Spuren in diesen horizontal, häufig flach auf dem Boden

erarbeiteten Bildwüsten. Gemeinsam ist diesem Zyklus die schlammfarbene erdig sandige Substanz, in der Tàpies Spuren und Zeichen hinterließ“ (Catoir, 2003: 18). Wenn sich eine Ordnung einstellt, dann nur, weil diese der Realität des Erlebten eigen ist, wenn sich über die Zeit gewisse Tätigkeiten herauskristallisieren, die sich von Tag zu Tag wiederholen und so eine Ordnungserfahrung ermöglichen.

In ästhetischer Hinsicht lassen sich im *Dietari* vier Komponenten unterscheiden, die Tàpies' Schaffen insgesamt durchziehen und insbesondere dem Spätwerk durch ihre freie, spontane Setzung und persönliche Note den Charakter eines Tagebuchs verleihen: „Tàpies ha elegido una figuración libre y desenfadada, donde sus problemas y obsesiones cotidianas, a manera de diario personal, pueblan su obra.“ (Rueda, 2004: 18) Grundlegend seit seinen künstlerischen Anfängen ist die Ausreizung der synästhetischen Wirkung der Werke, die überwiegend haptischer, plastischer Natur ist, obzwar sie sich mit dem Bildmedium primär an das Auge richtet. Im *Dietari* manifestiert sich das Haptische im bevorzugten Einsatz von Erde, einhergehend mit einer minimierten Farbpalette, die sich im Kontrast von Braun und den unbunten Farben Schwarz, Weiß und Grau bewegt. Der Alltag, der geboten wird, bietet eine Gegenwelt zur glitzernen, sinnesbetäubenden Konsumwelt, um seinerseits das Elementare heraufzubeschwören.

Der zweite Aspekt betrifft die Präsenz des Menschen, den Tàpies in Abgrenzung zur Abbild-Malerei bevorzugt indirekt durch Spuren und Gesten evoziert, die ihn immer schon in Interaktion mit seiner Umwelt zeigen. Im behandelten Zyklus finden sich alle drei von Franzke erwähnten Varianten: „Abdrücke von Händen, Füßen sowie Fingerspuren spielen schon früh eine Rolle, während skizzenhafte Umrisse von Bein-, Fuß-, Arm-, Haar- oder Schädelformen sich vor allem erst ab den achtziger Jahren beobachten lassen. Wiedergaben des Menschen als Ganzfigur sind hingegen seltener.“ (Franzke, 2003: 18)

Drittens fungieren ins Bild eingefügte Alltagsobjekte als persönlich-subjektiver Erinnerungsträger und Brücke zur äußeren Realität – eine Tendenz, die seit den späten 1960er Jahren für den Künstler zu einem primären Anliegen wird und auch im *Dietari* einfließt. Die Durchbrechung der Ebene des Abbilds wird schließlich von ganz anderer Seite vollzogen, und zwar durch den Einsatz von skripturalen Elementen, die über das Sichtbare hinaus zu einer gedanklichen Vertiefung anregen. In den späteren Werken verstärkt sich Tàpies' Neigung weiter, die Sinnebene zu verdunkeln, wodurch die kontemplative Ebene gegenüber einem begrifflich-ratio-

nenalen Zugang an Wichtigkeit gewinnt: „La escritura es ahora más un vehículo para la contemplación, o para una acción más interior, más profunda y menos directa.“ (Enguita Mayo, 2005: 15) Diese Verschiebung hat weitreichende Implikationen, insofern sie an die mit dem „linguistic turn“ neu gestellte, alte Frage nach dem Zusammenhang von Sprache und Wahrnehmung als Standortbestimmung des Subjekts in der Wirklichkeit appelliert, wie Gerhard Wild es formuliert: „Sprachliche Polymorphie korrespondiert mit der Ortslosigkeit des Subjekts, das mit dem Protest gegen die ‚Ordnung des Diskurses‘ auch die einstige Abbildungsfunktion der Sprache preisgibt.“ (Wild, 2008: 66)

Die Vielfalt der im *Dietari* eingesetzten semiotischen Systeme und deren materielle Rückgebundenheit konfrontieren den Betrachter mit der materiellen Bedingtheit seines Seins sowie dem den Menschen inhärenten Verlangen nach etwas Höherem, Ungreifbarem: „His art acknowledges the inescapability of bodily functions, the intrusiveness of one’s environment, the deep pull of cultural heritage, and the ever-present quest for the spiritual, it does not accept their separateness.“ (Wye, 1992: 51) Der Gedanke, dass jede noch so einfache Tätigkeit Anlass zu einer geistigen Durchdringung der Realität geben kann, ist Kern der Lotos-Sutren, die Tàpies’ Tagebuch als Anregungsquelle zugrunde liegen (Catoir, 2003: 19). Bekannt ist seine Faszination am einfachen mönchischen Leben, „vor allem das der buddhistischen Mönche, deren Tagesablauf aus der immer gleichen rituellen Wiederholung von Handlungen und Übungen besteht. In ihr symbolisiert sich der Kreislauf aus lebender und toter Materie, dem Tàpies in seinem Werk die Spur sichert“ (Catoir, 2003: 19). Eine zeitgenössische Referenzquelle zieht Catoir zur Druckserie *Seven Day Diary* (1978) von John Cage, der ebenfalls in den östlichen Philosophien einen Schlüssel zur Erneuerung von Kunst und Gesellschaft sieht.

Als Grenzort zwischen Alltag und Kunst umschließt das Tagebuch schließlich die avantgardistische Hoffnung auf eine radikale Umgestaltung des Lebens durch die Kunst, die Peter Bürger bei Tàpies angesichts des historischen Scheiterns als brüchig ansieht, ohne dass er in seinem künstlerischen Selbstverständnis die Perspektive der Revolte ganz preisgeben will (Bürger, 2001: 139). Tatsächlich distanziert sich Tàpies nur von einer bestimmten avantgardistischen Verflachung, die sich damit begnügt, Kunst in der Lebenspraxis aufzuheben. Ihm nach muss die Bewegung umgekehrt gehen in Form einer künstlerischen Durchdringung und Erhöhung aller Lebensbereiche:

Vielmehr kommt es darauf an, daß jeder einzelne seine eigene Tätigkeit zur Kategorie des Kunstwerks steigert und daß alle Berufe in jenem geistigen Sinn arbeiten, den die Künstler in ihr Werk legen. (Tàpies, 1976: 63)

Sein Rückgriff auf die alten Lehrsätze des Buddhismus verdankt sich seiner Überzeugung, in ihnen das avantgardistische Anliegen beispielhaft verwirklicht zu finden:

Eine der lehrreichsten Aufgaben der Gegenwart wäre ein Versuch, die Summe aller ästhetischen, metaphysischen und ethischen Bestrebungen der chinesischen Kunst jener Epochen zu ziehen und zu beweisen, daß wir sie in neuer Form, fast Punkt für Punkt, in sehr vielen Intentionen unserer besten Künstler und Dichter der Avantgarde wiederfinden können. [...] Die größte Überraschung der gesamten fernöstlichen Ästhetik [...] liegt in der Auffassung von der künstlerischen Tätigkeit als einer alles umfassenden Lebensgestaltung, bis in die geringsten Einzelheiten des täglichen Daseins hinein. (Tàpies, 1976: 61 u. 63)

Indem Tàpies mit dem Tagebuch den Lebensbezug im Kunstwerk zurückholt, versetzt er den Betrachter in eine künstlerische Distanz zum Alltag, ohne welche die Kunst ihre verändernde Kraft einbüßen würde. Die Durchsetzung alltäglicher Situationen mit Schriftzeichen fördert die wichtige Haltung der Distanznahme. Denn die kulturelle Bedeutung von Schrift liegt eben darin, eine Loslösung vom Hier und Jetzt zu bewirken, was ihr wiederum ermöglicht, im Moment der lesenden Aneignung die gegenwärtige Situation zu sprengen. Tàpies' Umgang mit Zahlen und Schrift, der an magische Praktiken erinnert, bezeugt sein Bewusstsein für deren Potentiale der Veränderung (Bürger, 2001: 148).

■ 2 Sinnfiguren

Seitens der Kunstkritik stellt sich bezüglich Tàpies' Arbeiten immer wieder die Frage, inwiefern eine semiotische Aufschlüsselung der Zeichen überhaupt praktikabel und sinnvoll ist. In den Werken reizt Tàpies gleichermaßen beide Möglichkeiten aus: Mal erfüllt das Zeichen die traditionelle Aufgabe als Sinnvermittler, meistens aber verweigert es eine eindeutige Auflösung und verbleibt in rätselhafter Mehrdeutigkeit. Allgemein wird dessen materielle Natur betont, die durch die handschriftliche, gestische Notation immer auch als individuelle Äußerung sichtbar wird. Abseits von der traditionellen Idee eines schöpferischen Genius verortet Tàpies das künstlerische Tun auf eine zweite, bescheidenere Ebene, die des Archivierens und Aufzeigens von Spuren, um das Material selbst zum Sprechen zu

bringen. Das Weitere überlässt er dem Betrachter und seiner Fähigkeit zum Sehen, das heißt seiner Fähigkeit, Formen, Farben und Texturen als Stimulans zu begreifen, um Bedeutung zu produzieren (Bürger, 2001: 151).

Selbst wenn sich einzelne Zeichen semantisch erhellen lassen, wird das Werk somit keineswegs „seiner Hermetik beraubt, noch seiner Assoziationsweite. Im Gegenteil: Erst im Erkennen seiner Kulturtiefe wird für den Betrachter etwas von seinem Reichtum erfahrbar. Im Entdecken öffnet sich eine Fülle neuer Assoziationen, weil das Erinnernte nicht illustriert wird“ (Catoir, 2003: 26). Die Verweigerung der traditionellen Sinngebung bei insistierender Verwendung von Sprachelementen indiziert, dass „Tàpies im Grunde an der Entwicklung einer neuen malerischen Ausdrucksweise arbeitet, die zwar die traditionellen Sinngebungsmittel überwinden, gleichwohl aber – mit neuen Mal- und Schreibgesten – neue Dinge artikulieren, zu neuen Ideen und Gefühlen anregen will“ (Dirscherl, 1993: 415).

Der Versuch einer Decodierung hat mithin seine Berechtigung und Wichtigkeit innerhalb der Werkbetrachtung, da erst über die Entdeckung der Zeichen, Wörter und Symbole die kulturellen Traditionen kenntlich werden, die in ihnen erinnert werden. Sie führen den Geist in fremde, philosophische Gefilde, die sich maßgeblich aus zwei Quellen speisen: den fernöstlichen Weisheitslehren und dem kombinatorischen System von Ramon Llull. Tàpies' ausgiebige Erläuterungen zu einzelnen Symbolen, beispielsweise zum Kreuz, bestätigen, dass es ihm nicht primär um eine deskriptive und universelle Deutung geht, wie man meinen könnte. Wohl wissend, dass in der heutigen Zeit kein Konsens über die Bedeutung der Symbole besteht, handelt es sich vielmehr darum, das evokative, bedeutungserweiternde Potential zu nutzen, das sie in sich bergen, um den Menschen auf persönlicher, emotionaler Ebene aufzurütteln (cf. Messer, 1993: 17). Die Zeichen setzen eine umfassende „kulturelle Gedächtnisarbeit“ (Catoir, 2003: 21) in Gang, im Zuge der individuelle Erfahrung und kulturelle Normen ineinander übergehen und sich wechselseitig befruchten. Mit Tàpies gesprochen:

Die mystischen Visionen, die manchen infantil oder sogar pathologisch erscheinen, sind weder immer an institutionalisierte religiöse Glaubensrichtungen und Dogmen gebunden, noch hat man sie als eine wortwörtliche Beschreibung des Universums zu betrachten. Wenn sie für den heutigen Menschen von Nutzen sein können, dann eben gerade nicht durch das, was sie buchstäblich zu beschreiben scheinen, sondern offensichtlich vielmehr kraft jener Art von Ideenassoziationen, von Empfindungen und Emotionen, die sie im Innern eines jeden wachrütteln. (Tàpies, 1993a: 26)

Die Form des Tagebuchs befördert einen solchen persönlichen Zugang, indem sie alle Bildelemente eingebettet in die lebenspraktischen Zusammenhänge zeigt, in denen sich das Erleben sinnhaft verdichtet. Das Zeichen fungiert darin als Knotenpunkt, in dem sich Bedeutung einstellt oder Bedeutung verschwindet. Potentielle Sinnhaftigkeit befindet sich immer in Bewegung und dialektischer Wechselwirkung mit dem Faktor der Sinnlichkeit, weshalb der konkretere, sinnlich konnotierte Begriff der Sinnfigur² gegenüber der allgemeinen Rede von Zeichen bevorzugt wird.

Ein besonderes Augenmerk verdienen die eingewebten Zahlen und mathematischen Kürzel, die das permanente Bemühen spiegeln, die Zufälligkeit und Flüchtigkeit des Alltags abzustreifen und in übergeordneten Ordnungszusammenhängen einzulösen. Eine leitmotivische Rolle nimmt die Idee einer Dialektik von Einheit und Dualität ein, die Tàpies subtil in den beiden Anfangsbildern einführt: Die Klammeröffnung beim „(1“ rechts oben auf dem ersten Bild suggeriert einen Einschluss der folgenden Sequenzen unter der Einheit, entsprechend besagt das Gleichheitszeichen bei „=2“ auf dem zweiten Bild, dass alles andere nicht mehr und nicht weniger als eine Gliederung dieser Einheit ist. Dahinter steht das von Tàpies referierte Postulat von Heraklit: „El mundo es a la vez uno y múltiple.“³ In erweiterter Form findet sich die Vorstellung einer gegliederten Ganzheit in der Fünffzahl des Zyklus wieder, die ja eine „erste Zahl“, eine Primzahl ist. Kulturgeschichtlich ist die Fünf allein schon über die Hand als dem Symbol für das schöpferische Individuum auf besondere Weise mit dem Menschen und menschlicher Kreation verbunden. In diesem Zusammenhang ist erhellend, dass der Buddhismus fünf irdische Begierden zählt, die das menschliche Dasein ausmachen, und zwar Reichtum, Essen, Geschlecht, Ruhm und Schlaf: alles Themen, die ebenfalls in den fünf Tagebuchbildern zur Darstellung kommen.

2 Der Begriff motiviert sich an Llulls Terminus von „sinnhaften Figuren“, womit er vieldeutige Buchstabenfiguren und Zeichensysteme meint, die dem Verstand als Hilfsmittel dienen, die geistigen Figuren abzubilden. Cf. Catoir (1987: 15).

3 Zit. in Tàpies (1999: 75).

■ 3 Bilder 1–5: Der Alltag als Bedeutungsnährboden

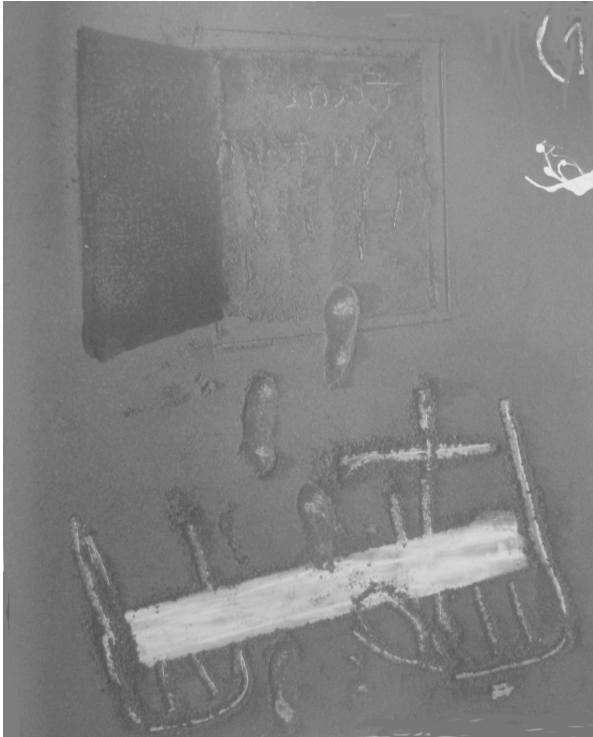


Abb. 1: Antoni Tàpies, *Dièteri* [Num. 1], 2002, Mischtechnik auf Holz, 270 x 220 cm. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Am Anfang des Zyklus, im ersten Bild (Abb. 1), steht die *prima materia*, die Erde, die die gesamte Bildfläche bedeckt und alle darauf angedeuteten Dinge – ein Bett, Fußspuren und ein Fenster – in sich absorbiert. Der zeichenhafte, rudimentäre Stil schafft eine Gleichzeitigkeit von mehreren plausiblen Deutungen, etwa kann das „Bett“ auch eine Messlatte sein, in der die Tage durch Striche eingekerbt sind; ferner weckt das Kreuz auf dem Rechteck die Assoziationen von Tod (Sarg) und Auferstehung. Eine bekannte biographische Episode des Künstlers drängt sich auf, der nach Tàpies überhaupt erst durch eine Lungenkrankheit, die ihn ans Bett fesselte, zur Kunst fand, die seinem Dasein eine sinnhafte Wende gab. Die Fußabdrücke, die sich von dem Bettgestell in das Fenster hineinbewegen, verbildlichen den Wechsel von einer Realität zur anderen. Der Fensterladen steht offen, aber anstatt eine Öffnung zu bieten, führt das Fenster zu

einer undurchdringlichen Erdschicht, in der skripturale Zeichen eingeschrieben sind. Der Versuch, sie zu entziffern, wirft den Betrachter lediglich auf seine eigene Geistestätigkeit zurück: An mehreren Stellen scheint ein „m“ durch, daneben ein „a“ und „o“, oder ist es ein deformiertes Unendlichkeitszeichen „∞“? In ihrer Polyvalenz transportieren die Zeichenäußerungen eine synästhetische Gleichzeitigkeit von Sprachlichem, Visuell-Gestischem und Klanglichem. Die Überlagerung von Außensicht und Innenschau, die sich aus dem hermetisch geschlossenen Fenster ergibt, weckt die platonische Vorstellung der Seele als Tafel, in die sich das Leben einschreibt.

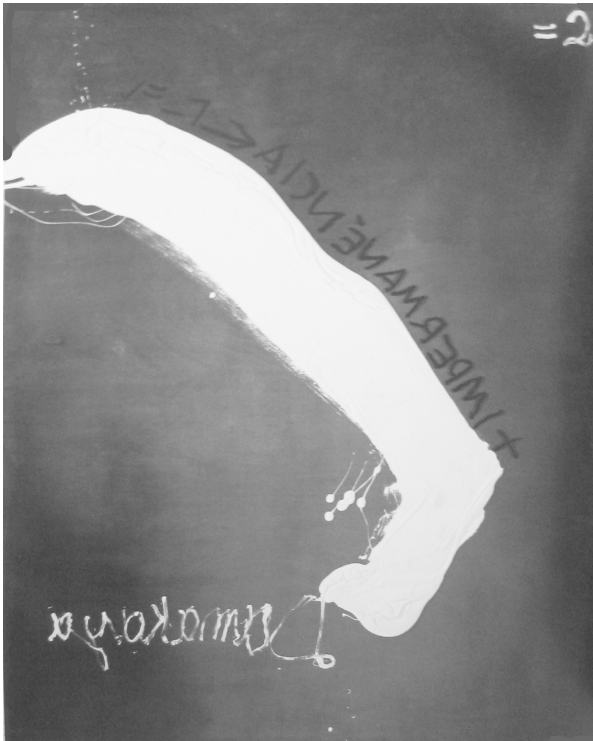


Abb. 2: Antoni Tàpies, *Dietari* [Num. 2], 2002, Mischtechnik auf Holz, 270 x 220 cm. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Eine pastose weiße Farbschliere am äußeren rechten Rand des ersten Bildes setzt sich im nächsten Bild (Abb. 2) in einer breiten, gestischen Spur fort, die die Form eines Beinglieds annimmt. Generell setzt sich der Eindruck durch, dass die Signalfarbe Weiß systematisch eingesetzt wird, und

zwar sowohl für die Sinnfiguren als auch die Körperelemente, wodurch eine innere Verwandtschaft zwischen beiden behauptet wird. Weiß ist bei Tàpies symbolisch belegt als die „Farbe des Ursprungs und des Endes, die Farbe des allerersten Beginns einer kommenden Veränderung“ (Tàpies, 1976: 183), also gleichsam als der Umschlagpunkt zum Bedeutungshaften, wie es auf der Gegenstandsebene durch die farbliche Übereinstimmung von figurativen und skripturalen Elementen angelegt wird. Auch formal nähert sich das Figurative dem Sprachlichen aufgrund des nichtrealistischen, zeichenhaften Duktus an. Das entscheidende Verbindungsglied aber ist noch tiefliegender in der Betonung der gestischen Hervorbringung zu sehen, da sie dem Betrachter den gemeinsamen Ursprung der verschiedenen semiotischen Systeme ins Bewusstsein hebt. Es ist die künstlerische Handlung, die als Bedeutungsgenerator fungiert, aus dem das Sinnelement neu geboren wird als das, was es ursächlich ist, nämlich leibliche Erfahrung und menschliche Gestik, eingebettet in die konkreten, dinglichen Zusammenhänge des Alltags. Klaus Dirscherls Rede von „Kreationsgesten“ (Dirscherl, 1993: 414) zur Beschreibung der Vielfalt der Linien und ihrer Auftragsweisen ist vor diesem Hintergrund wortwörtlich zu nehmen: Durch die Bewegung hinterlässt der Mensch Spuren, die zu Sinnfiguren anwachsen. Das verlorene Bewusstsein für den inhärenten Zusammenhang zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand sowie Bedeutung und Bewegung wird im *Dietari* zur übergeordneten Aufgabe.

Das Versagen der sprachlichen Abbildfunktion geht somit mit einer Rückführung der Sprachzeichen in ihren Verwendungskontext einher und wird zum Mittel einer neuen Wirklichkeitszuwendung, ähnlich wie es Wild für den avantgardistischen Diskurs beschreibt:

In dem Maße, in welchem in den Avantgarden das Bild dem Abzubildenden fremd wird, werden Wort- und Bildkunst zum Ort bald spielerischer, bald methodischer Hervorbringung von Ähnlichkeitsbeziehungen, in deren Zwischenraum das Unsagbare sich etabliert hat. ‚Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus.‘ (Wittgenstein, 1921: 24) [...] Seit den zwanziger Jahren ist das Interstitium nicht mehr die Differenz der Dinge unserer Welt untereinander, sondern zieht in die Sprache selbst ein, die in Annäherung und Entfremdung, Anziehung und Abstoßung der Zeichen und Bedeutungen hinter dem Material die äußere Wirklichkeit in neuen Vernetzungen deutlich werden lässt. (Wild, 2008: 63f.)

Die darin anklingende Kratylosfrage nach dem Verhältnis von Name und Ding ist leitend für Tàpies' Suche nach einer Darstellungsart, in der das Zeichen durch seine bildhafte, gestisch motivierte Form den Anschein des Zufälligen abstreift und zum lebendigen Sinnträger aufsteigt.

Peter Bürger kommt in seiner Betrachtung von Tàpies' Werk *El Montnegre* (1982) zu einer ähnlichen Folgerung: „Der Autor, so scheint es, tastet nach einer Schrift, die nicht arbiträres Zeichen einer festgelegten Bedeutung wäre, sondern die wie die Hieroglyphenschrift das nachahmt, was sie bezeichnet. [...] Doch nicht um Wiedergabe einer Landschaft geht es dabei, sondern um den Traum von einer Schrift, die nicht aus willkürlichen Zeichen bestünde, sondern aus solchen, die eine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem verbände, was sie bezeichnen.“ (Bürger, 2001: 143) „Eine solche Schrift“, so Bürgers Konklusion, „stünde der Welt nicht gegenüber als festes System, mit dessen Hilfe sich die Welt beherrschen läßt, sie wäre selbst vielmehr Teil einer Welt, in der alles durch Ähnlichkeitsbeziehungen miteinander verbunden wäre, in der es weder Subjekt noch Objekt gäbe, sondern nur ein unendliches Kontinuum lesbarer Gestalten“ (Bürger, 2001: 144). Eine wichtige Abweichung aber gibt es: Während Bürger die Annäherung von Schrift und Welt über äußere, formale Ähnlichkeitsbeziehungen motiviert, deutet die Betrachtung des *Dietari* vielmehr darauf, den eigentlichen Grund für die Annäherung in der gemeinsamen, gestischen Entstehungsart anzusiedeln, die in äußerer Ähnlichkeit münden kann, aber nicht muss. Die These, dass die „Ähnlichkeiten“ auf der Ebene der Kreation zu lokalisieren sind, wird durch die Bildaussage explizit nahegelegt, wenn das Bein im Wort „Damakaya“ mündet und so Bildliches und Sprachliches in eine Entwicklungslinie gestellt werden. Für die Gattungsfrage folgert Tàpies daraus: „I poetes i artistes no són més que ‘una diferència de grau, no de naturalesa’, entre tots els homes.“ (Tàpies, 1974: 142) In den Bildern wird die semiotische Verwandtschaft durch Struktur analogien zustande gebracht, beispielsweise klingt das Motiv des Laufens oder Fließens im zweiten Bild auf drei Ebenen an: Erstens die markante Farbspur, zweitens auf der figurativen Ebene das laufende Bein, das wiederum in einem „Schreibfluss“ mündet.

Es fällt auf, dass der Beinbewegung etwas Paradoxes anhaftet. Einerseits vorwärts gerichtet, wird die Bewegung zugleich durch den verdrehten Fuß gebremst und umgelenkt. Im Aufeinanderprallen der gegenläufigen Richtungen wird aus der Bewegung heraus ein spannungsreicher Stillstand erzeugt, der nicht mit Tatlosigkeit zu verwechseln ist. Das Thema von Ruhe und Bewegung wird in den zwei Wörtern am Bein aufgegriffen: Das (weiße, spiegelverkehrt geschriebene) „Dharmakaya“, das im Zen für den absoluten Seinsgrund aller Dinge steht, kontrastiert analog zur Yin-Yang-Symbolik mit dem schwarzgeschriebenen Wort „impermanencia“ entlang der Wade, das sich kaum vom dunklen Untergrund abhebt. Die daneben

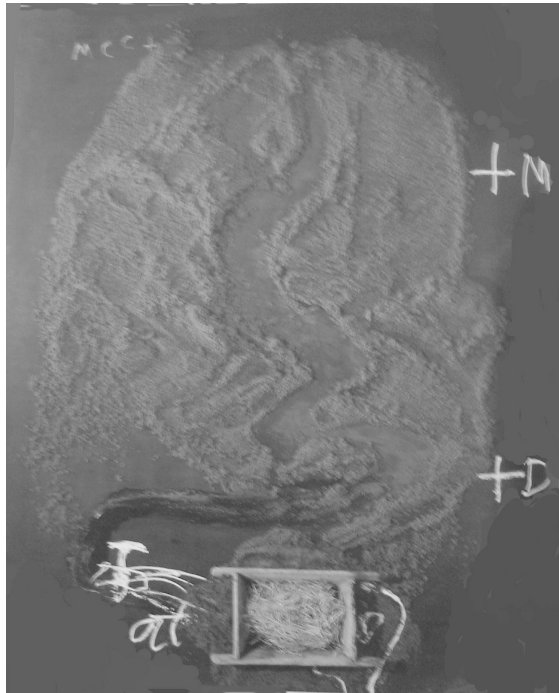
stehenden mathematischen Operationen „F-1→“ und „+“ nehmen den Wörtern ihrer Festigkeit und machen sie selbst zum Gegenstand der konstatierten Unbeständigkeit aller Dinge.



Abb. 3: Antoni Tàpies, *Dietari [Num. 2]*, 2002, Mischtechnik auf Holz, 270 x 220 cm. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Nach der ostentativen Leere des zweiten Bildes vollzieht sich im dritten und vierten Bild (Abb. 3 und 4) mit der Aufnahme realer Objekte ein Einbruch der äußeren Wirklichkeit. Aus einem umgekippten weißen Eimer in der oberen rechten Ecke fließt graue Farbe, die einen breiten Rahmen formt, auf dem links und rechts in Majuskeln „Ni pur“ und „Ni impur“ – „weder rein noch unrein“ – steht. Dazu passt die neu eingeführte Farbe Grau, die einen Zustand des „weder-noch“ jenseits der begrifflichen Oppositionen von Negativität und Positivität, Schwarz und Weiß intendiert. Der religiös konnotierte, metaphorische Ausspruch wird wortwörtlich auf die profane Tätigkeit des Waschens angewandt, die innerhalb des Rahmens skizzenhaft angedeutet wird.

Abb. 4: Antoni Tàpies,
Dietari [Num. 4], 2002,
Mischtechnik auf Holz,
270 x 220 cm.
© Fondation Antoni
Tàpies Barcelona /
VG Bild-Kunst,
Bonn 2013



Die Darstellung der Waschszenen von oben, gewissermaßen aus göttlicher Perspektive, weckt den Eindruck von geometrischer Ausgewogenheit und Synthese: Zwei Körper formen einen Kreis, in dem ein weißes Kreuz eingeschrieben ist, welches eine vermittelnde Funktion zwischen den verschiedenen Polen – den beiden Händen, Kopf und Körper sowie männlichem Handelndem und weiblichen Empfangenden – ausübt. Für einen irritierenden Moment sorgt die Ambiguität der zwei unteren Erhebungen, die sowohl ein Gesäß oder Busen meinen können, das weiße Knäuel in der Hand des Waschenden ist schwarz befleckt. In beiden Fällen wäre die Handlung von christlichem Standpunkt aus als unrein zu werten, wenn nicht der Ausspruch jede moralische Bewertung im Vorfeld aufheben würde. Der Farbeimer eröffnet darüber hinaus eine weitere Bedeutungslinie, die bereits implizit im Motiv des „schreibenden Beins“ angelegt war, nämlich die Analogie von Alltagshandlung und künstlerischer Handlung, demnach die Waschszenen auch als Verhältnis zwischen „Maler und Modell“ in der Art von Picasso ausgelegt werden könnte. Dafür spricht die auffallende Ähnlichkeit des Bildaufbaus mit einer Graphik aus den Picasso-

Écrits (Abb. 4a),⁴ das sich durch die Inschrift „Portrait et l’auteur“ als Tagebuch eines Künstlers präsentiert. Ein und dieselbe Darstellung kann verschiedene Tätigkeiten meinen und erscheint je nachdem als etwas Reines oder Unreines, ohne sich substanziell zu verändern. Innerhalb dessen markiert die Kunst den Ort, Innerhalb dessen markiert die Kunst den Ort, an dem sich das profane Material aus seinen alltäglichen und moralischen Implikationen herauschält und einen Bedeutungswandel durchläuft.



Abb. 4a:
Pablo Picasso,
Portrait de l'auteur,
Federzeichnung
1941, im Manuskript
des Theaterstücks
*Le désir attrapé par la
queue*. © Succession
Picasso / VG Bild-
Kunst, Bonn 2013

Nach der distanzierten Draufsicht sieht man sich im vierten Bild frontal einem enormen Kopf aus Erde bei der Nahrungszunahme gegenüber. Die vertikal verlaufende kurvige Gesichtsfurche, die einer Flussspur ähnelt, setzt das Thema der Bewegung fort.⁵ Gleiches gilt für die Analogie von

4 Vermutlich konzipiert als Frontispiz zu Picassos Theaterstück *Le désir attrapé par la queue* (1941), u.a. reproduziert in Picasso (1972: 8) bzw. Picasso (1989: 257).

5 Die Assoziation mit Wasser und Fluss erwähnt Catoir (2003: 18).

alltäglichem und künstlerischem Handeln: So gleicht die gebogene schwarze Zunge einem Kohlestift und im Nebeneinander von einer mit Stroh gefüllten Futterkrippe, Buchstaben und Ziffern vermischen sich die Aspekte von physischer und geistiger Nahrung. Tàpies recurriert auf die Vorstellung einer Fleischwerdung des Wortes:

Que el verb, en tantes creences s'ha hagut de fer carn perquè materialment se'l pogués menjar, combregar, assimilar a l'organisme. És, doncs, un efecte d'origen sensorial que té lloc també en les arts que semblen més impalpables com en determinades formes musicals i poètiques o fins i tot en el pur ressò acústics d'algunes síl·labes sagrades d'algunes religions. (Tàpies, 1993: 27f.)

Eingebunden in den Essvorgang werden die Zeichen in stärkerem Maß als bislang in einen existentiellen Zusammenhang zum Mensch gebracht. Die Frage nach der Bedeutung wird durch das „T“ aufgeworfen, das in Llulls *Ars maior*, auf die sich Tàpies gerne beruft, für die Prinzipien der Bedeutungsunterscheidung steht (Catoir, 1987: 19). Zur selben Zeit wird die semantische Ebene durch die Überzeichnung des „T“ mit einem Auge und die Kleinschreibung von „at“, das sonst oft als persönliche Initiale steht, zurückgenommen, so dass die Aussagekraft in die selbstbezügliche, dialektische Bewegung des Verweizens selbst verlegt wird. Wie verhält es sich mit den Kürzeln oberhalb des Kopfes – „MCC*“, „+M“ und rechts seitlich „+M“? Es ist sicher kein Zufall, dass alle diese Buchstaben ebenfalls römische Ziffern benennen, von denen zwei gar an zentraler Stelle im Referenzwerk der Lotos-Sutra stehen, darin von zwölfhundert Arhat-Mönchen die Rede ist, von denen fünfhundert zu Buddhas werden. Durch die doppelte Lesbarkeit als Schrift oder Zahl wird – im Kopf des Betrachters – derselbe Effekt wie bei der konkreten Überzeichnung erzielt, nämlich die Gewichtung auf den Vorgang des Verweizens zu legen und weniger auf die weitreichenden inhaltlichen Implikationen, deren Bedeutung mehr darin liegt, die unterschiedlichen Stationen in diesem Verweisprozess aufscheinen zu lassen. Der Sinn wird nicht sprachlich gemacht, sondern in den ästhetischen Vollzug gelegt und der Teilhabe daran, auch der kontemplativen oder meditativen.⁶

Bei genauem Blick ist die Nahrungsaufnahme durch den Mund nur eines von insgesamt drei Stadien, die sich am Kopf abspielen. Die vom Betrachter aus linke Gesichtshälfte befindet sich im Zustand der Auf-

6 Solch ein sinnliches, handlungsbasiertes Verständnis von Bedeutung ist laut Braungart Merkmal von Ritualen, vgl. Braungart (1996: 92f.).

lösung und legt so den Blick hinter der äußeren Erscheinung frei.⁷ Die rechte Gesichtshälfte ergänzt die Frontalsicht um eine konturierte Profilansicht, die umgekehrt die Verfestigung der Materie veranschaulicht. Der Mensch erscheint nicht nur als Subjekt der Dinge, er ist gleichfalls Objekt im gezeigten Prozess des Aneignens und Ausscheidens, durch welchen er sich verwandelt. Die Gleichzeitigkeit der drei Stadien spiegelt die wechselseitige Bedingtheit der Zustände, denn Daseinsversicherung heißt für das Individuum auch, sich preiszugeben wagen.

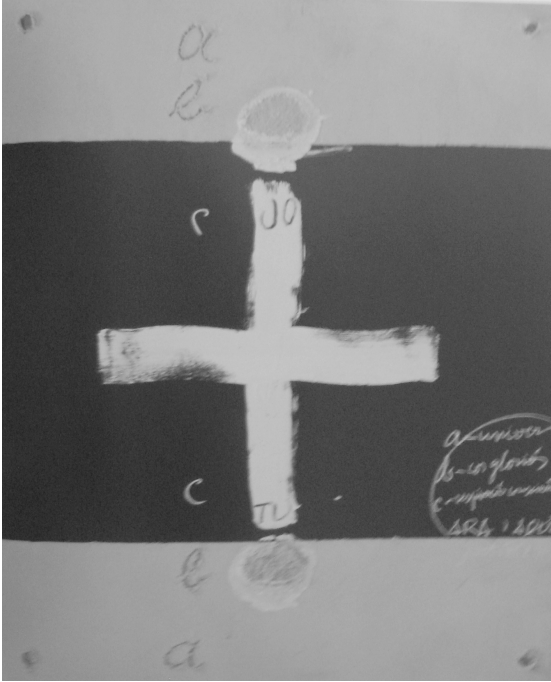


Abb. 5: Antoni Tàpies,
Dietari [Num. 5], 2002,
Mischtechnik auf Holz,
270 x 220 cm.
© Fondation Antoni
Tàpies Barcelona /
VG Bild-Kunst,
Bonn 2013

Im letzten Bild (Abb. 5) tritt die abbildliche Ebene ganz zurück; die ausgeprägte Symmetrie und Zentriertheit machen es vielmehr zum Ort der inneren Sammlung: Ein großes weißes Kreuz auf einem schwarzen Rechteck zieht den Blick auf sich, vier Punkte in jeder Ecke des beigen Hinter-

7 Tàpies sagt zu diesem Phänomen in Catoir (1987: 79): „Wenn ich beispielsweise einen Kopf zeichne, verspüre ich sofort das Bedürfnis, diesen wieder zu zerstören, auszuwischen, weil ich damit nur dessen äußere Erscheinung erfasse – entscheidend ist für mich aber, was sich hinter dieser sichtbaren Form verbirgt.“

grunds greifen die durch das Kreuz vorgegebene Viergliederung kompositorisch auf. Um die horizontale Achse des Kreuzes lagern sich spiegel-symmetrisch von außen nach innen die Buchstaben a, b und c. An der Kante des schwarzen Rechtecks befindet sich jeweils oben und unten ein weißer Fleck, der gewissermaßen den einenden Funken zwischen der dunklen und hellen Fläche repräsentiert. Die beiden katalanischen Wörter „JO“ und „TU“ in den beiden Enden der vertikalen Kreuzachse etablieren eine Dialogsituation zwischen „Ich“ und „Du“, die von der Gleichheit beider Seiten geprägt ist.

Während zuvor der Eindruck des Organischen und Prozesshaften dominiert, scheint nun jedes Element an seinem ordnungsgemäßen Ort befindlich. Die Entwicklung von Vier über Drei und Zwei zur Geschlossenheit und Gleichgewichtigkeit des Kreuzes greift in zirkulärer Struktur das Eingangsmotiv der Vielfalt in der Einheit auf. Das Kreuzsymbol verleiht dem Einheitsgedanken eine zusätzliche Dimension, insofern Tàpies seine Vorliebe für das Kreuz damit begründet, dass kein anderes Zeichen kulturell mit so vielen verschiedenen Bedeutungen belegt ist und es daher am besten dafür geeignet ist, Universalität und Weltrepräsentation, kurz Ganzheit zu transportieren (Tàpies, 1999: 77).

Bezüglich der Zeichen wählt Tàpies im Abschlussbild einen für ihn untypischen Weg: Anstatt wie gewöhnlich den Decodierungsprozess zu verdunkeln, liefert er gar eigens in einem separat aufgeführten Index, wie die drei Anfangsbuchstaben zu verstehen sind, nämlich als „a = univers, b = cos gloriós, c = respiració conscient“, gefolgt von „ARA I AQUÍ“. Wie verhält sich das Vorhandensein einer Interpretationsanleitung zu seiner allgemeinen Neigung zu hermetischer Mehrdeutigkeit? Das „abc“ oder Alphabet dient im Allgemeinen der Präsentation des Sprachmaterials, noch vorab einer semantischen und referentiellen Festlegung. In Anlehnung an Jasper Johns’ „Grey Alphabets“ (1956) und Piero Manzoni’s „Alphabets“ (1959) wird mit dem Alphabet das magische Potential der Sprache herausgestellt, das darin fußt, durch simple Buchstabenbausteine das gesamte Universum (katalanisch: *univers*) kreieren zu können.

Über das „Du“ im Kreuz wird der Rezipient unmittelbar angesprochen, an den sich die Anleitung – in Form eines personifizierten „Ich“ richtet –, die also weniger als Erklärung denn als Handlungsanweisung zu verstehen ist. In drei Schritten wird er dazu geführt, sich seine lebensweltliche und physische Präsenz bewusst zu machen: dem Universum, seinem Körper und der elementaren Tätigkeit des Atmens, die einen zentralen Bestandteil von Meditation konstituiert. Das Symbol des „glorreichen Körpers“

bedeutet über seine christliche Konnotation zur Auferstehung Christi hinaus einen Höchstgrad an Lebensintensität und Realitätsgehalt, wenn Geist und Körper, Vorstellung und Erfahrung zur Deckung kommen. Die Gegenwartszuwendung wird zum Medium einer tiefreichenden Realitätserfahrung. Tàpies dazu:

Recordemos entonces [...] que todas estas variaciones formales de posible realización sobre una “piel” siempre se conectan en las grandes obras de arte con el lado spiritual que hoy sabemos inseparable del cuerpo humano. Están en función, por tanto, de todo el “cuerpo glorioso”, como lo llaman algunos místicos –o quizá del misterioso “hombre cósmico”, como dicen otros–, es decir, de la importantísima unidad del material y del espíritu, de los valores de cuerpo carnal y los del “corpus” de sentimiento, de intuiciones, de experiencias, de creencias, de conocimientos, de recuerdos, de visiones del mundo, de todo el sistema de símbolos y mitos con que, en cualquier tiempo, el arte importante nos ha ayudado a acercarnos a la más profunda Realidad. (Tàpies, 1999: 63f.)

Anstatt eine vermeintliche Erklärungsfunktion zu bieten, hält der Index also im Gegenteil dazu an, mögliche Deutungsversuche und damit die repräsentationale Ebene zu unterbinden. Die Aufgliederung in Zeichen und deren Erläuterung dient vor allem dazu, den Betrachter in den ästhetisch-semantischen Prozess einzubeziehen, bei dem die sinnlich erlebte Erfahrung zum eigentlich entscheidenden Gehalt aufsteigt. Auf diese Weise wird der Betrachter zu einer meditativen Vergegenwärtigung geführt, um schließlich am Ende des *Dietari* bei sich und seiner Lebenswelt im „Hier und Jetzt“ anzukommen.

Die Meditation über das *Dietari* hat aufgezeigt, wie die künstlerische Transformation des Alltags zu einem Wiedergewinn an Sinn und Lebensqualität beitragen kann. Zwei zentrale Momente waren: Erstens die darstellerische Annäherung von Gegenstand und Zeichen, die sich der gemeinsamen Herkunft – der gestischen Bewegung und des (alltäglichen) Handlungszusammenhangs – verdankt. Die grundlegende, allgemeine Referenz wird in die Welt der sinnlichen Dinge verlegt, die in ihrer Unhintergebarkeit die ganze Realität potentiell enthält. In systematischer Weise findet sich dieser Gedanke bei Tàpies' Referenzfigur Llull, der zwei Gebrauchsweisen von Sprache annimmt, die der körperlichen Sinne und die der geistigen Sinne, wobei erstere die bedeutungsfundierende ist (cf. Vega Esquerra, 1992: 88f.). Die Zeichen- und Malspuren, unabhängig vom Repräsentierten, sind immer auch Spuren von Handlungen und psychischen Regungen, die sich im Werk einschreiben. Sprachliches wird an die körperlich-organischen Lebensvorgänge rückgebunden, wie es Nuria Enguita Mayo für Tàpies' späte Schaffensphase beschreibt:

Palabras que, como los fragmentos del cuerpo humano a los que muchas veces acompañan, tienen un carácter expansivo, no limitado a su significado concreto, sino más bien a su presencia en el devenir de lo humano, desde la respiración que permite la vida a la sexualidad como pura energía o la fertilidad como milagro del ser. (Enguita Mayo, 2005: 16)

Zweitens wurde dafür argumentiert, dass es Tàpies beim unkonventionellen, spielerischen Umgang mit Zeichen primär auf den Vollzug ankommt, der seine Bedeutsamkeit – und darin liegt die rituelle Komponente – in sich selbst trägt und deshalb einer fortlaufenden Aktualisierung bedarf, die letzten Endes in die Hände des Betrachters gelegt wird. Indem sich Tàpies der heterogenen Ausdrucksmittel vom realen Objekt bis zu abstrakten Ziffern bedient, stößt er beim Betrachter ein möglichst breites Spektrum der verschiedenen Erkenntnisebenen im Bereich des Sinnlichen und Geistigen an. Ähnliches leistet er auf der gegenständlichen Ebene durch die Analogiestiftung von alltäglicher und künstlerischer Handlung. Die Ritualisierung und Revitalisierung, wie sie im *Dietari* exemplarisch geschieht, lässt sich somit als einen Schritt aus bloßer Konvention beschreiben zugunsten einer Wiedergewinnung an ästhetisch-sinnlicher Qualität und, damit einhergehend, an Sinnhaftigkeit. ■

■ Bibliographie

- Augustí, Anna (org.) (2005): *Obra completa. Tàpies. 8. 1998–2004*, Barcelona: Ed. Polígrafa.
- Borsig, Margareta von (trad.) (2004): *Lotos-Sutra. Das große Erleuchtungsbuch des Buddhismus*, Freiburg: Herder.
- Bürger, Peter (2001): „Eine Welt der Ähnlichkeiten. Versuch über die Schrift im Werk von Antoni Tàpies“, in: ders.: *Das Altern der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 135–153.
- Braungart, Wolfgang (1996): *Ritual und Literatur*, Tübingen: Niemeyer.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel.
- (2003): *Emprementes. Spuren. Antoni Tàpies. Das Werk*, Köln: DuMont.
- Dirscherl, Klaus (1993): „Antoni Tàpies’ Plakate. Ikonische Schrift und zeichenhaftes Bild“, in: ders. (ed.), 409–428.
- (ed.) (1993): *Bild und Text im Dialog*, Passau: Rothe.
- Enguita Mayo, Núria (2005): „Signos sobre tierra“, in: Augustí (org.), 9–16.

- Franzke, Andreas / Sommer, Achim (eds.) (2003): *Tàpies. Werke auf Papier 1943–2003*, Köln: Wienand.
- Messer, Thomas M. (1993): *Antoni Tàpies. Eine Retrospektive*, Frankfurt am Main: Schirn.
- Pfister, Manfred (1993): „The dialogue of text and image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer“ in Dirscherl (ed.), 321–343.
- Picasso, Pablo (1972): „Picasso Théâtre“. *Avant-Scène* 500 (août 1972).
- (1989): *Écrits*, ed. Marie-Laure Bernadac, préface de Michel Leiris, Paris: Gallimard.
- Rueda, Santiago (2004): *Antoni Tàpies, la fotografia y el cuerpo en su obra reciente*. Barcelona: Univertat de Barcelona, 2004, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/articulos/colfuturo/antoni-santiago-rueda>> [21.1.2013].
- Tàpies, Antoni (1974): *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel.
- (1976): *Die Praxis der Kunst*, St. Gallen: Erker.
- (1993a): *Kunst und Spiritualität. Moderne Kunst, Mystik und Humor*, St. Gallen: Erker.
- (1993b): *Valor de l'art*, Barcelona: Empúries.
- (1999): *El arte y sus lugares*, Madrid: Siruela.
- Vega Esquerra, Amador (1992): *Die Sinnlichkeit des Geistigen, die Geistigkeit des Sinnlichen und die metaphorische Sprachverwendung bei Ramon Llull*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Dissertation).
- Wild, Gerhard (2008): „Ideen-Maschinen – Klang-Figuren – Bewegungs-Bilder – Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität in Texten schreibender Maler. (Chirico, Dalí, Giacometti, Miró, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte)“, *Zeitschrift für Katalanistik* 21, 39–75.
- Wye, Deborah (1992): *Antoni Tàpies in Print*, New York: Harry N. Abrams.

- Claudia Cuadra, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <claudia@cuadra.de>.

Resum: Aquest assaig investiga *Dietari* (2002), un cicle de cinc quadres de l'última etapa creativa d'Antoni Tàpies. En aquesta obra es troben diversos elements bàsics de la seva estètica que, dins del marc del diari, reivindiquen una dimensió existencialment significativa. Aquests quadres mostren activitats ordinàries com, per exemple, anar, menjar, digerir i rentar-se. Transposades en un ambient estètic i augmentades per símbols i signes suggestius, posen de manifest característiques rituals.

De primer localitzem el diari com a lloc de mediació entre la rutina, l'art i el ritual. Investiguem particularment la funció de signes lingüístics i simbòlics integrats en la transformació d'aquests diferents camps. Per mitjà de la contemplació de tot el quadre i les seves relacions, l'espectador es pot deixar conduir a través d'un joc d'associacions i significacions possibles. Apareixen dos aspectes centrals: objecte i signe són novament sotrets al seu gest comú original i al seu context pràctic. En tal sentit, els signes figuratius no deixen d'apartar-se de l'obra, sinó condueixen l'espectador a una participació interactiva en la qual hi ha una unitat entre els desenrotllaments mentals i sensorials de percepció sinestètica. Tàpies no es limita a la ritualització artística del profà, sinó que això és l'instrument per a re-influir l'actuació, restablint el sentit integral processual. ■

Summary: This essay deals with *Dietari* (2002), a cycle of five pictures dating from Tàpies' last creative period. In this work some central elements of his esthetics flow together within the frame of diary, producing a dimension of existential significance. The pictures show daily ordinary activities such as walking, eating, digesting and washing, which, after being transposed in an esthetic context and enriched by symbols and penetrating signs, expose features of a ritual.

First, we identify the diary as a place of mediation between routine, art and ritual. Then we retrace the role of the process of integration and conversion of symbolic and linguistic signs on different levels. By contemplating each of the five paintings and their relations to one another, we can immerse ourselves in an interplay of associations and possible meanings. One can observe two central aspects: objects and signs reacquire their original gesture and their everyday context. As a matter of fact, the figurative signs cannot be removed from artwork, for they incite interactive participation, while mental and sensorial processes of synesthetic perception have to be seen as a unity. Tàpies does not limit himself to the artistic ritualization of the profane, but uses it as a way of influencing everyday acting by restoring its fully procedural meaning. [Keywords: Tàpies; diary; ritual; mediation; gesture; synesthetic perception; procedural ritualization] ■



Tàpies, again and again

Eberhard Geisler (Mainz)

Als Antoni Tàpies im Februar 2012 starb und Gerhard Wild mich kurz darauf einlud, an einem Gedenkheft für den Maler mitzuwirken, dachte ich an die Augenblicke zurück, als ich dem bildnerischen Werk des Katalanen zum ersten Mal begegnete. Es war in den frühen achtziger Jahren, und ich hatte mir Pere Gimferrers schönen Bildband *Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens* aus dem Jahr 1976 gekauft. Er gab zu jener Zeit den umfangreichsten Überblick über das Schaffen des Künstlers. Ich selbst hatte in den Jahren der Studentenbewegung studiert und Kunst darum zunächst einmal vorwiegend unter gesellschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet. Als ich nun diese Arbeiten vor mir hatte, war ich von ihnen deshalb so angetan, weil ich bei ihnen etwas durchaus Vertrautes fand, nämlich politische Bewusstheit, zugleich aber auch eine neue Herausforderung: entschiedene Teilhabe an der künstlerischen Avantgarde und vor allem eine gar nicht zu fassende Weite, die jede enge Begrifflichkeit sprengte. Nach langer Zeit habe ich jetzt wieder in Gimferrers Buch geblättert. Als hätte es dessen bedurft, konnte ich einmal mehr feststellen, dass die Faszination dieses Werks nicht nachgelassen hat, seitdem ich mich zum ersten Mal für es begeistert habe. Tàpies' Bilder sind schön, gleichermaßen verletzlich wie stark. Sie sind rätselhaft und doch auch unmittelbar einleuchtend. Für mich hatte es auch in späteren Jahren immer etwas Beglückendes, dass dieser Künstler mit seiner Rebellion und seiner Gabe, den Eindruck höchster Geistesgegenwart hervorzurufen, die Tiefe des Jetzt zu zeigen, wie es nur wahrhaft große Kunst vermag, unser Zeitgenosse war. Das Verlöschen dieser enormen Schaffenskraft lässt uns einsamer zurück; der Kampf des Malers um Gegenwart ist nun gewaltiges Erbe.

So gerne ich der Einladung nachgekommen bin, mich noch einmal mit dem Werk von Tàpies zu beschäftigen, so schwierig erscheint mir eine solche Aufgabe jedoch. Dieser Maler ist einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, in Spanien der wichtigste des Informel, und die Zahl kluger Schriften über sein Werk ist Legion. Da scheint es kaum mehr möglich,

etwas Neues zu sagen. Überdies hat Tàpies in einer größeren Zahl von Essays sein eigenes Werk kommentiert und seine Intentionen, sowohl im Ästhetischen wie im Politischen, ausführlich dargestellt. In seiner sehr lesenswerten Autobiographie *Memòria personal* hat er seine intellektuelle und künstlerische Entwicklung beschrieben und in einen Zusammenhang mit seiner Epoche gestellt. Interviewbände erschienen, in denen er abermals Gelegenheit hatte, seine Ansichten darzulegen. Und trotzdem könnte noch immer gelten, was Werner Schmalenbach einmal geschrieben hat: "Man kann seine Kunst eine philosophische nennen, nicht weil er philosophiert – das tut er in keiner Weise –, sondern weil er *uns* veranlasst zu philosophieren" (Schmalenbach, 1977: 12). Wenn wir diesem Satz folgen, dann sind wir wohl nach wie vor aufgefordert, uns diesem Werk zu stellen, ein Denken zu versuchen, dass dieser Herausforderung entspreche, trotz allem, was seitens der Kritiker wie vom Künstler selbst bereits darüber geschrieben worden ist. Tàpies selbst hat in seinen Essays sich immer wieder auf die für ihn maßgebliche Erfahrung mit dem Denken des Fernen Ostens bezogen, insbesondere auf die Erfahrung der Leere in den Sandgärten japanischer Zen-Tempel, aber wir wollen die Forderung erheben, sich seiner Kunst auch von europäischen Denkwzusammenhängen her nähern zu können. Es müssen philosophische Kategorien gesucht werden, welche die Charakteristik seines Werks näher zu beschreiben erlauben.



In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte ich das Glück, Antoni Tàpies in seinem Haus in Barcelona besuchen zu können. Wir saßen im Empfangszimmer zusammen, tranken einen Cognac und sprachen über konkrete Probleme einer Übersetzung seiner Schriften ins Deutsche. In diesem Empfangszimmer hingen nebeneinander drei Ölgemälde, eines von Picasso, eines von Miró und eines von Tàpies selbst. Das Beeindruckende für mich war, dass diese Bilder in ihrer Kraft vollkommen gleichrangig waren. Ich saß einem Künstler gegenüber, dessen Werk längst seinen Platz unter den Großen gefunden hatte. Schließlich durfte ich auch einen Blick ins Atelier werfen. An den Wänden waren mehrere unvollendete Leinwände aufgereiht, an denen der Künstler gleichzeitig arbeitete. Da war eine gewaltige schöpferische Kraft zu spüren; der Maler, der Verschiedenes gleichzeitig fertig stellte, erschien mir wie jemand, der gleichsam von seinen Einfällen überwältigt wurde. Während dieses Zusammenseins kam Tàpies auf ein ästhetisches Credo zu sprechen, das Picasso ein-

mal formuliert hatte und das er auch für sein eigenes Schaffen in Anspruch nahm: „Cal fer les coses cada dia pitjor“. Der Künstler muss immer mehr daran arbeiten, auf den Anspruch zu verzichten, ein Werk im traditionellen Sinn abrunden und fertig stellen zu wollen. Mir war die Reichweite dieses Satzes nicht gleich im ersten Moment völlig klar. Erst als ich mich im Verlauf der Jahre weiter mit Kunst und Kunstphilosophie beschäftigte, wurde er mir als ästhetisches Programm deutlich. Picassos von Tàpies übernommener Satz bedeutet zunächst: der Künstler muss in seinem schöpferischen Prozess immer weitergehen im Verpatzen der Dinge. Wir haben es hier mit einer Ästhetik zu tun, die nichts Klassisches geben will, sondern den Gestus liebt, den Gegenstand nur anzudeuten und ihn letztlich zu verfehlen. Kunst erhebt nicht mehr den Anspruch eines totalen Erfassens. Wir können hier an Heideggers Gedanken anknüpfen, die er in seinem Aufsatz „Zur Seinsfrage“ entwickelt hat. Dort fragt er nach dem angemessenen denkerischen Zugang zum Sein. Dieser könnte darin bestehen, Sein durchkreuzt zu schreiben. Denken soll sich nicht anmaßen, Sein je in seiner Ganzheit zu erfassen. „Die kreuzweise Durchstreichung wehrt zunächst nur ab, die fast unausrottbare Gewöhnung, »das Sein« wie ein für sich stehendes und dann auf den Menschen erst bisweilen zukommendes Gegenüber vorzustellen“ (Heidegger, 1978b: 405). Denken soll aus Ehrfurcht geschehen und sich nicht als Zugriff verstehen, das sein Objekt als Ganzes je erfasst haben will. „...»Sein« ist, das Menschenwesen brauchend, darauf angewiesen, den Anschein des Für-sich preiszugeben, weshalb es auch anderen Wesens ist, als die Vorstellung eines Inbegriffes wahrhaben möchte, der die Subjekt-Objekt-Beziehung umgreift“ (Heidegger, 1978b: 405). Das Vorstellen des Seins als Objekt ist noch dem Willen zur Macht verhaftet, den Heidegger gerade „verwinden“ will. Im Willen zur Macht vollendet sich die Metaphysik. Diese gelangt zu ihrem Höhepunkt „dort, wo der Wille zum Willen alles Anwesende einzig nur in der durchgehenden und einförmigen Bestellbarkeit seines Bestandes will, d.h. herausfordert, *stellf*“ (Heidegger, 1978b: 408). In diesem Kontext verwendet Heidegger auch den Begriff der Seinsvergessenheit. Obwohl er ihn in *Sein und Zeit* noch nicht verwendet hatte, hatte er dort das Phänomen der Verfallenheit an das Seiende als Seinsvergessenheit beschrieben. „Das Vergessen der Wahrheit des Seins zugunsten des Andrangs des im Wesen unbedachten Seienden ist der Sinn des in »S. u. Z.« genannten »Verfallens«“ (Heidegger, 1978a: 329). Während der Begriff in diesem frühen Buch noch negativ verwendet wird – er bezeichnet die Verfallenheit an das „Man“ und die Durchschnittlichkeit, die alle Seinsmöglichkeiten einebnet –, wendet ihn

Heidegger in dem Aufsatz zur Seinsfrage ins Positive. Wenn Sein vergessen wird und ausbleibt, dann kann es im Vergessen gleichwohl noch verborgen und verwahrt werden. Vergessenheit „ist am Ende, d.h. aus dem Beginn ihres Wesens her nichts Negatives, sondern als Verbergung vermutlich ein Bergen, das noch Unentborgenes verwahrt“ (Heidegger, 1978b: 409). Während das Vergessen „für das geläufige Vorstellen“ „leicht in den Anschein des bloßen Versäumens, des Mangels und des Mißlichen“ gerät (Heidegger, 1978b: 409), gilt es aber, es in seiner Weite zu verstehen als Vorgang, der Sein gleichsam offenhält. Vergessenheit „gehört zur Sache des Seins selbst, waltet das Geschick seines Wesens. Die recht bedachte Vergessenheit, die Verbergung des noch unentborgenen Wesens (verbal) des Seins [„Sein“ hier durchkreuzt geschrieben, E.G.], birgt ungehobene Schätze und ist das Versprechen eines Fundes, der nur auf das gemäßße Suchen wartet“ (Heidegger, 1978b: 409). Tàpies bringt in seinem Gestus des Verpatzens zum Ausdruck, dass sich der Künstler zur Aufgabe machen muss, dem Sein anders zu begegnen als durch den Willen zum Bestand und Vor-sich-Stellen. Es soll nicht länger der Anspruch erhoben werden, durch das Kunstwerk Welt zum Objekt zu machen, sondern es soll das Paradox verwirklicht werden, sie als unabbildbare, der in ihrem Wesen Raum gelassen werden muss, abzubilden. Verpatzen meint auch, als Gestus die Bewegung des Malens deutlich werden zu lassen. Die Vorstellung eines Abschlusses des Abbildens selbst wird in Frage gestellt. Malen kann immer nur Annäherung und rasche Andeutung sein. Auf manchen Bildern macht die Strichführung sogar den Eindruck, als drängte der Künstler auf Geschwindigkeit, als wolle er über die Leinwand huschen, um so einen Gestus zu verwirklichen, der Sein nie als Objekt vor sich zu stellen beansprucht, sondern sich innerhalb desselben bewegt und diese Bewegung feiert. Bei Tàpies geht es um eine Kunst, die sich das Fest-Stellen und den Zugriff versagt. Er selbst hat einmal geschrieben, dass er Sympathien für Heideggers Philosophie hege und ihm die Nähe des Philosophen zum Nationalsozialismus eigentlich ein Rätsel sei – er verehrte seine Gedanken und konnte sich ihn nicht als Faschisten vorstellen. Unsere Aufgabe ist es, die Nähe des Künstlers zu Heidegger begrifflich nachzuweisen.



Der Gestus des Verpatzens ist innigst verwandt mit der Obsession des Malers für die Leere. Für ihn selbst ist das Denken der Leere wesentlich mit der Erfahrung des Zen-Buddhismus verbunden. Wir können es aber

auch von Heidegger her sehen. Wenn Sein immer auch als Unentborgenes zu denken ist, d.h. wenn es auch eine positive Interpretation von Seinsvergessenheit gibt, insofern diese das Sein nicht als je in seiner Gänze zu erfassendes Gegenüber sucht, sondern ihm, es vergessend, Raum lässt, in dem es sich zu einer anderen Zeit einmal entbergen kann, kann Sein auch mit dem Begriff der Leere umschrieben werden. Heidegger hat dies denn auch getan. Dabei fordert er zu einem richtigen Verständnis dieses Begriffs auf. Sein als Leere zu denken kann für ihn nicht bedeuten, „mit dem billigsten aller Denkmittel, der Abstraktion, das Wesentlichste alles zu Denkenden und zu Erfahrenden erklären zu wollen“ (Heidegger, 1961: 250). Es kann nicht bedeuten, Sein auf die „weiteste und leerste Hülle des allgemeinsten Begriffes“ (ebd.) zu reduzieren. In diesem Sinn schreibt Heidegger: „Die vielberufene »allgemeine« Bedeutung des »Seins« ist doch nicht die dinghafte Leere eines Riesenbehälters, in den alles mögliche an Abwandlung hineinfallen kann“ (ebd.). Wenn im Zusammenhang von Sein die Rede von Leere sein soll, dann muss diese vielmehr in einer Gleichzeitigkeit mit Fülle gedacht werden, in einem „Zumal“, wie der Philosoph formuliert. Er schreibt: „Das »Sein« und das »ist« werden von uns *zumal* in einer eigentümlichen Unbestimmtheit und in einer Fülle erfahren“ (ebd.). Sein hat einen Doppelcharakter, den es denkend zu erfassen gilt. Es kann als eine Leere beschrieben werden, die Seiendes zu entbergen vermag. Während die traditionelle Metaphysik immer nur Seiendes erforscht hat, will Heidegger das Augenmerk auf das Sein richten, das eben in seiner Differenz zum Seienden gedacht werden muss und insofern leer genannt werden kann. „Das Sein ist das Leerste und zugleich der Reichtum, aus dem alles Seiende, das bekannte und erfahrene, das unbekannte und erst zu erfahrende, begabt wird mit der jeweiligen Wesensart *seines* Seins“ (Heidegger, 1961: 250). In dem Zusammenhang, aus dem wir hier zitieren, sinnt Heidegger auch über Goethes Vers „Über allen Gipfeln / ist Ruh...“ nach. Ihn interessiert das Wort „ist“, weil in ihm das Sein zu Wort kommt. Das Zeitwort „Sein“ kommt mit seinen Abwandlungen im Sprachgebrauch überaus häufig vor; es ist, wie Heidegger formuliert, das Gesagteste. Gleichwohl bleibt es unbestimmt und leer; in ihm spricht sich das Sein aus und schweigt doch zugleich. „Dieses Gesagteste ist zugleich das Verschwiegenste in dem betonten Sinne, dass es sein Wesen verschweigt und vielleicht selbst Verschweigung ist“ (Heidegger, 1961: 252). Dabei ist nicht nur das Zeitwort „Sein“ ein Wort des Seins, sondern jedes Wort; in jedem Wort bringt sich Sein zu Gehör. Mit jedem Wort kommt Sein ins Spiel, jedoch ohne dass es dadurch benannt würde. „Das Sein ist zumal das Leer-

ste und das Reichste, zumal das Allgemeinste und das Einzigste, zumal das Verständlichste und allem Begriff sich Widersetzende, zumal das Gebrauchteste und doch erst Ankünftige, zumal das Verlässlichste und das Ab-gründigste, zumal das Vergessenste und das Erinnerndste, zumal das Gesagteste und das Verschwiegenste“ (Heidegger, 1961: 253). Eben dieser Doppelcharakter eignet auch Tàpies' Malerei. Mit ihren Mauern, leeren Flächen und unbemaltem weißem Papier zeigt sie das Sein als Leere, die gleichzeitigen Reichtum bedeutet. Mit ihren bildnerischen Mitteln führt sie den Betrachter an das Rätsel des Seins heran. Bezeichnend sind Werke, auf denen mit Pinselstrich jeweils rechts und links Klammerzeichen aufgetragen sind, wie sie sowohl in der Mathematik als auch in Texten üblich sind und dort Zahlen oder Sinneinheiten umgrenzen, und die ein leeres Feld – sei es aus gleichförmigem Mauerputz oder einer glatt gemalten Fläche – umrahmen. Hier wird auf eine Botschaft verwiesen, die gleichwohl verschwiegen wird. Die mit Heidegger verstandene Leere ruft auf diesen Bildern das Paradox eines gleichsam donnernden Schweigens hervor.



Nun gibt es aber einen weiteren Philosophen, mit dessen Argumentation man dieses Werk zu beleuchten versuchen kann. Es ist Theodor W. Adorno. Der Frankfurter Philosoph galt zu Lebzeiten als Gegenpol zu Heidegger; er war eher links, kam von der Marxschen Gesellschaftsanalyse her und war im amerikanischen Exil gewesen; Heidegger blieb in Deutschland, machte sich der Kollaboration mit dem Nationalsozialismus schuldig und schien deutlich konservativ, unkritisch und in Adornos Augen sogar mythisch zu denken. In seinem Buch *Jargon der Eigentlichkeit* hat sich Adorno bekanntlich sehr polemisch mit Heideggers Philosophie auseinandergesetzt. Inwiefern können wir ihn nun für eine Erhellung der Bilder von Tàpies heranziehen? Adorno hat nicht über Malerei geschrieben, wohl aber über Dichtung. In seinem Aufsatz „Parataxis“ hat er sich mit der späten Lyrik Hölderlins auseinandergesetzt. An diesen Gedichten beobachtet er eine Tendenz zur Zerrüttung der Syntax, genauer gesagt zur parataktischen Reihung, die die hypotaktische Unterordnung ersetzt. Die lyrischen Perioden lösen sich in den späten Texten des Dichters zunehmend von einer subordinierenden Struktur. Darin kann Adorno nun eine Wendung gegen die Philosophie des Idealismus erkennen. Sprache zielt nicht länger darauf ab, Natur dem Begriff unterzuordnen. Damit bricht der Identitätszwang des Logos. Begriff und Natur sind nicht länger identisch.

Was gewonnen wird, ist „das Bewusstsein des nichtidentischen Objekts“ (Adorno, 1969: 205f.). In diesem Zusammenhang konstatiert Adorno in Heideggers späten Hymnen und deren parataktischer Struktur eine Tendenz zur Annäherung an Musik. „Musikhaft ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil“ (Adorno, 1969: 185). Und weiter heißt es: „Der Verzicht auf prädikative Behauptung nähert ebenso den Rhythmus einem musikalischen Verlauf an, wie er den Identitätsanspruch der Spekulation mildert, die sich anheischig macht, Geschichte in ihre Identität mit dem Geist aufzulösen“ (Adorno, 1969: 186f.). Tàpies' Malerei können wir nun in eine Parallele zu Hölderlins Spätwerk setzen und Adornos Interpretation auch auf sie anwenden. Das Gestische bei Tàpies tritt in Korrespondenz zum Musikalischen bei Hölderlin. Gestisches Malen ist prozessual, musiziert gleichsam mit dem Pinsel und sucht eine andere Kunst als eine, die subjektiven Geist und Natur identifiziert. In Musik und gestischem Malen weicht Herrschaftswille und macht einem Denken des Vollzugs und des Unterwegsseins Platz. Tàpies führt die Loslösung von der idealistischen Philosophie nun auch auf dem Gebiet der Malerei durch. Und neben dem gestischen Charakter ist hier vor allem auch die zentrale Rolle zu nennen, die die Materialität in seinem Werk einnimmt. Sandig-pastöser Auftrag auf der Leinwand, die erdig-schrundige Oberfläche sind das auffälligste Charakteristikum dieser Kunst. Im unmittelbaren Zeigen von Mauer, Seil, Tuch, Bettgestell oder Wäsche, die ja nicht abgebildet werden, sondern dem verduztten Betrachter als solche präsentiert werden, ruht der Anspruch der idealistischen Synthesis selbst. Der Maler sucht der Dinge nicht malend Herr zu werden, sondern deren bestürzendes Sosein zu geben, das kein Zurichten mehr verstellt. Hölderlin hat den Identitätszwang des Logos mit den dichterischen Mitteln der parataktischen Reihung gebrochen; Tàpies radikalisiert diesen Bruch mit seiner Malerei, indem er die vom Logos subordi nierte Natur freisetzt und auf vorher nie dagewesene Weise als das Andere der Vernunft als Anderes sein lässt. Man sieht, dass Heidegger und Adorno, die politisch diametral entgegengesetzt waren und auch philosophisch als Kontrahenten galten, bei näherer Betrachtung in ihrer Philosophie eben doch eine erstaunliche Nähe zeigen.

Und tatsächlich verhält es sich so, dass in Tàpies' Malerei zentrale Impulse sowohl von Heidegger als auch von Adorno zusammenfinden, beide Denker letztlich miteinander versöhnt werden. Heidegger hat zwar die Verfallenheit an das Man kritisiert, das mittelmäßige Leben der Gesellschaft, die über ihrem alltäglichen Tun das Sein vergisst; er hat auch prononciert auf die Gefahren der modernen Technik hingewiesen, aber eine Negativität, wie sie der Gesellschaftskritik Adornos eignet und die auf Überwindung der bestehenden Produktionsverhältnisse drängt, war ihm fremd. Adorno hat ihn darum ja auch der blinden Anbetung des Seins und der Affirmation des Bestehenden geziehen. Er schreibt an einer Stelle, Heidegger habe noch einmal das Tor der Metaphysik angebetet, nachdem es längst zugefallen war. Er selbst dachte Philosophie als Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und hob gerade an der avantgardistischen Kunst deren kritisches Potential hervor: „In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig“ (Adorno, 1970: 378). In der Tat hat Heideggers Kunsttheorie dagegen einen Charakter, den man auf den ersten Blick als affirmativ bezeichnen könnte. In seinem Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerkes“ definiert er Kunst als „die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk“ (Heidegger, 1980: 57), also als eine konservierende Praxis. In seiner Deutung von Hölderlins Hymne „Andenken“ hebt Heidegger den Gestus des Grüßens hervor. Er bezieht sich u.a. auf den Vers „Geh aber nun und grüße / Die schöne Garonne, / Und die Gärten von Bourdeaux“. Er beschreibt den Gestus des Grüßens mit folgenden Worten: „Der echte Gruß ist ein Zuspruch, der dem Gegrüßten den ihm gebührenden Wesensrang zuspricht und so das Gegrüßte aus dem Adel seines Wesens anerkennt und durch dieses Anerkennen sein lässt, was es ist. Das Grüßen ist ein Seinlassen der Dinge und der Menschen“ (Heidegger, 1982: 50). Dieser Gestus des Grüßens, der Menschen und Dinge in ihrem Sosein anerkennt und sein lässt, ist bei näherem Zusehen nicht tatsächlich affirmativ. Ihm wohnt eine kritische Potenz inne, insofern er sich gegen das bürgerliche Tauschprinzip wendet. Dieses richtet alles immer nur für den Brauch zu, belässt die Dinge nicht in ihrem Sosein, sondern lässt sie immer nur für ein Anderes gelten, den Tauschwert. Insofern weist der Gestus des Grüßens eine deutliche antibürgerliche Wendung auf. Heidegger hat selbst das kriti-

sche Potenzial nicht entfaltet, das in seiner eigenen Argumentation impliziert ist. Er hat Marx kaum gelesen und darum auch die nötigen Kategorien nicht parat gehabt. Tàpies war dagegen in einer anderen Lage: er hatte den Marxismus etwa ab 1950 rezipiert, nahm am antifranquistischen Kampf teil, wobei Opposition damals üblicherweise mit Kommunismus gleichgesetzt wurde. Viele seiner Werke greifen katalanische Symbole auf wie die vier roten Balken der katalanischen Fahne oder die als National-symbol getragene, an die phrygische Mütze erinnernde „barretina“, um auf diese Weise gegen die Unterdrückung durch den Madrider Zentralismus zu protestieren. Wenn er in seinen Arbeiten häufig nackte Füße zeigt, dann findet sich darin ein fernes Echo an Marx, der Hegels idealistische Philosophie bekanntlich „vom Kopf auf die Füße“ zu stellen beabsichtigte. Tàpies hatte sich also einen subversiven Impuls zutiefst zu eigen gemacht. Sein einzigartiger Rang in der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte ist darin zu erblicken, dass er Heideggers Impuls des Grüßens aufgreifen konnte, aber gleichzeitig die darin implizierte Negation der bürgerlichen Gesellschaft zu explizieren vermochte und somit auch Adornos Ästhetik verpflichtet blieb.



Der Maler war bekanntlich besessen davon, Leinwände oder Blätter mit Zeichen, Zahlen, Symbolen, Kreuzen, gestrichelten Linien und anderen Markierungen zu versehen. Seine Arbeit bestand wesentlich darin, Spuren zu hinterlassen, die Oberflächen einzuritzen. Diese Leidenschaft des Einzeichnens, Einschreibens und Überschreibens kann nun genau in dem Sinn gedeutet werden, in dem wir Tàpies' spezifische Leistung zu benennen versucht haben. Sie vereint den Gestus des Grüßens mit entschiedener Negativität, die Philosophie Heideggers mit derjenigen Adornos. Es ist etwa an das klassische Gemälde „Écriture sur le mur“ von 1971 zu denken (Abb. 1). Hier ist eine ockerfarbene Wand zu sehen, auf der sich unter anderem waagerechte, locker-spielerisch gezogene weiße Striche befinden, die wie von Kreide gezeichnet erscheinen. Diese Striche wirken ganz so, als ob Kinder sie im Vorübergehen angebracht hätten: Kinder, die die Mauer zeichnend nicht etwa besitzen wollten, sondern das Glück der Berührung suchten, die Mauer allein streifen wollten, zugleich aber auch die Lust verspürten, die Fläche mit ihrer Spur zu versehen und damit als veränderte zurückzulassen. Auf der einen Seite vollziehen diese Striche also ein Grü-



Abb. 1: *Écriture sur le mur*. © Fundació Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

ßen, das die Dinge in ihrer Eigenart anerkennt und belässt; auf der anderen Seite melden sie die Absicht an, die Dinge nicht unverändert zu lassen. Der vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man erkennt, dass in diesem Grüßen und Seinlassen bereits eine Wendung gegen das Tauschprinzip enthalten ist, das die Dinge immer nur für ein Anderes gelten lässt und auf den Tauschwert reduziert, und dass damit schon im zartesten Strich eine Revolte gegen die bürgerliche Gesellschaft enthalten ist. Dass Tàpies in der Negation eben immer auch am Grüßen festhält, unterscheidet ihn etwa von Arnulf Rainer, der mit seinen Übermalungen ja ebenfalls eine Art von Überschreiben praktiziert, dabei aber auf radikales Auslöschen und Überwältigen des Untergrundes drängt und nicht die Zartheit des Striches kennt, die bei dem Katalanen immer auch ein Musizieren und Gelten Lassen der Dinge ist. Gleichwohl bezeugt auch dieser Strich den Willen, dass die Dinge überschrieben werden müssen. Das, was ist, muss nicht so bleiben. Tàpies malt Graffiti, die politischen Losungen aus dem Untergrund gleichen, die nachts an die Wände gepinselt werden. Er hatte sich Anfang der fünfziger Jahre von Photos inspirieren lassen, die Brassai von Graffiti an Pariser Hauswänden gemacht hatte. Der Maler greift noch einmal den avantgardistischen Impuls der Revolte auf und begreift seine Kunst als Subversion. Auch das zum X geformte Kreuz etwa ist ein kraftvolles Zeichen des Ausstreichens und Negierens. Damit gelingt es ihm zu vollziehen, was Heidegger zwar vorgedacht hat, was dem Philosophen selber aber nicht mehr zu explizieren gegeben war: die Konsequenz aus dem Grüßen und Seinlassen der Dinge zu ziehen und damit die bürgerliche Gesellschaft zu verneinen, die die Dinge immer nur für den Gebrauch zurichtet und im abstrakten Tauschwert einander gleich macht. Peter Bürger hat ebenfalls darauf hingewiesen, dass der Umgang dieses Malers mit Zahlen und Schrift einer ist, der sich gegen Rationalität wendet. Er bezeichnet ihn als magisch: „Indem nun Tàpies die Schrift verwendet, nicht um eine eindeutige Botschaft zu übermitteln, sondern um im einzelnen Buchstaben so etwas wie eine magische Kraft zu entdecken, setzen sich seine Bilder einer Moderne entgegen, die überall die rationale Eindeutigkeit des Begriffs erstrebt“ (Bürger, 2001: 148). Schrift beschwört hier die Dinge, berechnet sie nicht.

In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Tàpies das Wertedenken der Tradition insgesamt in Frage stellt. Das ist gerade das Wohltuende an seiner Malerei, dass sie den Betrachter von der abendländischen Fixierung auf Werte befreit. Tàpies liebte einen Vers von Joan Salvat-Papasseit: “Res no és mesquí, perquè la cançó canta en cada bri de cosa”. Nichts ist gering, denn das Lied erklingt in jedem Halm. Unter diesem Titel hat er einen

Aufsatz geschrieben, indem er von seiner Präferenz ärmlicher Materialien handelt. Er hat ja immer wieder das Wertlose und Verachtete ins Zentrum seiner Bilder gestellt: Stroh, Holz, Schnüre, Zeitungspapier, Pappstücke, Soldatendecken, zerbrochene Teller, Fußmatten usw. Er schreibt in seinem Essay: „Vielleicht ist diese Liebe zu den flüchtigen Dingen, die ich so intensiv empfinde, der Grund, dass ich in der westlichen Kunst alles Gegenteilige so absurd empfinde: den Überfluß, die Serienfabrikation, die allzu gediegenen oder allzu technifizierten Materialien“ (Tàpies, 1976: 179). Hier kommt selbstverständlich seine Faszination für den Zen-Buddhismus ins Spiel, der ja gerade die Versenkung in das Einfache, Elementare, scheinbar Wertlose und in die Leere lehrt. Es ist die Befreiung vom Wert, die gerade Zugang zum wahren Reichtum schafft. Tàpies schreibt weiter: „Denn im Elementaren, im Einfachsten, im Stroh und im Mist und selbst im Tode, mag es uns gefallen oder nicht, liegt potentiell eine neue Lebensquelle. Der Untere, Exkrement der Gesellschaft, der unterdrückt ist und sich gegen den Oberen auflehnt, hat allen Grund dazu, und wir müssen ihm dafür danken, dass er uns mit dieser Quelle neuen Lebens beschenkt. Das zu zeigen, ist wesentlich“ (Tàpies, 1976: 183f.). Mit seiner Aufhebung des Wertedenkens geht Tàpies trotz seiner Marxismus-Rezeption übrigens entschieden über Karl Marx hinaus. Marx hatte nur den Tauschwert als Wert bezeichnet und eine Gesellschaft zu revolutionieren versucht, für die dieser Wert als Hauptziel ihrer Tätigkeit galt und sich im Kapital sogar ständig vermehrte, während er die Orientierung am Gebrauchswert durchaus nach wie vor für eine künftige Gesellschaft vorsah. Damit hielt Marx aber nach wie vor an der Verwertungsidee fest, für die ein Ding immer auch für etwas gut sein muss. Tàpies geht, nicht zuletzt dank seiner Rezeption des Zen-Buddhismus, darüber hinaus, stellt Verwertung überhaupt in Frage. Wenn die Dinge von der Fixierung auf einen Wert befreit sind, kann die Offenheit des Seins in ihrer unermesslichen Fülle über uns hereinbrechen. Hierbei kann Tàpies übrigens auch an die Ästhetik der Romantik anknüpfen. Das bekannte ästhetische Programm etwa von Novalis kann auch für sein bildnerisches Schaffen gelten, das häufig Gegenstände wie Unterwäsche, Socken oder Schuhe ins Bild setzt, die üblicherweise eher als wertlos gelten, aber als abgebildete nunmehr das Wertedenken selbst in Frage stellen: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es –“ (Novalis, 1969: 385). Schließlich können wir hier auch noch einmal Hölderlin heranziehen, der bereits

ein hundredfünfzig Jahre vor Tàpies die Aufhebung des Tauschs und des Wertes in seinen Versen gedacht hat. Ich zitiere einen Vers des Dichters, der dem Maler gefallen hätte:

O dass mir nie nicht altere, dass der Freuden
dass der Gedanken unter den Menschen, der Lebens-
zeichen keins mir unwerth werde, dass ich seiner mich schämte,
denn alle brauchet das Herz, damit es Unaus-
sprechliches nenne. (Hölderlin, 1977: 53)

■

Als ich mit Tàpies zusammensaß, fiel mein Blick auch auf seine Person. Ich erinnere mich, dass er einen Pullover trug und mir aus Gründen, die ich in diesem Augenblick nicht verstand, seine Brust aufgefallen war. Was war denn nur Besonderes an dieser Brust? Haben nicht alle Männer eine? Heute glaube ich zu wissen, was mir da aufgefallen war: ich saß einem Menschen gegenüber, der sein Menschsein verkörperte, der Gebrechlichkeit und Stärke verband, vielleicht sogar seine Stärke aus Gebrechlichkeit bezog, für den Atmen, das Heben und Senken der Brust, ein fragiles, immer bedrohtes, am Ende aber seine Gesundheit behauptendes Geschehen war. Tàpies hat ja in seiner Autobiographie beschrieben, wie er in jungen Jahren gerade durch eine schwere Lungenkrankheit den Weg zur Kunst gefunden hat. Nachdem er ein Maltafieber auszukurieren hatte, zog er sich eine Nikotinvergiftung zu, litt in großen Menschenansammlungen unter Atemnot und erkrankte darauf vor allem an Tuberkulose. Ein ganzes Jahr verbrachte er in einem Sanatorium in Puig d'Olena. Seine Brust war damit Organ der Gefährdung wie der Genesung. Während dieser Zeit lernte er es, zur bürgerlichen Welt in Distanz zu gehen, zum Willen des Vaters, Jura zu studieren und Geld zu verdienen, und er wurde sich seiner Berufung zum Künstler gewiss. „... im tiefsten Innern spüre ich, dass die Kunst mich anzieht, aber eine Kunst der Verruchten, die nicht dazu taugen, Geld zu verdienen“ (Tàpies, 1977: 154; deutsch von E. G.). Während dieser Zeit las er viel – so den *Zauberberg*, der ja auch von einem Sanatorium, von Erkrankung und Genesung handelt –, hörte Brahms und machte sich mit einer Sicht auf Welt vertraut, die die Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft sprengte. Dabei ist es wohl kein Zufall, dass der Impuls zum Kunstschaffen in eins fiel mit der Erfahrung der Verwundbarkeit der eigenen Physis. Für Goethe ist es sogar ein Kennzeichen des bedeutenden Kunstwerks, Spuren der Verletzlichkeit seines Schöpfers zu tragen. Er sagt: „Was

nicht originell ist, daran ist nichts gelegen, und was originell ist, trägt immer die Gebrechen des Individuums an sich“ (Goethe, 1963: 115). An Tàpies muss die Radikalität hervorgehoben werden, mit der er sich in seinem Werk der Verletzlichkeit der Gattung stellt und sie abbildet. Er zeigt eine Materialität, die ihre Verwundetheit offen austrägt, zeigt ihre Schründen und Narben. Die häufig verwendete Farbe Rot erinnert an Blut. Ein Bild wie „Ellenbogenmaterie“ (Mischtechnik auf Leinwand, 1973; Abb. 2) zeigt ein Körperteil, das mit Verbandsmull umwickelt ist (Gimferrer, 1976: Abbildung 362). Auch die Entdeckung der für den Maler charakteristischen gleichförmigen erdigen Oberflächen führte ihn über den Weg der Verletzung der Leinwand. Tàpies erinnert sich: „Mit verzweifelter, fiebrhafter Erbitterung machte ich ein formales Experiment nach dem anderen, bis an den Rand des Wahnsinns. Jede Leinwand war ein Schlachtfeld, auf dem sich die Verletzungen schließlich bis ins Unendliche vervielfältigten. Und dann kam die Überraschung: Die ganze frenetische Bewegung, die ganze gestische Veranstaltung, die ganze nicht enden wollende Dynamik, die Kraft der Risse, Kratzer, Schläge, Narben, die Teilungen und Unterteilungen, die ich jedem Millimeter, jedem Hundertstelmillimeter der Materie aufzwang, führten plötzlich den qualitativen Sprung herbei. Schon nahm das Auge die Unterschiede nicht mehr wahr. Alles verband sich zu einer gleichförmigen Masse“ (Tàpies, 1976: 133). Tàpies kann in dieser Hinsicht vielleicht nur noch mit Joseph Beuys verglichen werden, der in seiner Installation mit dem Titel „Zeige deine Wunde“ eine Art Krankenzimmer mit zwei Leichenbahnen geschaffen und damit Tod und Vergänglichkeit thematisiert hatte. Beuys, der im Krieg verwundet worden war und vom Feuilleton als „Schmerzensmann der Kunst“ apostrophiert wurde, wollte damit zeigen, dass allein durch das Offenbaren der Wunden Heilung erreicht werden kann. In diesem Offenbaren liegt bereits die Kraft und der Weg zur Gesundheit. Tàpies und Beuys führen die Kunst zu einem Punkt, an dem der menschliche Geist die eigene Naturhaftigkeit anzuerkennen vermag. Da wir ja schon mehrfach auf die Nähe zwischen unserem Maler und Hölderlin verwiesen haben, zitieren wir noch einmal Adorno, der die späte Lyrik des Dichters mit den Worten resümiert: „Geist ist selber auch Natur“. Erst wenn Geist sich als solche erkennt, vermag er Kunst von Rang zu schaffen: „Genius aber ist Geist, sofern er durch Selbstreflexion sich selbst als Natur bestimmt; das versöhnende Moment am Geist, das nicht in Naturbeherrschung sich erschöpft, sondern ausatmet, nachdem der Bann der Naturbeherrschung abgeschüttelt ward, der auch den Herr-

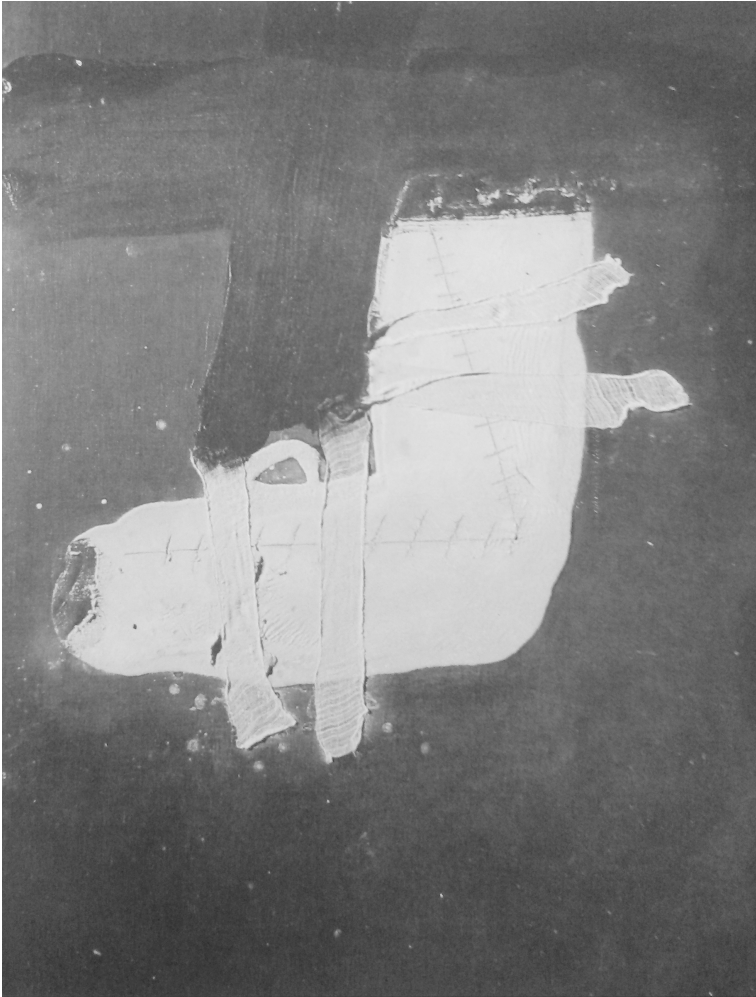


Abb. 2: *Materia colze*. © Fundació Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

schenden versteinen macht“ (Adorno, 1969: 205f.). In diesem Zitat ist auch Tàpies' Ästhetik wesentlich umrissen. Subjektivität vergottet sich nicht mehr wie im Idealismus; Geist erkennt sich vielmehr als das Andere seiner selbst. Interessant ist, dass Adorno in diesem Zitat von Atem spricht; das Subjekt, das sich selbst als Natur erkennt, verliert die Erstar-

rung des Herrschaftsgestus und vermag an sich selbst eine Lösung von Körper und Seele zu erfahren. Im Durchgang durch die Fragilität der eigenen Physis vermag Atem zu kommen und zu gehen.



Täpies, der Mauern, Wände, Tücher und Decken ins Bild setzt, ist ein Künstler der Oberfläche. Die Werke haben keine Tiefe, wölben sich gleichsam nach außen, beharren auf der Ausstellung der Oberfläche. Damit fügt er sich in eine allgemeine Tendenz der Moderne ein, eine Ästhetik, die von Nietzsche bekanntlich ausgerufen worden ist. Der Philosoph lobte die Griechen, weil sie dem äußeren Schein verfallen waren und von metaphysischer Tiefe nichts wissen wollten. Das bekannte Zitat lautet: „O diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu *leben!* Dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehnzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen *Olymp des Scheins* zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe...*“ (Nietzsche, 1966: 1061). Im Lauf des 19. Jahrhunderts wurde die Frage nach dem, was hinter den Dingen liegt, zunehmend zurückgedrängt zugunsten der Aufmerksamkeit für die Oberfläche. Es entstand etwa der Kult des Dandytums, der zum Ziel hatte, äußere Eleganz zu zelebrieren. Das 20. Jahrhundert hat das Denken der Oberfläche dann vielfältig weiterentwickelt. Wittgenstein hat eine Philosophie gefordert, die nicht länger nach Begründungen fragen, sondern die reine Beschreibungen suchen sollte. In der Literatur kann u.a. Fernando Pessoa genannt werden. Er hat mit Alberto Caeiro ein Heteronym geschaffen, das auf reiner Vordergründigkeit besteht und das Denken an Hintergründe ablehnt. Er vergleicht den Tejo mit dem kleinen Fluß seines Heimatdorfes. Er liebt gerade den Fluß seines Heimatdorfes, weil er die Frage nach Bedeutung stillstellt, während der Tejo, obwohl größer und schöner, ihm zu beladen mit Bedeutung ist, insofern er als Verbindung zwischen Land und Meer auf Übersee und die portugiesische Kolonialgeschichte verweist: „O rio da minha aldeia não faz pensar em nada./ Quem está ao pé dele está só ao pé dele“ („Der Fluß meines Dorfes lässt an nichts denken. / Steht man an seinem Ufer, so steht man einzig an seinem Ufer.“) In den Gedichten Caeiros finden sich in aller Deutlichkeit Erklärungen einer Philosophie, die nur die unmittelbare Präsenz der Dinge zu leben empfiehlt und die Frage nach einem Dahinter der Erscheinungen ablehnt:

O único sentido das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum. („Der einzige innere Sinn der Dinge / ist, dass sie keinen inneren Sinn besitzen“) (Pessoa, 1986: 23f.).

O meu misticismo é não querer saber. / é viver e não pensar nisso. („Meine Mystik besteht im Nichtwissenwollen. / Sie heißt: leben und nicht daran denken“) (Pessoa, 1986: 59).

As coisas não têm significação: têm existência. / As coisas são o único sentido oculto das coisas. („Die Dinge haben keine Bedeutung; sie sind vorhanden. / Die Dinge selbst sind der einz'ge verborgene Sinn der Dinge“) (Pessoa, 1986: 68f.).

In Spanien könnte man die Autoren Josep Pla und Francisco Umbral nennen, die beide metaphysische Tiefe abgelehnt haben und stattdessen um die Darstellung reiner Alltäglichkeit bemüht waren. Beider Werk ist beschriebene Oberfläche. Umbral scheut dabei nicht davor zurück, die Grenze zur Oberflächlichkeit zu überschreiten. Tàpies ist raffinierter im Umgang mit der Oberfläche. Es gibt vielleicht keinen zweiten Künstler, der mit einer derartigen Konsequenz und Entschiedenheit wie er Oberfläche ausstellt, aber es gibt wohl auch kaum einen zweiten, der sie wie er gleichzeitig als Rätsel belässt. Oberfläche darstellen heißt bei ihm folglich keineswegs oberflächlich zu sein. Die Mauer verbirgt restlos, was sich dahinter verbirgt, was sie verschließt. Dabei rührt die Wirkung seiner Bilder nicht zuletzt daraus, dass die Tiefe zwar versperrt ist, als Versperrte aber präsent bleibt. Tàpies selbst hat sich als Agnostiker bezeichnet. Er ist einer, der das Numinosum belässt und als solches mit Wucht hervortreten macht. Seine Bilder wirken, indem sie alles Licht anziehen wie karge spanische Landschaft unter der Sonne und ihm gleichzeitig jäh den Weg versperren, sich ihm gegenüber als undurchdringlich erweisen. Aufschlussreich ist hier, diese Bilder etwa mit denjenigen von Emil Schumacher zu vergleichen, die ja auch dem Informel zugerechnet werden. Schumachers Bilder können jedoch nicht diesen Eindruck jener geheimnisvollen Oberfläche erzeugen, den Tàpies' Werk hervorzurufen versteht im Paradox, das Licht auf sich zu versammeln, um gleichzeitig nichts als undurchdringliches Geheimnis zu präsentieren.



Es gibt noch einen weiteren charakteristischen Zug an diesem Werk, den wir hervorheben wollen. Auch diesen Aspekt werden wir vor einen philosophischen Hintergrund stellen können. Es handelt sich um die auffällige Häufigkeit, mit der der Maler auf seinen Bildern Symmetrien setzt, Ele-

mente sich spiegeln lässt, Leinwände durch eine trennende Linie halbiert oder die Vierzahl verwendet. Das Hauptsymbol dieser Malerei, das Kreuz, ist eine eminente Figur der Symmetrie. Diese Darstellung von Spiegelungen ist geradezu ein Markenzeichen von Tàpies und findet sich nicht bei Picasso oder Miró. Bildelemente und Zeichen wiederholen sich immer wieder, entsprechen einander, werden in wechselseitige Korrespondenz gesetzt. Geben wir ein paar Beispiele hierfür. Das Bild „Senkrecht auf Weiß“ von 1959, Mischtechnik auf Leinwand,¹ teilt die mit weißer Materie bedeckte Leinwand durch eine Mittellinie in zwei gleichgroße Hälften; dazu finden sich an den Rändern rechts und links jeweils zwei mit einer Hand oder einem Spachtel angebrachte Eindrücke, die ebenso einander spiegeln. Die Arbeit „Zwei zusammengebundene Kartons“ von 1972 zeigt zwei mit einer Kordel zusammengebundene Kartons, die beide an ihren Enden rechts und links umgebogen sind und auch auf diese Weise miteinander korrespondieren (Gimferrer, 1976: 300). Markant ist auch das Werk „Messer und Stücke Karton“, eine Collage auf Leinwand von 1971, bei der genau in der Mitte ein mit Sand verschmutztes Messer auf die weiße Leinwand aufgeklebt ist sowie rechts und links zwei ausgerissene Kartonstücke angebracht sind, die trotz ihrer ungleichen Größe den bestimmenden Eindruck von Symmetrie vermitteln (Gimferrer, 1976: 302). Bei „Zwei schwarze Kreuze“, Mischtechnik von Leinwand von 1973, sind zwei schwarze Kreuze, jeweils oben und unten, auf weißen Hintergrund gemalt und mit vertikal verlaufenden gestrichelten Linien miteinander verbunden (Gimferrer, 1976: 330). Das Werk „Tellerabdrücke“ (Mischtechnik auf Holz, 1973; Abb. 3) präsentiert eine weiße sandige Fläche, auf der rechts und links die Abdrücke von Essgeschirr zu finden sind, jeweils einem großen Teller mit zwei kleinen Tellern und dem dazu gehörigen Essbesteck (Gimferrer, 1976: 335). Die Mitte der Fläche ist leer, aber umrissen von eingeritzten Linien, die etwas wie ein auf dem Kopf stehendes, gleichschenkliges Dreieck bilden und dem Betrachter ebenfalls geometrische Harmonie vermitteln. Es ließen sich für dieses Phänomen unzählige andere Beispiele aus dem Werk des Künstlers nennen. Es ist eine zentrale Konstante in ihm, übrigens auch in der Druckgraphik. Das Spiel mit geometrischen Harmonien, Symmetrien und Proportionen ist Grundbestandteil des traditionellen Schönheitsbegriffs, der auf die Pythagoräer zurückgeht, die die Welt durch mathematische Gesetzmäßigkeiten geordnet dachten. Die

1 Gimferrer (1976: Abbildung 163).



Abb. 3: *Empremtes de plats*. © Fundació Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Pythagoräer haben sich nicht selbst zur Kunst geäußert, aber eine spätere Quelle, Sextus Empiricus, verweist auf das Gesetz der Symmetrie: „Keine Kunst besteht ohne Analogie, Analogie aber liegt in der Zahl begründet. Alle Kunst besteht also durch die Zahl“ (zit. n. Hahn, 1989: 15). Auf die Frage, warum Symmetrie ein Merkmal des Schönen sei, schreibt der Technikphilosoph Hans Sachsse: „Weil das Regelmäßige, Maßhaltige, sich Wiederholende das Mittel für jede Orientierung ist. Ob unbewusst und rein instinktiv oder bewusst überlegt, immer benutzt die Orientierung diesen Schluss von der Vergangenheit auf die Zukunft, die durchhaltenden, konstanten Strukturen die Invarianten. Die gesamte evolutionäre Entwicklung, diese aktive Anpassung durch Ausnutzung von Nischen, beruht auf Bedürfnisbefriedigung durch Einpassung in bestehende Ordnungen. Daher erleben wird das Regelmäßige, das die Erwartungen bestätigt, als erwünscht, vertraut und beruhigend und das Unregelmäßige als Verwirrung, die sich bis zum Schrecken und zur Panik steigern kann“ (Quibeldey-Cirkel, 1996: 132f.).

Musiktheorie besteht wesentlich aus Harmonielehre. Gleichermaßen ist Dichtung – in Reim, Parallelismus und Anapher – durch Symmetrien bestimmt. Roman Jakobson hat im Parallelismus sogar das vorherrschende Stilprinzip von Dichtung überhaupt erkannt: „Alles Kunstwerk [*artifice*] lässt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus“ (Menninghaus, 1987: 8). Winfried Menninghaus hat auf die zentrale Rolle reflexiver Selbstverdoppelung in der Theorie der Frühromantiker hingewiesen. Er zitiert Friedrich Schlegel, der alle bedeutende Dichtung von der Struktur des Parallelismus bestimmt sieht: „Wie die Parallelismen der hebräischen Gesänge »in freier Symmetrie wie Meereswellen auf und nieder fluten, und gegeneinander wogen«, so sind die von Schlegel am höchsten geschätzten Dichter allesamt »Meister« der Symmetrie. Von Shakespeare, bei dem sich »das Reflective [...] durch die wichtigsten Charaktere wie durch die wichtigsten Stücke zieht«, heißt es etwa, seine künstlerische »Reflexion« äußere sich – als »Durchbildung« noch des »Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen« – »bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben großen Maßstabs, durch gigantische Wiederholungen und Refrains«. Und an anderer Stelle: »Auch im Innern [...] der größten modernen Gedichte ist Reim, symmetrische Wiederkehr des Gleichen [...] Ich möchte es [...] den Shakespeareschen Reim nennen: denn Shakespeare ist Meister darin.« Ähnlich Cervantes: bei ihm »*reimen* sich auch die *Gedanken*«, und »in keiner andern Prosa ist die Stellung der Worte so ganz Symmetrie und Musik; keine braucht die Verschiedenheiten des Styls so ganz, wie Massen von Farbe und Licht«“ (Menninghaus, 1987: 173f.). Tàpies dürfte wohl der erste Künstler sein, der die Symmetrie mit derartigem Nachdruck in die Malerei eingeführt hat. Mit dieser Feststellung wollen wir aber nun auch nach der philosophischen Bedeutung dieser so auffälligen Gestaltungstechnik fragen. Und da liegt es nahe, in ihr ebenfalls einen metaphysikkritischen Impuls zu erblicken. Im Verfahren der Spiegelung nämlich wird das Denken des Ursprungs selber in Frage gestellt. In ihm erscheint immer schon alles verdoppelt, und die Verdoppelung, streng gedacht, geht über die Konzeption des Einen hinaus, die von der klassischen Metaphysik vertreten worden ist. Winfried Menninghaus macht insbesondere auch darauf aufmerksam, dass bereits die Frühromantiker Identität als Zweiheit denken: „Die Romantiker »deducieren« also »die Dualität gleich in der Einheit«. Der »Begriff der Identität« enthält für sie schon an seinem Ursprung den Begriff »des Wechsels in sich selber«; das »ächte

Individuum« ist ihnen ein »Dividuum«. Und dies ist in letzter Konsequenz so zu lesen, dass es nicht sowohl eine Dualität in einer ihr zugrunde- und vorausliegenden Einheit gebe, als dass diese Einheit überhaupt nur ein Effekt ursprünglicher Gespaltenheit sei“ (Menninghaus, 1987: 91). Menninghaus zitiert Novalis' Interpretation des Identitätssatzes $a = a$: „In dem Satze a ist a liegt nichts als ein Setzen, Unterscheiden und verbinden. Es ist ein philosophischer Parallelismus. Um a deutlicher zu machen wird A geteilt.“ (zit. n. Menninghaus, 1987: 91). Unser Kritiker kommentiert: „In diakritischer Reflexion entdeckt also Novalis schon im scheinbar unverdächtigsten Ausdruck der Identität mit sich ($a = a$) eine Differenz, die diese Identität, qua Verdopplung in sich selbst, spaltet. Die bloße Prädikation eines A von sich ist schon ein um die Kopula gruppiertes differentielles »Parallelismus«“ (ebd.). Friedrich Schlegel hat eine ähnliche Kritik des Einen im Auge, wenn er formuliert: „...einen absoluten Punkt, ein Ey für das Universum giebt's nicht“ (Menninghaus, 1987: 89). Was die Frühromantiker vorgedacht haben, wird im 20. Jahrhundert dann insbesondere von Jacques Derrida fortgeführt. Im Zentrum seiner Philosophie steht die Dekonstruktion der binär-hierarchischen Oppositionsbeziehung von Ursprung und Derivat. Während also in der traditionellen Metaphysik stets der Ursprung dem Derivat vorgeordnet war, das Derivat also als bloß Abgeleitetes und Sekundäres galt und damit keine metaphysischen Weihen beanspruchen konnte, bricht Derrida den Vorrang des Ersten über das Zweite und etabliert eine Spiegelung, in der es keinen Ursprung mehr gibt. Er schreibt: „Es gibt Dinge, Wasserspiegel und Bilder, ein endloses Aufeinander-Verweisen, aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung. Denn was reflektiert wird, zerteilt sich *in sich selbst*, es wird ihm nicht nur sein Bild hinzugefügt“ (Derrida, 1983: 65). Auch die Struktur dessen, was er als *différance* bezeichnet, bedeutet für ihn, die Annahme eines absoluten Ausgangspunkts zu überwinden. Wenn Sprache Sinn unendlich aufschiebt, stellt sich keine ursprüngliche Präsenz mehr ein. Wir lesen: „Différer in diesem Sinn heißt temporisieren, heißt bewusst oder unbewusst auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurren, welcher die Ausführung oder Erfüllung des »Wunsches« oder »Willens« suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert“ (Derrida, 1976: 12). Schrift in Derridas Verständnis impliziert das Vergessen erster, sinnbildender Aktivitäten. Dabei ist Schrift an die Möglichkeit von Wiederholbarkeit geknüpft, die jedoch nur vollzogen werden kann, indem sie sich mit Veränderung vermengt. Der französische Philosoph hat für die Wiederholung auch den Begriff der

Iteration verwendet, in dem das Sanskrit-Adjektiv „itara“ mitklingt, das „anders“ oder „verschieden“ bedeutet. So gibt es in der Wiederholung der Zeichen keine absolute Identität der Bedeutungen, sondern immer auch schon Differenz. Eine Kopie gerät nicht nur zur Wiedergabe des Originals, sondern auch zu dessen Verfälschung. In der Verdopplung vollzieht sich ein Abschied von der Metaphysik eines reinen Absoluten oder Ersten. – Auf die Frage, wie der Gebrauch der Symmetrie nun bei Tápies zu interpretieren ist, gibt es eine zweifache Antwort. Zunächst kann man ihn traditionellem Schönheitsempfinden zurechnen; das Spiel der Korrespondenzen befriedigt eben den ästhetischen Sinn, weil es Harmonie vermittelt und damit auf den Betrachter von beruhigender Wirkung ist. Darüber hinaus muss dieses Werk aber auch in den Kontext neuerer geistiger Entwicklungen gestellt werden. Es entstammt dem 20. Jahrhundert, und damit müssen für seine Deutung denkerische Ansätze berücksichtigt werden, die – auf den Spuren der Frühromantiker – Symmetrie, Verdoppelung und Spiegelung in ihrer philosophischen Konsequenz zu entschlüsseln unternommen und sie als metaphysikkritische Figuren zu lesen gelehrt haben. Derrida mag der theoretische Wortführer dieser Ansätze sein, aber diese finden durchaus auch große Verbreitung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Ein prominentes Beispiel ist Jorge Luis Borges. Der Spiegel ist bekanntlich eines der zentralen Motive seines Werks. Seine Erzählung „El jardín de senderos que se bifurcan“ spricht von einem symmetrischen Garten und entwickelt die Idee wuchernder paralleler Zeiten, die an die Stelle der einen absoluten Zeit tritt. Von großer Aussagekraft ist auch sein Essay „Pierre Menard, autor del *El Quijote*“. Hier berichtet er von einem französischen Schriftsteller, der sich zum Ziel gesetzt hat, den Quijote Jahrhunderte später noch einmal zu schreiben, Wort für Wort identisch. Er muss schließlich feststellen, dass sein Text zwar tatsächlich identisch mit dem des Cervantes geraten ist, aber dass die Bedeutungen gleichwohl voneinander differieren. Bestimmte gleichlautende Sätze erhalten im 19. Jahrhundert eine andere Bedeutung als zur Zeit des Spaniers. Damit nimmt Borges die These Derridas vorweg, derzufolge identische Zeichenketten unterschiedliche Bedeutung haben, wenn sie in unterschiedlichen Kontexten stehen. Die Verdoppelung produziert gleichzeitig Veränderung. Was Symmetrie bei Tápies ist, zeigt besonders eindrucksvoll das Objekt „Decke mit zwei Steinen“ von 1971 (Gimferrer, 1976: 261). Es zeigt eine leere weiße Decke, die von oben locker herabhängt und unten ein Stück weit auf dem Boden aufliegt. Auf diesem aufruhenden Teil des Stoffs liegt jeweils am linken und am rechten Rand ein schwarzer, ungleichmäßig gerundeter Stein. Die

Arbeit ist ungemein karg. Sie schiebt die zwei an den Ecken der Decke liegenden Steine dem Betrachter gleichsam entgegen, als wolle sie sagen, sieh her, zwei Steine, diesem Mysterium musst du dich stellen. Diese Steine mögen in ihrer Symmetrie zunächst im traditionellen Sinn ästhetisch gefallen und beruhigend wirken, bei näherem Zusehen rufen sie aber die umgekehrte Wirkung hervor, indem sie gewohnte Denkweisen in Frage stellen. Tàpies selbst würde dieses Objekt wahrscheinlich als Meditationsanlass im Sinn des Zen-Buddhismus verstanden wissen wollen, als Anstoß zur Satori-Erleuchtung. In ihr schwinden alle Vorstellungen, die wir schablonenhaft von uns selbst und unserer Mitwelt machen, um der Erfahrung der Leere des Seins Platz zu machen. Wir können aber auch in Europa bleiben und dieses Objekt im Zusammenhang abendländischer Tradition lesen. Das Werk zeigt eine leere Mitte. Ein bedeutendes Gemälde innerhalb der Kunstgeschichte ist „Das Heilige Begräbnis“ von Caravaggio. Das Bild zeigt eine Gruppe von Figuren, die aus der Mitte gleichsam wegstürzen. Severo Sarduy hat angesichts dieses Bildes sogar von einem Sturz der Theologie gesprochen. Bei Tàpies nun ist die Mitte endgültig verloren; hat sich die christliche Kunst früher oft an einem Kruzifix orientiert, so ist der Platz des Allerheiligsten nunmehr leer, und das Werk präsentiert stattdessen die Zweiheit als Rätsel. Die Verdoppelung sprengt die metaphysische Vorstellung des Einen. Hier wird eine Spiegelung gezeigt, die die Idee eines Ursprungs außer Kraft setzt. Die Besessenheit, mit der Tàpies die Zweiheit ins Werk setzt, fordert uns auf, ihren philosophischen Gehalt zu denken. Der Künstler selbst bleibt in dieser Hinsicht stumm. Aber wir als Betrachter können sowohl auf die Frühromantiker als auch auf Derrida zurückgreifen, um die Werke sprechen zu machen. – Sehr markant ist in diesem Zusammenhang auch das Bild „Brauner Raum“ von 1960, Mischtechnik auf Leinwand (Gimferrer, 1976: 191). Auch diese Arbeit ist sehr reduziert und zeigt lediglich eine gleichmäßige braune, fast schwarze Oberfläche. Das Einzige, was es sonst zu sehen gibt, ist jeweils rechts und links am oberen Rand des Bildes ein mit etwas breiterem Spachtel gezogener, grauweiß-pastöser Farbauftrag. Die beiden Elemente sind, obwohl sie sich spiegeln, nicht identisch, sondern, wie es raschem Farbauftrag entspricht, von leicht unterschiedlicher Größe. Und beide führen über den Rand des Bildes hinaus, sprengen also den Rahmen. Zweiheit ist damit als etwas gedacht, was in der Wiederholung sich verändert und was das Denken des Einen, das dem Betrachter als Ganzes gegenüberreten könnte, verhindert. Wie die obendrein nach außen geöffnete Leere des tiefdunklen Feldes anzeigt, dass Sein selbst sich stets dem Denken entzieht und im Verborgenen

nen bleibt, so verweist die Zweiheit darauf, dass der Ursprung immer schon in sich gespalten ist. Ein Erstes gibt es nicht. Das Sekundäre ist immer schon da, irritiert das metaphysische Denken, bringt eine Kopie ins Spiel, die den Vorrang des Originals nicht mehr selbstverständlich sein lässt. Etwas wuchert fort, was die Tradition hatte in Grenzen halten wollen. Damit wird abermals Weite eröffnet; das Spiel der Zeichen entfaltet sich frei; der Geist der Schwere, den Nietzsche am Christentum beklagt hat, muss weichen.



Zum Schluss schickt es sich, dass wir wieder allein die Rolle des Betrachters einnehmen. Man wird wohl nie ganz gesagt haben, warum uns diese Malerei immer wieder trifft und fasziniert. Wir haben sie in philosophische Zusammenhänge gestellt und damit vielleicht gewisse Zugangsweisen eröffnet. Aber es bleibt eben ein Rest, der sich dem Begriff entzieht. Wer ein Museum mit den Werken verschiedener Künstler besucht, wird feststellen können, dass Tàpies' Bilder stets wiedererkennbar sind, ihre eigene Sprache sprechen, die unverwechselbare Handschrift des Künstlers tragen. Aber eben diese Handschrift entzieht sich unserem Beschreibungsversuch. Wir können sie konstatieren, wir können seelisch bei ihr vor Anker gehen, sie aber nicht mehr benennen. Was wir wahrnehmen, aber was sich unserem Begriff entzieht, ist unser Glück. ■

■ Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1969): „Parataxis“, in: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1970): *Ästhetische Theorie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976): „Die différence“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein, 6–37.
- (1983): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1963): *Maximen und Reflexionen*, in: ders.: *[dtv-Gesamtausgabe]*, XXI, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- Heidegger, Martin (1961): *Nietzsche*. Bd. II, Pfullingen: Neske.
- (1978a): „Brief über den »Humanismus«, in: ders.: *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann, 311–360.
- (1978b): „Zur Seinsfrage“, in: ders.: *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann, 379–419.
- (1980): „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1–72.
- (1982): *Vorlesungen 1923–1944*, in: ders.: *Gesamtausgabe II. Abteilung: Band 52. Hölderlins Hymne 'Andenken'*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Gimferrer, Pere (1976): *Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens*, Frankfurt am Main: Propyläen (Originalausgabe: *Antoni Tàpies et l'esprit catalan*, Paris: Editions Cercle d'Art, 1947).
- Hahn, Werner (1989): *Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst*, Königstein: Langewiesche.
- Hölderlin, Friedrich (1977): *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe* („Frankfurter Ausgabe“), Bd. 3, hrsg. von Dietrich E. Sattler, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern.
- Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1966): *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München: Carl Hanser.
- Novalis (1969): *Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München: C. H. Beck.
- Pessoa, Fernando (1986): *Alberto Caeiro · Dichtungen / Ricardo Reis · Oden*, Zürich: Ammann.
- Quibeldey-Cirkel, Klaus (1996): „Symmetrie und Software: Die Suche nach Entwurfsmustern“, *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* 1 („Zum Thema: Symmetrie(n)“), 121–143.
- Schmalenbach, Werner (1977): *Drei Reden über Antoni Tàpies*, St. Gallen: Erker.
- Tàpies, Antoni (1976): *Die Praxis der Kunst*, St. Gallen: Erker.
- (1977): *Memòria personal*, Barcelona: Editorial Crítica.

■ Eberhard Geisler, Johannes Gutenberg-Universität, Romanisches Seminar, D-55099 Mainz, <geisler@uni-mainz.de>.

Resum: El present article tracta de comprendre i explicar la fascinació de l'autor per l'obra d'Antoni Tàpies, després d'haver-hi dedicat uns trenta anys d'estudi. Encara que el pintor en les seves intervencions solia fer referència al budisme zen, aquí hem volgut interpretar la seva pintura mitjançant contextos de raonament de la filosofia europea, sobretot a través de Heidegger i Adorno. Esmentem l'"actitud de fallar les coses" amb la qual l'artista aboleix la intervenció del logos i el pensament objectivador. Així mateix, analitzem la noció de buidor i establim un paral·lelisme entre música i pintura gestual. També expliquem com allò que Heidegger anomena "actitud de salutació" cal llegir-ho com una crítica contra el principi d'intercanvi i el sistema de valors. D'altra banda, ens ocupem de la vulnerabilitat de l'home i la matèria, l'estètica de la superfície i el fenomen de la simetria. ■

Summary: In this article I try to comprehend and explain my thirty-year fascination with Antoni Tàpies's work. In addition to the painter's own references to Zen-Buddhism, I would like to refer to European philosophy, especially Heidegger and Adorno, for my line of argumentation to explain his painting. I point to the artist's manner of muffing which he uses to unhinge the laws of logos and representing thought; I examine the concept of emptiness and establish a parallelism between music and gestural painting. I suggest a reading of Heidegger's gesture of greeting as his turn against the habits of exchange principle and value judgment. I also touch on the vulnerability of man and material, the aesthetics of surface and the phenomenon of symmetry. [Keywords: Philosophy; social criticism; muffing; value judgment; symmetry] ■

Estudi de *Memòria personal* d'Antoni Tàpies des de la perspectiva de l'assaig literari

Gonçal López-Pampló (València)

■ 1 Contextualització de l'obra

■ 1.1 El sentit de *Memòria personal* en la trajectòria d'Antoni Tàpies

Antoni Tàpies, no cal dir-ho, és un dels artistes europeus més importants de la segona meitat del segle XX. L'enorme dimensió de la seva producció pictòrica i escultòrica, tanmateix, no ens pot fer perdre de vista la rellevància dels seus escrits, que no només representen un complement teòric o explicatiu de la seva activitat artística, sinó que constitueixen, en certa mesura, un vessant més de les seves propostes expressives.

Una part substancial d'aquests escrits es van publicar originàriament de manera esparsa i, al cap del temps, es van recollir en forma de llibres, una sèrie d'obres de caràcter assagístic que tenen, com a eix vertebrador, la reflexió sobre el fet artístic. No és casualitat, doncs, que totes continguin en el títol la paraula *art*: *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica* (1974), *La realitat com a art* (1982), *Per un art modern i progressista* (1985), *Valor de l'art* (1993) i *L'art i els seus llocs* (1999).¹ Totes, llevat d'una, que no és altra que el llibre que motiva aquestes pàgines: les seves memòries, titulades *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. La Fundació Tàpies, de fet, a l'hora de reeditar aquests textos en la seva col·lecció d'obres completes, va optar per dedicar el primer volum a les memòries i el segon al conjunt de llibres sobre art a què ens acabem de referir, sota el títol genèric d'*Assaigs*. Val a dir que *Memòria personal* ha estat un dels textos d'Antoni Tàpies més traduïts al costat de *La pràctica de l'art*. N'hi ha edició castellana, francesa, italiana, anglesa, xinesa i alemanya.²

1 D'aquests llibres, tres han estat traduïts a l'alemany: *Die Praxis der Kunst*, St. Gallen: Erker-Verlag, 1976; *Kunst kontra Ästhetik*, St. Gallen: Erker-Verlag, 1983; *Kunst und Spiritualität, Moderne Kunst, Mystik und Humor*, St. Gallen: Erker-Verlag, 1993.

2 *Erinnerungen. Fragment einer Autobiographie*, St. Gallen: Erker-Verlag, 1988.

La primera edició de *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* va aparèixer l'any 1977, publicada per Crítica, editorial que havia contribuït a fundar l'editor Xavier Folch, a qui Tàpies dedica les darreres paraules de la «Justificació» que funciona com a pròleg:

També hi ha, com en anteriors vegades, un nom, avui entranyable, de qui he rebut sempre un escalf doblement important: Xavier Folch. El seu estímul, tant per les seves qualitats personals com per les ideològiques, ha estat per a mi, sens dubte, un dels fets que més m'animà a continuar escrivint en els moments difícils deguts a tantes situacions contradictòries que hi ha hagut dins de la nostra mateixa cultura en els últims anys del franquisme. (Tàpies, 2010b: 21)

Posteriorment, el 1993 la Fundació Antoni Tàpies i l'editorial Empúries van coeditar una nova edició de *Memòria personal*. La darrera versió, que és la nostra referència, fou publicada l'any 2010 per la Fundació Antoni Tàpies. A diferència de les anteriors, conté una sèrie de fotografies personals de l'artista i de les seves obres que il·lustren el text de manera significativa, a més d'algunes correccions ortotipogràfiques. És important destacar, com fan els responsables de l'edició en una breu nota editorial, que aquesta última versió de les memòries regularitza els títols de les obres pictòriques de Tàpies d'acord amb la classificació feta per Anna Agustí.³

Quan *Memòria personal* es va publicar per primera vegada, Antoni Tàpies tenia 53 anys. Es trobava, per tant, en un moment de maduresa, un punt de la vida que pot justificar l'exercici retrospectiu d'exploració personal que representa l'escriptura d'unes memòries. Tanmateix, segons confessa el mateix autor en la «Justificació» abans esmentada, va fer una primera redacció del text deu anys abans: «la major part d'aquest “assaig autobiogràfic” va ser escrita d'una tirada, en ple franquisme, en el curs de la primavera i l'estiu de 1966» (Tàpies, 2010b: 17). Després, com s'apressa a advertir, va tornar-lo «a agafar moltes vegades», fins a donar-li la forma amb què va aparèixer publicat l'any 1977 per primera volta.

Així, malgrat que les memòries siguin, en definitiva, el producte d'una reflexió de molts anys, sobta que una part important del text fos escrita precipitadament quan l'autor encara era relativament jove. La raó, ens la dóna el mateix Tàpies, i no és altra que la necessitat d'explicar-se (Tàpies, 2010b: 18) després de la detenció i multa que li van imposar per participar activament en la Caputxinada, és a dir, en la reunió que va tenir lloc al con-

3 Anna Agustí: *Tàpies. Obra completa, I–VIII*, Barcelona: Edicions Polígrafa i Fundació Antoni Tàpies, 1988–2006.

vent dels Caputxins de Barcelona, en la qual es feia costat a la fundació d'un sindicat democràtic d'estudiants. Per què havia d'explicar-se el pintor? I sobretot, per què es delia per fer-ho, com afirma, «davant de l'“opinió pública”» (Tàpies, 2010*b*: 18)? Al nostre entendre, quan Antoni Tàpies va donar suport a les reivindicacions dels estudiants, en companyia d'una trentena d'intel·lectuals més, va sentir, amb més intensitat que mai, que l'artista podia inscriure's en el curs dels esdeveniments històrics i participar-hi plenament. Tot i que excedeix de bon tros l'abast d'aquest estudi, seria interessant aprofundir en l'anàlisi de com aquesta voluntat de compromís, tan clarament manifestada en les memòries, es trasllada a la seva obra artística, és a dir, de quina manera, i amb quins mitjans estètics, el seu discurs artístic es vincula al seu posicionament polític i moral. Una vinculació que observem en aquelles obres en què el contingut polític i el lligam amb la realitat immediata és més evident, cosa que el mateix Tàpies constata:

¿Es podia ser insensible a tants fets que de vegades afectaven joves catalans de famílies conegudes de la nostra societat? No ens ho podíem treure del cap i, com és ben natural, fins la meua pintura n'era influïda i havia volgut deixar testimonis concrets o amb símbols que sintetitzessin les ferides de tants: *Companyys*, amb la polivalència que té aquest nom; el mateix *A la memòria de Salvador Puig Antich*, el que es referia a la fuga del penal de Segòvia i a la mort d'Oriol Solé Sugranyes... (Tàpies, 2010*b*: 346)

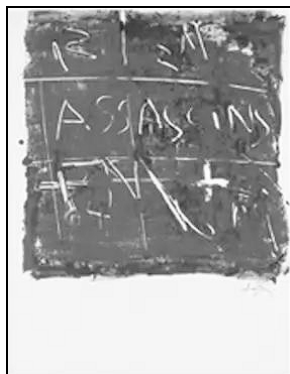


Fig. 1: *Monotip V* (1974).
© Fondation Antoni
Tàpies Barcelona / VG
Bild-Kunst, Bonn 2013

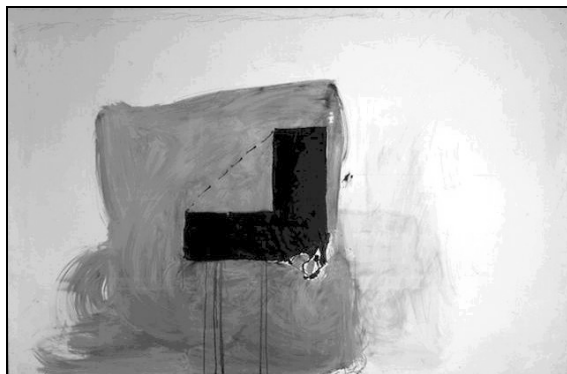


Fig. 2: *A la memòria de Salvador Puig Antich* (1974)
© Fondation Antoni Tàpies Barcelona /
VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Però no és menys cert que l'ús dels materials, la transgressió del marc, el joc amb els colors o les diferents possibilitats de composició, en aquelles obres menys referencials (cf. fig. 1 i 2), poden partir també d'aquest sentit del compromís. Precisament aquesta tensió entre, diguem-ne, la forma i el missatge és un dels elements més interessants de la trajectòria de Tàpies i de les reflexions que apareixen en molts moments de *Memòria personal*. En aquest sentit, la relació amb Joan Brossa (una de les persones més citades al llibre) i altres escriptors del moment, ens podria ajudar a entendre quina fou la reacció i el posicionament de Tàpies davant del realisme compromès europeu en general i català en particular. Del realisme en literatura, és clar, però també en cinema, pintura o fotografia. Heus ací, tanmateix, una altra qüestió que traspasa les possibilitats d'aquest estudi i que tan sols podem apuntar.

La llavor de les seves memòries, doncs, es troba en una certa presa de consciència després de molt de temps qüestionant-se quin és el paper de l'artista en la societat. Per això, de manera coherent, les memòries s'estructuren al voltant de dos eixos: un de caràcter més aviat narratiu, basat en els diferents fets que configuren la formació personal i artística de l'autor; i un altre de caire argumentatiu, per mitjà del qual Tàpies mira d'explicar la seva evolució i assajar una resposta al sentit últim de tota la seva proposta artística. Dels vuit capítols en què es divideix el llibre, els últims quatre contenen alguna al·lusió a aquesta qüestió, més explícita com en el cas dels capítols cinquè i setè o més velada com en els capítols sisè i vuitè: «Arrels catalanes. Psicoanàlisi i marxisme», «París. Teresa. El desert», «Nova York. Confirmació d'un discurs», «L'Orient i la pràctica de caminar».

El sentit que Tàpies sembla conferir a les seves memòries lliga amb el caràcter bàsic que el teòric Northrop Frye detectava en aquesta classe de gènere literari –si és que se'n pot dir així. En un intent no del tot reeixit de classificació, Frye destacava que la confessió, l'autobiografia en general, quasi sempre té un interès predominantment teòric i intel·lectual (Brooke-Rose, 1988: 50). No volem dir, per descomptat, que Tàpies es plantegés les seves memòries com un exercici sistemàtic de reflexió teòrica, ans al contrari, sinó com la mostra directa d'una introspecció personal en clau, això sí, deliberadament intel·lectual. Heus ací una de les raons per les quals, com mirarem de justificar al llarg de les pàgines següents, pensem que cal classificar *Memòria personal* sota l'etiqueta general de l'assaig.

■ 1.2 Referències i models

Tàpies no sembla considerar-se, en cap cas, un escriptor. En la nota preliminar que va redactar per a *L'experiència de l'art*, una antologia inclosa en la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», el pintor afirma: «encara se'm fa estrany que el meu treball escrit es pugui considerar una obra “literària”» (Tàpies 2010a: 5). L'escriptura és per a ell un exercici que té més de personal que d'artístic, més de recerca que d'obtenció de resultats. No debades, en la nota que acabem de citar, afirma el mateix, si fa no fa, en relació a la pintura i l'escultura: «I no és que tingui res d'especial contra la literatura, la prova és que em passa exactament el mateix quan sento parlar de la meua obra “artística”» (Tàpies 2010a: 7).

Tanmateix, encara que no es reivindiqui com a escriptor –i que rebaixi les connotacions de la seva condició d'*artista*–, Tàpies deixa clar quina d'aquestes activitats té un paper central en la seva vida –la pintura i l'escultura, per descomptat–, com demostra la tria dels seus referents. Així, des de bon començament s'emmiralla en els textos publicats per alguns dels pintors més importants dels darrers 150 anys, com declara en el pròleg:

Coneixia –només per citar uns exemples de textos autobiogràfics de pintors– fragments del diari de Delacroix, alguns escrits de Gauguin, les cartes de Van Gogh, de Cézanne i, en primer terme, el diari de Paul Klee, tots els quals m'havien estat utilíssims, molt més que cap llibre teòric o d'estètica. I sovint pensava que potser arribaria un dia en què també jo hauria de prestar aquest servei. Fins i tot potser amb un propòsit egoista, ja que no solament contemplava el seu possible aspecte didàctic respecte a altres artistes més joves, sinó perquè també em semblava que m'ajudaria a prendre consciència i a orientar-me a mi mateix. (Tàpies, 2010b: 17)

Uns textos, tot sigui dit, que són més aviat escassos, com el mateix Tàpies suggereix: «Potser no hi ha altre artista, a part en Miró i en Picasso, que jo apreciés tant i estudiés amb tanta constància com Paul Klee. Potser també hi va contribuir el fet que era dels pocs pintors que havia deixat escrit un diari i alguns textos i correspondència» (Tàpies, 2010b: 194).

A banda, en diferents punts de l'obra, Tàpies esmenta uns quants assaigs sobre art que el van colpir per raons diverses. Durant el període que va passar al sanatori de Puig d'Olena, com a conseqüència d'una tuberculosi, un altre convalescent, Josep M. Macià, li va deixar *Conceptes fonamentals de la història de l'art*, de Heinrich Wölfflin, un títol que els va permetre fer «nombroses “lectures” de les pintures allí reproduïdes» (Tàpies, 2010b: 139). La dificultat d'accés directe a les obres, no tan sols per la impossibili-

litat de viatjar, sinó pel tancament cultural propi del franquisme, és una de les constants de la formació de Tàpies, que es veu obligat a recórrer als llibres com a única via per a conèixer la història de l'art i, en particular, les evolucions estètiques que li eren contemporànies:

En aquells moments, incomunicats com estàvem amb Europa, l'arribada dels primers quaderns d'Skira a la Llibreria Francesa, que en Ramon [Julia] es feia portar [al sanatori], era un esdeveniment excepcional [...]. La primera monografia important de Picasso que vaig tenir me la va regalar ell. (Tàpies, 2010*b*: 144)

Com no recordar també aquella obra de Wilenski, *Modern French Painters*, un dels primers voluminosos llibres d'art que vaig poder comprar i on vaig anar redescobrint l'autèntic art del nostre temps. (Tàpies, 2010*b*: 167)

Al costat d'aquests llibres sobre art, Tàpies esmenta ara i adés uns altres títols de caràcter més filosòfic o, fins i tot, literari. És el cas de la *Teoria dels colors* de Goethe (Tàpies, 2010*b*: 173) i un parell d'obres d'Eugeni d'Ors, a qui més tard coneixeria personalment. A pesar dels bons records que confessarà tenir del famós intel·lectual (Tàpies, 2010*b*: 213–215), la lectura inicial dels seus textos fou més aviat desfavorable:

Recordo haver comprat la *Teoría de los estilos* i *Lo barroco* de l'Ors, però com que amb prou feines hi entenia res no em van solucionar tampoc res d'urgent; més aviat em van crear, durant molt de temps, una veritable antipatia i prevenció pels llibres d'estètica. (Tàpies, 2010*b*: 153)

Els llibres que acabem de citar no només contribueixen a bastir un marc de referents per a l'escriptura de les memòries, sinó, per damunt de tot, a explicar els textos que determinaren la formació intel·lectual d'Antoni Tàpies. De tots, s'esforça a destacar-ne un parell «de capçalera». El primer és *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, que qualifica com una «gran troballa» (Tàpies, 2010*b*: 167), comparable a una segona referència, molt més important: el número extraordinari de Nadal de 1934 de la revista *D'Ací i d'Allà*, una notable plataforma de l'art català que seguia el camí de les avantguardes de les primeres dècades del segle passat. Aquell número, dedicat a «l'art del segle XX», contenia, al parer de Tàpies, una «antologia tan completa de l'art nou [...] que, en molt aspectes, encara avui no ha estat superada» (Tàpies, 2010*b*: 91). Hem de pensar que en el moment que el pintor pot fullejar per primera vegada aquesta revista té uns dotze anys. Segons explica en el capítol «La República. La guerra», durant el període republicà va començar a tenir «els primers contactes amb l'art modern»

(Tàpies, 2010*b*: 90). En això, van ser fonamentals les amistats de son pare, entre les quals hi havia, per exemple, Carles Soldevila, director literari de la revista que acabem d'esmentar. Les influències que rebia l'artista, doncs, procedien de vies diverses i, en la mentalitat d'un infant encara, devien resultar confuses i alhora aclaparadores, enlluernadores. El mateix pintor ho expressa amb aquestes paraules, referides en particular a l'impacte que li produí el número de *D'Ací i d'Allà*: «res no hi va haver de semblant que, si bé de moment em va desconcertar totalment, a la llarga em trastornés tant ni que tingués tanta repercussió en la meua vida» (Tàpies, 2010*b*: 91). No és casual, doncs, que aquest número de la revista l'acompanyés sempre: «encara el tinc al meu costat, ara dedicat pels seus autors» (Tàpies, 2010*b*: 92).

■ 2 Adscripció genèrica

Ja hem afirmat que la nostra intenció és oferir una lectura de *Memòria personal* assumint –i justificant– que es tracta d'una obra assagística. Més encara, considerem que, des del principi, el llibre es construeix per convidar el lector a llegir en aquesta direcció, és a dir, per establir-hi un pacte de lectura que el situï en aquesta òrbita. Per descriure aquest pacte ens fixarem, en primer lloc, en els paratextos del llibre i totes les claus interpretatives que ofereixen. A continuació, analitzarem la relació entre realitat i ficció en *Memòria personal*, cosa que ens permetrà constatar que el llibre respon, fil per randa, a allò que Philippe Lejeune ha caracteritzat com a *pacte autobiogràfic*. Finalment, exposarem algunes consideracions al voltant de l'estructura global de l'obra i les diferents tipologies textuals qui hi apareixen, en particular pel que fa a la combinació de narració i argumentació.

■ 2.1 Anàlisi paratextual

Encara que pugui semblar obvi, convé començar recordant la nítida definició de *paratext* de Gérard Genette: «Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (Genette, 1987: 8). A banda de la seva entitat com a objecte, un llibre ho és en la mesura que l'envolten una sèrie d'elements convencionals que el defineixen com a tal. El paratext es divideix, per un costat, en l'anomenat *peritext*, és a dir, la informació sobre el llibre que se situa «dans l'espace du même volume» (Genette, 1987: 11), com ara el nom de l'autor, el títol de l'obra, l'editorial que la publica, la col·lecció en què s'inclou, etc. Per l'altre, hi ha l'*epitext*, que fa referència a «tous les messages

qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre» (Genette, 1987: 11), com són les entrevistes o les crítiques, per exemple.

Resulta evident que delimitar l'epitext no és un tasca fàcil, ans al contrari, atès que és potencialment il·limitat (Genette, 1987: 348). Tanmateix, reduir el paratext al peritext seria una errada, i més encara en la literatura amb implicacions autobiogràfiques, perquè és evident que l'obra arriba al públic matisada per una sèrie d'informacions –i fins i tot de prejudicis– anteriors al text que eventualment es llegirà. L'epitext, doncs, contribueix a generar expectatives de lectura al voltant del text i del seu responsable, més encara quan aquest és una figura pública. Per això, seria imprudent obviar que Tàpies concep les seves memòries en el moment que adquireix una certa notorietat pública i, en virtut precisament d'aquesta notorietat, decideix assumir un cert compromís polític. És aquesta projecció el que, segons hem vist que ell mateix declara, l'impulsa a escriure i publicar les memòries: «Em va semblar entendre que, instintivament, per una reacció més o menys comprensible, em delia per “explicar-me” ràpidament davant de l’“opinió pública”» (Tàpies, 2010*b*: 18).

No podem analitzar aquí, malgrat tot, l'epitext de *Memòria personal* des de la seva primera edició, atès que això ens obligaria a desplegar un treball de recerca que escapa a l'objectiu d'aquestes pàgines. Tampoc podem valorar les interseccions entre aquest llibre i determinats elements originalment epitextuals (com ara entrevistes) que s'han arreplegat conjuntament en antologies com *L'experiència de l'art*, adés esmentada. Així i tot, sí que volem destacar que l'obra pictòrica i escultòrica de Tàpies, accessible en diferents museus arreu del món i, de manera privilegiada, en la fundació homònima de Barcelona, constitueix, probablement, el referent epitextual més poderós d'aquestes memòries. Unes memòries que, al seu torn, també operen com a epitext de les obres artístiques, en una relació de doble sentit, rica i plena de suggeriments.

Centrant-nos, doncs, en el peritext –el paratext circumscrit als límits físics del llibre–, el primer que ens crida l'atenció és el títol. Antoni Tàpies, com si conegués el caràcter inquiet dels estudiosos, sempre amatents a perfilar les etiquetes, i hi volgués jugar, barreja deliberadament dos conceptes que provoquen no pocs dubtes terminològics. El títol de l'obra, *Memòria personal*, la presenta com un llibre de memòries, per bé que s'hi usi el singular i el nom estigui matisat per l'adjectiu *personal*, cosa que ens convida a esperar unes memòries íntimes, més enfocades al caràcter i la personalitat de l'autor que no al seu vessant públic. A continuació, el subtítol introdueix l'altre concepte, *autobiografia*, ben bé sinònim de l'anterior, però amb unes

altres connotacions, més encara si assumim que l'obra és presentada com un *fragment per a*, és a dir, com una aproximació parcial a un objectiu no assolit del tot. Per tant, ens trobem davant d'un conjunt de records (*memòria*), de caràcter més privat –o fins i tot espiritual– que públic (*personal*), deliberadament parcials i incomplets (*fragment*), però que poden servir, que de fet són (*per a*), la base d'un projecte ulterior més complet (*autobiografia*). Un projecte, no cal dir-ho, que el mateix títol rebutja: al capdavant, Tàpies no vol explicar, narrativament, la seva vida, no vol imposar-hi una relació de causa i efecte, un ordre cronològic i causal clar. Senzillament –i l'adverbi no és balder– vol explicar-se a ell mateix a partir d'una sèrie de records que ordena en virtut, precisament, d'aquesta necessitat d'autoanàlisi. Una necessitat que es confirma en les primeres línies del prefaci,⁴ titulat «Justificació», on Tàpies qualifica el llibre d'«assaig» autobiogràfic» (Tàpies, 2010b: 17). S'afegeix, doncs, un darrer concepte, *assaig*, que arrodoneix tots els anteriors. Per dir-ho a la manera clàssica, com Montaigne, Tàpies s'assaja en aquest llibre, assaja la seva vida i, en particular, la seva formació com a artista. Ens ho recorda manllevant uns mots del diari de Gauguin:

En tot cas, consolem-nos pensant, com ja deia Paul Gauguin, que és sa i que «tenim el deure d'assajar-nos, d'exercitar-nos... en les múltiples facultats humanes». I que «al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir». (Tàpies, 2010b: 20)

Tàpies proporciona una explicació fragmentària, subjectiva i incompleta, però coherent i honesta, de les experiències i les motivacions que van contribuir a la creació de la seva personalitat i a la consolidació, com ell mateix diu, d'un discurs artístic. Un discurs en experimentació constant, a la qual cosa s'ajusta, precisament, la concepció assagística de les memòries. No és gens casual la reivindicació de l'obra oberta que fa en la «Justificació»:

Que un fragment, un tors, per exemple, d'una vella escultura, qui sap si moltes vegades no és fins i tot més estimulant que tota una obra «closa».

Sembla que en això el destí em porti una vegada més a retre culte a l'«obra oberta»; a aquells dubtes, imperfeccions, impressions efímeres i treballs inacabats o poc definits que sempre m'han atret tant en la pintura i que, com vaig aprendre d'algun altre mestre Tx'an, són de vegades els que més inciten l'espectador a participació en la tasca, comptant-la amb el seu propi esforç. (Tàpies, 2010b: 19)

4 Assumim la definició de prefaci proporcionada per Gérard Genette (1987: 164): «toute espèce de texte liminaire [...], auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède».

El següent element paratextual que cal considerar té relació amb l'estructura de l'obra, i no és altre que el nom dels diferents capítols que la integren, allò que Genette anomena intertítols. En conjunt, tenim vuit capítols (més la «Justificació» inicial), tots amb intertítols temàtics (Genette, 1987: 300). Com hem apuntat més amunt, a partir del cinquè capítol el nom inclou alguna referència a la formació artística. Prèviament, els capítols contenen al·lusions cronològiques i històriques; així, el primer és «La ciutat i la infantesa», el segon «La República. La guerra» i el tercer «Joventut malalta». El quart, «La vocació i l'amor», segueix a aquest període de malaltia durant la joventut, i evoca des del títol el despertar de l'artista i de la persona, que descobreix a què es vol dedicar i s'enamora de qui serà la seva muller. El capítol següent ens presenta tres eixos de la formació de Tàpies com a pintor i, en general, com a intel·lectual: «Arrels catalanes. Psicoanàlisi i marxisme». El títol del capítol sisè conté dues referències metonímiques i una de metafòrica, que fa referència a un període de crisi relativa: «París. Teresa. El desert». En el següent, tornem a trobar una ciutat que adquireix valor metonímic seguit d'una afirmació contundent que contrasta amb l'ús metafòric de la paraula *desert* en el títol anterior: «Nova York. Confirmació d'un discurs». El títol del darrer capítol és, potser, el més evocador, atès que funciona com a resum d'una filosofia de l'art i la vida: «L'Orient i la pràctica de caminar». Com es pot observar, els tres primers intertítols evoquen més el record que la resta, cosa que ens adverteix d'una de les constants de *Memòria personal*: la tendència a oferir records més precisos al començament i a evitar aquests detalls a mesura que ens acostem al moment de redacció. El mateix Tàpies n'és conscient i així ho avisa al receptor: «El lector veurà, doncs, que els esdeveniments es van desdibuint molt en arribar als últims anys» (Tàpies, 2010b: 18). Per contra, la reflexió i l'argumentació guanyen pes a mesura que avança la lectura.

Tot plegat, l'esquema del llibre és coherent amb la clau de lectura que proporcionen els dos epígrafs que trobem al començament de l'obra. Un, que l'engloba tota, anuncia l'interès de Tàpies per la cultura oriental i la seva filosofia, cosa que dóna títol al darrer capítol, com acabem de veure. Es tracta d'una citació de Lie-Tsen, en concret del llibre *El veritable clàssic del buit perfecte*, on llegim: «Hou K'ideou-tsen deia: ¿Quin és l'objectiu suprem del viatger? L'objectiu suprem del viatger és ignorar on va». L'altre epígraf, que encapçala la «Justificació», s'atribueix a Shelley i també reforça aquesta idea positiva de provisionalitat i incertesa: «Esguardant el passat i el futur / delirem per allò que no existeix».

■ 2.2 Pacte autobiogràfic

Podem afirmar que *Memòria personal* compleix fil per randa les condicions del pacte autobiogràfic formulat per Philippe Lejeune (1996: 26), és a dir, la identitat entre el nom de l'autor que figura en la coberta del llibre, el nom del narrador i el nom del personatge protagonista. En el cas que ens ocupa, aquesta identitat es dona perquè –per dir-ho en termes de Genette (1983: 88)–, trobem un narrador extradiegètic homodiegètic el nom i la vida del qual coincideixen plenament amb el nom i la vida de l'autèntic Antoni Tàpies, autor del llibre segons consta en la coberta. La clau de lectura que això suscita, des del principi, és que tot el que llegim és veritat, és a dir, que el grau de referencialitat de l'obra és total. Vol dir això que s'hi exclou qualsevol possibilitat de transgressió de la realitat? Amb el benentès que unes memòries sempre suposen una construcció lingüística –artificiosa– del subjecte que les enuncia i que, per tant, contribueixen a la construcció d'un personatge, podem aventurar-nos a dir que l'obra no conté cap element fictici, si més no fins on nosaltres hem sigut capaços d'analitzar. Òbviament, no ens referim a aquella mena de ficció que tracta al voltant d'allò impossible –d'allò *fantàstic*, per entendre'ns–, sinó a hipotètiques falsedats deliberades (la detecció de les quals, per part dels lectors més atents, podria posar en perill la fiabilitat del pacte autobiogràfic). En definitiva, Tàpies opera de manera contrària a com ho fa Josep Pla en el seu clàssic *El quadern gris*. Aquella obra, presentada com un dietari de joventut, és en realitat una reelaboració feta al cap dels anys, plena d'imprecisions i fins i tot mentides, com ha demostrat Xavier Pla (1997). Unes transgressions que se situen en el centre de la proposta literària de Pla i que, en gran mesura, contribueixen a la seva excel·lència i singularitat, en un camí que ens portaria a introduir els termes metaficció i autoficció, els quals difícilment podríem aplicar al cas de Tàpies.

Comptat i debatut, *Memòria personal* no sembla tan sols una obra sincera, sinó oberta i ben bé transparent. D'ací, probablement, el seu estil senzill, aparentment poc elaborat, despullat. Un estil que lliga amb la seva concepció de l'art, en tant que reivindica una certa essencialització expressiva i una preferència pels elements quotidians, pròxims al receptor. Tanmateix, el procés d'elaboració a què sotmet els materials pictòrics i la seva composició no té, ni de bon tros, els mateixos efectes que la decantació de la seva prosa. Podríem afirmar, així, que el camí d'experimentació que exerceix en l'art no té un paral·lel en la seva obra literària, encara que el resultat apunta en la mateixa direcció i la inspiració diguem-ne ideològica –o millor encara: moral– és en definitiva la mateixa.

El pacte autobiogràfic, doncs, s'expressa pertot, des del títol i els intertítols fins a la dedicatòria als fills i la dona, passant per les diverses declaracions que fa Tàpies sobre la seva vida. No és gaire sorprenent, en aquest sentit, la tendència a fer servir el camp semàntic del record, particularment en la primera meitat de l'obra, com si això certifiqués la seva veracitat o, més ben dit, com una manera de reconèixer l'honestedat de les memòries, inevitablement parcials i fragmentàries. Així, la paraula *record* apareix ara i adés, sovint acompanyada d'adjectius o adverbis que en revelen la intensitat: «són molt nombrosos i vius els records que tinc d'aquest pis» (Tàpies, 2010b: 83), «fou una diada que recordaré sempre» (Tàpies, 2010b: 106), «recordo –i això queda molt gravat en un jove–» (Tàpies, 2010b: 117), «tinc deliciosos records» (Tàpies, 2010b: 214). Al costat d'aquesta preferència pel mot *record*, en trobem d'altres amb una funció similar (la cursiva és nostra): «Juliol del 1936. Jo tenia dotze anys. Són bastants els fets punyents que *em van marcar* profundament, com a tants d'altres nois» (Tàpies, 2010b: 18); «és curiós com tinc *enregistrats* a la memòria petits detalls» (Tàpies, 2010b: 286); «Quants i quants moments [...] *em vénen* a la memòria» (Tàpies, 2010b: 255).

■ 2.3 Tipologies textuais

En conjunt, podem afirmar que *Memòria personal* presenta una superestructura narrativa (Van Dijk, 1983). Escrita de manera retrospectiva, comença amb el naixement de l'autor i acaba, a grans trets, amb els fets del tancament al convent dels Caputxins:

Vaig néixer a Barcelona el dia 13 de desembre de 1923, a les cinc de la matinada, en un pis de la casa número 39 del carrer de la Canuda. (Tàpies, 2010b: 23)

Quan en Xavier Folch vingué a explicar-me que es preparava una gran reunió –sense dir-me encara on– per tal de fer costat a la creació del primer sindicat democràtic d'estudiants des de la guerra, acte al qual es volia donar un caràcter públic i solemne, vaig copsar de seguida la importància cívica i política que allò podria tenir. (Tàpies, 2010b: 348)

A grans trets, els fets es presenten segons l'ordre cronològic en què van succeir i no detectem alteracions temporals significatives (tot i que en una anàlisi més detallada sí que podríem apuntar algunes petites analepsis i prolepsis⁵).

5 Heus ací un exemple de prolepsis: «Anys després, quan vaig interessar-me pels exercicis respiratoris del ioga i altres pràctiques, especialment pel tantrisme, vaig sospitar que,

Tanmateix, per davall d'aquesta superestructura narrativa, podem detectar també una estructura argumentativa en el sentit que els fets que Tàpies tria són, molt sovint, aquells que contribueixen a explicar com es forma en tant que artista. Podem dir que l'exposició dels fets implica una narració, però que la seva selecció i disposició pressuposa també l'existència d'un esquema argumentatiu que es fa més i més evident a mesura que ens acostem al moment present de l'escriptura. Fins a cert punt, estem davant d'un *Bildungsroman* en què la majoria d'edat, la maduresa, s'assoleix quan l'artista pren consciència del sentit essencial de la seva activitat. L'últim fet de la biografia de Tàpies que expliquen les memòries és, com hem dit fa un moment, la Caputxinada. Es tracta d'una circumstància que descriu amb bona cosa de detalls, probablement perquè fou determinant a l'hora d'animar-lo a redactar les memòries i arribar a una conclusió de caràcter argumentatiu sobre la seva pròpia personalitat com a artista:

Més que mai jo també sentia aquella necessitat, com deia Penrose de Picasso, «de concloure un pacte amb els meus semblants», que definitivament el meu art estigués engranat estretament en les lluites, les alegries i les esperances del poble, del meu poble català per sobre de tot. (Tàpies, 2010*b*: 355)

Tenint en compte el que acabem d'afirmar, podríem mirar d'aplicar l'esquema suggerit per Van Dijk (1983) tant per a la superestructura narrativa com per a l'argumentativa, però això ens obligaria a dur a terme una anàlisi més aprofundida que ací ni tan sols estem en condicions de suggerir. Optarem, doncs, per reforçar la nostra hipòtesi amb una altra referència, en aquest cas l'aplicació de la retòrica clàssica a l'assaig proposada per Elena Arenas (1997: 451–453). Així, i de manera molt superficial, podríem detectar en *Memòria personal* alguns dels punts bàsics de la retòrica clàssica. Si ens cenyim a la *dispositio*, l'exordí correspondria, a grans trets, a la «Justificació», el prefaci de l'obra, on Tàpies n'enuncia el tema, els motius pels quals l'escriu i quina classe de lectura n'espera. La narració inclouria el gros del llibre, on Tàpies relata els principals fets de la seva vida, però aniria en paral·lel a les argumentacions que aquests fets permeten articular. Finalment, Arenas destaca l'existència, en molts assaigs, d'un epíleg que recapitula els punts principals de l'argumentació de l'autor, de la seva posició davant del tema i els fets que exposa. En *Memòria personal*, aquest epíleg no té autonomia textual, és a dir, no és un capítol a banda simètric al pròleg,

sense proposar-m'ho, potser jo els havia mig practicats en aquell temps» (Tàpies, 2010*b*: 355).

sinó que, al nostre entendre, s'articula en les reflexions que segueixen a la narració dels fets de la Caputxinada.

Totes aquestes idees, laxament derivades de la retòrica clàssica, es poden arrodonir amb la noció d'*inventio*. En efecte, sembla que Antoni Tàpies dissenya l'obra tenint en compte, per un costat, que el referent primari serà la seva vida i, per l'altre, que optarà per organitzar aquest material semàntic per mitjà d'una superestructura narrativa que, ben mirat, incorpora una superestructura argumentativa paral·lela o complementària.

Si descendim un nivell i ens fixem en les tipologies textuales que trobem subordinades a les superestructures a què acabem d'al·ludir, ens adonarem que la narració, l'argumentació i, en menor mesura, la descripció, són les predominants. Sense filar massa prim, podem dir que no trobem exposicions (en el sentit que aquestes impliquen un grau d'objectivitat que no correspon a una obra d'aquesta mena). Pel que fa als diàlegs, no en trobem en estil directe, i no són molts els casos que n'hi ha en estil indirecte.

Deixant de banda qualsevol aspiració d'exhaustivitat, ens agradaria posar un exemple d'un model d'argumentació breu, clara i deliberadament honesta que trobem en molts moments de *Memòria personal*. El cas que hem triat no és representatiu només d'aquesta classe de construcció textual, sinó que també il·lustra l'actitud del pintor davant de la seva pròpia realitat, atès que reflexiona al voltant de l'èxit personal:

Malgrat les meves dificultats, les meves angúnies i les meves falles, potsar havia pogut beneficiar-me, de tota manera, de més informacions culturals que molts col·legues de la meva generació de Barcelona. És trist de dir-ho, però, en el nostre món injust, on tota la preparació, a les escoles, a la universitat, és sempre classista, és evident que poden despuntar millor els qui tinguin un mínim de mitjans. És un cercle viciós del qual no es pot sortir en els països capitalistes, perquè la preparació vol dir més tard professionalització, vol dir temps, llibertat... Vol dir, finalment, fer-ho millor. (Tàpies, 2010b: 283)

Probablement és en les descripcions on Tàpies exercita més la —diguem-ne— funció poètica de la seva prosa. El paisatge que envolta el sanatori de Puig d'Olena és descrit com «un panorama grandios de boscos esponerosos, un veritable mar de vegetació que anava amb diverses ondulacions baixant i escampant-se cap a la vall» (Tàpies, 2010b: 137). Teresa Barba, qui es convertiria en dona de l'artista, és caracteritzada ben bé com una dona d'aigua del Montseny:

Semblava que me l'havia portada un vent del nord que sempre tant m'havia atret, com un esqueix sortit dels boscos emboirats i de les clarors de matinada d'una primavera encara gelada. La verdor clara dels seus ulls, els seus cabells fins i rossos, els seus

pòmuls eslaus, els seus llavis atraients em semblaven com els d'una «dona d'aigua» lle-gendària d'aquells paratges del Montseny. (Tàpies, 2010b: 182)

El Montseny representa un espai ben bé mític per a Tàpies, com demostra el fet que s'hi refereixi en el darrer paràgraf de les memòries, un paràgraf que s'acosta a la prosa poètica, aparentment deslligat de l'argu-mentació anterior que, partint dels fets dels Caputxins, havia permès a Tàpies concloure la seva explicació sobre el seu paper com a artista:

Montseny, boscos, matinades, capvespres amb cants de rossinyols, passeigs per labe-rints d'alzines amb el meu gos estimat. Caminar, peus, sabates, bastó. Nits de boira, nits d'estrelles, nits d'ira, nits dialogant amb els companys, fent projectes, nits sentint músi-ca, nits d'amor...

Sovint anem d'excursió amb la Teresa per entre la molsa, descobrint els erols de pine-tells, escoltant les merles, veient saltar els esquiroles. Un dia la boira ens fa perdre i ens deixa unes hores desesperats en plena foscor al cim massa alt per a nosaltres del Turó de l'Home [...], al Montseny, «mont de la senyera». Com si la mateixa muntanya ens hagués volgut recordar el necessari equilibri que hi ha d'haver entre l'atracció de la llum dels cims i la vida prop del poble. (Tàpies, 2010b: 357)

Abans hem fet referència al caràcter fragmentari d'aquestes memòries, suggerit des del seu subtítol (recordem-lo: «Fragment per a una autobiogra-fia»), però no hem insistit prou en una idea que cal aclarir en aquest punt. Aquesta fragmentarietat, amb l'excepció de casos com el que acabem de comentar, no s'expressa textualment, sinó en l'enfocament i l'actitud. És a dir, *Memòria personal* no s'estructura al voltant de bocins de text, sinó que es construeix com un discurs perfectament articulat en vuit capítols més aviat llargs, que segueixen un ordre cronològic i argumentatiu definit. Si podem dir, amb Tàpies, que les seves memòries són *fragmentàries*, és perquè no aspiren a mostrar la seva personalitat de manera *total*, ni pretenen explicar la seva biografia amb tots els ets i els uts. Són fragmentàries, doncs, en el sentit que són parcials i incompletes, dos adjectius que ja hem fet servir al començament d'aquest estudi.

■ 3 Conclusions

Memòria personal, d'Antoni Tàpies, és un text inequívocament autobiogràfic, que en clau memorialística recorre la vida de l'autor des del seu naixement fins a la maduresa, el moment d'escriptura. D'ací es deriva el caràcter nar-ratiu de l'obra, per davall del qual apareix ara i adés una voluntat d'argu-

mentació sobre el fet artístic i la posició de l'artista en la societat. Una posició que Tàpies explica en relació al seu desenvolupament vital i a la formació de la seva consciència, la qual també s'assaja en el mateix procés d'escriptura.

Podríem dir, per tant, que ens trobem davant d'una narració assagística, si prioritzem la història de la vida de Tàpies, o d'un assaig narratiu, si assumim que allò preponderant és la reflexió paral·lela que explica el seu creixement com a artista, fins que assoleix un discurs definit i propi. Aquest equilibri relatiu entre elements narratius i assagístics ha estat invocat sovint com el resultat d'un desig d'hibridació entre les diferents modalitats literàries, i s'ha percebut com un factor d'enriquiment de l'expressió artística. Sense negar aquesta idea, certament profitosa per a l'eixamplament de les possibilitats creatives, considerem que la voluntat de conèixer el funcionament de les obres literàries ens obliga a imposar-hi un mètode d'anàlisi capaç de detectar amb objectivitat aquells elements que condicionen i configuren les diferents lectures possibles, en la mesura que es codifiquen en el text i el paratext. Ara bé, lluny de tancar el sentit de les memòries de Tàpies en aquestes característiques textuais i paratextuals, considerem que el nostre objectiu ha de ser explicar com es generen els diferents pactes de lectura que suggereixen, amb el benentès que en podrien generar molts més.

Des d'aquesta perspectiva, nosaltres ens hem inclinat per exposar el funcionament de l'obra com a assaig o, dit altrament, els mecanismes que *Memòria personal* permet activar perquè siga llegida en clau més assagística que no narrativa. ■

■ Bibliografia

- Arenas, M^a Elena (1997): *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Conca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Brooke-Rose, Christine (1988): «Géneros históricos / géneros teóricos», in: Garrido, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, 49–72.
- Genette, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*, París: Éditions du Seuil.
- (1987): *Seuils*, París: Éditions du Seuil.
- (2004): *Fiction et diction*, París: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.

Pla, Xavier (1997): *Josep Pla. Ficcio autobiogràfica i veritat literària*, Barcelona: Quaderns Crema.

Tàpies, Antoni (2010a): *L'experiència de l'art*, Barcelona: Edicions 62.

— (2010b): *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Tàpies.

Van Dijk, Teun (1983): *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós.

- Gonçal López-Pampló Rius, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Av. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <goncal.lopez-pampló@uv.es>.

Zusammenfassung: Der Maler Antoni Tàpies schrieb seine Autobiographie *Memòria personal*, als er sein mittleres Lebensalter erreichte. Aber unter der für dieses Genre typischen Erzählstruktur zeigt *Memòria personal* eine Reihe von Eigenschaften, die uns erlauben, das Buch als Essay zu bezeichnen. Die wichtigste Eigenschaft ist die Verwendung von Argumentationsstrategien, um die ideologische und persönliche Entwicklung des Autors zu erklären, mit dem letztendlichen Ziel, über seine Kunstauffassung und vor allem über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft nachzudenken. ■

Summary: The painter Antoni Tàpies wrote his autobiography *Memòria personal* when he reached middle age. But beneath the narrative structure typical of this genre, *Memòria personal* presents a number of features that allow us to label the book an essay. The most important feature is the use of argumentative strategies designed to explain the author's ideological and personal evolution, with the ultimate aim of examining his conception of art and, in particular, the role of the artist in society. [Keywords: Essay; autobiography; literary theory; Antoni Tàpies] ■



Zoom, Reise zum Grund des Bildes, vom Kleinen ins Kleinste

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main)

■ -1

„Les pierres sont remplies d’entrailles. Bravo. Bravo.“
(Jean Arp, zitiert nach Ernst, 1970e: 284)

■ 3

Antoni Tàpies’ Werk ist das eines Mystikers. Das Mauerbild, das ab den 1950er-Jahren zu Tàpies’ Weltruhm beiträgt, ist dafür bezeichnend. Die Mauer ist letzte Barriere und erstes – stummes – Zeichen einer mystischen Epiphanie des Unnennbaren, Unhörbaren, Unsichtbaren. Die hyperkonkrete, verschlossene Präsenz der Materie wird zur Krypta. Sie ist ein Inneres, das sich selbst äußerlich bleibt, das Sich-selbst-äußerlich-Sein eines Innen.

■ 4

Tàpies’ Kunstbegriff ist aber alles andere als ein formal-ästhetischer. Er betont, dass seine Werke nicht nur angeschaut, sondern auch „verstanden“ werden müssen (vgl. Tàpies, 1993: 11–13).¹ Die Oberfläche der Werke dieses großen Bibliophilen (vgl. Catoir, 1987: 13) ist überzogen mit einer Schicht aus geheimen, evozierenden Chiffren. Die Mystik ist für Tàpies

1 In seinem Vortrag „Kunst und Spiritualität“ (Tàpies, 1993) bemängelt Tàpies die Abwendung der Kunstkritik von einer symbolischen und mystischen Dimension der abstrakten Malerei im Zuge einer Distanzierung von der nationalsozialistischen Ideologie. Abstrakte Kunst sei „während vieler Jahre lediglich aufgrund vorgeblich ‚formaler‘ beziehungsweise ästhetischer Werte interpretiert worden. Die Folge war, dass der hauptsächlich spirituelle Reichtum der abstrakten Malerei [...] geringgeschätzt wurde“ (*op. cit.*: 11). In der Folge spricht er sich dafür aus, moderne Kunst besser zu vermitteln (*op. cit.*: 13).

Erkenntnisinstrument, ist Angelegenheit der Symbole und einer bestimmten *Lektüre* der Welt. Einer *mystischen* Lektüre. Man muss lernen, die Mauer nicht nur als ausgehöhlte, unzugängliche Krypta zu fassen, sondern die Zeichen auf ihr zu lesen. Tàpies dispensiert weder von der mystischen Erfahrung noch vom Prozess der Lektüre, weder von der „Berührung mit einer allumfassenden Materie, die das gesamte Sein des Universums bestimmt“ (Catoir, 1987: 73), noch von jenem Prozess der Auslegung, in dem man „von einer Tür zu einer anderen gelangt“ (*op. cit.*: 86).

So sollte man nicht vor dem Geheimnis der Mauer meditieren, sondern sich ihr annähern, in sie eindringen und einreisen – qua der Chiffren. Diese sind Striche, die mit einem Grund verschmelzen und folglich in ihn einführen, wie sie gleichsam diese Einführung kommentieren, erweitern, erneuern. Folglich bewegt man sich bereits in einer Chiffre von einem Eingang zum nächsten.

■ 6

Im Frühwerk von Tàpies spielt das Selbstporträt eine große Rolle. Der Künstler zeigt sich angeschlossen an einen Nexus aus mystischen Symbolen.² Wie in den Selbstdarstellungen von Egon Schiele liegt der Fokus auf Augen und Händen, die einen ständigen Kontakt zu einem umgebenden Energiefeld zu halten scheinen (der Kontakt kommt bei Schiele eher durch eine konzentrierte Explosion von Farbe zustande, bei Tàpies durch Linien). Es sind dies Autoporträts, Autobiographien mehr eines *Aktes* als eines Künstlers – eines Aktes, der nicht die Darstellung einer Person ins Werk setzen will und also auf kein Werk abzielt, sondern auf die Intensität der Transgression von einer Ebene zu einer anderen.

Ein 1946 entstandenes Selbstporträt von Tàpies trägt den Titel „Zoom“ (Abb. 1). Auch hier: Gesicht und Hände. Das Bild ist geteilt in zwei Bereiche. Oben der Himmel mit dem Gesicht; von der gelben Aureole um einen verkehrt herum gezeichneten Kopf ziehen sich strahlenförmig Furchen bis zu den Rändern des Bildes. Unten: braune Erde mit grünen Pflanzen. Der „Zoom“ vergrößert also in einem materiellen Kontinuum eine ihm immanente Spiritualität und legt beide auseinander: in die erdigen Naturmaterialien und eine spirituelle Dimension (der Kopf erin-

2 So etwa in „Selbstbildnis“ und „Mystisches Selbstbildnis“, beide 1947. Vgl. hierzu auch Catoir (1987: 26f.).

niert mit den beiden segnenden Händen an eine sehr exzentrische Christusvision).³

„Zoom“ ist damit – als Selbstporträt – ein Selbstporträt des Zooms selbst. Dieser verläuft entlang der kleinen und großen Striche, der Furchen, durch die man sich der Figur annähert, während diese in die Tiefe des Bildes wandert. Die Furche ist die Fahrrinne einer mystischen Lektüre, die in den Grund des Bildes führt, im Zoom in die Mauer hinein fährt, von einer Tür zur anderen gelangt, sich in das Bild – und also in *sich selbst, ihre eigene Vertiefung* vertieft, um besser sehen zu können. „Zoom“ benennt und porträtiert diese Vertiefung in eine Vertiefung (in sich selbst).



Abb. 1. *Zoom*, 1946, Öl auf Leinwand
65–54, Fundació Tàpies, Barcelona.
© Fondation Antoni Tàpies Barcelona /
VG Bild-Kunst, Bonn 2013

■ 5

Tàpies' Interesse galt besonders den philosophisch-theologischen Lehren und der Symbol- und Zahlenmystik Ramón Llulls. In Llulls „Ars combinandí“, der Kombinationskunst zur Erkenntnis und Wahrheitsfindung sowie zur poetischen Tätigkeit, bilden Tafeln mit Begriffen, Buchstaben und Zahlen, die in geometrischen Formen kombiniert werden, die „geistigen Figuren“ ab, nach welchen poetische Prozesse oder solche der Erkenntnis ablaufen. Die Produkte dieser Kunst aber bestehen ausschließlich in den Schemata jener Prozesse, durch die sie selbst zustande kamen

3 Mit dem komisch entstellten Christus zeigt Tàpies auch, dass er, wie Barbara Catoir dies ebenfalls bemerkte (vgl. Catoir, 1989: 28), in seiner Abwendung vom Katholizismus doch einer negativen Theologie die Treue hält.

(dass sie wirklich durch jene Prozesse zu Stande kamen, darüber lässt sich dann schlechterdings nicht mehr spekulieren): Sie bestehen in ihrem Selbstporträt. Die „Ars combinandi“ gibt keinerlei Anleitung, kein System zur Herstellung eines Gegenstandes vor: Alles, was sie hervorbringt, ist ihr eigenes Delirium. So werden Llulls Tafeln mit ihren Geogrammen, Chiffren und Zahlen bei Tàpies wieder auftauchen und gleichzeitig ausbleichen, verschwimmen.⁴ Die „Ars combinandi“ vertieft sich ausschließlich in sich selbst.

■ 7

Oft ist darauf hingewiesen worden, dass das Kreuz, das immer wieder bei Tàpies auftaucht, auch als T für Tàpies, als Signatur des Künstlers verstanden werden kann. Es kann aber auch als Selbstporträt der „Ars combinandi“ gelesen werden, als Kombination oder Kreuzung zweier Striche, zweier Furchen, als Remarkierung, Verdoppelung, Selbst-Kommentar der Furche und des Eingangs in den Grund, als Kreuzung eines Eingangs mit einem anderen.

■ 8a

Das rote Kreuz in Tàpies' Gemälde „Fons-Forma“, angeschlossen an die rote Fläche, ist bereit zum Abdocken ins Schwarze, in das es hineinragt. Es markiert aber nur in so fern einen Eingang ins Schwarz des Grundes, der verschlossen und unsichtbar vor ihm liegt, als dass es zunächst einmal als „Ausguck“, als Verästelung und Bahnung der roten Fläche selbst zu entdecken bleibt. So dringt man in den Grund nur *durch* die in ihm eingefassten Formen ein, in so weit man sich *in* diesen befindet und *durch* sie *in* neue eintritt – um sich so von Eingang zu Eingang zu bewegen.

■ 1

Der Grund eines Bildes bleibt, mit Jean-Luc Nancy, unsichtbar. Er erscheint in seinem Verschwinden, im Ablösen – „*décollement*“ – der in ihm eingefassten, „*découpierten*“ Formen (vgl. Nancy, 2003: 21ff.).⁵ Der

4 Etwa in „Dreieck und Buchstaben“ von 1973.

5 Vgl. ebd.: „L'image est séparée de deux manière simultanées. Elle est détachée d'un fond et elle est découpée dans un fond. [...] Dans cette double opération, le fond dispa-

Grund ist niemals rein, nie neutrale Unter- oder Oberfläche, sondern unendliche Fahrt in die Tiefe *durch* die ebenso von ihm abgelösten als auch *in* ihn eingelassenen Formen.

■ 2

In Tàpies' „Fons-Forma“ (1985) stehen in der unteren – roten – Bildhälfte ein paar Schuhe bereit, um sich auf einen langen Weg zu machen. Angeschlossen ans Rote penetriert ein Kreuz das verschlossene Schwarz der oberen Bildhälfte, projiziert eine Bahnung. Die Grund-Form bei Tàpies: Ein Eingang. Besser gutes Schuhwerk mitbringen.

■ 8b

Die Reise in den Grund ist eine Reise *in* den Formen. Man sitzt im roten Kreuz wie in einer Raumkapsel, um sich in seiner Wärme vorwärts zu bewegen – und nicht, um die Kälte des Grundes zu durchfliegen.⁶

■ 9

Wenn man in den Grund eines Bildes durch die ständige Transformation der Formen eindringt, dann ist der Grund eines Bildes niemals nur der Grund *eines* Bildes, sondern potenziell *aller* Bilder. Das Eindringen in ihn entfaltet dann eine Kunstgeschichte, die – wenn sie denn eine sein will – sich *zwischen* den Formen und den Bildern neu erfinden muss. Sie müsste gerade ihre Gründung auf einem Nicht-Bild und das Nicht-Bild ihres Grundes – des Grundes des Bildes – ins Auge fassen und sich als Geschichte der Bewegung, der Reibung, der Erwärmung zwischen den Formen und Bildern neu schreiben.

raît. Il disparaît dans son essence de fond, qui est de ne pas apparaître. On peut donc dire qu'il apparaît pour ce qu'il est en disparaissant.“

6 Barbara Catoir stellt fest, dass Tàpies seit den Collagen- und Kratzbildern, die zwischen 1945 und 1947 entstanden und die „ebenso karge wie intensive Materialsprache der Reliefbilder“ vorbereiten, „verstärkt auf matte, rauhe, naturhafte Materialien zurück [greift], die einem sichtbaren Alterungsprozess unterliegen und Wärme assoziieren“ (Catoir, 1987: 32).

■ 11

Die Collage „klebt“ fest; die Montage „steigt an“ und überwindet die Bewegungslosigkeit. Dabei fährt sie in den Grund des Bildes. Nicht nur in der Bewegung oder im Übergang von einem Bild zum anderen. Aber in der Reibung, der Enge und der Nähe zwischen ihnen.

■ 10

Sein Traktat „Au-delà de la peinture“ von 1936 widmet Max Ernst hauptsächlich zwei Verfahren: der Collage und der Frottage. Da ist einmal der berühmte Operationstisch Lautréamonts, auf dem zwei entfernte Bilder (Nähmaschine und Regenschirm) zusammentreffen und collagiert werden (vgl. Ernst, 1970b: 253). Und da ist „Frottage“, bei dem eine Oberflächenstruktur durch Reibung mit einem stumpfen Gegenstand oder Bleistift auf Papier abgepaust wird (vgl. *op. cit.*: 244f.). Während die Collage einen glatten, reinen Grund suggeriert, erscheint dieser in der Frottage als gerillte, geriffelte Oberflächenstruktur – in dem er in seiner Reinheit also verschwindet: durch Wärme, durch Reibung.

Nun scheint es zwischen beiden Verfahren für Ernst eine „jonction éclatante“ (*op. cit.*: 257) zu geben.⁷ So weisen etwa auch die Bilder in den sogenannten „Collage-Romanen“ von Max Ernst – „La femme 100 têtes“ (1929), „Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au carmel“ (1930) und „Une semaine de bonté“ (1934) – diese frottierte Oberfläche auf, einen Wald von verdichteten, schwarzen und weißen Strichen: Bei dem Ausgangsmaterial für die Bilder, die von Ernst neu collagiert und mit Textfragmenten versehen wurden, hatte es sich um schwarz-weiße Gravurzeichnungen aus Illustrierten gehandelt.

Da es hier also keinen erkennbaren Hintergrund gibt, auf dem heterogene Elemente neu arrangiert werden könnten, handelt es sich nur in so fern um Collagen, als dass diese *Frottagen* sind. Und da die Bilder so organisch zusammengesetzt sind, dass man die Übergänge nicht bemerken kann und der Hintergrund dadurch wiederholt verschwindet, handelt es sich weiterhin nur in so fern um Collagen, als dass diese auch *Montagen* sind, in denen die Lücke zwischen zwei Bildern geschlossen wird. Es ist

7 Vgl. auch Ernst (1978b: 258): „La similitude des deux procédés est telle que je puis me servir, sans y changer grand-chose, des termes employés plus haut pour l'un, pour relater comment je fis la découverte de l'autre.“

also nicht „la colle qui fait le collage“ (Ernst, 1970b: 256), sondern die Montage bzw. ein „décollement“ durch das „Aufsteigen“ der Montage, eine Dé-Collage oder Nicht-Collage.

■ 12a

Die Montage setzt an der Furche der frottierten Gravur an, bearbeitet sie. Sie zerreißt die Riffelung, markiert zwischen zwei Bildern den Grund und legt ihn so, von einem Strich zum nächsten und in der Furche zwischen ihnen, aus.

In dem sie jedoch diese Lücken im selben Zug wieder schließt, affirmiert sie sowohl sein Verschwinden wie auch ihr eigenes. Also erscheint der Grund hier nicht mehr in seinem Verschwinden (wie in der Frottage). Alles, was durch die Montage erscheint, ist folglich das Verschwinden jenes Verschwindens, in dem der Grund erscheint. Der Grund wird also „montiert“, er steigt auf – aber im Desaster. In dem Maße, in dem ihn die „Montage“ aus der Tiefe bergen will, häuft sie das Desaster an, in dem sie selbst hinabführt und verschwindet.

■ 12b

In dem die Montage die letzten Lücken des Grundes abdichtet, verdichtet sie ihn zum Desaster.

■ 13a

Gang in den Grund – Aufstieg des Desasters. – Ernsts Montage-Romane befasen sich mit dem Scheitern der Schöpfung oder der Zeugung, der Gründung des Grundes.

In „Une femme 100 têtes“ versucht „le pre ternel [...] en vain de séparer la lumière des ténèbres“ (Ernst, 1970c: 169), kommt es zur „immacule conception manque“ (*op. cit.*: 134). Der Grund des Bildes wird unsichtbar, „unbefleckt“ empfangen – aber das *Verpassen* dieser Reinheit, welche ein reines Nichts ist und den Grund unsichtbar macht, ist der Eintritt ins Desaster: Nichts ist mehr rein, nicht mal mehr das Nichts. Die Entkörperung – „chair sans chair“ (*op. cit.*: 150), „corps sans corps“ (*op. cit.*: 160) – macht auch vor dem Nicht-Körper keinen Halt, noch das „fantme“ ist „sans fantme“ (*op. cit.*: 160). Mit dem Versagen der Schöpfung und der Zeugung ist also keineswegs Nichts, ist der Gang des Desas-

ters nicht aufgehalten. Die „Femme 100 têtes“ ist *sans tête* – aber eben *cent fois sans sans sans*. Und die Schwester, mal „germinal“ (*op. cit.*: 138), mal „perturbation“ (*op. cit.*: 140), zeigt, dass in der Unfruchtbarkeit die Verstörung nicht aufhört zu sprießen und das Nichts die Vernichtung nicht aufhalten kann.

■ 13b

Auf den Grund des Bildes zu fahren hat nichts mit einem empirischen „Sehen“ zu tun: „L’œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret“ (Ernst, 1970c: 169). In dem er sich ins Bild hineinbohrt, behält der Blick sein Geheimnis. Er hält sich zurück, bleibt sich selbst geheim, wird Blick ohne Blick; er penetriert das Bild und sich selbst, angezogen von seinem Geheimnis.

■ 14

In „Rêve d’une petite fille“ wird diese Bewegung weiter verfolgt. Es handelt sich um den Masturbationstraum einer jungen Novizin, deren Rock sich von Erwärmen zu Erwärmen immer ein wenig weiter nach oben schiebt: um eine Penetration ohne Penetration. Einmal werden „pies et harpies“, die „charbons ardents“ im Schnabel tragen sollen, „sous mon blanc vêtement“ gerufen (Ernst, 1970d: 200), ein ganzer Schwarm von Penetrationen mit spitzen, glühenden Schnäbeln; später kommen noch weitere Tiere wie Ratten, Käfer, Kaninchen hinzu (vgl. *op. cit.*: 200f.), woraufhin es von ihrem Körper heißt, er sei mit „cent fissures profondes“ übersät (*op. cit.*: 200). Die Penetration schwärmt aus, spaltet sich auf, verteilt sich auf einer immer mehr sich spaltenden und sich enthäutenden Haut, die unterm „blanc vêtement“ und dem „mou et blanc“ des Körpers (*op. cit.*: 206) ihre weiße Nacktheit entblößt,⁸ welche die paradoxe Nicht-Penetrierbarkeit von etwas markiert, was selbst schon gespalten ist.⁹ Die Penetration bleibt also unsichtbar, lässt den Körper unversehrt und dringt nur in die Epidermis ein, ohne einzudringen: „mon corps devient mou et blanc de par la grâce du très invisible fiancé“ (*op. cit.*: 206f.).

8 Die Nacktheit der „petite fille“ zeigt sich auch da, wo sie ihre „chevelure“ verliert (vgl. Ernst, 1970d: 202).

9 Ebenso wie ihre Haut ist auch die „petite fille“ selbst immer schon gespalten: zwischen Marie und Marceline.

Desaster des Grundes: Die Eingänge liegen brach auf einer Oberfläche ohne Tiefe, die von der Montage durch eine Aufschichtung desaströser Perforationen abgedichtet wurde. (Eine desaströse Abdichtung.)

■ 15

Den „Rêve“ durchzieht die Stimme des penetrierenden „céleste époux“, die sagt: „Même en image, je dois mourir“ (Ernst, 1970d: 218). Um in das Desaster des Bildes und in sich selbst einzudringen, muss der Blick ohne Blick im Bild sterben – wofür aber noch die Stimme zeugt, zu der er wird.

■ 16

Während in Ernsts ersten beiden Collage-Romanen die Begleittexte direkt mit den Bildern zusammenstehen, diese kommentieren oder – so komplex ihr Verhältnis oder Nicht-Verhältnis auch sein mag – sich von ihnen illustrieren lassen, sind die kurzen Epigramme und Kommentare, die er jeweils den sieben Kapiteln seiner „Semaine de bonté“ voran stellt, nur noch Indikatoren, um sich in den stummen, unkommentierten Bildsequenzen etwas zu orientieren, zurechtzufinden. So wird in den sieben Kapiteln, die einem sieben Tagen umfassenden Desaster der Ent-Schöpfung entsprechen, dann auch das demontiert, was sich von der „Femme“ über den „Rêve“ aufbaute: Der Rückzug des Blickes, von dem eine Stimme bleibt. In „Une semaine de bonté“ wird erst die Stimme wieder verloren, und die Montage des Desaster regiert erneut unbezeugt. Wenn sie im Laufe der sieben Tage wieder gewonnen wird, dann nur, um am Ende einen neuen Blick frei zu geben und dessen Reise ins Bild weitergehen zu lassen.

Am ersten Tag, dem Sonntag (Ernst beginnt natürlich mit dem Ende der Schöpfung, um das Desaster beginnen zu lassen) ist im Kommentar vom Hermelin die Rede: „L’hermine est un animal très sale. Elle est en soi-même un drap de lit précieux, mais comme il n’en a pas de pair de rechange, il fait la lessive avec sa langue“ (Ernst, 1970e: 274). Die Sprache leckt hier das Bild frei von Schmutz, lässt es glänzen. So sehr, dass sie, als Zunge am Bild klebend, nicht mehr sprechen kann. Zur Bildlichkeit gibt es demnach hier also keine Alternative, kein „pair de rechange“ mehr. Das Bild hat die Sprache ganz unterworfen, an sich gebunden. Wenn in dieser ersten Bildserie dann ein Löwe die Menschen reißt, verstärkt sich das Entsetzen noch dadurch, dass dieses kommentarlos bleibt. Am Montag wird man dann ganz auf die – desaströse – Gründung des Bildes zurückgewor-

fen. Im Epigramm folgender Dialog: „Que voyez-vous? – De l'eau. – De quelle couleur est cette eau? – De l'eau“ (Ernst, 1970e: 276). Das Wasser ist der Fond, der in seiner Abhebung verschwindet: die Welt (des Bildes) entsteht aus Wasser, während sie schon überschwemmt wird und verschwindet. Erschrockene Gestalten betrachten hier den Zusammenfall von Schöpfung und Ent-Schöpfung der Welt: den Aufbruch ihres berstenden Sarges. Dieses Décollement des Desasters geht dann mit dem Dienstag über in die Montage des Desasters: Hier sind die Gestalten oft einander zugebeugt, und überall sind Rahmen und Spiegel, die eigene kleine Szenen zeigen, Bilder im Bild, wodurch die Verschachtelung, der Anschluss der Bildausschnitte betont und die Montage markiert wird. (Gerade in diese Abfolge zeigt sich, wie sehr die „Semaine“ auch eine Bildtheorie Ernsts ist, die von der Frottage über die Dé-Collage zur Montage führt.)

Die folgenden Tage widmen sich dann immer mehr dem Blick, der Schwierigkeit, das Desaster zu *sehen*. Das „Élément“ vom Mittwoch ist Ödipus (Ernst, 1970e: 280). In den Bildern übt ein Vogel grausame Macht über eine Frau (seine Mutter?) oder auch mehrere aus. Am Anfang zieht er sich seinen eigenen Kopf heraus, den er gegen einen Menschenkopf abgelegt hat: Er demonstriert Macht, und besonders eine *Perspektive* (und vielleicht auch seinen eigenen Mythos überhaupt). Aber schon das Schlussbild, gespickt mit Totenköpfen, verkündet den drohenden Untergang. Das „Élément“ am Donnerstag lautet „Le noir“, wo dem Vogel „Le rire du coq“ (das erste „Exemple“ für das Dunkel) folgt (Ernst, 1970e: 282); dort stirbt am Ende mit den gefolterten Frauen auch der Hahn, die gewaltsame Aufrechterhaltung einer Perspektive, und die letzten Mythen gehen in Lachen und Tod unter.

Je mehr man sich in den Grund des Bildes, in die Montage des Desasters hineinbegibt, desto mehr stirbt der (subjektive) Blick. Wie seine letzte Reminiszenz verfolgt man in einem zweiten Teil bzw. „Exemple“ zum Donnerstag die Abenteuer einer Maske – Grabdeckel vor jeder Subjektive –, während sich das Bild immer weiter verdunkelt. Das „Élément“ des Freitags ist dann „La vue“, was auch als unpersönliche „Sicht“ verstanden werden kann, welche die subjektive Perspektive des Blicks ablöst; das „Exemple“ ist „L'intérieur de la vue“ (Ernst, 1970e: 286). Es geht also erneut um eine Suche nach dem Blick, und zwar durch „trois poèmes visibles“ (Ernst, 1970e: 286), um ein Verhältnis zwischen Blick und Sprache. Aber Ernst wird hier nicht bei der Stimme stehen bleiben, die als (Selbst-) Penetration eines sich geheimen Blickes für den Blick ohne Blick zeugt – er setzt die Reise des Blicks fort in Richtung seines „intérieur“. So scheint

im ersten Poem, das in der späteren deutschen Fassung „Liebeslied“ genannt wird (Ernst, 1975: o.S.) – es handelt sich in diesem vorletzten Kapitel sicher um eine Art Liebesbeziehung zwischen Sprache und Sehen¹⁰ – zu Anfang eine Art Körperspalte wie eine enorme Vergrößerung einer der Gravurfurchen auf, wie ein Resonanzraum der Sprache, eine Sprachkrypta, in der nun das „Innere“ des Blickes gesucht werden muss. Aber geht dies im „Gebet“ (Ernst, 1975: o.S.), wie das zweite Poem heißt? Dort scheint, in einer Ruinenlandschaft, die letztmögliche Perspektive diejenige Gottes zu sein – aber am Ende türmt sich nur noch eine absurde Schuhpyramide gen Himmel.

Bleibt der „Gruß“ (Ernst, 1975: o.S.). Und so stehen sich am Ende zwei Reihen von Augen auf Podesten gegenüber. Ein An-Sprechen, ein Sich-Grüßen des Blickes mag auf dessen Inneres öffnen. Im Hin und Her zwischen ihm und ihm, in seiner Selbstbezogenheit liegt jedoch auch die Gefahr einer paralysierenden Ewigkeit ohne Vorankommen. Und daher muss nun der Samstag („Élément: L'inconnu“ [Ernst, 1970e: 288] bzw. „Die Lust“ [Ernst, 1975: o.S.]) mit dem im „Exemple“ angedeuteten „Clé des chants“ (Ernst, 1970e: 288) den entscheidenden Schlüssel bringen, um das Innere des Blicks aus diesen ewigen Gruss-Gesängen, aus der Krypta der Sprache zu holen. Damit er weiter in den Grund des Bildes einreisen, sich, voller Lust aufs Unbekannte, in sich selbst vertiefen kann. Und wie?

In der deutschen Fassung steht an Stelle des „Clé des chants“ „Das große Einmaleins“ (Ernst, 1975: o.S.). Mit diesem müssen nun diese ewig sich grüßenden Augen-Reihen kommentiert werden. „Mach immer eines nach dem anderen“, lautet folglich die Botschaft an den Blick. Geh von Strich zu Strich, von Furche zu Furche. Lass dir alle Zeit der Welt – und

10 O.S.: Ohne Seitennummerierung. – Um das Interpretationsspektrum auszudehnen, behandeln wir hier sowohl die Texte aus der französischen Originalausgabe (1934a bzw. 1970a) als auch aus der deutschen Ausgabe von 1962/1963, erschienen 1975 bei Zweitausendeins (Frankfurt a. M.), die Max Ernst, wie an ihrem Ende vermerkt ist, selbst verantwortet hatte. In beiden fehlen die Seitennummerierungen. Wir folgen hier deswegen den Betitelungen der „trois poèmes visibles“ aus der deutschen Fassung, da dort die wechselnden Bezüge zwischen dem Blick / der Sicht zur Sprache deutlicher werden. Im französischen Original wird dem ersten „poème visible“ ein Zitat von Paul Éluard aus seinem Gedicht „Comme deux gouttes d'eau“ vorangestellt: „Et j'oppose à l'amour / Des images toutes faites / Au lieu d'images à faire“, dem zweiten ein Zitat von Breton: „Un homme et une femme absolument blancs“ (vgl. Ernst, 1934b: o.S.). Das dritte bleibt ohne Epigramm. In beiden Fällen ist auch hier von der Liebe die Rede. Aus Platzgründen kann an dieser Stelle ihren weiteren Implikationen für die hier vorgenommene Lektüre leider nicht nachgegangen werden.

schreite voran. Denn einmal Eins macht Eins – und so bleibt alles ewig Eins, aber immer ein Mal um ein anderes. So besteht das Epigramm zum Samstag schlicht in vier Zeilen von elf Punkten (Ernst, 1970e: 288): Gerade in der ewigen Wiederholung befreit sich die Eins des Blicks aus seiner Wieder-Holung, seinem Gruss durch die Sprache, die hier verschwunden ist – und wandert von Punkt zu Punkt.¹¹ Der Blick spielt mit der Ewigkeit Haschen – „Verstecke dich, ewigkeit du vielgeliebte ewigkeit“, heißt es im Epigramm zur deutschen Fassung (Ernst, 1975: o.S.), er springt, wie diese eine, im Bild dieses letzten Kapitel nunmehr stets wohlzentrierte große, einzelne Figur, die Eins, heiter und trollig aus seiner Sprachkrypta heraus und vor dem unendlichen gerillten Grund umher, davon oder in ihn hinein – oder bleibt einfach, gemütlich und träge, mitten im Sprung, in der Luft schweben. Ein ums andere Mal.

■ 17

Ja, man mag ewig so in der Luft hängen. Man mag in seiner Krypta faulenz, mit der man in den, vor dem, durch den Grund fliegt. Man wird sich nicht bewegen. Und doch wird man in ihr durch sie in neue eintreten. Denn die Krypta ist nie stabil, sie bewegt, lässt einen kryptisch, dekryptierend, also lesend vorgehen, von Krypta zu Krypta, von Eingang zu Eingang. Man vollzieht die Bewegung einer Lektüre, während sich der Blick immer mehr in sich selbst, in den Grund des Bildes versenkt – und dazu wird sein Weg durch all die zerborstenen – de-kryptierten – Sprach-Krypten führen.

■ 19

In seinen Überlegungen zum Werk von Cy Twombly setzt sich Roland Barthes (1982a) vor allem mit der Rolle der Schrift auseinander, von der Twomblys Bilder nicht weniger als die von Tàpies durchzogen sind. Bei Twombly wie bei Tàpies lösen sich ihre Konturen auf, verschwimmen sie unter, mit und in Gekritzeln, Übermalungen und Flecken, ist die Linienführung verwackelt, verzogen, ohne jeden Nach-Druck: „sa main semble entrer en lévitation“ (Barthes, 1982c: 173).

11 Es handelt sich um ein Gedicht von Pétrus Borel: „Was-ist-das“ (Ernst, 1970e: 282).

■ 20

Die Schriftzüge bei Twombly kennen kein Geheimnis, sie sind *dekryptiert* im doppelten Sinne: Sie lassen sich lesen, während sie durch ihren faulen, zur Unleserlichkeit tendierenden Duktus dem Kryptischen und seiner Entzifferbarkeit gegenüber komplett indifferent werden („comme s’il était indifférent qu’on les déchiffre“ [Barthes, 1982b: 156]).¹² Sie machen immer etwas „zu wenig“ – „loin de l’écriture formée, dessinée, appuyée“ (*op. cit.*: 146) –, sie insistieren nicht auf dem Papier (vgl. *op. cit.*: 152) und lenken dadurch den verräumlichten Körper von seiner Spur, seiner „trace“, in ihr „tracing“ ab, entführen ihn in die Zeit seiner frei entfalteten Handlung (vgl. *op. cit.*: 159).¹³ Sie driften ins Verzogene, befinden sich im Verzug, verspäten sich, versetzen ihre Resultate, driften weiter. Auch das ist eine Art, „mit der Ewigkeit haschen zu spielen“: sich bei der Herstellung ewig Zeit zu nehmen, die Handlung so sehr auszudehnen und zu strecken, dass ihr Telos, ihr Produkt, ihr Resultat oder Abschluss dabei verschwindet: Entkryptifizierung der Krypten.

■ 18

Von Max Ernst zu Cy Twombly, vom Ende der „Semaine de bonté“ zu Twomblys hingekrakelten Schriftzügen gewinnt man in der Montage des Desasters einen neuen Blick. Bei Ernst war der Gang in den Grund dessen Aufstieg als verdichtetes Desaster. Bei Twombly hat sich die Verdichtung eines gründlichen, grundlegenden Desasters vaporisiert, ausgedünnt, hat sie sich ebenso gesteigert wie entspannt: Die Ausdünnung von nachlässig hingeschmierten, schwerelosen, verspielten, de-kryptierten Schriftkörpern breitet den Grund nun in seiner Ausdünnung aus.¹⁴

12 Vgl. auch Barthes (1982b: 147): Barthes betont, die Schrift bei Twombly sei „déchiffrible“, während sie gleichzeitig eine Vagheit restituiert, die jedes präzise Déchiffrieren, also jedes Geheimnis ausschließt. Später spricht er vom „lecteur“ Twomblys, „bien qu’il n’y ait rien à déchiffrer“ (*op. cit.*: 158).

13 Bzgl. des verzeitlichenden Duktus bei Twombly vgl. auch Barthes (1982b: 151): „comme s’il s’agissait de rendre visible le temps, le tremblement du temps“.

14 Der Grund, das Papier, die Oberfläche spielen in Barthes Überlegungen zu Twombly eine große Rolle; vgl. etwa Barthes (1982b: 159): „le ‘dessin’, pour TW, disparaît au profit de l’aire qu’il habite, mobilise, travaille, sillonne – ou raréfie“. Der Grund ist hier die „aire“.

■ 22

Während sich die Schrift mit dem Grund ausdünn, wird dieser potenziert als ein Raum *möglicher* Zeichen.¹⁵ Die Schrift wird *evoziert*, auf sie wird *angespielt* (vgl. Barthes, 1982b: 146). Gerade durch ihr Verschwimmen laden die Schriftzüge dazu ein, weiter in den Grund vorzudringen, sein Potenzial zu erkunden.

■ 23

Die Evokation der Schrift, das Potenzial des Grundes hat Barthes mit der „gloire nominaliste“ von Schriftzügen wie „Orpheus“ (1979) oder „Virgil“ (1973) auf den gleichnamigen Gemälden in Verbindung gebracht: „En écrivant *Virgil* sur sa toile, c'est comme si Twombly condensait dans sa main l'énormité même du monde virgilien, toutes les références dont ce nom est le dépôt“ (Barthes, 1982c: 166).

Aber Twombly öffnet nicht eine pralle Vision, sondern er vollzieht das halluzinierende, ahnende, suchende, krakelnde Vorantasten einer halbblinden Hand, ein Zeichnen ohne Licht (vgl. Barthes, 1982b: 150).¹⁶ Nicht in der Fülle einer Vision ist jener „Blick“ zu suchen, der, von Ernst zu Twombly, aus zerborstenen Sprach-Krypten und verzogenen Schriftzügen entsteht: Auf den Grund des Bildes zu fahren hat nichts mit Sehen zu tun. Der schlingernde Duktus des Schriftzuges „Vergil“ evoziert weniger die klärende Sichtung einer Welt als ihr verträumtes Studium: „Virgil [...] opère comme une citation : celle d'un temps d'études désuètes calmes, oisives, discrètement décadentes : collèges anglais, vers latins, pupitres, lampes, écritures fines au crayon“ (*op. cit.*: 150). Es ist ein Studium, eine Lektüre, ein Dekryptieren, das unter den grünen Leselampen der Lesesäle, in der gemütlichen Wärme staubiger Bibliotheken und alter Bücher sich verliert, das keine Resultate kennt.

Was bleibt von der „Kultur“ und ihren Zeichen da übrig? Barthes: „une aise, un souvenir, une ironie, une posture, un geste dandy“ (*op. cit.*: 150). Ein Vages, Ungenaues, Ungewisses, Fast-Nichts, Überschüssiges: Der ganze

15 Vgl. Barthes (1982b: 161): „ce fond est lui-même une puissance positive; [...] le trait, la hachure, la forme, bref l'événement graphique est ce qui permet à la feuille ou à la toile d'exister, de signifier, de jouir“.

16 Vgl. auch Barthes (1982b, 150f): „il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes [...] D'une certaine façon, TW libère la peinture de la vision; car le ‚gauche‘ (le gaucher) défait le lien de la main et de l'œil [...]“.

mythologische, kunst- und kulturgeschichtliche Raum des Mittelmeeres erscheint hier zerklüftet, ausgedünnt zu einer von Mythen, Zeichen, Meer und Sprache durchwehten Atmosphäre.¹⁷ Der Grund, das war in der „Semaine de bonté“ das Wasser; hier verdunstet er, je mehr man ihn studiert, sich in ihn vorantastet.

■ 21

Barthes beschreibt Twomblys Schriftzüge wie Abgefallenes, gleichgültig Weg- und in die Ecke Geworfenes, Abgestreiftes: Hinter-sich-zurück-Gelassenes (vgl. Barthes, 1982b: 146). Den Grund entdeckt man, in dem man dekryptiert, und dieses Dekryptieren einem De-Kryptieren, einem Nicht-Entziffern, einem Ent-kryptifizieren gleichgültig wird – in dem es also im Vollzug sein eigenes und zu sich selbst in-differentes Abstreifen vollzieht. In dem es überflüssig wird.

■ 24

Ethik des Abgefallenen, des Lieengelassenen, des Überflüssigen: Twombly baut einen Hospiz für die Gischt, welche die mediterrane Geschichte an ihre Ufer geschwemmt hat.

■ 25

Wir hatten mit der Furche begonnen, hatten ihren Vervielfachungen beigeohnt, waren über Tàpies' Kreuz und den desaströs gefurchten Grund bei Ernst zu den sich ausdünnenden Schriftzügen bei Twombly gekommen. Wir sind den Abenteuern des Blickes und den Dekryptierungen des Bildes gefolgt, haben sie blind, entkryptifiziert – überflüssig werden lassen. Der Grund des Bildes war immer das Überschüssige, was sich weder sehen

17 Vgl. Barthes (1982c, 171): „La Méditerranée est un énorme complexe de souvenirs et de sensations : des langues, la grecque et le latin, présentes dans les titres de Twombly, une culture, historique, mythologique, poétique, toute cette vie des formes, des couleurs et des lumières qui se passe à la frontière des lieux terrestres et de la plaine marine. L'art inimitable de Twombly est d'avoir imposé l'effet-Méditerranée à partir d'un matériau [...] qui n'a aucun rapport analogique avec le grand rayonnement méditerranéen.“ Dieser „complexe de souvenirs“, dieser „effet-Méditerranée“ scheinen hier eine Atmosphäre anzureichern. Diese nennt Barthes an anderer Stelle in Zusammenhang mit der „geste“ der Schrift, welche eine vage, undeterminierte Überschüssigkeit wäre (vgl. Barthes, 1982b: 148).

noch lesen ließ. Was den Grund überflüssig machte, war der Strich: Eine Berührung des Grundes, die ihn markierte und verbarg, eine Aufforderung, ihn *anders*, in seiner Andersartigkeit, Überschüssigkeit und Überflüssigkeit zu berühren, in ihn einzureisen oder sich ins Berühren oder Einreisen einzüben. Wie also berührt man einen Strich, wie berührt einen ein Strich?

■ 26

Eine beeindruckende Welt des Strichs entwerfen die Illustrationen des österreichischen Schriftstellers und Illustratoren Erwin Moser. Etwa in „Großvaters Geschichten“ (1986), die dieser seinem Enkel Herbert erzählt, im Spätsommer im österreichischen Burgenland, während alle draußen sind zur Weinlese und Herbert krank das Bett hüten muss. Da sind einmal die Zeichnungen in der Kopfleiste: Fauliges Obst, Fliegen, Blätter, Brotkrumen, Erde, Vögel, Insekten, alte Gatter, Weiden, Tassen, abgebrannte Streichhölzer... Achtlos Lieengelassenes, Übersehenes, Weggeworfenes. Beiläufig, fast somnambul angedeutet mit etwas schwarzer Tusche. Diese Miniaturstillleben bilden eine Welt des Kleinen ab: Des Vergessenen. Und im Kleinen gibt es immer noch ein Kleinstes, das in ihm vergessen wurde, unter jedem Grashalm lauert immer noch ein Erdkrumen.

So handeln auch die meisten Geschichten, die der Großvater seinem Enkel erzählt, von Mikrokosmen, in die man eindringen, sich geradezu hineinwühlen kann. Ebenso, wie sich Herbert krank in seinem Bett verkriecht, so verkriechen sich auch Mosers Tiere und Fabelgestalten in Lehnstühlen, Mauerrohren, Jackentaschen, in der Erde. Der kleine Däumling muss durch ein Brunnenrohr kriechen (vgl. Moser, 1986: 11), der kleine Klaus versteckt sich in einem Erdäpfelsack (vgl. *op. cit.*: 75). Und in der Reihe von größeren Tuschezeichnungen, die Szenen aus den Geschichten illustrieren, verkriecht sich ein Strich in und zwischen den anderen.

■ 27

Moser vollzieht also einen Zoom. Er zoomt auf das Kleinste, um es zu vergrößern und um dabei ein noch Kleineres zu entdecken. Die Welt des Strichs, das ist diese Welt des Kleinen und des Kleinsten – das ist eine Welt der Eingänge. Sie öffnet auf eine uterale Phantasie, auf ein Verkriechen in der Tiefe und der Wärme, die in der Friktion zwischen den Strichen entsteht, aber die Rück- und Heimkehr zur „Mutter“ eröffnet eine

Reise, durch die man sich im Gegenteil immer weiter in einen sich entfaltenden Kosmos entfernt und sich in ihm auflöst. Man verkriecht sich in der Auflösung: im Grund des Bildes. Es gibt kein wärmeres Weiß, keine behaglichere Leere als die weiten Himmel bei Moser – weil diese Welt ausschließlich aus Strichen besteht. Und wenn sich zwischen ihnen die warmen leeren Weiten auftun, dann, weil es Striche nie „in Hülle und Fülle“ gibt: Es gibt sie nur ohne Hülle und ohne Fülle. Der Strich hat weder äußere Schale noch Inhalt. Er ist radikal einsam, und darin ist er schon „zu viel“: Er ist ein Überquellen, eine Überfülle, ein Überschuss und eine Übergröße. Denn er existiert nicht außerhalb des Zooms auf ihn: Er lungert faul in seiner Einsamkeit, aber je näher er sich kommt, wird er zu faul, um sich in ihr zu halten. An seiner Einsamkeit ist etwas faul: In seiner Singularität ist er bereits Gewebe. Ebenso wie Tàpies hat sich gerade Moser besonders für organische Dinge mit einem Alterungsprozess interessiert (für ihr Faulen, nie für ihr morbides Verwesen!): für am Boden gammelde Früchte, abgefallene Blätter, Stubenfliegen, Krümel. Bewegen sich die Vögel, die Grashalme? Bewegt sich ein Strich? Nicht sicher. Aber er verharrt in und beharrt auf seinem inneren Drift (dem Faulen). Im Zoom macht er sich in seiner Einsamkeit breit. Überdeutlich lungert er genau dort herum, wo nichts sein sollte, wo man ihn seiner Fäulnis wegen schon längst hätte entfernen müssen, seine Präsenz ist völlig überschüssig und unangemessen, und gerade in dieser Vergrößerung, seiner Über-Größe nimmt er sich (seine Einsamkeit) beiseite, vergrößert er nichts als seine Umgebung, in die er eingehen lässt. Der Strich ist nichts als ein Eingang.

■ 28

Bei Tàpies regieren ab Mitte der fünfziger Jahre die brachialen, hermetischen, dunklen, geschlossenen Formen: Mauer-, Objekt- und Materialbilder. Da ist etwa jene „Porta metàl·lica i violí“ von 1956,¹⁸ ein zugezogener Eisenrollladen mit aufgetragenem Kreuz und Violine, die „Gekreuzten Seile auf Brett“ (1960) oder jene geschlossene „Porta marró“ von 1963 (Abb. 2). Bei all ihrer Brachialität aber sind Tàpies' Skulpturen und Bilder von einer feinen Schicht von Einkerbungen, Ritzen, Chiffren, Zahlen, Symbolen, Schrift überzogen – von Strichen. Als hätte sich auf ihnen ein ganzer Film von Lektüre-Spuren abgesetzt, die wir bei dieser Rückkehr zu Tàpies hinter uns gelassen haben, als würden die Spuren der Reise in den

18 Vgl. Abb. 1 des Beitrages von Tobias Berneiser (in diesem Heft, S. 37).

Grund in all ihren Kreuzen, Furchen, Rillen, Schriftzügen, Strichen und Eingängen an ihnen haften. Dabei gibt es keinen Unterschied zwischen Träger und Oberfläche, zwischen Stein und Furche, Zeichenkörper und Zeichen. Wenn er bei seinen Radierungen etwa Löcher in die Kupferplatten einfügt, die sich beim Drucken auf das Bild übertragen, ist dies, laut Tàpies, keine Imitation: Es gäbe keinen Unterschied zwischen einem Loch und dem Bild von einem Loch.¹⁹ Muss man dann nicht annehmen, dass Tàpies' ganzes brachiales Werk folglich aus nichts als Löchern besteht?



Abb. 2. *Porta marró*, 1963, 195–130, verschiedene Materialien auf Leinwand, Stedelijk Museum, Amsterdam.
© Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

■ 29

Wenn diese großen Materialartefakte Löcher sind, dann realisieren sie dasjenige, was den Grund verbirgt, wie auch die Schächte, die erneut in ihn hineinführen. Sind sie damit nicht auch auf ihre Art die *Überfülle* eines

19 Vgl. Catoir (1987: 121): Tàpies erklärt im Interview mit Catoir, dass er in der Radierung die Kupferplatten so angreift, „als sei es Papier“, das er mit einem Messer bearbeiten würde: „Die Säure ersetzt hier das Messer, aber in meinem Kopf ist es so, als ob ich ein Loch mache. Wenn ich die Kupferplatte in eine Wanne mit Salpetersäure tauche, ist die Säure in diesem Augenblick mein Messer. Das ist für mich nicht die Imitation eines Lochs, das ist das wirkliche Loch.“ Auf Catoirs Bemerkung, das sei nur die „Transformation eines Lochs, ein Fleck“ (auf der Grafik), präzisiert er: „Aber manchmal durchbohre ich sogar die Kupferplatte oder ich brenne Löcher in das Papier.“ Egal, ob auf einer Oberfläche oder im Relief, egal, ob auf der Platte oder der Druckgrafik: zwischen Loch und seiner „Imitation“ oder seinem Druck kann nicht unterschieden werden.

Strichs, der ebenso den Grund verdeckt und in ihn einführt? Ist nicht der Strich ebenso die Ausstülpung eines Innen, das sich selbst äußerlich bleibt, sich „zur Seite“ nimmt, wie das Werk des Mystikers Tàpies, der zum Inneren der Dinge vordringen will – ist dessen „Hermetik“ nicht Zeichen einer ebenso faulen wie überquellenden Einsamkeit wie jener des Strichs? Ist Tàpies' Werk nicht folglich die Realisierung einer Welt des Strichs, ungeheuer vergrößert, im Moment des Zooms?

■ 30

Wie also berührt man einen Strich?

Ab den achtziger Jahren stellt Tàpies große Keramik-Skulpturen her. „Entscheidend ist die Loslösung des Objektes aus seinem Bildgrund, die dessen totale Isolation bewirkt. In seiner ganzen Schwere ist es jetzt der Leere ausgesetzt, die seine hermetische Verslossenheit exponiert“, kommentiert Catoir (1987: 46). Aber auch hier betont Tàpies ihre Materialeigenschaften, ihre Bruchstellen und Risse: löchrige Ruinen, die für einen Grund zeugen, der im Desaster aufstieg und verdunstete, in dem sie ihn noch einmal verstellen – aber in ihrer Zerklüftung auch erneut in ihn einführen.

Unter diesen Skulpturen befinden sich viele Möbel. Sessel etwa. Erneut denkt man an Moser, etwa an die zwei Hausmäuse, die sich im „Alten Lehnstuhl“ eingerichtet haben. Die Vignette zur Geschichte, welche die Mäuse in ihrem Versteck zeigt, enthält folgenden Vermerk: „Dieses große Loch ist nur deswegen gezeichnet, damit man in den Lehnstuhl hineinsehen kann“ (Moser, 1986: 29). Nichts anderes lässt sich für die Rillen und Ritzen auf Tàpies' Keramiken sagen.

So ist es bei Tàpies, als sei man in der Welt von Moser angekommen. Man mag sich seine Objekte nicht als isolierte Galerieobjekte vorstellen, sondern wie aufgestellt in einem Abenteuerspielplatz, in einem Themenpark: Wie die plötzliche Vergrößerung einer miniaturisierten Landschaft von Strichen, zwischen denen man nun umherwandeln und die man berühren kann. Bleibt der Einstieg in die letzten Furchen, die letzten Schächte. Und wer wollte behaupten, dass man nicht längst in einem steckte? Das brachiale Werk von Tàpies ist die Vergrößerung des winzig Kleinen, also winzig, und also musste man früher oder später, wollte man in es einreisen, längst die Größe von Zwergen angenommen haben. Und als solche stehen wir dann irgendwann etwa vor diesem riesigen „Zahn des Buddha“ (1985/86).

■ 0

Wie berührt man einen Strich?

Man muss ihm auf den Zahn fühlen, um die Mäuse in ihm zu sehen. ■


■ Bibliographie

- Barthes, Roland (1982a): *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil.
- (1982b): „Cy Twombly ou Non multa sed multum“, in ders. (1982a), 145–162.
- (1982c): „Sagesse de l'art“, in ders. (1982a), 163–178.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel.
- Ernst, Max (1934a): *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux. Dernier Cahier. Jeudi, Vendredi, Samedi*, Paris: Jeanne Bucher.
- (1934b): „Vendredi“, in ders. (1934a) (ohne Seitennummerierung).
- (1970a): *Écritures*, Paris: Gallimard.
- (1970b): „Au delà de la peinture“, in ders. (1970a), 236–269.
- (1970c): „La femme 100 têtes“, in ders. (1970a), 132–171.
- (1970d): „Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel“, in ders. (1970a), 186–220.
- (1970e): „Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux“, in ders. (1970a), 273–290.
- (1975): *Une semaine de bonté*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins (ohne Seitennummerierung).
- Nancy, Jean-Luc (2003): „L'image—le distinct“, in: ders.: *Au fond de l'image*, Paris: Galilée, 11–33.
- Moser, Erwin (1986): *Großvaters Geschichten oder Das Bett mit den fliegenden Bäumen*, Weinheim / Basel: Beltz.
- Philipp Stadelmaier, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <philipp.stadelmaier@gmx.de>.

Resum: Els quadres i escultures d'Antoni Tàpies són violents, closos i hermètics, però també coberts amb una capa fina de xifres, signes i, en tal sentit, els encobreixen un fons invisible mentre que comencen a distribuir claus per a penetrar-los. De tal manera,

Tàpies insinua al mateix temps una visió i una lectura. Però entre aquestes maneres de veure i de llegir hi ha potser un tercer accés al fons de l'imatge: el tacte. En el nostre assaig oferim una lectura basada en les novel·les picturals de Max Ernst, en la qüestió de l'escriptura en l'obra de Cy Twombly i en les il·lustracions de l'autor austríac Erwin Moser. Els resultats poden ajudar a prosseguir millor aquest tacte en l'obra plàstica d'Antoni Tàpies. ■

Summary: The paintings and sculptures of Antoni Tàpies are violent, closed and hermetic, but also covered by a fine layer of ciphers, signs and scratches. Thus, they hide an invisible ground which they, however, simultaneously begin to provide access to. Tàpies offers a vision and a reading at the same time. However, apart from seeing and reading, there is a third way to penetrate an image: touch. The *romans-collage* by Max Ernst, the issue of script in the work of Cy Twombly and the illustrations of the Austrian writer Erwin Moser may help us to understand the significance of touch in Tàpies' plastic art. [Keywords: Tàpies; Cy Twombly; Max Ernst; Erwin Moser; zoom; montage; collage; journey; disaster; scripture; crypt; stroke; art history; ground of the image; touch; painting] ■



Ent-Setzte Lektüren. Literarische Bildung und ästhetische Individualität in Antoni Tàpies' *Memòria personal*

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

l'esprit n'achève
rien par soi-même
(Paul Valéry, 1957: 622)

■ 1 Ästhetische Erfahrung als Selbst-(Er)findung

Mehr als einmal hat sich Antoni Tàpies generell zur schriftstellerischen Tätigkeit bildender Künstler geäußert und beklagt, dass in Spanien nach wie vor die Erschließung solcher Schriften einem Verdikt unterläge:

Mentre que avui, tant a Europa com als Estats Units, diversos editors els consagren col·leccions senceres, entre nosaltres és un tema, que salvades honroses excepcions, encara sembla que es vulgui resoldre amb el *¡Que inventen ellos!* (Tàpies, 1984: 183)

Ähnlich wie die literarischen Werke des Musikers Berlioz oder die Gemälde Arnold Schönbergs sehen sich die literarischen Arbeiten bildender Künstler dem Vorurteil ausgesetzt, es handle sich dabei lediglich um ephemere Produktionen, die keiner wissenschaftlichen Erschließung bedürften.¹ Sieht man vom Schaffen Salvador Dalís ab, so haben sich weder die Literaturwissenschaft noch die Kunstgeschichte bislang mit der schriftstellerischen Produktion von Malern, Architekten und Bildhauern beschäftigt; die Literaturwissenschaft aus Unkenntnis der Quantität und Qualität dieser außerhalb des jeweiligen nationalen Kanons liegenden Texte, die Kunstwissenschaft vor allem, weil ihr schriftliche Äußerungen von bildenden Künstlern nur als Autorität zur ästhetischen Interpretation von Bildwerken oder als biographische Dokumente dienen. Tàpies nennt

1 Cf. zum Folgenden Wild (2014).

als Gewährsmann hierfür in dem oben zitierten Essay über „Escrits de pintors“² den von ihm hochgeschätzten surrealistischen „ami de peintres“ Paul Éluard, der 1952 in der Einleitung zu einer Sammlung von „Ecrits sur l'art“³ postulierte: „els artistes quasi sempre són els més capacitats tant per mostrar les seves invencions com per explicar-les“ (Tàpies, 1984: 184). Doch tatsächlich bleibt trotz beachtlicher editorischer Bemühungen im 20. Jahrhundert der Beitrag bildender Künstler zur Literaturgeschichte ein weißer Fleck auf der Karte nationaler Literaturgeschichten. Texte bildender Künstler finden sich in nahezu allen Nationalliteraturen von Argentinien bis Russland, begreifen sämtliche Gattungen ein – von Brief, Tagebuch, Essay und Aphorismus über Lyrik und Drama bis zum voluminösen Roman, wie auch Tàpies *en passant* vermerkt („no solament en teories, sinó en tot tipus de formes literàries“, (Tàpies, 1984: 183). Die Frage, warum Maler „no solament en teories“ schreiben, kann nicht aus dem Psychologismus der Doppelbegabung⁴ oder dem vorstrukturalistischen Leitgedanken der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel, 1917) beantwortet werden, sondern aus zwei Aspekten, deren Ineinandergreifen den Schreibvorgang begründen. Will man sich nicht mit der schwachen Hypothese begnügen, dass von früheren Künstlern wie Cimabue oder Giotto vielleicht keine Aufzeichnung erhalten sind, so scheint die Frage nach dem Anlass solcher heteropoietischen Aktivität auf die (in der frühen Neuzeit noch als sündhafte Hybris behaftete) *curiositas* zurückzuweisen. Nicht umsonst zitiert Tàpies an zwei Stellen seiner Texte die Schlusspassage aus Paul Gauguins letzten Tahiti-Aufzeichnungen,⁵ die Schreiben in die Schleifenbewegung einer anthropologischen Selbstverdoppelung setzt:

Il est cependant du devoir de chacun de s'essayer, s'exercer. A côté la richesse de l'intelligence humaine, et de toutes ses facultés, beaucoup de choses à dire et *il faut les dire*. (Gauguin, 1989: 209f.)

Dass sich am historischen Beginn das Schreiben zumal von Künstlern um die „fremde Gestalt des Wissens, [...], die man den Menschen nennt“ (Foucault, 1971: 27) zentriert, ist Antoni Tàpies nicht entgangen. Es dürfte

2 Erstdruck in Kastilisch in *La Vanguardia* am 6.3.1984.

3 Vgl. Éluard (1968: II, 509–523).

4 Vgl. Wäis (1937), Hjerter (1986) und Schvey (1992).

5 Vgl. Tàpies (1984: 186): „Tenim el deure d'assajar-nos, d'excitar-nos en les múltiples facultats humanes [...] Al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir.“

daher auch kein Zufall sein, dass bildende Künstler sich in dem Moment dem Schreiben zuwenden, indem die Malerei sich mit der Neudefinition des Selbstporträts in das Spannungsfeld von Selbstbestätigung und Selbsterforschung des Menschlichen begibt. Mit der Suche nach dem inneren Verhältnis des Darstellenden zum Dargestellten expandieren Malerei und Literatur einen Gegenstandsbereich, der gerade durch die Perfektionierung der Maltechnik und der unter humanistischem Einfluss eben erst geformten Volkssprachen erobert wurde, um sich vorzugsweise mit einem Nicht-Darstellbaren zu befassen, der Frage, inwieweit der Mensch sich selbst denken kann – jenem Problem, dem Michel Foucault bekanntlich sein Hauptwerk *Les mot et les choses* gewidmet hat.

Die ersten Äußerungsformen des literarischen Dilettantismus jener frühneuzeitlichen Universalmenschen korrespondieren insofern mit einer in jeder Professionalität ruhenden Entfremdung des schöpfenden Ichs in dem Moment, in welchem es sich als solches zu denken beginnt: nicht umsonst handeln alle hier genannten Hauptwerke frühneuzeitlicher Künstlertexte von der Entdeckung des eigenen Ichs, sei es als Höfling im petrarkisierenden Habitus (Michelangelo) als abenteuerliche autobiographische Selbstinszenierung (Cellini), als scharfsinniger Zeuge einer vielfältigen Realität (da Vinci), oder als kynischer Beobachter der *conditio humana* eines heruntergekommenen Künstlerhelden (Pontormo). Wie noch bei Tàpies geht es in den frühesten Zeugnissen von der Schreibaktivität bildender Künstler um 1500 – den heterogenen Notizen Leonardo da Vincis, den fast dreihundert Gedichten Michelangelos, mit Benvenuto Cellinis Autobiographie und dem Tagebuch Jacopo da Pontormos – bereits um den Versuch, sich der letztlich uneinholbar fremden Gestalt des Wissens zu versichern, die freilich anders als in der Frühphase nicht mehr als subjektzentrierte *curiositas* „Gestalt der Ziellosigkeit“ (Vinken, 2000: 801) ist. Nur unter den geänderten Vorzeichen eines sich vor allem im Vorgang der Selbstvergewisserung feiernden Subjekts ist das Motto des apokryphen Zenmeisters Liä Tse zu lesen, das Tàpies seiner Selbstlebensbeschreibung voranstellt:

¿Quin és l'objectiu suprem del viatger? L'objectiu suprem del viatger és ignorar on va.
(Tàpies, 1977: 9)

Im Kontext einer Selbstentdeckungshistorie des abendländischen Subjekts scheint Tàpies' Memoirenwerk insofern weniger auf *engagement* als sozialer Verortung von Kreativität als vielmehr auf die emotional-ästheti-

sche Kategorie des *diletto* als einer mutwilligen Entprofessionalisierung künstlerischer Ausdrucksweisen hingeordnet. Denn die in dem Zen-Zitat als Ziel gefeierte Ortlosigkeit stellt bereits in den frühesten frühneuzeitlichen Künstlertexten ein Problem dar, da in dem Moment, in welchem das Subjekt sich selbst zu denken beginnt, es auf textueller Ebene mit jenen Verstellungen hantiert, die es als soziales Wesen begründen: Nicht erst Montaigne oder gar La Rochefoucauld, sondern der spätrömische Kaiser Marc Aurel erneuert die Methodik eines Selbsterkennens, das der mit gutem Grund anonym gebliebene Verfasser des *Lazarillo de Tormes* in das nachgerade perfide Zwiedenken überführt, dessen Authentizität stets die Maske eines diskursiven *patchwork* bleibt. Konnte Entfremdung des schöpferischen Ichs im zeitweiligen Verzicht auf Professionalität aufgehoben werden, so spaltet sich das schreibende Individuum jenseits der Werkstatt in eine maskenhafte Pluralität. Nicht die Entdeckung des eigenen Subjekts, sondern der Hiatus von Ich und Welt begründet (pseudo-)autobiographisches Schreiben seit den Anfängen solcher Egoliteratur: Michelangelo als Höfling im petrarkisierenden Habitus, Cellini als Abenteurer, Leonardo als staunender Zeuge einer sich im Blick zusehends komplexer anbietenden Realität.

Tatsächlich ist seit der Entstehung des Genres Autobiographie dessen genuine Spaltung zwischen den Polen von sprachlicher Fiktion und historischer Faktizität. Sehr treffend bemerkt daher Paul de Man (1993: 134): „Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie scheint also keine Frage von entweder-oder zu sein, sondern unentscheidbar.“ Folgerichtig sei die Literarizität der Autobiographie „keine sich ursprünglich geschichtlich ereignende Situation“ (De Man, 1993: 134). De Mans Schlussfolgerung für das „unmögliche“ Genre lautet demgemäß, dass die Autobiographie mitnichten in der Lage sei, „eine verlässliche Selbsterkenntnis“ hervorzubringen, sondern im Gegenteil „auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus topologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme demonstriert“ (De Man, 1993: 134). Bereits am Beginn der Schreibaktivität von bildenden Künstlern steht nicht weniger als das Leben die Literatur als Modell.

Nicht erst durch Jean-Paul Sartres Versuch autobiographischer Dekonstruktion *Les mots*, sondern vor allem durch Salvador Dalís erst seit etwa einem Jahrzehnt ernsthaft erforschten und wohl auch von Tàpies in seiner Durchtriebenheit nicht hinreichend gewürdigten⁶ *The Secret Life of Salvador*

6 Vgl. Tàpies (1984: 185).

Dalí (Wild, 2007) haben wir uns daran gewöhnt, dass am Ende der Moderne das eigene Leben zu erzählen nicht mehr bedeutet, Diskursivitätsbegründer einer Rede über sich selbst zu sein. Schon Redon, Gauguin, Klee, Man Ray und noch Antoni Tàpies täte man Unrecht mit der Unterstellung, ihre autobiographischen Texte reproduzierten ein unverstelltes Selbst:

en el seu millor aspecte purificador –i pot l'art anar més enllà?– la nostra *persona*, el 'coneix-te a tu mateix', la lluita per obtenir l'estat de consciència necessari té, com és sabut, moltíssima importància. (Tàpies, 1973: 67)

Indes erweist sich *Memòria personal* vor allem in seiner ersten Hälfte als in hohem Maße durch intertextuelle Einschreibungen imprägniert. In der folgenden Untersuchung soll daher gezeigt werden, wie Tàpies' Autobiographie entlang der Richtschnur gelebt und empirisch überprüfbar Lebens aus überschriebenen Fragmenten von Literatur entsteht.⁷ Von der in jüngster Zeit in der Literaturwissenschaft für die nachavantgardistische Gegenwartsliteratur vorgeschlagenen Kategorie der „Autofiktion“ (Buisine, 1992) trennt Tàpies (und mit ihm zahlreiche Egodokumente schreibender Künstler seit Leonardo und Benvenuto Cellini) daher nicht der – beide Textsorten eher verbindende – Umstand, dass die Autobiographie Verfahrensweisen anwendet, die sich an ältere textuelle Modelle und diskursive Verfahren anlagern und einen Metadiskurs über das eigene Schreiben führen; vielmehr trennt Tàpies' Schreibpraxis von genuin autofiktionalen Produktionen lediglich der kontinuierlich behauptete Anspruch, ein autobiographischer Text zu sein. Wenn nämlich „Subjektivität erst als Autoreflexivität des Vorstellens korrekt beschrieben“ (Gumbrecht, 1991b: 308) werden kann, so begründen autofiktionale Potentiale des Schreibens gerade durch intertextuelle Absorption die Möglichkeit einer Künstlerrede über das Selbst. Diese versuchte zwar seit der Neuzeit beharrlich, sich vom Image des „artifex“ oder „mechanikós“ als eines bloßen Handwerkers, nachschaffenden Verfertigers oder bloßen Arrangeurs von Realitäten aus zweiter Hand durch prononcierte Behauptung der Authentizität zu emanzipieren. Doch der vorgebliche Subjektivismus der unverstellten Beichte einer Person, deren tägliches Brot es seit der frühneuzeitlichen Lebenswelt

7 Vgl. Dirscherl (1986), der als erster und bislang einziger sich als Literaturwissenschaftler dem Werk von Tàpies genähert hat und zu Recht auf den Fragmentarismus von Tàpies' autobiographischem Entwurf aufmerksam gemacht hat.

doch war, im Sinne Platons als „Macher dritter Ordnung“ zu hantieren⁸, kollidiert bereits in der Frühzeit mit dem Handwerksanspruch, so dass von Leonardo bis zu Tàpies explizit oder über einen intertextuellen Binnenmodus vermittelte Autoreflexivität sich immer wieder als Konstruktion von Intensitätsmomenten zu erkennen gibt.

Insofern sollen die folgenden Ausführungen zur literarischen Gestalt des Memoirenwerks eines der letzten „Großmaler“ der späten Moderne zeigen, wie Tàpies' Autobiographie sich der Autofiktion durch einen „hybriden Pakt mit dem Leser“ (Ott, 2012: 158) annähert. Während nämlich der Text der *Memòria personal* in Permanenz intertextuelle Verweise als Authentizitätsmarkierungen herausschleudert, um das Konfessionsargument zu untermauern, produziert er an der Textoberfläche ebenso permanent intertextuelle Ausblühungen, die dem neuzeitlichen Subjektivismus und dessen gesteigerten Originalitätspostulat eine Absage erteilen, um im qualitativen wie quantitativen Verhältnis von usurpiertem Material zur autobiographischen Gesamtkonzeption auf die Inszenierung einer subjektiven Selbstsetzung aufmerksam zu machen, die damit zugleich die Verfahren des bildnerischen Schaffens reflektiert.

Wie häufig in Texten schreibender Maler, so erklärt auch in Tàpies *Memòria personal* nicht der literarische Text die Bildwerke, sondern deren phänomenale Verfasstheit macht die Handwerkstechniken des einzigen literarischen Texts sichtbar, den der Katalane veröffentlicht hat. Der fol-

8 Platon (1971: IV, 808f.) (Πολιτεία, 600e): „Wollen wir also feststellen, daß von Homeros an alle Dichter nur Nachbildner und Schattenbildner der Tugend seien und der anderen Dinge, worüber sie dichten, die Wahrheiten aber gar nicht berühren; sondern, wie wir eben sagten, der Maler werde etwas machen, was man für einen Schuhmacher hält, ohne selbst etwas von der Schusterei zu verstehen, und für die, welche nichts davon verstehen, sondern nur auf Farben und Umrisse sehen?“ Nahezu identisch fällt noch um 1840 Eugène Delacroix' Kritik an den Dichtern aus, die in seinem persönlichen „paragone“ lediglich rhetorische Blender seien, die aufgrund der Eleganz ihres sprachlichen Ausdruck den Eindruck allumfassender Könnerschaft erwecken: „Quoi qu'en puissent dire les littérateurs, leur art ne présente pas les difficultés du nôtre. Tout homme qui a de l'imagination et qui sait sa langue se formera dans peu à écrire ; tout homme qui a quelque chose à dire le dira bien, peut-être mieux que le littérateur de profession, parce qu'il sera moins occupé de la forme et de la rhétorique de son discours que du fond de la substance.“ (Delacroix, 1923: I, 73). Noch Anfang des 20. Jahrhunderts soll der Picasso-Freund und Begründer des Kubismus in Südamerika, Joaquim Torres-García, in der Polemik „El literat i l'artista“ (Erstdruck: *Empori* [Barcelona], 2. Jg., Nr. 12 [Juli 1908], 216f.; Wiederabdruck in: Torres-García [1989: 31f.]) das Argument der handwerklichen Verfasstheit der Malerei als Vorteil gegenüber der Literatur und Philosophie preisen.

gende Text versteht sich als „Versuch über die literarischen Bildung eines bildenden Künstlers am Ende der klassischen Avantgarden“. Er will verdeutlichen, wie der Autor Tàpies als „Leser seiner selbst“⁹ in ähnlich hohem Maß fremdes Material absorbiert wie der bildende Künstler, der fast systematisch die banalen Materialien unseres industriellen Alltags als ästhetisches Material erforscht und damit in subtiler Weise die Kritik an der Malerei als Nachahmung der Realität gegen deren Erfinder Platon wendet:

Els materials amb els quals treballen els artistes no es limiten a la pintura o el marbre per produir quadres o escultures. En el font tots som treballadors de la realitat. (Tàpies, 1989: 200)

Zumal im katalanischen *modernisme* findet sich im Schaffen Antoni Gaudís, zu dem sich Tàpies an mehreren Stellen bewundernd äußert, eines der Vorbilder für diese Materialhybridie, die bei allen späteren Radikalisierungen zeitgleich mit Gaudís Arbeiten vor allem in den Forderungen der Futuristen formuliert wurde:

[...] Quindi percependo i corpi e le loro parti come ZONE PLASTICHE, avremo in una composizione scultoria futurista, piani de legni o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, filo di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc. 4. Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Afermare che anche venti materia diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoia, stoffa, specchi, luce, elettrica, ecc. ecc. (Boccioni, 1912: 103f.)¹⁰

9 Proust (1954: III, 911): „En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même.“

10 „Wenn wir also die Körper und ihre Teile als BILDNERISCHE ZONEN ansehen, werden wir in einer futuristischen plastischen Komposition für einen Gegenstand Flächen aus Holz oder Metall, die unbeweglich oder mechanisch beweglich sein können, behaarte, kugelförmige Gebilde für die Haare, Halbkreise aus Glas für eine Vase, Eisendrähte und Drahtverhau für eine atmosphärische Ebene usw. verwenden. 4. Wir wollen die rein literarische und traditionelle Vornehmheit des Marmors und der Bronze zerstören. Wir lehnen die ausschließliche Verwendung eines einzigen Materials für die Gesamtgestaltung des plastischen Komplexes ab. Wir behaupten, dass auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zur Erreichung der bildnerischen Emotion verwendet werden können Wir zählen nur einige auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw. usw.“ (Boccioni, 1972: 72f.)

Dieser Materialbegriff trennt wie derjenige von Tàpies nicht mehr zwischen den „klassischen“ Werkstoffen und jenen, die in Dada und Surrealismus die Grundlage der *objets trouvés* bilden. Informationstheoretisch korrespondiert diese Ausweitung des Materialbegriffs mit Marshall McLuhans (1964) mittlerweile kaum noch provokanter Zuspitzung, das Medium sei nicht Zeichenträger, sondern die künstlerische Botschaft selbst:

The artist does not conceive in general mental terms but in terms of concrete material, frequently very different from that of any other medium. (Wellek / Warren, 1963: 128)

Dass Tàpies in avancierter Form den Materialbegriff ausspekuliert, mündet so in einer neuen Konzeption von Realismus, die das Problem der Wahrheit der Malerei von der Mimesis abkoppelt, indem er Präsenzen von Material an Stelle von Authentizität vorgestellter Realität hervorbringt. Das seit Platon immer wieder aufgeworfene Kernproblem aller Kunst, inwieweit diese als eine der Wirklichkeit nachgeordnete Seinsweise überhaupt mit der Erfahrungswirklichkeit korrespondiert, findet hier eine Antwort, die an die Bildauffassung der Ikonenmalerei anzuknüpfen scheint, um diese durch den phänomenologischen Reichtum der Dingwelt zu überbieten. In seiner künstlerischen Produktion betreibt Tàpies demgemäß die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch Einschlüsse des Phänomenalen, dessen Geschichtlichkeit im ästhetischen Werk noch durchscheint und so Platons Kritik der künstlerischen Erfahrung aufnimmt, indem er die Ferne zu den der Idee vorgelagerten Phänomenen eliminiert. Wird in zeitgenössischen Lektüren des platonischen Wahrnehmungskonzepts der Begriff des „simulacrum“ als einer Nachahmung ohne Vorlage (Jameson, 1986: 63) formuliert, so erweist sich Tàpies' Schaffen spätestens seit den 1950er Jahren unbetroffen, indem das Material selbst das Artefakt bildet und seine Produktion damit über die Hierarchie von Imitat und Original stellt.

Schon in dem den Memoiren vorangestellten Zitat aus Shelleys „To a Skylark“ – „We look before and after, And pine for what is not“ – ist die Frage nach der Möglichkeit realer Präsenz des menschlichen Bewusstseins in der Reflexion auf Vergangenes und Künftiges problematisiert. Und wie Draht, Gewebe, Seil, rostiges Metall, Beton, Gips, Sand oder Stein als der realen Welt entzogene Phänomene in Tàpies' Bildern auf die Dingwelt nur noch zurückweisen, bezieht sich auch die Erfahrungswirklichkeit des Künstlers auf ein Vorgängiges, das Literatur war und dem Künstler Material wird:

Concixia –només per citar uns exemples de textos autobiogràfics de pintors– fragments del diari de Delacroix, alguns escrits de Gauguin, les cartes de Van Gogh, de Cézanne i, en primer terme, el diari de Paul Klee, tots els quals m'havien estat utilíssims, molt més que cap llibre teòric o d'estètica. I sovint pensava que potser arribaria un dia en què també jo hauria de prestar aquest servei. Fins i tot potser amb un propòsit egoista, ja que no solament contemplava el seu possible aspecte didàctic respecte a altres artistes més joves, sinó perquè també em semblava que m'ajudaria a prendre consciència i a orientar-me a mi mateix. (Tàpies, 1977: 13)

Bereits eine oberflächliche Sondierung suggeriert also: der Erfahrungshorizont des Avantgardisten Tàpies ist der Bildungshorizont des Lesers Tàpies, imprägniert mit Briefen Van Goghs und Cézannes und den autobiographischen Texten Delacroix', Gauguins und Klees, die ihrerseits aufgehoben sind im Bildungsfundus des späten 19. Jahrhunderts.

Angesichts der zahllosen Erwähnungen von literarischen und philosophischen Werken – prozentual nehmen diese wesentlich größeren Raum ein als Hinweise auf Musik und Malerei – verwundert es, dass bislang keine Edition von Antoni Tàpies' *Memòria personal* mit einem Verzeichnis der Eigennamen aufwartet. Über Jahrzehnte hinweg war Antoni Tàpies nämlich ein passionierter Leser. Diese „lectures inacabables a tota hora“ (Tàpies, 1977: 135), betreffen übrigens nicht nur hochwertige literarische Texte („Dostoievski, Unamuno, Nietzsche, Poe o Oscar Wilde“, Tàpies, 1977: 139), sondern selbst amerikanische Comics wie „Flash Gordon“. Die Ursache hierfür liegt in einer lange vor seiner „Berufung“ zur bildenden Kunst erfolgten, intensiven literarischen Vorprägung durch die vom Urgroßvater begründete Buchhandlung Puig, die sich gegenüber der Kathedrale von Barcelona befand. Ferner hören wir, dass die Buchhandlung bis in die Zeit des spanischen Bürgerkriegs auch Werke bedeutender Autoren (Pèrez Galdós, Pereda, Balaguer, Zorilla) im Eigenverlag veröffentlichte, dass Tàpies' Vater nicht nur die Ausgaben sämtlicher spanischen Klassiker besaß und besonders die 98er-Autoren schätzte (Tàpies 1977: 36f.). Neben den „clàssics de tots els temps“ (Tàpies, 1977: 153) las man im Hause Tàpies „triats sense gaire criteri literari“ auch die junge katalanische Literatur und der Vater rezitierte sogar eigene Verse bei Tisch (Tàpies 1977: 90f.). Das „Familienübel“ der Lesewut setzte sich in der ersten Hochblüte der katalanischen Literatur durch intensive Lektüren fort, was Tàpies nicht ohne Ironie festhält:

[...] entraven a casa diverses revistes i piles de llibres catalans [...]: la col·lecció de grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge, „Els nostres Clàssics“, la „Biblioteca Catalana“, les

novel·les de la biblioteca ‚A tot vent‘, la col·lecció ‚Univers‘, etc. que en anys successius foren el meu mannà. (Tàpies, 1977: 86)

Bereits frühzeitig entwickelt Tàpies eigene Lektüremodi, die es ihm ermöglichen, das Gelesene nicht bloß als „Bildung“ zu akzeptieren, sondern auf höherer Ebene zu absorbieren oder dekonstruieren:

Lectura d'Enric d'Ofterdingen, ellac d'imen, Tres titans, La luita contra el dimóni... Miquel Àngel, Beethoven, Rembrandt, Hölderlin, Kleist, Nietzsche,... Prestigi de la follia, profunditat d'aquelles ments que em semblava que podien arribar a trencar el vel que ens separa de l'autentica veritat de les coses. [...] Tenia la impressió que eren molt més importants del que ens havien dit a l'escola. [...] Aleshores, amb la meva intransigència, trobava que tots els pensadors, per profunds i humanistes que fossin considerats, ja fos Descartes, Spinoza, Kant o Hegel, si parlaven de Déu eren per a mi uns estúpids i retrògrades. ¿I com no m'ho havien de semblar als qui en parlaven en ple segle xx? (Tàpies, 1977: 152–153)

Die in dem obigen Abschnitt im Anschluss zitierten Autoren – Thomas Mann, Alain Fournier, Margeret Kennedy, Dostojewski, Nietzsche, Spengler, Ibsen – erweisen sich in ihrer ästhetischen Heterogenität als Fragmente geschwundener geistiger Totalität, als zweite Ableitung europäischer Ideengeschichte. Dieser antwortet Tàpies ironischerweise noch in einer dritten Ableitung, indem er bei der Diskussion zum Zitat des Zitats übergeht, etwa als er August Messers 1941 bei Espasa-Calpe in kastilischer Übersetzung erschienene *Historia de la filosofía* auswertet.

Auffällig ist, wie Literatur und Philosophie (anders als die bildende Kunst, die Tàpies oft nur mit lapidaren Sätzen bedacht hat) über den Modus der Lektüre selbst zum Material wird, das ständig dazu inspiriert, sich gegen „Kultur“, „Bildung“ oder „Tradition“ dieser Kultur zu wenden. Diese Form expliziter polemischer Intertextualität setzt sich in allen Perioden des Werks fort.

■ 2 Ent-Setzung der Realität in der Kunst

■ 2.1 Subjekt / Person / Fragment

Bezeichnenderweise nennt Tàpies sein autobiographisches Werk *Memòria personal* im Untertitel „Fragment per a una autobiografia“, womit einmal das Resultat der Erinnerungsleistung *per se* als Ver- oder gar Entstellung lesbar wird, ist doch auch Tàpies nicht entgangen, dass mit „persona“ ursprünglich die Maske des Schauspielers, mithin ein im Akt der Theatrali-

sierung hervorgebrachtes Resultat¹¹ gemeint ist. In dem Essay „Personalitat, perennitat i joc“ bekennt sich Tàpies entgegen allen postavantgardistischen Theorien über Kollektivität und den Tod des Subjekts zu einem traditionellen Subjektbegriff, dem durch ein Sokrateszitat („coneix-te a tu mateix“; Tàpies, 1973: 67) das Konzept der „Person“ als einer inszenatorischen Hervorbringung oder gar Verstellung korrespondiert. Keineswegs entschärft wird die Problematik durch den Terminus der Selbst-Lebensbeschreibung, der, wie zumal De Mans Überlegungen verdeutlichen, seit der frühen Neuzeit auf die Verfestigung (γράφω = einritzen, eingraben, zeichnen, malen, vgl. Menge, 1913: 152) dessen abzielt, was nur im Fluss erfahren wird. Nicht bloß „Understatement“, sondern eher ironische Infragestellung dessen, was da verfestigt werde, ist indes das Beharren auf den Fragmentcharakter: „Que un fragment, un tors, per exemple, d'una vella escultura, qui sap si moltes vegades no és fins i tot més estimulant que tota una obra 'closa'.“ (Tàpies, 1977: 15) Wenngleich selbst unter den graphomanen Bedingungen eines Winston Churchill oder einer George Sand das erschriebene Leben Fragment bleibt, so muss der explizite Hinweis auf den vorgeblichen Fragmentarismus gerade im Kontext der Produktionsästhetik von Tàpies als Verfahren gesehen werden, den „Selektionsprozess aller Erinnerung und Überlieferung“ (Fetscher, 2001: 552) evident zu machen. Beachtenswert ist in diesem Kontext die ausgesprochen hybride Produktionsform der *Memòria personal*, die keiner durchgängigen Stilistik folgt, sondern geradezu schulmäßig mit den von Gérard Genette am Beispiel von Prousts *Recherche* entwickelten Kategorien („Pause“, „Ellipse“, „Szene“, „Dehnung“, „Raffung“) zu beschreiben wäre, wobei Tàpies gerade im zweiten Teil seines Werkes das Erzähltempo steigert, indem er teils bloße Stichwortkataloge einbaut. Dieser m. E. planvolle Fragmentarismus zwingt den Leser zu einer veränderlichen Lektüre. Wenn sich aber in dem Maße, in welchen sich Erzähler und Leser dem Zeitpunkt der Werkabfassung nähern, Schreib- und Leseablauf dynamisieren und gleichzeitig unterbrechen, wird die Verfahrensvarianz zur „epistemologischen Metapher“ (Eco, 1962: 159) für die Diskontinuität, die von der Ebene des Erzählens auf die des Erzählten abzielt:

L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi,

11 Cf. Corominas (1967: 454): *persona* <etrusk. *pbersu* = die Maske des Bühnendarstellers.

perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità. (Eco, 1962: 184; Kursive im Orig.)¹²

Will man Umberto Ecos Theorie des „offenen Kunstwerks“ und insbesondere des Werks als „metafora epistemologica“ weiterdenken, so bietet sich die folgende Hypothese für eine Lektüre der Fragmente und Hybriden von *Memòria personal*: Tàpies konzipiert seinen Text durch die Verfahrensvarianz als Reihe ästhetischer Möglichkeiten, die rückblickend jene Produktionsweisen aktualisieren, welche der bildende Künstler zu dem jeweiligen historischen Referenzmoment in seinem bildnerischen Werk erprobte.

Tàpies bekennt sich bereits im Vorwort ausdrücklich zu einer Ecos Ansatz verwandten Ästhetik, leitet diese jedoch aus der Tradition des Zen ab:¹³

Sembla que en això el destí em porti una vegada més a rendir culte a l'“obra aperta”; a aquells dubtes, imperfeccions, impressions, efímeres i treballs inacabats o poc definits que sempre m'han atret tant en la pintura, i que, com vaig aprendre d'algun altre mestre Tx'an, són de vegades els que més inciten l'espectador a la participació en la tasca, completant-la amb el seu propi esforç. (Tàpies, 1977: 16)

Auf der Werkebene erweist sich, wie weiter unten zu zeigen sein wird, *Memòria personal* im Sinne seines Untertitels (oder gar seiner Gattungsbezeichnung?) *Fragments per a una autobiografia* als „Wundertüte oder Rumpelkammer voller zerstückelter Subsysteme, zusammengewürfeltem Rohmaterial und Impulse aller Art“ (Jameson, 1986: 75), das Lebensbeschreibung nicht mehr unter der Kategorie historischer Vereinheitlichung fasst, sondern als Konglomerat situativ bedingter Differenzierung:

Il *significato* di un messaggio (ed è messaggio comunicativo anche la configurazione pittorica che comunica appunto non riferimenti semantici ma una data somma di relazioni

12 „Die Offenheit ist ihrerseits Garantie für einen besonders reichhaltigen und überraschungsträchtigen Typ des ästhetischen Genießens, den unsere Kultur als einen höchsten Wert anstrebt, weil alle Gegebenheiten dieser Kultur uns dazu führen, die Welt gemäß der Kategorie Möglichkeit zu begreifen“ (Eco, 1973: 185).

13 Bekanntlich wendet sich Umberto Eco in einem Kapitel seines Buches *Opera aperta* ausdrücklich gegen fernöstliche Philosophie als Inspirationsquelle europäischer zeitgenössischer Kunst. Dass diese Polemik Tàpies zur Entstehungszeit der *Memòria personal* bereits bekannt war, darf als sicher gelten, da die früheste kastilische Fassung, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, bereits 1965 bei Seix Barral erschienen war.

sintattiche percepibili tra i suoi elementi) si stabilisce in proporzione all'ordine, alla convenzionalità e quindi alla "ridondanza" della struttura. Tanto più il significato è chiaro e inequivocabile quanto più mi attengo a regole di probabilità, a leggi organizzative prefissate – e reiterate attraverso la ripetizione degli elementi prevedibili. Di converso, quanto più la struttura si fa improbabile, ambigua, imprevedibile, disordinata, tanto più aumenta l'*informazione*. Informazione intesa quindi come possibilità informativa, incoattività di ordini possibili. (Eco, 1962: 167f.; Kursive im Orig.)¹⁴

Die Virtualität solcher Ordnungen in Tàpies' Autobiographie geht aus der phänomenologischen Substanz der „Fragmente“ hervor, die – ähnlich den in seine Bildwerke inkorporierten Primärmaterialien – optische und haptische Qualitäten in semiotische Qualitäten überführen. An die Stelle von Sand, Stein, Hanf, Draht, Gips und Zement treten hier die zu Diskursen verfestigten Bruchstücke der Weltliteratur.

■ 2.2 Spuren-(Ver-)Suche

Antoni Tàpies hat, gleichsam entschuldigend, darauf aufmerksam gemacht, dass er seine *Memòria personal* nicht als autoritativen Metakommentar zu seinem bildnerischen Schaffen verstanden wissen will (und es ist ein Problem der offiziellen Kunstwissenschaft, dass sie die literarischen Werke bildender Künstler in erster Linie so lesen würde):

Per tot que he dit trobaria, doncs, lamentable, que especialment els comentaris que faig sobre qüestions d'art, com altres vegades també he escrit, es prenguessin per quelcom més que un simple pensar en veu alta que anava improvisant a mesura que complia la feina de pintor. (Tàpies, 1977: 16)

Auch die oben diskutierte Problematik autobiographischen Schreibens als ein Text in der Kluft zwischen Ästhetik und Authentizität ist ihm nicht verborgen geblieben. Denn gleich dem poetischen Schreiben ist auch die Autobiographie der Prozesshaftigkeit unterworfen, die mit Unabgeschlossenheit korrespondiert: „no es tracta [...] d'una fotografia morta de la meva vida, sinó d'un tros d'ella“ (Tàpies, 1977: 15).

14 „Die Bedeutung ist umso klarer und eindeutiger, je mehr ich mich an Wahrscheinlichkeitsregeln und an Organisationsgesetze halte, die vorher festgelegt sind – und durch Wiederholung der vorhersehbaren Elemente bekräftigt werden. Umgekehrt, je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar, ungeordnet wird, desto mehr nimmt die Information zu. Information wird hier also als [...] Virtualität möglicher Ordnungen verstanden.“ (Eco, 1973: 168)

Als „Memòria“ ent-setzt das Werk womöglich bereits das Leben medial, unterliegt doch Erinnerung kreativen Deformationen, die die Psychoanalyse unter dem Blickwinkel einer traumanalogen Verarbeitung durch Termini wie Verdichtung, Entstellung, Verschiebung und Spaltung beschrieben hat. Tatsächlich operiert Antoni Tàpies mit einem Verfahren, das ich als Ent-setzung des Faktischen bezeichnen möchte, in dem an markanten Positionen seines Lebens Literatur – als Genre, Diskurs oder auch Zitat – eine uneinholbare Realität substituiert. So führt ihn die Spurensuche der eigenen Herkunft nach Südwestfrankreich in das Umfeld von Henri de Toulouse-Lautrecs Familienzweig mütterlicherseits und zu Michel Tapié de Celeyrant, von dem wiederum der mit Tàpies befreundete Kunsttheoretiker und Jazzmusiker Michel Tapié abstammte, dessen Arbeiten er in einem späteren Abschnitt der Autobiographie auch zitiert. Wenngleich Tàpies auf den tatsächlichen Familienstammbaum verweist, gibt es keine greifbaren Anzeichen einer Verwandtschaft mit den in Albi und Toulouse ansässigen Familien, da der Stammbaum der Tàpies bis in die frühe Neuzeit ausschließlich Verwandte auf der spanischen Seite der Pyrenäen verzeichnet.

Die Kunstwissenschaftler Ernst Kris und Otto Kurz haben in ihrer bereits 1934 veröffentlichten Arbeit *Die Legende vom Künstler* eindrucksvoll belegt, wie es in der frühen Neuzeit zu einer Anlagerung der gerade erst entstehenden Künstlerbiographien an die ältere Hagiographie kam, deren Legendenbildung spätestens in den Künstlerviten Giorgio Vasaris eine Mythologie der Kunsthelden hervorgebracht hat, in deren Verlauf religiöse Anekdoten und literarische Novellistik die biographische Fakten überblenden (Kris / Kurz, 1979). Abstammung, Jugend und Alltagsleben folgen fortan stereotypen Abläufen, die Künstlerviten zu einer Komplementärerscheinung der Heiligenleben und der frühen Romanliteratur machen. Zumal die Entdeckung des Talents und die Mythifikation der Berufung deuten auf das heiligmäßige Substrat zurück, das auch Tàpies' erstem Kapitel zugrunde liegt. Als „Installationsakt religiös schöpferischer Persönlichkeiten“ (Mensching, 1957: 1084) mit präzisen theologischen Implikationen ausgestattet, zielt schließlich der von Tàpies' leitmotivisch verwendete Terminus ‚Berufung‘ („vocació“) auf das Konzept des „ordo salutis“ ab, über den sich der Heilige in der „imitatio Christi“ etabliert. Freilich vermittelt Tàpies diese Attribuierung heiligmäßiger Qualitäten bereits dadurch ironisch, dass er sie im Rahmen seiner Familiengeschichte genetisch unterlegt. So finden sich unter den Verwandten kontinuierlich Pfarrer und Ordensmänner, und wenngleich Tàpies nicht ohne Ironie auf

die „abundants inclinacions eclesiàstiques familiars“ (Tàpies, 1977: 23) verweist und darüber reflektiert, ob die hobbymäßige Tätigkeit seine Tante als Kunstmalerin und die von ihr ererbten Bilder und Malutensilien „una certa influència sobre la meua vocació“ (Tàpies 1997: 45) ausgeübt hätten, wird die hier suggerierte „genetische Spur“ von Kunst einerseits und Spiritualität andererseits im Rahmen der „Legende vom Künstler“ (Kris / Kurz, 1980) Material, das im Modus der Autobiographischen Selbstdeutung zum säkularisierten Heiligenleben verfremdet wird.

Indem Tàpies der Makrostruktur seiner *Memòria personal* den Diskurs der Künstlervita einbeschreibt, greift er aber auch auf jene Modi der frühchristlichen Literatur zu, die am Beginn der Moderne in die mythische Rede über den Avantgardenkünstler überführt werden, wie sie zuletzt Donald Kuspit (1995) unter psychoanalytischem Blickwinkel zu systematisieren versucht hat. Der ursprünglich dem Heiligenleben inhärente, seit der Romantik propagierte Gestus lebensweltlicher Verweigerung im Dienste eines transzendent begründeten Opfers kulminiert demnach in einem Streben nach Authentizität. Diese äußert sich bald als Spaltung von innerer und äußerer Wirklichkeit, bald als provokative Stiftung einer ästhetischen Gegenwelt und dem Hervorkehren vermeintlich dämonisierter, der daraus herrührenden Behauptung des künstlerischen Selbst durch die professionelle Ummünzung gesellschaftlicher Entfremdung in eine unverwechselbare Stilistik, bald als Hervorbringung von Ästhetik aus den subjektiven Ressourcen einer narzisstischen Kränkung auf der Basis bislang verachteter Möglichkeiten aus den Bereichen Material und Verfahren. Tàpies *Memòria personal* scheint der nachgerade idealtypische Beleg hierfür, produziert das Werk doch den Avantgarde-Heroen Tàpies erst in einer literarischen Modalität, die man in Anschluss an Kuspit (1995: 135) als „Charisma des Zynismus“ bezeichnen möchte.

■ 2.3 Kommunikation mit der Wand

Im Folgenden geht es darum zu zeigen, wie auf der Ebene einzelner Episoden Literatur absorbiert wird. Einer der meist zitierten Essays von Tàpies ist zweifellos „Comunicació sobre el mur“ (1969), in dem der Künstler sich nicht nur deutlich auf seine Anregungen aus der Zenphilosophie bezieht, sondern auch damit die oben dargestellte Modalität ästhetischer „Offenheit“ verteidigt. Auch in *Memòria personal* findet sich eine Episode, die verdeutlicht, wie jene Imaginationspotentiale, die später die Mau-

erbilder im Betrachter auslösen sollen, im Blick des Künstlers aus vorgefundem Material der Steine und Wände Barcelonas hervorgehen:

les narracions dels avantpassats o llegits en les pàgines de la nostra història i que les cicatrius de les pedres d'aquells carrerons mantenen vius per a mi. (Tàpies, 1977: 46)

Der Versuch, geschwundene Totalität aus fragmentarischer Wahrnehmung durch eine Spurensuche zu evozieren, führt einerseits zurück ins späte 19. Jahrhundert, wo Kunstwissenschaft, Archäologie und Kriminalistik (Ginzburg, 1979) aus Wahrnehmungsfragmenten Wirklichkeit zu rekonstruieren versuchen, andererseits zu deren eindrucksvoller künstlerischer Synthese im Spätwerk Marcel Prousts. In einer zentralen Episode von *À la recherche du temps perdu* dienen die Niveauunterschiede der Pflastersteine im Hof des Hôtel de Guermantes als Reizauslöser einer Anamnese, die den Erzähler nach Venedig zurückversetzt. Unterlegt ist der Episode eine Komplementärescheinung jenes „appel de joie“, der Glücksverheißung im Augenblick ästhetischer Wahrnehmung: „Sais-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose.“ (Proust, 1954: III, 867) Bereits früher, nämlich in *La prisonnière* beschreibt Proust den Schriftsteller Bergotte beim Betrachten eines – nun allerdings künstlerisch definiten – Mauerstückes, nämlich eines von Jan Vermeer van Delft gemalten „Petit pan de mur jaune“, dessen Betrachtung den Dichter Bergotte in solche Begeisterung versetzt, dass er noch im Todeskampf beständig an das Mauerstück denkt (Proust, 1954: III, 187). Allerdings ist nicht erst bei Tàpies, sondern bereits bei Proust die Reflexion über die Mauer zum *locus communis* geworden. Hatte doch bereits Leonardo da Vinci in Replik auf Botticellis Geringschätzung der Landschaftsmalerei eine Mauer zum Inspirationsmoment erklärt:

Nō resterò però di mettere ìtra questi precietti una nova ìvètionè di speculazione, la quale bēchè paia piccola e quasi degnia di riso nōdimeno è di grāde vtilità a destrare lo ingegno y varie ìnvētioi, e questa è se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di uarie machie o pietre di uari misti, se avrai a ìventionare qualche sito potrai li uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di mōtagne, fiumi, sassi, albori, pianvre, grāvalli e colli in diversi modi, ancora vi potrai vedere diuerse battaglie e atti prōti di figure, strane arie die uolti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in ìtegra e bona forma, e ìterviene ìsimili mvri e misti come del suono di cāpane che ne' loro torchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu ìmaginerai. (Da Vinci, 1883: I, 254)¹⁵

15 „Wenn du eine Mauer betrachtest, die mit Flecken übersät ist oder mit Steinen verschiedener Art, und wenn du eine Landschaft ersinnen sollst, dann wirst du dort Bilder

Die Bildvorstellung der „idea“ manifestiert sich kraft Fantasie und Ingenium als „Welt der gesteigerten Wirklichkeit“ (Panofsky, 1959: 36). Leonardo fasst damit Mimesis nicht mehr lediglich als Abbild äußerer Realität, sondern als kraft der Seele extrahierten Effekt innerer Vorstellungsbilder (*φαντάσματα*), die laut Aristoteles dem menschlichen Denken inhärent seien. Im – erst nach Leonardos Tod aus nachgelassenen Schriften durch dessen Schüler Francesco Melzi zusammengestellten – *Trattato de la pittura* (Ms. Vat. 1270) bezieht sich Leonardo ebenfalls auf die Wand als Inzitationsmedium:

Quello non sarà universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non gli piace i paesi, esso stima quelli esser cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella [sic!], che tale studio era vano, perché col solo gettare di una spugna piena di diversi colori in un muro, essa lascia in esso muro una macchia, dove si vede un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo vuole cercare in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose; e fa come il suono delle campane, nelle quali si può intendere quelle dire quel che a te pare. (Da Vinci, 1924: 52)

Botticellis geringschätziger Vergleich der Landschaftsmalerei mit einer mit einem farbgetränkten Schwamm beworfenen Wand wendet Leonardo gegen diesen und münzt ihn zur schlechthinnigen Inspirationstheorie um. Mit der Aufwertung sowohl der im Alltäglichen wurzelnden imaginierten Bilder wie der diese befördernden Technik steht Leonardos Auffassung bereits an der Schwelle zur surrealistischen Inspirationslehre und deren poetologischen Konstrukt des surrealistischen „merveilleux“. Zumal der von Tàpies hoch geschätzte Max Ernst wird sich auf die oben zitierte Passage aus Leonardos Rezepten für Maler zurückbeziehen. Tatsächlich findet sich nämlich in der surrealistischen Poetologie *Au delà de la peinture* (1937) der explizite Verweis auf Botticellis (wenn ich recht sehe: nur bei Leonardo belegtes) Verdikt der Landschaftsmalerei. Und wiederum wird aus der Banalität eines automatisierten Alltäglichen die inspirative Kraft für einen gewandelten Wahrnehmungsmodus, der im Kontext der neuentwickelten

unterschiedlicher Landschaften entdecken, geschmückt mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, Ebenen, weiten Tälern und Hügeln mannigfaltiger Art. Du kannst dort ebenfalls Schlachten und Figuren mit lebhaften Gesten sehen, sonderbare Gesichter und Gewänder und unzählige Dinge, welche du auf vollendete und gute Formen reduzieren kannst. Und diese erscheinen auf solchen Mauern undeutlich, ähnlich dem Klang von Glocken, in deren Läuten du jeden Namen oder jedes Wort findest, das du dir vorstellst.“ (Da Vinci, 2005: 37)

Technik der Reibebilder („Decalcomanie“) zu sehen ist und eine mehrfache ästhetikgeschichtliche Perspektive auf das Inzitationsmotiv der Wand ermöglicht. Max Ernst verbirgt das Verfahren der Decalcomanie in einem autobiographischen Dreiphasenmodell: eine Kindheitserinnerung Ernsts („De 5 à 7 ans“, Ernst, 1970: 237), wiederum die aus Leonardos Traktat übernommene Botticelli-Episode (Ernst, 1970: 241f.) und die von „Dada-Max“ mehrmals als Schlüsslepisode der Freisetzung seines Blicks auf die äußere Wirklichkeit angesichts einer schlichten Holzmaserung fügen sich zu einer die surrealistische Produktionsästhetik emphatisch inszenierenden Einheit aus subjektiver Biographie und individueller Selbsteinschreibung in die Kunstgeschichte:

Je vois en face un panneau grossièrement peint aux larges traits noirs sur fond rouge, représentant un faux acajou et provoquant des associations de formes organiques (œil menaçant, long nez, grosse tête d'oiseau à épaisse chevelure noire, etc. (Ernst, 1970: 237)

[...] le 10 août, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d'un souvenir d'enfance (relaté plus haut) au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une vision de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux. Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel: des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pinceau d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine, etc., etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser (*la fiancée du vent*), des rochers, la mer et la pluie, des tremblements de terre [...]. (Ernst, 1970: 242f.)

Auch Salvador Dalís etwa zeitgleich entwickelte Poetologie der „paranoisch-kritischen Methode“ (Dalí, 1972), über die sich Tàpies („uns écrits realment delirants“, Tàpies, 1977: 93) lustig macht, und Man Rays in dessen Autobiographie eingehend beschriebene zufällig entdeckte Technik der Rayographie (Man Ray, 1963: 121–126) operiert mit dem von Leonardo auf den Weg gebrachten Imaginationsbegriff, dem sich letztlich Dalís

„Doppelbilder“ und seine „surrealisierten“ Paraphrasen der Kunstgeschichte in den dreißiger Jahren verdanken. Während Tàpies die Bedeutung der Mauern von Barcelona in *Memòria personal* bloß kurz streift, betont er in dem genannten Essay in ähnlicher Weise wie Proust und Leonardo das imaginative Potential:

Perquè aquest és únicament un suport que convida el contemplador a participar en el joc molt més ampli de les mil i una visions i sentiments: el talismà que aixeca o esfondra els murs en racons més profunds del nostre esperit, que obre i tanca de vegades les portes i les finestres en les construccions de la nostra impotència, del nostre esclavatge o de la nostra llibertat. L'„assumepte“ pot trobar-se, doncs, en el quadre o pot ser únicament al cap de l'espectador. (Tàpies, 1969: 46)

Auch die explizite Anspielung auf die altarabische Sammlung *1001 Nacht* ist keineswegs willkürlich, bezieht sich doch Marcel Proust in der oben zitierten Episode der Pflastersteine im Palais Guermantes ausdrücklich auf dieses Werk (Proust, 1954: III, 868),¹⁶ das Tàpies hier mit dem Motiv der Magie („el talismà que aixeca o esfondra els murs en racons més profunds del nostre esperit“), also wiederum mit imaginativen Potentialen in Verbindung bringt. In dem so gestifteten Zusammenhang zwischen Tàpies' postsurrealistischer Kunst der Materialbilder und dem vormoderen Gründungstext abendländischer Imagination kommt den in der Literatur immer wieder beschworenen Steinen Barcelonas also nur vordergründig eine Funktion als historiographisches Anschauungsmaterial, nämlich als Beleg der geschwundene Totalität einer somit nicht mehr einholbaren Geschichte, zu. Vielmehr figurieren diese *objets trouvés* von Tàpies' kultureller Empirie wie Leonardos Wand, Prousts Steinplatten und die Maserung des Parketts bei Max Ernst im Arsenal der Inzitationsmedien einer subjektiven Wahrnehmung, die ursprüngliche kunstgeschichtliche Funktionen umwertet und damit – in ähnlicher Weise, wie Mallarmé und Valéry am Beispiel des Körpers der Tänzerin die hieroglyphische Einheit von Zeichenkörper und Zeicheninhalt postulierten (Mallarmé, 2003: II, 170–178; Valéry, 1960: II, 1169–1173) – den Bildträger zum Bild erhebt.

16 Zur poetologischen Dimension von *1001 Nacht* bei Proust vgl. Roloff (1984, 214–222), zur Arabesken-Poetik bei Proust vgl. Roloff (2010) und zu *1001 Nacht* Roloff (1984) und Mosebach (1999).

■ 2.4 Schau-Spiele zwischen Paris und Barcelona

Das Motiv der Erzeugung einer zweiten Wirklichkeit durch die Macht der Kunst führt nicht nur wie bei Leonardo, Proust und Max Ernst zu einer Produktionspoetik der Mauer. Es stellt vielmehr ein rekurrentes Element in Tàpies' Erinnerungen dar. Bemerkenswert oft werden in den frühen Abschnitten der Autobiographie halluzinatorische Erlebnisse beschrieben, die teils durch Krankheit oder Medikamente (Tàpies, 1977: 78), durch übersteigerte Imagination (ebd.: 62), seltener durch mechanische Manipulation wie im Falle der Beschreibung einer Zauberaufführung (ebd.: 64) hervorgerufen sind. Doch gerade das Nachdenken über optische Manipulation und infantiler Perzeption geht kurz nach diesen eher dramatisch geschilderten Halluzinationsszenen in der subtilen Infragestellung pseudo-romantisch-bourgeoiser Wahrnehmungsweisen auf, wenn Tàpies die Kritik seines Vaters an seinen ersten Malversuchen beschreibt:

„Escolta, en comptes de pintar aquestes ximpleries tan poc serioses, a veure si series capaç de fer-me un tema humà com el següent: un grup de nens amb cares angelicals que miren un teatre de titelles i el seu pare des de l'escenari que mou els ninots i que treu el cap pel costat per contemplar les reaccions dels seus fillets estimats“ [...] (Tàpies, 1977: 92)

Die Kommentarlosigkeit der Passage zeugt *per se* bereits von ihrer Kommentarbedürftigkeit. Vater Tàpies kritisiert die avantgardistischen Aspirationen des Sohnes als Dilettantismus, dem er ein Idealbild von Malerei entgegenstellt. Dieses Wunschbild weist in seiner Naivität zurück auf den spanischen Costumbrismus. Die vom Vater entworfene Szenerie zielt dabei mit einer konventionalisierten Theatralik auf eine ebenso konventionell gedachte Faszination ab, der durch das Kasperletheater manipulierten kindlichen Schaulust. Auch dieser Episode ist eine Schlüsselszene der Literatur des 20. Jahrhunderts einbeschrieben, nämlich die Episode der „Lanterne Magique“ aus Prousts *À la recherche du temps perdu*. Die Szene ist nicht frei von Pathos und dient bei Marcel Proust bekanntlich dazu,¹⁷ den Projektionsapparat im großbürgerlichen Ambiente als Objekt kindlicher Schaulust zu inszenieren. Doch im Rahmen von Prousts ästhetischer Theorie wird das optische Artefakt zum Medium vormoderner *curiositas*, die Kinderstube des proustschen Erzählers zur infantilen Wunderkammer.

17 Cf. Wild (1993; 2003).

mer.¹⁸ Im Combray-Teil des Proustschen Romanwerks ist die primäre Funktion des Projektionsmediums, die durch Schaulust beförderte Imagination in Bewegung zu setzen. Die *Laterna Magica* wird so zur zentralen poetologischen Metapher für den anthropologischen Zusammenhang zwischen der Ursprünglichkeit kindlicher Schau und einer künstlerischen Schöpfung, welche die Uneinholbarkeit primärer Erfahrung unaufhörlich vor sich hertreibt. Demgegenüber geht Tàpies, der zuvor immer wieder die Spannung zu den Ansichten seines Vater betont hat („tot definint ben bé els seus ideals“, Tàpies, 1977: 92), zu der an Kitsch gemahnenden Genre-szene der im Puppentheater ästhetisch manipulierten Kinder auf Distanz, um unmittelbar im Anschluss sein eigenständiges, nun allerdings durch bildende Kunst begründetes Konzept ästhetischer Imagination zu entwickeln. Wieder geht es um ein thaumaturgisches Moment, nämlich die bis auf die Antike zurückreichende Tradition der unbedingten Faszinationskraft eines bildnerisch Schönen, das – wie in weiteren Proust-Episoden – der Wirklichkeitsschau einen neuen Raum eröffnet. Bekanntlich finden sich in Prousts Roman mehrere Episoden, in denen die reale Präsenz von teils imaginären, teil realen Kunstwerken – in Privatsammlungen und öffentlichen Museen – zum Anlass von ästhetischen Reflexionen werden. Anders als bei Proust, der noch in der Tradition Baudelaires die Photographie von Kunstwerken aufgrund des Verlusts ihrer Aura kritisiert (Benjamin, 1936; Wild, 2003), vollzieht sich bei Antoni Tàpies die wohl folgenreichste Episode primärer Erfahrung des Kunstschönen – unmittelbar im Anschluss an das oben zitierte Streitgespräch mit dem Vater – nicht durch unmittelbare Anschauung im Museum, sondern medial entauratisiert durch Reproduktionen einer Zeitschrift, der Sondernummer der von Josep Luís Sert und Joan Prats konzipierten *D'ací i allà*.¹⁹

Però encara més a través d'aquell famós número extraordinari de Nadal del 1934, del *D'ací i allà*, dedicat a l'art del segle XX. Res no hi va haver de semblant, que si bé de moment em va desconcertar totalment, a la llarga em trastornés tant ni que tingués tanta repercussió en la meua vida. (Tàpies, 1977: 93)

18 Cf. Wild (2006).

19 „Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del Segle XX“, Jg. 22, N. 179; kann unter <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/DacidAlla/id/9251/rec/179>> im Netz aufgerufen werden. Das Heft bleibt innerhalb der bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs erschienenen 185 Nummern singularär durch die Auswahl avantgardistischen Materials. Tàpies betont, dass es nur von „una minoria insignificant“ (Tàpies, 1977: 94) zur Kenntnis genommen wurde.

Wie in jenen zahlreichen anderen Passagen, die für manche Leser Prousts *Recherche* zu einem Kompendium der Kunsttheorie macht, korrespondiert auch bei Tàpies die Wahrnehmung des Kunstschönen mit einer Mediatisierung von Präsenz. Doch obgleich sich die Zeitschriftennummer „technischer Reproduzierbarkeit“ verdankt, sträubt sie sich gegen die einst von Walter Benjamin beklagte Entauratisierung:

Aquest número del *D'ací i d'allà* m'ha acompanyat tota la vida i encara el tinc al meu costat, ara dedicat pels seus autors. (Tàpies, 1977: 93)

Tàpies macht sich zwar in dem folgenden Abschnitt auch über die Auswüchse der Avantgarden lustig, namentlich über Dalís Aufsatz über die kritisch-paranoische Methode, doch durchziehen die folgenden Passagen Metaphern des Staunens,²⁰ hervorgebracht durch den Dialog mit den Reproduktionen von Werken Mirós („una bella i una vitalitat brutal“²¹), Arps („una estranyíssima impressió“), Braques („que em desconcertava amb aquella ambigüitat“), Max Ernsts („la màgia“) und anderer Heroen der klassischen Avantgarden.

■ 2.5 Halluzinogene Lektüren

Die zeitliche Distanz zwischen erlebendem und berichtendem Narrations-subjekt hat zumal in der pikaresken Literatur zu einer ironischen Spaltung von Information und Aussagemodalität geführt, die auch in Antoni Tàpies' Memoirenwerk immer wieder zu Differenzeffekten führt. Insbesondere die individuelle Aktivität des jugendlichen Erzählers als Leser ist von solchen Spannungen im ersten Teil der Autobiographie immer wieder betroffen. Am Beginn von Marcel Prousts *Recherche* erscheint die identifikatorische Lektüre – zumal George Sands *François le Champi*, 1001 Nacht und Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* – als primäre Erfahrung, die aus dem retrospektiven Blickwinkel vergangener Subjektconstitution als uneinholbar betrauert, aber zugleich als vor der Erkenntnis individueller Subjekt-Objektspannung liegende Illusion ironisiert wird:

Die Täuschung des Kindes liegt [...] darin, daß es die Bedingungen der Literarischen Illusionsbildung und damit das Prinzip der Lektüre nicht zu durchschauen vermag. Es handelt sich um eine Form der naiven Lektüre, die man mit K. Stierle als „quasiprag-

20 Zur Theorie des Staunens in Kunst und Literatur vgl. Wild (2006).

21 Diese und die folgenden Belege: Tàpies (1977: 93f.).

matische Rezeption“ kennzeichnen kann. [...] In dieser Proustschen Abwandlung des traditionellen Motivs der Lektüre-Illusionen geht es darum, einerseits die Naivität dieser Lektüre als eine Form der ursprünglichen ästhetischen Erfahrung und als „acte psychologique“ genauer zu erfassen und in ihrer großen Tragweite für die Entwicklung und Realitätserfahrung des Protagonisten aufzuzeigen – und damit schließlich als Realitätserfahrung des Protagonisten aufzuzeigen [...] (Roloff, 1984: 171)

Bei Tàpies zeichnet sich der thematische Komplex der Lektüre-Illusion, der uns im Folgenden vor allem beschäftigen wird, durch offenkundige Infragestellung oder aber durch die Massierung von Identifikationspotentialen aus, die per se ironieverdächtig sind:

He de reconèixer que per aquella època –tenia quinze anys– jo sentia confusament la necessitat d'alguna cosa més ideal en les relacions entre noi i noia. Això m'estimulava la lectura dels sublimes amors de Vinici i Lígia d'aquell *Quo vadis?* que durant tant de temps va estar al costat del meu llit, o de Romeo i Julieta o d'Atala i René o d'aquella Maria, novel·la de Jorge Isaacs, que el meu pare recomanava amb entusiasme. (Tàpies, 1977: 111)

Chateaubriands Indianerepos *Les Natchez* und Sienkiewicz's *Quo vadis*, zählen zu den „pillow books“ des jungen Tàpies, weshalb selbst die Nennung von Shakespeares *Romeo and Juliet* den Schluss zulässt, das Werk sei offenbar in ähnlicher Weise identifikatorisch, nämlich als bürgerliches Rührstück, aufgenommen worden. Als ironische Klimax dieser Pubertätslektüren nennt Antoni Tàpies bezeichnenderweise Jorge Isaacs' larmoyanten Roman *Maria* (1864) mit dem Hinweis, es habe sich um eine Empfehlung seines Vaters gehandelt. Da dieser ja in ästhetischen Fragen bislang stets als der problematische Widerpart des jugendlichen Avantgardisten erschien, ist hinsichtlich der Authentizität des erinnernden Antoni Tàpies Misstrauen angebracht. Ironieverdächtig ist die Passage also nicht wegen des Verweises auf die Literatur, zumal deren Infragestellung als Lebenshilfe in der spanischen Kultur von Cervantes bis zu den 98er-Autoren Tradition hat, sondern wegen des traditionalistischen Vaters, der im Laufe der bisherigen Lektüre keineswegs als Wertinstanz in künstlerischen Fragen taugte, sondern die bildungsbürgerlichen Aspirationen der katalanischen Bourgeoisie vor dem Bürgerkrieg repräsentierte.

Wie bei Proust (sowie bei Flaubert und dessen Vorbild Cervantes) steht im Zentrum der Normagitation die Frage nach der zweiten Wirklichkeit der Literatur als einem Realitätssurrogat, das auf seinen „sensus moralis“ befragt wird, um dem Jugendlichen eine Standortbestimmung in Irrungen und Wirrungen einer Jugend im Bürgerkrieg zu ermöglichen. Wie im *Don*

Quijote wird in Tàpies' *Memòria personal* Literatur, genauer: ihre (fragwürdige) Rezeption als Lebenshilfe, zum Material, das im ästhetischen Gesamtkomplex des eigenen Werks musealisiert wird. Auffällig ist dabei, dass der Themenkomplex der ästhetischen Rezeption bei Tàpies ähnlich wie bei Flaubert, Huysmans, Eça de Queiroz, Thomas Mann, Proust und noch in Sartres *Les mots* die Modalität romantischer Subjektkonstitution berührt:

Plató, amb el seu mite de la caverna i tot són ombres de la autèntica realitat; i sobretot l'escèpticisme de Berkeley i Hume, els quals, estudiats d'aquella manera elemental, semblaven demostrar-nos que les coses poden ser només una representació dintre nostre i no tenen existència corporal; també Kant quan diu que fins l'espai i el temps són meres representacions. Això últim em va trasbalsar molt i em desvetllava unes interessants visions per tal d'imaginar-me la realitat, visions que jo comparava a vegades amb les que havia tingut en les nits de febre. (Tàpies, 1977: 132)

Wurde in dem Zitat über die identifikatorischen Lektüren die Gestalt des konservativen Vaters, vom Rande her die Einsinnigkeit erlesener Wirklichkeit in Frage gestellt, so erfolgt auch bei der Diskussion des Idealismus die Distanzierung durch den Verweis auf die halluzinatorischen Erlebnisse der „nits de febre“, also von einer Peripherie, die das dargestellte Material in die Modalität des Unbestimmten (Todorov, 1970) rückt.

Überdies fügt sich in die Reihe dieser parareligiösen Rezeptionserlebnisse das unter anderem bei E.T.A. Hoffmann als Gefährdung des Individuums dargestellte Phänomen identifikatorischer Musikrezeption, das, ausgehend von Baudelaires Aufwertung der Musik zum künstlichen Paradies in dem Sonett „La Musique“, zumal in Huysmans' *À rebours* und beim späten Proust problematisiert wird:

Tinc molts records de aquells temps febrils, de tantes estranyes exaltacions i tristesses, pors i de dubtes. [...] Moments de desesperança amb el musical de l'*Idil·li de Sigfrid*, del *Don Juan* de Strauss, de la setenta simfonia de Beethoven. Moments d'unió mística amb el *Concert en fa per a clavecí, Suite en re* de Bach i sobretot els "Encants del Divendres Sant" del *Parsival*. (Tàpies, 1977: 139)

Zwar ist dieser (wie einigen vergleichbaren) Episode eine mediale Distanzierung unterlegt, da Tàpies in diesem Lebensabschnitt musikalische Werke stets nur auf (vermutlich verbrauchten) Grammophonplatten hört. Doch wie bei Hoffmann, Baudelaire und noch Proust übernimmt die Musik in diesem Lebensabschnitt sehr viel stärker als Literatur und Philosophie eine Aufgabe als Katalysator und Remedium des durch die eigenen

Emotionen bedrohten Subjekts. Erst im zweiten Teil der Autobiographie – nach erfolgter „Berufung“ – erscheint Tàpies' Musikerleben wesentlich unemphatischer: die Erfahrung avantgardistischer Musik (Stravinski, Schönberg, Varèse) korrespondiert in Tàpies' Aufzeichnungen nicht nur mit seiner künstlerischen Entwicklung, sondern spiegelt später durch die tabellarisch nüchterne Erwähnung solcher Ereignisse offenbar auch eine ästhetische Selbstfindung als Weg von der Erlebnishaftigkeit des Schönen zu dessen Abstraktion und Konzeptualisierung. Wie in Prousts Roman korrespondiert insofern die sich wandelnde Rezeptionshaltung mit der sich festigenden Einstellung zur eigenen künstlerischen Arbeit.

■ 2.6 Zwischen Spinell und Castorp in Katalonien

„Memoria“ und „persona“ des rückblickenden Subjekts fügen sich nicht in eine konfliktfreie Authentizität. Die Maskenhaftigkeit des erscribenen Lebens tritt dort am stärksten in Erscheinung, wo erlesene Erfahrung gelebtes Dasein ent-setzt. Bei der Beschreibung seiner – im Spanien der vierziger Jahre keineswegs seltenen – Tuberkuloseerkrankung scheinen sich – wie in einer *novela picaresca* – das erlebende und das reflektierende Ich Tàpies' gleichsam in einen stoisch-reflektierenden und einen literarisch-modellierenden Erzählerpart zu dissoziieren. So wird der Schicksalsschlag zunächst zwar trotz der physischen Bedrängnis („moments d'esfondrament“, „una caiguda total fins al fons de tot, fins als límits mateixos de la follia“; Tàpies, 1977: 141) als Herausforderung, gar symbolischer Tod („mort ritual“; ebd.) vor der Wiedergeburt in eine damals noch nicht taxierbare Existenz („per renéixer a una etapa superior de l'existència“; ebd.) verstanden. Doch die sich hieraus unmittelbar ergebende Situation der Einweisung in das Sanatorium von Puig d'Olena erhält sogleich eine positive Wendung dadurch, dass sein behandelnder Arzt kein geringerer als Jacint Reventós ist, einstiger Weggefährte aus Picassos Barceloniner Bohème-Epoche im Lokal „Els quatre gats“. Fast könnte der Eindruck entstehen, dass bereits mit der Einführung des feinsinnigen Arztes Reventós, der später Tàpies bei Picasso einführen wird (Tàpies, 1977: 274),²² die weitere Darstellung des Sanatoriumsaufenthalts in unerwarteter Weise von einer kreatürlichen auf eine ästhetische Seinsweise hin verschoben wird. Nicht nur wird Tàpies' Beschreibung des Ambientes in Puig d'Olena verglichen mit anderen Schauplätzen auffällig detailliert (Tàpies, 1977: 142f.)

22 Zu dieser Episode cf. Wild (2012: 11f.).

und gelegentlich gar ironisch distanziert. Die Deformation des autobiographischen Dokuments zur literarisch abgetönten Fiktion ist erreicht, wenn Tàpies explizit Thomas Manns 1924 erschienenen Sanatoriumsroman *Der Zauberberg* mit der Situation in Puig d'Olena in Relation setzt:

Jo vaig trobar de seguida coincidències amb *La muntanya màgica*, que, naturalment m'havia semblat obligat de llegir per ambientar-me tan bon punt vaig posar-me malalt, abans de sortir de Barcelona. El conjunt, però menys confortable que a la novel·la, més real que aquell confort sumptuós de salons i passadissos encatifats, amb cortinatges de vellut vermell fosc que descrivia Thomas Mann. Aquí tot era més funcionalment higiènic, més de clínica moderna. De tota manera, tanmateix, la primera impressió fou extraordinàriament semblant. Quan vam arribar, petits grups feien el seu passeig matinal i la imaginació em va fer transformar de seguida en un veritable Hans Kastorp. (Tàpies, 1977: 142f.)

Trotz des funktionalistischen Ambientes („més de clínica moderna“) ist gleich Castorps Aufenthalt auch derjenige Tàpies' vor allem mit Lektüren – vor allem ästhetikgeschichtlicher und philosophischer Werke – ausgefüllt. Auch hier erfolgt die Einschreibung gegen den Intertext, da der Verfasser Tàpies das Thema des literarischen Sanatoriums durch den neuen Kontext des frühen Franquismus gleich mehrfach dekonstruiert: Da versteckt sich zunächst der republikanische Dichter Carles Riba auf der Flucht vor den Falangisten: „no precisament per motius de salut“ (Tàpies, 1977: 145). Und auch die Schriften, die sich Antoni in das von Dominikanern (einstmals Begründer und Schergen der Inquisition!) geführte Sanatorium schicken lässt, werden ganz im Sinne der Diktatur vorzensiert: Der Klinikpfarrer Ventura liest alle an Tàpies geschickten Bücher selbst zuerst, um sodann fruchtlose ideologische Diskussionen des Patienten anzuzetteln. Während bei Thomas Mann die Auseinandersetzung mit der Literatur im Dialog mit Settembrini und Naphta zu den anregendsten Partien dieses ‚Romans ohne Handlung‘ gehören, findet zwischen dem Künstler und dem Religionsvertreter nur ein fruchtloser Dialog statt, der das Francoregime in keineswegs zufällige Nähe zum Spanien der „leyenda negra“ rückt.

Wiederum ist es das auch bei Thomas Mann, Marcel Proust und später bei Sartre und Carpentier konventionalisierte Verfahren, Musik – vor allem des späten 19. Jahrhunderts – als Reflexionsmedium („aquella emoció tan intensa“, Tàpies, 1977: 149) auszubeuten,²³ mittels dessen Tàpies hier ironische Distanzierungen hervorruft. Wieder dient Musikhören einmal als

23 Zu Proust cf. Wild (1987), zu Carpentier Wild (2004), zu Sartre Wild (2008).

egozentrische Selbstbespiegelung (Tàpies, 1977: 149), später als werkge-rechte Wahrnehmung, die er am Beispiel des Kategoriensystems des Kunsthistorikers Wölfflins entwickelt: „Em va semblar que descobria una nova manera d'apreciar les obres d'art antic, independentment del seu tema, allò que Delacroix n'havia dit la música del quadre“ (Tàpies, 1977: 144). Wie im vorausgehenden Abschnitt skizziert, entspricht den beiden ästhetischen Modalitäten die historisch-biographische Distanz zwischen dem erinnernden Autor und dessen erinnerten, jugendlich-chaotisierten Ich („Tot ho veig confús“, Tàpies, 1977: 149). Eine Fülle intertextueller Selbstzuschreibungen entfaltet diese Differenz: Tagore, Hamsun, Ibsen, Tolstoj, Stendhal, Proust, Gide, France, Maupassant werden auf zwei Druckseiten abgearbeitet. Eine Klausel erfährt diese Rhapsodie von subjektiven Aneignungen in der beiläufigen Nennung von Pío Barojas Werk *Lucha por la vida*, das als romanhafte Psychoanalyse des Traumas der 98er-Jugend im Kontext von Tàpies damaliger physischer wie auch Spaniens politischer Misere kaum der Erläuterung bedarf.

Die Tragödie, die Tàpies sein erinnertes Ich nochmals durchleben lässt, ist wieder die Tragödie aller „Helden als Leser“ von Quijote über Madame Bovary und Jean des Esseintes bis zu Prousts Protagonisten Marcel. Diese ironische Brechung erlangt nicht erst im Gesamtkonzept der Autobiographie Evidenz, sondern sie ergibt sich aus einer konstitutiven Hybridie von Tàpies' Schreiben. Das Stilmittel des inneren Monologs erschafft hier eine forcierte Konkomitanz von innerer und äußerer Wirklichkeit, literarisch inspirierte Intensitätsmomente („Peer Gynt, aquest sóc jo“, Tàpies, 1977: 149) wechseln in unvermitteltem Nebeneinander mit deren Dekonstruktion: „Pensar no és res. Són paraules. L'important és viure“ (ebd.).

Das Thema der egozentrischen Selbstbespiegelung wird vor allem in den ersten beiden Dritteln der Autobiographie profiliert und in dem Maße gedämpft, in dem Antoni Tàpies sich durch die Familiengründung, politisches Engagement und künstlerische Bestätigung „findet“. Während der Blick auf die bildende Kunst und deren ästhetische Theorie bereits in den frühen Partien in einer Nüchternheit²⁴ dargestellt wird, die im zweiten Teil des Werks mitunter einem ausgesprochenen Lapidarstil weicht, werden Musik und Literatur stets als subjektzentrierte Surrogate der äußeren Wirklichkeit eingespielt:

24 Vgl. Tàpies (1977: 177f. [Entdeckung der frühen Moderne, Diskussion von Gómez de la Sernas avantgarde-kritischem Werk *Ismos*]).

I tot molt més real que el de fora, més harmoniós i més bo. Melancolies de Chopin, gravetats de Brahms, obertura tràgica, tema amb variacions de la *Quarta simfonia*, audicions apassionades en moments turmentats. (Tàpies, 1977: 166)

Auffällig ist, dass in der Darstellung dieses Lebensabschnitts die Zeitkünste nicht nur zur emotionalen Projektionsfläche funktionalisiert, sondern hinsichtlich ihrer referentiellen Differenz austauschbar werden. Zumal die Musik wird bis in die Epoche der Bekanntschaft mit seiner Lebensgefährtin Teresa vorübergehend zum Dispositiv eines wahrnehmungstheoretischen Subjektivismus, der in seiner Austauschbarkeit optischer und akustischer Reize auf Merleau-Pontys „vorlogische“ Konzeption der Synästhesie (Merleau-Ponty, 1966) verweist:

D'aquells temps tinc, és clar, la transfiguració brusca de tot i els records més dolços, més autènticament amorosos que mai hagi experimentat en tota la meua vida, i també els més inoblidables. Tot em parlava d'ella. Audicions melancòliques de la sonata de César Franck, del quartet de Debussy i de la seva *Primavera* que em transportava en uns imaginaris camps de la Cerdanya, on jo corria com un foll agafat de la mà de la meua criatura adorada. (Tàpies, 1977: 195)

Der Referenztext ist wieder Prousts *À la recherche temps perdu*. Nicht nur wird der Hörer zum „Leser seiner selbst“, dem Natur, Empfindung und Tonkunst zu einem assoziativem Konstrukt werden, auch die Referenzwerke verweisen zurück auf Proust, der unter anderem César Francks Violinsonate A-Dur und Debussys Streichquartett g-moll als Vorbilder heranzog. Während aber bei Proust der mediale Weg der realen Kunstwerke in einen Roman führt, der sich als autobiographischer und ästhetischer Essay geriert, der diese zu „imaginären Kunstwerken“ (Butor, 1965) im Dienste der eigenen Poetologie werden lässt, führt das erlebende Ich in *Memòria personal* alle äußeren Wahrnehmungen – Musik, Poesie, Natur – auf sich selbst zurück. Tàpies attribuiert seinem *alter ego* damit jenen Subjektivismus, der gerade im ersten Teil von Prousts Werk mit der Funktion der „petite phrase“ aus der rein fiktiven Sonate des nicht minder fiktiven Komponisten Vinteuil vorherrscht und den erst Prousts Ich-Erzähler am Ende des Bandes *Le temps retrouvé* überwindet. Noch in dem späteren Abschnitt „París. Teresa. El desert“ findet sich eine vergleichbare intertextuelle Einschreibung:

Moments sublims en què vam començar a conèixer els nostres cos, en què vam aprendre a desvetllar-nos totes entregues. “Íntims, sols..., enmig d'espais immensos... Tu

Isolda, tu 'Tristany... Tu Tristany, jo Isolda... Mai més Isolda, mai més Tristany." (Tàpies, 1977: 279)

Ausdrücklich ist die Episode der erotischen Verbindung des jungen Künstlers mit der geliebten Teresa nämlich als Replik auf Wagners *Tristan und Isolde* gekennzeichnet, der im Teatre del Liceu 1899 erstmals in Katalonien aufgeführt und seit 1904 in der gedruckten Übersetzung Joan Maragalls²⁵ vorlag und der zahlreiche Reperkussionen in der katalanischen Kultur bis hin zu Dalís Theaterfragment „Tristan loco“²⁶ hervorgebracht hat. Mehr als ein Jahrhundert nach Entstehung der Oper stellt der Rekurs auf gerade diese bekannteste Passage von Wagners Text von vornherein ein verfremdendes Verfahren dar, das durch die medizinische Kargheit des einleitenden Abschnitts („vam començar a conèixer els nostres cos“) Wagners Sprachpathos dämpft:²⁷

O süße Nacht!
 Ew'ge Nacht!
 Hehr erhab'ne
 Wen du umfängen,
 wem du gelacht,
 wie – wär' ohne Bangen
 aus dir er je erwacht?
 Nun banne das Bangen,
 holder Tod,
 sehndend verlangter
 Liebes-Tod!
 In deinen Armen,
 dir geweiht,
 ur-heilig Erwärmen,
 von Erwachens Noth befreit.
 Wie es fassen?
 Wie sie lassen,
 diese Wonne,
 fern der Sonne,
 fern der Tage
 Trennungs-Klage?
 Ohne Wähnen
 sanftes Sehnen,

[TRISTANY] Oh, eterna nit!
 dolça nit!
 Oh, augusta nit d'amor!
 Si tu ens abrades,
 si tu ens somrius,
 ¿com mai despertar-nos
 podríem sens terror ?
 Fes fora l'amgoixa,
 dolça mort,
 tan desitjada
 mort d'amor!
 En els teus braços
 entregats
 tu ets qui ens inflames
 lluny del despertar fatal.
 Com compreu? ?
 ¿Com deixar-les,
 les delícies.
 Lluny del sol
 i lluny del dia
 que separa?
 Sens desvaris!
 Suaus desitjos!

25 Cf. Schreiber (1998).

26 Cf. Winter (2007).

27 Wir stellen Maragalls Version und den Wagnerschen Urtext im jeweils originalen Wortlaut und Druckbild gegenüber, woraus Abweichungen des katalanischen Textes ersichtlich werden. Diese liegen vor allem in der unterschiedlichen Zuordnung der Gesangspartien, die im deutschen Ursprungstext nicht vorhanden sind. Maragalls Zuordnung entspricht hingegen der Verteilung der Stimmen in der Partitur (Wagner, 1912).

ohne Bangen
 süß Verlangen;
 ohne Schmachten
 hold Umnachten;
 ohne Scheiden,
 ohne Neiden,
 traut allein,
 ewig heim,
 in ungemess'nen Räumen
 übersel'ges Träumen.
 Du Isolde,
 Tristan ich,
 nicht mehr Tristan,
 nicht Isolde;
 ohne Nennen,
 ohne Trennen
 neu Erkennen,
 neu Entbrennen;
 endlos ewig
 ein-bewußt:
 heiß erglühter Brust
 höchste Liebes-Lust!
 (Wagner, 1857: 50f.)

Sens temança!
 Dolça ardència
 sens recança!
 Mort Augusta!
 Sens decaure,
 esfonsar-se
 sens partida,
 sens fugida,
 sola eterna vida interna
 pels espais immensos celestials ensomnis:
 [ISOLDA] Tu Isolda,
 Tristany jo,
 mai més Isolda!
 [TRISTANY] Tristany tu,
 jo Isolda;
 mai més Tristany!
 [TOTS DOS] Sens nomar-nos
 ni deixar-nos,
 nova essència,
 nova ardència.
 Sens fi, sempre un pensament.
 Sens fi, sempre sense fi:
 inflamant el pit
 goig suprem d'amor!
 (Maragall, 1902: 561f.)

Ironieverdächtig ist die Paraphrase des Liebesakts mittels eines der bekanntesten Operntexte allerdings nicht erst seit *Memòria personal*, sondern bereits seit Thomas Manns Novelle *Tristan* (1902; 1920 ins Spanische übersetzt). Mann schildert dort bekanntlich den missglückten Ehebruch zwischen dem Poeten Spinell und der Industriellengattin Gabriele in dem Sanatorium „Einfried“. Gabriele und Spinell teilen mit Tàpies das Tuberkuloseleiden und die Begeisterung für Wagner, dessen *Tristan und Isolde* zur Begleitmusik einer ironisch missgeleiteten Parodie gerade der bekannten Liebeszene abgeleitet:

Süße Nacht! Ewige Liebesnacht! [...] Banne du das Bangen holder Tod! Löse du nun die Sehrenden ganz von der Not des Erwachens! [...] Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Lichts? Sanftes Sehnen ohne Trug und Bangen, hehres, leidloses Verlöschen, überseliges Dämmern im Unermesslichen! Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde – – – [...] (Mann, 1902: 194)

Im Gegensatz zu Tàpies greift Thomas Mann in seiner Paraphrase auf ein umfangreicheres Stück des Originaltexts zurück, der bereits die bei Wagner vorgegebene Hinwendung zum Tod artikuliert, um dessen ideologische Konsequenz in seiner Überschreibung durch ironische Eingriffe des

Erzählers und groteske Einbrüche zu untergraben: Mann greift bewusst Wagners ursprüngliche Dramaturgie auf, da der Störung der Liebesszene durch den Auftritt Kurwenals und König Markes Unterbrechungen durch das Sanatoriumspersonal entsprechen, die auf die Verbürgerlichung des Ehebruchskausus hinweisen. Auf diese Pointe will Tàpies freilich nicht zurückgreifen, da in *Memòria personal* die Übertragung der Wagnerischen Thematik auf den zentralen Wendepunkt in seiner persönlichen Existenz hin ausgerichtet ist und überdies die Problematik des Ehebruchs überhaupt nicht gegeben ist.

Zudem ergeben bei einem Vergleich aller Versionen an einer zentralen Stelle für die jeweilige Interpretation der Passage relevante Differenzen. Denn trotz verschiedener Streichungen im einleitenden Abschnitt reproduzieren sowohl Mann wie Tàpies Wagners letztendliche Version, die den Liebesakt durch rhetorische Strukturen metaphorisch nachbildet. Die Annäherung der Körper wird bei Tàpies („*vam començar a conèixer els nostres cos*“) wie bei Wagner / Maragall als Aufgehen des Subjekts im geliebten Gegenüber und damit als Preisgabe des Status als Person in einer bis zur völligen Austauschbarkeit der Identität getriebenen Annäherung, Kreuzung und Überlagerung der zu Signifikanten transformierten Protagonisten metaphorisiert, der auf rhetorischer Ebene die konsequente Transformation von syntaktischen Stilfiguren (Chiasmus, Negation, Parallelismus) entspricht.

Wagner (1857/ 1906: 50): „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde“

Wagner (1860/ 1912: 417–420):

„Du Isolde / Tristan du / Tristan ich / Ich Isolde / nicht mehr Isolde / Nicht mehr Tristan“

Mann (1902: 194): „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde – –“

Wagner / Maragall (1904 /1981: 561]:

„ISOLDA: Tu Isolda, Tristany jo, mai més Isolda!
TRISTANY: Tristany tu, jo Isolda; mai més Tristany!“

Tàpies (1977: 279):

„Tu Isolda, tu Tristany... Tu Tristany, jo Isolda... Mai més Isolda, mai més Tristany.“

Zweifellos geht die von Tàpies zitierte Version der Stelle auf Maragalls an der Partitur orientierte Übersetzung zurück. Neben den Abweichungen von Libretto (1857/ 1906) und endgültiger Partitur (1860 /1912) ergeben sich trotz zahlreicher Eingriffe Manns an früherer Stelle, die als ironische Brechung zu werten sind, gerade hier keine Abweichungen. Veränderun-

gen in Tàpies' Fassung betreffen nicht den zentralen Abschnitt, wohl aber dessen Einleitung, die wie ungenau aus dem Gedächtnis zitiert erscheint (Tàpies: „Íntims, sols..., enmig d'espais immensos...“; Wagner / Maragall: „sola eterna vida interna pels espais immensos celestials en somnis“). Als markierte Intertextualität wird der Abschnitt – außer für geübte katalanische Wagnerianer – für die Mehrzahl der Leser indes erst durch die Wagner-Referenzen erkennbar. Deren Klischeecharakter wird wiederum sofort durch den unmittelbar folgenden Bruch im Erzählablauf evident („Paradoxalment, els mesos que van seguir foren també els moments de més dificultats“ [Tàpies, 1977: 279]). An dieser Stelle wird insofern die künstlerische Reminiszenz als Zitat sichtbar gemacht. Auf der Ebene von Tàpies' Verfahrenspoetik entspricht ihr das fragmentarische Material als einer in ihrer Fülle und ihrem Wandel nicht einholbaren Lebenswelt.

Noch deutlicher fällt die Haltung rückblickender Distanz des erzählenden Ichs in einer späteren Szene der *Memòria personal* auf, in der wieder Musik als allegorisches Medium von Stimmungen fungiert. Noch einmal ist es Wagners Musik, die er gemeinsam mit Joan Brossa konsumiert, der sich in seinen Werken ebenfalls wiederholt mit Wagner auseinandersetzt. Ironieverdacht kommt jedoch auf, als beiläufig erwähnt wird, das Brossa am „carrer de Wagner“ geboren sei (Tàpies, 1977: 206). Distanz zwischen Erleben und Erzählen wird zugunsten einer an Flaubert gemahnenden Klischeemassierung getilgt, als die Rede romantischer Innerlichkeit Debussys Musik und die Lyrik der frühen Moderne absorbiert:

Com oblidar els plenilunis d'aquell amor secret! L'última primavera –Ich liebe dich– de Grieg. La migdiada del faune, Núvols, sirenes, festes, poemes de Mallarmé, de Poe, Annabel Lee..., petits poemes de Bilitis, Whitman, Lorca... (Tàpies, 1977: 206)

Der Verdacht auktorialer Ironie des alternden Großkünstlers im Umgang mit seinem erinnerten *alter ego* gründet aber nicht nur in der zeitlichen Distanz zwischen Anlass und Schreibvorgang und den offenkundigen intertextuellen Einschreibungen dieser Partien in die Wahrnehmungsdiskurse, mit denen neben Proust auch Thomas Mann in seinem Erzählwerk operiert. Wie auch oben dargelegt, ist der ambientale Kontrast von Einschreibung und Kontext charakteristisch, der den Paratext als mutwillig inkorporiertes und damit musealisiertes Fragment ausweist. Schließlich stehen alle eingeschriebenen Partien zu ihrer textuellen Umgebung in ostentativ kontrapunktischer Beziehung, insofern das Ambiente in nüch-

terner Weise auf eine außerhalb des Subjekts liegende „Objektivität“ der materiellen Außenwelt ausgerichtet ist.

Sieht man bei all diesen Episoden von der Diskrepanz zwischen Ambiente und paratextuellen Einschlüssen ab, so verhält sich Tàpies gegenüber seinem erzählten Ich fast immer wertungsabstinent, was mit dem von ihm vertretenen Konzept „authentischen Künstlertums“ korrespondiert, das er an der Gestalt des verehrten Paul Klee verdeutlicht: „Klee representava, per a mi, la demostració que un gran artista és sempre un autèntic ‘exemplar humà’“ (Tàpies, 1977: 209). Nur im Falle der Begegnung mit Joan Miró tut sich explizit die Differenz zwischen der Maske des Erinnerns und dem erschriebenen Selbst des Erzählers Tàpies auf. Vorbereitet wird die Begegnung mit Miró durch den Besuch bei dem Sammler und Mäzen Joan Prats, der neben zahlreichen Werken anderer moderner Künstler in seiner Privatwohnung nahe der Avinguda Diagonal zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen beherbergte (die seit 1975 den Grundstock der von dem Sammler initiierten *Fundació Miró* bilden):

Era una vivenda relativament petita però a mi se'm representava un temple grandios. Les parets eren cobertes d'obres de Miró. Per a mi, que no havia vist res al natural de Miró, fou un xoc fortíssim. Olis, guaixos, dibuixos, litografies, escultures, cartells, llibre, etc. Aquella col·lecció d'en Prats era una cosa totalment viva, un pur amor a aquella obra, sense mai pensar en les especulacions de tants de col·leccionistes. (Tàpies, 1977: 207)

Auch hier figuriert Marcel Proust als unmittelbares Vorbild, nämlich in der Bildergalerie des fiktiven Malers Elstir in *Du côté des Guermantes* (Proust, 1954: II, 418–423). Während allerdings die Beschreibung des Bilderrimmers für Proust wieder eine in erster Linie poetologische Funktion hat („comme les images lumineuses d'un lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste“, Proust, 1954: III, 419), dient der Besuch in dem „temple grandios“ vor allem dazu, die Beschreibung eines gemeinsamen Atelierbesuchs mit Brossa und Prats vorzubereiten, dem Tàpies, trotz der anfänglichen Zurückhaltung Mirós, deutlich hagiographische Züge verleiht, die im letzten Teil zeitweilig in ironische Distanz umschlagen:

Tots ens vam reunir a la botiga i amb gran emoció i solemnitat vam pujar al taller d'en Miró. [...] Recordo que ens va donar unes copes de conyac i aleshores va anar a buscar la primera pintura. Fins en aquell moment el taller es veia buit, amb tots els quadres girats endreçadíssim. Fou una bona experiència per a mi –que pràcticament no havia vist un veritable taller, i el taller del pintor més gran del nostre país i d'una generació arreu del món. Tot ho vaig absorbir amb una devoció quasi ridícula. (Tàpies, 1977: 208)

Um die vermeintliche Erhabenheit der geschilderten Szene restlos zu dekonstruieren, zitiert Tàpies Joan Brossas Kraftausdrücke beim Betrachten von Mirós Werken („me cago en això i allò“, Tàpies, 1977: 208).

Die Ironisierung des künstlerischen Pathos erfolgt hier durch parodistische Effekte, die vorzugsweise an den Texträndern auftreten, wodurch die Referenzen explizit ins Relief gesetzt werden. In anderen Episoden versagt sich Tàpies' erinnerndes Ich jeglicher Wertung des subjektiven Empfindungsreichtums, der am stärksten in den oben erläuterten *Tristan*-Referenzen evident wird. Die Distanz von Erzähler und erlebendem Ich zeigt sich als Differenz von Materialität und Idealität ein und derselben Wirklichkeit. Im Modus gesteigerter Subjektivität inszeniert Tàpies rückblickend sein jugendliches *alter ego* also ganz in romantisch-bürgerlicher Tradition als Hörer und Leser seiner selbst, der ohne Blick auf das im strengen Sinne Handwerkliche dieser Künste in subjektiver Form deren imaginative Wirkungspotentiale vereinnahmt.

■ 3 Ent-Setzen der Realität in der Literatur

Auf der biographischen Schwelle zur engagierten Künstlerexistenz wird Tàpies auch Sartres erster Roman *La nausée* zum Ausdruckvehikel der eigenen transzendentalen Intentionen:

La nausée, que em e va deixar el meu antic condeixible de can Colapi Joan Ferraté, el qual llavors vaig tornar a veure sovint, fou de les primeres obres de Sartre que vaig llegir. Em va semblar fet a la mida per expressar les meves angoixes i les meves intuïcions metafísiques d'aleshores i em va confirmar que aquestes angoixes i aquestes intuïcions no eren tan exclusivament meves com creïa, sinó que eren realment molt autèntiques i molt fruit d'aquell temps. I a la vegada potser molt pròpies de tot temperament inclinat a l'art i a la poesia. (Tàpies, 1977: 173)

Sartres Frühwerk seinerseits stellt bereits eine spätmoderne Replik auf den synästhetischen Subjektivismus Prousts dar.²⁸ War es bei Sartre das Anhören des Bluestitels „Some of these days“ (Sartre, 1950: 216–222) auf einer Grammophonplatte, bei Proust der „texte retrouvé“, George Sands *François le Champi*, in der Bibliothek des Herzogs von Guermantes (Proust, 1954: III, 882–886),²⁹ so erfolgt bei Tàpies die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch die Sartre-Lektüre, jedoch als zunächst nur „erahnter“

28 Cf. Wild (2008).

29 Cf. Roloff (1985).

Rückgewinn authentischer ästhetischer Erfahrung. Wie bei Sartre und noch deutlicher am Schluss von Prousts *Le temps retrouvé* ergeben sich für die Lebenspraxis – und damit für Tàpies' künftiges Künstlertum – Konsequenzen, die sich – wie ebenfalls an anderen Stellen der Autobiographie – nicht durch ästhetische Unmittelbarkeit, sondern über die Rationalität eines theoretischen Diskurses artikulieren können. Bereits Marcel Prousts Protagonist gerät durch die wiedergefundene Lektüre in einen Kanal von Selbstreflexionen, die in der Darlegung einer Romanpoetologie münden, die das Konzept eines mimetischen Realismus weit hinter sich lässt:

Quelques uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique. (Proust, 1954 : III, 8882f.)

Sartres Antiheld Roquentin hört auf der Grammophonplatte die Stimme der womöglich längst verstorbenen „négresse“ und wird sich dadurch gewahr, dass äußere Realität nur im kreativen Akt wiedererlangt und bewahrt werden kann:

Une autre espèce de livre. Je ne sais pas laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence. (Sartre, 1950: 222)

Weder beiläufig noch zufällig beziehen sich Proust und Sartre im Moment wiedergewonnener Wirklichkeit auf das Erleben eines bereits in unserer Lebenswelt existierenden Kunstwerks, um aus diesem Inzitationsmoment den Impetus einer Kreativität zu ziehen, die die ästhetischen Prämissen der vorausgehenden Epoche dadurch überholt, dass aus der Rezeption dieser Werke eine zukunftssträchtige Beziehung zur Realität gestiftet wird, die Kunstschaffen wie Wirklichkeitserfahrung erst ermöglicht. Sind es bei Proust wie bei Sartre die Grundlagen zur Erneuerung der Romankonzeption – nämlich als einer Rückgewinnung von Subjektivität durch den gewandelten Blick auf die Objektwelt –, so ist im ersten Teil seiner *Memòria personal* auch Tàpies auf der historisch-biographischen Ebene mit dem Problem der Absorption von Realität befasst, das er im Lauf seiner Jugend unter mannigfachen künstlerischen Einflüssen löst, die als intertextuelle Einschlüsse den ersten Teil vom *Memòria personal* zur Maske der Erinnerung werden lassen.

Dies bedeutet für ihn indes, sich von ästhetischen Grundsätzen zu lösen bzw. diese neu zu bestimmen, die gerade der spanischen Kunst seit Velázquez einbeschrieben schienen. Dieser Konflikt bricht auf, als nach seinem Sanatoriumsaufenthalt der Entschluss, Maler zu werden, unumstößlich wird:

Era conegut el pedestrisme i la falta de volada d'algunes mentalitats d'aquí i de com fou funest –i ho continua essent en alguns casos– el seu pontificat en els papers impresos entre els anys vint i trenta i de com l'excusa del realisme català, de la serenitat assenyada o de l'humanisme mediterrani ha estat tantes vegades la tapadora de moltes beates mediocritats o nul·litats. Tots els qui creien que s'havia de copiar Courbet eternament i que les arengades de Nonell eren un model per sempre més, els Joans Sachs, els Merli, els Cortès, els Josep Pla i els seus imitadors, tants i tants creguts que els seu "realisme" era l'únic autèntic i que gràcies a ells tindríem bodegons, paisatges i figures que els nostres botiguers anirien venent pels segles dels segles. (Tàpies, 1977: 169)

Gerade weil nun *Memòria personal* in einer expliziten und indirekten genetischen Relation zu Sartre (und wohl auch zu Proust) steht, muss in der (mit dreißigjähriger Verspätung niedergeschriebenen) Suche einer authentischen ästhetischen Konzeption, die sich von der „idealistischen“ Ästhetik Hegels und der bei ihm entwickelten Idee vollkommener Schönheit entfernt, auch der Erneuerungsansatz des Künstlers im Kontext der Lektüreerfahrung von *La nausée* gedeutet werden: an dessen Ende gelangt Roquentin bekanntlich zu ähnlich radikalen Postulaten eines Kunstwerks („belle et dure comme de l'acier“, vgl. o.), das *grundlos* („au-dessus de l'existence“) exemplarisch sein möchte:

Anys més tard vaig veure-ho molt ben expressat per Herbert Reed. Què tenia Shakespeare que no posseïxi un fuster. No hi a cap misteri: era la capacitat de treballar amb material psicològic... amb els disigs, les emocions, els temors i les fantasies de l'home. I aquí està allò que és peculiar de l'artista, el que es reconeix com la seva grandesa, ja que aquests materials no poden ser treballats superficialment... L'artista ha d'estar disposat a bussejar per sota del nivell normal de la consciència humana, i ficar-se sota l'escorça de la conducta i el pensament convencionals, a penetrar dins el seu jo inconscient i l'inconscient col·lectiu del seu grup o raça. *L'experiència és dolorosa ja que aquesta profunditat l'obra creadora es realitza a costa de l'angoixa mental.* (Tàpies, 1977: 173; Kursive im Orig.)

Im Gegensatz zu anderen intertextuellen Einschlüssen handelt es sich hier um keine Paraphrase auf der Basis struktureller Analogien, sondern um ein explizites Zitat aus Herbert Reeds *To Hell with Culture* (1941), der hier keineswegs willkürlich genannt wird, war letzterer es doch, der in der

anglophonen Welt noch vor Roland Penrose als erster Vermittler des Surrealismus auftrat, während Tàpies den Surrealismus für sich entdeckt, der ihm bislang vor allem in den Werken der einst durch *D'ací i d'allà* vertretenen Avantgardisten zugänglich war.

Offenkundig haben die Sartre-Lektüre und der konkrete Rückgriff auf den Surrealismus Tàpies in seiner Abwehrhaltung gegen den herkömmlichen Realitätsbegriff („aquella espontània aversió pel que jo en deia ‘realitat oficial‘“, Tàpies, 1977: 174) bestärkt, dem er seine Auffassung einer „autèntica realitat“ (Tàpies, 1977: 176) entgegensetzt. Bereits Marcel Proust (ebenso wie fast zeitgleich Rilke im *Malte Laurids Brigge*) inkorporiert bewusst nicht nur vorgängig literarisches Material als nicht gekennzeichnetes Zitat (Bertho, 2003: 180f.), teils in Gestalt überschriebener Originalzitate aus Baudelaire, Ruskin etc. oder pastichierter Einschlüsse, so dass Walter Bruno Berg bereits im Kontext von Prousts Poetik von dem „verlorenen Paradies“ des „unverwechselbar *eigenen* Stils“ sprechen konnte: „Die Reinheit seines Stils ist der Dialog, die Parodie, die Transkription, der Pastiche.“ (Berg, 1998: 33) Es erweist sich offenkundig, dass der bildnerischen Entgrenzung, die namentlich von Futurismus und Dada ausgehend Tàpies' Schaffen infiltriert, mit einer Vervielfältigung der Gestaltungspotentiale des sprachlichen Oberflächendiskurses korreliert, über die sich das schreibende Subjekt – gleich den Heteronymen Fernando Pessoa – im Akt ästhetischer Selbstvergewisserung aufspaltet in eine „Folge diskontinuierlicher ‚mois successifs‘, deren Wesen verborgen bleibt zwischen den Zeilen der anderen“ (Berg, 1998: 33). Der Begriff der Authentizität ist wie derjenige der Realität bei Tàpies an ein Wissen um die Abhängigkeit von Subjekt und Objekt gebunden, die Sartre sich in *La nausée* – Descartes' *Discours de la méthode* umkehrend (Wild, 2008) – als Basis seiner Existenzphilosophie erschreibt. Jener letztlich vormoderne „enigmàtic cercle viciós on semblaven estar tancats els conceptes del *subjectiu* i l'*objectiu*“ (Tàpies, 1977: 132; Kursive im Orig.), der bekanntlich bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert in die Krise führte und dem sich die Avantgarden, namentlich Dada und der daraus hervorgegangene Surrealismus, verdanken. Deren Redefinition des Wirklichkeits- und damit auch Werkbegriffs gründet vor allem in der Aufwertung bislang missachteter Genres, Formen und Materialien, die wie in den Bildwerken des Antoni Tàpies aus ihren Kontexten ent-setzt werden. Insofern korrespondiert das Jonglieren mit intertextuellen Einschlüssen in Tàpies' Text mit dem Wandel des Materialbegriffs der neueren Ästhetikgeschichte. Ging die klassische Ästhetik von der Distanz des Subjekts zum vorgestellten Gegenstand aus, die seit Albertis *De pic-*

*tura*³⁰ die Vorherrschaft der Kunstfertigkeit über das Material und somit einem bildnerischen Mimetismus postulierte, so entspricht dem auf der Werkebene der *Memòria personal* eine freilich in einer Intertextualität nicht mehr distanzlose Illusionsbildung, die in der Kunstphilosophie Hegels und Schopenhauers auf ein entmaterialisiertes Schönes abzielt. Einer derart alles denkbar Physisch-Haptischen beraubten Qualität des Werks begegnet der Surrealismus bekanntlich durch die Problematisierung des Sichtbaren, sei es seines zeichentheoretischen Status (Magritte), seiner visuellen Eindeutigkeit (Dalí) oder seiner ambientalen Identität (Max Ernst). In wirkungsästhetischer Hinsicht geht Antoni Tàpies darüber durch das Postulat einer neuen Gegenwärtigkeit („el valor de presència“, Tàpies, 1977: 185) hinaus, wie Umberto Eco es in seinem Plädoyer für die Husserl'sche Phänomenologie formulierte – die „Anwesenheit von Essenz“:

e al postutto nella fenomenologia vi è un richiamo alla contemplazione delle cose al di qua degli irrigidimenti delle abitudini percettive e intellettuali, un “mettere tra parentesi” la cosa quale si è abituati a vederla e interpretarla comunemente per cogliere con assoluta e vitale freschezza la novità e l'essenzialità di un suo “profilo”. (Eco, 1962: 231)³¹

Auf Tàpies' Lebenswerk angewendet, bedeutet dies eine ästhetische Verschiebung, die den Wirklichkeitsstatus der bildenden Kunst in ihrem Wesen betrifft, da sie Schopenhauers Hierarchie der Künste ins Gegenteil verkehrt, indem sie das Ideal geistiger Substanz im künstlerischen Material selbst verordnet. Exemplarisch zu zeigen wäre dies bereits an den frühen Materialassemblagen seit den vierziger Jahren: so reflektiert *Figura de paper de diari i fils* von 1946 (Abb. 1) alle zugrundeliegenden pikturalen Verfahrensweisen, Inkorporieren von werkfremdem Material (Zeitungspapier, Fäden), deren Reinterpretation als erkennbare neue Bildstruktur (die auf ein organisches Wesen der Lebenswirklichkeit verweist) durch Arrangement und Überarbeitung des Materials (Schnittkanten, Übermalung bzw. Überklebung) bei gleichzeitigem Erhalt der originären Materialprozedenz und Verlust ihrer lebensweltlichen Funktion (Nachrichtenübermitt-

30 Alberti (1975: 44–45 bzw. 2010: 102–103).

31 „die Phänomenologie möchte hinführen zur Betrachtung der Dinge jenseits der erstarrten Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten, sie fordert auf zu einem 'In-Klammern-Setzen' des Dinges, so wie man sich angewöhnt hat, es zu sehen und zu deuten, und will dadurch mit absoluter und vitaler Frische die Neuheit und Wesenhaftigkeit eines ihm eigenen Profils erfassen.“ (Eco, 1973: 233)

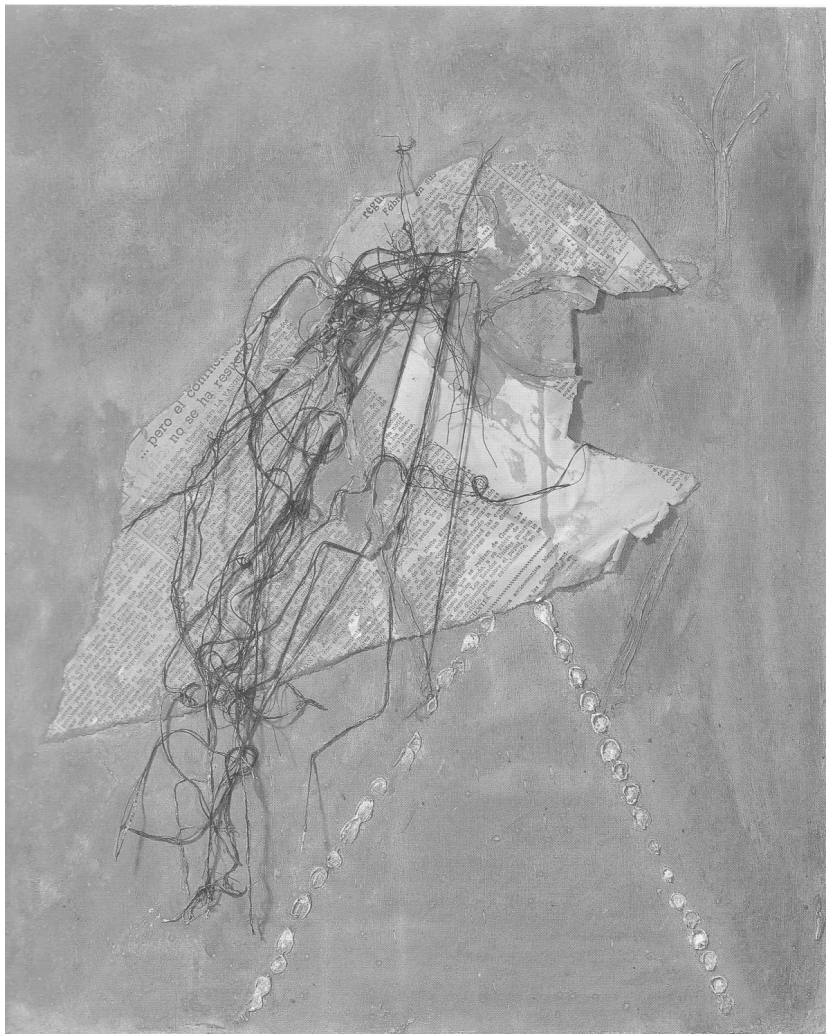


Abb. 1: *Figura de paper de diari i fils* (1946, Museu d'Art Contemporani, Barcelona: mixed media auf Leinwand, 62 x 51).

© Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

lung, Herstellung bzw. Reparatur von Gewebe). Es zählt zu den intrikaten Spielen des Antoni Tàpies, dass beide Materialien aufgrund kultureller Denotate (Text als Gewebe, Information als Faden des Texts) so aufein-

ander verweisen, dass sie sich ergänzen, damit aber auch Konvention und Fiktivität dieser Lesart aufheben, wobei der Bildtitel durch den Hinweis auf ein Darzustellendes mit der ursprünglich theologischen Notion „*figura*“³² auf eine Konkretisation eines ursprünglich Absenten abzielt.

Wenn, wie oben gezeigt wurde, in *Memòria personal* der Fundus der Weltliteratur den psychologischen Unterbau einer später zu dekonstruierenden Emphase traditioneller Ausdruckskunst bildet, scheint gerade die Autobiographie mit ihren Mechanismen der Maskierung und Verstellung ein subtiler Weg, die Subversion dieser Ordnung auf den Weg zu bringen und die äußere Wirklichkeit dadurch zu erretten, dass die im Text transportierten Intensitätsmomente in ihrer Materialität erkennbar werden. Betrachtet man das Verhältnis von Tàpies' Memoirenwerk zu seinen künstlerischen Arbeiten unter dem Blickwinkel der Materialelektion, so ist bemerkenswert, dass das Verfahren intertextueller Einschreibung mit einem offenkundig niedrigeren Wiedererkennungsfaktor sich in einigen der gezeigten Beispiele an einen wesentlich spezialisierteren Rezipientenkreis wendet als die provokante Inkorporierungspraxis in den Bildwerken. Gerade in Tàpies' Bildwerk „ist alles zitierbar geworden – wichtig bleibt allein, dass das Zitat als Zitat erfahren werden kann“ (Gumbrecht, 1991a: 368). Demgegenüber erweist sich, wie wir sahen, das Erzählen über das (vermeintlich eigene) Leben als literarisch kodiert, wobei wenigstens ein Teil der dargestellten Beispiele sich als explizite Stilisierungen nachweisen lassen. In jedem Fall allerdings erweisen diese sich als indifferent gegenüber dem ursprünglichen Ambiente des eingearbeiteten Materials:

Und gerade diese Emphase des Zitierens ist meines Erachtens ein wichtiges Indiz dafür, dass eine neue Struktur von Zeitlichkeit im Entstehen ist [...]. In dem sie das in Simultanität rücken, was das historische Bewusstsein in Epochen geschieden hatte, negieren sie [...] die lineare Zeitlichkeit. (Gumbrecht, 1991a: 368)

In ähnlicher Weise, wie Hans Ulrich Gumbrecht die intertextuelle Beliebigkeit postavangardistischer Texte als Indiz einer eigenen Identität erkennt, wird bei Tàpies das Zitat oft nicht mehr als Zitat erfahren, sondern als Ausweis einer gesteuerten Hybridie, einer Maskenhaftigkeit der eigenen Rede, die Authentizität modelliert, statt sie vorauszusetzen. ■

32 Vgl. zum Begriff der *figura* im poetologischen Kontext den immer noch grundlegenden Aufsatz von Auerbach (1938).

■ Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1968): „Rückblickend auf den Surrealismus“, in: ders.: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 155–162.
- (1969): „Zu Subjekt und Objekt“, in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 151–168.
- (1973): „Die Kunst und die Künste“, in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 168–192.
- (1977): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alberti, Leon Battista (1975): *De pictura*. Reprint a cura du Cecil Gryason, Rom / Bari: Laterza.
- (2010): *Della pittura. Über die Malkunst*, eds. Oskar Bärttschmann / Sandra Gianfreda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2011): *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, eds. Oskar Bärttschmann / Christoph Schäublin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Auerbach, Erich (1938): „Figura“, *Archivum Romanicum* 22, 436–489.
- Barck, Karlheinz / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (eds.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 vols., Stuttgart: Metzler.
- Benjamin, Walter (1977 [1936]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 136–169.
- Boccioni, Umberto (1970 [1912]): „Manifesto tecnico della scultura futurista“, in: Apollonio, Umbro: *Futurismo*, Milano: G. Mazzotta, 97–105.
- (1972): „Die futuristische Bildhauerkunst“, in: Apollonio, Umbro (ed.): *Der Futurismus*, übers. von Christa Baumgart und Helly Hohenemser, Köln: Dumont, 66–73.
- Bürger, Peter (2002): „Eine Welt der Ähnlichkeiten. Versuch über die Schrift im Werk von Antoni Tàpies“, in: ders.: *Das Altern der Moderne – Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 135–153.
- Buisine, Alain (1992): „Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne“, in: Hornung / Ruhe (eds.), 159–168.
- Berg, Walter Bruno (2000): „Vom Fegefeuer des Anderen zum Paradies die Eigenen: die Suche nach dem Stil und die Rolle des Pastiche bei

- Proust“, in: Ingenschay, Dieter / Pfeiffer, Helmut (eds.): *Marcel Proust und die Kritik*, Frankfurt am Main: Insel, 11–37.
- Bertho, Sophie (2003): „Proust und die Steine von Venedig“, in: Corbi-
neau-Hoffmann, Angelika (ed.): *Marcel Proust – Orte und Räume*, Frank-
furt am Main: Insel, 179–200.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies. Mit einer Einführung zum
Gesamtwerk*, München: Prestel.
- (2003): *Empremtes – Spuren. Antoni Tàpies*, Köln: Dumont.
- Corominas, Joan (1967): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Ma-
drid: Gredos.
- D'ací i allà. Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del Segle XX, XXII*, 179
<<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/DacidAlla/id/9251/rec/179>> [letzter Zugriff: 28.3.2013].
- Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christiaan L. (eds.) (1984): *Fragment
und Totalität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dalí, Salvador (2004 [1971]): *Oui*, Paris: Denoel.
- Da Vinci, Leonardo (1883): *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Compiled
and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London:
Sampson-Marston-Searle-Rivington, 2 vols. [unveränderter Nachdruck:
New York: Dover, 1970].
- (1924): *Trattato della pittura*, Lacio: Carrabba.
- (2005): *Skizzenbücher*, ed. H. Anna Suh, Köln: Parragon.
- Delacroix, Eugène (1923): *Oeuvres littéraires. I: Études esthétiques*, ed. Élie
Faure, Paris: G. Crès & Cie (Bibliothèque dionysienne).
- De Man, Paul (1988): *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1992): *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagenverlag.
- Dirscherl, Klaus (1986): „Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler
Antoni Tàpies als SchriftstellerAutor“, *Iberoamericana* 10:2/3, 71–86.
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günther Memmert,
Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1980 [1962]): *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contempo-
ranea*, Turin: Bompiani.

- Éluard, Paul (1968): *Oeuvres complètes*, 2 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Ernst, Max (1937): *Au delà de la peinture*, Paris / London: Ed. Cahiers d'Art [benutzte Ausgabe: Ders. (1970): *Écritures*, Paris: Gallimard, 235–269].
- Fetscher, Justus (2001): „Fragment“, in Barck / Steinwachs / Wolfzettel (eds.), Bd. 2, 551–588.
- Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (französische Erstausgabe: *Les mot et les choses*, Paris: Gallimard, 1966).
- Franzke, Andreas / Schwarz, Michael (1979): *Tàpies. Werk und Zeit*, Stuttgart: Hatje Cantz.
- Gauguin, Paul (1989): *Avant et après*, Paris: Ed. Avant et Après.
- Ginzburg, Carlo (1979): „Spie. Radici di un paradigma indiziario“, in: Gargani, Aldo (ed.): *Crisi della ragione*, Turin: Einaudi, 57–106.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1991a): „Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche“, in Weimann / ders. (eds.), 366–369.
- (1991b): „Tod des Subjekts als Ekstase der Subjektivität“, in Weimann, / ders. (eds.), 307–312.
- Jameson, Fredric (1986): „Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (eds.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg: Rowohlt, 45–102.
- Hjerter, Kathleen H. (1986): *Double Gifted. The Author as Visual Artist*, New York: Abrams.
- Hornung, Alfred / Ruhe, Ernestpeter (eds.) (1992): *Autobiographie & Avantgarde*, Tübingen: Narr.
- Kracauer, Siegfried (1979): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kuspit, Donal (1995): *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt: Ritter.
- MacLuhhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: Mentor (benutzte Ausgabe: Cambridge MA: MIT Press, 1994).
- Mallarmé, Stéphane (2003): *Oeuvres*, 2 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- Man Ray (1963): *Selbstporträt*, München: Schirmer und Mosel, 1983.
- Mann, Thomas (1902): „Tristan“, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 170–206.
- (1924): *Der Zauberberg*, Stuttgart / Hamburg / München: Deutscher Bücherbund.
- Maragall, Joan (1981 [1902]): „Tristany i Isolda“, in: ders.: *Obres completes 1: Obra poètica, traduccions, prosa, epistolari*, pròleg de Josep Carner, Barcelona: Selecta, 541–572.
- Menge, Hermann (1913): *Griechisch-deutsches und deutsch-griechisches Wörterbuch*, Teil I, Berlin: Langenscheidt.
- Mensching, Gustav (1957): „Berufung“, in: Campenhausen, Hans von / Galling, Kurt (eds.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen: Mohr, 1084–1089.
- Merleau-Ponty, Maurice (1963): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- Messer, Thomas M. (1993): *Antoni Tàpies. Eine Retrospektive*, München: Prestel.
- Mosebach, Martin (1999): „Marcel Prousts Lektüre von ‚1001 Nacht‘“, in: Maar, Michael / Speck, Reiner (eds.): *Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 101–114.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Haus der Kunst (eds.) (2000): *Tàpies – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 marzo–8 mayo*, Madrid: MNCARS / München: Haus der Kunst.
- Ott, Christine (2012): „Autorschaft oder Mutterschaft – Autorschaft als Mutterschaft“, in: Gronemann, Claudia / Schwan, Tanja / Sieber, Cornelia (eds.): *Strategien von Autorschaft in der Romania. Zur Neukonzeption einer Kategorie im Rahmen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich basierter Geschlechtertheorien*, Heidelberg: Winter, 151–164.
- Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (eds.) (2011): *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Platon (1971): *Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch*, ed. Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Proust, Marcel (1954): *À la recherche du temps perdu*, 3 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rißler-Pipka, Nanette / Maurer, Isabel (eds.) (2007): *Dalís Medienspiele*, Bielefeld: Transcript.

- Roloff, Volker (1984): *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt am Main: Insel (Publikation der Marcel Proust Gesellschaft; 3).
- (2010): „Anmerkungen zur Poetik der Arabeske – von Friedrich Schlegel bis Marcel Proust“, in: Geisler-Szmulewicz, Anne / Klein, Franz-Josef / Hülk-Althoff, Walburga / Tortonese, Paolo (eds.): *Die Kunst des Dialogs – L'Art du dialogue*, Heidelberg: Winter, 143–164.
- Sartre, Jean-Paul (1950): *La nausée*, Paris: Gallimard.
- Schreiber, Richard (1998): „Subjugat per Wagner? Marginalien zu Joan Maragalls Tristan-Übersetzung“, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (eds.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bibler zu seinem 80. Geburtstag*, Frankfurt am Main: DEE, 173–216.
- Schvey, Henry I. (1992): „Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D.H. Lawrence, William Blake“, in: Weisstein, Ulrich (ed.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, 73–85.
- Tàpies, Antoni (1969): „Comunicació sobre el mur“, in ders. (2008), 45–49.
- (1971): *La práctica del arte*, trad. Joaquim Sempere, Barcelona: Ariel.
- (1973): „Personalitat, perennitat i joc“, in ders. (2008), 65–70.
- (1974): *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel.
- (1977): *Memòria personal*, Barcelona: Editorial Crítica.
- (1984): „Escrits de pintors“, in ders. (2008), 183–186.
- (1989): „L'art i la natura“, in ders. (1993), 199–202.
- (1993): *Valor de l'art*, ed. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona: Editorial Empúries.
- (1999): *El arte y sus lugares*, Madrid: Siruela.
- (2008): *En blanc i negre (1955–2003)*, ed. Xavier Antich, Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- Torres-García, Joaquim (1980): *Escrits sobre art*, ed. Francesc Fontbona, Barcelona: Seix Barral.
- Valéry, Paul (1957–1960): *Œuvres*, ed. Agathe Rouart-Valéry, 2 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- Vinken, Barbara (2000): „Curiositas“, in Barck / Steinwachs / Wolfzettel (eds.), Bd. 1, 795–813.
- Wagner, Richard (⁴1907 [1857]): „Tristan und Isolde“, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. VII, Leipzig: F. W. Siegel, 1–81.
- (1912): *Tristan und Isolde* [Partitur], ed. Felix Mottl, Leipzig: C.F. Peters [Nachdruck: New York: Dover Publications, 1973].
- Wais, Kurt (1937): *Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselbeziehung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Walzel, Oskar (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Reuther & Richard.
- Warning, Rainer (1999): *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink.
- Warren, Austin / Wellek, René (1963 [1942]): *A theory of literature*, New York: Penguin.
- Weimann, Robert / Gumbrecht, Hans Ulrich (eds.) (1991): *Postmoderne – die globale Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wild, Gerhard (1987): „Zur Typologie musikalischer Rezeptionsweisen in Prousts *Recherche*“, *Proustiana* IV–V, 49–54.
- (1993): „Der Realismus der Diskurse: Zur Ironisierung von Fin-de-Siècle-Mythologemen in José Maria Eça de Queiroz' *A cidade e as serras*“, *Lusorama* 20, 13–40.
- (1994): „Von der *chambre aux images* zur *camera obscura*: Medienimaginationen im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den *libros de caballerías*, bei Cervantes und Proust“, in: Schönberger, Axel / Zimmermann, Klaus (eds.): *De orbis hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister*, Frankfurt am Main: DEE, 397–429.
- (1999): „Der ‚Stil des Kaputten‘. Fragment und Zitat in der Musik der Jahrhundertwende (Debussy, Ravel)“, in: Drost, Wolfgang / Camion, Arlette (eds.): *Über das Fragment – Du fragment*, Heidelberg: Winter, 260–275.
- (2003): „*Aisthesis, techné* und *memoria*: Baudelaires *Peintre de la vie moderne* und Prousts *Recherche* als Medienanthropologie“, in: Frenz, Dietmar / Hülk, Walburga / Schwan, Tanja (eds.): *Spektrum. Siegener Perspektiven einer romanischen Literatur-, Kultur- und Mediennwissenschaft*, Siegen: Universitätsverlag Siegen (Reihe Siegen; 148), 105–118.

- (2004): *Paraphrasen der Alten Welt. Interkulturelle Ästhetik im Werk von Alejo Carpentier*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag (Siegener Beiträge zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft; 17).
 - (2006): „Athaumasia – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist. Medienarchäologische Überlegungen zur Protogenese des Surrealismus“, in: Felten, Uta / Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel / Wild, Gerhard (eds.): *Esta locura por los sueños. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 67–116.
 - (2007): „Heteropoiesis: Wahrnehmung und poetische Ein-Bildungskraft in Dalís frühen Prosaschriften und ihre Beziehung zur Ästhetik des Fin de Siècle“, in Rißler-Pipka / Maurer (eds.), 169–201.
 - (2008): „„Some of these days, you’ll miss me honey“. Überlegungen zur Medialität subjekthafter Schöpfung beim frühen Sartre“, in: Roloff, Volker / Lommel, Michael (eds.): *Sartre und die Medien*, Bielefeld: Transcript, 171–187.
 - (2012): „(K)ein Versuch einer Apologie. Ein Picasso für Katalonien“, in: Rißler-Pipka, Nanette / Wild, Gerhard (eds.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Aachen: Shaker (Biblioteca Catalànica Germànica; 10), 3–12.
 - (2014): „L’écriture des peintres“, *Cahiers L’Herne* 99 [i. Dr.].
- Winter, Scarlett (2007): „Das surrealistische Bildtheater Salvador Dalís. Der Theaterentwurf *Tristán loco*“, in Rißler-Pipka / Maurer (eds.), 269–288.

- Gerhard Wild, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.

Resum: No hi ha gaires temptatives d’analitzar l’obra principal literària de Tàpies segons criteris de l’estètica literari. El nostre assaig sobre la intertextualitat en la seva *Memòria personal* (1977) vol descriure la dependència d’aquest llibre de varies obres importants de la literatura mundial. De fet, l’artista va incorporar en el seu text fragments extrets tant de novel·les, contes i drames de Richard Wagner, Thomas Mann, Marcel Proust i Jean-Paul Sartre, com d’assaigs sobre art clàssic com per exemple de Leonardo da Vinci, de Max Ernst o de Sir Herbert Read, fins a obres filosòfiques de la tradició idealista des de Plató. L’ús intertextual de Tàpies compren una llarga escala de pràctiques textuals com la citació directa de títols i frases, la inserció de fragments d’aquests llibres fins a formes encobertes d’incorporació, per exemple, la paròdia i el pastix. De manera més forta que

en obres autobiogràfiques d'altres autors, *Memòria personal* s'inclina cap a transformar-se d'un text documentari en un astut joc entre un autor disfressat en varies mascarees estilístiques i un lector més o menys ideal, capaç de discernir les diferents posades narratològiques segons les seves procedències estètiques. Totes aquestes diferents maneres de mascarada intertextual reflecteixen una consciència altament elaborada de formes genèriques i una sagacitat impressionant per als valors semiòtics de texts de la literatura mundial. Al mateix temps, aquests procediments literaris es corresponen amb els principis fonamentals de l'estètica de Tàpies en tant que l'aplicació de material textual pre-existent manifesta una concepció artística comparable a l'arreglament de materials distints en la seva producció pintorística, per exemple en *Figura de paper de diari amb fills* (1946).■

Summary: There has not been an exhaustive attempt to analyze the literary work of Antoni Tàpies. His *Memòria personal* (1977) in particular did not get the attention it merits as a poetic creation. The central thesis of our study is that *Memòria personal* has to be regarded not only as documentary text concerning Tàpies' life, but also as a highly artificial arrangement of textual fragments. The listing of texts by famous authors that Tàpies not only read during his whole lifetime but also quoted in the *Memòria personal*, enables us to describe a large scale of intertextual levels. The spectrum of incorporated texts ranges from the mere mention of book titles and the literary insertion of work segments to highly elaborated forms of stylistic parody and pastiche. As a patchwork of extraneous literary elements, the supposed autobiography tends to disguise central episodes in Tàpies' life. All quoted authors, works and genres such as Proust, Mann, Sartre and Wagner refer to a specific concept of incorporating existent former material, while its use in the text corresponds with Tàpies' view on artistry. Art work becomes a means to transform reality itself by assembling its fragments in an act of individual craftsmanship, as may be seen in graphic work like *Figura de paper de diari amb fills* (1946). Thus, Tàpies' use of intertextuality reflects a highly sophisticated view of world literature as a medium and material of aesthetic creation itself. [Keywords: Intertextuality; artistic material; autobiography; identity; literary camouflage; Proust; Thomas Mann; Sartre; Max Ernst; Leonardo da Vinci]■

La Fundació Antoni Tàpies

Fundació Antoni Tàpies (Barcelona)

La Fundació Antoni Tàpies va ser creada el 1984 per l'artista Antoni Tàpies amb l'objectiu de promoure l'estudi i el coneixement de l'art modern i contemporani. Amb aquesta finalitat, la Fundació obria les seves portes el juny de 1990 a la seu de l'antiga Editorial Montaner i Simon, obra de l'arquitecte modernista Lluís Domènech i Montaner, restaurada i condicionada pels arquitectes Roser Amadó i Lluís Domènech Girbau (1986–1990).

■ 1 L'edifici

L'editorial Montaner i Simon va ser el primer projecte individual remarcable de l'arquitecte modernista Lluís Domènech i Montaner (Barcelona, 1849–1923), el qual s'emmarca dins la primera gran expansió de l'Eixample.¹ Aquest edifici (veg. fig. 1) recull moltes de les seves preocupacions respecte a l'arquitectura, que no concebia com un element autònom, sinó vinculat a un context social i històric determinat. Com molts edificis del primer Eixample, l'editorial Montaner i Simon té una altura corresponent a tres plantes.

En l'aspecte tecnològic, l'edifici és el primer que integra al teixit del centre urbà el maó vist, un material dúctil i lleuger molt utilitzat en l'àmbit industrial, i el ferro, que gràcies a la seva resistència i levitat permet crear espais en plantes més lliures i més grans. Juntament amb aquests dos materials, cal esmentar el vidre, un element que serveix de tancament i que permet una sèrie de cromatismes que són apreciats a les finestres de la façana i de l'antic magatzem, actual biblioteca, alhora que és font de llum natural. Tot i l'ús de materials eminentment industrials, l'estructura de l'edifici és la d'un palau, amb el seu impluvi central.

1 Els plànols de l'editorial daten del 6 de desembre de 1879. Tot i que la bibliografia tradicional situa la construcció de l'edifici entre el 1879 i el 1884, o fins i tot entre el 1881 i el 1885 o el 1886, la recerca feta a la Fundació Antoni Tàpies ha revelat que les obres es van iniciar el 1880 i que podrien haver-se acabat en dates tan primerenques com el 1881 o el 1882.

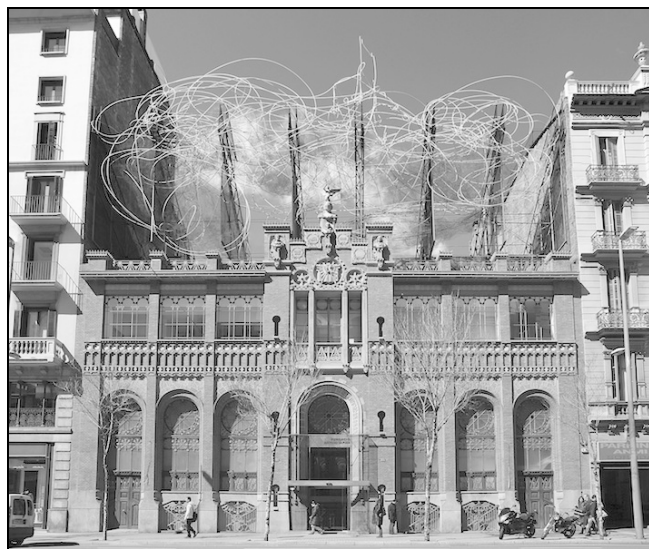


Fig. 1: L'edifici de la Fundació.

© Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2013

Estilísticament, la façana combina influències clàssiques (la porta centralitzada i els dos cossos laterals simètrics) i musulmanes (l'ús del maó, els elements de caire mossàrab i la composició geomètrica pròpia dels decorats arabescos). A més, inclou tota una sèrie d'elements simbòlics que emfasitzen la modernitat industrial de l'editorial i la qualitat de les seves produccions.

El gener de 2008 la Fundació va tancar les portes de l'edifici per emprendre una segona reforma per adequar-lo a les normes actuals d'accessibilitat, seguretat, evacuació i protecció contra incendis. Aquesta segona intervenció va anar a càrrec de l'estudi d'arquitectura Ábalos-Sentkiewicz Arquitectos (2008–2010).

La seu de la Fundació Antoni Tàpies, declarada Bé Cultural d'Interès Nacional (BCIN) l'any 1997, recull nous plantejaments espacials que l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner va utilitzar posteriorment en altres projectes, com ara l'atenció a una bona il·luminació i una distribució correcta dels espais. La nova reutilització de l'edifici, tant en la primera com en la segona reforma, ha volgut respectar i fer-se ressò d'aquests criteris.

■ 2 La Fundació

Per l'espai que ocupa, pel pensament d'Antoni Tàpies i pels objectius de la institució, la Fundació Antoni Tàpies s'inscriu, des de la seva creació, en una història artística i ciutadana que va de finals del segle XIX –amb l'esclat del Modernisme català i el desenvolupament de la indústria editorial del país– fins a la primera dècada del segle XXI –arran de la darrera reforma arquitectònica de l'edifici. En aquest context, la Fundació Antoni Tàpies ofereix al visitant una xarxa d'activitats diverses que inclou exposicions temporals d'art modern i contemporani, simposis, conferències, projeccions, concerts, cicles de cinema i vídeo, publicacions, tallers i visites guiades en els diferents espais de l'edifici (veg. fig. 2), que es combinen amb una presència constant, tot i que variada, d'una selecció d'obres d'Antoni Tàpies pertanyents al fons de la Col·lecció de la Fundació.



Fig. 2: L'interior de l'edifici de la Fundació.
© Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2013

En aquest sentit, la Fundació compta amb una de les col·leccions més completes d'obres d'aquest artista, constituïda majoritàriament a partir de les donacions d'Antoni i Teresa Tàpies, que inclou dues obres a l'aire lliure, *Núvol i cadira* (1990, col·lecció Ajuntament de Barcelona), que corona l'edifici, i *Mijó* (maqueta, 1991; obra 2010; veg. fig. 3) situada a la terrassa de la Fundació. Entre pintures, escultures, dibuixos, llibres i gravats, la Col·lecció de la Fundació conté mostres de tots els vessants de l'activitat artística de Tàpies, com també de les diferents tipologies, tècniques i materials emprats per l'artista. La col·lecció inclou una selecció dels dibuixos i retrats dels anys quaranta, una mostra important de les obres matèriques dels anys cinquanta i seixanta, una representació significativa de les obres

objectuals de finals dels seixanta i principis dels setanta, com també obres realitzades amb goma-escuma o amb la tècnica de l'esprai, vernissos i escultures de terra xamotada dels anys vuitanta, objectes i escultures que Tàpies ha anat creant des dels anys noranta, en els quals experimenta amb nous materials com les planxes metàl·liques, emprades de vegades com a suport pictòric, o el bronze, i pintures de la dècada dels dosmil.



Fig. 3: Antoni Tàpies,
Mitjó; terrassa de la
Fundació.
© Fundació Antoni
Tàpies, Barcelona 2013

En sintonia amb el llegat crític i estètic d'Antoni Tàpies, les activitats i les exposicions temporals de la Fundació posen en diàleg pràctiques artístiques que se situen al marge de les històries oficials o de la modernitat dominant, que ofereixen una altra visió de la cultura i la història com a espai i com a mitjà d'accés al coneixement, i que representen la possibilitat d'un pensament crític davant dels esdeveniments de la cultura de massa.

En vint anys d'existència, la Fundació ha organitzat nombroses exposicions d'artistes estrangers l'obra dels quals o bé no s'havia vist a Catalunya i a l'Estat espanyol, o bé es coneixia molt poc. En aquest sentit, la Fundació s'ha interessat a mostrar l'art històric de les primeres avantguardes (Brassai, Laszlo Moholy-Nagy, Picabia) i el produït a Europa i als Estats Units d'Amèrica d'ençà de la Segona Guerra Mundial amb exposicions d'artistes com ara Franz Kline, Robert Motherwell i Asger Jorn.

Així mateix, ha estat una de les institucions europees a reactualitzar l'obra de Louise Bourgeois, que connecta els antics integrants de les avantguardes continentals d'entreguerres amb l'escena artística de Nova York, i que, com Eva Hesse, els treballs de l'estudi de la qual també han estat objecte d'una mostra a la Fundació, va fer la seva eclosió a mitjan dècada de 1960 en el marc del postminimalisme.

La transició del minimalisme als inicis del conceptual, amb el referent de Sol Lewitt, i en especial de tots aquells artistes que, ja fos amb nous formats o continguts, en van derivar certs atributs fins a crear nous sentits –des dels circuits tancats i la idea d'implicació de l'espectador de Dan Graham fins a les investigacions al voltant de la imatge de James Coleman–, també ha estat un dels punts d'interès de la Fundació.

L'interès històric però també pioner a l'hora de mostrar artistes poc o gens vistos a l'Estat espanyol els decennis previs, la Fundació l'ha privilegiat també respecte als autors que, des de les dècades de 1960 i 1970, van experimentar amb els límits de la pràctica artística o museística i en van obrir nous camins: Marcel Broodthaers, Krzysztof Wodiczko, Hans Peter Feldmann, Hans Haacke i Isidoro Valcárcel Medina, entre d'altres.

Una pràctica artística, la d'aquella època, que va quedar capgirada en diversos sentits, així com remoguda i ampliada per representants de visions que estaven més o menys desvinculades dels focus de difusió de l'art contemporani, com ara Lygia Clark o Hélio Oiticica, o que eren relativament desconeguts més enllà de certs nuclis de creativitat, com ara Sanja Iveković o Mangelos, l'obra dels quals també ha estat objecte d'interès per part de la Fundació.

El qüestionament de criteris geogràfics, polítics, científics i estètics de les classificacions de l'art, la desobediència epistemològica davant de discursos restringits o consensos fabricats, ha estat i és en el centre de les activitats de la Fundació, que ha acollit des de projectes d'interpretació de la història de la institució museística (*Els límits del museu*) fins a projectes monogràfics o col·lectius d'artistes que interroguen les condicions econòmiques, polítiques i geogràfiques (*Representacions àrabs contemporànies*).

L'obra d'art contemporània desborda tota mena de limitació, es produeix i es veu en una multiplicitat de formats, d'usos, de tècniques i de relacions, des de les pràctiques artesanals o populars als experiments amb allò que encara es considera o es considerava més enllà de l'art o del circuit de l'art, des de les apel·lacions a la vida quotidiana com a art del grup Fluxus fins a la dansa de Merce Cunningham o el cinema de Chris Marker, l'obra dels quals també ha estat exposada a la Fundació.

Gràcies al seu espai, i a la llibertat en la programació, la Fundació pot acompanyar de vegades el treball d'artistes immersos en el procés de creació o de propagació de les seves propostes, i que hi troben un lloc on pensar i produir una primera gran mostra o retrospectiva, tal com s'ha esdevingut amb l'obra d'Eulàlia Valldosera, de Pedro G. Romero i d'Ibon Aranberri.

De fet, i sobretot, més enllà d'amalgames o genealogies, de noms concrets o de programes desenvolupats, l'atenció detallada projecte a projecte ha estat i és l'objectiu primer de la Fundació, que pot exposar des d'obres fràgils fins a obres monumentals, des d'obres analògiques fins a obres digitals, i que és sempre atenta a allò que ha estat, és o serà avantguarda, a tot allò que és ple de contingut estètic i d'esperit crític.



Fig. 4: Interior de la Fundació.
© Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2013

■ 3 Antoni Tàpies (1923–2012)

Va iniciar els seus tempteigs artístics durant la llarga convalescència d'una malaltia greu. La creixent dedicació al dibuix i a la pintura el van empenyer a abandonar els estudis universitaris. A la dècada de 1940 ja exposava les seves obres, de marcada personalitat, que el van destacar en la panoràmica artística del moment. Va ser cofundador de la revista *Dau al Set* (1948). Influït per Miró i Klee va incrementar aleshores el factor iconogràfic i la temàtica màgica. De mica en mica va incorporar elements geometrizants i estudis de color que van desembocar en un interès per la matèria, el qual es va traduir en teles de textura intensa i de grans possibilitats expressives i comunicatives. Amb aquestes obres Tàpies va assolir, cap a la meitat dels anys cinquanta, el reconeixement internacional. A partir de la dècada dels seixanta va incorporar nous elements iconogràfics (signes d'escriptura, elements antropomòrfics, petjades i signes que al·ludien a la realitat de Catalunya) i procediments tècnics (noves superfícies, ús d'objectes quotidians i del vernís). El llenguatge pictòric de Tàpies va evolucionar des d'aleshores i va donar com a resultat una creació plàstica diversificada i productiva admirada arreu del món.


Va exposar al Museum of Modern Art i al Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York, al Museum of Contemporary Art de Los Angeles, a l'Institute of Contemporary Arts i a la Serpentine Gallery de Londres, a la Neue Nationalgalerie de Berlín i al Kunsthaus de Zurich, al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, al Jeu de Paume i al Centre Pompidou de París, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, a l'Institut Valencià d'Art Modern de València i al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, entre molts altres.

Paral·lelament a la seva activitat artística, Antoni Tàpies va desenvolupar una tasca d'escriptor que va donar lloc a diverses publicacions: *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica* (1974), *Memòria personal* (1977), *La realitat com a art* (1982), *Per un art modern i progressista* (1985), *Valor de l'art* (1993) i *L'art i els seus llocs* (1999).

■ 4 La Biblioteca

La Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies està ubicada a l'antic magatzem de l'editorial Montaner i Simon, del qual es conserven les prestatgeries originals. La Biblioteca està especialitzada en art modern i contemporani. Acull l'arxiu més extens de l'obra de Tàpies, com també col·leccions sobre les arts i la cultura asiàtiques i precolombines, així com les arts africanes i oceàniques que tanta importància han tingut en l'evolució de l'art del segle XX. Altres temes com l'arquitectura, el disseny, les arts decoratives, la fotografia, el cinema o el vídeo també hi són representats. El nucli inicial donat per Antoni Tàpies s'ha incrementat amb publicacions recents i històriques, així com també amb vídeos i revistes internacionals, que completen una col·lecció bibliogràfica en creixement constant. ■

■ Fundació Antoni Tàpies, Aragó 255, E-08007 Barcelona, <www.fundaciotapies.org>.



Antoni Tàpies – Lebensstationen eines Malers der zweiten katalanischen Avantgarde

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

- 1923 Antoni Tàpies i Puig wird am 13. Dezember in Barcelona als Sohn des Rechtsanwalts Josep Tàpies i Mestres und dessen Frau, der Buchhändlerstochter Maria Puig i Guerra, geboren.
- 1926 Besucht den Kindergarten des *Colegio de las Monjas de Loreto*.
- 1928–1932 Deutsche Schule, Barcelona.
- 1933 Auf Wunsch der Mutter Übertritt an das Kolleg der Piaristen am Carrer de Balmes, wechselt aber noch mehrmals die Schule, so 1936–1940 ans *Liceo práctico* und ans *Instituto Menéndez y Pelayo* in Barcelona.
- 1940–1942 Ernste Erkrankungen, insbesondere ein 1942 auftretendes Herz- und Lungenleiden erfordern einen längeren Aufenthalt in Gebirgsorten der Cerdanya (Puig d’Olena, Puigcerdà) und später in La Garriga, den Tàpies zu intensiven Lektüren von Werken der Philosophie und Weltliteratur und zu ersten Versuchen in der Malerei nutzt.
- 1943 Nimmt ein Jura-Studium in Barcelona auf, das er 1946 zugunsten der Malerei aufgibt.
- 1944 Besucht die Kunstschule „Nolasc Valls“.
- 1945 Unter dem Einfluss von Dada und Surrealismus entstehen die ersten Materialbilder.
- 1946 Bezieht im Barri Gòtic am Carrer Jaume I sein erstes Atelier. Im darauffolgenden Jahr lernt er Joan Brossa, zwei Jahre später Josep Vicenç Foix kennen.
- 1948 Gründet mit Joan Brossa, Joan Josep Tharrats, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig und Juan Eduardo Cirlot die zunächst durch

- Miró, Ernst und Klee beeinflusste Künstlergruppe „*Dau al Set*“, der auch Antonio Saura nahesteht.
Erste Ausstellung eigener Arbeiten im *Salón de Octubre* in Barcelona.
- 1949 Gemeinsame Ausstellungen mit den Gruppen „Cobalto 49“, „Club 49“ (Barcelona) und „Club de los once“.
- 1950 Gelangt mittels eines Stipendiums nach Paris, wo er aktuelle Strömungen wie Dubuffets *Art Brut* kennenlernt. Erste Einzelausstellung in der Galeria Layetana. Josep V. Foix erwirbt eine von Tàpies' Arbeiten. Stellt im Rahmen des Carnegie Institute Award in Pittsburgh aus. Brossa schreibt sein „Oracle sobre Antoni Tàpies“ in einer Tàpies gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Dau al set*, desgleichen entsteht Tharrats' monographische Arbeit *Tàpies o el dau modern de Versailles*.
- 1951 Besuch bei Picasso in Paris, über den Tàpies auch in seiner *Memòria personal* berichten wird. Reisen nach Belgien und die Niederlande. Einzelausstellung im Casino de Ripoll (Barcelona).
- 1952 Einzelausstellung in der Galeria Layetana und Teilnahme an der Biennale in Venedig.
- 1953 Einzelausstellung in Mataró und in der Marshall Field Company, Chicago. Stellt auf der Biennale von São Paulo und in der Martha Jackson Gallery, New York, aus. Martha Jackson erweist sich in den kommenden Jahren als erfolgreiche Vermittlerin in den USA. Tàpies intensiviert die Beschäftigung mit Collage, Materialbild, Graffiti und Grattage. Lernt bei einer Ausstellung in Madrid Vicente Aleixandre kennen.
- 1954 Heirat mit Teresa Babara Fàbregas. Ausstellungen in den USA, Barcelona (Laietanes) und bei der Biennale in Venedig.
- 1955 Parisreise. Begegnung mit Michel Tapié, mit dessen Schriften er sich bereits seit mehreren Jahren beschäftigt.
- 1957 Begegnungen mit Lee Miller und Roland Penrose, Luigi Nono, Emilio Vedova und Will Grohmann.
- 1958 Marcel Duchamp überreicht Tàpies in Pittsburgh den Preis des Carnegie Institute in Pittsburgh.
- 1959 Trifft in New York mit Willem de Kooning und Robert Motherwell zusammen.

- 1960 Erwirbt ein Bauernhaus in Campins in der Serra de Montseny, das künftig zweiter Wohnsitz und Atelier wird.
- 1961 Lernt bei einer USA-Reise durch Tapié den Avantgardekomponisten Edgar Varèse kennen.
- 1963 Konzipiert zusammen mit Joan Brossa das Künstlerbuch *El pa a la banca*. Trifft in der Schweiz Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmatt und Hans Hartung. Der Architekt J. A. Coderch entwirft auf einem Grundstück am Carrer de Saragossa, Barcelona, einen Neubau mit Atelier.
- 1965 Konzipiert wiederum mit Brossa das Künstlerbuch *Novel·la*. In Düsseldorf gemeinsame Ausstellung mit Jean Tinguely, Joseph Beuys, Lucio Fontana, Yves Klein und Piero Manzoni.
- 1966 Beteiligt sich an einem geheimen Studententreffen im Kapuzinerkloster in Sarrià (Barcelona), wird spanischen Bürgerkriegs diskutiert. Vermittlungsversuche, unter anderem durch den Mediävistikprofessor Martí de Riquer, scheitern. Die Versammlung wird von der Guardia Civil mit äußerster Härte aufgelöst. Tàpies und andere Teilnehmer werden verhaftet und zu einer Geldstrafe verurteilt.
- 1967 Zu Gast bei Picasso in dessen Alterssitz Notre-Dame-de-Vie, Mougins (Frankreich).
- 1969 Öffentliches Engagement für eine unabhängige Kunst und kritische Auseinandersetzung über Rolle und Möglichkeiten der Kunst im Franquismus.
- 1970 Nimmt wieder an einem geheimen Treffen im Benediktinerkloster Montserrat gegen den „Burgos-Prozess“ teil, der sich gegen mutmaßliche ETA-Mitglieder richtet.
- 1972 Von Joan Miró als Berater der *Fundació Joan Miró* berufen. Zusammentreffen mit John Cage.
- 1975 Beteiligt sich an Aktionen der antifranquistischen Opposition für eine Amnestie von politischen Gefangenen.
- 1977 Arbeitet mit Rafael Alberti an dem Malerbuch *Retornos de lo vivo lejano*. Es entstehen weitere Malerbücher und Mappenwerke in Verbindung mit Alexander Mitscherlich, Julio Cortázar und Octavio Paz.
- 1983 Monument im Parc de la Ciutadella in Barcelona „Homenatge a Picasso“ anlässlich des 10. Todestages von Picasso.

- 1984 Gründung der *Fundació Antoni Tàpies* in Barcelona.
- 1988 Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Barcelona.
- 1990 Eröffnung der *Fundació Antoni Tàpies* am Carrer d'Aragó in Barcelona. Mit dem *Premio Príncipe de Asturias* geehrt. Ehrendoktor der Universität Glasgow; Ehrenmitglied der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid.
- 1991 Entwurf für das Plakat der Jubiläumsausstellung „San Juan de la Cruz“.
- 1992 Ehrenmitglied der Royal Academy of Arts, London.
- 1993 Mit der Picasso-Medaille der UNESCO ausgezeichnet. Erhält auf der Biennale Venedig den Goldenen Löwen für sein Werk „Rinzen“.
- 1994 Retrospektive im Jeu de Paume, Paris. Engagiert sich für den Erhalt der Serra de Montseny.
- 1995 Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 1996 Erhält das Kreuz des Santiago-Ordens der Republik Portugal.
- 2002 Ausstellung „Tàpies. Certeses sentides“ in Rabat, Tanger und Casablanca. Tunesienreise.
- 2003 Mit dem *Premio Velázquez* und dem französischen Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet; Ehrendoktorwürde der Universidad Complutense, Madrid. Anlässlich seines 80. Geburtstages Ausstellungen in Madrid: „Tàpies. Escritura material. Libros (La Casa Encendida)“, in Barcelona: „Antoni Tàpies. Cos i llenguatge“ und in Lleida: „L'univers obert d'Antoni Tàpies“.
- 2005 Engagiert sich mit dem Nobelpreisträger José Saramago für die Lösung des Baskenkonflikts.
- 2010 Von König Juan Carlos I. in den erblichen Rang eines Marqués de Tàpies erhoben.
- 2011 Retrospektive „Bild, Körper, Pathos“ im Museum für Gegenwartskunst Siegen, BRD.
- 2012 Antoni Tàpies stirbt am 6. Februar in Barcelona. ■

■ Gerhard Wild, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.



Antoni Tàpies – Basisbibliographie

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

■ 0 Bibliographische Hilfsmittel

[Pace Gallery] (1995): *Antoni Tàpies: bio-bibliography*, New York, N.Y.: Pace Gallery.

■ 1 Das künstlerische und literarische Schaffen von Antoni Tàpies

■ 1.1 Das bildnerische Werk

■ 1.1.1 Werkverzeichnisse

Galfetti, Mariuccia (1975): *Antoni Tàpies. Das Graphische Werk 1947–1972*, St. Gallen: Erker.

— (1981): *Antoni Tàpies. Das Graphische Werk 1973–1978*, St. Gallen: Erker.

— (2002): *Antoni Tàpies. Das Graphische Werk 1979–1986*, St. Gallen: Erker.

Agustí, Anna / Franzke, Andreas / Tàpies, Miquel / Rees, Richard-Lewis / Gabriel, John / Guilbaut, Serge (1987): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 1, 1943–1960*, Köln: Könemann / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.

— (1990): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 2, 1961–1968*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.

— (1992): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 3, 1969–1975*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.

— (1996): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 4, 1976–1981*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.

— (1998): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 5, 1982–1985*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.

- (2000): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 6, 1986–1990*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.
- (2003): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 7, 1991–1997*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.
- (2006): *Tàpies. The complete works / obra completa. Volume 8, 1998–2004*, New York: Rizzoli / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ed. Polígrafa.

■ 1.2 Schriften von Antoni Tàpies

■ 1.2.1 Katalanische Ausgaben

■ 1.2.1.1 Werkausgabe

Tàpies, Antoni (2010): *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia. Obra escrita completa. I*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.¹

- (im Druck): *Assaigs. Obra escrita completa. II*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

■ 1.2.2.2 Einzelausgaben

■ 1.2.2.2.1 Autobiographie

Tàpies, Antoni (1977): *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Crítica.

- (1993): *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Ed. Empúries.

■ 1.2.2.2.2 Essays

Tàpies, Antoni (1970): *La pràctica de l'Art*, Barcelona: Ariel.

- (1974): *L'art contra l'estètica*, Esplugues de Llobregat: Ariel.
- (1982): *La realitat com a art*, Barcelona: Laertes.
- (1985): *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Editorial Empúries.
- (1989): *Art i espiritualitat*, Barcelona: Edicions T.

1 Um Abbildungsteil vermehrte Ausgabe der Erstaussgabe (1977).

- (1993): *Valor de l'art*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Editorial Empúries.
- (1996): *L'experiència de l'art*, ed. José Francisco Yvars, Barcelona: Edicions 62.
- (1999): *L'art i els seus llocs*, Madrid: Ediciones Siruela.

■ 1.2.2 Übersetzungen ins Kastilische

- Tàpies, Antoni (1971): *La práctica del arte*, übers. Joaquim Sempere, Barcelona: Ariel.
- (1978): *El arte contra la estética*, übers. Joaquim Sempere, Barcelona: Ariel.
 - (1977): *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, übers. Pere Gimferrer, Barcelona: Seix Barral.
 - (1989): *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, übers. Javier Rubio Navarro, Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
 - (1999): *El arte y sus lugares*, übers. Armando Pego Puigbó, Madrid: Siruela.
 - (2001): *Valor del arte*, übers. Aurora García, Madrid: Ave del Paraíso Ediciones.
 - (2008): *En blanco y negro. 1955–2003*, hg. Xavier Antich, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

■ 1.2.3 Übersetzungen ins Deutsche

- Tàpies, Antoni (1976): *Die Praxis der Kunst*, übers. v. Kurt Leonhard, St. Gallen: Erker.
- (1983): *Kunst kontra Ästhetik*, übers. Eberhard Geisler, St. Gallen: Erker.
 - (1988): *Erinnerungen. Fragment einer Autobiographie*, übers. Angelika u. Matthias Bärmann, 2 Bde., St. Gallen: Erker.
 - (1990): *Notwendigkeit von Kunstwerken*, übers. Hans-Ingo Radatz und Michael Stoeber, Hannover: Marghescu [Der katalanische Urtext „Necesitat d'objectes d'art“ liegt bislang nicht in Buchform vor].
 - (1991): *Die menschlichen Qualitäten des Künstlers*, übers. Michael Stoeber, Hannover: Marghescu [Der katalanische Urtext „Qualitats humanes de l'artista“ liegt bislang nicht in Buchform vor].
 - (1999a): *Kunst und Spiritualität*, übers. Angelika Bärmann, St. Gallen: Erker.

— (1999b): *Wirklichkeit als Kunst*, St. Gallen: Erker.

■ 1.3 Interviews

Fernández-Braso, Miguel (1981): *Conversaciones con Tàpies*, Madrid: Rayuela.

Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies. Mit einer Einführung zum Gesamtwerk*, München: Prestel.

Garza, José (2002): *Entrevistas a dioses y demonios perfiles y conversaciones con personajes de la literatura y el arte*, Monterrey (Mexiko): Castillo.

Santos Torroella, Rafael (2004): *Rafael Santos Torroella entrevista a Miró, Dalí i Tàpies*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Borja-Villel, Manuel (2005): *El tatuaje y el cuerpo. Conversaciones con Antoni Tàpies*, Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.

Ishaghpour, Youssef (2006): *Antoni Tàpies. Works, writings, interviews*, Barcelona: Polígrafa.

Bravo, Blanca (2007): „Entrevista – Charla con Antoni Tàpies“, *Cuadernos hispanoamericanos* 687, 127.

■ 1.4 Tàpies in den Medien

■ 1.4.1 Tondokument

Tàpies, Antoni (1974): *Communicació sobre el mur / communication sur le mur*, St. Gallen: Erker.²

■ 1.4.2 Filmdokument

Rood, Gregory (1991): *Tàpies*, Koproduktion von BBC, TVE und NDR (54 Min).

■ 1.5 Buchkunst

■ 1.5.1 Zusammenarbeit und Auseinandersetzung mit Dichtern

Alberti, Rafael (1977): *Retornos de lo vivo lejano*, Barcelona: R.M.

2 Sprechplatte eines von Tàpies in Katalanisch und Französisch vorgetragenen Textes aus *La práctica de l'art*.

- (1997): *Marinero en tierra*, Madrid: ABC.
- Brossa, Joan / Tàpies, Antoni (1963): *El pa a la barca*, Barcelona: Sala Gaspar.
- (1969a): *Frègoli*, Barcelona: Sala Gaspar.
- (1969b): *Derrière le miroir Nr. 180: Tàpies*, Paris: Maeght.
- (1970): *Nocturn matinal*, Barcelona: Polígrafa.
- (1973a): *Cinc poemes*, Barcelona: R.G.M.
- (1973b): *Poems from the Catalan* [übers. ins Englische Arthur Terry, Hg. Roland Penrose], Barcelona: Polígrafa / London: Guinness Button, DL.
- (1975): *Novel·la*, Barcelona: Curial.
- (1979): *Uno és ningú*, Barcelona: Polígrafa.
- (1983): *Pas d'amors*, Barcelona: Albert Ferrer.
- (1984): *Poemes*, Menorca: Edita Druïda.
- (1985): *El rei de la màgia*, Barcelona: Edicions Tristany.
- (1985): *Sextina en el Museu de Juguets de Figueres*, Figueres / Girona: Edicions Tristany.
- (1988): *Carrer de Wagner*, Barcelona: Edicions T.
- (1991): *Voluntad del fuego*, Málaga: Revista Litoral.
- Bonnefoy, Yves (1981): *La pierre touant le sens mais, plus tard, le ciel au fond de l'entaille*, Paris: F.B.
- (1984): *Un fragment de statue dans l'herbe d'un enclos encore désert*, Paris: F.B.
- Bouchet, André du (1971): *Air*, Paris: Maeght.
- Rilke, Rainer Maria (1993): *Rimskie Élegii 1981*, übers. v. Iosif Brodsky, St. Gallen: Erker.
- Camilo Cela, José / Read, Sir Herbert (eds.) (1960): „Antoni Tàpies. Su arte“, *Papeles de son armadans* 57.
- Carrió, Jordi (2007): *7 poemes a Antoni Tàpies*, Barcelona: Mark Cuixart / Murtra edicions.
- Cortázar, Julio (1979): „A Antoni Tàpies Graffiti“, *Derrière le miroir* 234, Paris: Maeght.
- Daive, Jean (1975): *Collection Argile 2*, Paris: Maeght.
- (1981): *Tàpies, répliquer – Gravures et dessins d'Antoni Tàpies*, Paris: Maeght.
- Dupin, Jacques (1967): *Devant Tàpies. Derrière le miroir*, Paris: Maeght
- (1968): *La nuit grandissante*, St. Gallen: Erker.

- (1980): *Massicciata*, Mailand: All'insegna del pesce d'oro.
- (1983): *Der Bergpfad / Le sentier de montagne*, übers. Helga Muth-Fraysse, Paris: Editions M.
- (1994): *Matière du souffle*, Paris: Fourbis.
- (2005): *Matière d'infini*, Tours: Farrago.
- (2006): *Le soleil vu de dos*, Paris: Lelong.
- Foix, Josep Vicenç (1984): *L'estació*, Barcelona: Carles Taché.
- (1986): *XL Sonets*, [Barcelona]: Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
- Frémon, Jean (1991): *Antoni Tàpies : la substance et les accidents*, Le Muy: Les Unes.
- Frénaud, André (1983): *La nourriture du bourreau : poèmes suivis d'une note*, Losne: Thierry Bouchard / Gaston Puel.
- Gamoneda, Antonio (1998): *¿Tú?*, Madrid: Galería Antonio Machón / Barcelona: Galería Toni Tàpies, Edicions T.
- (2000): *Froid des limites / Frío de los limites*, Paris: Lettres vivres.
- Gimferrer, Pere (1973): *La clau del foc*, Barcelona: Polígrafa.
- (1982): *Aparicions*, Barcelona: Polígrafa.
- (1990): *La llum*, Barcelona: Edicions T.
- Guillén, Jorge (1980): *Repertorio de Junio*, Valladolid: Carmen Durango.
- Jabès, Edmond (1975): *Ça suit son cours*, Montpellier: Fata Morgana [Deutsche Übersetzung von Felix Philipp Ingold: *Es nimmt seinen Lauf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981].
- (1997): *Bâtir au quotidien*, Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1997 [Kastilische Übersetzung: *Construir en el día a día. El libro de los márgenes III: borrador*, Madrid: Arena, 2007].
- [Llullus, Raimundus] (1986): Batllori, Miguel / Gimferrer, Pere (eds.): *Llull Tàpies*, Barcelona: Carles Taché / Paris: Lelong / Palma de Mallorca: Casal Solleric.
- Mitscherlich, Alexander (1978): *Sinnieren über Schmutz*, St. Gallen: Erker.
- Paz, Octavio (1978): *Petrificada petrificante / Pétrifié pétrifiante*, Paris: Maeght / Fequet et Baudier / Atelier Morsang.
- (1991): *Tàpies – peintures récentes. Zehn Zeilen für Antoni Tàpies. Le grand livre de Tàpies*, Zürich: Galerie Lelong.

- Takiguchi, Shuzo (1975): *Llambrec material / Material glance / Regard matériel*, Barcelona: Polígrafa.
- Ullán, José-Miguel (1981): *Anular*, Paris: R.L.D.
- (1995): *El Desvelo: por juguete*, Madrid: Ave del Paraíso.
- Valente, José Ángel (1979): *Material memoria*, Barcelona: La Gaya Ciencia.
- (1982): *El Péndulo inmóvil*, Genf: Editart D. Blanco.
- (1985): *Trois leçons de ténèbres*, Trans-en-Provence (Campagne des Puits): Editions Unes.
- (1987a): *Intérieur avec figures*, Le Muy: Editions Unes.
- (1987b): *L'Éclat*, Le Muy: Editions Unes.
- (1992): *Mandorle*, Le Muy: Editions Unes.
- (1998): *Comunicación sobre el muro*, Barcelona: Ediciones Rosa Cúbica.

■ 1.5.2 Buchkunst und Mappenwerke (Auswahl)

- Tàpies, Antoni (1966): *Hommage à Hans Arp*, St. Gallen: Erker [Gemeinschaftsarbeit mit Bill, Hartung, Motherwell et al.].
- (1967): *Tàpies. Derrière Le Miroir* 168, Paris: Maeght
- (1968): *Tàpies. Derrière Le Miroir* 175, Paris: Maeght.
- (1969): *Derrière Le Miroir* 180, Paris: Maeght.
- (1968): *La matière et ses doubles*, Paris: Maeght.
- (1972a): *Tàpies – objets et grands formats. Derrière le Miroir* 200, Paris: Maeght.
- (1972b): *Tàpies – monotypes. Derrière le Miroir* 210, Paris: Maeght.
- (1974a): *Cartes per a la Teresa*, Paris: Maeght [Neudruck 1997, eingel. v. José-Miguel Ullán, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo].
- (1974b): *Tàpies – monotypes*, Paris: Maeght.
- (1979): *Erkertreffen 3*, St. Gallen: Erker [Gemeinschaftsarbeit mit Max Bill, Wilfredo Lam u.a. zu Texten von Frisch, Huchel, Ionesco et al.].
- (1982): *Tàpies. Derrière le Miroir* 253, Paris: Maeght
- (1982): *Comme d'une langue à venir*, Paris: Maeght.
- (1984): *Un fragment de statue dans l'herbe d'un enclos encore désert*, Paris: Edition F.B.
- (1988): *Tàpies, peintures*, Paris: Maeght / New York: Lelong.

■ 2 Sekundärliteratur (Auswahl)

■ 2.1 Frühe Rezeption: Hommagen und Würdigungen von Künstler- und Dichterzeitgenossen

- Albee, Edward (1968): [Vorwort], in: *Antoni Tàpies. Paintings, collages, and works on paper, 1966–1968, exhibition November 2–30, 1968*, New York: Martha Jackson Gallery, s.p.
- Barceló, Miguel (2012): „Tàpies“, *El País*, 6.2.2012.
- Bonet, Blai (1964): *Tàpies*, Barcelona: Polígrafa.
- (1965): *Tàpies. Selecció, mutatge, interpretació*, Barcelona: [o.V.].
- Vicens, Francesc / Brossa, Joan / Gomis, Joaquim / Prats Vallàs, Joan (1971): *Antoni Tàpies o L'Escardidor de diamenes*, Barcelona: Polígrafa.
- Butor, Michel (1976): *Tàpies*. [Catalogue d'une exposition] du 10 juillet au 30 septembre 1976, Paris: Fondation Maeght.
- (1991): *Tàpies – oeuvre gravé* [Cloître des Cordeliers, Tarascon], Paris: Maeght.
- Carrió, Jordi (2007): *7 poemes a Tàpies*, Barcelona: Marc Cuixart / Murtra edicions.
- Cirici Pellicer, Alexandre (1971): *Tàpies, témoin du silence*, Barcelona: Polígrafa [Deutsche Übersetzung im selben Jahr: *Tàpies. Zeuge des Schweigens*, Barcelona: A. & G. de May].
- Gasch, Sebastià (1971): *Tàpies*, Madrid: Dir. General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Gimferrer, Pere (1976): *Antoni Tàpies et l'esprit catalan*, Paris: Editions Cercle d'Art.
- (1974a): *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona: Ediciones Polígrafa. [Deutsche Übersetzung: *Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens*, Frankfurt am Main: Propyläen, 1976].
- (1974b): *Tàpies: indagacions i presències*, Barcelona: Galeria Maeght.
- (1996): *Figures d'art*, Barcelona: Edicions 62.
- Penrose, Roland (1965): *Antoni Tàpies Paintings: 1945–1965*, London: Institute of Contemporary Arts.
- (1977): *Tàpies*, Barcelona: Ed. Galilée-Dutrou [kastilische Übersetzung: Barcelona: Polígrafa, 1977].

- Platschek, Hans (1963): „Tàpies“, in: *Antoni Tàpies*, St. Gallen: Erker, 6–13.
- Raillard, Georges (1994): *La syllabe noire de Tàpies*, Marseille: Dimanche.
- Tharrats, Joan Josep (1950): *Antoni Tapies o El Dau Modern de Versailles*, Barcelona: Dau al Set [Neudruck: Barcelona: Parsifal Edicions, 1991].
- Ullán, José Miguel (1995): *El desvelo (por juguete)*, Madrid: Ave del Paraíso.
- Vallès Rovira, Josep (1983): *Tàpies empremta (art, vida)*, Barcelona: Robrenyo.

■ 2.2 Kunstwissenschaftliche Literatur, Ausstellungshandbücher und Kataloge (Auswahl)

■ 2.2.1 Zu einzelnen Medien und Gattungen

■ 2.2.1.1 Malerei

- Andral, Jean-Louise (2002): *Tàpies. La peinture au corps à corps*, Paris: Réunion des musées nationaux.
- Ashton, Dore (2006): *Antoni Tàpies. New paintings*, New York: PaceWildenstein.
- Bürger, Peter (2002): „Eine Welt der Ähnlichkeiten. Versuch über die Schrift im Werk von Antoni Tàpies“, in: ders.: *Das Altern der Moderne – Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1548), 135–153.
- Cirici, Alexandre (1984): *Tàpies, pintura. Museo Municipal de San Telmo, San Sebastián, marzo–abril 1984*, Donostia-San Sebastián: Galería Altxerri.
- Cirlot, Sandra (2001): *Tàpies. Genios de la pintura*, Barcelona: Susaeta Ediciones.
- Galerie Lelong (1987): *Antoni Tàpies. Papiers 1987*, Zürich: Galerie Lelong.
- Geisler, Eberhard (1985): „Leere, Schrift, Vielheit der Sprachen. Überlegungen zum Werk von Antoni Tàpies“, *Iberoamericana* 9, 38–63.
- Guilbaut, Serge (ed.) (1993): *Voir, ne pas voir, faut voir. Essais sur la perception et la non-perception des oeuvres*, Nîmes: Chambon.
- Kunsthalle Emden (2003): *Tàpies, Werke auf Papier 1943–2003, Stiftung Henri und Eske Nannen, 15. November 2003–25. Januar 2004; Sinclair-Haus, Altana-Kulturforum, Bad Homburg v.d. Höhe, 9. Februar–25. April 2004*, Emden: Kunsthalle.
- Messer, Thomas (2003): *Antoni Tàpies. Eine Retrospektive*, Köln: Wienand.

- Museum Schloss Moyland (2007): *Antoni Tàpies, Zeichen und Materie. Museum Schloss Moyland 12.08.2007–13.01.2008*, Köln: Wienand.
- Neues Museum in Nürnberg (ed.) (2011): *Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute [anlässlich der Ausstellung... 18. November 2011 bis 26. Februar 2012 im Neuen Museum in Nürnberg]*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Pfister, Manfred (1993): „The Dialog of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer“, in: Klaus Dirscherl (ed.): *Bild und Text im Dialog*, Passau: Rothe, 321–344.
- Wedewer, Rolf (2007): *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München: Deutscher Kunstverlag.

■ 2.2.1.2 Das grafische Werk

- Alcaide, Jesús / Fernández, Óscar (eds.) (2004): *Tàpies. La forma es materia*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí / Ayuntamiento de Adra.
- Díaz Sánchez, Julián (ed.) (2006): *Tàpies: obra gráfica*, Ciudad Real: Galería Aleph.
- Fundació Antoni Tàpies (2002): *Obra gráfica (colección Fundació Antoni Tàpies). Fuentetodos, Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, del 23 de marzo al 26 de mayo de 2002*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (1997): *Antoni Tàpies 1960–1980. Obra gráfica*, Bilbao: Fundación Bilbo Bizkaia Kutxa.
- Galfetti, Mariuccia / Vogel, Carl/ Lyons, Kenneth/ Devore, David/ Gili i Torra, Gustau (1973): *Tàpies, obra gráfica / Tàpies, graphic work*, Barcelona: G. Gili.
- Granada Galería de Exposiciones (1977): *Tàpies. Grabados recientes, enero–febrero 1977, Granada Galería de Exposiciones*, Granada: Banco de Granada.
- Montinaro, Antonella / Jiménez-Blanco, María Dolores (eds.) (2011): *Antoni Tàpies – obra gráfica*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas.
- Sala Gaspar (1965): *Antoni Tàpies – obra gráfica*, Barcelona: Sala Gaspar.
- (1971): *Tàpies. Gouaches*, Barcelona: Sala Gaspar.
- Homs, Núria (2009): *Tàpies – obra gráfica / graphic work, 1987–1994*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Schmalenbach, Werner (1974): *Antoni Tàpies. Zeichnungen und Strukturen*, Berlin: Propyläen.

— (1975): *Antoni Tàpies. Dibujos*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

— (1993): *Antoni Tàpies. Holzschnitt-Reibe*, St. Gallen: Erker.

Wye, Deborah (1991): *Antoni Tàpies in Print*, New York: Abrams.

— (1992): *Antoni Tàpies. Obra gràfica*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

■ 2.2.1.3 Collagen und *mixed media*-Arbeiten

Teixidor, Joan (1964): *Antoni Tàpies: fustes, papers, cartons, “collages”*, Barcelona: Sala Gaspar.

Borja-Villel, Manuel J. (1998): *Tàpies – el tatuatge i el cos: papers, cartons i collages*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Solana, Guillermo (2004): *Tàpies: papeles, cartones y collages*, Madrid: Galería Antonio Machón.

■ 2.2.1.4 Objektkunst und *Ready mades*

Moure, Gloria (1994): *Tàpies. Objetos del tiempo*, Barcelona: Polígrafa.

■ 2.2.1.5 Buchkunst und Buchillustration

Schirn-Kunsthalle (1991): *Tàpies und die Bücher. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 27. September–10. November 1991*, Frankfurt am Main: Schirn-Kunsthalle.

Bohigas, Glòria (2002): *Tàpies. Escriptura material: llibres*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

■ 2.2.1.6 Plakatkunst

Malet, Rosa-Maria (1984): *Els cartells de Tàpies*, Barcelona: Polígrafa.

Dirscherl, Klaus (1993): „Antoni Tàpies’ Plakate: Ikonische Schrift und zeichenhaftes Bild“, in: ders. (ed.): *Bild und Text im Dialog*, Passau: Rothe, 409–428.

Enguita, Nuria (2006): *Los carteles de Tàpies y la esfera pública*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / València: Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat.

■ 2.2.1.7 Skulptur

Galerie Maeght-Lelong (1984): *Tàpies. Sculptures*, Zürich: Maeght-Lelong.

Galerie Lelong (1986): *Tàpies. Sculptures*, Paris: Lelong.

— (1991): *Tàpies*, Paris: Galerie Lelong.

■ 2.2.1.8 Keramische Arbeiten

Hetjens-Museum (ed.) (1994): *Picasso, Miró, Tàpies – Keramische Werke [Hetjens-Museum Düsseldorf, Deutsches Keramikmuseum, 8. Mai bis 28. August 1994]*, Frechen: Ritterbach.

■ 2.2.2 Gesamtdarstellungen, Epochen, Themen, Schaffensperioden

Ajuntament de Barcelona (ed.) (1988): *Tàpies, els anys 80*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Catoir, Barbara (2003): *Empremtes – Spuren. Antoni Tàpies. Das Werk*, Köln: DuMont.

Franzke, Andreas / Schwarz, Michael (1979): *Tàpies. Werk und Zeit*, Stuttgart: Hatje.

Manheim, Ron (2007): *Antoni Tàpies. Zeichen und Materie*, Köln: Wienand.

Tapié, Michel (1959): *Antoni Tàpies*, Barcelona: R.M. [Englische Ausgabe im selben Jahr: New York: Wittenborn].

Tintelnot, Verena (2009): *Tàpies im west-östlichen Dialog. Kunst als Erfahrung: Tàpies' Kunst und Kunsttheorie im hermetisch-gnostischen und zen-buddhistischen Kontext*, Weimar: Verlag für Geisteswissenschaften.

■ 2.2.3 Ausstellungskataloge

Beristain, Ana / González Orbegozo, Marta (eds.) (2004): *Tàpies – tierras. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 26 de oct. de 2004–17 de enero de 2005; Fundación Caixa Galicia Ferrol, marzo–abril 2005*, Madrid: MNCARS.

Borràs, Maria Lluïsa (2002): *Tàpies. Materias, signos, evocaciones y poemas*, Granada: Fundación Caja de Granada.

Centro Cultural Casa del Cordón (1999): *Antoni Tàpies. Obras 1990–1998. 29 abril–23 junio 1999*, Burgos: Caja de Burgos.

- Cirlot, Juan-Eduardo (2009): *Tàpies 1950–2000*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, del 26 de febrero al 30 de abril de 2009, Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- Combalá Dexeus, Victoria (1990): *Antoni Tàpies – Miquel Barceló*, Barcelona: Galería d'Art Sarda i Sarda.
- Dávila, Mela / Jiménez Jorquera, Anna (eds.) (2004): *Tàpies. En perspectiva*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Enguita, Nuria / Roma, Valentín (eds.) (2004): *Una arquitectura de lo visible. Sala de exposiciones Fundación Marcelino Botín del 22 de octubre al 12 de diciembre de 2004*, Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Fundació Antoni Tàpies (1993): *Celebració de la mel. Tàpies – barnices*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de Julio 1991–1 de Septiembre 1991, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- / IVAM Centre Julio González / Serpentine Gallery London (eds.) (1992): *Comunicació sobre el mur. Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 23 enero–29 marzo 1992; IVAM Centre Julio González, València, 14 abril–7 junio 1992; Serpentine Gallery London, 19 junio–9 agosto 1992, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Fundación Pablo Ruiz Picasso (2000): *Tàpies*, Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso / Ayuntamiento de Málaga.
- Galería Biosca (1950): *En las Galerías Biosca vea, del 21 de abril al 5 de mayo, los óleos que expone Antoni Tàpies*, Madrid: Las Galerías.
- Galerie Lelong (1989): *Tàpies*, Paris: Galerie Lelong.
- (1990): *Tàpies*, Paris: Galerie Lelong.
- (1994): *Tàpies*, Paris: Galerie Lelong.
- (1995): *Tàpies. Peintures 1995. Exposition du 1er Février au 30 Mars 1996*, Paris: Galerie Lelong.
- Galería Soledad Lorenzo (1995): *Tàpies – obra reciente. 16 marzo/6 mayo 1995*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- (1998): *Tàpies – 23 April–30 May 1998*, Madrid: Galería de Arte Soledad Lorenzo.
- (2008): *Antoni Tàpies 3 de diciembre 2008–17 enero 2009*, Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- Galería Theo (1986): *Tàpies – obras 1956–1985 (mayo–junio 1986)*, Madrid: The Gallery.

- Galerie Beyeler (1975): *Tàpies. Exposition juin–septembre 1975*, Basel: Galerie Beyeler.
- García, Aurora / Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas (eds.) (1993): *Antoni Tàpies – XLV Bienal de Venecia, Pabellón de España, Venecia, 13 junio/10 octubre 1993*, Barcelona: Àmbit.
- Guerrero, Manuel (2003): *L'univers obert d'Antoni Tàpies. Centre d'Art La Panera (Lleida)*, Barcelona: Actar.
- Guggenheim Museum (1962): *Antoni Tàpies. March–April 1962*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Homs, Lluçia / Puig, Arnau (eds.) (2005): *Antoni Tàpies en las colecciones privadas*, Zaragoza: Cajalón.
- Kunsthalle Bern (1959): *4 Maler: Tàpies, Alechinsky, Messagier, Moser; Kunsthalle Bern, 26.9.–25.10.1959*, Bern: Kunsthalle.
- Museum of Modern Art New York (1992): *Antoni Tàpies in print [published on the occasion of the exhibition “Antoni Tàpies in print”, May 6–August 9, 1992]*, New York: Abrams.
- Museo Español de Arte Contemporáneo (1980): *Antoni Tàpies: exposició retrospectiva, mayo–agosto 1980*, Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Museo Nacional de Arte Decorativo Buenos Aires (1992): *Antoni Tàpies: exposició retrospectiva, 10 de noviembre a 6 de diciembre de 1992*, Buenos Aires: Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura.
- Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires (1961): *4 evidencias de un mundo joven en el arte actual: exposició Instituto Torcuato Di Tella – colección (s. XX), Premio 1961, Tàpies, Fernández Muro, Museo Nacional de Bellas Artes, Agosto de 1961*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Haus der Kunst (2000): *Tàpies – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 marzo–8 mayo*, Madrid: MNCARS / München: Haus der Kunst.
- Schmidt, Eva (ed.) (2011): *Antoni Tàpies. Bild, Körper, Pathos [Museum für Gegenwartskunst Siegen]*, Köln: Snoeck.
- Moure, Gloria (ed.) (1990): *Tàpies: Extensiones de la realidad*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Niebla, Antonio (ed.) (2005): *Tàpies: la esencia secreta, Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos, del 25 de octubre al 20 de diciembre de 2005*, Zaragoza: Ibercaja Obra Social y Cultural.

- Réunion des Musées Nationaux (1994): *Tàpies [Exposition Antoni Tàpies], Galerie Nationale du Jeu de Paume [27 septembre – 4 décembre 1994]*, Paris: Ed. du Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux.
- Sala Gaspar (1961): *Tàpies, 4 obras recientes. Sala Gaspar, Barcelona, 21 al 25 febrero 1961*, Barcelona: Sala Gaspar.
- Schirn-Kunsthalle (1993): *Antoni Tàpies – eine Retrospektive. Ausstellung vom 19. Juni bis 5. September 1993*, Frankfurt am Main: Schirn-Kunsthalle.
- Stadtmuseum Siegburg /Kulturhaus Graz (1994): *Tàpies, el llibre, das Buch. Siegburg 29.7.1994–11.9.1994, Kulturhaus der Stadt Graz 15.11.1994–18.12.1994, Kunsthaus Zug 29.1.1995–9.4.1995*, Siegburg: Rheinlandia.
- Stedelijk Museum (1980): *Antoni Tàpies. Stedelijk Museum Amsterdam, 25 september–16 november 1980*, Amsterdam: Stedelijk Museum.

■ 2.3 Zum schriftstellerischen Werk

- Dirscherl, Klaus (1986): „Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler Antoni Tàpies als Schriftsteller“, *Iberoamericana* 10, 71–86.
- Gerhard Wild, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.

Una mostra xarona. Una lectura de *La “Niña Gorda”* (1917), de Santiago Rusiñol

Maria Dasca (Barcelona)

■ 1 *La “Niña Gorda”* en el marc de l’obra de Rusiñol¹

La publicació, l’any 1917,² per part de l’editor Antoni López, de la novel·la *La “Niña Gorda”* ha de ser entesa en el marc d’un context peculiar, indescribable de “la declaració de guerra contra la plana major de la intel·lectualitat noucentista” (Casacuberta, 1996: 45) que l’autor articula al llarg de la segona dècada del segle XX. En aquest context, l’escriptura de Rusiñol responia a unes posicions ben significatives. Com ha estudiat Margarida Casacuberta (1997: 483–515 i 515–537), el llibre formava part d’un projecte ampli, d’inequívoca orientació antinoucentista, que comprenia les novel·les *El català de “La Mancha”* (1914) i *El Josepet de Sant Celoni: novel·la picaresca* (1918). Totes tres utilitzen l’humor hiperbòlic³ a fi i efecte de deconstruir alguns dels tòpics que havien bastit l’imaginari orsià, i, en especial, el de la

-
- 1 Aquest article és una versió modificada de l’apartat “La cultura en el desert. Les feres fan acatament a la dona civilitzada” de la tesi doctoral inèdita “El sentit de la bogeria en la narrativa catalana contemporània (1899–1939)”, dirigida per Josep Murgades i defensada a la Universitat de Barcelona el 9 de juny de 2008 davant un tribunal integrat per Jordi Castellanos, Josep M. Comellas, Antoni Vicens, Glòria Casals i Denise Boyer.
 - 2 Si bé la novel·la no porta data d’impresió, podem datar-la a partir de la publicitat emesa des de *L’Esquella de la Torratxa*, segons la qual *La “Niña Gorda”* fou publicada a l’entorn del 12 de gener de 1917. El 14 de maig de l’any següent obtingué el Premi Fastenrath, lliurat en la cerimònia dels Jocs Florals. Simultàniament a la publicació, en la revista *Ofrena* aparegué un fragment de la novel·la; veg. “De La «Niña Gorda»”, *Ofrena. Revista catalana*, any II, núm. 3 (gener de 1917), ps. 5–6.
 - 3 Sobre aquest tema, veg. Margarida Casacuberta (1996: 29–48). L’humor de Rusiñol opera a través d’atribucions metafòriques d’efectes hiperbòlics, veg. per ex. la descripció del Tatuat a la p. 57 de *La “Niña Gorda”* (1991, totes les citacions del llibre provenen d’aquesta edició). Aquesta versió, per bé que no és crítica, restitueix una part dels errors i negligències introduïdes en les edicions anteriors. Veg. les crítiques de Joan Josep Isern (1991: 7); Enric Bou (1991: 8) i Josep M. Ripoll (1991: 39–41).

dona civilitzada, el de la disciplina de l'“Home qui Treballa i qui Juga”⁴ i el de l'ús arbitrari de la paraula. Són interpretables, també, com a translació a l'espai ficcional del pòsit ideològic que, des del 21 de juny de 1907, sedimentava els articles de la columna “Glossari”, de *L'Esquella de la Torratxa*, signats amb el pseudònim de *Xarau*. Emplaçada en un context de canvi – l'any 1917–, de progressiva dissolució del Noucentisme com a única possibilitat estètica i cultural, *La “Niña Gorda”* constitueix un punt d'inflexió en les coordenades que permetran el viratge estètic posterior, en paral·lel amb iniciatives com la de la revista *Ofrena* (1916–1918), per on s'introduí l'Avantguarda i el Postsimbolisme, que seran avortades amb la imposició de la dictadura de Primo de Rivera.⁵

Les obres rusiñolianes dels anys 10 es plantegen com a paròdies, en les quals es fa gala d'un humor desintoxicant i imaginatiu, que suposa, en primera instància, una operació de relectura. Per un costat, Rusiñol rellegeix la pròpia imatge, sotmesa a un procés de mitificació irreversible. I, per l'altre, Rusiñol rellegeix una sèrie de tòpics llegats per la tradició literària –romanticofulletonesca, realista, modernista⁶ i, coetàniament, noucentista–. És per això que *La “Niña Gorda”* es pot entendre en un sentit metaliterari:⁷ és la inversió d'una sèrie de premisses que havien fonamentat el discurs literari català, en el qual Rusiñol havia assumit un paper nuclear. L'erosió, tanmateix, té un abast més ampli ja que no només afecta el Rusiñol de les Festes Modernistes, sinó també (i aquí hi ha la novetat) el primisecular: el propagador de la filosofia del sentit comú del senyor Esteve, d'humor casolà i de base costumista. Aquestes obres rusiñolianes són la *imago mundi* d'una realitat caduca, la degradació d'un espai obsolet que Rusiñol deconstrueix a gratient amb una voluntat clarament desmitificadora i la intenció d'apropar-se al públic popular.

-
- 4 La filosofia de l'“Home qui Treballa i qui Juga” serà desenvolupada en el conjunt de dotze gloses intitolades “Set gloses de filosofia”, publicades els dies 3-III-1911, 10-III-1911, 17-III-1911, 24-III-1911, 31-III-1911, 8-IV-1911, 15-IV-1911, 21-IV-1911, 29-IV-1911, 6-V-1911, 13-V-1911 i 19-V-1911. Ors oposa la filosofia de l'“Home qui Treballa i qui Juga” al romanticisme –que prescindeix de la cultura– i a l'ascetisme –que prescindeix dels elements naturals–. Implica, de fet, una Raó “integral” en el sentit clàssic d'intel·li-gència, que va més enllà de l'intel·lectualisme pur, i que Ors anomena *seny*.
- 5 Veg. Isabel Graña (1993) i Isabel Graña i Zapata (1995).
- 6 Els text insereix algunes al·lusions paròdiques al codi del modernisme simbolista, com “la intrusa” (p. 30) o l'esment a “un impossible” (p. 43), també emprades en les altres obres de la trilogia.
- 7 S'inclouen una sèrie de referències a la lectura com a operació comunicativa: “—Que ningú sàpiga llegir-me! Ja sé com sóc jo.” (p. 48) o la identificació amb la dama de les Camèlies (p. 78). Això rebla el caràcter inefable de la *Niña Gorda*.

■ 2 Una novel·la paròdica

Amb un plantejament argumental vinculat al tema del desig-realitat –el gran nucli de la literatura realista–, la novel·la es desenvolupa a partir d'un motlle estructural de paràmetres vuitcentistes, adoptant un fil lineal que gira a l'entorn de la protagonista. El mòbil de la ficció és la història de la *Niña Gorda*, una criatura de dimensions desmesurades que s'alimenta de les novel·les fulletonesques que el seu pare, Giordano Bruno, un lliurepensador progressivament consumit per l'alcohol i l'abúlia, reparteix a domicili. A poc a poc, el *fenòmeno* –nom amb què és designada la protagonista⁸– passa a ser víctima de diversos personatges sense escrúpols, que tipifiquen un art pervertit pels interessos crematístics. Integrada en la pantomima d'un circ decrepit, la *Niña* participa d'un triangle fulletonesc – dos homes pugnen ser-ne propietaris: el Tatuat i el Domador–, si bé des d'una òptica materialista que exclou el mòbil eròtic. La pugna per la possessió de la *Niña* es limita al benefici que ambdós personatges en puguin extreure, un benefici mediat per una tia valenciana sinistra i engelosida.

A *La "Niña Gorda"*, Rusiñol va fer ús dels trets que havien acabat estereotipant la seva literatura i que, en gran mesura, s'havien convertit en el fonament de la seva imatge pública. Eren procediments basats en un humor gras i groller, que recreaven determinats plantejaments del sainet o el vodevil –conreats per Rusiñol en la mateixa època: *El senyor Josep falta a la dona* (1915) i *La dona del senyor Josep falta a l'home* (1915), i signats amb el pseudònim de *Jordi de Perecamps*–. Aquests plantejaments, o, precisant més, alguns aspectes d'aquests plantejaments: els que resultaven menys assumibles des de la perspectiva de la literatura al·legòrica defensada pel noucentisme, es convertiren en la pedra de toc de l'estigmatització conceptuada pel moviment. Foren aferrissadament combatuts per Eugeni d'Ors, que, en parlar de la novel·la, afirmà: “La pura incoherència és molt difícil de sostenir” (p. 239), i negà les possibilitats creatives del monstre en nom d'un (qüestionable) reduccionisme temàtic: “Una *Niña Gorda* recorda sempre exactament una altra *Niña Gorda*” (p. 239).⁹ Resulta evident que el tema

8 Altres noms emprats amb intencions humorístiques són *bulto*, peça, *prenda*, carn i dona de pes, entre d'altres. Tots remetent a una natura fora mesura (p. 33). Sobre la base costumista de la llengua rusiñoliana, veg. Lluís Messeguer i Joan Garí (1995).

9 Ors parla de la novel·la en la glosa “Il revient au galop” (5-X-1917), en la qual, adaptant una coneguda frase de Philippe Néricault, també anomenat *Destouches*, afirma “Chassez le rationnel, il revient au galop”, imposa la raó com a categoria indefugible de la condició humana i de l'expressió artística. Veg. Eugeni d'Ors (1991: 239–240). A banda de la

suscitava polèmica i no només pel contingut sinó també per l'origen que li imputava el Pantarca: un origen alògic i natural que ell bandejava en virtut de l'arbitrarisme: “Si proveu el dibuix incoherent, veniu a parar en la caricatura anodina. Si proveu el llenguatge incoherent, veniu a parar en la frase feta” (ps. 239–240).

Escrúpols a banda, un dels factors decisius de l'eficàcia de *La “Niña Gorda”* és la llengua. Rusiñol empra un llenguatge directe i antimetafòric, que condiona la transmissió del contingut –segons veiem, ja, en el castellanisme del títol–. Expressa una realitat en brut, on les coses passen indefectiblement, a cavall entre la improvisació i la *boutade*, sense que l'home les controlï i segons un encadenament de jocs lingüístics fruit de l'atzar.¹⁰ El joc lingüístic opera en la majoria de diàlegs, que es disposen confrontant dos personatges antagònics –la mare i el pare, el Tatuat i la *Niña Gorda*, etc.–, i, a l'inrevés del que succeeix a *La bogeria* (1899), de Narcís Oller, en la qual la societat estigmatitza l'anomalia,¹¹ a *La “Niña Gorda”* s'utilitzen referències hiperbòliques que conjuren el sentit comú a través de l'excentricitat.

A nivell paròdic *La “Niña Gorda”* significa la reverbalització d'una sèrie de situacions topifitzades pel romanticisme, a la vegada que s'erigeix com a contrafigura de *La Ben Plantada* (1911), d'Eugeni d'Ors, una creació paradigmàtica que suscità nombroses seqüeles i, de retop, un ésser delirant: la Lídia de Cadaqués. La Lídia fou un personatge històric, ficcionalitzat per Ors en la postguerra,¹² a través del qual ratificà alguns puntals de la seva obra teòrica –continuitat, fidelitat, discurs metòdic i imitatiu, instint maternal i tel·lúric–. Si la Ben Plantada és la imatge emblemàtica de les essències

glosa d'Ors i de *L'Esquella de la Torratxa*, cap de les principals publicacions periòdiques barcelonines –*La Veu de Catalunya*, *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia*, *El Correo Catalán* i *El Diario de Barcelona*– referí la publicació.

- 10 Veg., per exemple, la teoria dels fills “*consecutius*” i “no acumulats” del pare (p. 22) o les referències a la incomprensió de la *Niña*: “Comprenc molt bé que no m'entenguis, i per això he vingut, per expressar-me” (p. 36).
- 11 Cf. Alan Yates “El text de *La bogeria* reproduceix mimèticament múltiples ressonàncies dels tics o clixés conversacionals amb què la *gent normal* reacciona davant signes d'excentricitat percebuts en el comportament d'altri, bo i intentant de neutralitzar-los. S'exterioritzen com a metàfores fossilitzades, referències iròniques o hiperbòliques a la folia, que es profereixen automàticament i s'utilitzen com una manera instintiva de conjurar tot allò [...] que contradiu el suposat sentit comú” (Yates, 1998: 308–309).
- 12 Sobre aquest episodi, veg. Cristina Masanés (2001), i Oriol Pi de Cabanyes i Teresa Costa-Gramunt (2002: 7–54). Aquest darrer llibre és la traducció catalana de l'homònim castellà publicat el 1954. Cf. Enric Jardí (1990: 54, 311–316 i 406).

racials i culturals d'un país i la Lídia de Cadaqués vol confirmar les possibilitat de continuació d'aquestes essències després de l'esvoranc de la guerra, la *Niña Gorda* encarna, justament, tot allò que Ors defuig. Pot entendre's com una mena d'"al·legat a favor del xaronisme",¹³ clarament desmitificador, i exclòs d'aquell espai heliomàquic, de combat per la cultura, que Ors postulava com a ideal. A la contra, Rusiñol crea un estereotip inclassificable i inefable, i l'insereix en un muntatge lúdic, que permet intervencions vives i immediates, farcides d'exclamacions, interrogacions, onomatopeies i punts suspensius (veg., verbigràcia, la p. 152). Cal recordar, en això, que el monstre és el resultat o bé d'una desviació de la natura —en el sentit enigmàtic que li atribuï René Descartes—¹⁴ o bé d'una combinatòria descompensada. És per aquest motiu que els sistemes de combinació que l'origen han estat comparats amb les pràctiques experimentals dutes a terme pels surrealistes per tal de crear un llenguatge nou. En el cas concret de la *Niña Gorda*, la monstruositat física del personatge és reblada pel sentit que s'atribueix, en la mesura que la protagonista assumeix una identitat fal·laç, els mecanismes de la qual operen per desplaçament. Aquesta operació —que desencadena, a partir de l'episodi XXXVI, un procés patològic— posa en evidència la fragilitat de la natura i, al mateix temps, es manifesta com un fet cultural, atès que es construeix en el si social —al rebuig de l'escola, cal afegir-hi les reticències del capellà de poble, que no sap com tractar el *fenómeno*—.

■ 3 Una antinovel·la centrada en la teratologia

Si s'atenen les coordenades històriques en què s'ubica, l'interès de *La "Niña Gorda"* recau en el fet que es basteix com una obra autoqüestionada. És una novel·la que, com ja va observar fa anys Alan Yates (1984: 51–59), pot ser considerada una antinovel·la: una ficció les bases de la qual problematitzen els pressupòsits formals i temàtics que basteixen la mateixa ficció, per la qual cosa "és una força purament destructiva, un nihilisme artístic que escomet rudement temes i estructures convencionals, i llavors es gira contra si mateix" (Yates, 1984: 58). Aquest qüestionament és d'ordre eminentment literari —com és sabut, la *Niña Gorda* parodia el fenomen del *bovarysme*, entre d'altres— i afecta els codis que vehiculen el discurs. Fent-ho

13 Cal esmentar que Ors justificà la creació de *La véritable histoire de la Lídia de Cadaqués* presentant-la com a "reacció" en contra de la "literatura" xarona oferta per *L'Esquella de la Torratxa* (Ors, 2002: 59).

14 Gilbert Lascault (1973: 185 i pàssim).

canalitzava una visió relativista¹⁵ del món i la realitat literària, indestruïble d'una concepció estètica canviant que, a l'època, s'acosta a l'expressionisme literari¹⁶ i, més concretament, a alguns dels recursos que l'expressionisme utilitzava, com el sarcasme o el grotesc. En relació amb això, cal destacar que un dels factors d'interès de *La "Niña Gorda"* és la capacitat de fagocitar en el personatge una tradició d'escassa representació en l'imaginari literari català: la teratologia expressionista. Aquesta tradició –integrada per totes aquelles figures la manifestació de les quals podia ser considerada un atac a qualsevol forma organitzada de civilització o, en el camp literari, de discurs– no tindrà incidència fins a la introducció de les avantguardes. És per això que *La "Niña Gorda"* resulta excèntrica en el context de les dues primeres dècades de segle, un moment en què, d'una banda, el noucentisme impossibilitava la creació de ficcions massa directes, que referissin una realitat sense tabús, i de l'altra, la tendència introspectiva modernista obstaculitzava la ficció evasiva o fantàstica, reactivada amb la recuperació de l'imaginari rondallesc per part de l'Editorial Catalana. Rusiñol, de fet, emprèn uns camins paral·lels als de les ficcions de Francesc Pujols –que, amb la *nouvelle* presurrealista *Una tardor barcelonina*, publicada en fulletó al setmanari satíric *Papitu* entre 1908 i 1909, s'adreçava al mateix públic popular de *L'auca del Senyor Esteve* (1907)–. Tots dos empenen el “català que ara es parla”, un model de llengua¹⁷ amb un públic fidel, vinculat a un humor

15 Rusiñol defensava un relativisme de caràcter antipositivista, que esdevenia iracund quan es posicionava, no ja en contra de la prosa de la vida, sinó de la prepotència científica –el metge i el farmacèutic esdevenen tipus fàcilment caricaturitzables en els aforismes i els articles periodístics–. Cf. amb la màxima LII: “Al que els metges el declaren boig el tanquen en un manicomi. Els que encara no n'estan declarats fan tornar boigs al que els escolten.” (p. 25), i la màxima LXXI: “Als que els tanquen en un manicomi és perquè exageren la beneiteria general dels altres homes.” (p. 32) (Rusiñol, 1927). Altrament, la crítica al quefer científic i, en particular, al professional mèdic expressa la malfiança popular envers l'home de ciència, una malfiança que recorre bona part de les obres d'inici de segle –com la narració *Jacobé* (1902), de Joaquim Ruyra, i *Drames rurals* (1902), de Víctor Català–. Aquest antipositivisme serà puntualment esperonat per *L'Esquella de la Torratxa*, amb motiu, per exemple, del sindicalisme del gremi, veg. el núm. especial 2166 (10-XII-1920), ps. 536–537.

16 Cf. amb la definició feta per Jean-Marie Glicksohn (1990: 8) de l'expressionisme literari: “esthétique de la distorsion, du paroxysme, du cri, par quoi l'usage caractérise le style expressionniste unifie indument les traits d'un art multiforme et contradictoire”.

17 Veg. la referència irònica a la “Lliga del Mal Mot” (p. 100) que remet, òbviament, a la Lliga del Bon Mot, l'entitat fundada a Barcelona el 1908 per Ricard Aragó (que utilitzava el pseudònim d'Ivon l'Escop), i impulsada per Joan Maragall, que tenia com a finalitat combatre les flastomies. Veg. Josep M. Mas i Solench (1992).

fàcil i ràpid; un humor els mecanismes del qual seran represos per les avantguardes, si bé des d'unes bases lingüístiques molt més sòlides. És significatiu, en aquest sentit, que *La "Niña Gorda"* fos traduïda al castellà per Arturo Mori el 1929 (Madrid, Biblioteca Nueva), encara que la iniciativa es degué més a la popularitat de l'autor que a la preeminència d'uns factors estètics favorables a la recreació teratològica.

Un dels factors que obstaculitzaren l'aparició la teratologia¹⁸ en la tradició literària catalana és la manca d'una línia continuada de literatura fantàstica.¹⁹ El fet que el tema del monstre es canalitzi bàsicament a través d'una expressió literària de gènere fantàstic, un gènere només conreat puntualment pels narradors catalans, en dificulta l'aparició. En la narrativa contemporània d'inicis del segle XX, de monstres, n'hi ha ben pocs, i, en cas d'aparèixer, solen presentar tares més psíquiques que físiques. Són éssers humans que han emmalaltit, com l'Albert Bardals de *La pumyalada* (1903), i que pateixen un procés de deshumanització a nivell psicològic. Puntualment el modernisme potencià la creació de figures malèfiques, la maldat de les quals o bé derivava de les contingències socials —la bondat corrompuda de *Josafat* (1906)— o bé dels principis destructius que irradia la naturalesa —l'Ànima de *Solitud* (1904–1905)— i solia revestir-se, en tots dos casos, d'una aurèola simbòlica. Al mateix temps, la representació coetània de l'esguerrat, vinculada a l'estigma en l'obra de Josep Pin i Soler, Martí Genís i Aguilar, Víctor Català, Alfons Maseras²⁰ i, també, el Rusiñol d'*El poble gris* (1902), pren un tractament entre realista i simbòlic. Cal afegir, a més, que l'expressionisme literari, com a mode de representació de la realitat incisiu en els aspectes que en poden resultar més pertorbadors, rarament es mani-

18 Les bases de la teratologia moderna foren establertes, segons uns criteris fonamentalment taxonòmics i profilàctics, per Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1832–1838). Cf. Roger Bartra (1997), veg. especialment el capítol 9: "Nacimiento y muerte del salvaje romántico" (op. cit.: 333–399).

19 Sobre la narrativa catalana fantàstica i de ciència-ficció, veg. Emili Olcina (1998); Antoni Munné-Jordà (1985: 25–48) i, sobretot, Víctor Martínez-Gil (2004: 9–44). Martínez-Gil inclou en el davantal *Monstres* narracions escollides en virtut de l'efecte terrorífic que provoquen en el públic. De les set aplegades només una és anterior a la guerra civil: *Temptació*, de Maria de Bell-lloc (1875), veg. les ps. 162–202. De la llista d'autors esmentada, cal destacar, en la tasca de revisió dels monstres clàssics —provinents de Lovecraft i revisats pel còmic i l'imaginari cinematogràfic—, l'aportació actual d'Albert Sánchez Piñol, amb l'Arenis de *La pell freda* (2002), i els tècnos de *Pandora al Congo* (2006).

20 Veg. Josep Pin i Soler, capítol inicial de *Níobe. Novela catalana* (1889), intitulat "Benaventurats los mansos"; Martí Genís i Aguilar, *Dos albat de mitja pompa*, dins *Noveles vigatanes* (1904); Víctor Català, *Idil·li xori*, dins *Drames rurals* (1902); i Alfons Maseras, *Tot passant*, dins *Contes a l'atzar* (1918).

feita en els anys 10. El seu influx en la narrativa catalana es palesa, a tot estirar, en les proses d'Espriu dels anys 30, passades pel sedàs del grotesc i l'esperpent.

■ 4 Llenguatge realista en contra de la idealització noucentista

En el marc de l'any 1917, la *Niña Gorda* és, per sobre de tot, un fenomen eminentment anòmal que expressa —o corrobora, diria Rusiñol— la anormalitat del món —o de l'ideal, en la dinàmica noucentista—. I per fer-ho es val d'uns mitjans que operen a través de la inversió. És per això que la ficció busca l'efecte a través de la peripècia, creant una paròdia de to hilarant i discordat, que resulta de l'encadenament de tòpics de l'imaginari vuitcentista, provinents del melodrama romàntic, tot combinant-los amb algunes formes menors, extretes de la literatura popular i de consum, com el món de la faràndula. Rusiñol empra la sàtira —un gènere flexible i de continguts heterogenis— amb la intenció de revisar un món caduc, revelat a través de la repetició d'unes constants i sota el prisma d'un *teatrum mundi* d'efectes reactius. Crea, amb això, un espai metaliterari a través del qual exhibeix la mentida d'un món maldestrament vestit d'art, abusi i distorsionat. Perquè, fet i fet, les realitats canvien i cal presentar-les a través d'una sinceritat feta d'engany; així ho diu l'autor (1927: 39) en la màxima XC: “La sinceritat és com la bogeria. Els que són boigs o sincers no es pensen ésser-ne. Fer el sincer és fer el pagès per enganyar els altres.”

En gran línies, *La “Niña Gorda”* és una novel·la sobre l'absurd d'una situació desorbitada, feta d'estereotips i de literatura. El seu interès, per tant, no recau en allò que representa, sinó en allò que significa en relació amb el marc referencial. Amb la incorporació del monstre, adquireix la capacitat de provocar unes reaccions ambivalents, a cavall entre la fascinació i l'horror, associades a una identitat fal·laç. La anomalia física de la *Niña Gorda* es tradueix en una anomalia psíquica, vinculada a l'aïllament,²¹ que s'expressa, com veurem a continuació, a través d'un llenguatge desplaçat, que estableix una relació polèmica —transgressora— amb el codi referencial.²² Perquè, com afirma Gilbert Lascault:

21 Cf. “La réflexion sur le monstre constitue ainsi une modalité de ce mécanisme de défense que certains psychanalystes ont appelé «isolation»; le monde des sentiments est isolé du monde des idées” (Lascault, 1973: 62).

22 Cf. “certains monstres, comme certains mythes, témoignent que le langage n'est pas toujours adapté à ses fins, qu'il ne dit pas toujours ce qu'il veut dire” (Lascault, 1973: 221–222).

Dans l'histoire de l'art, dans les mésaventures du langage, dans les défauts de la perception, dans certaines manifestations sociales, dans les désordres de la génération, les monstres trouvent leurs racines. (Lascaut, 1973 : 239)

El llenguatge de la *Niña Gorda* parteix de l'error que suposa, d'una banda, l'encadenament lògic d'unes situacions grotesques, i, de l'altra, l'assumpció com a real d'una expressió purament ideal. Fruit de l'excés (en l'hàbit de menjar, com denuncia el pare, p. 21) o de la injustícia (de la manca de regulació de la natura, p. 22), la causa de la seva *monstruositat* és atribuïble a percepcions inadequades o errònies, que, al seu torn, creen un codi dislocat i ple d'equívocs. Un codi que transfereix una veritat incommunicable i solipsista, ja que, seguint altre cop Lascaut (1973: 333), “[c]haque discours se prend seul au sérieux et se pose comme la vérité du monstre.” És per aquest motiu que el conflicte de la ficció deriva d'un problema interpretatiu: la *Niña* interpreta com a elogi insuflat el que en principi és només un blasme mordaç. L'hermenèutica del discurs resultant integra propietats prestades a altres monstres, transmeses a través de la tradició textual i plàstica, i que acaben confegint la base sobre la qual es creen unes noves funcions. Esdevé la representació d'una metàfora mancada, amb una vèrbola que transgredeix les lleis gramaticals habituals.²³ A través d'un *calembour* interpretatiu, la *Niña Gorda* testimonia físicament allò que verbalment refusa.²⁴ I, a la vegada, mostra l'angoixa llegada pel malson de la raó en plena gran guerra.

Les formes emprades per Rusiñol són, per tot això, realistes. D'un realisme desangelat, que impossibilita la lectura al·legòrica, emprada pel Rusiñol de les obres simbolistes. Ben entrat el segle XX, l'autor negarà l'expressió metafòrica a partir de l'assumpció d'un humor distorsionador d'efectes distanciadors, que opera a través de locucions i frases fetes no exemptes de castellanismes. Posa l'enginy verbal al servei d'una història corrosiva, que, a diferència de l'aportació ideològica de *L'auca del senyor Esteve*, ja no es projecta en faules al·legòriques ni descriu de manera jocosa virtuts i flaques de la petita burgesia barcelonina, sinó que penetra realitats metaliteràries.

La novel·la trava una argumentació cosida de tòpics i associacions tendencioses, encadenada en una estructura plena de situacions farandulesques que respon als paràmetres del fulletó —capítols breus, que prenen un sentit autònom, amb un argument que es desenvolupa segons una progres-

23 Cf. Lascaut (1973: 409).

24 Cf. “Les monstres, avatars de la négativité, naissent d'un sujet qui se renie; ils ne témoignent pas des intentions du moi, mais de ce qu'il refuse en lui” (Lascaut, 1973: 419).

sió acumulativa, on predominen les frases curtes, d'enllaç paratàctic—²⁵ Crea una imatge grotesca, ja que, segons Mikhaïl Bakhtin (1998: 285), el grotesc “se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él.” Encara que el monstre sol ser una figura que canvia contínuament²⁶ i que mena a la regeneració, a *La “Niña Gorda”* té un caràcter agònic i, en excloure la figura del vencedor, transmet un missatge ambigu.

Al mateix temps *La “Niña Gorda”* és l'expressió d'una realitat que es desborda i s'extingeix. Totes les decisions preses al llarg de la ficció resulten equivocades. Fins i tot els pactes que més podrien reeixir —en el sentit pragmàtic del senyor Esteve—²⁷ són infructuosos. És per això que, en un context de pessimisme humorístic, tant fracassen els interessos del “Domador” i com els del “Tatuat”, dos tipus remissibles, d'una banda, a un domini despòtic, sota el principi de la prepotència física, i, de l'altra, a la figura de l'artista esteta, víctima narcisista de l'admiració de si mateix, i dipositari del control espiritual, amb poders hipnòtics (p. 88). De tot això, en resulta una moral delusòria que no ofereix possibilitats de redempció i que s'acarnissa en un boc expiatori: la *Niña*. Li provoca, en definitiva, una bogeria previsible, que opera a través de la progressiva exageració d'unes constants i que juga amb les expectatives anunciades.

■ 5 La sàtira i l'espectacle

Partint d'uns incentius comercials —cal no oblidar que Rusiñol als anys 10 ha contret unes determinades servituds amb el públic, tant en pintura com en literatura— i partint també del maneig d'uns tòpics clarament personals

25 Veg. un exemple: “A l'entrar a casa, per fi, cap al tard, va sentir uns crits més violents. Un crit de cadell esclafat. Un crit de pantera que s'ofega. Un udol de partera boja. Va veure la llevadora que bracejava com un bastaix. Va veure un cabrit escorxat, i com si li donguessin un farcell es va trobar amb un bulto als braços que pesava set o vuit quilos.” (Rusiñol, 1991: 17)

26 “[E]l *cuerpo grotesco* es un *cuerpo en movimiento*. No está nunca listo ni acabado: *está siempre en estado de construcción, de reacción y él mismo construye otro cuerpo*” (Bakhtin, 1998: 285).

27 “Aquell do, que d'una manera tan clara, tan corpenedora, i tan raonable, l'Estevet demostrava tenir pel comerç, no es podia perdre, a menos que l'avi, i els pares i tots plegats fossin bojós, i, de bojós, no n'eren tots plegats. Podien ser-ho tot menos bojós” (Rusiñol, 1985: 37); “Si hagués sabut que En Ramonet tenia expansions il·lícites d'enamoraments *interinos*, també se n'hauria fet càrrec; però anar a malmetre's la vista només per embrutar papers, vaja!, allò era un misteri, que, si no hi hagués hagut res amagat, hauria sigut cosa de *locos*?” (op. cit., 156).

—on juga un paper indiscutible el factor idiomàtic—, Rusiñol fa una sàtira desballestada. Una sàtira que, desenvolupada a base de sobreposar peripècia rere peripècia, invalida allò que valida, i que és exposada des d'un punt de vista extern, com un espectacle carnavalesc del món.²⁸ Un espectacle les escenes del qual són atacs caricaturescos, humiliants, a la individualitat de la *Niña Gorda*, fins al punt que provoquen la *paranoia* incurable final.²⁹ La transformació individual implica, per això, una brutalitat que posa en suspens l'activitat culturalitzadora endegada pel noucentisme. El lema que penja de la gàbia on es troba tancada la *Niña* és, en aquest sentit, ben eloqüent: “La cultura en el desert. Les feres fan acatament a la dona civilitzada”.

En relació amb això, la *Niña* es presenta com un personatge passiu, que es perd perquè s'autocomplau. S'autocomplau a rabejar-se en una imatge degradada de si mateixa, que estrafà el prototipus de la tísica romàntica i que es podria interpretar, segons un psiquiatre en voga a l'època, Ernest Dupré (1925),³⁰ com una víctima de monomania. El personatge fa una progressió en negatiu —altre cop s'inverteixen els principis que sostenien el realisme— fins a fondre's en un apagament d'ironia tràgica: a major abundància, majors són les tribulacions de la *Niña*. Dupré la vincularia al trastorn dels “imaginatifs anormaux” i “déséquilibrés de l'imagination”,³¹ identificables per la capacitat de generar un discurs coherent d'idees falses:

Quand le mythome est, en effet, victime de son dérèglement imaginatif au point d'ajouter foi à tout un ensemble, plus ou moins cohérent, d'idées fausses, sa mythomanie ne se borne plus à quelques illusions sans importance: elle a “passé au délire”; elle est devenue “mythomanie délirante”. (Dupré, 1925: 2)

28 Cf. Leonard Cassuto (1995: 121): “The grotesque is an unexpected literary tool for a humanist to use outside of the genre of satire, simply because it questions the boundaries of humanity in a crude and often harsh way”.

29 Veg. la cloenda del *freak show*: “Que aquella *gorda*, o aquell exemplar, la processada, en autos, present, segons el seu parer, o el seu *informe*, patia de paranoia. Aixís és que declarava que la d'*autos*, o la processada... era tan sols una *paranoia* [...] I, en *vista* d'això, i demés de tractar-se de *paranoica* i d'altres *considerandos*, van fallar, segons tals articles, condemnar a la tia i als homes a tants i tants anys i el seu dia definitiu i a la *niña* al manicomí, pels anys i l'un dia que fossin” (Rusiñol, 1985: 163).

30 Les lliçons de Dupré sobre la mitomania són de l'any 1905.

31 “[C]ertains sujets naissent avec une imagination dérèglée qui les pousse non seulement à mentir, mais à concevoir et à débiter des fables, dont ils peuvent être dupes tout les premiers. Ces imaginatifs anormaux, ces déséquilibrés de l'imagination sont atteints, selon un néologisme proposé par Dupré, de Mythomanie” (Dupré, 1925: 2).

Lliurada a la imaginació i afectada d'una melancolia ben cara al romanticisme, *La "Niña Gorda"* és víctima d'una incomprensió de trets romàntics. És un prototipus devaluat per l'(ab)ús, que participa d'un nou espai on la negació de la transcendència afecta els mateixos pressupòsits en què es basteix la ficció. L'arrel de la bogeria, fonamentada en una explotació injusta, implica un encadenament de situacions *in extremis*. No hi ha, però, un càstig a la transgressió de l'ordre, ni tan sols un sentiment d'innocència tràgica,³² sinó que les expectatives del lector s'instal·len en la creació d'una burla cruel, en la subjugant atracció desvetllada pel *freak show*. La mateixa actuació del personatge el predisposa a l'ús al qual és sotmès, ja que s'interpreta com un joc-espectacle –tant pel que fa als seus familiars (els pares, i la tia) com pel que fa als personatges responsables de l'explotació, que la veuen com un joc rendible–. *La Niña Gorda* fonamenta aquesta interpretació equívoca ja que, des de l'inici, en explicar-se deixa les regles del seu paper al descobert: la seva extravagància palesa una ingenuïtat manifesta, transparent, i, per això mateix, digna de burla. L'element *freaky* es manifesta, tanmateix, en la manera com els "interlocutors" (si se'n pot dir així) de la *Niña Gorda* interpreten el joc, atribuint-li tota mena de papers xarons, i convertint-la, per mitjà de la dinàmica comercial, en una peça d'exhibicionisme espectacular i mèdic. Irreversiblement, el *fenòmeno* de la *Niña Gorda* passa a pertànyer a l'esfera pública: "Una *niña* aixís mereix un càstig si es deixa perdre. Es deu al món" (p. 36), defensa el Domador.³³

A diferència d'altres heroïnes romàntiques –en la tradició catalana alguns antecedents del personatge són, *mutatis mutandis*, la *Isabel de Galceran* de Narcís Oller, narració premiada als Jocs Florals de 1880, i aplegada en el recull *Figura i paisatge* (1897), i la *Jacobé* (1902) de Joaquim Ruyra, publicada a *Marines i boscatges* (1903)–, l'enfolliment de la protagonista impossibilita l'efecte patètic. És, però, una estratègia efectiva de cloenda, en la mesura

32 La crida empàtica envers el monstre sí que apareixia, en canvi, en la citació de M. Sarmiento –periodista d'origen canari col·laborador de *La Almodaina*– que apareix a l'inici del capítol "Els esguerrats" d'*El poble gris*: "El pobre monstruo, sentado en el borde de los caminos ó en el atrio de la parroquia, llamaba al corazón de los indiferentes" (Rusiñol, 1902: 279).

33 Cf. "[En la societat liberal] Bourgeois individuals are private individuals. [...] To the principle of the existing power, the bourgeois public opposed the principle of supervision — that very principle which demands that proceedings be made public (Publizität). [...] The general interest, which was the measure of such a rationality, was then guaranteed, according to the presuppositions of society of free commodity exchange, when the activities of private individuals in the marketplace were freed from social compulsion and from political pressure in the public sphere" (Habermas, 1974: 49–55).

que participa en la compleció del sentit del relat,³⁴ tancant l'*incipit* biogràfic ficcional. El motiu de la frustració de la malcasada –sense adulteri, cal recordar-ho, ja que la *Niña* és amoral– suposa, altrament, una revisió de l'hipotext vuitcentista en què opera Rusiñol: és acarat a través d'unes formes manifestament grotesques, que cerquen l'humor en l'expressió d'una realitat immediata, i que s'insereixen en una història de deformació progressiva, a tots els nivells. Aquests trets de la novel·la, però, són traslladables a altres obres del període. Tant *El català de "La Mancha"* (1914) com la *La "Niña Gorda"* parteixen de motlles formals anteriors: la picaresca del segle XVII castellà –que també serà la base d'*El Nuevo Pascual i la prostitución* (1906), de Francesc Pujols– i la literatura fulletonesca, ambdues objecte de consum habitual per part del públic barceloní del XIX, que constituïa la base econòmica de *L'Esquella de Torratxa*. En darrer terme, els dos personatges parodien el fenomen del màrtir segons explica “el català” (Rusiñol, 1927):

Ai! —aquí sí qu'el fer-hi un “ai!” quasi és d'obligació, — no n'estava gens, de cansat; hi hà homes que sols se cansen an els moments que reposen; quan els desenganys els esperonen; que si no poguessin ésser martres, tant els faria morir com viure; que, encara que sembli impossible, el sofriment és el consol que'ls fa passadora la vida. D'aquests homes, an aquells temps, en deien sants, penitents o ascetes; però avui no sabem com en diuen. La ciencia creiem que'n diu bojos; però que'ns perdoni, el català, si l'ataquem per a defensar-lo, n'esguerra tantes, la tal ciencia, que ja comencem a desconfiar-ne. (Rusiñol, 1927: 142)

Per boig el teníen; per un boig que no s'ha sabut entendre, que és la mena de bogeria que menys sab perdonar el poble. [...] El català passà per boig; però un boig que no era perillós. L'únic perill que podia tenir era que l'haguessin escoltat; però no l'escoltava ningú, ni l'escoltaria ningú! Els llibres de cavalleria que amb tant d'halè havia llegit, havien servit per pertorbar-lo, per donar flor però no per donar fruit. (Rusiñol, 1927: 285)

Són tipus que, juntament amb *El Josepet de Sant Celoni*, paròdia del quiotisme, responen a una iconografia concreta, indestriable del marc espacial en què s'ubiquen. Coincideixen, en això, amb *El boig* (ps. 191–200) i *Els esguerrats* (ps. 277–284) d'*El poble gris*, en tant que són personatges desvinculats de la dinàmica productiva i esdevenen, per aquest motiu, víctimes de l'entorn: “Aquí l'home té de treballar la terra, o la terra'l treballa an ell”

34 Aquesta *compleció* és una condició sine qua non dels relats realistes. Cf. Guy Larroux: “Le récit réaliste tend à privilégier les unités finies, démarquées, l'unité biographique notamment.” (Larroux, 1995: 94)

diu el metge emmandrit d'*El poble gris* (Rusiñol, 1902: 264). Altrament, l'equívoc lingüístic posat al servei de la creació irracional és el tema d'una prosa que Rusiñol publica a *L'Esquella de la Torratxa* el 22 de gener de 1915 (ps. 51–52). La prosa, intitulada *Coses de boig*, explica com un pacient assumeix voluntàriament la identitat de foll perquè, encara que no presenti indicis de ser-ho, és una condició que –a diferència dels altres interns del manicomi, rebecs a l'etiqueta– no li repugna.

■ 6 El circ de la Niña, entre el Modernisme i l'Avantguarda

En tot aquest procés revisionista, l'espai del circ hi juga un paper fonamental. La ubicació de la trama en un espai delimitat, de fronteres definides, permet de parlar-ne en tant que camp literari tancat, en el qual es perfilen unes relacions particulars, alienes i alienants. Es tracta, a més, d'un espai tradicionalment associat a la vida paral·lela, a l'alternativa vital i creativa que suposa l'Art rusiñolià –l'art en majúscula: l'ideal oposat a la prosa de la vida–, per la qual cosa esdevé adequat per a la deconstrucció de la imatge-cromo. Adequat perquè, d'ençà de Dickens –que l'incloué a *Temps difícils* (1854), una novel·la de denúncia de les xacres de l'Anglaterra industrial– simbolitza una alternativa al codi capitalista, regit per les lleis de l'oferta i la demanda. El circ està ocupat per sàtirs o *freaks*, monstres i domadors,³⁵ cal posar-lo amb relació amb la peça teatral *L'alegria que passa* (1898), i resta allunyat de l'efecte visionari de què es revesteixen altres “estranyos” contemporanis, com els derivats de l'il·lusionisme de George Méliès. El tipus de la monstra, però, en uns anys de crisi (teòrica i formal) del gènere de la novel·la, no tingué repercussió en obres posteriors. A diferència del *caminant de la terra* –el rodamón apàtrida, recuperat als anys vint per l'imaginari cinematogràfic (Charles Chaplin) i revisat per un altre modernista desplaçat, Joan Puig i Ferrater–, no tingué continuïtat.³⁶

35 Pel que fa a l'al·lusió al monstre, cal recordar l'ús anatemitzador que en féu Eugeni d'Ors en el pròleg a *La muntanya d'ametistes* (1908), de Guerau de Liost. En aquest pròleg, el Monstre, encarnació de la Natura, era representat com una *femme fatale* que intentava seduir un poeta de vida eremítica. Pel que fa a la difusió cinematogràfica del monstre de fira s'ha de subratllar la importància de la pel·lícula *Freaks* (1932), de Tod Browning.

36 L'estupidesa de la *Niña Gorda* es manifesta explícitament en els ulls (veg. la p. 74). El tema de la grassa-beneïda serà reprès per Robert Musil, que n'ofereí un tractament entès a la narració *Tonka* (1988); per la novel·la melodramàtica centrada en els baixos fons de Barcelona *La rossa de mal pèl* (1929), de Josep M. Francès, i per Llorenç Villalonga, que la recreà en la “sàtira [...] hiperealista” *La gran batuda* (1968), veg. el

En paral·lel amb la tasca realitzada pels autors dels anys 30, que empraren l'artifici literari amb finalitats preventives, Rusiñol s'aferra a uns principis estètics i formals d'arrel modernista –puresa, sinceritat i transparència–, amb unes intencions afins a l'Avantguarda: provocar, blasmar i escarnir.³⁷ La novel·la es configura a través d'un narrador extern, que adopta una perspectiva irònica que intensifica els efectes risibles del text (p. 82). Bona part de la hilaritat obtinguda es deu al desplegament d'una veu inalterada que relata impàvidament un procés de degradació personal –física i psicològica– des d'una perspectiva jocosa. El desordre ho afecta tot i s'estén des dels actors agents en el drama fins al pes de la responsabilitat social. Bona part de l'eficàcia narrativa de l'obra s'obté de la distància creada entre les expectatives generades per la protagonista i les reaccions de l'entorn; d'un entorn que també implica el lector des d'un punt de vista discursiu. El resultat subsegüent, ridícul, suposa un procés retrospectiu que pot relacionar-se amb una reflexió metaliterària. Així, el que pretén Rusiñol és invalidar l'artifici de la literatura, i, en la línia de Galdós i Cervantes, prevé el lector contra una determinada lectura literària, que, segons el tòpic, engendra passions destructives. La ficció acaba resultant paradoxal i grotesca en la mesura que critica l'artificiositat a través d'un personatge deliberadament artificios, subjugat per una quimera que condueix a l'autoanihilació. A través de la dicotomia pragmatisme-idealisme s'utilitza la raó a fi i efecte de desmantellar unes determinades actituds desraonades que "viuen" de la literatura, si bé el racionalisme pragmatista subjacent en aquest pressupòsit també cau en el descrèdit.

Els cops d'efecte de la novel·la operen a través de la situació i, en concret, de la brutalitat amb què la situació –sigui de la mena que sigui– s'imposa sobre la realitat descrita, xocant amb l'idealisme intertextual de la *Niña Gorda*. Emprant la modalitat lingüística pròpia dels medis en què operava la seva literatura –un barceloní col·loquial, ple de castellanismes lèxics i morfosintàctics–, Rusiñol explica una història que interessa més pel mis-

"Pròleg" de l'autor, p. 6. El món del circ reapareixerà en dues obres del període d'entreguerres: el conte *El petit Rovira*, d'Ernest Martínez Ferrando (1930), i *Gaeli o l'home Déu* [1938], de Pere Calders (text inèdit que no es publicarà fins l'any 1991).

37 Cal afegir que, per bé que l'humor rusiñolià s'aproxima a la *boutade* avantguardista, Rusiñol i el grup de redactors de *L'Esquella de la Torratxa* es mantingueren al marge de les primeres manifestacions del moviment, a les quals tractaren amb ironia; veg., per exemple, la *Sinfonia futurista* de Rusiñol, publicada a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2167 (17-IX-1920) p. 552, o la plana gràfica *Lliçons de coses*, apareguda en el núm. 2179 (10-XII-1920), p. 763, paròdica de Magritte.

satge que transmet en relació amb una tradició cultural i unes posicions personals, que no pas pel seu valor en tant que artefacte literari. La ironia és substituïda pel sarcasme, i el circumloqui per la grolleria descordada. Amb aquesta operació, l'autor vol fer un joc de ficció hiperbòlica, on la tensió continguda aboca a una situació extrema i sense sortida, que expressa de forma directa una reflexió sarcàstica sobre la condició humana tot posant en evidència, mitjançant l'accentuació del grotesc, el desencaix de la realitat. I tot al servei d'una faula antiformativa i antiburgesa.

Aquesta tàctica de deformació paròdica de la pròpia tradició sembla anticipar-se, *mutatis mutandis*, a determinades obres catalanes d'avantguarda. Algunes de les novel·les i narracions publicades durant els anys trenta assumiran, en resposta al descrèdit de la raó, una tendència a la deformació que s'expressarà a través de la paròdia de gèneres –*Crim* (1936) de Mercè Rodoreda, algunes narracions d'Espriu a *Ariadna al laberint grotesc* (1935) i *Letizia i altres proses* (1937), i de Cèsar August Jordana a *Tot de contes* (1929)–, de l'ús humorístic del llenguatge –*L'any que ve* (1925) i *L'home que es va perdre* (1929) de Francesc Trabal, influïdes per l'obra de Ramon Gómez de la Serna i Enrique Jardiel Poncela– i de la inserció d'apunts impressionistes que operen per associació d'imatges –*La clàxon i el camí* (1931) de Carles Sindreu i determinats fragments de *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933, reeditada i corregida el 1935) de Sebastià Juan Arbó–. Vint anys abans, però, en un temps d'escassetat narrativa, en què la dinàmica literària quedava diluïda en la pugna entre vuitcentistes resistents –Francesc Mateu i *La Lectura Catalana*, la tertúlia del Continental– i noucentistes en vies de professionalització –Carner i l'empresa Editorial Catalana, López-Picó i *La Revista*, Ors és nomenat director d'Instrucció Pública–, Rusiñol fa balanç. Revisa la situació a través de ficcions de resultats força desiguals, destacables, però, pel seu valor estratègic –l'any 17 és l'any d'eclosió de Salvat-Papasseit, amb *Un Enemic del Poble*, i el 16 apareix la revista avantguardista *Troços*, dirigida per Josep M. Junoy i, després, J. V. Foix–. D'aquesta manera tanca la seva dedicació a la novel·la amb unes obres que no tenen continuïtat, sense apostar, com feren en els mateixos anys antics escriptors modernistes com Joan Puig i Ferrer³⁸ i Alfons Maseras,³⁹ per conciliar-se amb alguns dels artífexs del noucentisme. En aquest sentit, crea un perso-

38 Veg. Joan Puig i Ferrer (1916).

39 Montserrat Corretger (1995: 114–115) apunta que Alfons Maseras, en retornar a Barcelona la tardor de 1916, actuà de funcionari de la Mancomunitat i fins i tot assumí el càrrec de secretari personal d'Eugeni d'Ors.

natge dòcil i malaltís, que tipifica alguns dels mals endèmics del llegat de què parteix, i li atribueix unes funcions pretesament rupturistes.

■ 7 Conclusions

Per tot això, *La "Niña Gorda"* és un llibre excèntric en el context dels anys 10, que serveix de *summa* funcional de bona part dels principis que, al marge de propostes doctrinals concretes, havien esdevingut propagadors de la imatge de l'artista modernista. Aquests elements, ja parodiats, esdevenen la pedrera de materials de la qual partirà Rusiñol, que atacarà les posicions noucentistes a través d'una de les seves constants literàries: l'humor. Un humor asèptic, poc amable, que retorna a la realitat i que és posat al servei de la destrucció dels tres pilars bàsics de l'estabilitat burgesa: família, propietat i posició professional. Cal tenir en compte, però, que la lectura parabòlica que es desprèn de la novel·la té un hipertext que ja no és el modernisme sinó el noucentisme. Es planteja, entre altres tòpics, una problemàtica individual, que es resol a través d'una fórmula desencisada, profundament pessimista, que penetra l'esfera social. La idea de la condemna al tòpic –la bogeria n'és la manifestació més extrema–, implica també una transgressió de l'hipotext fulletonesc de què s'empara l'obra rusiñoliana. ■

■ Bibliografia

- Bakhtin, Mikhaïl (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versió de Julio Forad i César Conroy, Barcelona: Alianza Editorial [orig. rus: Moscou?, 1965].
- Bartra, Roger (1997): *El salvaje artificial*, Barcelona: Destino.
- Bou, Enric (1991): «Exquisit i discordat», *El País. El Quadern* 457 (4-VII), 8.
- Calders, Pere (1991 [1938]): *Gaeli o l'home Déu*, Barcelona: El Observador.
- Casacuberta, Margarida (1996): «El mite de l'humor russinyolià», in: Casacuberta, Margarida / Gustà, Marina (ed.): *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 29–48.
- (1997): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Curial.
- Cassuto, Leonard (1995): *Literature and Grotesque*, editat per Michael J. Meyer, Amsterdam: Rodopi.

- Català, Víctor (1902): *Drames rurals*, Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç.
- Corretger, Montserrat (1995): *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (biografia, obra periodística, traduccions)*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Dupré, Ernest (1925): *Pathologie de l'imagination et de l'emotivité*, prefaci de M. Paul Bourget, de l'Académie Française, amb una notícia biogràfica del Dr. Achalme, director de Laboratori a l'École des Hautes-Études, París: Payot.
- Francès, Josep M. (1929): *La rossa de mal pèl*, Barcelona: Editorial Lux.
- Genís i Aguilar, Martí (1904): *Noveles vigatanes*, Barcelona: Il·lustració Catalana.
- Glicksohn, Jean-Marie (1990): *L'expressionnisme littéraire*, París: Presses Universitaires de France.
- Graña, Isabel (1993): «La revista *Ofrena 1916–1918*», in: Ferrando, Antoni / Hauf, Albert G. (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura catalana*, vol. VI, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 203–241.
- Graña i Zapata, Isabel (1995): *L'acció pancatalanista i la llengua: Nostra Parla (1916–1924)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Habermas, Jürgen (1974 [1964]): «The public sphere: An Encyclopedia Article», traducció de Sara Lennox i Frank Lennox, *New German Critique* 1:3, 49–55.
- Isern, Joan Josep (1991): «Com una pel·lícula de Luis Buñuel: Santiago Rusiñol, *La "Niña Gorda"*», *Anui. Cultura* (18-V), 7.
- Jardí, Enric (1990): *Eugeni d'Ors. Obra i vida*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Larroux, Guy (1995): *Le réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique*, París: Éditions Nathan.
- Lascault, Gilbert (1973): *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, París: Klincksieck.
- Martínez Ferrando, Ernest (1930): *El petit Rovira*, in: *Tres històries cruels*, Badalona: Edicions Proa.
- Martínez-Gil, Víctor (2004): «Introducció» a *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 9–44.
- Mas i Solench, Josep M. (1992): *Ivon l'Escop i la Lliga del Bon Mot*, Barcelona: La Formiga d'Or.

- Masanés, Cristina (2001): *Lídia de Cadaqués*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Maseras, Alfons (1918): *Contes a l'atzar*, Barcelona: Societat Catalana d'Edicions.
- Messeguer, Lluís / Garí, Joan (1995): «Metàfora i fraseologia en el discurs costumista: Santiago Rusiñol i Marià Vayreda», *Caplletra* 18, 133–164.
- Munné-Jordà, Antoni (1985): «La ciència ficció en la literatura catalana», *L'Espill* 22 (octubre), 25–48.
- Musil, Robert (1988): *Tonka*, in: *Tres dones*, traducció de Marta Pera, Barcelona, Edicions 62 [orig. alemany: *Drei Frauen*, Berlín, 1924].
- Olcina, Emili (1998): *Antologia de la narrativa fantàstica*, Barcelona: Editorial Laertes.
- D'Ors, Eugeni (1991): *Glosari 1917*, edició i presentació per Josep Murgades, Barcelona: Quaderns Crema, 239–240.
- (2002): *La veritable història de la Lídia de Cadaqués*, amb il·lustracions de Salvador Dalí, traducció i pròleg de Teresa Costa-Gramunt i Oriol Pi de Cabanyes, Barcelona: Edicions Proa.
- Pi de Cabanyes, Oriol / Costa-Gramunt, Teresa (2002): «Anècdota i categoria de la Lídia, la Sibilla de Cadaqués», pròleg a d'Ors (2002), 7–54.
- Pin i Soler, Josep (1889): *Níobe. Novela catalana*, Barcelona: Impremta La Renaixensa.
- Puig i Ferrer, Joan (1916): «Dues generacions», *La Revista*, any II, 18, 1–4; 21, 3–4; 23, 5–7; 26, 8–9.
- Ripoll, Josep (1991): *Santiago Rusiñol, "La Niña Gorda"*, *Serra d'Or* 382 (octubre), 39–41.
- Rusiñol, Santiago (1902): *El poble gris*, Barcelona: L'Avenç.
- [1914]: *El català de "La Mancha"*, Barcelona: Antoni López Editor.
- (1927): *Màximes i mals pensaments. Pensa mal i no erraràs*, Barcelona: Antoni López Llibreter.
- (1985 [1907]): *L'auca del senyor Esteve*, Barcelona: Edicions 62/ Edicions Orbis.
- (1991): *La "Niña Gorda"*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy (1832–1838): *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, 4 vols., París: Baillière.
- Villalonga, Llorenç (1968): *La gran batuda*, Barcelona: El Club dels Novel·listes.

Yates, Alan: (1984 [1975]) *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, Barcelona: Edicions 62.

— (1998): «El “pensament artístic” en *La bogeria*», in: *Narcís Oller. Tradició i talent individual*, Barcelona: Curial, 308–309.

■ Maria Dasca, Universitat Pompeu Fabra, TRILCAT, Roc Boronat 138, E-08018 Barcelona, <maria.dasca@upf.edu>.

Zusammenfassung: Santiago Rusiñols Roman *La “Niña Gorda”* wurde im Jahre 1917 veröffentlicht und ist einer der wenigen katalanischen Romane, deren Hauptdarsteller Missgeburten verkörpern. Konzipiert als ein Anti-Modell zweier literarischer Oberbegriffe, des Bovaryismus auf der einen Seite und der „Ben Plantada“ auf der anderen, stellt die Fiktion eine Reaktion auf eine Reihe von Themenbereichen aus Eugeni d’Ors’ Diskurs dar. Rusiñol benutzt eine direkte und realistische Sprache, eine Art von anti-idealistischem Humor und die Schaffung eines „imaginären Zirkus“ (was von Rusiñol schon am Ende des 19. Jahrhunderts verwendet worden war). *La “Niña Gorda”* ist ein Werk, das den Übergang von der Periode des Noucentisme zur Avantgarde markiert. ■

Summary: Published in 1917, the novel *La “Niña Gorda”* by Santiago Rusiñol is one of the few Catalan novels dedicated to the representation of monsters. Conceived as an anti-model of two literary topics, the *bovaryism* and the “Ben Plantada”, the fiction is a reaction against a series of topics of Eugeni d’Ors’ discourse. Rusiñol uses a direct and realist language, a sense of anti-idealist humour and the creation of an “imaginary circus” (that was used by Rusiñol at the end of the XIXth century). *La “Niña Gorda”* is a transition fiction, written between the “Noucentist” period and the development of the Avant-garde. [Keywords: Catalan narrative; humour; monster; Modernism; Noucentism] ■

Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat

Vicent Simbor Roig (València)

■ 1 La renovació del model novel·lístic des de la ironia

L'any 1925 apareixia el llibre d'acudits *L'any que ve*, obra de Francesc Trabal, amb la col·laboració en la part gràfica del nucli de companys de l'anomenat Grup de Sabadell, que precisament amb aquesta obra podem considerar que feia la seua presentació en la societat literària, transcorreguts sis anys des l'acte fundacional de l'acampada a la font del Saüc, a la muntanya de Sant Llorenç del Munt, celebrada l'any 1919 (Bach, 1998: 51; 202: 52). El llibre anava avalat per un pròleg d'un dels màxims escriptors del moment, Josep Carner, que amb la famosa introducció, no sols apadrinava aquell jove escriptor i el seu nucli de companys, sinó que sabia entendre i explicar el significat real de la seua proposta literària original, innovadora i oportuna. Ell era el primer que avançava els trets definitoris marca de la casa: l'humor i la ironia. Hi veia un «Humor Indeliberat, Difós, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies» (Carner, 1983: 7). I hi reivindicava la ironia com una característica necessària, «natural», del poble català: «La ironia en nosaltres és un instint compensador, una defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat» (Carner, 1983: 9).

Els estudiosos posteriors de la novel·lística trabaliana han coincidit invariablement a remarcar l'humor i la ironia com a trets decisius de l'autor. Lluís Montanyà, al seu article de l'any 1937 dedicat a la seua novel·la *Vals*, guanyadora del premi Crexells de l'any anterior, recordava el significat iniciàtic d'aquell sorprenent *L'any que ve*, on ja «es pretenia d'erigir l'humorisme en doctrina literària i gairebé en una ètica, i convertir la ironia en un pur instint compensador» (Montanyà, 1977: 104). Dolors Oller apuntava l'any 1973 que en aquest llibre ens trobem «força prop de l'humor avantguardista» (Oller, 1973: 39) i hi insistia amb posterioritat: «l'estirabot, en ell, es basa en una manipulació conscient del text per portar-lo a la reflexió en uns altres nivells i oscil·la entre la ironia i la tendresa, entre la comicitat i la tragèdia, entre la realitat i l'absurd» (Oller, 1986: 10–

11). Jordi Pinell es referia a un «humorisme molt particular» (Pinell, 1983: 28–31). Miquel Bach parla d'un humor «heterodox», més roent que la ironia noucentista: «un humor que anés més enllà de la ironia, feta professió de fe noucentista» (Bach, 1985: 15, 21–32; 1999a: 50s; 1999b: 58). Carme Arnau també ha assenyalat l'humor com una característica distintiva de l'obra literària trabaliana (Arnaú, 1985: 86; 1987: 120). Jaume Martí-Olivella se centra en el «discurs carnavalesc», la «ironia antiromàntica» i la paròdia (Martí-Olivella, 1985: 277–278, 279–287); Tomàs Llopis, en analitzar *Temperatura*, destaca el paper de la ironia i de la «paròdia de la retòrica de fulletó» (Llopis, 1987: 87). Pere Rosselló i Bover accentua el paper de l'humor i la transformació al llarg de la seua producció novel·lística (Rosselló i Bover, 1989: 127–129, 139). I Josep Maria Balaguer ressaltava l'humor i la paròdia (Balaguer, 1996: 69, 84s; 2001: 12, 16s).

En el present estudi no entraré en la qüestió de l'humor. Ni tampoc pretenc endinsar-me en la certament complexa relació de Trabal amb l'Avantguardisme (Oller, 1973: 39 i 40; 1986: 5, 7, 17; Pinell, 1983: 31; Bach, 1985: 27–32; 1999a: 50–53; 1999b: 61–62; Arnau, 1985: 86 i 88–89; 1987: 119 i 134–140; Martí-Olivella, 1985: 284s; Rosselló i Bover, 1989: 127–129, 131, 134, 135; Balaguer, 1996: 69; 2001: 18). El meu objectiu és aprofundir en la investigació de l'ús de la ironia. I més específicament de la ironia hipertextual de la paròdia, en l'accepció genettiana (Genette, 1982), lligada estretament a la metaficció. Jordi Pinell (1983: 35–36), Carme Arnau (1985: 88 i 90; 1987: 120 i 128), Jaume Martí-Olivella (1985: 279–287), Tomàs Llopis (1987: 87) i Pere Rosselló i Bover (1989: 132, 134) han advertit aquest joc metaficcional en l'obra novel·lística de Trabal. Però ha sigut Josep Maria Balaguer qui hi ha treballat més en dedicar tot un parell de treballs (1996, 2001) a definir la concepció novel·lística de l'autor com un joc paròdic amb el model de novel·la heretada. Hi qualifica les novel·les trabalianes de novel·les autoreflexives, és a dir, novel·les metafictionals, de manera que mitjançant la paròdia del model de relat dominant «se'ns fa present que ens trobem davant d'una ficció i d'una organització artificiosa de la realitat en el llenguatge» (Balaguer, 1996: 85).

En efecte, un dels aspectes bàsics de l'aportació trabaliana és el plantejament d'aquest joc lúdic amb les convencions novel·lístiques arrelades amb el Realisme i Naturalisme fins a somoure, dislocar, el relat i oferir-ne una alternativa nova i no «realista». Per això m'hi propose d'aturar-me a estudiar amb detall en què consisteix narratològicament aquesta aposta per la paròdia irònica del relat establert. Més concretament la finalitat primera d'aquest article és la dissecció del narrador de què es val l'autor per donar

una alternativa amb una nova concepció del relat: des del narrador «juganer» ja present en la primera novel·la fins al narrador francament «infiabile». Una alternativa nova, sí, i iconoclasta. D'una repercussió conceptual molt més pregona del que una lectura despreocupada podria fer creure.

Abans, però, de submergir-nos en el seguiment analític d'aquest joc narratològic serà convenient que m'ature un poc, l'imprescindible, per explicitar què entenc per paròdia, concepte d'una polisèmia major de la que seria desitjable. En aquesta mena de síntesi d'urgència, car no hi ha espai per a més, em centraré a resumir les aportacions de les, diguem-ne, escoles teòriques francesa i anglosaxona, que, és clar, no són les úniques (pensem, per exemple, en les contribucions alemanya i italiana), però són les que han tingut una major difusió general. En la primera és obligat començar per introduir la proposta de Gérard Genette, d'una repercussió indiscutible. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) estableix una relació completa de les pràctiques intertextuals, entre les quals hi ha la paròdia, dins les relacions hipertextuals. El resultat era un quadre amb sis caselles, nascut de la combinació de dos conceptes clau: un d'estructural, la relació; i un de funcional, el règim. El primer possibilita distingir entre els hipertextos produïts per transformació i per imitació. El segon permet diferenciar els hipertextos segons el predomini del règim lúdic, satíric o seriós. I la combinació d'ambdós explica les sis pràctiques possibles: paròdia o transformació lúdica, *travestissement* o transformació satírica, transposició o transformació seriosa, pastitx o imitació lúdica, *charge* o imitació satírica i *forgerie* o imitació seriosa.

Pel que ens interessa ací, cal no oblidar que les tres primeres operen essencialment sobre una obra concreta i accessòriament sobre un estil; mentre que, a la inversa, les tres últimes operen essencialment sobre un estil i accessòriament sobre una obra. Encara que accepta que el pastitx, per exemple, pot actuar sobre una obra concreta d'un autor, s'afanya a explicar que ho fa en el sentit que, per a imitar un text singular, cal d'antuvi constituir-ne l'ídiolècte, és a dir, «identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les “généraliser”, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment» (Genette, 1982: 90). Al capdavall, doncs, «il est impossible d'imiter “directement” un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte» (Genette, 1982: 90–91). En resum, i tornant al principi, la imitació del pastitx només es pot referir al gènere, mentre que la transformació pròpia de la paròdia (i del *travestissement* i de la transposició seriosa), només resulta operativa en un text. En canvi accepta de bon grat

que la triple divisió segons el règim (lúdic, satíric i seriós) no sempre és tan estanca ni escapa al contagi.

Dins el corrent teòric francès mereixen ser recordades les propostes de Daniel Bilous (1982, 1983), Daniel Sangsue (1994) i Annick Bouillaguet (1996). Del primer cal recordar, en primer lloc, la introducció del concepte d'interstil referit al pastitx. Si, d'acord amb la teoria genettiana, el pastitx consisteix en la imitació d'un estil i no d'una obra, caldria parlar de relacions entre estils i, per tant, d'interstil, concepte més apropiat per a «penser les relations entre le style pastiché et un autre, dont ne parle guère une critique académique hypnotisée par la référence (et la révérence), et qui se noie aux sources: le style pasticheur» (Bilous, 1983: 142). En segon lloc, la remarca de la diversitat de graus en els mimotexts, molt diferents en la relació amb el text base o hipotext.

Sangsue i Bouillaguet respecten la divisió genettiana de relació (transformació i imitació) i, en conseqüència, la mateixa concepció de base de paròdia i pastitx. Sangsue, però, prescindeix de la triple divisió de règim i entén la paròdia com «la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (Sangsue, 1994: 73–74). Bouillaguet aporta un major aprofundiment en les diverses realitzacions concretes de la paròdia i del pastitx. La primera essent dividida en citació paròdica i paròdia integral i el segon, en pastitx d'estil i pastitx de gènere. La concepció medul·lar de base genettiana subsisteix, matisada per les noves aportacions.

De la contribució teòrica anglosaxona vull destacar les contribucions de Linda Hutcheon (1978, 1981, 1985), Margaret A. Rose (1979, 1993) i Michele Hannoosh (1989). Totes tres estudioses coincideixen a desmarcar-se del plantejament de base genettiana de la divisió estructural de la transformació i de la imitació. El resultat més vistós és que per a elles la paròdia és l'hipertext resultant de la recreació d'un hipotext o text víctima que pot ser, doncs, tant una obra concreta com tot un gènere, un estil, un moviment, una escola, un període, etc. La divergència, important, entre elles arriba en el moment de considerar el caràcter necessàriament còmic o no de la paròdia. Per a la primera, si bé la ironia n'és un component estructural, la comicitat n'és extrínseca i, per tant, no imprescindible al funcionament. Una posició que l'apropa als plantejaments genettians, que, com acabem de veure, contemplava la possibilitat de la transformació i de la imitació serioses. Les altres dues autores, al contrari, reivindiquen la comicitat com un tret definitori de la paròdia.

També Hutcheon ha tingut bona cura de marcar les diferències entre paròdia i pastitx des d'uns pressupòsits, necessàriament, diferents als

esbossats per Genette (l'oposició transformació / imitació). La propietat clau que li permet diferenciar paròdia i pastitx és la «distància crítica». La paròdia és una forma d'imitació, caracteritzada per la inversió irònica; és una repetició però amb distància crítica, que marca la diferència més que no la similitud. Mentre que en el pastitx, encara que es tracte més aviat d'un «interstil» més que no d'un «intertext», és sobretot ressaltada, a l'inrevés que en la paròdia, la similitud i no la diferència. Com ella sintetitzava: «l'usage structurel du contraste [...] doit entrer nécessairement dans la définition de la parodie (et de la ironie)» (Hutcheon, 1978: 470).

Una vegada recordades les propostes dels estudiosos que he agafat de recolzament teòric és el moment d'explicar l'opció que seguiré en el present estudi. Si ens ateníem a la concepció genettiana, caldria parlar d'un pastitx del gènere novel·lístic tradicional mitjançant la transformació lúdica del relat, amb un paper estelar reservat a la concepció i funcions del narrador. Però em sembla més operativa, almenys en aquest cas, l'alternativa oferta per Hutcheon, que faig meua. Per això puc parlar de paròdia del gènere novel·lístic, entesa com la «imitació», però amb distància crítica i irònica inversió —no ho oblidem— de la concepció heretada del relat. Sí, la paròdia com a contrast, com a ironia genuïna, de ple dret, tal com han demostrat alguns teòrics (Booth, 1986: 111–112, 168–182; Ballart, 1994: 422–426; Schoentjes, 2001: 231–239).

■ 2 El narrador en les novel·les de Trabal

Crec que ja podem encetar l'escorcoll dels mitjans de què es val Trabal per assajar aquesta alternativa de model de relat seguint l'exercici paròdic de la personal reelaboració de la veu narrativa, que realitzarem a través del recorregut per tota la seua producció novel·lística: *L'home que es va perdre* (1929, citaré per l'edició de 2005), *Judita* (1930, citaré per l'edició de 1986), *Quo vadis, Sánchez?* (1931, citaré per l'edició de 1992), *Era una dona com les altres* (1932, citaré per l'edició de 1994), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933, citaré per l'edició de 1989), *Vals* (1935, citaré per l'edició de 1980) i *Temperatura* (1947, citaré per l'edició de 1986).

L'estudi del narrador treballa ens adreçarà directament i necessària a un concepte en gran voga: la metaficció, i els paral·lels de metanovel·la i *Self-Conscious Novel*. Una vegada més és la crítica anglosaxona la que ha dedicat un major esforç a desvetllar les característiques i finalitats englobades sota un concepte, que si bé nominalment és de naixença recent, car el nom de «metaficció» va aparèixer l'any 1970 (Quesada Gómez, 2009: 37, n. 33), els

orígens del qual es perden en els segles (recordem-ne un dels exemples més arxiconeguts: *Don Quijote de la Mancha*). Ara, tanmateix, a partir de les últimes dècades del segle passat, el joc metaficcional es fa molt més agosarat i decisiu fins a transformar la fesomia del relat coetani i comportar unes repercussions filosòfiques (relacions realitat/ficció, caràcter autònom o referencial de l'obra literària, etc.) de molta major substància. Els noms a citar entre els teòrics anglosaxons formarien una llista gairebé interminable, però posats a destacar crec just evocar els noms de Robert Alter (1975), Robert Scholes (1979), Linda Hutcheon (1980, 1988) i Patricia Waugh (1984).

La metaficció, tal com propose d'entendre-la, comporta l'ús d'un conjunt de tècniques i recursos novel·lístics que impliquen, com a conseqüències més transcendents, la ruptura de la il·lusió de realitat i el desvetllament de l'artifici. Ana Maria Dotras en proposa una definició-recapitulació, a partir de l'allau teòric, que em sembla precisa i clara. Val la pena recordar-la:

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad. (Dotras, 1994: 27–28)

En efecte, com recorda Mark Currie, la metaficció és una mena de discurs fronterer que es col·loca en certa manera ell mateix en la línia divisòria entre el que s'ha entès com a text de ficció i text crític o teòric per a tematitzar, precisament, aquesta trobada intergenèrica (Currie, 1995: 2). Dins la literatura catalana Trabal és un dels escriptors que, abans del boom metaficcional, més i més profundament es va endinsar pels nous camins de la metanovel·la o novel·la autoreferencial, com de seguida comprovarem, des dels tímids intents d'unes obres fins a l'esclat metaficcional d'unes altres. En totes el joc narrador/autor no dubta a establir una relació irònica amb les convencions narratives heretades i a introduir una gran dosi d'autoconsciència creativa. Ens trobem, doncs, uns artefactes literaris on no hi manca la reflexió teòrica o crítica, el joc intertextual, amb les cites i les al·lusions, i les referències cinematogràfiques, artístiques i musicals, la incorporació a l'univers diegètic de personatges històrics, reals, el pacte de lectura equívoc, que el converteix en un narrador poc fiable des d'un codi de versemblança realista, la metalepsi o ruptura de nivells i l'ús transgressor de les possibilitats paratextuals.

■ 2.1 *L'home que es va perdre*

En aquesta primera novel·la ja trobem la influència del cinema en l'autor,¹ tal com ha sigut advertida pels estudiosos (Oller, 1973: 40; Pinell, 1983: 39–40; Rosselló i Bover, 1989: 131; Duran, 2000: 19). Les mencions a les tècniques cinematogràfiques apareixen, per exemple, en presentar Silvia «visiblement desfocada» (Trabal, 2005: 21), o la cara d'aquest mateix personatge «projectada com en una gran tela cinematogràfica» (Trabal, 2005: 23) o quan recorre a la tècnica temporal del *flash-back* o analepsi: «Potser, però, que, cinematogràficament, reculem l'estona que cal per arribar a l'instant llampant d'una tan pintoresca visita» (Trabal, 2005: 61). Aquest joc d'esments cinematogràfics és reforçat per la pràctica intertextual de la referència (Bouillaguet [2000: 31] afegeix a la proposta de les pràctiques intertextuals de Genette [1982: 8], és a dir, cita, plagi i al·lusió, la referència o manlleu explícit però no literal, com ara el nom d'un autor, un títol, un gènere, un esdeveniment, un tret singular... però no un text exposat concretament, mentre que l'al·lusió queda reservada per al manlleu no explícit i no literal) malèvola, a la comèdia teatral catalana coetània: el personatge del General parlava «declamant com en les comèdies catalanes» (Trabal, 2005: 84).

Però molt més interessants són la concepció del narrador i la intrusió de l'autor en l'epíleg. El primer es presenta com un narrador certament no gaire «fiable». Així es nega a seguir contant-nos els assistents a la recepció que fan els Reis de Suècia al Palau Reial: «bé vaja!, és inútil d'entestar-se a seguir la llista» (Trabal, 2005: 109). O a contar-nos els fets, perquè els desconeix: «els dos monstres que s'enduïen, amb ells, el secret d'aquella aventura que ningú mai no podrà explicar-se, i que, àdhuc per a nosaltres, sempre quedarà en el més absolut misteri» (Trabal, 2005: 126). I que recorre a una funció comunicativa, en sentit genetià (Genette 1972: 262), hipertrofiada i, per tant, irònica:

S'havia perdut! ¿On era? ¿Per quan? ¿D'on venia? ¿On anava?

D'aleshores ençà, Lluís Frederic Picàbia, l'home que es va perdre, ha voltat mil pobles i ha travessat encara dotzenes de vegades les mars i les muntanyes.

I tots segurament l'hem trobat una hora o altra. ¿No recordeu, potser en aquella excursió a la Costa Brava, un home sol, espellifat, que travessà la platja i que miràreu amb mals ulls, tement-lo?

1 Teresa Iribarren (2012), al llibre publicat poc després d'haver redactat el present article, estudia les relacions de Trabal amb el cinema mut i hi inclou una anàlisi detallada de les novel·les *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sánchez?*

¿No recordeu, potser en aquella ascensió a la Maladeta, que trobareu sobtadament, fent les feines darrera una roca, un pobre vell, trist, que us mirà amb uns ulls d'una vivor especial?

¿No recordeu haver observat amb pena profunda, en un dels vostres viatges per mar, aquell repatriat que dormia a coberta, ran d'un munt de dones, esgratinyant-se el clatell ple de borra?

¿No recordeu, en fi, a través de mil ciutats que tots heu visitat, haver passat pel davant vostre, com una sageta, entre les multituds de les grans vies, dels boulevards atapeïts, de les places amplíssimes, dels carrers obscurs, de les rambles alegres, aquest Lluís Frederic Picàbia [...] (Trabal, 2005: 159)

La novel·la acaba amb un postfaci titulat «Nota en forma d'epíleg», en realitat un postfaci disfressat de «nota» (Genette, 1987: 295), del màxim interès per al nostre propòsit, car no és ni més ni menys que una transformació irònica plenament metaficcional de la funció de l'epíleg clàssic. Cap lector no pot dubtar, després d'haver llegit el text, que la novel·la es troba als antípodes de les exigències i convencions d'una obra realista, per això només pot entendre la reivindicació tot just contrària de l'autor des d'un pacte de lectura lúdic:

tot el que he relatat anteriorment, tota la història d'aquest home que es va perdre, és absolutament autèntica. És allò que podríem dir-ne literalment cert. Jo ja sé que molts no s'ho creuran. Però em feia l'efecte que, malgrat d'això, no estava bé que jo em callés aquesta explicació.

[...]

Per tant, pot dir-se que es tracta, no d'una novel·la fantàstica, sinó, ben lluny d'això, d'una novel·la de la vida real. No he fet sinó relatar veritats i més encara n'hi hauria afegit si no hagués estat que ja en tenia prou i que no defujo de guardar-les per un altre dia que se m'ocorri continuar explicant-vos com han acabat tots els bons senyors i senyores que han quedat penjats ara com ara.

Feta aquesta confessió, estic tranquil i respiro. (Trabal, 2005: 160)

He d'afegir que entenc aquesta «Nota en forma d'epíleg» com a paratextual i no textual, motiu pel qual l'adjudique a l'autor i no al narrador, funció interna al text. Però el joc plantejat per Trabal és de tal ambigüïtat que també crec plausible que algun altre lector interprete que l'epíleg forma part del text i ha de ser adjudicat al narrador i aleshores caldria interpretar-lo com una nota assumida per aquest i no per l'autor. L'efecte final seria semblant, però el joc metaficcional no seria tan notable com si veiem la irrupció de l'autor. Genette (1987: 150–270) dedica molt poc d'espai a desenvolupar el postfaci, que, en línies generals, remet a allò explicat per al prefaci. Tenint, doncs, en compte l'estudi sobre aquest últim, podem dir que ens trobem davant un postfaci auctorial assumptiu ficcional.

La missió principal del postfàci és exercir una funció curativa o correctiva davant el lector que acaba de llegir l'obra. Però en el cas d'un postfàci ficcional, com aquest, la finalitat metaficcional en domina i oblitera qualsevol altra, car la pràctica tant del prefaci com del postfàci ficionals va unida a la posada en escena de la ficció mateixa. O com diu Genette, referint-se directament al prefaci ficcional: «ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une *self-consciousness* à la fois gênée et joueuse : jouant de sa gêne» (Genette, 1987: 269). El tret singular de Trabal és que ha sigut capaç de traslladar a la fi del text, al postfàci, aquesta mena de joc metaficcional irònic d'espills propi dels prefacis ficionals.

■ 2.2 *Judita*

Tornem a trobar l'esment a la narrativa cinematogràfica, ara per fer veure el moviment de dues figures del poema carnerià «Nus, eren dos amants» (*La inútil ofrena*, 1924): «semblaven moure's com dues figures cinematogràfiques en els vidres del balcó, petita tela vívida damunt la qual el nostre film reflectia les imatges d'una ordenada imaginació seguint paral·leles» (Trabal, 1986: 55).

Inclou, en un parell d'ocasions, la pràctica intertextual en la variant de la cita (Genette, 1982: 8). La primera és una cita d'un vers amb indicació de l'autor: «Nus érem dos amants vora la mar serena», de Josep Carner. En realitat es tracta del vers inicial del sonet del mateix nom, publicat a *La inútil ofrena* l'any 1924. La segona és una cita d'un fragment de l'últim vers de la primera estrofa del poema «Cal·lídia i els préssecs», del poemari *Els fruits saborosos* (1906), del mateix Carner: «arrodonit amb pausa». Ara sense especificar-ne l'autoria.

En aquesta novel·la inicia la introducció de personatges històrics, vull dir de la vida real, dins l'univers de ficció. El text és recorregut per personatges ben coneguts de l'enciclopèdia occidental, acompanyats molts d'ells de la referència a alguna obra seua artística, musical o literària: Francesc Domingo, Josep Carner, Rimsky-Korsakov, Dvorak, Szymanovsky, Ingres, Petrarca, Mozart, Schubert i Ger[h]ard. La incorporació d'aquests personatges històricament atestats és un recurs habitual de la novel·la d'ambició didàctica, formativa, com ara la novel·la ideològica o la novel·la històrica, molt unides a un codi de versemblança realista, car la introducció d'aquests personatges reals augmenta la confiança del lector en la veridicitat de la història contada i en la validesa del missatge. En el cas de Trabal la finalitat, no cal dir, és tota una altra: la recreació irònica del recurs. No pot haver-hi

major contrast que barrejar dins un mateix món diegètic personatges reals i fets inversemblants o senzillament impossibles.

Perquè el narrador no dubta a presentar-se com un narrador poc fiable des d'un codi de versemblança realista. Per exemple, si tenim en compte que no és estrany trobar-se una fada sortint del bany marí (Trabal, 1986: 115) o que l'esperit del protagonista fuig d'ell i se'n burla (Trabal, 1986: 117) o que els cossos dels protagonistes s'aprimen fins a esdevenir literalment plans (Trabal, 1986: 121–122), no «pot» estranyar-nos que tinguem capacitat de volar, fins a enlairar-se per un viatge sideral recorrent la Via Làctia:

Sovint, quan la nit s'abaixa pel pes enorme de l'estelada, hem pujat als estels i, saltant de l'un a l'altre com entre roques, hem arribat a la Via Làctia, damunt la qual hem fet i refet inacabables passejades, sentint aquell sorollet voluptuós del trepig que fa un garraquec com si hom caminés per sobre una estesa de cagaferro brillant, els reflexos del qual enlluernen... (Trabal, 1986: 96)

Precisament en un d'aquells vols —el final— Judita «de sobte va fer un pet com un gla i va quedar a trossos» (Trabal, 1986: 126). Final de la protagonista i de la novel·la no gaire convincent des d'un model novel·lístic realista.

Reserve per al final un altre component metaficcional de primer interès: la «Nota de l'autor» (Trabal, 1986: 108). Es tracta, en terminologia genettiana, d'una nota ficcional auctorial denegativa o pseudoeditorial. És un tipus de nota de llarga tradició, clàssica, que sol acompanyar les novel·les epistolars o en forma de diari i mitjançant la qual l'autor es presenta com a editor encarregat «simplement» d'editar un text que se li ha lliurat o ha trobat (Genette, 1987: 312). Com recorda Genette, «les notes fictionnelles, sous les couvert d'une simulation plus ou moins satirique de paratexte, contribuent à la fiction du texte» (Genette, 1987: 314). En el nostre cas, en efecte, amb una novel·la en forma de model epistolar d'un sol emissor, ens trobem davant un ús irònic molt suggerent d'aquest tipus de nota: es presenta com una transformació lúdica, còmica, de la pràctica de la nota, cosa que ens introdueix dins l'àmbit de la metaficció.

■ 2.3 *Quo vadis, Sánchez?*

El narrador recorre a la pràctica intertextual de la cita i de l'al·lusió. De la primera és una bona mostra la sentència que, pel que assegura el narrador, utilitzava Joan Oliver, l'amic real de l'autor, convertit ací en amic del protagonista ficcional Sánchez. «Als revolts no n'hi ha mai, de carros!» (Trabal,

1992: 118). De les al·lusions voldria recordar la transcripció irònica de la perplexitat que creava la novel·la avançada del moment: «tots els diaris afirmaven que aquell fet no podia ésser altra cosa sinó influència de les novel·les d'avui en dia que carreguen el cap de la gent amb idees estrambòtiques» (Trabal, 1992: 27). I el record d'una escena d'un film de Charles Chaplin: «¿Què podia fer en Sánchez d'aquelles flors? Recordava vagament un film de Charlot, no sabia quin, i, no sabia tampoc per què, per un moment li semblà encarnar-lo» (Trabal, 1992: 141–142), que no pot ser un altre que *City Lights* (1931).

Utilitza la tècnica cinematogràfica per a incorporar alguns recursos, per l'eficàcia i economia provades. És el cas del trasllat de la seqüència d'imatges, amb el refinat joc temporal, al relat novel·lístic, com ara «¿Per què no tenir pietat entretenint-nos a esbombar, donant “el film del combat”, desentriant en peces menudes els segons terribles del seu martirologi...?» (Trabal, 1992: 52) o com ara en el següent exemple, amb referència a la revista musical inclosa «Tot el film del ràpid viatge en expressos, amb el final de “revista” de music-hall de Deauville, li fugia, camps dels sentits a través, davant aquella visió inèdita» (Trabal, 1992: 84). I també torna a emprar el recurs de la càmera desenfocada, com ja hem vist que feia a *L'home que es va perdre*: «[Sánchez] Visiblement desenfocat l'iniciament de la seva vida, de tombarella en tombarella ¿baixava per un tobogan sense fi?» (Trabal, 1992: 68). I hi incorpora els personatges històrics: els ja citats Joan Oliver i Charlot, més Francesc Cambó, Sèneca i Bernat Metge (en realitat la col·lecció de clàssics de la Fundació Bernat Metge).

Destaca la funció comunicativa hiperbòlica del narrador, que ja havíem descobert a *L'home que es va perdre*:

Tots el coneixem, el Sánchez. ¿Hem pensat mai, però, de què viu, què fa, què pensa? No interessa gaire a ningú. Quan li hem allargat la mà entre mil mans en un moment de cada dia, ¿se'ns ha acudit gaire entretenir-nos a pensar en la seva vida?

Quant [sic] donant un tomb per la Rambla el descobrim assegut en una cadira davant el Liceu, tot sol, una cama sobre l'altra, ¿hem pensat: «Què deu pensar, ara, en Sánchez?»

Quan l'hem endevinat en una barraca del parc d'atraccions de l'Exposició fent-se retratar dalt d'un avió de fusta, ¿hem pensat mai: «Per què deu voler aquest retrat, en Sánchez?»

Quan l'hauem trepitjat, massa atrafegats, en anar a agafar el metro, ¿hauem pensat: «On deu anar, en Sánchez?»

Quan a la sortida del treball en Sánchez ens ha saludat, niquelat de dalt a baix, amb una flor al trau i el bastó fent filigranes als dits, ¿se'ns haurà acudit gaires vegades: «De què deu viure, en Sánchez?» (Trabal, 1992: 99)

Finalment cal destacar l'ús paratextual de la nota a peu de pàgina: «Nota de l'autor». Es tracta d'una nota auctorial autèntica assumptiva sobre text ficcional, en terminologia genettiana. D'entrada aquest tipus de notes «marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif qui rend tout aussi légitime son assignation au paratexte» (Genette, 1987. 305). Però, a més a més, la nota de Trabal trenca totes les expectatives del lector, car no es reservada a introduir complements documentals, sinó al pur i simple joc irònic de l'ús mateix de la nota: «Això no fa cap gràcia» (Trabal, 1992: 135), referit a la condemna presidiària de menjar cinquanta-tres olives negres en cada àpat.

■ 2.4 *Era una dona com les altres*

El narrador empra, com ha esdevingut habitual, el recurs intertextual de l'al·lusió. En aquest cas comptem amb un exemple d'una composició molt refinada: una variant, en femení, del títol de la pròxima novel·la, encara no publicada (apareixerà l'any següent, el 1933): «Hi ha dones que ploren perquè es pon el sob» (Trabal, 1994: 95).

També reprèn les mencions a les tècniques cinematogràfiques, com aquest préstec del temps accelerat propi del cinema, que hi manté un gran avantatge sobre el relat novel·lístic. «I més d'un cop han passat pensaments ombrívols davant meu, com una cinta cinematogràfica, per sort massa vertiginosa perquè pogués aturar-me en cap d'ells» (Trabal, 1994: 123). I introdueix també, encara que en menor nombre que en altres novel·les, els personatges històrics: Benet (el pintor Rafael Benet i Vancells) i Casanoves (l'escultor Enric Casanovas i Roy).

Però els dos components més atractius són la confecció mateixa d'aquest narrador i el joc metaficcional. El narrador, en principi, no té res de sorprenent: es tracta d'un narrador tradicionalment anomenat en primera persona o narrador extradiegètic homodiegètic, en terminologia genettiana. Ara bé, aquest narrador primer o extradiegètic no és en realitat qui conta la part més substancial de la història, sinó un parell de personatges, innominats, que assumeixen, en qualitat de narradors segons o intradiegètics homodiegètics, el relat dels fets passats més importants de la vida d'Erènia, la protagonista femenina. Especialment el primer dels dos, un antic i molt bon amic de la protagonista, que a més a més assumeix una focalització «impossible», car, encara que és homodiegètic, és a dir, un personatge de la història, és capaç d'adoptar una focalització zero i penetrar en la consciència d'Erènia per contar-nos què passa pel seu món interior.

A més els personatges ens introdueixen en una continuada i molt rica reflexió metaficcional. Com ara aquesta meditació del personatge-narrador primer sobre la relació novel·la/lector:

Sí, si vols per fer número, però compleix una missió determinada, viu com els personatges actius de les novel·les, que són els lectors. ¿T'imagines un lector de novel·les sense novel·les? ¿Que fóra de llur vida sense recórrer pausadament, fixant-se en els detalls més insignificants, les pàgines que els novel·listes han escrit? I arriben a establir un paral·lel significatiu: es creuen que la vida dels altres els pertany, és a dir, que s'ha fet per a ells, que la gent viu només perquè ells contemplin la vida, talment com els lectors assaboreixen les obres que els cauen a les mans, perquè en el seu subconscient tenen idea que *allò* s'ha escrit per a ells; més ben dit, que en certa manera ells ho han provocat, que ells en són els únics creadors. ¿Què fora una novel·la (es pensen) sense algú que llegís? I figura't, ¿què fóra En Manyosa sense la seva colla de l'Ateneu, que li segueix pam a pam la vida i miracles? (Trabal, 1994: 87–88)

O aquest raonament sobre la relació novel·la/vida assumit per l'amic d'aquest personatge-narrador primer i ell mateix personatge-narrador segon: «Tu deies que ella havia mort d'un final lògic. Potser si estiguéssim discutint una novel·la hi cabien aquests equilibris. En la vida real, però, no podem lliurar-nos a consciència» (Trabal, 1994: 135–136). Hi oposa la ficció d'una novel·la a la «realitat» de la seua vida, que tots sabem que no és més que ficció novel·lística també.

Tanmateix l'element culminant d'aquesta explosió metaficcional és el postfaci o «Nota dels editors», un altre postfaci disfressat de «nota». El narrador aparentment deixa el pas als editors i a l'autor real. Es tracta d'un postfaci molt peculiar, car transforma irònicament la funció canònica, la finalitat curativa o correctiva de la interpretació dels lectors, per esdevenir de totes totes una part més de la ficció. Al capdavant no actua ben bé com un component paratextual sinó plenament textual. Vet ací el joc irònic i les conseqüències: rebenta les possibilitats d'un pacte de lectura realista. Formalment tampoc no és absent de complexitat: es tracta d'un postfaci dels editors que inclouen una carta de l'autor. Tenint en compte que l'aportació dels editors consisteix únicament en la mínima introducció de tres línies, crec que podem considerar que ens trobem davant un postfaci auctorial autèntic assumptiu, signat per Francesc Trabal.

El postfaci a compleix dues finalitats principals: acabar la història, donant les últimes informacions sobre la realització de l'autòpsia per a saber amb certesa la causa de la mort d'Erènia i insistir amb una major dosi de joc metaficcional. Així l'autor aprofita per suggerir als editors la substitució del títol primer (*El vocal*) per una altre, car ja no «respondria ara a la

complexitat que la figura d'Erènia ha pres» (Trabal, 1994: 139). Ell mateix en proposa un en italià: *Marcia funebre sulla morte d'Erènia*. Tot i que deixa plena llibertat als editors perquè hi puguem escollir-ne «un altre que s'hi adigui» (Trabal, 1994: 139), com, en efecte, ocorre.

I reserve per al final l'atreuït joc metalèptic, mitjançant el qual s'evaporen les barreres entre el món de la realitat de l'autor i el món ficcional que ha creat. O dit en uns altres mots: es barreja la suposada vida «real» de l'autor Francesc Trabal amb la vida ficcional de la novel·la, un nou món en què conviuen autor real i els seus personatges de paper. Així Francesc Trabal afirma sense alarma que s'ha trobat En Manyosa, el marit d'Erènia, amb qui té una educada conversa, que ens transmet. I conclou promentent un contacte futur amb editors i lectors reals per a assabentar-los de les novetats: «Em consola de confiar que arribat aquell moment potser hi haurà prou matèria per reprendre aquest tema i quedar bé amb els lectors, als quals i a vós prometo des d'ara tenir-vos al corrent de tot el que passi» (Trabal, 1994: 141).

■ 2.5 *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

Trabal torna a recórrer al recurs intertextual de la cita, com en aquest parell de fragments posats en boca de Carles Sindreu, introduït com a personatge a l'univers diegètic de la novel·la: «Les oques es beuen... es beuen... es beuen la llet, això la llet, que... que deixem al fons de les copes» i «La meva Parker Duofold, destil·la (aquesta vegada, Càrol, excusa'm), destil·la l'esperma roja masturbada per les meves gemes» (Trabal, 1989: 118). Curiosa, i seductora, barreja de cita i paròdia, car Trabal s'inventa la cita de Sindreu contrafent paròdicament el seu estil (Porta, 2007: 200). També val la pena recordar l'agullonada maliciosa que, com a bon fill dels noucentistes, posa en boca del narrador per a presentar cal Quatre Pisos com «una mena de barraca gaudiniana» (Trabal, 1989: 32).

Precisament hi esmenta el títol del llibre *Un nu i uns ulls*, de Carles Riba, que pot ajudar a resoldre d'una vegada l'«ampasse» de l'existència o no d'aquest volum poètic. Segons Carles-Jordi Guardiola, que recull la informació dels diversos estudis a l'abast, l'edició d'aquest poemari amb dibuixos de Francesc Domingo, a desgrat que el *Diari Mercantil* del 14 de juliol de 1933 la donava com a feta, no va passar de projecte (Riba, 1989: 391–392, n. 7). L'aparició de l'esmentat llibre en mans d'un personatge de la novel·la sembla que en corrobora l'edició efectiva, tal com l'anunciava el diari.

Hi ha igualment una successió de personatges històrics incorporats al si de l'univers diegètic i amb la mateixa finalitat, ja comentada: Armand Obiols, Agustí Esclasans, Joan Maragall, Carles Riba, Calvet (sens dubte Agustí Calvet «Gaziel»), Antoine, Gerhard, Plandiura, Picasso, Joan Oliver, Carles Sindreu i Cocteau.

L'element cabdal, tanmateix, és el narrador. O millor dit: la relació, ben irònica, narrador-autor. El narrador comparteix aquella característica genuïna trabaliana de la infiabilitat, car, per exemple, es mostra incapaç de comunicar la informació, que, en principi, d'acord amb focalització zero adaptada, hauria de conèixer:

I Clara fugí lentament, sense que ningú vagi poder saber mai què pensava, ni on anà a amagar el seu rubor i les seves llàgrimes, segurament seques, segurament les úniques d'aquella casa que mai més ningú no podria escórrer com una esponja. (Trabal, 1989: 39)

I introdueix un ús tan sovintejat que el converteix en característic del relat repetitiu (Genette, 1972: 147). La finalitat de tal recurs en Trabal és clarament irònic perquè reflecteix insistentment les tribulacions del protagonista fins a reduir-les de tràgiques a còmiques. Per exemple, el martelleig sobre la condició de H. Càrol Ferreres de professor de matemàtiques al Liceu Politècnic de Tharbes, repetit sense ni una sola variació formal (Trabal, 1989: 9, 15), té per objectiu mostrar-nos el contrast entre la professió tan «respectable» i ordenada i l'atac passional per la criada: «H. Càrol Ferreres era professor de matemàtiques al Liceu Politècnic, de Tharbes». O, per esmentar, un altre cas de relat repetitiu, la contínua insistència en la incapacitat de Càrol Ferreres de besar les dents de Maria (Trabal, 1989: 10–11, 15, 19–20, 24) mostra el caràcter no gens apassionat del personatge envers la seua dona, per contrast amb l'efusió amb què es llança a besar la criada: «incapaç de besar les dents de Maria».

Però el component central de l'eclosió metaficcional és la «retirada» del narrador suplantat per l'autor. És un cas paradigmàtic de la metalepsi narrativa (Genette, 1972: 243–246; 1983: 58–59; 2004), que si bé pot provocar un efecte de fantàstic o d'humor, o d'ambdós barrejats, en la present novel·la l'estranyesa de l'aparició «impossible» de l'autor dins l'univers diegètic causa sens dubte un efecte d'humor i té una forta càrrega irònica en rebentar les regles del gènere. Recordem que l'autor, aqueixa persona de carn i os que habita el món real, no pot penetrar dins un món ficcional, necessàriament «irreal», creat precisament per ell. Dit en uns altres mots: l'autor no pot ser alhora el déu creador i una de les criatures fictionals creades.

Comença l'«Entreacte» amb el capítol X, en què tots els personatges són embarcats en el vagó número sis del ràpid de París a Barcelona de les 17'21, acompanyats de l'«autor d'aquesta novel·la». Aquest es troba amb el seu amic Calvet a qui confessa que no sap com acabar la novel·la, li dona a llegir els capítols redactats fins aleshores i que nosaltres, els lectors, ja hem llegit. Calvet en resulta entusiasmat i li diu que poden ser el fonament d'una bona novel·la. Aleshores l'autor li confessa que ha escrit un altre capítol, l'XI, que nosaltres no coneixem perquè no li acaba d'agradar, però que ara podrem llegir, alhora que Calvet, gràcies al subterfugi de passar-li'l perquè pugui donar-ne la seua opinió. L'autor mentrestant reconeix els dubtes en les possibilitats i la conveniència d'acabar l'obra, car tota la colla de personatges se li havia revoltat i es negava a seguir sota les mans d'un inepte com ell.

S'oposaven a ésser mangonejats per un ximple, desfet precisament llur vida i miracles, no seguint precisament amb fidelitat llur destí i convertint-lo en una caricatura, en un pastitx sense gràcia, en una narració sense substància. (Trabal, 1989: 71)

Tanmateix la negra visió de l'autor contrasta amb el fervor de Calvet per la novel·la, «una novel·la com una casa» (Trabal, 1989: 71). I tot seguit li dispara un raig de suggeriments per a la continuació de la història. L'autor queda plenament reconfortat i animat a seguir-la. Com en efecte ocorre quan passem a l'inici de la segona part amb el capítol següent, el XII. La ironia de l'estratagema no pot passar desapercebuda: l'autor desconfia i rebaixa les virtuts de la novel·la i és Calvet qui, per contra, l'exalta i l'instiga a acabar-la. L'autor es «rendeix» a les peticions del lector i la revolta dels personatges acaba tot just començada. La seua revolució, a diferència dels personatges creats per altres autors coetanis (un Pirandello o un Unamuno, per exemple), és una caricatura de protesta. Una ironia més. Però no tots els crítics ho van entendre així. O almenys no amb una valoració positiva. Rafael Tasis, per exemple, no va dubtar a desqualificar l'«Entreacte»: «¿Però per què introdueix Trabal en la seva novel·la aquell intermedi que estronca les oracions?» (Tasis, 1935: 99). Són els riscos de la ironia: no tothom l'entén.

■ 2.6 Vals

Precisament la novel·la més lloada de l'autor, l'única que li va permetre guanyar el Premi Crexells, l'any 1936, és la que ofereix un joc metaficcional menor. I potser no és una casualitat, sinó una aposta ben conscient de Trabal, temerós dels prejudicis que davant el jurat i el públic en general li podria ocasionar un joc narratiu tan agosarat com el que venia proposant.

Això, però, no vol dir que hagen desaparegut el recursos ja coneguts. Hi trobem, per exemple, un ben interessant cas de relació intertextual d'al·lusió a la seua pròpia novel·la anterior, *Hi ha homes que ploren perquè es pon el sol*: «El seu marit enamorant-se de la serventa. No recordava ben bé l'autor d'una obra que li havia caigut a les mans i que duia un títol molt llarg de no sabia que passava quan es ponia el sol» (Trabal, 1980: 26). Hi ha també una llarga cita d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe (Trabal, 1980: 71–74). Apareixen igualment els personatges històrics: Sauguet, Carner, Goethe i, com acabem de veure, ell mateix en forma d'al·lusió a través de la seua novel·la prèvia.

El narrador, una vegada més, s'hi presenta com a «infiablable» des dels pressupòsits de la versemblança realista i la informació que transmet és, si més no, inaudita:

Tots els retrats a l'oli que penjaven de les parets feren un badall enorme, llarguís-sim, i estiraren els braços com desentumint-se. Els cortinatges s'estremiren com si sentissin el primer bri d'aire de la matinada. El cap de senglar dissecat obrí els ulls amb pausa. Les cadires s'assegueren cansades i el divan s'ajaçà aplanat. Només la pell d'ós blanc continuà immòbil, absent, sense cap alè de vida, com de cartó-pedra i amb aquell posat de tant se me'n dons que prengué des que l'obriren pel ventre i la plantificaren allí per dissimular les rajoles mig escrostonades. (Trabal, 1980: 18)

I recorre igualment al relat repetitiu, com ara per a marcar el desassossec que l'enamorament secret de Joana envers Zeni li crea (Trabal, 1980: 62, 65 i 68):

I es ruboritzava només de pensar que no podria fallar la pregunta que en Zeni semblava habitual: – Tens fred, Joana? – Com podria negar-li-ho si el seu tremolor la delatava? Però fred de què? La calefacció era normal; el seu vestit de llana; les mànigues... si no en sentia, de fred! ¿Per què les mans, en trobar les de Zeni, havien de comprometre-la? – No ho sé, Zeni. No m'ho preguntis més, això... (Trabal, 1980: 68)

O l'emoció irrefrenable que sent Zeni de rellegir l'anotació al seu diari del dimecres, 12 de juny, sobre el trasbals que l'enamorament de Raya li provoca (Trabal, 1980: 133, dues vegades). O el fragment, ben interessant, de

la confessió de Zeni a mossèn Romeu, que no deixa de ser un relat repetitiu de caràcter singular, gràcies al qual el lector torna a trobar, en síntesi, els esdeveniments més notables de la seua vida, ja coneguts amb anterioritat (Trabal, 1980: 174–182). Una vegada més, com en la novel·la anterior, el comportament tan particular del protagonista, ací Zeni, rep un reforçament irònic amb la reiteració.

■ 2.7 *Temperatura*

Temperatura, l'última novel·la de Trabal, signada el 29 de novembre de 1945, a l'exili xinès i publicada quatre anys després, ha sigut rebuda amb la major disparitat d'opinions per part dels estudiosos. L'autor mateix la considerava la millor novel·la seua, al costat de *Judita*: «De tota la vida que he volgut fer una novel·la com *L'any que ve* i no he pogut. Ho he provat, sense rubor he anat publicant llibres. Només en *Judita* i en *Temperatura* s'hi troba alguna cosa» (Trabal, 1981: 57). El seu gran amic Joan Oliver, assidu actor de *cameos* en les seues novel·les, com acabem de veure, en tenia una opinió ben diferent, car la considerava la seua novel·la «menys afortunada» i en feia una dissecció ferotge: «un humorisme totalment gratuït i gairebé delirant desfigura una narració, d'altra banda sense contingut vàlid: tristos símptomes d'una decadència prematura» (Oliver, 1999: 378). Entremig tota la gamma de valoracions. Però una cosa em sembla indiscutible: *Temperatura* és l'apoteosi de la metaficció trabaliana.

El narrador segueix emprant les mencions al cinema, però no a les tècniques cinematogràfiques, com en novel·les anteriors (Trabal, 1986: 19, 117, 172, 173 i 174). També a la ràdio (Trabal, 1986: 19) i l'alta comèdia (Trabal, 1986: 19).

Incorpora els personatges històrics amb una generositat gairebé il·limitada: quaranta-un, entre artistes plàstics, músics, escriptors, actors, etc., etc. I fins i tot recupera alguns dels personatges de les seues novel·les prèvies (*Judita* [novel·la homònima], Zeni, Sílvia, Raya [*Vals*] i Càrol [*Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*]) per fer-los participar en un breu *cameo* evocat: els presenta com a casats en la basílica de Montmorency, encara que no s'haja dit –i resulte absolutament improbable– en els respectius relats on pertanyen.

Però sobretot el narrador és caracteritzat per dos trets: esdevé infiable com a font d'informació encarregada del relat dels esdeveniments i aposta per un joc metaficcional extrem, en què la colossal metaficció rebenta qual-

sevol possibilitat de pacte de lectura realista. La paròdia del model novel·lístic realista-naturalista arriba al cim.

De forma continuada, doncs, el narrador ens adverteix que no ens contarà determinats fets pels motius més variats i peregrins, com quan, per citar només un petita mostra, després d'un silenci en una conversa, no té inconvenient d'advertir el lector que «com és lògic que n'hi hagi més, el lector segurament podrà seguir imaginant-los pel seu compte» (Trabal, 1986: 56) o quan es nega a contar-li el final d'una escena perquè «feia la mar d'estona que em trobava amb ells i ja començaven a fer-se'm carregosos...» (Trabal, 1986: 116).

Però la característica essencial, la que li dóna la fesomia tan singular, és la barreja gairebé inextricable entre narrador i autor; vull dir, entre la funció textual de la veu narrativa i l'autor real extratextual. La metalepsi o ruptura de nivells és tan sovintejada que acaba per resultar molt difícil diferenciar l'un de l'altre. Ben segur que aquesta novel·la faria les delícies de Genette i de qualsevol narratòleg. Per tal que ens en fem una idea més precisa, vull recordar que quatre capítols sencers (2, 5, 26 i 33) són «ocupats» íntegrament per l'autor: la metalepsi esdevé gairebé la norma i no l'excepció. Un detall ens ajudarà a entendre-ho millor. L'autor, en l'últim capítol, el 33, una vegada «acabada» la novel·la en el capítol anterior, reuneix en el seu estudi els periodistes que havien irromput ja en el capítol 2, per contar-los els esdeveniments, ara sí, finals de la història, que el seu narrador havia «oblidat» de contar als lectors, alhora que aprofita per a explicar la seua opinió personal sobre la concepció de la vida coetània, de què la seua heroïna s'havia convertit en portadora. És una funció ideològica, però no del narrador, sinó, suposadament, de l'autor.

Les intervencions de l'autor davant els seus personatges esdevenen habituals i no hi manquen les revoltes i les discussions, que molt més tímidament ja havíem descobert a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. L'autor mateix ho advertia en el capítol 2:

I jo mateix em ficaria a les seves pàgines cada vegada que ho cregués necessari. Àdhuc per heure-me-les amb els propis personatges. Amb Herbert o amb el seu nom canviat. Corregint-los, discutint amb ells, barallant-m'hi a les bones o a les males. Menys amb Anna. Anna! Ella no. Ella està formada. Ella ja existeix. Ella existeix més que jo mateix. Ella serà, en tot cas, qui farà de mi el que ella vulgui. Però ningú no ho sap. Ningú no la coneix. Ningú no l'ha vista mai. Ningú mai no la veurà. Només jo. (Trabal, 1986: 20)

I a fe que compleix el programa! Per això el lector acaba assumint que l'autor i Anna en un moment determinat avancen, complementant-se, en el capítol 6, els esdeveniments que l'autor tenia pensats per al capítol següent, que ja no seran contats en aquest capítol immediat sinó simplement evocats en resum pel detectiu del vaixell. I pot trobar normal veure's implicat en les discussions entre autor i personatges, com en el capítol 26, quan l'autor implora la col·laboració dels seus personatges per a poder acabar la història.

—Mireu, Anna, estimada criatura meva, i estimat, incommensurable Martel. ¿Per què no heu d'ajudar-me una miqueta més? ¿Us sentiu amb forces, encara? Si heu arribat a dominar el lector —un lector— fins ací, entretenant-lo o no..., i, si entre tots hem aconseguit que algú arribés fins a aquesta pàgina, només que fos un lector tan sols, ¿no us sentiríeu capaços d'un darrer esforç...?

Els vaig mirar fixament. Ells també es miraren fixament. Tots plegats ens miràrem fixament. Els vaig oferir tabac, Whisky, uns daus... (Trabal, 1986: 179)

Fins i tot acaba la conversa animant-los a fer un viatge de descans per tal de recuperar-se abans de continuar la història. Ell està disposat a assumir-ne el cost. «Les despeses van a càrrec meu...» (Trabal, 1986: 180).

Les relacions de l'autor amb els personatges van acompanyades dels moments de reflexió sobre el fet literari. La literatura *light* i desvirtuada dels *readers digests*, la relació ficció/realitat, l'assumpció irònica de la misèria vocacional del novel·lista,... van passant davant els ulls del lector. Fins i tot els personatges col·laboren amb comentaris sobre les similituds de la vida amb les novel·les, com en aquesta resposta d'Artur, el marit d'Anna: «—¿Com en les novel·les? Mireu, escolteu, estimat senyor detectiu, ¿no seríeu pas autor de novel·les policíiques?» (Trabal, 1986: 48).

Aquesta mena de pirotecnia narratològica conclou amb el joc paratextual. Hi ha uns «Acknowledgements» finals que no són més que un postfaci auctorial autèntic assumptiu seriós, espai dedicat a donar les gràcies a un seguit de persones i institucions per diversos motius, des dels més elevats fins als més quotidians. Com que respecta les convencions, no hi insistiré en un treball dedicat precisament a estudiar la ruptura paròdica d'aquestes.

Les tres notes són auctorials autèntiques assumptives sobre textos ficcionals, de les mateixes característiques que la suara estudiada en analitzar *Quo vadis, Sánchez?* Les dues notes primeres (Trabal, 1986: 100 i 159) són d'un notable refinament, car, a més de proposar un joc paròdic amb les convencions de les notes serioses, són metalèptiques: en la primera l'autor inclou una carta d'Anna, la protagonista; i en la segona li envia, a aquesta

heroïna, un seguit de llibres per a «reforçar els seus coneixements en la matèria» (Trabal, 1986: 159). La tercera, igualment paròdica, estableix una comunicació de l'autor amb el lector, a qui proposa de cartejar-se si té interès a aprofundir en els fets sorprenents que han provocat la creació del nou continent d'Annàsia.

La rebentada paròdica del codi de versemblança realista, ja habitual però acrescuda, i de dos gèneres novel·lístics de forta embranzida en els segles XIX i XX com són la ciència-ficció i la utopia fan de *Temperatura* una obra ben insòlita en el panorama literari català... i no català.

■ 3 Conclusions

Al llarg de les pàgines anteriors hem pogut comprovar l'esforç de Trabal per a crear un nou narrador, o millor dit combinació d'autor i narrador, més que allunyat, senzillament oposat al narrador realista-naturalista. Trabal escriu en un període històric clau en l'evolució del relat novel·lístic, quan immediatament després de la Primera Guerra Mundial Proust i Joyce obrien la veda de les innovacions revolucionàries, que havien d'acabar amb el model assentat i imposat per Realisme i Naturalisme. Un seguit d'autors europeus, com Virgínia Woolf, i americans, com William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway,... components de l'anomenada Generació Perduda, seguint les seues passes aportaren un exercici revolucionari que, al costat dels models de referència joycians i proustians, assoliren de capgirar el relat, des de la concepció del narrador i de la focalització i la distància (monòleg interior, estil indirecte lliure renovat) fins al joc temporal.

Al mateix temps Trabal reaccionava també contra el model de relat tradicional realista-naturalista. I ho feia amb unes altres armes: la paròdia d'aquest model heretat. L'epicentre de la seua revolta és la concepció del narrador. Un narrador, que allunyat del codi de versemblança realista, no dubta a introduir relacions intertextuals (cita, al·lusió, referència), resmentar les tècniques cinematogràfiques, usar i abusar de la incorporació al món de ficció de personatges històrics, vull dir persones de carn i os, i difuminar les barreres entre ambdós móns, el de la ficció dels personatges i el de la vida real d'autor i lectors. Però sobretot «degrada» el narrador fins a rebaixar-lo de narrador-déu a narrador «incapaç» o «infiable», que ni coneix tota la informació ni ens la transmet sempre de forma convincent. I que a més a més es reparteix amb l'autor, que, com hem vist, no té inconvenient a introduir-se en el relat, igual que els personatges a eixir-ne, amb un recurs esplèndid a la metalepsi, la reflexió metaficcional i el potencial paratextual.

Al capdavant allò que hauria de ser un relat d'accions o esdeveniments esdevé una pràctica i una reflexió teòrica o crítica metaficcional, és a dir, sobre la novel·la mateixa i els seus components.

El resultat és un canvi en la concepció realista de la novel·la: la referencialitat de l'obra literària no és directa ni inequívoca. El codi de versemblança realista és rebentat des d'una nova mirada irònica. El món de ficció treballa gaudint d'una forta autonomia, independent de la realitat que convoca. Per això pot trencar quan vol les regles i convencions de la realitat. Vull dir de la realitat dels «realistes» i «naturalistes». Ningú com Francesc Trabal portà endavant en la literatura catalana d'entreguerres i de la postguerra immediata un programa tan revolucionari i innovador del model novel·lístic. Només la magnífica *Ronda naval sota la boira* (1966, encara que escrita la dècada anterior, car l'any 1957 ja l'havia presentat al premi Joanot Martorell [Pons, 1998: 233]), de Pere Calders, seguirà amb brillantor aquest camí que havia obert de bat a bat Trabal. ■

■ Bibliografia

■ Novel·les de Ferran Trabal citades

- Trabal, Francesc (2005): *L'home que es va perdre*, Barcelona: Quaderns Crema.
 — (1986): *Judita*, Barcelona: Edicions 62.
 — (1992): *Quo vadis, Sánchez?*, Barcelona: Quaderns Crema.
 — (1994): *Era una dona com les altres*, Barcelona: Quaderns Crema.
 — (1989): *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Barcelona: Quaderns Crema.
 — (1980): *Vals*, Barcelona: Edicions 62 / «la Caixa».
 — (1986): *Temperatura*, Barcelona: Quaderns Crema.

■ Referències

- Alter, Robert (1975): *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
 Arnau, Carme (1985): «Francesc Trabal», in : Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 10, Barcelona: Ariel, 84–94.
 — (1987): *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925–1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona: Edicions 62.

- Bach, Miquel (1985): «Francesc Trabal, un humor impossible», in: Trabal, Francesc: *De cara a la paret*, Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 13–32.
- (1999a): «La Mirada a Sabadell (I), de la revolta avantguardista...», *Serra d'Or* 473, 49–53.
- (1999b): «La Mirada a Sabadell (i II), a la modernitat cosmopolita», *Serra d'Or* 474, 58–62.
- (2002): «L'escenificació de la revolta», in: Diversos: *La Colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'Avantguarda*, Sabadell: Fundació La Mirada, 50–63.
- Balaguer, Josep Maria (1996): «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la», in: Casacuberta, Margarida / Gustà, Marina (eds.): *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 67–87.
- (2001): «Francesc Trabal, narrador», in: Balaguer, Josep Maria / Campillo, Maria: *Centenari. Francesc Trabal (1899–1999)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 13–23.
- Ballart, Pere (1994): *Eironia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Billous, Daniel (1982). «Récrire l'intertexte: La bruyère pasticheur de Montaigne», *Cahiers de littérature du XVIIIe siècle* 4, 106–114.
- (1983): «Intertexte/pastiche: l'intermimotexte», *Texte* 2, 135–160.
- Booth, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus (orig. anglès: *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago, 1974).
- Bouillaguet, Annick (1996): *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris: Nathan.
- (2000): *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris: Champion.
- Carner, Josep (1983): «Pròleg», in: Trabal, Francesc: *L'any que ve*, Barcelona: Quaderns Crema, 7–12.
- Currie, Mark (1995): *Metafiction*, London / New York: Longman.
- Dotras, Ana María (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid / Gijón: Ediciones Júcar.
- Duran, Xavier (2000): «Trabal: contra el temps i la distància», *Serra d'Or* 481, 19–20.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.

- (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Éditions du Seuil.
- (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Éditions du Seuil.
- Hannoosh, Michele (1989): *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus: Ohio State University Press.
- Hutcheon, Linda (1978): «Ironie et parodie; stratégie et structure», *Poétique* 36, 467–477.
- (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York / London: Methuen.
- (1981): «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique* 46, 140–155.
- (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London: Methuen.
- (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London / New York: Routledge.
- Iribarren, Teresa (2012): *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Llopis, Tomàs (1987). «Francesc Trabal, una revisió del gènere narratiu», *L'Aiguadolç* 5, 85–88.
- Martí-Olivella, Jaume (1985). «Trabal i Calders, o la incorporació distorsionada del fantàstic», in: Smith, Nathanael B. / Solà-Solà, Josep M. / Vidal Tibbits, Mercè / Massot i Muntaner, Josep (eds.): *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 277–293.
- Montanyà, Lluís (1977): *Notes sobre el superrealisme i altres escrits*, Barcelona: Edicions 62.
- Oliver, Joan (1999): *Obra en prosa. Obres Completes de Joan Oliver vol. 4*, Barcelona: Proa.
- Oller, Maria Dolors (1973): «Francesc Trabal, novel·lista», *Serra d'Or* 167, 39–40.
- (1986): «Pròleg», in: Trabal, Francesc: *Judita*, Barcelona: Edicions 62, 5–19 (ed. primera Barcelona: Edicions 62, 1977).
- Pons, Agustí (1998): *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62.
- Porta, Roser (2007): *Mercè Rodoreda i l'humor (1931–1936). Les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.

- Quesada Gómez, Catalina (2009): *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid: Arco/Libros.
- Riba, Carles (1989): *Cartes de Carles Riba. I: 1910–1938*, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Rose, Margaret A. (1979): *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, London: Croom Helm.
- Rosselló i Bover, Pere (1989): «Entorn de Francesc Trabal i la modernització de la novel·la catalana», *Revista de Catalunya* 33, 127–139.
- Sangsue, Daniel (1994): *La parodie*, Paris: Hachette.
- Schoentjes, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, Paris: Éditions du Seuil.
- Scholes, Robert (1979): *Fabulation and Metafiction*, Urbana / Chicago / London: University of Illinois Press.
- Tasis, Rafael (1935): *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- Trabal, Francesc (1981): «Una carta de l'exili», *Serra d'Or* 262–263, 57.

- Vicent Simbor Roig, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <Vicent.Simbor@uv.es>.

Zusammenfassung: Ausgehend von der parodistischen Ironie seiner Vorläufer, setzte sich Francesc Trabal in der Zwischen- und ersten Nachkriegszeit persönlich für eine Erneuerung der realistisch-naturalistischen Erzählweise ein. Zusammen mit seinem Autor, der nicht zögert, sich in die Erzählung ebenso einzumischen wie deren Figuren plötzlich daraus verschwinden zu lassen, liegt Trabals Erzähler viel daran, die Regeln der realistische Glaubwürdigkeit mithilfe einer wirkungsvoll eingesetzten Metalepse programmatisch aufzubrechen. Dieser Beitrag zeigt, wie Trabals Romane ihre ganz eigenen Züge annehmen, indem sie intertextuelle Bezüge (Zitate, Anspielungen, Verweise), das Erwähnen von Filmtechniken, das Einarbeiten historischer Figuren in die Fiktion, den Wandel des Erzählers in einen unzuverlässigen Mitteilungsapparat, das Potenzial der Paratexte und die gegenseitige Invasion der jeweiligen Autor- bzw. Figurenbereiche dank der Metalepse einsetzen, um schließlich zur metafictionalen Praxis und Reflexion zu führen. ■

Summary: During the interwar and post-war period, Francesc Trabal was committed to renewing the realist-naturalist fiction pattern from a parodic-ironic perspective. Trabal's narrator undertakes to programmatically break up the rules of realist verisimilitude. The author does not cease to appear in the story, while the characters are able to leave it through the splendid use of a metalepsis. This paper shows how Trabal's novels achieve a unique appearance due to intertextual relationships (quotation, allusion and reference), mentions of cinema techniques, the incorporation of historical characters in the fictional world, the narrator's transformation in an unreliable storytelling machine, the

paratextual potential and the reciprocal invasion of both author's and characters' dominions by means of the metalepsis, which leads to metafictional practice and reflection. [Keywords: Irony; parody; metafiction; narratology; narrator; author; history of the novel] ■

La duplicació pronominal en les relatives locatives en català

Cristina Albareda (Barcelona)

■ 1 Introducció

L'objecte d'estudi d'aquest treball és l'aparició del pronom feble *hi* en les oracions relatives locatives en català.¹ Aquestes van introduïdes pel pronom relatiu *on*, el qual fa de nexa entre l'antecedent i la relativa, i també indica la funció sintàctica de locació. Tanmateix, molt freqüentment també apareix el pronom locatiu *hi* (ex. *Vam visitar la ciutat on hi viu la meva germana*). Tradicionalment, la repetició del pronom s'ha tractat com un cas de pleonasma.²

En aquest treball, es defensa l'aparició del pronom *hi* en les relatives locatives introduïdes pel pronom relatiu *on* com un cas de duplicació pronominal, i s'analitza de diferent manera segons si es tracta d'una relativa explicativa o especificativa (apartat 2). En el cas de l'explicativa, cal tenir en compte que es tracta d'una construcció remàtica, de manera que el pronom apareix per recuperar el tema del qual es dona una informació nova. Els casos en què el pronom no apareix, s'expliquen per evitar confusions amb el pronom *hi* que substitueix un argument verbal obligatori. En el cas d'una relativa especificativa, el pronom *hi* apareix en funció de si la relativa consta d'especificitat, en base a dos factors sintàctics decisius: el primer factor (ap. 3) coincideix amb la relativa explicativa en la voluntat d'evitar la confusió amb el pronom *hi* de funció sintàctica; i el segon factor (ap. 4) és la presència explícita dels arguments verbals; aquest és un factor que aporta especificitat al constituent (ap. 5). Aquests dos factors sintàctics també condicionen l'aparició del pronom *hi* en dos altres contextos: en les relatives locatives substantivades i clivellades, i quan el pronom *hi* de la relativa combina amb altres pronoms; en aquest darrer cas, també hi ha un comportament diferenciat segons si es tracta d'una relativa explicativa o especificativa (ap. 6). En darrer terme, s'exposen les conclusions (ap. 7).

1 Els exemples han estat analitzats des de la perspectiva del dialecte central.

2 Veg. Fabra (1983: §41); Badia (1994: 371).

■ 2 Duplicació pronominal

El fenomen genèric de la duplicació pronominal es dona en algunes llengües romàniques, també en llengües d'altres famílies, com les balcàniques o les eslaves, i ha estat àmpliament estudiat. Tanmateix, a causa de l'heterogeneïtat de construccions en què apareix la duplicació pronominal, i de la variació dialectal existent, continua sent un tema que compta amb opinions molt diverses (Maré, 2011: 121s). La tesi que ha rebut més bona acollida és la de Suñer (1988), que considera que els pronoms duplicats són afixos de concordança que han de concordar amb els sintagmes coreferents en els trets de [específic], [animat], [gènere], [nombre] i [persona].³

Seguint la terminologia de Maré (2011: 121–122s), en general, es pot parlar de tres tipus de duplicació pronominal: l'estricta, en què apareix un complement en la seva posició canònica i un clític pronominal en coreferència en una mateixa oració (ex. *Tan sols m'agrada a mi*); la general, en què el clític es troba en coreferència amb el complement, però aquest no se situa en la seva posició canònica, la qual cosa també es coneix com a clític de represa d'un element dislocat (ex. *El cotxe, el netejarem nosaltres*); i la falsa, en què en realitat no hi ha duplicació perquè el clític involucrat és inherent (ex. *Hi ha molta gent a la plaça*).

En el cas d'una oració relativa, la duplicació pronominal consisteix en què un clític duplica un element de l'oració que ja ve representat pel pronom relatiu (Solà, 2002: 2512s). Quan la relativa està dislocada, es tracta d'una duplicació pronominal del tipus general (ex. *On tenim les maletes hi podem deixar els abrics*). Quan la relativa no està dislocada, es tracta d'una duplicació pronominal del tipus estricte; aquest és el cas que s'analitza en aquest treball, emmarcat en les relatives locatives (ex. *Vam visitar l'escola on hi estudiaven els nostres nebots*).

L'aparició del pronom *hi* en l'oració relativa locativa ja havia estat tractat com un cas de duplicació pronominal per Solà (1993: 255s): *Hi ha un pou on es / on s'hi crieu capgrossos*. Però només era considerat com una duplicació optativa, sense delimitar ni els contextos ni les causes d'aparició, a diferència, per exemple, de la duplicació en el complement directe (Solà, 2002; veg. § 3). En aquest treball, es dona justificació a l'aparició del pronom *hi*, així com també s'analitzen els contextos en què apareix.

3 Sobre duplicació pronominal veg. Suñer (1988), Solà (2002), Anagnostopoulou (2005), Belloro (2007), Leonetti (2008), entre d'altres.

Les relatives locatives introduïdes per la partícula *que*, pròpia del sistema de la llengua oral (Solà, 2002: 2460s, 2532s), aquí no són tractades. El sistema pronominal de la llengua oral es manifesta a partir de tres tipus de construccions, dues de les quals consten de la partícula *que*, que funciona com a marca de subordinació, i pot anar acompanyada d'un pronom clític, el qual indica la funció sintàctica de l'antecedent i la concordança de gènere i nombre, o bé no anar acompanyada de cap pronom clític, de manera que cap element indica ni la funció sintàctica ni la concordança. El primer tipus de construcció es coneix com a relativa decumulativa, i la segona com a relativa reduïda (Pusch, 2006). La tercera construcció del sistema pronominal de la llengua oral és aquella en què tant el pronom relatiu (en aquest cas *on*) com el pronom clític marquen la subordinació, la funció sintàctica i també, si escau, la concordança (Pusch, 2006). Aquesta construcció es coneix com a relativa pleonàstica i és la que s'estudia en aquest treball.

Finalment, cal tenir present que el català, a diferència d'altres llengües romàniques, presenta les condicions necessàries perquè hi hagi duplicació pronominal en les relatives locatives: en primer lloc, tenir el pronom adverbial *hi*, en contraposició a l'espanyol i a semblança del francès i de l'italià; i, en segon lloc, admetre el fenomen de la duplicació pronominal, en contraposició al francès i a l'italià i a semblança de l'espanyol.

■ 2.1 Duplicació pronominal en les relatives locatives explicatives i especificatives

Per tractar el cas de la duplicació pronominal de locatiu (L) en les oracions relatives, cal fer esment a les similituds que aquest presenta amb la duplicació pronominal d'objecte directe (OD). En ambdós casos, l'absència del pronom en l'oració relativa indica una intenció definitòria de precisar l'abast referencial de l'antecedent (1a), equivalent a una relativa especificativa, mentre que la seva presència indica una intenció no definitòria sinó d'aportar un nou predicat (1b), en correspondència amb una relativa explicativa (Solà, 2002: 2522s).

- (1) a. Vam fer el suc amb unes taronges *que* Ø havíem portat d'Elx. (OD)
Vam anar a un restaurant *on* Ø parlaven en hongarès, i després vam visitar la ciutat. (L)
- b. Vam fer el suc amb unes taronges, *que les* havíem portat d'Elx. (OD)
Vam anar a un restaurant, *on hi* parlen en hongarès, i després vam visitar la ciutat. (L)

En resum, el pronom apareix molt freqüentment quan es tracta d'una relativa explicativa, mentre que no apareix amb tanta freqüència quan es tracta d'una relativa especificativa. Aquest comportament diferenciat es pot justificar des de la perspectiva dels nivells d'informació. Per una banda, les relatives especificatives no són pròpiament remàtiques, de manera que es poden considerar temàtiques, i, per una altra banda, les relatives explicatives sí que són remàtiques (Solà, 2002: 2466s). La naturalesa remàtica de la relativa explicativa significa que aquesta aporta informació nova sobre un mateix tema, de manera que en aquest tipus d'oracions apareix el pronom per tal de recuperar la informació temàtica. Aquest és un comportament paral·lel al dels elements dislocats, els quals són represos per un pronom en la matriu oracional; aquest pronom és anomenat clíctic de represa. També coincideix, de fet, amb la pròpia definició de pronom clíctic, ja que els pronoms clítics substitueixen sintagmes nominals que funcionen com a tema o que es troben vius en la memòria del receptors si realitzen la funció de complement del verb (Todolí, 2002: 1359s). En darrer terme, cal apuntar que, en una relativa explicativa locativa, l'únic context en què el pronom *hi* no pot aparèixer és quan en la relativa ja hi ha algun argument obligatori substituïble per *hi*.

En canvi, en una relativa especificativa, el pronom no és un clíctic de represa perquè aquest tipus de relativa no expressa informació remàtica. En aquest cas, el pronom apareix quan l'oració és específica i és, doncs, un marcador d'especificitat, tal com es justifica a continuació. L'especificitat és un concepte que s'ha estudiat especialment en l'àmbit del sintagma nominal indefinit i s'acostuma a definir com una noció semanticopràgmatàtica que distingeix entre diferents usos o interpretacions dels sintagmes indefinits (Heusinger, 2011); tanmateix, també té efectes en altres contextos i, per això, també és definit com un epifenomen connectat a una família de distincions que estan marcades de forma diferent en diferents llengües (Farkas, 2002: 1; Leonetti, 2004: 110).⁴

Estrictament en el marc de les relatives locatives especificatives, es pot parlar, en general, de diversos factors que poden afavorir l'especificitat i, conseqüentment, l'aparició del pronom *hi*. Aquests factors són: la presència del mode indicatiu enfront del subjuntiu (2a), el temps verbal passat enfront del present o del futur (2b), l'antecedent explícit enfront de l'implícit (2c), la dislocació a la dreta enfront de la dislocació a l'esquerra (2d) (veg. § 5), un complement directe determinat enfront d'un indeterminat (2e), o

4 Per a saber més sobre *especificitat* veg. també Heusinger (2002, 2007) i Leonetti (2008).

la semàntica del verb de l'oració principal segons si indica que el lloc expressat ja és conegut (*tornar*) o no (*anar*) (2f). Segurament existeixen altres factors.

- (2) a. Vull anar a una botiga on *hi* vam comprar (els) diccionaris – Vull anar a una botiga on ^{??}*hi*⁵ hàgim comprat (*els) diccionaris
 b. Vull anar on *hi* vam comprar els llibres – Vull anar on [?]*hi* comprem els llibres – Vull anar on ^{??}*hi* comprarem els llibres.
 c. Vull anar on ^{??}*hi* vam comprar els diccionaris – Vull anar a la botiga on *hi* vam comprar els diccionaris
 d. Podríem deixar-hi els abrics, on *hi* tenim les maletes – On [?]*hi* tenim les maletes podríem deixar-hi els abrics.
 e. Vaig anar on ^{??}*hi* comprem les flors. – Vaig anar on [?]*hi* comprem flors.
 f. Vull tornar on *hi* vam comprar flors – Vull anar on ^{*}*hi* vam comprar flors.

Hi ha també, però, altres factors de tipus sintàctic que són en realitat els rellevants. En primer lloc, el factor més decisiu fa referència a la voluntat de la llengua d'evitar confusions entre les funcions del pronom *hi*, és a dir com a clític amb funció sintàctica per una banda, i com a marca d'especificitat per una altra banda (veg. § 3). En aquest sentit, quan el pronom *hi* amb funció sintàctica ha d'aparèixer obligatòriament, o bé l'argument que representa, no permet l'aparició del pronom *hi* com a marcador d'especificitat. Això és en aquelles relatives locatives en què el verb exigeix un complement de predicació primària argumental que pronominalitzi amb el clític *hi* (és a dir, complement de règim), o que l'oració presenti un clític *hi* impersonal o inherent. Aquest factor també és rellevant per a les relatives explicatives, tal com s'ha esmentat anteriorment. Es tracta, doncs, de la prevalença d'un factor gramatical per sobre dels efectes de la noció semanticopragmàtica de l'especificitat, un fenomen que també es dona en altres casos en espanyol (Leonetti, 2008), en kannada (Rodríguez-Mondoñedo, 2007) i en turc (Heusinger i Kornfilt, 2005; De Swart, 2007).

El segon factor decisiu fa referència a l'aportació d'especificitat que representa la presència explícita dels arguments verbals del verb de la rela-

5 Es posen un o dos interrogants a *hi* perquè la major o menor acceptabilitat depèn de si apareixen més o menys factors que marquin especificitat en l'oració. Sense aquests, la presència de *hi* pot sonar forçada però no incorrecta.

tiva locativa especificativa; en altres paraules, la seva representació plena, enfront d'una representació el·líptica o reduïda en forma de pronom (veg. § 4–5). En aquest sentit, en el cas de verbs que consten de més d'un argument, l'argument que rep el paper temàtic de subjecte lògic és el que aporta més especificitat, i, per tant, és el més determinant. El segon argument determinant és l'objecte directe. Així, si es compleix el primer factor decisiu pot actuar el segon factor, i si es compleix el segon factor decisiu poden actuar els altres factors no tan rellevants; aquests, aparentment, sense ordre lògic d'aparició.

La rellevància d'aquests dos factors també és present, en primer terme, en l'aparició del pronom en les relatives locatives substantivades i clivellades, i, en segon terme, en la possibilitat o no de combinar el pronom *hi* amb altres pronoms, ja que depèn, per un cantó, de si la relativa consta d'un argument obligatori que pronominalitza en *hi*, i, per un altre cantó, també està condicionada en funció de si els arguments, primerament el subjecte, però també l'objecte directe, són explícits o no (veg. § 6).

■ 3 Les funcions del pronom *hi*

La duplicació pronominal no és possible si en l'oració relativa hi ha un complement argumental obligatori de predicació verbal substituïble per *hi*, o un pronom *hi* com a clític impersonal o inherent.

En català, el pronom *hi* pot substituir complements verbals argumentals i adjunts. Aquests són: el complement de règim, el complement locatiu i el complement circumstancial (apartat 3.1) per una banda, i el complement predicatiu i el complement de manera (apartat 3.2) per una altra banda.

Complement de règim		<i>*hi</i>
Complement locatiu argumental		<i>hi</i>
Complement circumstancial adjunt locatiu, comitatiu, instrumental, de mitjà, de causa		<i>hi</i>
Complement predicatiu	Argumental	<i>hi</i>
	Adjunt	<i>hi</i>
Complement de manera	Argumental	<i>hi</i>
	Adjunt	<i>hi</i>
Clític impersonal		<i>*hi</i>
Clític inherent		<i>*hi</i>

Quadre 3.

D'aquests, el de règim només pot ser argumental i el circumstancial només pot ser adjunt. El pronom *hi* també apareix obligatòriament com a clític impersonal i com a clític inherent (apartat 3.3). En el quadre (3), hi ha la correspondència entre els complements verbals i l'acceptabilitat del pronom *hi* en una relativa locativa especificativa, i en els subapartats següents se'n fa una anàlisi més detallada (molts dels exemples es basen en Rigau [2002] o Todolí [2002]).

■ 3.1 Complement de règim, complement locatiu i complements circumstancials

El pronom *hi* no pot aparèixer amb complements argumentals de règim (4a–c) pel seu caràcter argumental; tampoc si es tracta de relatives explicatives (4d–f).

- (4) a. Vull tornar (a la ciutat) on *m'*hi* vaig acostumar a la bona vida.
 b. Vull tornar (a la ciutat) on no **hi* penso en la feina.
 c. Vull tornar (a la ciutat) on **hi* vaig col·laborar amb el meu soci.
 d. Vull tornar a la ciutat, on *m'*hi* vaig acostumar a la bona vida, i després al poble.
 e. Vull tornar a la ciutat, on no **hi* penso en la feina, i després al poble.
 f. Vull tornar a la ciutat, on **hi* vaig col·laborar amb el meu soci.

Per la seva banda, el complement locatiu pot ser argumental i adjunt. Quan és argumental, si es tracta d'una relativa explicativa, pot aparèixer el pronom *hi* (5), però si es tracta d'una relativa especificativa és més forçat (6).

- (5) a. Primer vaig córrer a l'estadi, on *hi* vaig arribar tard, i després vaig córrer dins el pavelló.
 b. Primer vam visitar Barcelona, on ara *hi* resideixo, i després vam anar a la platja.
 (6) a. Vaig córrer a l'estadi on ??*hi* vaig anar l'any passat.
 b. Vam visitar la ciutat on ara ??*hi* resideixo.

El fet que, en una relativa locativa amb un complement locatiu argumental, pugui aparèixer el pronom *hi*, és una prova que el complement locatiu és més proper al complement circumstancial que no pas al de règim, contràriament al que recentment han apuntat alguns estudis, els quals consideren que hi ha locatius introduïts per una preposició que són

exigits pel verb, equivalent a un complement de règim (Todolí, 2002: 1404). D'altra banda, si el complement locatiu és adjunt, el pronom *hi* també pot aparèixer:

- (7) a. Vull anar a la biblioteca, on *hi* vaig estudiar molt bé.
 b. Vull anar a la biblioteca on ^{??}*hi* vaig estudiar molt bé.

Els complements circumstancials també admeten el pronom *hi*, com és d'esperar en vista del seu caràcter no argumental: comitatus (8), instrumentals (9), de mitjà o matèria (10) i de causa (11); tant en relatives explicatives (entre comes) com en especificatives (sense comes), i tant si es tracta d'un adjunt de predicat (versió *a*), com d'un adjunt lliure (versió *b*).

- (8) a. En Pere va dinar amb la Maria > Vull anar al restaurant(,) on en Pere ^{??}*hi* va dinar amb la Maria.
 b. Amb la Maria, en Pere dina > Vull anar al restaurant(,) on amb la Maria en Pere ^{??}*hi* dina.
- (9) a. En Pere va poder obrir la porta amb aquesta clau > Vull anar al pis(,) on en Pere ^{??}*hi* va poder obrir la porta amb aquesta clau.
 b. Amb aquesta clau puc obrir la porta > Vull anar al pis(,) on amb aquesta clau ^{??}*hi* puc obrir la porta.
- (10) a. Vam menjar amb coberts de plàstic > Vull anar al restaurant(,) on ^{??}*hi* vam menjar amb coberts de plàstic.
 b. Amb coberts de plàstic, mengem > Vull anar al restaurant(,) on amb coberts de plàstic ^{??}*hi* mengem.
- (11) a. Els camps van desaparèixer per la riuada > Vull anar allà(,) on els camps ^{??}*hi* van desaparèixer per la riuada.
 b. Per les riuades, els camps desapareixen > Vull anar allà(,) on per les riuades els camps ^{??}*hi* desapareixen.

En darrer terme, també cal remarcar que el complement adjunt locatiu, a diferència de la majoria de circumstancials, no permet una oració relativa locativa que incorpori un adjunt locatiu lliure. Això es deu al fet que, com que la relativa és justament locativa i, en conseqüència, introduïda pel pronom relatiu *on*, l'adjunt locatiu passa a ser l'antecedent d'aquest pronom i, a efectes pràctics, es transforma d'adjunt lliure a adjunt de predicat. Així ja no emmarca tota l'oració, sinó que esdevé un adjunt del verb. Per això, la construcció que en resulta és equivalent a la d'un adjunt de predicat normal: *Vull anar a la biblioteca on la Maria hi estudia molt bé.*

■ 3.2 Complement predicatiu i complement de manera

Els complements predicatius (12a–b) i complements de manera (12c) argumentals, a diferència dels complements de règim, sí que admeten el pronom *hi*, malgrat tenir també caràcter argumental.

- (12) a. Vull treballar on aquesta noia ^{??}*hi* treballa contenta.
 b. Vull anar on ^{??}*hi* vas comprar l'aigua fresca.
 c. Vull anar on els nens ^{??s'}*hi* van portar bé.

Aquesta permissivitat es deu al fet que no són complements de predicat verbal o de predicació primària, ja que s'adjunten a la predicació per afegir-hi una predicació qualificativa, i són, doncs, de predicat no verbal o de predicació secundària. Ambdós complements qualifiquen el predicat de forma similar: *En Pere té el son profund* (complement predicatiu) – *En Pere dorm profundament* (complement de manera).

Com és d'esperar, el pronom *hi* també és admès en els complements predicatius i de manera adjunts (13a–c).

- (13) a. Vull anar on ^{??}*hi* vam ordenar les fitxes alfabèticament.
 b. Vull anar on en Pere [?]*hi* dorm profundament.
 c. Vull anar on la Maria [?]*hi* ha treballat molt bé.

D'altra banda, des d'un punt de vista formal, un complement predicatiu té per forma bàsica un sintagma adjectival, però també pot ser expressat per elements de la mateixa categoria sintàctica que els complements de manera, això és per un sintagma preposicional i fins i tot algun sintagma adverbial; així, doncs, no és estrany que la frontera entre aquests dos tipus de complement no sigui del tot clara (Rigau, 2002: 2092–92s, 2205s). Si es tracta d'un sintagma preposicional i hi ha un ús de la preposició identificat amb el complement de règim, és a dir si la preposició ve seleccionada pel verb, el pronom *hi* no és permès (14a–b en predicatius referits al subjecte, i 14c en predicatius referits al complement directe). En aquest mateix cas, però, si l'element que introdueix el complement és la preposició *de*, la qual en un complement de règim fa que el constituent pronominalitzi per *en* i no per *hi*, aleshores el pronom *hi* és menys forçat (14d–e en predicatius referits al subjecte, i 14f–g en predicatius referits al complement directe):

- (14) a. Vull tornar on la Maria *s'*hi* va convertir en una advocada excel·lent.
 b. Vull anar on aquella noia **hi* va arribar a presidenta del govern.
 c. Vull anar on el lifting **hi* ha convertit la Maria en una noia atractiva.
 d. Vull anar on aquells nois ?*hi* van presumir de guapos i no valien res.
 e. Vull anar on la Lluïsa ?*hi* va pecar d'innocent.
 f. Vull anar on *hi* han acusat el nostre veí d'assassí.
 g. Vull anar on *hi* han culpats els seguidors del Barça de provocadors.

En canvi, si hi ha un ús de la preposició no identificat amb el complement de règim, és a dir si la preposició no ve seleccionada pel verb, la presència del pronom *hi* és més acceptada, tant si es tracta de la preposició *de* com d'altres (15a–b en predicatius referits al subjecte, i 15c–f en predicatius referits al complement directe).

- (15) a. Vull anar on en Pere ?*hi* fa de capellà.
 b. Vull anar on aquesta màquina ?*hi* serveix/funciona de propulsora.
 c. Vull anar on ??*hi* van donar el teu cosí per inútil.
 d. Vull anar on ??*hi* han pres la teva veïna per una etarra.
 e. Vull anar on ?*hi* van tractar en Jaume de fals.
 f. Vull anar on ?*hi* tenen el teu germà de col·laborador.

■ 3.3 Clíctic impersonal i clíctic inherent

El pronom *hi* encara pot realitzar dues funcions més de caràcter argumental: clíctic impersonal i clíctic inherent.

Un clíctic impersonal realitza una funció poc pronominal, atès que no identifica cap complement oracional ni remet a cap element del discurs. Els clíctics impersonals en català són *se*, que és el més freqüent, i *hi*, que queda limitat a alguns verbs. Aquests clíctics solen acompanyar verbs agentius i impedeixen la realització del subjecte agent en l'oració, de manera que l'oració esdevé impersonal. Les construccions amb *hi* són bastant marginals i es limiten als verbs *dir-hi* (16a), *tocar-hi* (16b), *fer-hi* (16c) i *haver-hi* (16d) (Todolí, 1998: 89–90s).

- (16) a. On *hi* diu «tira» hi ha de dir «tia».
 b. En aquest pis no *hi* toca el sol.
 c. Aquí *hi* fa pudor de cremat.
 d. En aquesta muntanya no *hi* ha arbres.

El clític *hi* impersonal té una presència obligada, de manera que impedeix l'aparició del pronom *hi* com a marca d'especificitat, ja que la llengua no permet la doble aparició d'un mateix pronom (Bonet, 2002: 947–948s), encara que realitzi funcions diferents. En aquest cas, això passa tant si es tracta d'una relativa especificativa (17a) com d'una explicativa (17b):

- (17) a. Vull anar on **hi hi* ha la casa gran.
 b. Vull anar a la ciutat, on **hi hi* ha una casa gran, i després al poble.

Un clític inherent és aquell que acompanya un verb pronominal. De clítics inherents, n'hi ha que es troben completament lexicalitzats amb el verb, com en el cas del pronom *hi* (18a), i n'hi ha que estan en procés de lexicalització, com en el cas del pronom *en* (18b), en què els clítics mantenen almenys la funció anafòrica (Todolí, 2002: 1424s):

- (18) a. Tots diuen que és una persona normal, però jo crec que no *hi* toca.
 b. Del melic, aquí se'n diu llombrígol!

El pronom *hi* com a clític inherent sol aparèixer amb verbs de percepció física, com *veure*, *sentir*, *tocar*, *mirar*, etc. (19), que sense el clític funcionen transitivament i amb el clític experimenten un procés d'intransitivització, i que passen de ser verbs dinàmics i designar un procés perceptiu a funcionar com a verbs estàtics i mostrar una capacitat perceptiva (Todolí, 2002: 1428s).

- (19) Aquesta persona no *hi* veu gaire.

Altres verbs i modismes que també es construeixen amb el clític *hi* són: *caure-hi*, *flar-hi*, *conèixer-s'hi*, *entendre-hi*, *entendre-s'hi*, etc. (veg. Todolí, 2002: 1429s).

Com en el cas del clític impersonal, el clític *hi* inherent apareix de forma obligatòria i impedeix l'aparició del pronom *hi*, tant en una relativa especificativa (20a) com en una explicativa (20b):

- (20) a. Vull anar on la meva mare no **hi hi* sent.
 b. Vull anar al parc, on la meva mare no **hi hi* sent, i després al museu.

■ 4 Arguments verbals

La presència explícita dels arguments del verb és un factor decisiu en l'aparició del pronom *hi* en una relativa locativa especificativa. Quan l'argument verbal més prominent, això és el subjecte, és explícit, apareix el pronom *hi*, ja que la presència explícita dels arguments aporta especificitat al constituent. En el segon lloc de prominència entre els arguments verbals hi ha l'objecte directe.

Per analitzar l'acceptabilitat del pronom *hi* en aquests casos, es parteix del complement locatiu, ja que aquest pot aparèixer en més tipus de verbs: verbs sense argument extern (és a dir, impersonals i inacusatius) (apartat 4.1), verbs amb argument extern (és a dir, intransitius i transitius) (apartat 4.2), i verbs amb predicat no verbal (és a dir, atributius, i verbs amb complement predicatiu i de manera) (apartat 4.3). També hi ha els preposicionals, però aquí són irrellevants, ja que consten de complement argumental pronominalitzable per *hi*.

Cal recordar que els casos en què el pronom *hi* com a marca d'especificitat no és rebutjat són aquells que, en la relativa locativa, hi ha un complement locatiu argumental o adjunt, un complement circumstancial adjunt, un complement predicatiu argumental o adjunt i un complement de manera argumental o adjunt. En el quadre (21), es veu la relació entre l'acceptabilitat del pronom *hi* i la presència explícita dels arguments del verb, i en els subapartats següents s'analitza cada cas més detalladament.

TIPUS DE VERBS:		
Sense argument extern	<u>Impersonals</u> (verbs anàdics; cap argument pot ser explícit)	sempre <i>hi</i>
	<u>Inacusatius</u>	Argument intern explícit (<i>hi</i>) / no explícit (<i>*hi</i>)
Amb argument extern	<u>Intransitius</u>	Argument extern explícit (<i>hi</i>) / no explícit (<i>*hi</i>)
	<u>Transitius</u>	Argument extern explícit (<i>hi</i>) / no explícit (<i>*hi</i>)
Amb predicat secundari	<u>Atributius</u>	Argument extern explícit (<i>hi</i>) / no explícit (<i>*hi</i>)
	<u>Predicatiu o de manera</u>	Argument extern explícit (<i>hi</i>) / no explícit (<i>*hi</i>)

Quadre 21.

■ 4.1 Verbs sense argument extern

Els verbs impersonals presenten una estructura argumental anàdica, és a dir sense arguments, això és [sv V], per la qual cosa en aquests casos la presència dels arguments verbals no és rellevant i, en conseqüència, el pronom *hi* pot aparèixer sense restriccions (22a). De fet, fins i tot en subjuntiu és permès el pronom *hi* (22b).

- (22) a. Vull anar on ??(*hi*) plou.
 b. Vull anar on ??(*hi*) plogui.

L'estructura argumental dels verbs inacusatius no presenta argument extern. Justament l'argument extern acostuma a rebre l'assignació del paper temàtic més prominent, això és el subjecte lògic. Els inacusatius, però, sí que tenen un argument intern, que, a falta de l'extern, rep de la jerarquia temàtica la màxima prominència, que és la de subjecte lògic: [sv V SN] (Lorente, 1996). Per tant, la presència explícita d'aquest argument intern justifica la bona formació de les oracions amb el pronom *hi* com a marca d'especificitat, tant si aquest argument és determinat com indeterminat, com també si hi ha subjuntiu:

- (23) a. Vull anar on *hi* falta la taula / Vull anar on **hi* falta.
 Vull anar on *hi* falta gent / Vull anar on **hi* falta.
 Vull anar on *hi* falti la taula / gent.
 b. Vull anar on *hi* cal la meva alegria / Vull anar on **hi* cal.
 Vull anar on *hi* cal gent / Vull anar on **hi* cal.
 Vull anar on *hi* calgui la meva alegria / gent.
 c. Vull anar on *hi* apareixen els esperits / Vull anar on **hi* apareixen.
 Vull anar on *hi* apareixen esperits / Vull anar on **hi* apareixen.
 Vull anar on *hi* apareguin els esperits / esperits.

Hi ha un tipus de verbs inacusatius, anomenats verbs psicològics, que, a part de l'argument SN intern, en presenten un altre també d'extern, que pot ser un SN o un SP. Per una banda, els que presenten un SN com a segon argument intern són els verbs psicològics de la segona classe, segons la classificació de Cabré i Mateu (1998: 5s), com *alegrar*, *preocupar* o *sorprendre*, en què l'experimentador, és a dir el subjecte lògic, ocupa la posició de complement directe. En aquests verbs, el pronom *hi* sempre s'ha de combinar amb un altre pronom i això és un factor que desafavoreix l'accepta-

bilitat del pronom *hi* (veg. § 6.2). Per això, malgrat que el subjecte sigui explícit, la presència de *hi* és molt forçada: *Vull anar on ??t'hi va sorprendre la música*.

Per una altra banda, els altres tipus de verbs inacusatius amb un segon argument intern són els que tenen un SP no locatiu, sinó datiu, i són, segons la classificació de Cabré i Mateu (1998: 5s), els verbs psicològics de la tercera classe, com *agradar*, *importar* o *doldre*, en què l'experimentador ocupa la posició de complement indirecte. Com en els verbs psicològics de la segona classe, el pronom *hi* sempre s'ha de combinar amb un altre pronom i això també provoca que la seva presència sigui molt forçada: *Vull anar on ??t'hi va agradar tant la música*.

Finalment, pel que fa als verbs psicològics de la primera classe, com *témer*, *odiar* o *estimar*, com que l'experimentador ocupa la posició de subjecte, l'estructura argumental passa a tenir un argument extern i, en definitiva, a tenir l'aparença de l'estructura argumental dels verbs transitius, això és SN [sv V SN], els quals es tracten en el següent apartat.

■ 4.2 Verbs amb argument extern

Els verbs intransitius, com els inacusatius, també presenten una estructura monàdica, és a dir d'un sol argument, però ara l'argument és extern i rep el paper temàtic de subjecte: SN [sv V]. De tota manera, és també la presència explícita d'aquest argument el que justifica l'acceptabilitat del pronom *hi* (24a). Tant en verbs intransitius, com també en transitius, el subjecte pot aparèixer o bé al final de l'oració o bé després del relatiu *on*, sense produir canvis (24b), tot i que és més habitual la posició postverbal. En subjuntiu, també s'admet el pronom *hi* (24c).

- (24) a. Vull anar on *hi* treballa l'Albert / Vull anar on **hi* treballa.
 b. Vull anar on l'Albert *hi* treballa.
 c. Vull anar on *hi* treballi l'Albert.

En canvi, els verbs transitius presenten una estructura diàdica, o sigui de dos arguments, amb un argument extern, que també és el subjecte, i un argument intern, que és el complement directe: SN [sv V SN]. En aquest cas, malgrat que l'argument intern és el que forma part del sintagma verbal, és el paper temàtic més prominent el que té més importància; per tant, és la presència explícita del subjecte el que és rellevant per a l'acceptabilitat del pronom *hi*, i no la presència explícita del complement directe.

Així, en una oració relativa locativa amb subjecte explícit, tant amb un complement directe explícit (25a) com no explícit, això és pronominalitzat (25b), el pronom *hi* no és rebutjat, tot i que en el segon cas és una mica més forçat perquè s'ha combinat amb altres pronoms. En canvi, en una oració en què el complement directe és explícit però el subjecte no, el pronom *hi* és encara més forçat (25c) i requereix d'altres factors marcadors d'especificitat, com pot ser un antecedent explícit (25d), o una dislocació a la dreta (25e).

- (25) a. Vull anar on *hi* compra el cafè la Maria.
 b. Vull anar on [?]*hi* compra la Maria.
 c. Vull anar on ^{??}*hi* compra el cafè.
 d. Vull anar a la botiga on [?]*hi* compra el cafè.
 e. *Hi* vull anar, on *hi* compra el cafè.

D'altra banda, entre un antecedent explícit i una dislocada a la dreta, sembla que la dislocació és un factor que aporta més especificitat, perquè en el cas d'un complement directe pronominalitzat, és menys forçada l'aparició del pronom *hi* en una dislocació a la dreta (26a) que amb un antecedent explícit (26b). De tota manera, en general és molt difícil de quantificar el grau d'especificitat que aporta cada factor que no sigui la presència explícita dels arguments verbals.

- (26) a. *Hi* vull anar, on [?]*hi* va comprar.
 b. Vull anar a la botiga on ^{??}*hi* va comprar.

Finalment, en un cas com l'anterior, en què ni el subjecte ni el complement directe no són explícits, si apareixen altres factors marcadors d'especificitat, com el mode indicatiu, un verb que indiqui que el lloc ja és conegut (ex. *tornar*), un antecedent explícit, un temps verbal pretèrit del verb de la relativa, i un complement directe determinat, la presència del pronom *hi* resulta menys forçada: *Vull tornar a la botiga on l'hi va comprar*.

Pel que fa a la resta de verbs transitius que incorporen altres arguments, com pot ser un SP, és a dir SN [_{SV} V SN SP], per exemple *regalar*, es comporten de la mateixa manera que els verbs transitius d'estructura bàsica. En aquests casos, la combinació del pronom *hi* amb altres pronoms corresponents al SP també dificulta l'aparició del pronom: *Vull anar on la Maria ^{?'m'}hi va regalar flors*.

■ 4.3 Verbs amb predicat secundari

Els complements de predicat secundari, és a dir els atributius, els predicatius i els de manera, també admeten el pronom *hi* com a marca d'especificitat. En els tres casos, l'estructura argumental dels verbs consta d'un argument extern, que s'identifica amb el subjecte lògic, i d'un argument intern, que s'identifica amb l'atribut, amb el complement predicatiu i amb el complement de manera, respectivament. Així, doncs, la presència explícita de l'argument més prominent, això és el subjecte, afavoreix l'acceptabilitat del pronom *hi* en els tres casos, fins i tot en subjuntiu:

- (27) a. Vull anar on en Pere *hi* està / estigui còmode.
 b. Vull anar on en Pere *hi* treballa / treballi content.
 c. Vull anar on en Pere *hi* rep / rebi les visites amablement.

Com en la resta de casos, la presència d'un altre pronom desafavoreix la plena acceptabilitat del pronom *hi*: *Vull anar on en Pere ? s'hi porta bé.*

■ 5 Especificitat en les relatives locatives especificatives

La definició del pronom *hi* com a marcador d'especificitat en les relatives locatives especificatives queda justificada per dos arguments. Primer de tot, el caràcter no remàtic d'aquestes construccions no permet explicar la presència del pronom com a clític de represa d'un element temàtic, com en el cas de les relatives explicatives. En canvi, la presència o absència de factors que afavoreixen l'especificitat de la relativa condiona l'aparició del pronom *hi* i és, per tant, un element rellevant, tal com s'ha argumentat fins ara. En segon lloc, el pronom *hi* també és marcador d'especificitat en altres tipus de construccions relatives locatives. Així, el pronom *hi* també apareix en les relatives locatives substantivades dislocades a la dreta (28a), o les clivellades (28b) i pseudoclivellades inverses (28c), les quals a nivell estructural presenten les mateixes característiques que l'anterior, ja que l'oració relativa es troba a la dreta de la construcció (Albareda, 2012: 201s).

- (28) a. Podríem deixar-hi els abrics, on *hi* tenim les maletes.
 b. És aquí on *hi* tenim les maletes.
 c. Aquí és on *hi* tenim les maletes.

La justificació es troba en el fet que una oració dislocada a la dreta és una construcció que és més específica que una oració no dislocada (29), ja que l'element dislocat ja és conegut, mentre que el no dislocat no ho és. Per tant, la presència del pronom *hi* en aquestes construccions és una marca de l'especificitat de què aquestes consten.

(29) Podríem deixar els abrics on **hi* tenim les maletes.

D'altra banda, la dislocació a la dreta també és més específica que una dislocació a l'esquerra. Ambdues comparteixen la funció de donar la interpretació de focus a un element, però la dislocació a l'esquerra també té la funció discursiva d'introduir un tema nou (Villalba, 1996: 225s). La funció d'introduir un tema en el discurs implica que el constituent té poca referencialitat o especificitat, ja que el tema encara no és conegut. Si la dislocació a l'esquerra pot exercir aquesta funció vol dir que no té tanta especificitat com la dislocació a la dreta, que no la pot exercir. Per això, en una relativa locativa substantivada dislocada a l'esquerra (30a), i en una pseudo-clivellada (30b), que a nivell estructural s'equipara a l'anterior, ja que l'oració relativa es troba a l'esquerra de la construcció, la presència del pronom *hi* com a marca d'especificitat és molt més forçada (Albareda, 2012: 201s):

(30) a. On [?]*hi* tenim les maletes podríem deixar-hi els abrics.
 b. On [?]*hi* tenim les maletes és aquí.

Hi ha un altre context en llengua catalana en què també queda justificat que la dislocació a la dreta és més específica: en el complement directe preposicional en erivissenc (Escandell, 2007), en què la preposició *a* és obligatòria en les dislocacions a la dreta (*No el coneix, *([an]) en Joan*), però opcional en les dislocacions a l'esquerra (*([an]) en Joan, no el coneix*).

El cas de les relatives locatives substantivades dislocades a la dreta es pot aplicar a les relatives locatives especificatives, estudiades en aquest treball. Per a tal propòsit, cal afegir un antecedent a la relativa (31). De fet, una relativa substantivada es pot assimilar a una relativa especificativa, tant a nivell estructural com pragmàtic. A nivell estructural, perquè una relativa substantivada és una relativa especificativa sense antecedent o amb antecedent implícit. I, a nivell pragmàtic, perquè totes dues pretenen concretar l'abast referencial de l'antecedent, tant si aquest és explícit com implícit.

(31) Podríem deixar-*hi* els abrics, a una habitació on *hi* tenim les maletes.

Així, a (31) el pronom *hi* apareix dues vegades i la causa d'aparició en cada cas és diversa: en l'oració principal es tracta d'un pronom de represa, i en l'oració relativa especificativa es tracta d'una marca d'especificitat. Això contrasta amb el que passa en una oració amb els arguments en posició canònica, en què no apareix cap pronom, o bé apareix només el pronom que marca l'especificitat, però de forma més forçada (32a), el qual seria plenament acceptat si, per exemple, hi hagués un subjecte explícit (32b). La presència del pronom *hi* a (31) és, doncs, una prova empírica del caràcter del pronom *hi* com a marca d'especificitat en les relatives especificatives, ja que si l'oració relativa està dislocada permet la duplicació pronominal, però si no ho està no la permet tan fàcilment i depèn d'altres factors que afavoreixin l'especificitat.

- (32) a. Podríem deixar-**hi* els abrics a una habitació on ^{??}*hi* tenim les maletes.
 b. Podríem deixar-**hi* els abrics a una habitació on vosaltres *hi* teniu les maletes.

D'altra banda, cal destacar que una oració com (31) no pot contenir una relativa explicativa. Pragmàticament això no és possible, ja que no es pot introduir un element remàtic, és a dir una relativa explicativa, dins un element temàtic, és a dir l'antecedent:

- (33) **Podríem deixar-hi* els abrics, a una habitació, on *hi* tenen els penjadors.

■ 6 Dos altres contextos en què actuen els dos factors sintàctics

Els dos factors sintàctics estudiats en aquest treball que condicionen l'aparició del pronom *hi* en les relatives locatives explicatives i especificatives (veg. § 4–5), també són decisius en l'aparició del pronom *hi* en dos altres contextos: en les relatives locatives substantivades dislocades i en les locatives clivellades per un cantó (apartat 6.1), i en les combinacions pronominals dins les relatives locatives per un altre cantó (apartat 6.2). En aquest darrer cas, cal tenir en compte que també hi ha un comportament diferenciat quant a l'acceptabilitat del pronom en funció de si es tracta d'una relativa explicativa o especificativa.

■ 6.1 Relatives locatives substantivades i clivellades

Per una banda, si en les relatives locatives substantivades dislocades i en les locatives clivellades apareix un argument de règim argumental (34), un clíctic inherent (35) o un clíctic impersonal (36), això impossibilita l'aparició del pronom *hi*, en correspondència amb el primer factor, que consisteix en la voluntat d'evitar confusions amb el pronom *hi* de funció sintàctica.

- (34) a. Hi podríem tornar, on ens **hi* hem acostumat al bon temps.
 b. És aquí on **hi* penso en ella.
 c. Aquí és on **hi* penso en ella.
 d. On ens **hi* hem acostumat al bon temps hi podríem tornar.
- (35) a. Hi podríem tornar, on **hi* hi ha platja.
 b. És aquí on **hi* hi ha platja.
 c. Aquí és on **hi* hi ha platja.
 d. On **hi* hi ha platja hi podríem tornar.
- (36) a. Hi podríem tornar, on la mare **hi* hi sent bé.
 b. És aquí on la mare **hi* hi sent bé.
 c. Aquí és on la mare **hi* hi sent bé.
 d. On la mare **hi* hi sent bé hi podríem tornar.

Per una altra banda, cal tenir en compte que, tal com s'ha esmentat, en una relativa substantivada dislocada a l'esquerra i en una relativa pseudo-clivellada, la presència del pronom és més forçada perquè aquestes construccions no són tan específiques (30a–b). Tanmateix, si en aquestes relatives hi ha explícit el subjecte, el pronom *hi* apareix més fàcilment (37), la qual cosa es correspon amb el segon factor, en què la presència explícita dels arguments, primerament el subjecte, aporta més especificitat al constituent.

- (37) a. On *hi* teniu les maletes vosaltres podríem deixar-hi els abrics.
 b. On *hi* teniu les maletes vosaltres és aquí.

■ 6.2 Combinacions pronominals

Quan el pronom *hi* d'una relativa locativa ha de combinar amb altres pronoms, la seva presència és acceptada en el cas d'una relativa explicativa (38), però és més restringida en el cas d'una relativa especificativa (39):

- (38) a. Primer vull anar al menjador, on en Pere [?]*hi* va poder obrir *la porta* amb aquesta clau > Primer vull anar al menjador, on en Pere ^{??}*l'hi* va poder obrir amb aquesta clau
 b. Primer vull anar al dormitori, on *hi* vas dibuixar *el pallaso* > Primer vull anar al dormitori, on ^{??}*l'hi* vas dibuixar.
 c. Primer vull anar a la botiga, on *hi* vas comprar *l'aigua* freda > Primer vull anar a la botiga, on ^{??}*l'hi* vas comprar freda.
 d. Primer vull anar al despatx, on ^{??}*hi* vam ordenar *les fitxes* alfabèticament > Primer vull anar al despatx, on *les* ^{??}*hi* vas ordenar alfabèticament.
- (39) a. Vull anar (a l'habitació) on en Pere [?]*hi* va poder obrir *la porta* amb aquesta clau > Vull anar (a l'habitació) on en Pere ^{*}*l'hi* va poder obrir amb aquesta clau
 b. Vull anar (a l'habitació) on *hi* vas dibuixar *el pallaso* > Vull anar (a l'habitació) on ^{*}*l'hi* vas dibuixar.
 c. Vull anar (a la botiga) on *hi* vas comprar *l'aigua* freda > Vull anar (a la botiga) on ^{*}*l'hi* vas comprar freda.
 d. Vull anar (al despatx) on ^{??}*hi* vam ordenar *les fitxes* alfabèticament > Vull anar (al despatx) on *les* ^{*}*hi* vas ordenar alfabèticament.

L'acceptabilitat de la combinació pronominal en una relativa explicativa es justifica pel caràcter del pronom *hi* com a clític de represa, ja que també són admeses combinacions pronominals entre pronoms amb funció sintàctica i clítics de represa d'elements dislocats:

- (40) a. No *l'hi* tinc, el llibre.
 b. No *n'hi* tinc, de sobres.

En canvi, la menor permissivitat de la combinació pronominal en una relativa especificativa es deu als dos factors de tipus sintàctic que s'aporten en aquest treball per justificar l'aparició del pronom *hi*. El primer consisteix en què hi ha menys permissivitat en aquells complements que requereixen d'una forma més obligada la pronominalització per *hi*. Això es veu en el cas d'un complement adjunt en la relativa locativa (tots els exemples de 41 representen el conjunt *dibuixar el pallaso*, tret de la lletra *c* que representa *obrir la porta*):

- (41) a. Vull anar on ^{*}*l'hi* vas dibuixar.
 b. Vull anar on en Pere ^{*}*l'hi* va dibuixar amb la Maria

- c. Vull anar on *l'*hi* vam obrir amb aquesta clau.
- d. Vull anar on *l'*hi* vam dibuixar amb llapis de plàstic.
- e. Vull anar on en Pere ?l'*hi* va dibuixar a la teva filla.
- f. Vull anar on en Pere no ?l'*hi* va dibuixar per falta de paper.
- g. Vull anar on en Pere ?l'*hi* va dibuixar per a tu.

Dels exemples de (41), s'observa que amb un adjunt locatiu (41a), un adjunt comitatiu (41b), un adjunt instrumental (41c) i un adjunt de mitjà (41d) no és possible l'aparició del pronom *hi* en combinació amb un altre pronom, en aquest cas un pronom de tercera persona. En canvi, amb un adjunt benefactiu (41e), un adjunt de causa (41f) i un adjunt final (41g), sí que és possible. Així, doncs, coincideixen a permetre el pronom *hi* combinat amb altres pronoms els adjunts que o bé ja no tenen cap pronom que els representa, com els finals, o bé en alguns dialectes han perdut la pronominalització de *hi*, com els de causa (Todolí, 2002: 1405ss), o bé que no pronominalitzen amb *hi*, sinó amb *li*, com els benefactius. En canvi, els adjunts que no permeten el pronom *hi* en aquestes combinacions són aquells que presenten una pronominalització més forta per *hi*, és a dir, els locatius, comitatius, instrumentals i de mitjà.

La presència d'altres factors marcadors d'especificitat, com l'antecedent explícit, tampoc millora els exemples:

- (42) Vull anar a l'habitació on *l'*hi* vas dibuixar.

El segon factor que en la majoria de casos impossibilita les combinacions pronominals en una relativa especificativa consisteix en la no presència explícita d'un argument verbal, com l'objecte directe, ja que aquest apareix, justament, en forma de pronom. Això enllaça amb el segon factor sintàctic que s'argumenta en aquest treball per justificar l'aparició del pronom *hi*, en tant que la presència explícita dels arguments verbals, en primer lloc del subjecte, però seguit de l'objecte directe, aporta especificitat al constituent.

Per això, si el subjecte és explícit, malgrat que l'objecte directe estigui pronominalitzat, la permissivitat de la combinació pronominal és major:

- (43) Vull anar a l'habitació on tu ?l'*hi* vas dibuixar.

En aquesta mateixa línia, si el segon pronom a combinar no és de tercera persona, sinó de primera o segona, com que es tracta de pronoms

intrínsecament díctics, ja que remeten a l'emissor i al receptor, respectivament (Tudolí, 2002: 1356s), i no es poden expressar de forma explícita, admeten més les combinacions amb el pronom *hi*:

- (44) a. Vull anar on ^{??}m'hi vas dibuixar a mi.
 b. Vull anar on ^{??}t'hi vas dibuixar a tu.

Un cas similar és el dels pronoms de verbs pronominals –si aquests verbs no consten d'un complement de règim– ja que aquests pronoms no es poden expressar en forma d'argument:

- (45) Vull anar on els nens ^{??}s'hi van portar bé

En darrer terme, també es podria fer la consideració que les combinacions pronominals de (39) no són permeses per no confondre-les amb combinacions pronominals preexistents, en què el pronom *hi* realitza una funció sintàctica determinada. Justament, la forma en *hi* és la que adopten alguns pronoms acusatius i datius de tercera persona en algunes varietats del català central (Bonet, 2002: 960–61s). Tanmateix, els exemples de (41e–g) desmenteixen aquesta possibilitat i limiten només a raons sintàctiques la prohibició de tals combinacions pronominals.

■ 7 Conclusions

En el marc de les oracions relatives locatives, aquest treball ha analitzat l'aparició del pronom *hi* com un cas de duplicació pronominal. S'ha constatat, per una banda, un comportament diferenciat en funció de si es tracta d'una relativa explicativa o especificativa. En el primer cas, l'aparició del pronom es justifica per la naturalesa remàtica de la construcció, de manera que el pronom és un clíctic de represa de la informació temàtica, i, en el segon cas, es justifica per l'especificitat de què consta la relativa, de manera que el pronom és un marcador d'especificitat. Es descarta, doncs, per a aquestes relatives, la tesi que els pronoms duplicats són afíxos de concordança, proposada per Suñer (1988). En tot cas, la concordança només es dóna en el tret de [específic] i això concordaria amb la terminologia usada aquí de marcador o marca d'especificitat.

Per una altra banda, s'ha constatat la rellevància de dos factors sintàctics en l'aparició del pronom *hi*: el primer és la voluntat d'evitar confusions amb el pronom *hi* amb funció sintàctica, tant en les relatives explicatives

com especificatives, i el segon és la presència explícita dels arguments verbals en les relatives especificatives, un factor que aporta especificitat al constituent. Aquests dos factors també són rellevants per a la presència del pronom *hi* en les relatives locatives substantivades i clivellades, i en l'acceptabilitat o no de la combinació del pronom *hi* amb altres pronoms.

En conclusió, fins a cert punt, es pot considerar que la motivació que causa l'aparició del pronom *hi* tant en les relatives explicatives com en les especificatives és similar. En ambdós casos, el pronom apareix per fer referència a una informació ja coneguda. En una relativa explicativa, és un clíctic de represa de la informació coneguda dins una construcció que expressa informació nova. I, en una relativa especificativa, que és una construcció que tota ella expressa informació ja coneguda, és un marcador de la major especificitat o referencialitat de què consta aquesta informació. ■

■ Bibliografia

- Albareda, Cristina (2012): «El pronom *hi* en les relatives locatives substantivades i clivellades», *Randa* 69, 107–203.
- Anagnostopoulou, Elena (2005): «Clitic Doubling», dins: Everaert, Martin / Van Riemsdijk, Henk (eds.): *The Blackwell Companion to Syntax*, Malden: Blackwell, 5 vol., 519–581.
- Badia, Antoni Maria (1994): *Gramàtica de la llengua catalana: descriptiva, normativa, diatòpica, diastràtica*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Belloro, Valeria A. (2007): *Spanish Clitic Doubling: A Study of the Syntax-Pragmatics Interface*, New York: State University of New York a Buffalo (tesi doctoral).
- Bonet, Eulàlia (2002): «Cliticització», dins Solà *et al.* (eds.), 933–989.
- Cabré, Teresa i Mateu, Jaume (1998): «Estructura gramatical i normativa lingüística: a propòsit dels verbs psicològics en català», *Quaderns. Revista de traducció* 2, 65–81.
- De Swart, Peter (2007): *Cross-linguistic Variation in Object Marking*, Nijmegen: University of Nijmegen (tesi doctoral).
- Escandell-Vidal, Victoria (2007): «Topics from Ibiza: Differential Object Marking and Clitic-Dislocation», dins: Kaiser, Georg / Leonetti, Manuel (eds.): *Proceedings of the Workshop "Definiteness, Specificity and Animacy in Ibero-Romance Languages"* (Arbeitspapier; 122), Konstanz: Universität Konstanz, Fachbereich Sprachwissenschaft, 23–43.

- Fabra, Pompeu (1983): *Converses filològiques I*, Joaquim Rafel (ed.), Barcelona: El Punt / Edhasa.
- Farkas, Donka (2002): «Specificity Distinctions», *Journal of Semantics* 19:3, 213–243.
- Heusinger, Klaus von (2002): «Specificity and Definiteness in Sentence and Discourse Structure», *Journal of Semantics* 19:3, 245–274.
- (2007): «Seven species of specificity and one common ancestor? Specificity as referential anchoring», presentat a la conferència internacional *Specificity from theoretical and empirical points of view*, Stuttgart: Universität Stuttgart.
- (2011): «Specificity», dins: Maienborn, Claudia / Heusinger, Klaus von / Portner, Paul (eds.): *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*, 3 vol., Berlin: de Gruyter, 1025–1058.
- / Kornfilt, Jaklin (2005): «The case of direct object in Turkish: Semantics, syntax and morphology», *Turkish Languages* 9, 3–44.
- Leonetti, Manuel (2004): «Specificity and Differential Object Marking in Spanish», *Catalan Journal of Linguistics* 3, 75–114.
- (2008): «Specificity in Clitic Doubling and in Differential Object Marking», *Probus* 20, 33–66.
- Lorente, Mercè (1996): «Una proposta de classificació dels verbs catalans», dins *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit* 3, Barcelona: Departament de Filologia Catalana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 77–101.
- Maré, Pau (2011): *L'ús dels clítics pronominals del català i la seva adquisició per parlants de romanès i de tagal*, Girona: Universitat de Girona (tesi doctoral).
- Pusch, Claus D. (2006): «Relative pronoun reduction and resumptive pronouns in spoken Catalan. A corpus-based study», dins: Pusch, Claus D. (ed.): *La gramàtica pronominal del català: Variació – evolució – funció / The Grammar of Catalan Pronouns: Variation – evolution – function* (Biblioteca Catalànica Germànica; 5), Aachen: Shaker, 85–117.
- Rigau, Gemma (2002): «Els complements adjunts», dins Solà *et al.* (eds.), 2045–2113.
- Rodríguez-Mondoñedo, Miguel (2007): *The Syntax of Objects. Agree and Differential Object Marking*, Storrs: University of Connecticut (tesi doctoral).
- Solà, Joan (1993): *Sintaxi normativa: estat de la qüestió*, Barcelona: Empúries.

- (2002): «Les subordinades de relatiu», dins Solà *et al.* (eds.), 2455–2565.
- *et al.* (eds.) (2002): *Gramàtica del català contemporani*, Barcelona: Empúries, 3 vol.
- Suñer, Margarita (1988): «The role of Agreement in clitic doubled constructions», *Natural Language & Linguistic Theory* 6, 391–434.
- Todoí, Júlia (1998): *Els pronoms personals*, València: Universitat de València / Servei de Publicacions.
- (2002): «Els pronoms», dins Solà *et al.* (eds.), 1337–1433.
- Villalba, Xavier (1996): «Sobre la dislocació a la dreta», *Llengua & Literatura* 7, 209–234.

- Cristina Albareda, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Gran Via de les Corts Catalanes 585, E-08007 Barcelona, <c.albareda.valls@gmail.com>.

Zusammenfassung: Diese Arbeit analysiert das Vorkommen des Pronomens *hi* in lokalen Relativsätzen des Katalanischen, was hier als Fall der pronominalen Verdopplung angesehen wird. Dabei hängt das Auftreten des Pronomens *hi* davon ab, ob es sich um einen explikativen (nicht-restriktiven) oder einen einschränkenden (restriktiven) Relativsatz handelt. Da es sich bei einem explikativen Relativsatz um eine Konstruktion mit rhematischer Information handelt, tritt *hi* als resumptives Pronomen auf. Andererseits kommt *hi* in einschränkenden Relativsätzen vor, wenn der Satz Spezifität ausdrückt.

Außerdem sind noch zwei syntaktische Faktoren für das Vorkommen des Pronomens *hi* relevant: zum einen sollen Ambiguitäten mit dem Pronomen *hi* in syntaktischer Funktion in restriktiven und explikativen Relativsätzen vermieden werden; zum anderen verleiht die explizite Präsenz verbaler Ergänzungen den einschränkenden Relativsätzen Spezifität. Beide Faktoren sind auch wichtig, wenn es um die Kombinationen von *hi* mit anderen Pronomen geht. ■

Summary: This paper analyses the use of the pronoun *hi* in locative relative clauses in Catalan, which is considered a case of clitic doubling. How it behaves depends on whether it is a defining or non-defining relative clause.

The nature of focus of the non-defining clause justifies the presence of the pronoun which acts as a topic's resumptive pronoun, whereas the pronoun appears in a defining relative clause when the sentence is characterised by specificity. On the other hand, there are two relevant syntactic factors in the appearance of the pronoun *hi*: the first is the aim to avoid confusions with the pronoun *hi* with syntactic function – not only in non-defining but also in defining relative clauses – and the second is the fact that the explicit presence of verbal arguments contributes specificity to the defining relative clause. These two factors are also relevant with regard to the acceptability of combinations of the pronoun *hi* with other pronouns. [Keywords: Locative relative clause; clitic doubling; specificity; pronoun *hi*; verbal complements] ■

Els directors d'escena valencians en temps de democràcia

Ramon X. Rosselló (València)

En els estudis sobre el teatre valencià contemporani ben poca atenció ha meregut la direcció d'escena. Els autors i els seus textos, les unitats de producció o les sales han estat els protagonistes de la majoria de les recerques dutes a terme. És cert que aquesta figura, avui dia clau en la creació escènica, no va gaudir fins fa relativament poc d'un reconeixement públic. En l'àmbit valencià,¹ més enllà de casos puntuals, el director d'escena no prendrà un paper destacat i singular fins als anys vuitanta del segle XX, una vegada finalitzada l'etapa del teatre independent, vinculada habitualment a un plantejament de creació col·lectiva dels espectacles.² D'aleshores ençà, la nòmina de directors, i a poc a poc de directores, ha anat eixamplant-se fins a configurar una de les cares visibles del teatre del període democràtic. En gran mesura perquè aquests han esdevingut un motor important de la producció privada, cosa que sovint fa indistingibles directors i companyies on aquests exerceixen funcions de direcció artística. A més, perquè en la majoria de casos aquesta figura va lligada a altres facetes de la creació, com la dramaturgia, la interpretació o els dissenys d'escenografia i d'il·luminació, una circumstància que sovint impossibilita una valoració aïllada del treball de direcció.³ Tot plegat ens duu a pensar que al si del teatre valencià el director d'escena, com a activitat clarament diferenciada i singular, no ha arribat a ser la regla, tot i que tampoc ja no l'excepció. Així, dins aquesta aproximació a la figura del director d'escena, dedicarem especial atenció a la trajectòria de Carles Alfaro, el qual va estar al front durant més de vint

1 En aquest article ens centrarem en els directors que han exercit el seu treball, bàsicament, en el teatre professional de la ciutat de València (o en comarques pròximes) i en llengua catalana.

2 Podem recordar com, des del teatre de cambra o del teatre universitari dels anys cinquanta i seixanta, sorgiren directors rellevants: José M. Morera, José Sanchis Sinisterra o Antonio Díaz Zamora.

3 Una dualitat també habitual és la de director i professor; en són exemples A. Díaz Zamora, Juli Leal, Antoni Tordera, Alejandro Jornet o Ramón Moreno.

anys de l'emblemàtica companyia Moma Teatre i va representar de manera rotunda el segell creatiu d'aquesta professió a casa nostra.

■ 1 Els anys vuitanta, anys de canvis en el teatre

En aquest article ens situarem, concretament, en el període que queda delimitat pel començament del règim democràtic i els inicis d'un nou segle.⁴ Aquesta etapa, si fa no fa vint-i-cinc anys, es caracteritza per les conseqüències derivades d'uns canvis polítics de primer ordre, que es concretaren, especialment, en dues fites. En primer lloc, per les eleccions municipals, celebrades l'abril de 1979, amb el relleu consegüent a ajuntaments i diputacions provincials, i, en segon lloc, per la creació de l'estat de les autonomies, amb l'aprovació el 1982 de l'Estatut valencià. Aquests esdeveniments tingueren una repercussió indubtable en la gestió cultural i en l'específicament teatral (Rosselló, 2011: 77–79).

■ 1.1 El teatre privat: entre la professionalització i les noves companyies

Durant les acaballes dels anys setanta i els primers vuitanta del segle XX, veiem una gradual desarticulació dels grups del teatre independent, moviment característic de la dècada dels setanta (Rosselló, 1997). En alguns casos, aquests grups acabaren assolint la professionalització com a companyies o cooperatives; també assistírem a l'especialització dels seus membres dins la nònima teatral, una vegada abandonats els plantejaments de creació col·lectiva (Rosselló, 2010). Els exemples més clars d'aquest procés són les companyies encara en actiu P.T.V. (1971) i Pluja Teatre (1972), les quals van acabar dedicant-se al públic infantil. Pel que fa a la primera, posteriorment rebatejada amb el nom de P.T.V.-Clowns, hi trobem el treball ben destacable d'Eduardo Zamanillo (Palencia, 1946) com a autor, director i actor. Pluja Teatre, de Gandia, inicià el 1980 la seua producció per a infants amb el muntatge *Raspa, Sompo i el màgic Tutti-Frutti*. Aquesta línia ha continuat d'aleshores ençà amb espectacles com *Momo* (1986), *Eh! Tirant* (1990)

4 Agafem com a dates de tancament aquelles que es correspon amb la fi de l'activitat de la companyia Moma (final de la temporada 2003–2004) i amb el nomenament de Gil Lázaro com a directora de Teatres de la Generalitat Valenciana (estiu de 2005). Tot i que ens falta encara la perspectiva necessària, els anys 2004 i 2005 marquen la fi d'una etapa de creixement i l'inici d'un moment de progressiva davallada, si més no d'una part important de les iniciatives sorgides durant les dècades anteriors.

o *Peter Pan* (1992), una trajectòria que ha comptat amb Ximo Vidal (Gandia, 1950) com a director i dramaturg habitual.⁵

Així mateix, tenim el cas de L'Horta Teatre (Castellar-L'Oliveral, 1974), en què, durant la seua etapa encara com a grup no professional, a més d'espectacles presentats com a creacions col·lectives, hi veiem el treball d'alguns directors provinents dels anys setanta, amb Eduardo Zamanillo (*Somni*, 1980), Juli Leal⁶ (*Bloody Mary Show*, 1983) i Ximo Vidal (*Bandoler*, 1984), i de directors que irrompen en el panorama valencià, amb Alejandro Jorner (*La Pau retorna Atenes*, 1985), al front de muntatges que partien de textos d'autor autòcton (Herrerias, 2006). També, entre aquest conjunt inicial de companyies, hi ha L'Entaulat (1974–1997), la qual encetà la seua trajectòria professional a partir de 1977 amb *Salvem la natura*. L'Entaulat va comptar amb Manel Cubedo (Borriona, 1955) com a director, amb espectacles per a públic infantil tan emblemàtics com *Tirant lo Blanc* (1986), realitzat en col·laboració amb Los Duendes i el seu director Alberto Cebreiro.⁷

Pel que fa a companyies de nova creació, el 1979 inicia les activitats l'extint Teatre Estable del País Valencià (TEPV), vinculat al teatre València-Cinema. Els seus espectacles foren dirigits durant els primers anys per J. Gandia Casimiro (València, 1945), en una línia diferent a la dels grups provinents del teatre independent, lligada al repertori o a la dramaturgia estrangera.⁸ Durant els primers anys vuitanta sorgiran grups que, en gran part, van nàixer al voltant de la figura d'un actor i director jove: L'Om (Picassent, 1981), amb Santiago Sánchez, Bambalina Titelles (Albaida, 1981), en el seu origen amb Vicent Vila,⁹ Jàcara Teatro (Mutxamel, 1981), amb Juanluis Mira, Moma Teatre (València, 1982–2004), amb Carles Alfaro, La Pavana (València, 1983), amb Rafael Calatayud, o Xarxa Teatre (Vila-real, 1983), amb Manuel V. Vilanova i Leandre Escamilla.

5 Per a més informació podeu veure Gongora (2004).

6 Leal (València, 1946) començà la seua activitat en el teatre independent, especialment des del grup Carnestoltes (Rosselló, 2000).

7 Sobre aquesta etapa inicial del teatre per a infants podeu veure Cubedo / Vila / Herrerias (1995).

8 Entre els muntatges més vinculats al context valencià recordem *El cortesà* (1981) i *Escenes obscenes d'un espill* (1982). A partir de 1984 Gandia Casimiro passà a dirigir Teatres de la Diputació. Per a més informació sobre el TEPV podeu veure Herrerias (2001). Directors com Leal (*Gresca al Palmar*, 1983, i *La primera de la classe*, 1986) o Carme Portaceli (València, 1957), amb *Doña Margarita* (1985), treballaran posteriorment per al TEPV, a més d'alguns directors catalans (Albert Boadella i Pere Planella).

9 Vila (Albaida, 1954) va escriure i dirigir *Clarobscur* (1982) o *El drac roig de Roseville* (1983). Des de 1989 és el responsable del Centre Teatral Escalante. Podeu veure Rosselló (ed. 2006).

■ 1.2 Els inicis del teatre públic valencià

Durant els anys vuitanta assistim, a més, a la irrupció del teatre públic, en un primer moment, des de diputacions i ajuntaments i, un poc després, des de la Generalitat Valenciana i, més concretament, des de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència i el seu Servei de Teatre, Música i Cinematografia. Així, el 1979 es rescatava per a la gestió pública el teatre Principal, de València, i el 1980 s'arrendava l'antic "teatro del Patronato de la Juventud Obrera", el qual va passar a denominar-se Sala Escalante. Tots dos espais formaran els "Teatres de la Diputació" i s'iniciaran les activitats de producció pública, de la mà de directors com Juli Leal, amb *La dama del mar* (1981), qui també dirigirà *Hasta aquí llegó la riada* (1983), o Antonio Díaz Zamora (*Flor de Otoño*, 1982, i *Orquesta de señoritas*, 1985).¹⁰ El 1985 es posa en marxa a la Sala Escalante el projecte "Teatre dels Somnis", amb el qual començarà un procés que va acabar portant-la a una dedicació exclusiva i ben significativa al teatre per a infant (Herrerias, 2010). Durant els primers anys hi trobem espectacles dirigits per Vicente Genovés (*El carnaval de los animales*, 1986, *Un conte per al llop*, 1989), Juli Leal (*La comèdia de les equivocacions*, 1987), Rafael Calatayud (*Pinotxo*, 1989) o Manel Cubedo (*La guerra dels mons*, 1989).¹¹

Pel que fa a l'administració autonòmica, podem recordar la celebració durant desembre de 1982 de les Jornades de Teatre Valencià, fruit de les quals foren la creació del Consell Assessor de Teatre de la Conselleria de Cultura i les Sessions Extraordinàries de Treball del Consell Assessor de Teatre (octubre de 1984). La composició d'aquest consell ens pot donar una idea aproximada de quins eren aleshores alguns dels directors més destacats o coneguts. En formaven part, entre d'altres personalitats del món del teatre, els directors ja esmentats Antonio Díaz Zamora, Juli Leal, Eduardo Zamanillo, Ximo Vidal, a més de Màrius Silvestre, de La Cassola (Alcoi, 1955), Antonio González, de La Carátula (Elx, 1964) i el professor i director Antoni Tordera. Finalment, el 1985 es creava oficialment el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV), tot i que fins al març de 1988 no comptà amb seu pròpia, el teatre Rialto. Durant els anys de fun-

10 Per a una revisió de la trajectòria inicial de Díaz Zamora podeu veure Alcalde i altres (1993).

11 El primer encarregat dels muntatges fou José Luis Castro, director d'El Globo, de Sevilla, amb *Fantasia per a un joguet trencat* (1985) i *Al ritme dels somnis* (1986). Les produccions de l'Escalante, habitualment de resultats excel·lents, han estat realitzades per companyies valencianes i els directors d'aquestes han estat els seus responsables creatius.

cionament (1988–1993), l'ens tingué dos directors artístics que provenien del món de la direcció i de la docència: Díaz Zamora, qui dirigí *Taxi, al Rialto* (1989), i Antoni Tordera, director d'*El sueño de la razón* (1992) i *Le venin du théâtre* (1992).¹² El CDGV donà també cabuda, especialment en la segona etapa, a directors valencians amb una trajectòria estimable com Juli Leal (P.D.: *El teu gat ha mort*, 1992)¹³ i a d'altres que havien anat consolidant el seu treball al llarg dels anys vuitanta, com Vicente Genovés (*Pessoa en persona*, 1988), Carme Portaceli (*Los figurantes*, 1989), Rafael Calatayud (*El rufià en l'escala*, 1989), Carles Alfaro (*Entre els porcs*, 1990) o Santiago Sánchez (*La nit de Madame Lucienne*, 1992), els quals representen ja una nova promoció de creadors diferent a la dels directors dels anys seixanta i setanta.¹⁴

■ 2 Cap a una caracterització dels directors d'escena: les unitats de producció

No resulta fàcil abordar la direcció d'escena i defugir el que seria una llista de directors seguint alguna ordenació més o menys plausible. Nosaltres optarem per presentar aquesta activitat i la seua caracterització a partir de la consideració, en primer lloc, de les unitats de producció, tant privades com públiques i, en segon lloc, de les diferents modalitats de creació teatral. Si partim d'aquests dos elements, es podria afirmar, d'entrada, que gran part dels directors es troben vinculats històricament a una companyia. Ja hem esmentat els casos pioners d'Eduardo Zamanillo (P.T.V.) i de Ximo Vidal (Pluja Teatre) o els posteriors de Rafael Calatayud (La Pavana) i Santiago Sánchez (L'Om). Aquest fenomen es repeteix en companyies creades en els anys noranta, en les quals trobarem ja una tercera promoció de directors: Carles Alberola i Albena Teatre (L'Alcúdia, 1995), Joan Peris i el Teatre Micalet (València, 1995) o Ximo Flores i Teatro de los Manantiales (València, 1995). Això no és impediment perquè alguns d'aquests directors

12 Abans d'ocupar el càrrec de director del CDGV, Tordera havia creat espectacles com *Las cartas sobre la escena* (1984) o *Don Juan, Don Juan* (1985).

13 Leal va dirigir *Blues* (1996) per a Teatre de l'Ull (1992–2010), companyia que, a més de teatre de carrer, va produir alguns espectacles de text.

14 Podem recordar la presència en les produccions del CDGV de directors foranis de prestigi com Alfredo Arias (*La Marquesa Rosalinda*, 1988), John Strasberg (*L'home, la bèstia i la virtut*, 1988, *La señorita de Trévez*, 1990, i *Don Juan Tenorio*, 1992), Ariel García Valdés (*La quinta columna*, 1992) o Marcel Delval (*La sala de professors*, 1993). També trobem la direcció de Paul Weibel (Suïssa, 1943) en *El enemigo de la clase* (1993), un director que ha seguit treballant a terres valencianes. Per a més informació sobre el CDGV podeu veure Mayordomo (2000).

també hagen dirigit per a altres companyies, com, per exemple, Calatayud per a Bambalina i Moma, o per a produccions de caràcter públic. Existeixen, així mateix, algunes companyies que, al llarg de la seua trajectòria, han acudit a diferents directors per als seus espectacles, com ara Bambalina (Albaida / València, 1981), La Dependent (Alcoi, 1991)¹⁵ o Arden (València, 1995) i, sobretot, productores com Zircó (València, 1984)¹⁶ i Dramatúrgia 2000 (València, 2000).¹⁷

Així doncs, es podria parlar, per una banda, de companyies de director (o de director-autor) i, per una altra, de companyies més aviat d'actors, o directament productores sense una figura creativa associada. Tot i això, en els darrers anys s'observa una evolució que, en algunes companyies, ha consolidat un dels seus membres com a director. Aquest és el cas de Jaume Policarpo (Albaida, 1962) i Bambalina¹⁸ o Chema Cardeña (Córdoba, 1963) i Arden, amb la qual cosa se sumen al model de companyia d'autor-director.

Quant al sector públic, el 1994 començava a funcionar un nou organisme, Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV), en substitució del CDGV, un organisme que, bàsicament, no ha estat a càrrec de directors d'escena i en el qual la producció pròpia, respecte a l'anterior ens, ja no ocupa un lloc central.¹⁹ En les produccions dutes a terme trobarem tant

- 15 Hi trobem, sobretot en els primers anys, el treball de l'alcoià Pep Cortés, qui, a més de la seua dedicació a la interpretació i de l'activitat desenvolupada a Catalunya, ha exercit en nombrosos ocasions com a director per a La Dependent. Aquesta companyia s'ha destacat per treballar en llengua catalana, primerament, amb espectacles que partien d'obres de Dario Fo (*Miracles*, 1991, *Ai, mare de Déu!*, de Fo i Ximo Llorens, 1993) i, posteriorment, amb textos d'autors valencians. Cortés, a més, va dirigir *Ferrabràs* (1987) per a Bambalina o *Un sopar de dimecres* (1996) per a Teatre del Quinzet. Anteriorment, Cortés havia estat vinculat a diferents companyies castellonenques.
- 16 Per a Zircó han treballat diferents directors com Pep Cortés (*La fruta prohibida*, 2004) o Paul Weibel (*Eres mi madre*, 2005).
- 17 Aquesta ha comptat per als seus espectacles amb directors com J. M. Reig (*A poqueta nit*, 2000), A. Jornet (*Fuera de juego*, 2000), Salva Bolta (*Vís a vis*, 2003) o Jaime Pujol (*Continuidad en los parques*, 2004, i *Ángel*, 2005). Tant Bolta com Pujol van dirigir també per a Teatre de l'Ull; tots dos han continuat la seua trajectòria fora de València.
- 18 Aquest ja havia dirigit *Aladí* (1990), *El jardí de les delícies* (1994) i *El retablo de Maese Pedro* (1996), i *Saurus* (1998) per a Pluja Teatre. Muntatges posteriors de Bambalina han estat *Historia del soldado* (2003), una producció de gran format creat en estreta col·laboració amb el músic Joan Cerveró i el Grup Instrumental de València, *La sonrisa de Federico García Lorca* (2004) i *Ubiú* (2005), un gran espectacle coproduït amb Jácara i Paco Bascuñán, estrenat a la Nau de Sagunt.
- 19 J. M. Morera, M. À. Conejero, J. A. Gil-Albors, J. Millàs, J. Hinojosa i J. V. Martínez Luciano han estat responsables de l'organisme de 1994 a 2005, la qual cosa dóna compte de l'escassa continuïtat que ha pogut haver-hi en la consolidació d'un projecte i

directors veterans com de nous, amb escassa atenció, però, a la dramaturgia valenciana de nova creació²⁰: Juli Leal (*El defici per les vacances*, 1994, *Rosa de dos aromas*, 1999, *El camaleón*, 2002), Pep Cortés (*Poquelín-Poquelén*, 1994, *Terentius*, 1997)²¹, Paul Weibel (*Tango*, 1994), Vicente Genovés (programa *Eduard Escalante, 100 anys de teatre valencià*, 1995, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, 1996, *Barioná*, 2005), Enrique Belloch (*Shoebos*, 1999)²², Ramón Moreno (*La Mandràgora*, 1994, i *Gnión*, 2005), Antoni Tordera (*En amores inflamada*, 2004)²³ o Rafael Calatayud (*El último beso*, 2005)²⁴. També hem assistit al treball de Carme Portaceli, amb els seus reeixits muntatges *Un enemigo del poble* (2003) i *Sopa de pollastre amb ordi* (2004)²⁵ i al del català Josep Maria Mestres amb *Les variacions Goldberg* (2005).

Aquesta panoràmica, pel que fa a les unitats de producció, es completa amb els directors vinculats a espais “independents” o “alternatius” de la ciutat de València, com el desaparegut Teatro de los Manantiales (1995), amb Ximo Flores, Carme Teatre (1995), amb Aurelio Delgado, i la Sala Círculo, on trobem Pablo Corral (Madrid, 1959), qui, instal·lat el 1986 a València, inaugura el centre de formació teatral “Estudio Dramático” el 1989. Corral ha desenvolupat un treball força personal on destaca l'acurada direcció d'actors a partir de textos, entre d'altres, de Samuel Beckett. Teatro de los Manantiales va nàixer el 1995 de la mà del director Ximo Flores i de l'actriu Ruth Atienza i ha oferit algunes de les produccions artísticament més innovadores dels darrers anys. Podem destacar *Acera derecha* (1999), amb text de Rodrigo García, *Escoptofília* (2000), la qual combinava textos dels joves dramaturgs Xavier Puchades i Arturo Sánchez Velasco amb el

d'unes línies de producció, especialment si tenim en compte que, llevat dels casos de Gil-Albors i de Millàs, el període de mandat ha estat força breu.

- 20 Per a més informació podeu veure Puchades (2006).
- 21 Cortés també dirigí el 1995 *L' aniversari de don Eduardo*, una interessant producció per a adults de la Diputació de València i La Dependent.
- 22 Belloch, actor, productor i director de llarga trajectòria, va dirigir posteriorment *Última batalla en el Pardo* (2002) i *Bumerán* (2002) per a Zircó.
- 23 Anteriorment, i després d'una sèrie de treballs vinculats a la Universitat de València, Tordera va dirigir *Su juguete preferido*, per a la Compañía de Comedias Manuel de Blas (2002).
- 24 Moreno ha estat ajudant de direcció en diverses produccions de TGV, com *Transterrados*, on també hem vist com a ajudant de direcció Amparo Urieta, directora, entre d'altres, de l'espectacle *Com un blues* (2004), una coproducció de TGV i la Mancomunitat de la Vall d'ignia.
- 25 Portaceli ha desenvolupat el seu treball sobretot a Catalunya. Tot i això, ha dirigit per a companyies valencianes: Arden (*El idiota en Versalles*, 1999, i *El banquete*, 2000) i Teatre Micalet (*Jubileum*, 2001).

treball físic i visual característic del director, o *Especulaciones* (2004), un espectacle que barrejava teatre i dansa, coproduït amb la companyia Noname-radar, amb textos de Sánchez Velasco i direcció de Flores i del coreògraf Rafa Linares. Molt més recent ha estat la creació d'Espacio Inestable (2003), on Jacobo Pallarés (Gandia, 1974) exerceix com a director, autor i intèrpret. Pallarés, procedent del teatre universitari, ha anat consolidant, al costat d'altres membres d'un col·lectiu ampli, una proposta cada vegada més sòlida, amb una línia de creació que combina textos no convencionals, accions físiques i una escena oberta amb projeccions audiovisuals i l'ús de noves tecnologies.

■ 3 Sobre els tipus de teatre i els seus directors

Per tal de fer-nos una idea més precisa de les coordenades on se situa el treball dels directors, podem fixar, d'entrada, algunes variables quant a la modalitat de creació teatral que habitualment aquests han desenvolupat. Així, podem establir-ne, inicialment, dos grans models. Per una banda, els treballs centrats en el teatre de sala, d'actors i de text per a adults i, per una altra, aquells altres que defugen aquest model, bé pel públic a qui s'adrecen, seria el cas del teatre per a infants (o familiar), o bé perquè el text dramàtic o un espai convencional no són components fonamentals del seu treball, com ocorre amb el teatre de carrer²⁶ o amb el teatre objectual (o de títelles).²⁷ Amb una mirada més centrada en la darrera part del període ací revisat, podríem establir un tercer model escènic per a adults, de caràcter multidisciplinari, on allò (audio)visual, corporal i textual comparteixen protagonisme.

Si tenim en compte aquests diferents models, es pot veure que hi ha directors que acostumen a situar-se en terrenys creatius concrets i habituals, lligats sobretot a una línia específica de producció, pròpia de les companyies en què s'integren, en la qual entren en consideració elements com el tipus de format dels espectacles (habitualment un format mitjà o petit), la llengua (tot i que hi ha companyies, diríem, bilingües) i el tipus de públic o circuit (comercial, teatres públics o alternatiu). Alguns altres han transitat, en canvi, per diversos models o formats teatrals, sovint amb aportacions

26 El treball de Xarxa Teatre suposà l'inici d'una línia important d'espectacles de carrer a les terres de Castelló, amb companyies com Visitants (1989) o Scura (1997) i directors com Tomás Ibáñez i Joan Raga.

27 Per aprofundir en el teatre de títelles podeu veure Herreras (2004).

puntuals però molt interessants des del punt de vista creatiu. Així, podem esmentar treballs d'Alberola (*Joan, el cendrós*, 1998, i *Artefactes*, 2003) i de Calatayud (*Escapa't amb mi monstre*, 1990/2006, i *El miracle d'Anna Sullivan*, 2001) quant al teatre per a infants i joves,²⁸ o, pel que fa al teatre de titelles, espectacles dirigits per Alfaro (*Quijote*, 1992), Ramón Moreno (*Jojo*, 1991, *Ulisses*, 1992, i *El fantasma de Canterville*, 1996) i Jorge Picó (*Pasionaria*, 2001) per a Bambalina.

■ 3.1 Entre el repertori internacional i el text contemporani

Dins les creacions de teatre de text per a adults es podria establir, a més, la distinció entre dos models, si considerem la procedència dels textos i la figura al voltant de la qual gira el treball artístic d'una companyia. Així, per una banda, tenim aquelles companyies que s'articulen al voltant d'un director d'escena i/o un productor, les quals acostumen a posar en escena, de vegades només en una primera etapa, textos del repertori internacional o textos contemporanis, versions-adaptacions d'autor estranger o, si més no, alié a la companyia. En aquest model podem encabir sobretot La Pavana, amb Calatayud, L'Om-Imprebís, amb Santiago Sánchez, la companyia alcoiana La Dependent, sobretot en un primer moment, i la Companyia Teatre Micalet, a més de les ja desaparegudes Moma Teatre i Posidònia.

Respecte a La Pavana i Rafa Calatayud (València, 1955), un dels directors més rellevants del panorama valencià, aquest ha treballat especialment a partir d'autors contemporanis en llengua anglesa, com Joe Orton, Tennessee Williams, Christopher Durang, Tom Stoppard... Calatayud va obtenir el guardó a la millor direcció, dins els Premis de Teatres de la Generalitat Valenciana, per *La dona de negre* (1992), de Susan Hill i Stephen Mallatrat. Altres muntatges destacats han estat *El mussol i la gata* (1989), de Bill Manhoff, *Estimat mentider* (1991), de Jerome Kilty, *Función para dos personajes* (1996), de Williams, o *Teràpies* (2005), de Durang. Una altra companyia que compta amb un director d'escena entre els seus membres fundadors és L'Om-Imprebís. Santiago Sánchez ha estat el responsable de la majoria dels muntatges, un treball que s'ha dedicat, en part, al teatre de text, com ara *Mort accidental d'un anarquista* (1983), de Fo, *Sirenas, trompetas y pedorretas*

28 El Centre Escalante ha permés als directors abordar treballs habitualment de major envergadura als que aquests podien fer des de les seues companyies. Cal tenir en compte que la majoria de companyies, més encara en el teatre per a infants, acostumen a produir amb formats mitjans o petits (dos o tres intèrprets).

(1992), de Fo, *Galileo* (1999), de Brecht, o *Quijote* (2003). Això no obstant, aquesta companyia assolí un enorme èxit amb treballs que partien de la improvisació, *Imprebis* (1994) i *Zapping* (1997), creats amb Michel López.

Respecte a Posidònia, Ramón Moreno creava el 1993, juntament amb Ferran Català, aquesta companyia que combinà els espectacles per a adults i els de caràcter familiar, sota la direcció de Moreno. Entre els primers, hi hagué *La Mandràgora* (1994), per a TGV, *Aquella nit amb Lluís* (1998), de Kevin Elyot, *Vodvil* (2000), d'Enric Benavent, i *La llei de la selva* (2001), d'Elvira Lindo. Entre els segons, *L'illa del tresor* (1993), *El llibre de la selva* (1995) i *El retorn de Robin Hood* (1997).²⁹ La Companyia Teatre Micalet, de la mà del director i actor Joan Peris i dels actors Ximo Solano i Pilar Almeria, va iniciar el seu treball el 1995 amb la recuperació del Teatre Micalet com a seu d'una companyia estable, un teatre que després fou reformat per esdevenir una sala polivalent que ha permés abordar formats diversos amb models d'espai escènic diferents. La seua producció, inicialment, se centrà en el teatre de repertori universal, fet en llengua catalana, i habitualment de gran format, sota la direcció, en una part ben important, de Joan Peris. Podem esmentar els primers muntatges com ara *Nàpols milionària* (1995), de Filippo, *Cantonada perillosa* (1996), de Priestley, *El burges gentilhome* (1996), de Molière, *Ay, Carmela!* (1997), de Sanchis Sinisterra, i els més interessants com *La ruleta russa* (2002), a partir de contes de Txèkhov, *Ací no es paga i s'ha acabat* (2003), de Fo, i *El temps i els Conway* (2004), de Priestley. Peris també ha estat el director de l'espectacle que més èxit popular va reportar a la companyia: *Ballant ballant* (1997, reposat el 2005).³⁰

■ 3.2 Creacions de director-autor (i intèrpret)

Per altra banda, comptem amb una sèrie de companyies que s'han format amb la presència d'un autor que alhora és director, actor i dissenyador. Aquestes són fruit de l'aparició d'una nova "fornada" de creadors a final dels anys vuitanta i especialment durant la dècada dels noranta, tot i que en aquests moments algunes d'aquestes iniciatives, malauradament, han anat

29 Moreno va dirigir el 1993 *Aquí Radio Andorra* de la desapareguda L'Americana Teatre i, entre d'altres, alguns espectacles per a Teatre de la Caixeta (1995), companyia dedicada sobretot al teatre familiar.

30 També n'han estat directors Ximo Solano (*La ronda*, de Schnitzler, 2002), el català Manel Dueso (*L'hostalera*, 2002, de Goldoni) i el director Konrad Zschiedrich (*La bona persona de Sezuan*, 2003, de Brecht, o *Don Juan*, 2004, de Molière). La companyia ha evolucionat posteriorment cap a la creació pròpia o als textos actuals.

quedant pel camí, com va passar amb Malpaso o amb Esteve y Ponce. Aquest model ens permet parlar d'una reactivació de les creacions d'autor nou, és a dir, d'un model que fonamenta els espectacles en la posada en escena de textos plantejats a partir de les possibilitats i voluntats d'una companyia. Aquesta línia de treball es pot veure com una via de portar a escena de manera regular l'escriptura pròpia, sovint sota la direcció dels mateixos autors, els quals, de vegades, també en formen part del repartiment i dels dissenyadors, en un procés de treball que fa difícil destriar text d'espectacle.

Podem situar les primeres creacions d'autor nou en el treball de Jácarra,³¹ tot i que, pel que fa al teatre en llengua catalana, destaquen les produccions de L'Horta Teatre, de la mà dels directors Carles Alberola, Imma Sancho i Roberto García, i d'Albena Teatre, amb Carles Alberola. L'Horta Teatre desenvolupa una producció tant de teatre per a adults com per a públic familiar i des de 1995 compta amb sala pròpia. Per a aquesta, Alberola va dirigir els textos *Viu com vulgues* (1998), un monòleg coescrit amb l'actor Alfred Picó, i *O tu o res* i *Nit i dia*, textos coescrits amb Ferran Torrent, estrenats el 1991 i el 1993 respectivament. Posteriorment, hi trobem l'actriu i directora Imma Sancho (València, 1964), la qual es va fer càrrec de tres espectacles per a públic familiar, *Llegenda de bandoler* (1994), *Merlí i el jove Artús* (1997) i *Àngel* (1999), i d'un muntatge per a adults, *Beatrís* (1996), amb text de Pasqual Alapont i coproducció de La Dependent. A partir de 2001, ha desenvolupat el seu treball a L'Horta Teatre el dramaturg i director Roberto García (València, 1968): *Les tres porquetes* (2001), *Iglú* (2002), amb direcció de Ramón Moreno, *Pelussa la intrusa* (2003) i *Maria Fideus* (2004). Quant a la producció per a adults, García ha escrit i dirigit *Follow me* (2000), *Miss Ceuta* (2001) i, la més interessant, *Pica, ratlla, tritura* (2005).³²

Pel que fa a Carles Alberola, aquest ha estat director dels espectacles produïts per Albena, habitualment també escrits (o coescrits) i interpretats per Alberola mateix. En un primer moment, dins el denominat cicle d'Enric Balaguer, portà a terme *Currículum* (1994), espectacle escrit i dirigit amb Pasqual Alapont, *Estimada Anuchka* (1995), *Per què moren els pares?* (1996),

31 Recordem els muntatges de Juanluis Mira (Orihuela, 1955) des de 1988 amb textos de Rafael González (Alacant, 1966) i Paco Sanguino (Alacant, 1964): *013 Varios: Informa Prisión* (1988), *Ehis* (1989) i, posteriorment, a partir de textos del mateix Mira.

32 García es donà a conèixer amb la companyia Malpaso, on va dirigir els seus textos *Crònica* (1996) i *Òxid* (1998). Inicià, després, una col·laboració amb Albena, sobretot en el terreny de l'escriptura i com a ajudant de direcció. *Perfect* (2004) fou escrita i dirigida per García per a Albena.

codirigit amb Juan Mandli, i *Mandíbula afilada* (1997). Posteriorment, Alberola dirigirà alguns espectacles, de gran èxit, coescrits amb Roberto García: *Besos* (1999) i *Spot* (2002). També s'ha aproximat a alguns textos aliens: *Paraules en penombra* (2001), a partir de textos de Gonzalo Suárez, i *La teua vida en 65 minuts* (2003), del català Albert Espinosa. De 2004 és *Almenys no és Nadal*, amb text i direcció d'Alberola per al Teatre Nacional de Catalunya dins el projecte T6.³³ Igualment, podem esmentar el cas singular del creador Xavi Castillo (Alcoi, 1967) i *Pot de Plom* (1992), amb muntatges com *Pànic al centenari*, *Jordiet contraataca*, *Defecte 2000* o *The best of... Jordiet*, etc., en què destaca l'aportació d'un discurs crític i alhora còmic respecte a l'actualitat, on el pes del treball escènic recau en els dots de transformació i desmultiplicació de Castillo, el qual ha esdevingut el referent de més èxit del que seria un nou teatre popular en llengua pròpia.

Altres exemples d'aquest model són les companyies Hongaresa i Arden, tot i que aquestes han comptat, sobretot a l'inici, amb el treball d'altres directores valencians i foranis. No obstant això, Paco Zarzoso (Port de Sagunt, 1966) sembla haver-se consolidat, a hores d'ara, com a director d'Hongaresa de Teatre,³⁴ companyia creada el 1995, que compta, a més, amb l'actriu Lola López i la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé. Els seus muntatges, normalment de petit format i en castellà, han partit de l'escriptura ben personal de Zarzoso i Cunillé.³⁵ Chema Cardena (Córdoba, 1963), juntament amb l'actor Joan Carles Garés, creà el 1995 Arden Producciones, la qual ha estrenat sempre textos (o versions) de Cardena dirigits, en un primer moment, per l'anglès Michael McCallion, Antonio Díaz Zamora o Carme Portaceli; Chema Cardena, però, ha passat d'ocupar lloc d'ajudant

33 *Besos* rebé el premi de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana al millor espectacle. *Paraules en penombra* fou guardonat amb el premi a la millor direcció i amb el premi de la crítica de València a la millor direcció escènica. *Almenys no és Nadal* va rebre els premis de la crítica de València al millor text i direcció. Per a més informació podeu veure García (2004).

34 Amb anterioritat, des de Grieta Teatro, Zarzoso havia codirigit amb Cristina García *L'afilador de pianos* (1992), i López, *Un home, un altre home* (1995).

35 La creació inaugural fou *Intemperie* (1995), dos monòlegs de Cunillé i Zarzoso, amb direcció de López; *Vacantes* (1997) partia d'un text de Cunillé i la direcció de Zarzoso. Per a la tercera producció, *Cocodrilo* (1998), amb text de Zarzoso, es va recórrer a Alejandro Jornet. *L'afér* (1999), amb text de Cunillé, fou dirigit pels basc Alberto Bokos. Amb *Viajeras* (2000), text de Zarzoso i Cunillé, Zarzoso tornava a la direcció. El 2000 s'estrenava *Mirador*, un muntatge coproduït amb Moma i dirigit pel català Xavier Albertí. *El hipnotitzador* (2002), de Zarzoso, comptà amb la direcció de Zarzoso i el català Toni Casares. Zarzoso dirigí *Sólo ante el delirio* (2005), espectacle que iniciava l'aventura en solitari de Gerardo Esteve.

de direcció (*El banquet*, 2000) a assumir les tasques de direcció des de 2001 amb *La reina asesina*. També en altres companyies trobem aquest model de creació d'autor-director, com en la desapareguda Malpaso, creada el 1994, on gaudírem dels treballs d'Alejandro Jornet (Marroc, 1956), a més dels ja citats de Roberto García.³⁶ Una altra de les novetats durant els anys noranta va ser Jerónimo Cornelles (Buenos Aires, 1976) i la companyia Bramant Teatre (València, 1996).³⁷ Una incorporació més recent ha estat la de Jorge Picó (València, 1968) amb la companyia Ring de Teatro, la qual va estrenar el 2003 *Joe Zárate te necesita*, amb text, interpretació i direcció de Picó mateix, i *Non solum* (2005), aquesta vegada deixant de costat la vessant interpretativa en mans de l'actor català Sergi López.³⁸

■ 3.3 Altres directors i directores

D'entre les companyies de creació posterior, podem esmentar Combinats (Aldaia, 1997), actualment desapareguda, la qual va destacar sobretot en el camp del teatre familiar. Aquesta es va nodrir de l'interessant treball del director, actor i dissenyador Joan Miquel Reig (Petrer, 1969), el qual ja havia dirigit amb anterioritat *Els viatges de Marco Polo* (1996) per al Centre Teatral Escalante.³⁹ De les produccions de Combinats Reig ha dirigit *...I perdona per les faltes de ortografia* (1998), *Paraules a les butxaques* (2001) i la destacable *La volta el món en 80 dies* (2005), juntament amb Victòria Salvador, la qual havia dirigit per a la companyia *Un de sol* (2000), el primer espectacle per a adults de Combinats.⁴⁰ L'actriu Cristina García ha dirigit per a aquesta companyia *Espinacs* (1999), *Romeo i Julieta* (2003) i un segon espec-

36 De Jornet recordem *Sueño*, amb text de Peyró, i sobretot *Retrato de un espacio en sombras*, *La mala vida* o *Augustus Monk a punto de perder el equilibrio*

37 Cornelles ha estat autor i director de *Poniente* (2002) i *La fiebre de Thomas* (2003). *Construyendo a Verónica* (2006), muntatge de Bramant de caràcter ben especial, fou dirigit per Imma Sancho, Gemma Miralles i Ita Aagaard. Aagaard, actriu i també autora, ha dirigit *Autoretrato de Frida Kablo* (2001), *Azotea* (2002) o *Táximetros* (2004).

38 Picó dirigí anteriorment *Pasionaria* (Bambalina, 2001), un espectacle de caràcter interdisciplinari que ha estat un exponent clar de la voluntat experimental de la companyia i de la formació i experiència professional anterior de Picó. A hores d'ara, Picó desenvolupa la seua activitat des de Catalunya.

39 També codirigí *Souvenir* (1999) per a La Dependent/L'Horta Teatre, amb l'actor Juli Cantó.

40 Salvador va dirigir *Bona nit, mare* (FGV, 2001) i ha estat ajudant de direcció en diferents espectacles de companyies diverses.

tacle per a adults, *Swimming pool* (2003). També l'actor Pep Ricart assumí la direcció per a Combinats en l'espectacle *Castigats* (2001).⁴¹

Així mateix, dins una gradual incorporació de la dona al camp de la direcció,⁴² trobem el treball de Gemma Miralles (Alcoi, 1973), desenvolupat, primer, a la companyia Bambalina (*Cyrano de Bergerac*, 1998, adaptació de Jaume Policarpo i *Lennon*, 2002, amb text de Policarpo) i, posteriorment, per a La Dependent, amb *El botí* (1999), de Joe Orton, coproducció de La Dependent i TGV, *Una teoria sobre això* (2002) o *Bultaco 74* (2004), amb textos de Pasqual Alapont.⁴³ A més, tenim els noms de dues actrius i directores, membres de companyies creades a València ja en el nou segle, en els espectacles de les quals hi ha una important presència de l'element visual, del treball corporal de l'interpret i la creació de dramaturgies pròpies. Es tracta d'Eva Zapico (amb Còpia Izquierda, 2004) i de Pau Pons (València, 1979), membre d'El Pont Flotant (2000) i responsable dels espectacles *What a wonderful war* (2002) i *Trànsit, el viatge de Juanillo Cabezas* (2004).

■ 4 Carles Alfaro, creador d'escena

Sens dubte, el nom de Carles Alfaro (València, 1960) representa la figura del director d'escena durant els anys d'activitat de la companyia Moma Teatre (1982–2004), on aquest exercí les funcions de director artístic. Ara bé, Alfaro ha estat i és, a hores d'ara es pot dir amb major rotunditat, més que això, atès que, després de la desaparició d'aquesta companyia cabdal, la seua trajectòria com a director ha continuat més enllà de les nostres terres, especialment des de Barcelona i Madrid. En tot cas, seria bo iniciar aquesta revisió de l'activitat d'Alfaro tot recordant que Moma Teatre va lluitar també per disposar d'un espai propi on poder treballar i exhibir els seus espectacles, la qual cosa, finalment, donà lloc a Espai Moma (1997–2004).⁴⁴

41 Ricart havia dirigit en la companyia Debarrani *Dani i Roberta* (1993) i *Nocturns* (1995).

42 Durant els anys noranta veiem alguns espectacles d'Inma Garín, Lola López o Esther Alabor; aquesta darrera ha continuat la seua activitat teatral a Astúries.

43 Ha dirigit també espectacles per a Teatre de la Caixeta, Fòrum Teatre i Educació i Anem Anant, companyies centrades en el teatre per a infants i adolescents.

44 Podeu resseguir la història de la companyia i dels seus diferents espais fins arribar a l'Espai Moma en Sirera (2003).

■ 4.1 Carles Alfaro i la companyia Moma Teatre

La història compartida Alfaro-Moma compta, si se'n permet dir-ho així, amb un epíleg que inclou els dos primers treballs de l'aleshores anomenada La Moma Teatre: *The Knack* (1982), d'Ann Jellicoe, on Alfaro intervé com a actor i ajudant de direcció,⁴⁵ i *El malalt imaginari* (1983), en què aquest assumirà ja la tasca de director. Aquest primer moment acaba, després d'un muntatge no gaire reeixit del text de Molière, amb una estada a Londres, durant la qual es diplomà com a director per The British Theatre Association for Directors and Drama Instructors. Es podria afirmar, així doncs, que és a partir de 1985 quan es dona un nou inici a l'activitat de Moma Teatre, amb un primer muntatge, *El montaplato*, on Carles Alfaro intervé com a director, però també com a actor i dissenyador de l'espai escènic i de la il·luminació.

Com ja hem remarcat, la major part dels directors han estat abans intèrprets, o compaginen habitualment aquestes dues tasques. En el cas d'Alfaro, el treball d'interpretació perdrà protagonisme de manera ràpida, tot i que el podrem tornar a veure en una de les escenes de *Nascuts culpables* (2000). En canvi, les tasques d'escenògraf i de dissenyador d'il·luminació seran constants en direccions posteriors per a Moma, en muntatges de la companyia dirigits per altres o per a produccions de diverses companyies. Aquests dissenys seran un complement excel·lent al treball global de direcció i, en gran part, seran responsables de l'estil i de la qualitat final dels muntatges de Moma Teatre. Una trajectòria on, a més, l'ús de la llengua catalana va acabar per esdevenir la llengua dels seus espectacles i, fins i tot, un dels trets de les produccions i del treball de la companyia en una ciutat més orientada a oferir programacions teatrals en castellà.

Després de l'acostament al text de Pinter citat adés, vingueren una reposició d'*El montaplato* (1987),⁴⁶ que incorporava Joaquín Hinojosa com a actor,⁴⁷ i les direccions de *Cel enllà tot són vinyes* (1988), *Inèrcia* (1989), *Basted* (1990), *El cas Woyzeck* (1992), *Metro* (1993), *Borja-Borgia* (1995), *L'urinari*

45 La direcció d'aquest espectacle fou de l'argentí Martín Adjemián.

46 Aquest text fou muntat, en llengua catalana, el 1993 i el 1996.

47 Hinojosa (Madrid, 1951) hi tingué una important presència com a director, tot i que desenvolupant també altres tasques. Dirigi dos grans muntatges fets a partir de textos de Ionesco, *La cantant calba* (1991) i *La llitja* (1996), a més de codirigir, amb Alfaro, *Borja-Borgia* (1995). Hinojosa, a més, dirigi espectacles com *Alicia* (1997) per a Bambalina. La seua activa presència en el teatre valencià va acabar en ser apartat del càrrec de director de TGV el 2004, lloc que ocupà durant un breu període de temps.

(1996), *L'altre* (1997), *Càndid* (1995/1999),⁴⁸ *Nascuts culpables* (2000), *Varietés a la cuina* (2000), *Incendiaris* (2001), *La caiguda* (2002), una funció de textos breus de Pinter, formada per *Una Alaska particular*, *Estació Victòria*, *La penúltima copa* i *Celebració* (2002), i *Les llums* (2003).

Duts per la simplificació pròpia d'un article de caràcter panoràmic, hem situat anteriorment Alfaro en el grup dels directors que han treballat a partir de textos del repertori o dels clàssics contemporanis; ara bé, no podem oblidar, si fem una ullada als títols citats, que alguns dels seus muntatges més emblemàtics no entrarien en aquesta línia de treball. Això no obstant, podem recordar l'interès que Alfaro ha mostrat per un d'aquests ja clàssics contemporanis, Harold Pinter, al qual, a més dels diversos muntatges d'*El muntaplats*, dedicà tot un cicle a l'Espai Moma durant la temporada 2002–2003, cicle que s'avançà al reconeixement mundial que va comportar la concessió del Nobel el 2005.⁴⁹ O també els muntatges d'*El malalt imaginari*, de Molière, *Cel enllà tot són vinyes*, una versió lliure de textos de Ghelderode, *El cas Woyzeck*, una versió lliure del *Woyzeck* de Büchner, o *Incendiaris* de Max Frisch.⁵⁰

Una part dels seus muntatges han tingut com a base l'escriptura autòctona, circumstància que es relaciona, cronològicament, amb el que ha estat considerada la represa del teatre de text de nova autoria durant els anys noranta. Concretament, tres espectacles se situen dins aquesta línia: *Metro* (1993), amb text de Paco Sanguino i Rafael González, *L'urinari* (1996), de Sanguino, i *L'altre* (1997), de Paco Zarzoso.⁵¹ Una línia, però, que semblà esgotar-se en poc de temps, tot i que Moma coproduirà amb dues companyies valencianes *Mirador* (2000), amb text de Zarzoso (Hongaresa de Teatre), i *Paraules en penombra* (2000), una dramatúrgia d'Alberola (Albena Teatre) bastida amb textos de Gonzalo Suárez. En altres dues ocasions ens

48 La primera versió d'aquest espectacle fou una coproducció amb la companyia catalana Talleret de Salt.

49 Sobre el seu interès per aquest autor, Alfaro declarava que “Pinter me marcó porque la carpintería de su escritura es soberbia. Trabajando con Pinter he aprendido aquello que después he podido aplicar a otros autores. Cuando decidí montar una temporada entera en Espai Moma sobre él algunos pensaron que era una locura. Se trataba de un capricho, pero al mismo tiempo era consciente de que los actores iban a aprender mucho de la experiencia. Y así fue.” (Seguí, 2008).

50 Amb *El cas Woyzeck* va obtenir el guardó a la millor direcció dins els Premis de Teatres de la Generalitat Valenciana. Aquest premi l'aconseguí posteriorment per *Metro*, *Càndid* i *Nascuts culpables*.

51 Aquest darrer espectacle aconseguí diversos guardons dins els Premis de Teatres de la Generalitat Valenciana (1998), entre ells el de millor espectacle.

trobem davant la direcció d'adaptacions teatrals: *Càndid* (1995/1999), a partir de l'obra de Voltaire, a càrrec d'Hinojosa, i *La caiguda* (2002), adaptació de Rodolf Sirera del text de Camus; a més de *Borja-Borgia* (1995), de Manuel Vicent, amb adaptació i dramaturgia d'Alfaro i Hinojosa. Finalment, tenim tres casos en què l'espectacle esdevé creació col·lectiva, pròpia o dramaturgia a partir de textos no teatrals: *Inèrcia* (1989), creació col·lectiva, *Basted* (1990), muntatge creat a partir d'una idea d'Alfaro, *Nascuts culpables* (2000), una dramaturgia d'Alfaro i Joaquim Candeias feta a partir d'entrevistes reals de Peter Sichrovsky,⁵² i *Varietés a la cuina* (2000), basat en una idea d'Alfaro, seguint el model anterior de *Basted*.⁵³

■ 4.2 Treballs fora de Moma Teatre

No tot el treball de direcció d'Alfaro, però, s'ha desenvolupat en relació amb Moma, ja que Alfaro, dins l'àmbit valencià, fou director d'*Entre els porcs* (1990), d'Athol Fugard, una producció del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, i de *Quijote* (1991), per a Bambalina, un espectacle excel·lent de titelles per a adults de molt llarga vida i nombrosos reconeixements. En altres tasques també podem veure la seua petja, especialment en produccions d'Albena Teatre. Per a *Per què moren els pares?* (1996), *Joan, el Cendrós* (1998) i *Besos* (1998) dissenya l'escenografia i la il·luminació. En *Paraules en penombra* (2000), un muntatge realment interessant, coproduït per Albena i Moma, Alfaro dissenya la il·luminació; així mateix, el trobarem en el disseny de llums de *Spot* (2002), juntament amb Ximo Olcina. També participarà com a dissenyador de l'espai i il·luminador en *Los hermanos Pirracas en Nemequitépá* (1998), de la companyia Esteve y Ponce. Fou el responsable de la il·luminació de *Lisístrata* (2003), un muntatge de gran format, de Carles Santos, produït per la Ciutat de les Arts Escèniques de Sagunt i estrenat a la Nau de Sagunt. Per últim, podem esmentar els treballs, amb molt bones crítiques, que dugué a terme amb l'Institut Valencià de la Música, de dues òperes de Mozart: *Don Giovanni* (2004) i *Les noces de Fígaro* (2005).

Podem veure, així mateix, una dedicació a la creació teatral fora de València, la qual s'iniciava en el període final de la seua formació com a

52 Aquesta dramaturgia ha estat publicada per l'editorial 3i4.

53 En un moment en què Espai Moma es trobava en ple funcionament, hi veurem el treball de dos dels directors valencians més consolidats: Rafael Calatayud (*Naturalesa i propòsit de l'Univers*, de Christopher Durang, 1999) i Antonio Díaz Zamora, a qui encarregà un dels programes Pinter, format per les peces *Nit*, *Monòleg* i *La col·lecció* (2002).

director a l'estranger, tot participant com a ajudant de direcció a Oslo en un muntatge de *Somni d'una nit d'estiu* (1985), dirigit per Franzisca Aarfлот; amb aquesta mateixa directora repetirà en *La vida es sueño* (1988). En aquests anys el tindrem, també com a ajudant de direcció, en *Poeta en Nueva York* (1986), espectacle a càrrec d'Hinojosa, i col·laborant en *Quimera i Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1990), dirigit per José Luis Gómez. Vinculat a aquests dos homes de teatre, importants en la seua trajectòria, el tornarem a trobar en *Una llamada para Pirandello* (1991), de Tabucchi, una producció del Centro Dramático Nacional, dirigida per Hinojosa, i en *Lope de Aguirre, traidor* (1992), de Sanchis Sinisterra, amb direcció de Gómez. Ja com a director, el veurem en *Las sillas* (1997), de Ionesco, una producció de la companyia madrilenya Teatro de la Abadía, en què, a més, dissenya l'espai i la il·luminació.⁵⁴ El 1999 dirigirà i dissenyarà l'espai de *Los misterios de la ópera*, una adaptació teatral de l'obra de Javier Tomeo, per a una altra companyia madrilenya, Geografías Teatro. A finals de 2002 estrena en castellà, a Salamanca, el programa *Una Alaska particular, Estació Victòria, La penúltima copa i Celebració*, de Pinter, coproducció de Moma i Salamanca 2002, amb motiu de la capitalitat cultural d'aquesta ciutat. A partir de 2002 el veiem vinculat al Teatre Nacional de Catalunya, amb *La caiguda*. El 2003 seguirà amb el muntatge de *L'escola de dones*, de Molière, i, posteriorment, *Ròmul El Gran*, de Dürrenmatt, el 2005. El mateix 2005 estrena *La controversia de Valladolid*, de Jean-Claude Carrière, una producció de Bitò Produccions, Grec 2005 i Esfera Espectacles. Malauradament, aquests darrers muntatges no van ser programats a València. Tampoc, una vegada desapareguda Moma Teatre, hem tingut ocasió de tornar a veure Alfaro desenvolupant la tasca de director dins l'àmbit valencià.

■ 4.3 Dos grans espectacles: *Nascuts culpables* i *La caiguda*

Deixant de banda el brillant i petit muntatge de *Quijote* per a Bambalina, voldríem recordar de manera especial dos dels espectacles d'Alfaro que vam poder gaudir durant els últims anys de producció de Moma Teatre. Es tracta d'espectacles que, tot i ser de caràcter ben diferent, comparteixen el fet de ser adaptacions de textos no teatrals: *Nascuts culpables* i *La caiguda*.

54 En aquesta producció Joaquim Candeias va fer d'ajudant de direcció, la traducció i versió del text estigué a càrrec d'Hinojosa i la interpretació fou de Verónica Forqué, José Luis Gómez i Alberto Jiménez.

Aquests són per a nosaltres una representació del bo i millor del talent creador d'Alfaro, que, a més de la direcció d'actors, es vincula a una dramaturgia i a una estètica poderosa, directament lligada a un treball ben especial amb l'espai i amb la llum.⁵⁵

La caiguda (2002) partia del text narratiu de Camus i comporta la idea de posar en escena, per primera vegada, un gran monòleg. El muntatge d'aquest monòleg, adaptat per Rodolf Sirera, es trobarà amb altres dos creadors de primer ordre: Francesc Orella, un actor magnífic, i el dissenyador Alfaro, qui, des d'una aparent senzillesa d'elements, farà que l'espectacle, a més dels valors propis del text i de la capacitat del seu intèrpret, esdevinga un treball plàstic de gran impacte, de la mà de l'aigua, de la il·luminació i d'un llit com a únic objecte escenogràfic. Poques vegades amb tan poc s'aconseguia tant des del punt de vista estètic, però també des del punt de vista de construir un correlat visual tan poderós a les paraules dites i a la interioritat d'un personatge.

Finalment, tot i que cronològicament és anterior, volem recordar *Nascuts culpables* (2000), un espectacle cabdal en la trajectòria d'Alfaro, realitzat amb Joaquim Candéias. En aquesta ocasió, el repte fou transformar un material no literari, d'enorme profunditat psicològica i càrrega emocional, en espectacle. Ara bé, la proposta, marcada igualment per la simplicitat d'elements i per un regust de teatre-document, s'allunyava de la convencionalitat per situar-se en un terreny de frontera entre el teatre i l'audiovisual; amb un gran encert en la resolució formal que motivava un treball actoral diferent amb el primer pla o el pla mitjà com a protagonistes. Com no, el planter d'onze actors i actrius estigueren a l'alçada, amb unes interpretacions que, individualment, no deixaven de ser bàsicament monòlegs. Sense menystenir els altres intèrprets, sempre recordarem d'aquest muntatge el treball final de Cristina García. Potser en aquesta línia de treball és on Carles Alfaro ha aportat una gran lliçó teatral i on esdevé un creador teatral en el sentit més global. Recordant paraules del crític Francesc Masip (dins Sirera, ed. 2003: 146), referides a *La caiguda*, "allò cert és que es pot ser (s'ha de ser) modern sense recórrer als espasmes, la trencadissa i els esgaldinys que fan les delícies dels exhibicionistes de torn o als jocs verbals aerostàtics amb què s'enjogassen certs dramaturgs suposadament experi-

55 Aquests dos muntatges reberen, entre d'altres, el guardó al millor espectacle tant dels Premis de Teatres de la Generalitat Valenciana com de la Crítica Valenciana. *Nascuts culpables*, a més, va rebre el premi al millor espectacle revelació dins els Premis MAX de les Arts Escèniques.

mentals”. Res més lluny de l’esperit de Carles, el qual sembla buscar més aviat la bellesa i l’efectivitat escèniques des d’una aparent senzillesa o des d’un joc d’equilibris, sense renunciar, això sí, a complexitats tècniques. Tot això al costat d’una profunda confiança en la paraula com a motor de la teatralitat, una paraula que indaga i mostra la complexitat humana, especialment aquella que des de les nostres actuacions reflecteix interioritats i conflictes.⁵⁶

■ 5 Una visió de conjunt

Després del recorregut presentat, podem establir algunes generalitzacions respecte al conjunt dels directors i als models de creació escènica més habituals del període revisat, tot i saber que allò que direm no deixarà de ser una simplificació que no pot amagar la dificultat de reduir el complex i variat panorama de la direcció al llarg de més de dues dècades. I això sobretot per la diversitat de situacions i de trajectòries, fruit de la dificultat d’esdevenir bàsicament director d’escena, per la necessitat o el desig de compaginar diferents facetes creatives, per voler dur endavant una companyia pròpia o per la inconsistència d’un sector públic que no permet consolidar trajectòries i línies creatives de referència.

Considerem que, a hores d’ara, es poden distingir tres models de direcció o de directors que, en gran mesura, tenen un correlat en l’evolució de la creació teatral des dels anys seixanta i setanta. En primer lloc, trobem directors que, tot formant part o no d’una companyia, han centrat el seu treball en la posada en escena de textos del repertori internacional o de contemporanis estrangers. Aquesta modalitat ha estat representada per directors veterans com Antonio Díaz Zamora i Juli Leal o per altres de més joves amb companyia pròpia (Rafael Calatayud o Santiago Sánchez), on la tria dels textos i la direcció d’actors n’han estat protagonistes. En segon lloc, hi ha aquells directors que, amb companyia pròpia o habitual, han desenvolupat un treball de dramaturg-director (i molt sovint d’actor o dissenyador). Aquest model reuniria tant directors de companyies l’origen de les quals es troba als anys setanta (Eduardo Zamanillo i Ximo Vidal)

56 En aquest sentit, Alfaro (Seguí, 2008) contestava quant a la tria dels textos de la manera següent: “La lista no tiene coherencia de fecha de nacimiento pero sí un elemento común. Son textos que apelan al alma humana, a la conciencia porque será lo único que nos salvará. Si uno no se mueve por su propia conciencia y espera que le den estímulos va por mal camino. Hay que apelar a que las mentes estén cada día mejor formadas para que el ser humano pueda decidir por sí mismo.”

com als noranta (Carles Alberola, Paco Zarzoso o Chema Cardaña), mitjançant el qual s'ha fixat una certa personalitat o "marca" creativa. En tercer lloc, tenim una sèrie de directors que, tot i ser també en algun cas dramaturg i comptar amb companyia pròpia, el seu treball actual ja no parteix d'un text dramàtic més o menys convencional. En aquest model, d'origen més recent, la gestualitat, les accions físiques, la coreografia, els objectes, allò visual, audiovisual i les noves tecnologies, han assolit una presència de primer ordre, al costat de l'element verbal, molt sovint present en forma de monòlegs o de textos de procedència i format diversos. Així mateix, s'hi abandona l'escena frontal i la quarta paret per obrir-se a noves experiències d'interacció. La representació d'aquesta línia, vinculada al teatre alternatiu, estaria a càrrec de directors com Ximo Flores, Eva Zapico o Jacobo Pallarés/Inestable. En una posició intermèdia entre el segon i tercer models trobaríem el treball de Jaume Policarpo, Roberto García o Pau Pons/El Pont Flotant.

Evidentment, aquesta caracterització no comporta cap valoració en termes qualitatius, sinó que en cadascun d'aquests models hem pogut trobar espectacles més reeixits o menys. En tot cas, proposar uns models pot deixar de costat trajectòries de difícil ubicació que han transitat per maneres de fer diverses, com ocorre amb directors que es troben vinculats a les línies de producció de companyies diferents i d'institucions públiques, com ara el treball de Pep Cortés, Antoni Tordera, Ramón Moreno o Gemma Miralles. En tot cas, dins aquest conjunt, ja ric i variat, hem volgut centrarnos en Carles Alfaro, el representant més destacat del director-creador d'un teatre de text, en llengua catalana, amb una posada en escena acurada i renovadora, sense ser radicalment rupturista quant al model del teatre dramàtic. Un director que, com ha ocorregut amb altres casos ben rellevants, ha hagut de desenvolupar el seu treball posterior fora de València. ■

■ Bibliografia

- Alcalde, Gonzalo i altres (1993): «Antonio Díaz Zamora», in: Aznar Soler, Manuel / Diago, Nel / Mancebo, M. Fernanda (eds.): *60 anys de teatre universitari*, València: Universitat de València, 81–92.
- Cubedo, Manel / Vila, Vicent / Herreras, Enrique (1995): *La Sala Escalante i el teatre infantil valencià*, València: Diputació.
- García, Roberto (ed.) (2004): *Albena Teatre. 10 anys amb el somriure d'un bes*, Alzira: Bromera.

- Gonga, J. Enric (2004): *El teatre a la Safor (1939–2000)*, Gandia: CEIC Alfons el Vell.
- Herreras, Enrique (2001): *València-Cinema. Studio S. A.: 25 años de resistencia cultural*, Alzira: Algar
- (2004): «El teatre de titelles a la Comunitat Valenciana: de la Transició als nostres dies», in: Policarpo, Josep i altres: *El titella perseverant*, Albaida: MITA Publicacions, 49–113.
- (2006): *30 anys de L’Horta. 30 anys de teatre valencià*, Alzira: Bromera.
- (2010): *25 anys. Escalante Centre Teatral*, València: Diputació.
- Mayordomo, Alfredo (2000): «Al voltant del teatre públic valencià: El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana», in Rosselló (ed.), 141–175.
- Puchades, Xavier (2006): «Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984–2005)», *Stichomythia* 4, <<http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>> [30.11.2012].
- Rosselló, Ramon X. (1997): «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra* 22, 217–230.
- (2010): «Los inicios de la ‘nova dramaturgia’ valenciana: del tardofranquismo al estado de las autonomías», *Pygmalion* 1, 51–70.
- (2011): *El teatre català del segle XX*, Alzira: Bromera.
- (ed.) (2000): *Aproximació al teatre valencià actual (1968–1998)*, València: Universitat de València.
- (ed.) (2006): *25 anys pràcticament inventats. Bambalina Teatre Practicable*, València: Bambalina.
- Seguí, J. Ramon (2008): «Carles Alfaro: “La cultura es aquí solo un escapate”», *Levante-EMV*, 13 de juliol.
- Sirera, Josep Lluís (ed.) (2003): *Moma Teatre 1982–2002. Vint anys de coherència*, Alzira: Bromera.

■ Ramon X. Rosselló, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <ramon.rosello@uv.es>.

Zusammenfassung: Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Figur des Bühnenregisseurs in València seit Beginn der Demokratie bis hin zu den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts, ein bis jetzt noch wenig beleuchteter Aspekt des dramatischen Schaffens. Dabei werden an erster Stelle die Produktionseinheiten (Privattheater oder öffentlich getragene Theater) berücksichtigt und auch auf verschiedene von den Regisseuren ausgeübte Theaterpraktiken (Sprechtheater, Zimmertheater, selbst konzipierte Werke...) eingegangen.

gen. An zweiter Stelle folgt ein genauerer Überblick zum Schaffen des bedeutendsten Regisseurs in València während des erwähnten Zeitraums gegeben, Carles Alfaro (València, 1960), dessen Bühnenaktivität besonders als Leiter des Ensembles *Moma Teatre* (1982–2004) hervorzuheben ist. ■

Summary: This article focuses on the figure of the theatre director in València from the beginning of the democratic era up to the first years of the twenty-first century. This is an aspect of theatre which has so far been little studied. To begin with, we give an overview of this figure, taking into account on the one hand the type of theatrical institution involved (public or private), and on the other, the type of theatre (text-based, indoor...) in which directors have usually worked. We then offer a more detailed picture of the most outstanding director of this period in València, Carles Alfaro (born in València in 1960), who did important work at the head of the *Moma Teatre* company (1982–2004). [Keywords: Valencian theatre; theatre director; theatre production; theatre companies; Carles Alfaro] ■



El Centre de Documentació Ramon Llull (CDRL) de la Universitat de Barcelona

Lola Badia (Barcelona)

■ 1 Coordinades generals

El Centre de Documentació Ramon Llull (CDRL) és un organisme de la Universitat de Barcelona, físicament situat en dos locals de l'Edifici Josep Carner de la Facultat de Filologia, assignats al Departament de Filologia Catalana. Existeix oficialment des de l'any 2006 i es regeix per un Reglament emanat de la Comissió de Recerca de la Universitat de Barcelona. El finançament bàsic que proporciona la institució que l'acull es complementa amb fons procedents dels Projectes de recerca del Govern espanyol i de les subvencions de la Generalitat a Grups de Recerca Consolidats, gestionats pels membres titulars del Centre, i d'altres derivats de convenis amb institucions i empreses privades establerts per a la realització de tasques específiques. Són dades que es poden recuperar i ampliar al lloc web del Centre: <<http://cdoclull.narpan.net>>.

Els objectius del CDRL són la promoció de la recerca especialitzada sobre Ramon Llull i el lul·lisme i els seus contextos cultural i científic i la difusió, la promoció i la gestió dels estudis lul·lians, en particular, i de la cultura, la ciència i el lèxic catalans medievals, en general. Els àmbits en què es treballa són la documentació i la bibliografia, l'edició i el tractament informatitzat de textos catalans medievals, dels manuscrits i els impresos antics que es conserven, el lèxic català antic, els estudis sobre Ramon Llull i el seu context i la difusió d'aquests estudis.

Els membres titulars del CDRL són professors de la Universitat de Barcelona (Lola Badia, Lluís Cifuentes, Joaquim Rafel, Albert Soler, Joan Santanach), que treballen juntament amb becaris d'aquesta institució, amb professors d'altres universitats, amb tècnics informàtics i amb investigadors de procedències diverses, tots ells adscrits al CDRL com a membres col·laboradors; en conjunt, una trentena de persones. Les tres àrees d'activitat del Centre són visibles a la xarxa internet i estan lligades a les corresponents empreses digitals: la base de dades Llull DB, sobre Ramon Llull i les

seves obres, el portal *Sciència.cat* –amb la base de dades *Sciència.cat DB*– i el *Diccionari de Textos Catalans Antics (DTCA)*.

El punt de partida històric del Centre de Documentació Ramon Llull és el Llegat Bonner, constituït pels materials bibliogràfics i de treball que Anthony Bonner, l'eminent lul·lista nord-americà resident a Mallorca, va voler cedir a la Universitat de Barcelona en ocasió de la posada en funcionament de la Lull DB, l'esmentada base de dades monogràfica sobre Ramon Llull que ell mateix va dissenyar i que s'hostatja als servidors de la institució. El 8 de març del 2001, i en presència de les més altes autoritats acadèmiques, Anthony Bonner va oficialitzar la donació dels seus arxius sobre Ramon Llull i el lul·lisme a la Universitat de Barcelona. Era la culminació d'una llarga col·laboració seva amb la Universitat de Barcelona, que el 1995 l'havia investit doctor honoris causa. El material sobre Ramon Llull cedit en aquella ocasió representa un esforç ingent, desplegat al llarg de més de vint-i-cinc anys de treball, per controlar tota la informació relativa a obres, manuscrits, bibliografia, temes, catàlegs i autoreferències lul·lians. El llegat Bonner és bàsicament una eina de treball i està compost d'un arxiu, d'una col·lecció bibliogràfica i d'una col·lecció de microfilms. Des de febrer de 2002, els fons del Llegat Bonner són accessibles en xarxa mitjançant la Lull DB, però els originals també estan a disposició d'aquells investigadors que vulguin consultar-los personalment.

■ 2 La Lull DB

La Base de Dades Ramon Llull (<<http://orbita.bib.ub.edu/llull/index.asp>>) és un instrument bibliogràfic electrònic concebut per ordenar, sistematitzar i facilitar la consulta exhaustiva de tota la informació referent a l'extensa producció del beat mallorquí, a l'encara més extensa obra que li ha estat atribuïda al llarg del temps i a les obres d'autors lul·listes o relacionats amb Ramon Llull. Tota aquesta informació és accessible a través de cinc bases de dades interrelacionades: obres, manuscrits, bibliografia, catàlegs i lul·listes.

L'actual Lull DB va ser concebuda i organitzada per Anthony Bonner als anys noranta a través del sistema operatiu DOS. Malgrat la dificultat de treballar amb mitjans tècnics poc eficaços, gran part de les dades recollides en paper al Llegat Bonner hi van ser introduïdes amb l'ajuda de col·laboradors i becaris de Mallorca i de Barcelona abans que Miquel Hernández, tècnic informàtic de la Universitat de Barcelona, la traduís al llenguatge

ASP (Active Server Pages) l'any 2001, amb la qual cosa esdevenia apta per a ser difosa a través de la xarxa internet.

El Centre de Documentació Ramon Llull ha ampliat el nucli inicial de la Lull DB creada per Bonner en quatre sectors, cadascun dels quals implica la identificació i la classificació dels manuscrits i les edicions corresponents. El primer ha estat la introducció del catàleg de les obres alquímiques pseudo-lul·lianes publicat el 1989 per Michela Pereira, professora emèrita de la Universitat de Siena, juntament amb la incorporació de dades inèdites procedents de materials cedits per aquesta investigadora. Segonament, s'ha procedit a registrar el catàleg de les obres pseudo-lul·lianes no alquímiques, extret dels fitxers del professor emèrit Fernando Domínguez, que els va elaborar quan era membre actiu al Raimundus-Lullus-Institut de la Universitat de Friburg de Brisgòvia. Fins al 2013 han estat incorporades 360 obres d'aquest sector tan extens i difícil de controlar, que es manté encara com un camp de treball obert.

El tercer sector ha estat l'entrada de les obres produïdes per lul·listes anteriors a l'any 1800. Han estat catalogades 776 obres d'aquest tipus. El quart sector és l'elaboració d'un cens biobibliogràfic de tots els noms que es relacionen amb Ramon Llull al llarg de la història del lul·lisme: autors, seguidors i detractors, copistes, possessors de manuscrits, editors, etc. De moment s'han registrat uns 1704 noms. El manteniment dels dos darrers sectors ha estat possible gràcies a l'eficaç col·laboració de la investigadora Maria Toldrà.

L'increment exponencial de la digitalització de les fonts bibliogràfiques de tota mena ha fet possible que actualment la Lull DB pugui oferir enllaços amb més de 2000 objectes digitals: articles de revista, edicions antigues i modernes i, sobretot, manuscrits. La font principal per als enllaços amb imatges de manuscrits ha estat el Raimundus-Lullus-Institut de la Universitat de Friburg de Brisgòvia, que n'ha posat en xarxa més de 600 de llatins a través del portal <<http://freimore.uni-freiburg.de>>. El CDRL, per la seva banda, ha fornit al Raimundus-Lullus-Institut les versions digitals d'una cinquantena llarga de manuscrits en llengües romàniques.

Si la idea inicial de la Lull DB era la de crear un instrument que reunís de manera ràpida i segura la informació sobre Ramon Llull millorant les eines bibliogràfiques convencionals, el creixement posterior de l'empresa l'ha transformada en una autèntica eina de recerca gràcies a la possibilitat de dur a terme cerques en materials molt extensos i variats a través d'índexs combinats que revelen connexions insospitades entre dades diverses. És possible, per exemple, identificar un manuscrit determinat, consultable

en imatge, amb l'ítem d'un inventari de béns antic quan aquest darrer ha estat entrat al programa detallant les obres que conté. D'altra banda, el llistat exhaustiu de noms que apareix en les descripcions dels manuscrits i la connexió d'aquests amb els prop de 1500 noms que apareixen a l'inventari de lul-listes permet un coneixement més exacte i precís d'alguns còpies i possessors, que fins ara no eren més que noms aïllats o personatges amb prou feines identificats.

Darrerament s'ha activat un nou recurs de cerca en la base de dades d'Obres de la Llull DB: es tracta de donar visibilitat a les dades relatives a les llengües emprades per a l'escriptura i la difusió de les obres de Llull. Cada entrada del catàleg de Bonner ofereix informació sobre la llengua original de la redacció i sobre les seves traduccions medievals, amb detalls específics sobre la cadena de les versions conservades i les perdudes. D'altra banda, és possible accedir des d'aquest sector a les dades sobre la llengua dels manuscrits i de les edicions que la Llull DB ja té emmagatzemades. Això vol dir que es pot consultar una llista de tots els manuscrits escrits en una determinada llengua, o obtenir informació sobre les versions més antigues relatives a llengües diferents (les escrites en llatí, en català o en àrab), sobre els diferents itineraris de traducció (per exemple, del català a l'occità, i d'aquest darrer al francès, i en quines obres s'han produït aquests fenòmens). Aquest projecte ha estat possible gràcies a la col·laboració de la professora Elena Pistolesi, de la Universitat de Mòdena, a partir d'una recerca seva que va publicar el 2009. La base de dades d'Obres lul·lianes també s'enriquirà pròximament amb la introducció d'un camp de text que doni accés al resum del contingut de cadascun dels escrits catalogats de Ramon Llull.

La Llull DB, que ja porta deu anys a la xarxa i que no ha parat mai de ser actualitzada i de créixer en complexitat, ha esdevingut una eina indispensable per als estudis lul·lians, consultable per als usuaris registrats en versió catalana en la seva totalitat i parcialment (només la interfície) en versió anglesa. Les xifres de consulta són del tot eloqüents: des del febrer del 2002 s'hi han obert més de 300.000 sessions de treball, la qual cosa implica la visita de més de cinc milions de pàgines, en una mitjana de 4000 sessions per mes.

■ 3 Ciència.cat

La segona línia de treball del CDRL està encarada a l'estudi de la ciència i de la tècnica d'expressió catalana de l'Edat Mitjana i del Renaixement.

Ramon Llull és un dels escriptors que va usar en una data més primerenca l'expressió en llengua vernacle per a textos que parlaven de medicina i d'astronomia: el fet de situar aquest gest seu tan característic en el context que li correspon ha obert moltes portes per a la comprensió de les activitats de composició, difusió i transmissió del seu pensament. El sector científic-tècnic de la tradició textual catalana, pràcticament desatès abans dels darrers vint anys, s'ha revelat tan o més important per a l'estudi de la història cultural que els escrits de tema religiós, cronístic o literari, privilegiats des de sempre per l'atenció erudita.

Els treballs sobre la ciència i la tècnica antigues d'expressió catalana els dirigeix Lluís Cifuentes i són visibles a la xarxa a través del portal *Sciència.cat: La ciència en la cultura catalana a l'Edat Mitjana i el Renaixement* (<<http://www.sciencia.cat/>>), actiu des del 14 d'abril de 2006 i que s'alimenta de les activitats d'investigació portades a terme pel seu promotor i els seus col·laboradors des del 1993. El portal ofereix informacions diverses sobre els resultats de la recerca en el camp que li correspon i, a més de dades sobre l'equip de treball que el fa possible, les novetats acadèmiques i bibliogràfiques i els enllaços d'interès específic, hostatja una Biblioteca Digital i una base de dades, la *Sciència.cat DB*.

La Biblioteca Digital <<http://www.sciencia.cat/biblioteca/biblioteca.htm>> està constituïda per diferents seccions que enllacen versions digitals d'articles i edicions d'obres al costat d'un sector destinat a publicacions electròniques pròpies i un altre pensat per fer accessibles els resultats de la recerca al lector no especialitzat.

Des del juny del 2012 s'ha obert també parcialment a la consulta pública la base de dades relacional *Sciència.cat DB* <<http://www.sciencia.cat/db/scienciacat-db.htm>>. Aquesta eina informàtica dona accés al catàleg dels testimonis de la ciència i de la tècnica catalans de l'Edat Mitjana i del Renaixement elaborat per Lluís Cifuentes, que s'obrirà a la consulta progressivament. Aquest catàleg d'obres va acompanyat d'un catàleg de les fonts (manuscrits, edicions antigues i documents) que les han conservades o que forneixen informació sobre la seva difusió. La part relativa a les obres va ser publicada en forma de llibre del 2006 i ampliada amb diversos articles i volums monogràfics (vegeu més avall la bibliografia). La *Sciència.cat DB*, que està encara en fase de construcció i revisió, compta però ja amb 77 usuaris inscrits (s'hi accedeix per inscripció gratuïta). La bibliografia que l'alimenta (sobre el patrimoni català i el seu context europeu i mediterrani) conté 12.890 fitxes i el total de les obres comptabilitza 1115 ítems, dels quals 185 són complets i 57 publicats. De les 440 fitxes de ma-

nuscrits, 155 són completes i 57 les publicades. De les 36 fitxes d'impresos, 5 són completes, totes elles publicades.

■ 4 El Diccionari de Textos Catalans Antics

El Diccionari de Textos Catalans Antics (DTCA) és la primera concreció del Diccionari del Català Antic (DCA), fundat pel professor Joaquim Rafel, que havia estat gestionat des del Servei Tractament Informatitzat de Textos Catalans (STTC) de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona. Aquesta empresa pionera en el tractament digital de corpus lèxics es va incorporar a les tasques del CDRL a partir de 2007. A hores d'ara, el DTCA, consultable en xarxa (<<http://www.ub.edu/diccionari-dtca/>>), és un projecte compartit per la Universitat de Barcelona, la Fundació Lluís Carulla, la Fundació Noguera, l'Institut d'Estudis Catalans i la Facultat de Teologia de Catalunya. Aquestes cinc institucions custodien un extens fons de textos catalans antics digitalitzats i totes cinc donen suport i cobertura a entitats i investigadors que treballen en l'edició d'aquests textos. El DTCA és un diccionari de forma-lema que posa a l'abast d'investigadors i estudiosos un cabal d'informació excepcional, ja que tots els textos que s'hi han introduït han estat lematitzats i se'n proporciona, per tant, la informació, no únicament per formes ocasionals, sinó també per lemes. La base de dades del DTCA té enregistrades al desembre del 2012 prop de 900.000 concordances i 36.552 formes diferents de 11.646 lemes.

El format de la consulta facilita la recerca de les formes enregistrades d'un lema que l'usuari pot especificar segons les seves necessitats i també es poden obtenir totes les ocurrències de cadascuna de les formes obtingudes, en forma de concordances. Com a alternativa possible es pot especificar una forma determinada i el sistema mostra si existeix o no a la base de dades i en cas positiu es pot obtenir el seu lema i les seves ocurrències, també en forma de concordances. En qualsevol moment de la consulta es pot accedir a una ajuda en la qual es proporciona informació sobre els criteris de cerca, la presentació dels resultats, els codis utilitzats, les edicions de base, etc. Aquestes instruccions es poden seguir tant en català com en anglès.

La connexió entre el corpus lèxic lematitzat del DTCA i les tasques bàsiques del CDRL s'ha revelat molt productiva. Així, per exemple, en la consulta del diccionari, començant amb un lema o una forma específics, es pot accedir a les concordances de les obres escollides. De les vint-i-una obres introduïdes, n'hi ha set de lul·lianes i, d'aquestes set, tres van ser

copiades per Guillem Pagès, un dels primers col·laboradors de Ramon Llull. Gràcies al DTCA, és possible obtenir instantàniament una gran quantitat d'informació sobre els usos gràfics, lèxics i morfològics dels estadis més primerencs de la *scripta* llibraria catalana. El DTCA és, doncs, una eina de gran valor per a l'editor o l'estudiós de textos medievals catalans, lul·lians o no.

■ 5 Altres activitats en què participa el CDRL

El CDRL està implicat en la producció de diverses empreses d'edició de textos. Alguns dels seus membres tenen funcions de responsabilitat en la Nova Edició de les Obres de Ramon Llull (NEORL), una sèrie que ofereix edicions crítiques homologades filològicament de les obres catalanes de Ramon Llull encara inèdites o que han estat publicades amb mitjans tècnics insuficients. La Comissió Editora de la NEORL, nomenada pel Patronat Ramon Llull, té cura dels criteris científics d'una empresa nascuda a la penúltima dècada del segle XX per tal de completar i actualitzar els 21 volums de les Obres Originals de Ramon Llull (ORL), publicats a Palma entre 1906 i 1950. La NEORL es beneficia de la llarga experiència editorial de la sèrie Raimundi Lulli Opera Latina (ROL), que es publica des del 1957 al Raimundus-Lullus-Institut de la Universitat de Friburg de Brisgòvia dins del Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis. La NEORL compta amb onze volums publicats i amb mitja dotzena de títols en preparació.

Albert Soler, membre del CDRL, és el codirector de la Col·lecció Blaquerna juntament amb el professor Pere Rosselló de la Universitat de les Illes Balears. Aquesta col·lecció és dedicada a la publicació d'estudis sobre Ramon Llull i el lul·lisme i sobre els contextos culturals en què es produeixen ambdós fenòmens. És una acció del Programa Blaquerna d'Estudis Lul·lians que impulsen la Universitat de les Illes Balears i la Universitat de Barcelona. El catàleg de la col·lecció consta actualment de deu títols, entre els quals hi ha dos volums de simposis d'estudis lul·lians, un diccionari de definicions lul·lianes, i diverses monografies sobre qüestions lul·lianes i estudis del seu context històric i cultural.

Les bases de dades produïdes al CDRL són eines indispensables per a la compilació de diversos repertoris bibliogràfics d'aparició anual. La revista *Studia Lulliana*, de la Maioricensis Schola Lullistica, publica a cada número una secció de bibliografia i ressenyes que es gestiona des de la Llull DB. La secció catalana del *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (BBAHLM)* es nodreix de fitxes procedents tant de la Llull DB

com de les que s'exporten de la base de dades bibliogràfica de la Narpan DB, que alimenta la *Sciència.cat* DB. Aquestes mateixes fitxes bibliogràfiques conflueixen en el repertori *Quèrn*, de literatura i cultura catalanes de l'Edat Mitjana i de l'Edat Moderna, i en versió anglesa compactada, es publiquen al *Year's Work of Modern Language Studies (YWMLS)*, en la secció de literatura catalana medieval.

El CDRL va col·laborar amb l'Institut Europeu de la Mediterrània en l'organització de l'exposició "*Raimundus, christianus arabicus: Ramon Llull i l'encontre entre cultures*". N'ha estat el comissari Albert Soler. Aquesta exposició va ser inaugurada a la Biblioteca Nacional d'Algèria, a Alger, el 13 de març del 2007, per S. M. la Reina Sofia i la ministra d'universitats algeriana. Va ser després a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (abril 2007), inaugurada pel President de la Generalitat, i a la Llotja de Palma (maig 2007), inaugurada pel President del Govern Balear. Entre el 2007 i el 2011 ha continuat el seu periple itinerant de Perpinyà a Rabat, de Torroella de Montgrí a Alacant.

El CDRL, en representació de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, és membre actiu de l'Aula Lul·liana de Barcelona (<<http://aulalulbcn.narpan.net/>>). Es tracta d'un projecte de col·laboració entre quatre facultats universitàries de centres diversos: la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona, la Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull, la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona i la Facultat de Teologia de Catalunya. L'Aula Lul·liana és un àmbit d'intercanvi interdisciplinari des de la filologia, la filosofia i la teologia i també un espai de formació i de divulgació. La iniciativa recull una llarga i fecunda tradició d'estudis sobre Ramon Llull, el seu pensament, la seva obra i el context en el qual aquesta es produeix i es difon al llarg dels segles. En va ser impulsor l'historiador i teòleg Josep Perarnau, doctor honoris causa per la Universitat de Barcelona a proposta del CDRL, i els seus membres s'emmirallen en l'herència intel·lectual de l'historiador de la filosofia i de Ramon Llull, Eusebi Colomer (1923–1997). Els objectius de l'Aula Lul·liana són establir dinàmiques de col·laboració i d'intercanvi entre els professors i investigadors de les quatre institucions que es dediquen als estudis lul·lians; potenciar el rigor científic i acadèmic dels estudis lul·lians que es produeixen al nostre país; contribuir a la formació de nous investigadors i crear una línia d'alta divulgació de l'obra i el pensament de Ramon Llull i el lul·lisme i del context en el qual es produeixen. Entre el 2007 i el 2012 l'Aula Lul·liana ha celebrat sis Jornades Acadèmiques Interdisciplinàries i ara s'implica en el projecte d'organitzar un congrés internacional

interdisciplinari amb motiu del setè centenari de la mort de Ramon Llull, que escaurà el 2015–2016. ■

■ Bibliografia i webgrafia

Badia, Lola / Bonner, Anthony / Soler, Albert (en premsa): “A brief history of the Llull DB and its derivatives”, *Digital Philology: A Journal of Mediaeval Cultures*.

Boletín Bibliográfico de la AHLM. <<http://www.ahlm.es/Primera.html>> [Consultat el 15 de desembre de 2012].

Cifuentes, Lluís (2006): *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona / Palma: Universitat de Barcelona / Universitat de les Illes Balears (Col·lecció Blaquerna; 3), 2a ed. revisada i augmentada.

— (2007): “Textes científiques en catalan (XIII–XVIIe siècles) dans les bibliothèques de France”, *Médiévales: Langue, Textes, Histoire* 52, 89–118.

— (2011–2012, en premsa): “La bibliografia mèdica catalana d'Arnau de Vilanova: estat de la qüestió i nous textos (amb una nota sobre la difusió a Catalunya d'una Vida d'Arnau)”, *Arxiu de Textos Catalans Antics* 30–31.


Pereira, Michela (1989): *The Alchemical Corpus Attributed to Raymond Lull*, London: The Warburg Institute / University of London (Warburg Institute Surveys and Texts; 18).

Pistolessi, Elena (2009): “Tradizione e traduzione nel *corpus* lulliano”, *Studia Lulliana* 49, 3–50.

Quèrn. *Butlletí bibliogràfic de literatura i llengua catalanes de l'edat mitjana i l'edat moderna*, 1993. <<http://www.quer.n.cat/>> [Consultat el 15 de desembre de 2012].

YWMLS Year's Work of Modern Language Studies, Oxford: Modern Humanities Research Association. <<http://www.mhra.org.uk/Publications/Journals/ywmls/index.html>> [Consultat el 15 de desembre de 2012].

- Lola Badia, Universitat de Barcelona, Centre de Documentació Ramon Llull / Departament de Filologia Catalana, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <lola.badia@ub.edu>.



Tagungsbericht 23. Katalanistentag /
23è Col·loqui Germano-Català:
Normalität. Katalanisch im Alltag /
Normalitat. El català en la vida quotidiana

Corinna Albert (Bochum)

Der 23. Katalanistentag stand ganz im Zeichen der interuniversitären Zusammenarbeit und fand, gemeinsam organisiert vom Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie der Universität Leipzig, vom 27. bis 30. September 2012 nacheinander in diesen zwei Städten statt.

Das Interesse des *Col·loqui Germano-Català* galt dabei der Analyse der *Normalität* des Katalanischen im Alltag der katalanischsprachigen Regionen, 30 Jahre nach der Verabschiedung des ersten Gesetzes zur Normalisierung einer Minderheitensprache in Spanien (Baskisches Normalisierungsgesetz, 10/1982) sowie der sich im Frühjahr 2013 ebenfalls zum 30. Mal jährenden Verabschiedung des katalanischen Normalisierungsgesetzes. Für den Kongress wurde mit ‚Normalität‘ ein Terminus gewählt, der sich außerhalb des in der traditionellen katalanischen Linguistik etablierten Begriffspaares von *normalització* und *normativització* positionierte. Bewusst stand der tatsächliche Gebrauch des Katalanischen, d.h. seine konkrete Verwendung und Bedeutung im sprachlichen Alltag, in den Medien, in Film, Literatur und Musik im Zentrum.

Nach den Begrüßungsworten von Prof. Dr. Michael Kämper-van den Bongaart (Vizepräsident für Studium und Internationales, HU Berlin), Prof. Dr. Gabriele Knauer (Institut für Romanistik, HU Berlin) und Dr. Andreu Bosch (Institut Ramon Llull, verlesen durch Queralt Vallcorba) stellte Prof. Dr. Carsten Sinner (Präsident des Deutschen Katalanistenverbandes, Universität Leipzig) in seiner Eröffnungsrede insbesondere die Aktualität des Themas ‚Normalität‘ für das Katalanische ins Zentrum. Die Schriftstellerin und Journalistin Isabel Clara Simó nahm im anschließenden Plenarvortrag zum „Resistencialisme lingüístic i literari“ hingegen einen historischen Überblick über die katalanische Sprache und Literatur vor.

In den folgenden Tagen widmete man sich der Frage nach der Normalität des Katalanischen aus sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlicher sowie didaktischer Perspektive. In der sprachwissenschaftlichen Sektion unter der Leitung von Carsten Sinner und Katharina Wieland (HU Berlin) richtete man dabei die Aufmerksamkeit vor allem auf den Sprachgebrauch und die daraus entstehenden Veränderungen der sprachlichen Norm: Welche Aspekte der katalanischen Sprache gelten heute als *normal*, welche als *nicht korrekt*, was wird als *authentisch* angesehen?

Für die Didaktiksektion, geleitet von Òscar Bernaus i Griñó (Leipzig) und Anna Betlem Borrull (HU Berlin), war die Frage nach der Normalität im Unterricht des Katalanischen als Fremdsprache vorrangig.

Insbesondere aus literaturwissenschaftlicher Sicht stand man vor der Aufgabe, den Begriff der ‚Normalität‘ für die aktuelle Forschung fruchtbar zu machen. Unter der Leitung von Carles Cortès Orts (Alacant) konzentrierte man sich in dieser Sektion auf die seit der Redemokratisierung der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts entstandene katalanische Literatur und fragte insbesondere nach den dort zu findenden Anzeichen für die Konsolidierung des Katalanischen als Literatursprache. Ein solches Symptom ist beispielsweise die Einbindung von umgangssprachlichen oder dialektalen Elementen in literarische Texte, wie Francesc Massip (Univ. Rovira i Virgili) zeigte, der für die sprachliche Diversität in Literatur und Kultur eintrat und den linguistischen *status quo* des katalanischen Theaters darstellte. Auch bei Xavier Barceló (Univ. Illes Balears), der über die Einbindung des Dialekts Mallorcas in Texten mallorquinischer Autoren der 70er und 80er Jahre sprach, war dies ein zentrales Anliegen.

Als weiteres Anzeichen für die Konsolidierung des Katalanischen als Literatursprache wurde die Interaktion mit Kunst, Film und Medien angeführt. Dies zeigten sowohl Ivan Gisbert (Alacant) mit seinem Beitrag zu den cinematographischen und künstlerischen Referenzen in den nicht-fiktionalen Texten von Isabel Clara Simó als auch Miquel Cruz (Alacant), der die Verbindung des Malers Antoni Miró zu den Schriftstellern Joan Valls, Joan Fuster und Miquel Martí i Pol erläuterte.

Des Weiteren lassen sich ‚neue‘ Gruppen von Autoren – weibliche Schriftstellerinnen sowie aus dem Ausland immigrierte Autoren – als signifikant für die Etablierung des Katalanischen als Literatursprache nennen. Dies demonstrierten Isabel Marcillas (Alacant), die ihren Beitrag der Autorin Aurora Bertrana und ihrem Essay „Sorts i dissorts de la llengua catalana“ widmete, sowie Montserrat Palau (Univ. Rovira i Virgili), die das Œuvre der Dichterin Dolors Miquel darstellte. Núria Codina (Tübingen)

fokussierte in ihrem Beitrag die in die katalanischsprachigen Regionen immigrierten Autoren und Autorinnen, wie beispielsweise Najat el Hachmi oder Laila Karrouch.

Neben diesen ‚neuen‘ Autoren sind es auch ‚neue‘ Gattungen, die die Normalisierung der katalanischen Literatursprache beeinflussen oder reflektieren. Enric Balaguer (Alacant) wies beispielsweise auf die zentrale Bedeutung des Internets und der *Blogs* für die zeitgenössische Literatur in katalanischer Sprache hin, und auch bei Gonçal López Pampló (València) standen die *Blogs* neben den *diètaris* valencianischer Autoren als „illes de normalitat“ im Mittelpunkt.

Nicht zuletzt lässt sich die zunehmende ‚Normalität‘ des Katalanischen als Literatursprache auch an der Verwendung bestimmter Gattungen und Genres diagnostizieren. Dies ist beispielsweise bei den katalanischen Kinder- und Jugendbüchern von Autoren wie Josep Vallverdú der Fall, die im Zentrum der Vorträge von Inga Baumann (Tübingen) und Maria Pujol i Valls (Universitat Internacional de Catalunya) standen. Ähnliches gilt für die *escritura conceptual* der sechziger und siebziger Jahre, die Margalida Pons (Univ. Illes Balears) anhand von Beispielen bei Víctor Sunyol und Benet Rossell darstellte. Alfons Gregori (Poznań) konzentrierte sich in seinem Beitrag auf die fantastische Literatur Jaume Fusters und betrachtete die Verbindung von ‚normalen‘ und ‚fantastischen‘ Erzählelementen in seiner Trilogie *L'illa de les Tres Taronges*, *L'anell de ferro* und *El Jardí de les Palmeres*.

Schließlich ging es auch um eine Bewertung der katalanischen Literatur in einem europäischen Kontext: Eberhard Geisler (Mainz) stellte in seinem Beitrag den Mallorquiner Melcior Comes vor, der in einem seiner Aufsätze über Baltasar Porcel für eine universelle Lektüre seines Werkes im Rahmen einer ‚Weltliteratur‘ eintritt.

Im Rahmen der Frage nach der literarischen Normalität des Katalanischen bedachte man auch die regionalen Varietäten: Die valencianische Literatur stand insbesondere in den Vorträgen von Anna Esteve (Alacant, „Memòria i represa literària“) und M. Jesús Francés (Alacant, „*Crim de Germania*: una nova proposta, innovadora i trencadora“) im Zentrum. Roser Calvo (Andorra) schloss mit ihrem Beitrag zur Normalisierung der Literatur Andorras nach der Redemokratisierung der 70er und 80er Jahre eine weitere regionale Variante der katalanischen Literatur ein.

Neben dem Schwerpunkt auf den 60er bis 80er Jahren waren jedoch auch Beiträge aus vergleichender Perspektive zu anderen Perioden willkommen. Carles Cortès Orts beispielsweise konzentrierte sich in seinem Vortrag zu Carles Soldevila und Francesc Trabal auf zwei Autoren der 30er

Jahre und die bereits zu jener Zeit festzustellende Normalität des Katalanischen in der Literatur; auch bei Thiago Mori (Universität Autònoma de Barcelona / Université Sorbonne Nouvelle) stand mit Josep Maria Francès ebenfalls ein Autor der 30er Jahre im Mittelpunkt. Àlex Broch (Institut del Teatre de Barcelona) sprach über den *realisme històric* in der Dichtung, im Roman und im Theater und damit über eine literarische Strömung, die bereits in den 50er Jahren ihren Anfang nahm.


Schließlich gab es auch Raum für Beiträge zur praktischen ‚Umsetzung‘ der Normalisierung der Literatursprache in universitären Projekten. Joan Ramon Veny und Jordi Malé präsentierten das *Corpus Literari Digital* der Universität de Lleida, das Digitalisierungen zeitgenössischer katalanischer Literatur, insbesondere des 20. Jahrhunderts, umfasst; Carme Oriol und Mònica Sales (Univ. Rovira i Virgili) gaben einen Einblick in das *Arxiu de Folklore*, einer Datenbank zu Volksmärchen, Legenden, Anekdoten und Liedern des Katalanischen. Begonya Pozo und Ana R. Calero stellten die *Aula de Poesia* der Universität de València vor, in der Studenten sich seit nunmehr 10 Jahren der Übersetzung ausländischer, auch deutscher Dichter in das Katalanische (und Spanische) widmen.

Nach der Sektionsarbeit beging man in feierlichem Rahmen das 25jährige Jubiläum der *Zeitschrift für Katalanistik*. Dr. Claus Pusch eröffnete den Festakt mit einem Überblick über die Geschichte der ZfK von der ersten Ausgabe des Jahres 1988 bis zum heutigen Tag. Prof. Dr. Tilbert D. Stegmann erinnerte anschließend mit einer Rezitation des Vorwortes der ersten Ausgabe an die Anfänge der Zeitschrift, um das Wort schließlich Prof. Dr. Johannes Kabatek zu übergeben, der sich zur nächsten Ausgabe aus der Herausgeberschaft der Zeitschrift zurückziehen wird.

Den Kongressabschluss bildete neben dem Plenarvortrag von Prof. Dr. Georg Kremnitz (Wien) zum Thema „Vom Kompromiss der *transició* zur Konfrontation des Alltages. Von der Verfassung von 1978 bis zum Urteil des Verfassungsgerichtshofes 2010“ außerdem die Verleihung des Brigitte-Schlieben-Lange-Preises für Katalanistik an Vanessa Tölke (Freiburg) für ihre Arbeit *La nostra llengua és el català. Einstellungen junger katalanischer Erwachsener zur spanischen und katalanischen Sprache in Barcelona und Umland*.

Die Tagung wurde durch ein kulturelles Rahmenprogramm ergänzt, zu dem Stadtführungen in Berlin und Leipzig sowie ein feierlicher Kongressabschluss im Ratskeller der Stadt Leipzig gehörten. Ein Glanzlicht setzte das Konzert des Urvaters der *nova cançó*, Raimon, in Berlin. ■

■ Corinna Albert, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/148, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <corinna.albert@rub.de>.



Lehrveranstaltungen katalanischer Thematik an den Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2012 und im Wintersemester 2012/2013

Julia Fuchs (Frankfurt am Main)

Die folgende Aufstellung verzeichnet katalanistische Lehrveranstaltungen an Hochschulen des deutschen Sprachbereichs im Sommersemester 2012 und im Wintersemester 2012/2013. Aufgeführt werden die aus den Vorlesungsverzeichnissen zu entnehmenden Angaben zu den Veranstaltungen des Bereichs Romanistik (Katalanistik). Katalanistisch relevante Veranstaltungen aus anderen Bereichen werden gerne aufgenommen, sofern diese der Verfasserin angezeigt werden. Die Auflistung bemüht sich um Vollständigkeit. Die katalanistisch tätigen Hochschullehrerinnen / Hochschullehrer und Lektorinnen / Lektoren werden gebeten, Änderungen der in den Verzeichnissen abgedruckten Angaben durch die Vorlesungspraxis (zusätzliche, ausgefallene, im Titel geänderte Veranstaltungen) der Verfasserin mitzuteilen. Gleiches gilt für in der folgenden Aufstellung lückenhaft dokumentierte Angaben.

Bundesrepublik Deutschland

Bamberg

Otto-Friedrich-Universität / Institut für Romanistik

SS 2012:

— Katalanisch: Einführung: Núria Picallo

WS 2012/2013:

— Katalanisch: Einführung: Núria Picallo

Berlin

Freie Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2012:

- Katalanisch Grundmodul 2: Montserrat Domingo Caballol
- Katalanisch Grundmodul 3: Montserrat Domingo Caballol
- Musik und Literatur des 20. Jahrhunderts:
Montserrat Domingo Caballol

WS 2012/2013:

- Katalanisch Grundmodul 1: Montserrat Domingo Caballol
- Katalanisch Grundmodul 3: Montserrat Domingo Caballol
- Einführung in die katalanische Kultur: Montserrat Domingo Caballol
- Sardinien: Sprachgeographie und Sprachkontakt: Guido Mensching

Humboldt-Universität / Institut für Romanistik

SS 2012:

- Einführung in die Linguistik: Struktur und Gebrauch der katalanischen Sprache im Vergleich zu anderen romanischen Sprachen: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Expressió oral i escrita I: Anna Betlem Borrull i Llombard
- De la nova Cançó a la música catalana actual:
Anna Betlem Borrull i Llombard

WS 2012/2013:

- Llengua catalana I: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Expressió oral i escrita II: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la cultura catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard
- Introducció a la literatura catalana: Anna Betlem Borrull i Llombard

Bochum

Ruhr-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Katalanisch II: Queralt Castañares
- Curs de conversa: Queralt Castañares
- Creació de textos: Imma Martí i Esteve

WS 2012/2013:

- Katalanisch I: Imma Martí i Esteve
- Katalanisch II: Imma Martí i Esteve
- Gramàtica avançada del català: Imma Martí i Esteve

Bonn

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Sprachpraktisches Propädeutikum Katalanisch 1:
Elisabet Capdevila i Paramio

WS 2012/2013:

- Sprachpraktisches Propädeutikum Katalanisch 1:
Elisabet Capdevila i Paramio

Bremen

Universität / Sprach- und Literaturwissenschaften

SS 2012:

- Katalanisch Grundmodul 1 – Teil 2: Anna Guerra Costa
- Katalanisch Grundmodul 2 (Expressió oral i escrita):
Anna Guerra Costa
- Landeskunde der katalanischen Länder: Anna Guerra Costa

WS 2012/2013:

- Katalanisch Grundmodul 1 – Teil 1: Lenke Kovács
- Katalanisch Grundmodul 2 (Expressió oral i escrita): Lenke Kovács
- Landeskunde der katalanischen Länder: Lenke Kovács

Erlangen-Nürnberg

Friedrich-Alexander-Universität / Sprachenzentrum

SS 2012 und WS 2012/2013:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Frankfurt am Main

Goethe-Universität / Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

SS 2012:

- Katalanisch 1: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Katalanisch 2: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Katalanisch 3: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Sprachmelodie und Sprachstruktur (Spanisch, Katalanisch):
Ingo Feldhausen
- Zentrale Forschungsgebiete der katalanischen Soziolinguistik:
Tilbert Dídac Stegmann

WS 2012/2013:

- Katalanisch 1: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Katalanisch 2: Montserrat Ruiz i Ortigosa

- Katalanisch 3: Montserrat Ruiz i Ortigosa
- Sozial- und Kulturgeschichte Kataloniens: Màrius Torres: *La veu de l'esperança*: Montserrat Ruiz Ortigosa
- Katalanische Bestseller in Deutschland: Jaume Cabré, *Jo confesso* (*Das Schweigen des Sammlers*): Tilbert Didac Stegmann
- EuroCom für Katalanisten und alle Romanisten: Lesekompetenz von sieben romanischen Sprachen in einem Semester: Tilbert Didac Stegmann
- Koordination und Subordination im Spanischen und Katalanischen: Ingo Feldhausen

Freiburg im Breisgau

Albert-Ludwigs-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Basiskompetenzen Katalanisch II (B1): Miquel Malondra
- Einführung in die katalanische Literaturwissenschaft: Miquel Malondra
- Cantautors catalans: Miquel Malondra
- HABEN und SEIN in der romanischen Sprachgeschichte: Rolf Kailuweit

WS 2012/2013:

- Basiskompetenzen Katalanisch I (A2): Miquel Malondra
- Kommunikative Kompetenz I (B2.1): Miquel Malondra
- Lingüística iberorrománica – Einführung in die Sprachwissenschaft des Spanischen, Katalanischen und Portugiesischen: Claus D. Pusch
- Die Regionalsprachen Spaniens in soziokultureller Perspektive: Claus D. Pusch
- Introducció a la Teoria de l'Optimitat: Clàudia Pons i Moll

Göttingen

Georg-August-Universität / Seminar für Romanische Philologie

SS 2012:

- Katalanisch I: Núria Enríquez

WS 2012/2013:

- Katalanisch II: Núria Enríquez

Halle-Wittenberg

Martin-Luther-Universität / Institut für Romanistik

SS 2012:

— keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

WS 2012/2013:

— Katalanisch 1 Intensivkurs: Montserrat Domingo i Caballol

Hamburg

Universität / Institut für Romanistik

SS 2012:

— Katalanisch: Sprachgeschichte und aktuelle Situation:

Assumpta Teres i Illa

— Grundzüge der Phonologie des Spanischen und Katalanischen:

Jorge Vega Vilanova

— Grundzüge der Syntax (Italienisch, Spanisch, Katalanisch):

Andrea Pesková

— Bilingualismus: Susann Fischer; Marc Hinzelin; Tanja Kupisch

— Monolingualer und bilingualer Phonologierwerb der ersten Sprache

(Spanisch / Katalanisch): Ariadna Benet Parente; Conxita Lleó

— Sprachwandeltheorien (Span. / Fra. / Kat.): Susann Fischer

WS 2012/2013:

— Gramàtica I: Assumpta Teres i Illa

— Curs de conversa I: Assumpta Teres i Illa

— Curs de conversa II : Assumpta Teres i Illa

— Comentari de textos: Assumpta Teres i Illa

— Grundzüge der suprasegmentalen Phonologie des Spanischen und

Katalanischen: Andrea Pesková

— Grundzüge der Syntax des Spanischen, Katalanischen und

Portugiesischen: Jorge Vega Vilanova

— Romanische Sprachen und syntaktische Phänomene (Fra. / Ital. /

Kat. / Port. / Span.): Susann Fischer

— Definitheitseffekte in den romanischen Sprachen (Fra. / Ita. / Span. /

Kat.): Susann Fischer

Heidelberg

Ruprecht-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

— Katalanisch I (Intensivkurs): Maria Lacueva i Lorenz

— Katalanisch I + II (Mittelstufe): Maria Lacueva i Lorenz

- Katalanisch III (Fortgeschrittene): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanische Linguistik: Textproduktion: Maria Lacueva i Lorenz
- WS 2012/2013:
- Katalanisch I (Intensivkurs): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch I + II (Mittelstufe): Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III (Fortgeschrittene): Maria Lacueva i Lorenz
- Kulturwissenschaft Katalanisch: Die katalanischen Länder: Maria Lacueva i Lorenz

Kiel

Christian-Albrechts-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Besprache Unterkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Besprache Mittelkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Besprache Aufbaukurs Katalanisch II: Núria Trias i Gilart

WS 2012/2013:

- Besprache Unterkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Besprache Mittelkurs Katalanisch: Núria Trias i Gilart
- Besprache Aufbaukurs Katalanisch I: Núria Trias i Gilart

Köln

Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Katalanisch für Anfänger: Elisabet Capdevila i Paramio
- Oberkurs Katalanisch: Elisabet Capdevila i Paramio

WS 2012/2013:

- Katalanisch für Anfänger: Anna Guerra Costa
- Oberkurs Katalanisch: Anna Guerra Costa
- Curs de traducció alemany-català: Anna Guerra Costa
- Curs de conversa en català: Anna Guerra Costa

Konstanz

Universität / Sprachlehrinstitut

SS 2012:

- Katalanisch I: Anton-Simó Massó i Alegret
- Katalanisch II: Anton-Simó Massó i Alegret
- Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum: Aspectos socio-culturales del mundo catalán: Anton-Simó Massó i Alegret

WS 2012/2013:

- Katalanisch I + II: Francina Massana i Gonzàles
- Einführung in den katalanischsprachigen Kulturraum: Aspectos socio-culturales del mundo catalán: Anton-Simó Massó i Alegret

Leipzig

Universität Leipzig / Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie / Iberoromanische Sprach- und Übersetzungswissenschaft
SS 2012:

- Sprachkompetenz Katalanisch II: Òscar Bernaus i Griñó
- Katalanisch – Sprache und Kultur: Òscar Bernaus i Griñó
- Übersetzen Katalanisch: Carsten Sinner
- Fachtextübersetzen Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó
- Textanalyse Katalanisch: Ferran Robles i Sabater
- Varietätenlinguistik: Carsten Sinner
- Wissenschaftliches Kolloquium für Masterstudierende (Spanisch, Portugiesisch, Katalanisch, Galicisch): Carsten Sinner; Elia Hernández Socas; Encarnación Tabares Plasencia
- Wissenschaftliches Kolloquium für Promovierende (Iberoromanische Sprach- und Übersetzungswissenschaft): Carsten Sinner; Elia Hernández Socas; Encarnación Tabares Plasencia

WS 2012/2013:

- Sprachkompetenz Katalanisch I: Òscar Bernaus i Griñó
- Kulturstudien / Sprache Katalanisch: Òscar Bernaus i Griñó; Victòria Alsina Keith
- Übersetzen Katalanisch-Deutsch: Òscar Bernaus i Griñó; Ferran Robles i Sabater
- Übersetzungswerkstatt Katalanisch – L'ars culinària: Òscar Bernaus i Griñó
- Katalanische Sprache und Gesellschaft: Òscar Bernaus i Griñó; Victòria Alsina Keith
- Iberoromanische Sprachwissenschaft: Carsten Sinner
- Audiovisuelles Übersetzen Spanisch und Katalanisch (Vorlesung + Seminar + Projekt): Eduard Bartoll
- Wissenschaftliches Kolloquium für Masterstudierende (Spanisch, Portugiesisch, Katalanisch, Galicisch): Carsten Sinner

Mainz

Johannes Gutenberg-Universität / Institut für Romanistik

SS 2012:

— Katalanisch I: Sebastià Moranta i Mas

WS 2012/2013:

— Katalanisch I / Katalanisch für Anfänger: Sebastià Moranta i Mas

— Einführung in die Katalanistik: Sebastià Moranta i Mas

Mannheim

Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

— Aufbaukurs Katalanisch – Katalanische Kultur durch Fiktion:
Mireia Carreté Ortega

— Katalanisch II: Mireia Carreté Ortega

— Katalanische Medien versus spanische Medien: ein Vergleich:
Mireia Carreté Ortega

— Katalanische versus spanische Fiktion: Mireia Carreté Ortega

WS 2012/2013:

— Katalanisch für AnfängerInnen: Anna Subarroca Admetlla

— Katalanisch Aufbaukurs (Katalanisch III): Anna Subarroca Admetlla

— Bilingüisme als territoris de parla catalana: Anna Subarroca Admetlla

Marburg

Philipps-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2012:

— Katalanisch II (A2): Sebastià Moranta i Mas

— Konversationskurs Katalanisch (Curs de conversa) / Landeskunde:
Sebastià Moranta i Mas

— Einführung in die spanische und katalanische Sprachwissenschaft:
Christiane Rokitzki

— Der katalanische Roman im 20. Jahrhundert (in spanischer
Übersetzung): Ulrich Winter

WS 2012/2013:

— Katalanisch I: Sebastià Moranta i Mas

— Katalanisch III: Sebastià Moranta i Mas

— Expressió escrita: Sebastià Moranta i Mas

— Einführung in die spanische und katalanische Sprachwissenschaft:
Christiane Rokitzki

- Sociolingüística española y catalana: conceptos, conflictos y estrategia:
Sebastià Moranta

München

Ludwig-Maximilians-Universität / Institut für Romanische Philologie

SS 2012:

- Katalanisch II: Joana Romano Álvarez
- Katalanisch Begleitkurs zu Katalanisch II: Joana Romano i Álvarez
- Katalanisch IV: Joana Romano i Álvarez
- Weltliteratur: Lyrik von Salvador Espriu (katalanisch / deutsch):
Fabian Sevilla Luwich
- Der Wortschatz des Spanischen und Katalanischen – eine kontrastive
Analyse: Jochen Hafner

WS 2012/2013:

- Katalanisch I: Alejandro Pastor Lara
- Katalanisch Begleitkurs zu Katalanisch I: Joana Romano i Álvarez
- Katalanisch III: Maria Paloma Salvatella i Garcia
- Katalanisch Begleitkurs zu Katalanisch III: Joana Romano i Álvarez

Münster

Westfälische Wilhelms-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III:
Queralt Castañares Sierra
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Queralt Castañares Sierra

WS 2012/2013:

- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache I:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache II:
Queralt Castañares Sierra
- Kommunikation und Interaktion in katalanischer Sprache III:
Queralt Castañares Sierra
- Katalanische Kultur und Gesellschaft: Queralt Castañares Sierra

Saarbrücken

Universität des Saarlandes / Romanistik

SS 2012:

- Katalanisch Elementarkurs I: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Übung II: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Übung III: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch Aufbaukurs I. Lingüística textual: estratègies de lectura i escriptura: Maria Lacueva i Lorenz
- Einführung in die Mediensprache des Katalanischen: Maria Lacueva i Lorenz

WS 2012/2013:

- Katalanisch I + II für Anfänger: Maria Lacueva i Lorenz
- Katalanisch III: Maria Lacueva i Lorenz
- Journalismus und katalanische Medien: Maria Lacueva i Lorenz

Siegen

Universität / Romanistik

SS 2012:

- Katalanisch II: Eva Balada i Rosa

WS 2012/2013:

- Katalanisch I: Eva Balada i Rosa
- Katalanisch III/IV: Eva Balada i Rosa

Stuttgart

Universität / Sprachenzentrum

SS 2012:

- Katalanisch 1 (A1): Clara Terricabras
- Katalanisch 2 (A2): Clara Terricabras

WS 2012/2013:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Tübingen

Eberhard-Karls-Universität / Romanisches Seminar

SS 2012:

- Katalanisch Anfängerkurs: Clara Terricabras
- Katalanisch Mittelkurs: Clara Terricabras
- Katalanisch Oberkurs: Clara Terricabras

WS 2012/2013:

- Katalanisch Anfängerkurs: Cornelia Eisner

- Katalanisch Mittelkurs: Cornelia Eisner
- Katalanisch Oberkurs: Cornelia Eisner
- Landeskunde Katalanisch: Història i cinema: El segle XX a Catalunya: Cornelia Eisner

Würzburg

Bayerische Julius-Maximilians-Universität / Romanische Philologie
SS 2012 und WS 2012/13:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Österreich

Wien

Universität / Institut für Romanistik
SS 2012:

- Català 1: Carles Batlle i Enrich
- Català 2: Carles Batlle i Enrich
- Cataluña: Construcción de la identidad nacional: Pia Jardí
- Història contemporània de Catalunya: Pia Jardí

WS 2012/2013:

- Català 1: Carles Batlle i Enrich
- Català 2: Carles Batlle i Enrich
- Història contemporània de Catalunya: Pia Jardí

Deutschsprachige Schweiz

Basel

Universität / Institut für Iberoromanistik
SS 2012 und WS 2012/13:

- keine katalanistischen Lehrveranstaltungen

Zürich

Universität / Romanisches Seminar
SS 2012:

- Introducció al català, II part: Anton-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Blai Bonet, *El mar*: Anton-Simó Massó i Alegret

WS 2012/2013:

- Introducció al català, I part: Anton-Simó Massó i Alegret
- Curs superior de català: Enric Valor, *Sense la terra promesa*: Anton-Simó Massó i Alegret

- Julia Fuchs, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <jfuchs@stud.uni-frankfurt.de>.

Buchbesprechungen

Ressenyes

- Anthony Bonner: *The Art and Logic of Ramon Llull. A User's Guide*. Leiden / Boston: Brill, 2007 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters; 95). XX, 333 Seiten. ISBN 978-90-04-16325-6.
- *L'Art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús*, trad. per Helena Lamuela. Barcelona: Universitat, 2012 (Col·lecció Blaquerna; 9). XXVI, 373 Seiten. ISBN 978-84-475-3550-7.
- Alexander Fidora / Josep E. Rubio (eds.): *Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*. Turnhout: Brepols, 2008 (Raimundi Lulli Opera Latina. Supplementum Lullianum; 2). XIV, 564 Seiten. ISBN 978-2-503-52610-2.

Wer bislang eine umfassende Einführung in das Werk von Ramon Llull suchte, hatte zu dem wissenschaftlichen Standardwerk zu greifen, nämlich der zweibändigen Einführung *Raimund Llull* (1962–64) von Erhard-Wolf-ram Platzeck in deutscher Sprache, oder zu der schmaleren, auf ein studentisches Publikum zugeschnittenen Einführung *Ramon Llull. Vida, pensament i obra literària* (1988) von Anthony Bonner und Lola Badia, die auf Katalanisch und in spanischer Übersetzung vorliegt. In englischer Sprache gibt es nunmehr zwei kapitale Beiträge, die in gewisser Hinsicht einen Generationswechsel herbeizuführen suchen.

Der erste stammt aus der Feder desselben Anthony Bonner (Mallorca) und bietet im niederländischen Verlagshaus Brill eine Studie des Herzstücks des Llullschen Denkens, nämlich der *ars magna* oder *art lulliana*: des universalen Denksystems also, dem Llull in seinen fast dreihundert Schriften immer wieder neue Formen verliehen hat und das er an die Erfordernisse verschiedener Einzelwissenschaften sowie an unterschiedliche Publika angepasst hat. Bonner unternimmt in *The Art and Logic of Ramon Llull*, das inzwischen auch in einer katalanischen Übersetzung von Helena Lamuela vorliegt, die Vorstellung sowohl der werkchronologischen Phasen

der Ars als auch der Mechanismen ihrer Benutzung. Haben die Autoren des europäischen Lullismus das Denksystem Llulls in der Form wahrgenommen, die Llull ihm im Jahre 1305 in der *Ars generalis ultima* gab, so ging dieser endgültigen Version eine jahrzehntelange Genese voraus, die von der Llull-Forschung in eine frühe ‚quaternäre‘, durch Viererstrukturen geprägte, und eine ‚ternäre‘, durch Dreierstrukturen geprägte Phase eingeteilt wird, auf die eine ‚postartistische‘ Spätphase folgt. Aus diesem Ablauf leitet sich die vierteilige Gliederung des Hauptteils der Studie von Bonner ab, in die der Autor noch ein Kapitel zum Übergang zwischen den beiden Hauptphasen einfügt. Der frühen Viererphase nähert sich Bonner zunächst auf mathematischem Wege. Er zeigt, wie Llulls kombinatorische Figuren sich mathematisch als Graphen beschreiben lassen, mit denen Buchstabenkombinationen erstellt werden, die Llull in Kammern (*cambres*) anordnet. Von diesen Kammern bis zur Erklärung von Phänomenen, worum es Llull ja schließlich geht, ist es noch ein weiter Weg. Bonner verfolgt an einigen Beispielen, wie sich Llull diesen komplizierten Prozess für den Benutzer der Ars vorgestellt hat. Die potenziellen Benutzer – und zu diesen gehörten auch die Doktoren der Pariser Sorbonne – befanden das System jedoch als zu kompliziert und eigentümlich. In der ternären Phase reagiert Llull auf diese Einwände. Er reduziert das vom Benutzer der Ars zu erlernende Material auf einige nunmehr neungliedrige Begriffsreihen, er entfernt die Viererstrukturen, die auf die vier Elemente aus der Naturphilosophie zurückgingen, und er formuliert die Antworten, die seine Kunst generieren soll, anstelle der kombinatorischen Kammern nunmehr in ganzen Sätzen aus. In dieser Form lernten die europäischen Lullisten seine Ars kennen. In der Spätphase unternimmt Llull schließlich noch einen weiteren Schritt, um sein Denken an die Praktiken der Universitäten anzupassen. Anstatt der Analogiestrukturen zwischen den Seinsbereichen, auf denen die frühe Ars basiert, konzentriert er sich nunmehr auf Beweisführungen, wie sie in der universitären Logik üblich waren. Die Abkehr vom Analogismus ist vermutlich ein Grund dafür, warum in dieser späteren Phase die literarischen Anteile seines Werks abnehmen, denen ja immer ein exemplarisch-analogistischer Charakter zu Grunde lag und die sich mit seinen Interessen an der Logik weniger gut vereinbaren lassen. Anthony Bonners Buch präsentiert die Ars des Ramon Llull somit sowohl im zeitlichen Längsschnitt als auch in der Tiefendimension der einzelnen Phasen. Es schließt damit an die grundlegenden Studien von Frances Yates an. Den Titel *User's Guide* trägt die profunde Studie allerdings nicht ohne ein Augenzwinkern ihres Autors. Er legt mit diesem Band gleichsam eine

‚Grammatik‘ der Llullischen Maschine zur Diskursproduktion vor, und sie ist darüber hinaus gleichermaßen auch eine ‚historische Grammatik‘. Was für angehende Lullisten jedoch weiterhin fehlt, ist ein Übungsbuch zu dieser Grammatik, denn auch durch die Lektüre von Bonners Gebrauchsanleitung wird der Leser keineswegs zum Arbeiten mit der Llullischen Kunst befähigt. Dieses Arbeiten war seit jeher ein Arbeiten *an* *ibr* und nicht *mit* *ibr*. Denn auffällig bleibt in der Geschichte des Lullismus, dass die wenigsten der frühneuzeitlichen Gelehrten, die sich mit der *Ars lulliana* auseinandersetzten, dies in dem Sinne taten, für den Lull sie vorgesehen hatte. Vielmehr nahmen sie jeweils unterschiedliche Facetten davon in den Blick, um diese dann für ihre speziellen Interessen weiterzuentwickeln. Das Arbeiten *an* der *Ars lulliana* ist durch Bonners Studie allerdings einen großen Schritt vorangekommen.

Wenngleich Bonner den Schwerpunkt seines Buches in den Hauptkapiteln auf die Funktionsweisen der *Ars* legt, so gibt das einführende erste Kapitel darüber hinaus auch eine ausgezeichnete Hinleitung zur Figur Ramon Llull. In diesem Fall ist sie nicht mit einem Gesamtkatalog der Schriften Llulls verbunden, weil Bonner einen solchen bereits in der viel benutzten Llull-Anthologie *Selected Works* (1985) bzw. ihrer katalanischen Version *Obres selectes* (1989) veröffentlicht hat und dieser Katalog zudem in der netzbasierten Datenbank *Llull DB* an der Universität Barcelona unter der Adresse <<http://orbita.bib.ub.edu/ramon/index.asp>> beständig aktualisiert und immer weiter ausgebaut wird. Der Autor war daher davon verbunden, in seinen *User's Guide* nochmals einen gedruckten Werkkatalog aufzunehmen.

Anders die zweite hier vorzustellende Einführung aus dem flämischen Hause Brepols. Sie geht den Weg „Leben – Werk – Denken“ und schließt mit dieser Gliederung an Ramon Llull selbst an, der bereits eine Vorliebe für dreifaltige Textstrukturen hatte. Die Herausgeber Alexander Fidora (Barcelona) und Josep Enric Rubio (València) legen begleitend zur monumentalen lateinischen Werkedition *Raimundi Lulli Opera Latina* (ROL) einen Band vor, der insbesondere darauf zielt, ein aktualisiertes Fundament der Llull-Forschung abzubilden und als Nachschlagewerk zu dienen. Der erste Abschnitt ist Llulls Leben gewidmet (S. 3–124). Er stammt von Fernando Domínguez (Freiburg) und Jordi Gayà (Mallorca) und somit aus dem Urgestein der texteditorisch und theologisch geprägten Llull-Forschung. Die hier vorgelegte Vita lehnt sich an die Vorgaben von Llulls eigener *Vita coaetanea* an und verfolgt eine konservative biografische Linie, die dokumentnah vorgeht und sich der großen interpretatorischen Gesten enthält,

zu denen die schillernde Figur Llulls den Biografen häufig Anlass zu geben vermeint. Eine ‚neue‘ Biografie Llulls ist angesichts des Jahrhunderte alten Interesses an Llulls Leben und der fortgeschrittenen Aufarbeitung in der Forschung tatsächlich kaum mehr denkbar. Die von Fernández und Gayà für diesen Band erstellte Vita schließt jedoch die bislang bestehende Lücke einer neueren wissenschaftlichen Referenzbiografie Llulls und erweist sich als ausgesprochen hilfreich, auch auf Grund der umfassenden Einarbeitung der weiterführenden, insbesondere aus der Geschichtswissenschaft stammenden Sekundärliteratur in den Anmerkungen.

Der zweite Teil des Bandes stammt von Fernando Domínguez in alleiniger Verantwortung: Es ist der Katalog der Werke Llulls, wie er der Edition ROL zu Grunde liegt (S. 125–242). Er unterscheidet sich merklich von E. Platzecks Katalog aus den 1960er Jahren, stimmt jedoch fast vollständig mit dem Katalog Anthony Bonners überein, der in der Llull-Datenbank der Universität Barcelona unterhalten wird, da beide auf dem umfassenden Handschriften-Archiv des Freiburger Raimundus-Lullus-Instituts beruhen (S. 135). Domínguez versieht seine Version mit einer sehr lesenswerten Einführung zur Manuskriptüberlieferung und stattet die 280 Einträge des Katalogs jeweils mit einigen die Texte charakterisierenden Bemerkungen sowie mit ausgewählten Angaben zu den Editionen und der Sekundärliteratur aus. Eine stärker systematisierte und schematisierte Analyse der Texte hätte diesen Katalog insbesondere für ein an literarischen Textmerkmalen interessiertes Publikum gewiss noch stärker nutzbar gemacht.

Der dritte Teil des Bandes befasst sich mit dem Denken Llulls. Dazu stellt der Mitherausgeber Josep Enric Rubio zunächst die *Ars magna* im Allgemeinen vor (S. 243–310). Er analysiert dabei in streng deskriptiver Weise zunächst die frühe Gestalt der *Ars* anhand der Funktionsmechanismen ihrer Figuren und beschreibt im Anschluss ihre Umgestaltung vom Jahre 1290 an. Auf diesen Teil folgen drei Abschnitte zum Llullischen Denken im Hinblick auf die großen Seinsbereiche in ‚aufsteigender‘ Reihenfolge: Natur, Mensch und Gott. Die Erläuterungen zu Llulls Auffassungen zum Reich der Natur beziehen sich insbesondere auf sein Denken in kosmischen Analogien (J. E. Rubio, S. 311–362). Der Abschnitt zum Menschen erläutert Llulls Anthropologie ausgehend von der Seelen- und Sinneslehre bis hin zu sozialen und historischen Aspekten (Marta M. Romano [Palermo] und Óscar de la Cruz [Barcelona], S. 363–459). Schließlich führt der Schlussabschnitt in Llulls theologisches Denken ein (J. Gayà, S. 461–515). Der Band wird von einer 20 Seiten umfassenden

Auswahlbibliografie abgeschlossen, die sich erfreulicherweise auf die Nennung wesentlicher Beiträge der Llull-Forschung beschränkt.

Der Band von Fidora und Rubio soll die Grundlagen der Llull-Forschung vorstellen und dabei die nunmehr ein halbes Jahrhundert alte Arbeit von E. Platzeck als Referenzwerk ablösen. Die breite Anlage des Bandes wird durch den Titel signalisiert und aus ihr erklärt sich wohl auch die Wahl des Englischen als *Lingua franca*, in die alle Beiträge des Bandes übersetzt wurden; dies umfasst im Übrigen, nach der misslichen angelsächsischen Gepflogenheit, in weiten Strecken des Bandes auch die Zitate. Verwundern muss allerdings, dass aus einem solchen Grundlagenband Llulls Dimension als Literat ausgeblendet blieb. Dies wird z. T. daraus erklärlich, dass der Band die ROL begleitet, in der diese Dimension des Llullischen Œuvres seit jeher nicht im Fokus steht. Dennoch würde es einem Grundlagenband gut anstehen, darüber zu informieren, welche Gattungen Llull bedient hat oder wie er Verfahren einsetzt, die heute als typisch für literarische Texte gelten und welche die heutige Breitenrezeption Llulls, dort wo sie existiert, bestimmen. Für dieses sowie für ein breiteres Fachpublikum erweist sich die vorliegende Einführung als nur mit gewissen Einschränkungen nutzbar; vielmehr handelt es sich um einen Begleitband der ROL für die entsprechenden Spezialisten. Insbesondere die Abschnitte zur *Ars*, aber teilweise auch diejenigen zu den Bereichen des Llullischen Denkens sind detaillistisch angelegt und in letzterem Fall streckenweise durch Zitate überfrachtet, die ihre Lektüre nur für ein exklusives Expertenpublikum ersprießlich machen. Im Ergebnis ist der Band mit seinen knapp 600 Seiten eher als Nachschlagewerk nutzbar. Im Allgemeinen lässt sich in der Llull-Forschung immer wieder eine Tendenz zu einem geradezu scholastisch anmutenden Spezialistentum feststellen, dessen Texte sich in ihrer ‚Endoreferentialität‘ (Bonner) zuweilen manchen der Texte des seligen Raimundus selbst annähern. Dies liegt nicht unbedingt in erster Linie an ihren Verfassern, sondern vorrangig an der Komplexität der *Ars* und der Unüberschaubarkeit des Llullischen Œuvres selbst, das es schier unmöglich zu machen scheint, es in mittlerer Körnung analytisch abzubilden, ohne sich dabei im Detaillismus zu verlieren. An der Zeit wäre es daher für die Publikation einer reduzierten Einführung, die für ein breiteres Fachpublikum einschließlich fortgeschrittener Studierender lesbar ist. Bislang wird dieses Publikum, und dies zudem nur teilweise, allein von Robert Pring-Mills kleinem Bändchen *El microcosmos lul·lià* oder der oben genannten Einführung von Badia/Bonner bedient.

Zudem fordern die beiden hier vorgestellten Werke eine Bemerkung zur Sprachenfrage heraus. Im Falle der Einführung von Fidora/Rubio wurden offenbar alle Beiträge aus den romanischen Sprachen der fünf Autoren für die Publikation ins Englische übersetzt. Das Ergebnis, für das die Übersetzer Robert D. Hughes, Anna A. Akasoy und Magnus Ryan verantwortlich zeichnen, ist tadellos und der Band im Unterschied zu anderen, vergleichbaren Beispielen ausgezeichnet lesbar. Dennoch erscheint es bedauerlich, dass die Originalversionen der Beiträge unzugänglich bleiben. Bei einer rein divulgativen Einführung wäre das zu verschmerzen. Hier liegt jedoch letztlich ein genuiner Forschungsbeitrag vor, der ein Referenzwerk werden will, so dass man hier gerne auf die Originale zugreifen würde. Die zweisprachige Lösung, wie sie in Bonners Studie vorliegt, kann in dieser Hinsicht als vorbildlich gelten. ■

■ Roger Friedlein, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/146, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <roger.friedlein@rub.de>.

■ Anna Alberni / Lola Badia / Lluís Cabré (eds.): *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2010. 551 Seiten. ISBN 978-84-936609-7-0.

Der Band versammelt die Beiträge eines internationalen Kolloquiums, das am 23. und 24. November 2007 von einer Forschergruppe der Universitäten von Barcelona und Girona, dem *Grup Narpan*, veranstaltet wurde. Der Titel umreißt einen Themenbereich, der in den letzten Jahren eine zunehmende Aufmerksamkeit erfahren hat: die Überlieferung von Texten und deren Inhalten. In den Fokus geraten dabei unterschiedliche Techniken der Textverarbeitung, vom Abschreiben über das Übersetzen bis zum Wissenstransfer, die auf vielfältige Weise miteinander kombiniert sein können.

Die durchweg in Form von Fallstudien angelegten Beiträge beschäftigen sich mit Fachtexten und mit höfischer Dichtung, während religiöse Texttraditionen kaum zur Sprache kommen. Insgesamt wird deutlich, dass die Frage nach der *transmissió dels textos i el saber* keinen strengen thematischen Zugriff darstellt. Vielmehr werden hier unterschiedliche, meist traditionelle Fragestellungen auf teilweise neue Weise akzentuiert, wobei allerdings durchgehend die philologische Fundierung der sprach- und literaturhistorischen Forschung im Mittelpunkt steht.

Nach der knappen *Presentació* von Lola Badia (S. 7–11) wird die Reihe der Beiträge durch die als *Lliçó introductòria* ausgewiesene Arbeit von Peter T. Ricketts (*Texte, transmission et traduction: le cas du Breviari d'amor de Matfre Ermengaud de Béziers*; S. 19–38) eröffnet. Als Verantwortlicher eines ambitionierten Editionsprojekts ist Ricketts ein guter Kenner dieses umfangreichen enzyklopädischen Werks über die göttliche und die menschliche Liebe. Hier wird neben dem okzitanischen Text vor allem die katalanische Prosaübersetzung präsentiert. Dass diese von Guillem de Copons, dem Übersetzer von Brunetto Latinis *Tresor*, stamme (S. 33), bleibt allerdings eine kaum belegbare Hypothese. Verblüffend ist die geringe redaktionelle Bearbeitung des Textes, etwa in den wiederholten Verweisen auf ein *exemplar* (S. 19, 25, 32), das dem Leser allerdings vorenthalten wird.

In ihrem Beitrag *Copisti di testi romanzi ed ecclotica* (S. 41–59) diskutiert Maria Careri Grundbegriffe der Editionswissenschaft. Angesichts der zunehmenden Marginalisierung der Textphilologie in der universitären Lehre ist eine solche Darlegung von Handbuchwissen sicher verdienstvoll; ob eine wissenschaftliche Publikation wie der vorliegende Band hierfür der richtige Ort ist, ist allerdings fraglich.

Lola Badia, Joan Santanach und Albert Soler illustrieren in ihrer Studie zur textuellen Tradition Ramon Llulls die notwendige Zusammenarbeit von Editionsphilologie und Sprachgeschichtsschreibung (*Els manuscrits lul·lians de primera generació als inicis de la scripta librària catalana*; S. 61–90). Ausgangspunkt sind die sechs Handschriften, die Guillem Pagès zwischen 1280 und 1301 angefertigt hat; wir können von einer engen Zusammenarbeit zwischen Autor und Kopist ausgehen. Leitfrage ist hier die Präsenz von Okzitanismen. So lässt sich etwa für Llulls *Llibre de contemplació* feststellen, dass die zahlreichen okzitanischen Elemente der Kopie von Pagès (1280) in der späteren Handschrift S (um 1330) weitestgehend eliminiert worden sind. In einer umsichtigen Argumentation können die Verfasser zeigen, dass der Gebrauch von Okzitanismen auch in der Prosa gattungsabhängig ist und letztlich eine stilistische Option darstellt.

Neue Einsichten in die Genese eines frühen historiographischen Textes stellt Xavier Renedo i Puig zur Diskussion (*Dels fets a les paraules, i de les paraules al Llibre dels fets: del Llibre del rei En Jaume*; S. 91–120). Nach der hier vertretenen These hat Jaume I seine Erinnerungen weder selbst aufgeschrieben noch diktiert, sondern vor seinem Hof mündlich erzählt, wonach sie in Form von *reportationes*, wie wir sie etwa aus dem Universitätsbetrieb kennen, aufgezeichnet worden sind. Die Interpolationen der lateinischen Übersetzung von Fra Pere Marsili und der anonymen aragonesi-

schen Version bieten in der Tat interessante Indizien in diesem Sinn. Dabei setzt der Verfasser voraus, dass die Übersetzer, mehrere Jahrzehnte nach dem Tod des Königs, über Informationen zur Textgenese verfügen, die uns nicht zugänglich sind; dies ist sicher möglich, bleibt jedoch spekulativ. Denkbar wäre auch, insbesondere in der stark elaborierten lateinischen Fassung, eine Stilisierung, die der Abhebung gegenüber dem volkssprachlichen Bericht dient.

Mit der Rezeption eines lateinischen Klassikers, Ovids *Heroides*, beschäftigt sich Josep Pujol (*Traducció, transmissió, divulgació: tres aspectes de les Heroides de Guillem Nicolau*, S. 123–159). Die katalanische Übersetzung von Guillem Nicolau aus den Jahren 1389–1390 findet nicht nur im *Tirant lo Blanc* ihren Niederschlag, sondern sie ist auch Grundlage zweier kastilischer Übersetzungen, deren eine als der *Bursario* von Juan Rodríguez del Padrón bekannt ist. Neben der Relation zwischen den volkssprachlichen Versionen wird hier auch die „interne“ Seite des Kulturtransfers beschrieben. Hierunter fasst Pujol insbesondere die im Zuge der Übersetzung erfolgte Integration des akademischen Wissens, das zunächst in Form von Glossen vorliegt, in den Text selbst. Anhand der Glossen lässt sich die Interdependenz von Philologie und historischer Lexikographie verdeutlichen: So ist die Übersetzung von lat. *saltus* mit dem Gallizismus *landes* anstelle des sonst für *saltus* verwendeten *munts* durch eine Interlinearglosse der lateinischen Handschrift K bedingt, wo wir *ladas* (mit fehlendem Abkürzungszeichen für den Nasal) finden. Das Beispiel belegt die Rolle des mittelalterlichen Lateins bei der Zirkulation bestimmter Bereiche der volkssprachlichen Lexik.

Der horizontalen Übersetzungsrichtung ist der Beitrag von Raquel Parera (*La versió d'Andreu Febrer de la Commedia de Dante: recursos del traductor*, S. 161–178) gewidmet. Die Verfasserin würdigt Febrers Dante-Übersetzung aus dem Jahr 1429 als eines der ersten Zeugnisse für die Wahl des Katalanischen als Sprache der hohen Dichtung (anstelle des in Katalonien lange Zeit üblichen Okzitanischen). Die Sprachmischung, d.h. die starke Präsenz von Okzitanismen und Italianismen in der katalanischen *Commedia*, soll dabei quantitativ, in Form einer „estadística del percentatge de solucions occitanes i italianes“ (S. 173), ausgewertet werden. Dies bildet jedoch bestenfalls einen ersten Schritt für eine Analyse der im Text dokumentierten *hibridació*, die wohl nur exemplarisch erfolgen kann.

Über ein laufendes Projekt berichtet auch Marta Marfany Simó (*La traducció catalana medieval de La Belle Dame sans merci d'Alain Chartier*, S. 179–188). Es werden Ergebnisse eines Vergleichs zwischen dem Gedicht Chartiers und der Übersetzung von Francesc Oliver (vor 1457) präsentiert, die

offenbar als Vorbereitung auf eine Edition gedacht sind. Warum eine neue Ausgabe des bereits mehrfach (zuletzt von Martí de Riquer 1983) edierten Textes nötig ist, wird hier allerdings nicht einsichtig.

Die folgenden beiden Beiträge sind der Wissensvermittlung in der Volkssprache gewidmet. Ilaria Zumaner (*Un nuovo testimone della Chirurgia di Ruggero Frugardo in lingua occitanica (Siviglia, Biblioteca Colombina, ms. 5-5-20)*; S. 191–240) skizziert die sprach- und kulturgeschichtliche Einordnung der Handschrift 5-5-20 der Biblioteca Colombina aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, die eine okzitanische Version der *Chirurgia* des Ruggero Frugardo da Parma (oder *da Salento*) überliefert. Im Zentrum des Interesses steht die Bedeutung der Fachtexte für die historische Lexikographie. Bedeutsam sind auch die Überlegungen zu möglichen praktischen Erfahrungen der Schreiber als Grund für textuelle Eingriffe sowie die Ausführungen zu den Relationen zwischen Montpellier, der vermutlich letzten Etappe der hier vorgestellten Handschrift, und dem aragonesischen Königshof.

Mit der gegenseitigen Beeinflussung der wissenschaftlichen und der literarischen Gattungstraditionen beschäftigt sich der Beitrag von Lluís Cifuentes Comamala (*Estratègies de transició: pobres i versos en la transmissió extraacadèmica del saber a l'Europa llatina tardomedieval*; S. 241–263). Wie der etwas rätselhafte Untertitel *pobres i versos* andeutet, werden hier zwei Themenbereiche diskutiert. An erster Stelle stehen Überlegungen zu einer Gruppe divulgativer Texte in lateinischer Sprache, die Titel wie *Thesaurus pauperum*, *Summa pauperum de legibus*, *Philosophia pauperum* etc. tragen. Adressaten dieser Werke, die zunächst auf Lateinisch, dann jedoch zunehmend in volkssprachlichen Übersetzungen verbreitet werden, sind Laien außerhalb des Universitätsbetriebs: Bürger und Praktiker der jeweiligen Disziplin. Möglicherweise hätte dieser Befund durch eine Reflexion über den Genitiv *pauperum* gestützt werden können. Ist *pauperum* wirklich im Sinne von „per a pobres“ (S. 242) zu verstehen? Eine *Philosophia pauperum* ist ja nicht eine Philosophie ‚für Arme‘, sondern eine ‚arme‘, d.h. reduzierte, vereinfachte Philosophie. Die Frage würde eine genauere Analyse verdienen. – Im zweiten Teil seines Aufsatzes wendet sich Cifuentes der Versform in wissenschaftlichen Texten des Mittelalters zu. Der Verweis auf das Spannungsverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist ebenso erwartbar wie letztlich wenig erhellend. Hier, wie auch bei der Gegenüberstellung von „Wissenschaft“ und „Literatur“, etwa im Hinblick auf Ramon Llull's *Llibre de meravelles*, einen Roman mit wissenschaftlicher Thematik,

gehen die Überlegungen des Verfassers wohl zu dezidiert von heutigen Maßstäben aus.

Mit der Studie von Lino Leonardi (*Le origini della poesia verticale*; S. 267–315) wird eine Reihe sehr unterschiedlicher Beiträge zur lyrischen Tradition eröffnet. Gegenstand der Überlegungen Leonardis ist die Durchsetzung jener gattungstypischen *mise en page*, die die moderne Wahrnehmung der Dichtung wesentlich prägt: Während bis zum 13. Jahrhundert die gesamte lyrische Tradition ‚horizontal‘, d.h. wie Prosa, aufgezeichnet wird, setzt sich in den anderthalb Jahrhunderten seit der Mitte des *Trecento* das ‚vertikale‘ System durch, in dem jedem Vers eine eigene Zeile zugewiesen wird, so dass die Zeile meist nicht bis zum rechten Rand gefüllt ist. Leonardi erinnert daran, dass die gesamte narrative Dichtung in den romanischen Sprachen (mit Ausnahme der frühesten Texte) vertikal aufgeschrieben ist; wenn in Italien nun gerade das Sonett den Ausgangspunkt der neuen Form der Seitengestaltung in der Lyrik darzustellen scheint, so dürfte dies auch damit zusammenhängen, dass das Sonett sehr früh in Serien auftritt, wobei es gerade der „narrativizzazione del momento lirico“ dient (S. 282). Entscheidend ist somit nicht so sehr die Rolle Petrarcas, der in Fragen der *mise en page* als eher konservativ zu charakterisieren ist, als vielmehr der *usus* narrativer Texte – und damit nicht zuletzt auch die *Commedia*. Neben dem Sonett, so die Schlussfolgerung Leonardis, trägt vor allem die Terzine Dantes zur Durchsetzung der vertikalen Schreibung der italienischen Lyrik bei.

Die Untersuchung von Handschriften in ihrer Gesamtheit kann sich gerade im Falle der *canzonieri* auf eine gut etablierte Forschungstradition stützen. Die Sammlung, in der die Gedichte aufgezeichnet und überliefert sind, bietet eine Fülle wichtiger Informationen für die Einordnung und das Verständnis der einzelnen Texte. Dies zeigt auch der Beitrag von Anna Alberni (*Guillaume de Machaut en la tradició catalana dels segles XIV–XV: la suite d'esparses del cançoner* VeAg; S. 317–347). Gegenstand ist die letzte, „französische“ Sektion der Sammelhandschrift *Vega-Aguiló* (BC mss. 7-8), die neben Gedichten von Oton de Grandson auch drei anonyme Texte enthält. Zwei dieser Texte lassen sich Guillaume de Machaut zuschreiben, alle drei finden sich in dem *Roman de Cardenois*, der allein in einer in Katalonien angefertigten Handschrift vom Beginn des 15. Jahrhunderts überliefert ist.

Die Frage nach Kontinuitäten und Brüchen leitet die Überlegungen von Miriam Cabré, Sadurní Martí und Marina Navàs (*Geografia i historia de la poesia occitanocatalana del segle XIV*; S. 349–376). Während gemeinhin davon ausgegangen wird, dass das 14. Jahrhundert die Ersetzung der Troubadour-

Tradition durch eine katalanische Tradition (allerdings nach wie vor in okzitanischer Sprache) mit sich bringt, wird hier die These einer Kontinuität der Troubadour-Tradition vertreten. Im Zentrum der Überlegungen stehen zwei *cançoniers* des 14. Jahrhunderts (*Sg* und *l*). Es wird dafür plädiert, die Bedeutung der „Schule von Toulouse“ vor allem für Katalonien nicht zu hoch zu veranschlagen. Vielmehr wird das Überleben einer „*àrea cultural occitanocatalana*“ zumindest für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts einsichtig gemacht, die ihr Zentrum vor allem im katalanischen Hof hat (S. 369 f.).

Der Beitrag von Jaume Torró Torrent ist wiederum einer Gedichtsammlung gewidmet (*El Cançoner de Saragossa*; S. 379–423). Die auf 1461–1462 datierte Handschrift ist u.a. deshalb wichtig, weil sie die älteste Sammlung von Gedichten von Ausiàs March enthält. Der Verfasser kombiniert eine detailfreudige materielle Beschreibung mit Schlussfolgerungen zum kulturellen Kontext der Handschrift, die insbesondere mit einem vom neapolitanischen Hof zurückgekehrten literarischen Zirkel in Verbindung stehen dürfte.

Eine Sammelhandschrift präsentiert auch Francisco Javier Rodríguez Risquete (*El Cançoner de l'Ateneu (Biblioteca de l'Ateneu de Barcelona, ms. 1)*; S. 425–473). Bemerkenswert ist die Vielzahl der vertretenen Sprachen: Kastilisch, Katalanisch, Neapolitanisch, Sizilianisch. Es dürfte sich um die Sammlung von Dichtungen eines bestimmten Hofes handeln, besonders wahrscheinlich ist ihre Herkunft aus Barcelona. Auch im Falle des *Cançoner de l'Ateneu*, der auf den Beginn der 1460er Jahre datiert wird, lässt sich eine Linie Neapel-Katalonien annehmen.

Auf einen ähnlichen Kontext verweist die Studie von Montserrat Galí, Rafael Ramos und Jaume Torró (*De mossèn Avinyó a Lluís d'Avinyó, uixer del príncep de Viana*; S. 475–508). Der „mossèn Avinyó“, von dem 22 Dichtungen in katalanischer und in kastilischer Sprache aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert sind, wird hier mit dem aus anderen Quellen bekannten Lluís d'Avinyó identifiziert, von dem wir unter anderem wissen, dass er im Jahr 1461 von Carles d'Aragó zum Ritter geschlagen wurde. Die gut dokumentierte Detailstudie erlaubt es, eine Gruppe von Texten einem präzisen kulturellen Umfeld zuzuordnen.

Der letzte Beitrag von Claudio Galderisi ist einer Projektpräsentation gewidmet (*D'un Moyen Âge à l'autre. Le projet "Traductions médiévales": Cinq siècles de traductions en français (X^e–XV^e siècle). Étude et Répertoire*; S. 511–538). Die verdienstvolle Dokumentation ist im Jahr 2011 in zwei gewichtigen Bänden bei Brepols erschienen. Da die Ausführungen Galderisis in erster

Linie die Realisierung des Projekts betreffen, können sie mittlerweile als überholt gelten.

Insgesamt bietet der Band *Translatar i transferir* wesentliche Einblicke in unterschiedliche Bereiche der aktuellen philologischen Forschung. Erwartungsgemäß ist die katalanische Mediävistik hier gut vertreten; hervorzuheben ist aber auch die breite romanistische Ausrichtung des Bandes. Die enge Zusammenarbeit zwischen Editionswissenschaft und historischer Lexikographie, die hier dokumentiert ist, entspricht einer gut etablierten wissenschaftlichen Praxis. Erwartungsgemäß spielen andere Bereiche der historischen Sprachwissenschaft, wie die historische Morphologie und Syntax, in den versammelten Beiträgen nur eine nachgeordnete Rolle. Eine vertiefte Reflexion über den Zusammenhang von historischer Syntax und Textphilologie bildet derzeit wohl eines der dringendsten Desiderate in der Beschäftigung mit dem romanischen Mittelalter.

Obwohl die Beiträge durchaus von unterschiedlichem Gewicht sind, vermag der Band als Ganzes die von Lola Badia einleitend hervorgehobene Bedeutung von Kongressakten für die Geisteswissenschaften (S. 8) eindrucksvoll zu bestätigen. Misslich sind dabei jedoch die zahlreichen Druckfehler, vor allem in den Tafelteilen und den Schaubildern. Die beigefügte Errata-Liste vermag hier nur teilweise Abhilfe zu schaffen. Ein so gewichtiger Beitrag zur Mittelalterphilologie, der sich ausdrücklich auf die „honors del format llibre“ beruft (S. 7), hätte eine sorgfältigere redaktionelle Betreuung verdient. ■

■ Raymund Wilhelm, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Institut für Romanistik, Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt am Wörthersee, <raymund.wilhelm@aau.at>.

■ Antoni L. Moll / Josep Solervicens (eds.): *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*. Lleida: Punctum & Mimesi, 2011 (Poètiques; 2). 241 Seiten. ISBN 978-84-939252-0-8.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um die zweite Sammelpublikation der Reihe *Poètiques* im Punctum & Mimesi-Verlag und zugleich um die Veröffentlichung der zweiten internationalen Fachtagung der barcelonischen Forschungsinitiative *Mimesi*, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die vielfältigen Verstrebungen der katalanischen Literatur und Literaturtheorie von der Renaissance bis zur Aufklärung im europäischen Kulturraum systematisch zu erhellen. Der für Katalanistik und romanistische Frühneuzeit-

forschung gleichermaßen wichtige Forschungsverbund *Mimesi* ist bereits mehrfach in dieser Zeitschrift vorgestellt und gewürdigt worden (vgl. Moll, 2009 und Müller, 2011), weswegen ich auf weitere Bemerkungen zum Konzept der *Mimesi*-Gruppe an dieser Stelle verzichte.

Bereits vor der Lektüre besticht der Band durch eine hervorragende Aufmachung. Es macht richtiggehend Vergnügen, das Buch in die Hand zu nehmen und darin zu lesen – dies dann freilich nicht nur wegen der harmonischen Gestaltung und der hohen Materialqualität, sondern auch aufgrund des ebenso spannenden wie erkenntnisreichen Inhalts. Nachdem der erste Band der Reihe sich mit barocken Dichtungsverständnissen beschäftigt hat, wendet sich der zweite Band nun historisch zurück und nimmt die Renaissance in den Blick, genauer: insbesondere die platonischen und den aristotelischen Grundfiguren, welche den Dichtungstheorien im späten 15. und im 16. Jahrhundert weithin zugrunde liegen. In seiner Einleitung benennt Josep Solervicens die besondere Qualität der rinasimentalen Poetologie und damit auch das heuristische Fundament des *Mimesi*-Kolloquiums: Nicht nur die Wiederentdeckung antiker Poetiken, sondern auch ein enger philologisch engagierter Umgang mit diesen sowie die große und intensive Verbreitung der Poetiken, die meist in Form interpretativer Kommentare aufbereitet wurden, und schließlich der wichtige Ort, den die Poetik als Disziplin in der humanistischen Diskussion eingenommen hatte – all diese Faktoren tragen dazu bei, Poetologie als zentralen Baustein für das Verständnis von Wissensdiskursen der Renaissance insgesamt anzusetzen. Wenn sich mit Beginn der Frühen Neuzeit angesichts einer zunehmend als kontingent wahrgenommenen Welt eine Pluralisierung von Wahrheit und Wissen herausbildet (Solervicens erwähnt in diesem Zusammenhang die Thesen von Batkin und Hempfer), dann bemisst sich der Erfolg jeglicher Wahrheitsdiskurse letztlich an der rhetorischen Exzellenz ihrer Vermittlung, und im Rahmen dieser tiefgreifenden Ästhetisierung von Wissen und Macht in der humanistischen Textkultur avanciert die historische Poetologie notwendig zum maßgeblichen Bestandteil frühneuzeitlicher Wissensarchäologie. Vor diesem übergreifenden heuristischen Horizont entfalten die insgesamt sieben Beiträge, die ich angesichts ihres fachlichen Gewichts als Studien zu bezeichnen geneigt bin, auf ausnahmslos klare und besonnene Weise ein repräsentatives Tableau, das ebenso forschertlich avanciert wie hochinformativ ist, weswegen ich den Band bereits an dieser Stelle unbedingt zur Lektüre empfehlen möchte.

Die Reihe der Beiträge beginnt mit ebenso grundsätzlichen wie detaillierten Einlassungen von Bernhard Huss, „La teoria del *furor poeticus* come arma dottrina: Ficino, Landino e il Cinquecento“ (19–44). Huss belegt souverän, wie Ficino frühneuzeitlicher Pluralisierung durch eine ganz und gar einheitliche platonische Kosmologie zu begegnen sucht und wie er sich dabei als Hohepriester seiner eigenen Wahrheitsdoktrin inszeniert. Eine zentrale Rolle nimmt in diesem rigiden System die Dichtung ein, welche Ficino nicht, wie im Renaissancehumanismus eigentlich üblich, mühsam gegen traditionelle theologische Vorbehalte in Schutz nimmt, sondern ganz offensiv ins Innerste der ficinianischen Lehre integriert, und zwar dadurch, dass sie als transzendentes Dispositiv der Sphäre göttlicher Musik zugeordnet wird und so konstitutiv Teil hat am neuplatonischen Gradationschema. Der *furor poeticus* wird zur Systemstelle des *furor divinus*, und die *vera poesia* wird schließlich als direkte Emanation göttlicher Kreativkraft beschrieben. Diese Konzeption Ficanos des *furor poeticus* als Dispositiv der Wahrheitsfindung schreibt in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts Cristoforo Landino in Auseinandersetzung mit Horaz dahingehend fort, dass er den Dichter als *poeta vates* und Mittler zwischen Gott und den Menschen inthronisiert. Die Sprengkraft seiner Verbindung von ficinianischem Inspirationsgedanken einerseits und einer horazianisch regelhaften Dichtungslehre andererseits versucht Landino dabei mit ziemlichem Erfolg noch zu eskamotieren. Mit der Durchsetzung des Aristotelismus im 16. Jahrhundert freilich bleibt dem platonistischen *furor*-Gedanken immer weniger Raum. Besonders prononciert verweltlicht Lorenzo Giacomini 1587 den *furor poeticus*, wenn er ihn als naturhaften Konzentrationszustand des Dichters angelegentlich bestimmter Darstellungsprobleme zwar gelten lassen will, ihn als göttliche Inspirationslehre aber als unvernünftige Trugvorstellung, als „finzione vanissima contraria a la ragione“, verwirft. Die philosophisch einheitsstiftende Wirkung des *furor poeticus* im Dienst platonischer Wahrheitsdoktrin ist damit dahin. Wie präsent dieses Thema gleichwohl nicht nur in der Dichtungslehre, sondern auch in der *poiesis* der Renaissance selbst war, beleuchtet Roger Friedlein am Beispiel von João de Barros, Maurice Scève und Alonso de Ercilla („El furor poètic escenificat“, 47–66). Friedlein untersucht eindringlich textnah narrative Inszenierungen des Furors in heroischen Dichtungen, wobei es ihm um die Erhellung der metapoetischen Implikaturen der betreffenden Passus geht. In João de Barros' *Clarimundo* interessiert Friedlein die Verknüpfung der Furor-inszenierten dynastischen Prophezeiung des Großen Fanimor, des Herrn der Insel der Glückseligen, mit der Geschichtserzählung des maurischen

Königs Fibar von Lissabon. Hier stellt Friedlein nicht nur ein von der Forschung bislang nicht hinreichend beleuchtetes thematisch komplementäres Verhältnis beider Episoden dar, sondern auch, wie der prophetische Furor des Fanimor in einer Überlagerung von fiktionsinnerem und äußerem Kommunikationssystem auch als poetischer Furor lesbar gemacht wird, die heroische Dichtung eines *poeta vates* über die Fanimor-Figur dabei mit der Wahrheit korrespondiert und die antikisierende Romanprosa dagegen einen zweifelhaften Wahrheitsstatus zugesprochen bekommt. Maurice Scève's *Microcosme* aus dem Jahr 1562 behandelt zwar nichts Heroisches im engeren Sinne, bewegt sich aber von seinem Thema her, dem Weg des Menschen von der Schöpfung und dem Fall bis zu seiner Rückkehr zu Gott, im hohen Stil und betont die Rolle von *furor poeticus* und *poeta vates* für den menschlichen Zivilisationsprozess. Dabei bestätigt und inkorporiert Scève's Langgedicht in seiner bewusst verrätselnden Anlage, die mitunter auch als nachgerade „unlesbar“ empfunden worden ist, genau jene Furor-Lehre: *histoire* und *discours* werden auf aufsehenerregende Art zur performativen Deckung gebracht. Anders präsentiert sich der Umgang mit den Furor-Lehren in Alonso de Ercilla y Zúñigas *La Araucana*, dem Gründungstext der chilenischen Literatur. Hier empfindet der Erzähler seinen berühmten Furor-Traum, in dem Liebes- und Dichtungsfuror zunächst stimulierend wirken, im Nachhinein als wenig vertrauenswürdige Erfahrung und als Belastung; gültige heroisch-historische Dichtung muss sich, so die metapoetische Implikatur, jenseits derartiger Trübungen entfalten. In einer abschließenden Volte weist Friedlein auf die systematische Notwendigkeit hin, im Rahmen metapoetischer Interpretationen den Gültigkeitsanspruch der fiktionalen Szenarien für die Dichtungstheorie stets grundsätzlich auch dahingehend zu reflektieren, dass aufgrund fiktionsinterner Sachzwänge die poetischen Inszenierungen konzeptueller Problemzusammenhänge nicht immer geradlinig als Artikulation der Theoriestandpunkte der Autoren gelesen werden können – eine bedenkenswerte kontextbezogene Relativierung des metapoetischen Lektüreatsatzes, die im Rahmen der *metafiction*-Debatte wohl fruchtbar in Anschlag zu bringen wäre.

Der Vielschichtigkeit des cinquecentesken Aristotelismus widmet sich Brigitte Kappl am Beispiel der Poetiken von Robortello, Maggi, Castelvetro, Piccolomini, Giacomini und Minturno sowie in exemplarischer Konzentration auf dem Umgang mit der aristotelischen Katharsis („Aristotelian Katharsis in Renaissance Poetics“, 69–97). Dabei stellt sich heraus, dass die aristotelische Katharsis auf unterschiedliche Weisen aktualisiert wird, so etwa als „education of emotions“ (Robortello), als „quasi-me-

chanical elimination of bad emotions“ (Maggi, Minturno), als „hardening against emotions“ (Robortello, Castelvetro) u.v.m. Den meisten Positionen gemeinsam sind Abweichungen von Aristoteles‘ Affektenlehre: auch wenn zumeist die aristotelische Ablehnung der *apatheia*-Doktrin übernommen wird, so bleibt bei den Renaissance-Poetologen doch das – philosophisch bedeutsame – kognitive Vermögen des *pathos* unterbelichtet, was durchaus Auswirkungen auf die tragische Handlung insgesamt hat: tragische Mimesis wird so insgesamt abstrakter. Dies ist alles ebenso durchdringend wie lehrreich auf dem Hintergrund einer ausgeprägten, ja notorisch hervorragenden Kenntnis (vgl. Kappl, 2006) der beschriebenen Zusammenhänge dargestellt. Umso mehr frage ich mich, ob eine Auseinandersetzung mit Otfried Höffes rezentem Band zur Aristotelischen Poetik nicht doch noch die Prägnanz der vorgestellten Thesen hätte schärfen können, zumal sich dort ein wichtiger Beitrag zu epistemischen Grundlagen der neuzeitlichen Aristoteles-Rezeption findet (vgl. Höffe, 2009 und darin Kablitz, 2009: 215–232).

Durch außerordentliche Anschaulichkeit erfreut der präzise Beitrag von Josep Solervicens („De l'ampliació del sistema aristotèlic de gèneres a l'establiment d'un nou paradigma [1548–1601]“, 101–135). Solervicens widmet sich unter Bezug auf Robortello, Bonciani, Sigonio, Tasso, Viperano, Torelli und Scaliger der Frage, wie der rinascimentale Aristotelismus in seinen unterschiedlichen Ausprägungen literarische Gattungen als solche konzipiert. Im Ergebnis beobachtet Solervicens auch im scheinbar auf Einheit und Orthodoxie abgestellten Aristotelismus des Secondo Cinquecento erhebliche und dynamische Pluralisierungstendenzen bereits auf der Ebene der kategorialen Begründungsdiskurse. Die Präzision der Erfassung von Gattungen steigt dabei proportional zu der Flexibilität an, mit der die Theoretiker mit ‚ihrem‘ Aristoteles umgehen: während ein vergleichsweise orthodoxer Aristoteliker wie Robortello die ihm zeitgenössischen Gattungen eher hölzern und unscharf erfasst, stellen sich Autoren wie Sigonio, Tasso und Viperano sehr viel subtiler und wirkungsvoller der poetischen Praxis ihrer Zeit, was erst recht für den synkretistischen Scaliger gilt, bevor Guarini das aristotelische System massiv öffnet und in das neue Paradigma barocker Gattungsmischung auslaufen lässt. Ebenfalls synoptisch im Bereich aristotelischer Gattungsdiskussion angelegt ist der Beitrag von Anne Duprat („Le cheval de Troie. Mimesis et allégorie dans les poétiques de l'épopée au XVIIe siècle“, 139–155). Mit magistral weitem Blick macht Frau Duprat vor allem anhand von Scaligers Vergilansicht, aber auch anhand von Ronsard, Tasso und Pinciano einsichtig, wie das Epos in den

Dichtungslehren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Schnittpunkt von rhetorischer *imitatio auctorum*, philosophischer *imitatio naturae* bzw. Mimesis, allegorischer Sinnstiftung und neuplatonischer Inspirationslehre fungiert, wobei im Kern von einer Dominanz machtvoller antiker Modelle und Normen (Homer, Vergil) auszugehen ist, welche es in die Belange christlicher Weltrepräsentation zu integrieren gilt. Damit sind die Theorien des Epos auch gattungsübergreifend überaus aussagekräftig für die Rekonstruktion historischer Dichtungsverständnisse in der Renaissance. In diesem Sinn repräsentativ ist die Tatsache, dass die betreffenden epischen Dichtungslehren die heroische Fiktion einer aristotelischen Mimesis verpflichten und etwa allegorische Dimensionen zurückzudrängen trachten. Insoweit ist es zweifellos richtig, das Epos des 16. Jahrhunderts als „grand récit“ und tragendes Darstellungsdispositiv der Renaissancekultur schlechthin zu bezeichnen. Missverständlich – zumindest aus italianistischer Warte – scheint mir gleichwohl die historische Ausdehnung dieses Postulats auf einen Autor wie Ariosto, geht doch der keineswegs aristotelisch mimetische, sondern einer komisch-parodistischen *varietas* verpflichtete *romanzo cavalleresco* konzeptuell (vgl. Penzenstadler, 1987) von anderen Prämissen aus als das *poema eroico*. Die Vorstellung einer „remarquable stabilité générique de l'épopée“ wäre insofern an dieser Stelle vielleicht noch zu nuancieren, so treffend sie in Hinblick auf die große *durée* auch sein mag.

Mit der Nachwirkung des Hermogenes in der poetologischen Reflexion befasst sich Roland Béhar am Beispiel der Garcilaso-Kommentare von Fernando de Herrera („Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad: estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera“, 159–196). Im Bestreben, verlorenen antiken Glanz wiederherzustellen, setzt Herrera insbesondere auf den rhetorischen *verborum splendor*, dessen Kontur er einerseits aus Ciceros *Orator*, andererseits aber in erheblichem Maße auch aus Hermogenes' *Ideen* bezieht. Flankiert wird der systematische Bezug auf Hermogenes' Stillehre, den Béhar detailliert in seiner kategorialen Ordnung darstellt, weiterhin durch Anschlüsse an Horaz und Pindar, die poetisch und theoretisch als Vorbilder der Renaissancedichtung ausgewiesen werden. Als hochinteressant habe ich hier empfunden, wie rinascimentaler Synkretismus unter deutlich platonistischen Vorzeichen funktionieren kann, ohne dabei in die doktrinale Starre eines Ficino einzumünden.

Abgerundet wird das perspektivisch ungewöhnlich anregende und durch die philologische Akkuratess hochgradig belastbare Panorama des Bandes von Cesc Esteve und Antoni-Luís Moll mit einer Darstellung der

Hauptlinien der katalanischen Poetiken im Licht ihrer Rezeption des klassischen antiken Erbes („La poètica catalana del Renaixement: conceptes clau“, 199–241). Grundlage ist ein breites Korpus aus Kommentaren, Rhetoriken, Grammatiken, Glossen, Prologen oder metapoetischen Einlassungen in der Dichtung selbst, und zwar sowohl in der volkssprachlichen wie in der lateinischen Literatur. Hier gilt ebenfalls, dass die Diskussion sich – abgesehen von der anonymen *Art nova de trobar* – durch den Widerstreit bzw. die Verstrebung zwischen neuaristotelischer und neuplatonischer Tradition kennzeichnen lässt, wobei die neuplatonische Linie mit Francesc Alegres *Quinze llibres de Transformacions del poeta Ovidi* von 1494 beginnt und sich mit Joan Àngel González’ *De origine et laudibus poeseos sylva* (1525) fortsetzt, während die neuaristotelische Linie später, aber dafür wohl folgenreicher einsetzt und sich insbesondere mit Antonio Lulls *De oratione libri septem* (1558) und den *Anotaciones per a entendre alguna cosa de l’Arte poètica de Aristòtil* von Pere Joan Nunyes verbindet. Innerhalb der intensiven und avancierten theoretischen Diskussion im katalanischen Kulturraum ist dabei insofern auch ein katalanischer Spezialdiskurs zu beobachten, als sich die volkssprachliche Dichtung Eigenständigkeit zuzuschreiben trachtet und – etwa im Fall Joan Boscàs und Pere Antoni Beuter – den Vorwurf der Anleihe in Italien, etwa bei Petrarca, historisch zu entkräften bzw. zu widerlegen sucht. ■

■ Bibliographie

- Höffe, Otfried (ed.) (2009): *Aristoteles. Poetik*, Berlin: Akademie-Verlag (Klassiker auslegen; 38).
- Kablitz, Andreas (2009): «Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption», in Höffe (ed.), 215–232.
- Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin: de Gruyter (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte; 83).
- Moll, Antoni L. (2009): «Projecte Mimesi. Idees literàries catalanes del Renaixement, del Barroc i de la Il·lustració», *Zeitschrift für Katalanistik* 22, 305–313.
- Müller, Isabel (2011): «Antoni L. Moll / Josep Solervicens (eds.): *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Lleida: Punctum & Mimesi, 2009 (Poètiques; 1). 182 Seiten. ISBN 978-84-936094-9-8.», *Zeitschrift für Katalanistik* 24, 346–351.

Penzenstadler, Franz (1987): *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara als Beispiel für Subjektivierungstendenzen im Romanzo vor Ariost*, Tübingen: Narr (Romanica Monacensia; 27).

■ David Nelting, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Gebäude GB 7/ Raum 142, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum, <david.nelting@rub.de>.

■ Cristòfol Despuig: *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*. Edició crítica d'Enric Querol i Josep Solervicens. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011 (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 172). 189 pàgs. ISBN 978-84-9883-435-2.

Els *Col·loquis* de Despuig són sens dubte una petita joia de la literatura catalana del segle XVI, tant pel seu interès literari com pel que aporta a la història de les idees i els costums, i molt especialment per a la història (social) de la llengua. En l'estela dels col·loquis renaixentistes –Bembo, Vives, els germans Valdés...– i amb ple compromís amb els temes del seu temps, Despuig ens lliga una obra que dona testimoniatge de la seva visió de la ciutat de Tortosa i de les seves preocupacions per la llengua i la cultura de l'època, en el marc català.

La història de la seva transmissió és, tanmateix, atzarosa. Escrit el 1557, no es va editar en llibre fins el 1877, per obra de Fidel Fita. L'edició crítica que ara comentem parteix d'aquesta impressió completa i d'una altra versió íntegra, manuscrita, de començaments del segle XVIII, que es pren com a versió de base sobre la qual es col·locacionen els altres testimoniatsges, incloses tres versions fragmentàries –una que es troba dipositada a la Biblioteca del Patriarca, a València, una altra a la Bibliothèque Nationale de France, i encara una tercera, que és una traducció castellana del segle XVII feta per Francesc Martorell i impresa el 1626. La traducció de Martorell, per exemple, tot i no ser sempre literal, aporta informacions filològiques precioses, com ara la possibilitat d'esmenar alguns errors en la transcripció de peces lèxiques: així, per exemple, la traducció d'un mot català per “pulpos” permet identificar el sentit del vocable confús “polts” com a “polps”, o la traducció “mirlos” permet optar encertadament entre les variants “mirles” i “micles” que apareixen en els diferents textos.

L'edició que ara comentem és, doncs, un treball refinat de crítica textual que sap aprofitar fonts de tipus diferents, incloses certes identificacions de passatges d'Alfonso de Valdés o de Baltasar de Castiglione (a través de la traducció de Boscà) que operen en el rerefons de l'escriptura. Els autors de

l'edició crítica tenen en compte, a més, les edicions modernes (la d'Eulàlia Duran del 1981 i la de Tres del 1996, molt en especial la primera), a les quals remetien alguns comentaris en nota – tot senyalant, d'altra banda, que l'edició de Duran parteix d'un manuscrit setcentista diferent al de Fita. La tasca, en fi, correspon, a un propòsit cabdal: “establir un text crític entre tots els testimonis conservats amb la pretensió d'apropar-nos a l'arquetip perdut”.

Per descomptat s'hi expliciten, com correspon a una edició d'aquestes característiques, les normes de transcripció, que, en síntesi, tendeixen a regularitzar els aspectes gràfics i a conservar respectuosament la morfologia (amb algunes excepcions), la sintaxi i el lèxic originals. L'aparat de notes, d'altra banda, és esponerós però guiat sistemàticament per la finalitat de donar informacions pertinents per a la fixació del text i per a la seva interpretació a la llum de referències al context històric o als usos estilístics de l'època i del gènere.

És destacable, ultra això, l'interès d'aquests editors per una concepció *discursiva* de l'obra, que els duu a plantejar qüestions d'estructura textual o de relacions entre models de discurs oral (interacció conversacional) i models d'escriptura literària. Aquest és un tema molt pertinent que sovint ignoren o marginen els filòlegs editors de textos en enfrontar-se a una obra que, en última instància, correspon a *l'oralitat fingida*, és a dir al propòsit de representar l'oralitat en el quadre de la ficció literària. En aquest sentit, cal dir que el model dels col·loquis renaixentistes no sols és estudiat en la documentada “Introducció” que precedeix l'edició, sinó que és pres en consideració al llarg de l'esforç interpretatiu i contextualitzador que es materialitza en les notes.

No cal dir que l'obra de Despuig és mereixedora de l'esforç d'aquesta comesa, tant pel seu interès lèxic i fraseològic com pel seu valor de testimoniatge d'uns canvis gramaticals en procés (per exemple els que corresponen a l'expressió de la concessivitat), o perquè fa palesa una consciència unitària envers la llengua comuna, i fins i tot per les dades sobre les relacions entre Catalunya i València en l'època de la seva escriptura, a mitjans del segle XVI. A aquests motius d'interès, cal afegir el cabal d'informació útil per a la història de Tortosa, que abasta diversos aspectes de la vida local, de les transformacions de la geografia urbana, o bé respecte a la flora i la fauna del delta de l'Ebre o als estris de treball, i tot això certament tant en la dimensió de la descripció empírica com en la de les denominacions lingüístiques, que els editors anoten amb rigor.

En efecte, des de la perspectiva de l'interès per la fraseologia i la paremiologia (expressions elatives, dites, proverbis, metàfores convencionalitzades...), el text dona exemples ben sucosos, com ara: “amb una pedra se maten dos pardals”; “fort és la roca, pus fort és qui la derroca”; “a faena feta no hi ha destorb”; “s’obria com una magrana”; “a mal i a bé tothom hi afig”; “pujar-los als corns de la lluna”; “qui mesura, dura, a despit de mala ventura”; etc. En el Col·loqui segon s’insisteix en la riquesa paremiològica del català (“mas què de refranys i quant sentenciosos se troben i es parlen a Catalunya”) i fins i tot s’arriba a fer disquisicions sobre el sentit d’un proverbi: “Digau-me, senyor, ¿d’on ha pres fonament o principi aquell proverbi, o refrany, que per denotar misèria se sol dir ‘par que sia taula de Barcelona’, que en certa manera par que es diga en perjudici de tota Catalunya?” Tot seguit, un dels personatges, Livio, explica, en resposta a la pregunta de Don Pedro, la inversió semàntica del valor del proverbi, que els curadors reblen en nota a peu de plana.

La mateixa consciència lingüística que manifesta Despuig respecte a la riquesa i l’interès de la paremiologia es manifesta també respecte a la unitat de la llengua per mitjà de les intervencions del cavaller valencià en el col·loqui primer, que han estat citades manta volta: “i la llengua, de Catalunya la tenim, encara que per lo veïnat de Castella s’és molt trastornada”. Així mateix s’hi expressa la necessitat del cultiu del català malgrat la innegable importància de la llengua veïna, “perquè d’açò se pot seguir que poc a poc se lleve de rael la de la pàtria, i així pareixeria ser per los castellans conquistada”. Els editors comenten, d’altra banda, l’explicitació que l’autor fa en els prolegòmens sobre les raons de la tria de llengua en l’obra: “Despuig justifica l’ús del castellà en detriment del català per raons simbòliques; en canvi argumenta el rebuig del llatí per raons pràctiques, el desconeixement d’una part dels receptors potencials” (nota 20).

Un altre tema que no els escapa, als editors, és el rerefons de l’esdeveniment, encara relativament recent, del *sacco di Roma* del 1527, del qual s’havia ocupat, entre altres autors del moment, Alfonso de Valdés. En les crítiques al bisbe i en alguns detalls menors es podria intuir algun ressò de l’erasmisme que tant havia criticat la corrupció romana i, en alguns casos, havia intentat justificar les atrocitats comeses per les tropes del conestable de Castella en nom de l’emperador. Ara bé, els editors jutgen aquesta influència erasmista com un eco més aviat superficial.

Finalment, tal com s’ha avançat adés, caldria destacar l’atenció que Solervicens i Querol dediquen en la seva edició a certs aspectes discursius de l’obra: el caràcter dialògic i oralitzant d’aquest artifici renaixentista; les

constriccions lingüístiques que el decòrum imposa a la parla dels personatges en un gènere adscrit a l'oralitat fingida; la importància de les indicacions sobre el moviment "escènic" dels personatges; les referències al caràcter privat de certes intervencions que s'escenifiquen teatralment com a comentaris reservats ja que, en la lògica interna de la ficció representada, no haurien de transcendir a l'esfera pública...

Tot plegat fa d'aquesta edició crítica un treball adient a l'interès intrínsec de la peça editada, que pot ser aprofitada per filòlegs i historiadors i que és, alhora, eficaç per al delit d'un públic més ampli que vulgui gaudir de l'elegància dels parlaments i de la curiositat de les dades culturals, geogràfiques o etnogràfiques que l'obra presenta ací i allà amb riquesa de detalls. ■

■ Vicent Salvador, Universitat Jaume I, Departament de Filologia i Cultures Europees, Filologia Catalana, Avinguda de Vicent Sos Baynat s/n, E-12071 Castelló de la Plana, <vicent.salvador@fil.uji.es>.

■ Julià Guillamon: *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Empúries, 2008. 528 pàgs. ISBN 978-84-9787-340-6.

Obrir *El dia revolt* és, en certa manera, com obrir un bagul de records. És un bagul col·lectiu, una mica de tots, ple de fotografies, documents i objectes personals dels seus protagonistes. Entre les seves pàgines podem trobar des d'un tovalló de paper amb les signatures d'alguns dels refugiats de Roissy-en-Brie, fins la càmera amb la qual Pere Calders filmava la seva família a Mèxic. Arran d'aquests records els supervivents de l'exili ens transporten a un moment encara no tan llunyà, però encara tan desconegut per a molts.

L'objectiu de *El dia revolt* és fer una aproximació a l'exili literari català, no des de les seves obres, sinó des dels seus autors. El llibre consta de quaranta-dos reportatges agrupats segons el lloc d'acollida: Paris, Montpeller, Buenos Aires, Santiago de Xile, Santo Domingo, L'Havana, Caracas, Mèxic DF... L'autor, Julià Guillamon, segueix els rastres dels exiliats fent un recorregut per les principals estacions de l'exili.

L'edició conté més de cinc-centes fotografies que acompanyen els testimonis en primera persona i la doten de gran dinamisme. Les imatges no ens mostren solament els protagonistes, sinó que també ofereixen una selecció d'alguns dels seus objectes personals que els autors portaren a

l'exili o que van guardar com a record. No obstant, l'obra no és només una compilació de testimonis i objectes o imatges, sinó que està basada en un coneixement profund de l'exili català. S'ha de subratllar la remarcable investigació darrere *El dia revolt*, fruit d'un exhaustiu treball de recerca del seu autor. Julià Guillamon fou comissari de l'exposició *Literatures de l'exili*, organitzada pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, inaugurat en octubre de 2005. L'exposició, itinerant, va portar l'autor per diversos centres de l'exili com ara Xile, Mèxic o Argentina, i li va donar l'oportunitat de documentar-se i conèixer els desterrats des de la singular perspectiva amb la qual ens presenta l'obra. Guillamon, crític de *La Vanguardia* i autor de títols com *La ciutat interrompuda*, ha obtingut amb *El dia revolt* una excel·lent acollida de la crítica, sent mereixedor de diversos premis com el Premi Octavi Pellissa (2006), el Premi Ciutat de Barcelona d'Assaig (2008) i el Premi Lletra d'Or (2009).

El títol de l'obra fa referència al poema homònim de Josep Carner, "El dia revolt", publicat en 1918 en el seu llibre *Bella terra, bella gent*. En les últimes pàgines de l'edició trobem el poema imprès i tenim el privilegi d'escoltar-lo de la pròpia veu de Carner, atès que s'inclou un disc compacte on podem escoltar el seu enregistrament original de 1963. Malgrat que el poema no pertany a l'obra de l'exili de l'autor, es pot llegir com una reflexió sobre l'estat d'ànim de l'exiliat: Carner ens parla de sol, de pluja i de vent, al igual que l'esperit de l'exiliat es troba alhora intranquil i temorós, amb l'esperança de que amaini, però també amb moments de serenitat i l'excitació d'un nou començament. Tot això és el que ens transmet *El dia revolt*: el drama de l'exili al costat de les anècdotes del dia a dia dels desterrats. Com el seu autor afirma: "Sovint, quan es parla de l'exili, s'acostuma a oferir una visió que realça els moments dramàtics i deixa de banda els aspectes més quotidians" (pàg. 22). En conseqüència, l'obra ens ofereix una peça que ens faltava per a compondre el puzzle de l'exili: podem llegir sobre la crua experiència en el camp de concentració d'alguns autors, de les misèries que tingueren de patir a l'exili o de com ho van perdre tot a la pàtria, però, al mateix temps trobem anècdotes entranyables. Per exemple, Enric Cluselles descriu com Pere Calders camí de l'exili canvià unes sabates per un fusell (pàg. 28). Ens conta també que en el refugi de Roissy-en-Brie nasqueren parelles com les de Mercè Rodoreda i Armand Obiols o Anna Murià i Agustí Bartra (pàg. 32). Teresa Rovira relata com en el pis que llogaven en Montpeller el seu pare, Antoni Rovira i Virgili, feia armaris i llibreries amb caixes d'ous (pàg. 38), etc.

Obrir *El dia revolt* és doncs endinsar-se en un èxode literari per veure les circumstàncies que envoltaven els autors i les seves famílies, el que sentien, les seves impressions en els països que els van acollir, les condicions en les quals vivien i com visqueren els esdeveniments històrics de l'època. Les aportacions i els testimonis ens parlen de la guerra, la marxa de la pàtria, la vida en el nou país i la qüestió del retorn a Catalunya, així com de la por, la fam, la inadaptació, els amics i la unió dins del cercle d'exiliats.

A més de resultar una valuosa ferramenta per a l'estudi de la literatura catalana, *El dia revolt* és una veritable joia per a combatre la desmemòria històrica: no ens deixa oblidar el passat, ens el porta al present perquè siguem conscients de les experiències en l'exili del poble català, donant al lector a conèixer els autors i les seves obres més significatives, apropant-lo als contextos en que es crearen.

El dia revolt, amb el seu enfocament poc convencional, ens deixa conèixer una nova cara de l'exili a la qual no estem acostumats i és recomanable, per la seva amena lectura, a un públic més ampli que únicament els estudiosos de la literatura catalana de l'exili. ■

■ Trinidad Marín Villora, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Romanskiej, Wydział Filologiczny, Plac Biskupa Nankiera 4, PL-50-140 Wrocław, <trinidad.marin@uni.wroc.pl>.

■ M. Àngels Francés Díez: *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012 (Biblioteca Serra d'Or; 448). 224 pàgs. ISBN 978-84-9883-497-0.

Vint anys després de la seua mort, Montserrat Roig protagonitza un llibre dedicat a la seua figura, un llibre rigorós i molt ben documentat que permet l'apropament a l'autora tant per part de les generacions que la van conèixer, com per part de les generacions que no, però que han pogut descobrir la seua obra a través d'estudis com aquest o altres publicats al llarg dels anys.

L'alacantina M. Àngels Francés, professora de la Universitat d'Alacant que ja va doctorar-se l'any 2008 amb una tesi sobre l'obra literària de Montserrat Roig (*Literatura i feminisme. L'hora violeta de Montserrat Roig*, Barcelona: Arola Editors, 2012), fa una radiografia exhaustiva de l'important paper de Montserrat Roig com a escriptora i com a defensora de les llibertats socials a partir de l'establiment de tres eixos que marcaran l'anàlisi de la seua figura: feminisme, memòria i testimoni, emmarcada en el context en

què aquesta visqué, marcat per la combinació entre la creació i la reivindicació; és a dir, l'escriptura literària i la lluita aferrissada per defensar els drets socials de la humanitat, principalment els de les dones. Aquests tres substantius, feminisme, memòria i testimoni, marcaran el desenvolupament d'aquest sentit homenatge a les diferents facetes de Montserrat Roig, ja que amb la lectura de l'obra de Francés s'hi descobreixen traces de la Roig periodista, de la Roig escriptora, de la Roig feminista, de la Roig mare, de la Roig lluitadora, etc. per acabar confegint el tarannà i el caràcter de la Roig dona.

El llegat de Montserrat Roig ha estat immens, ja que tal com s'entreveu en l'obra ressenyada, va ser una dona amb uns principis fermes que va lluitar pels seus ideals per intentar viure en un món millor o, si més no, intentar que el món futur pogués ser millor per a les noves generacions. Així doncs, els temes que ens presenta Francés giren al voltant de les preocupacions que Roig tenia, relacionades amb els més desfavorits de la societat, el nazisme i la seua repercussió en la humanitat, el paper del franquisme en la societat del moment i el feminisme, la seua lluita constant. Roig esdevé a través d'aquesta obra de Francés el testimoni que farà revivre la memòria, enllaçant aquesta afirmació amb els tres punts que marquen, com hem vist, el desenvolupament del llibre ressenyat.

Amb un pròleg de Montserrat Palau i una introducció de l'autora, *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni* té dues parts ben delimitades: la primera, «Montserrat Roig en el context de la Transició», serveix per situar l'escriptora en el context dels 60 als 80; la segona, «Montserrat Roig, feminisme, memòria i testimoni», abasta a través d'aquests tres ítems l'obra assagística, periodística i literària de l'escriptora i ho fa mitjançant l'anàlisi aprofundida de sis de les seues obres fonamentals: *¿Tiempo de mujer?* (1980), *Mujeres en busca de un nuevo humanismo* (1981), *Dignes que m'estimes encara que sigui mentida* (1991), *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert, 1990–1991* (1992), *L'agulla daurada* (1985) i *Els catalans als camps nazis* (1977).

Tal com la mateixa autora exposa «Els dos primers, *¿Tiempo de mujer?* i *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*, ens ajudaran a entendre, especialment, l'evolució del seu pensament feminista; *Dignes que m'estimes encara que sigui mentida* continuarà amb aquest fil temàtic, però hi incorporarà, a més, profundes reflexions sobre la creació literària i la condició autorial de Roig, a més d'un capítol dedicat a la percepció espacial i emocional de la ciutat de Barcelona; *Un pensament de sal, un pessic de pebre* mesclarà les reivindicacions de gènere amb d'altres de tipus testimonial i de recuperació de la memòria històrica, temes que centraran *L'agulla daurada* i, especialment, *Els catalans*

als camps nazis. En aquests dos llibres, autobiografia, memòria i testimoni predominaran per sobre de la mirada feminista, encara que el color violeta continuarà cobrint les pàgines de totes les seues obres, més o menys perceptiblement» (Francés, 2012: 97–98).

Cinc entrevistes marquen l'impàs entre les dues parts de l'obra; unes entrevistes sentides i molt interessants que plasmen l'essència de Montserrat Roig des de diverses perspectives: familiars, amistoses, acadèmiques i professionals. Unes entrevistes que ratifiquen la personalitat de l'autora homenatjada i la funcionalitat, malgrat els anys que fa que ja no és entre nosaltres, de les seues idees i de la seua lluita, unes entrevistes transcrits que ens ajuden a conèixer detalls personals a partir de les vivències que aquesta escriptora tingué amb les persones del seu entorn més proper. Així, Albina Fransitorra, mare de l'escriptora barcelonina; Roger Sempere, fill; Pilar Aymeric, fotògrafa amiga de Roig; Josep Maria Castellet, el seu editor durant anys, i Joaquim Molas, un dels seus mestres, responen les pertinents preguntes de M. Àngels Francés per donar a conèixer la relació que els unia i per testimoniar de primera mà algunes de les qüestions més transcendents que l'escriptora va combinar al llarg de la seua vida: família, política, literatura, feminisme, interessos, compromís amb el país, etc.

La síntesi d'algunes de les obres representatives de Montserrat Roig esdevé, com ja hem dit, l'última part del llibre. En ella, M. Àngels Francés traça a mode de resum documentat els punts tractats per Roig en cadascuna de les sis publicacions de no ficció. Francés fa un repàs per la temàtica, per les aportacions de Roig, pels punts de vista, per les relacions de l'autora amb altres referents propers o llunyans, etc. per donar a conèixer al lector o a la lectora d'aquesta obra homenatge a l'escriptora barcelonina les principals característiques de la seua obra.

Amb la lectura de l'obra de Francés, el lector o la lectora podrà aprofundir en la vida de l'escriptora Montserrat Roig i podrà recordar i rememorar el compromís d'aquesta autora en la lluita per recuperar la memòria històrica i per posar so i paraules a aquelles veus silenciades durant moltes generacions. Tal com es desprèn del llibre, la vida de Roig, tant a nivell personal com professional, està impregnada de compromís: un compromís sòlid i segur, que la predisposa a implicar-se en el moment social en què viu per construir una societat millor, marcada per la visibilització de les dones en la vida diària, tant pública com privada. Roig traça i forjà les línies del feminisme català, seguint autores com Maria Aurèlia Capmany, però també essent coneixedora de la teoria feminista que es construïa fora de les fronteres del nostre país.

Així doncs, amb la lectura de *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimonis* els lectors i les lectores coneixeran una de les grans figures del panorama intel·lectual i literari català dels anys setanta i vuitanta, o ampliaran els continguts sobre aquesta escriptora que lluità per traçar les línies d'una societat paritària, on les dones també tenen dret a fer-se sentir i fer-se escoltar. ■

■ Mònica Sales de la Cruz, Universitat Rovira i Virgili, Campus Terres de l'Ebre, Avda. Remolins, 13–15, Despatx 237, E-43500 Tortosa, <monica.sales@urv.cat>.

■ Brauli Montoya Abat / Antoni Mas i Miralles: *La transmissió familiar del valencià*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2011 (Col·lecció Recerca; 16). 445 Seiten. ISBN 978-482-5691-3.

Sprachen bleiben durch die Weitergabe von Generation zu Generation bestehen. Wenn sich Eltern im Kontext eines Sprachkonfliktes entscheiden, nicht die Erstsprache, sondern die in der Gesellschaft dominantere Sprache an ihre Kinder weiterzugeben, findet sich die unterlegene Sprache, in unserem Fall das Valencianische, in einer Unterbrechungssituation wieder (*interrupció de la transmissió intrageneracional*) und droht von der dominanteren Sprache ersetzt zu werden. Diese Situation kann sich in den Folgegenerationen wieder umkehren, wenn in den Familien versucht wird, die unterlegene Sprache wieder einzuführen (*revernacularització*).

Diese zwei miteinander verknüpften Prozesse beschreiben die Autoren Brauli Montoya und Antoni Mas in der 2011 von der *Acadèmia Valenciana de la Llengua* veröffentlichten Monographie „La transmissió familiar del valencià“.

Die sehr ausführliche Analyse des Substituierungsprozesses des Valencianischen sowie dessen Wiedereinführung (*revernacularització*) innerhalb der Familien reicht vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart (die Autoren setzen allerdings mit ihrer detaillierten Darstellung im 19. Jahrhundert ein) und wird durch eine sehr umfangreiche Feldforschung mit mehr als 600 qualitativ analysierten Interviews gestützt, die zwischen 1983 und 2008 entstanden sind. Hierbei wurden die fünf größten Städte der autonomen Gemeinschaft (València, Alacant, Alcoi, Castelló de la Plana und Elx) sowie einige mittelgroße Städte wie Borriana, Gandia und Sant Vicent del Raspeig miteinbezogen. Die Studie der beiden an der Universität Alacant lehrenden Soziolinguisten beruht laut Selbstaussage auf einer *experiència vital* (S. 9), da beide aufgrund ihrer Herkunft seit langem mit der soziolinguistischen Realität in der autonomen Gemeinschaft konfrontiert sind.

Die Arbeit gliedert sich in fünf große Kapitel, denen ein Vorwort und eine ausführliche Einführung in das Thema voraus geht.

Im ersten Kapitel (S. 13–51) thematisieren die Autoren den theoretischen Rahmen ihrer Arbeit und arbeiten die ursprünglich in der Psychologie angesiedelten, aber durchaus auf die Soziolinguistik anwendbaren Konzepte wie den Selbsthass (*autoodi*) für die Thematik ihrer Arbeit heraus.

Im zweiten Kapitel (S. 51–125) gehen Mas und Montoya systematisch auf den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Bürgertum ausgehenden Prozess der Substituierung des Valencianischen durch das Kastilische ein, ein Prozess, der innerhalb des Adels aber bereits im 16. Jahrhundert einsetzte. Die Autoren belegen ihre Aussagen sowohl durch literarische Quellen valencianischer Autoren wie Blasco Ibañez, als auch durch Quellen nicht-valencianischer Literaten wie zum Beispiel dem Franzosen Prosper Mérimée.

Im dritten und ausführlichsten Kapitel der Monographie (S. 125–289) analysieren Mas und Montoya systematisch die Ausweitung des Prozesses in den einzelnen untersuchten Orten. Der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom valencianischen Bürgertum ausgehende Prozess weitete sich auf Alacant aus und ging dann im 20. Jahrhundert auf die Städte Castelló, Alcoi und Elx sowie auch auf kleinere Orte über.

Besonders interessant sind hierbei die sehr authentischen Zitate der Probanden, die den Prozess innerhalb ihrer eigenen Familien individuell schildern, sowie die Analyse der Interviews durch die Autoren. Diese sehr minutiöse Arbeit zieht sich als Leitfaden durch alle Kapitel und gibt dem Leser einen sehr detaillierten Überblick über die Entwicklung des Substituierungsprozesses im (fast) gesamten valencianischsprachigen Gebiet. Als besonders anschaulich gestalten sich die Familienstambäume, bei denen für jede von den Autoren näher betrachtete Familie, inklusive der Familien in ausgewählten Werken von Blasco Ibañez,¹ hervorgeht, wann die Substitution des Valencianischen durch das Kastilische stattgefunden hat. Belegt durch Zitate von einzelnen Familienmitgliedern kann sich der Leser in die individuellen Situationen hineinversetzen und den Substituierungsprozess innerhalb der Familien in den betrachteten Orten nachvollziehen.

Im Folgekapitel (S. 289–379) wird das *Per què* des Prozesses behandelt. Die Gründe reichen von instrumentalen, wie dem sozialen Aufstieg, ideologischen, wie den Selbsthass und den Antikatalanismus, bis hin zu konkreten Gründen, wie dem Schulsystem in kastilischer Sprache oder dem

1 Vor allem ist hierbei das Werk *Arroz y tartana* (1894) zu nennen.

Einfluss der Großstädte València und Alacant und zeigen den deutlichen Prestigeverlust des Valencianischen bereits ab dem 19. Jahrhundert.

Im fünften Kapitel (S. 379–425) zeigen die Autoren dann anhand von einigen Beispielen, dass sich der Prozess durchaus auch umkehren kann und dass aktuell in einigen Fällen versucht wird, das Valencianische als Familiensprache wieder einzuführen. Als ein Motor dieses Prozesses, sowie des Substituierungsprozesses, bezeichnen die Autoren die Schule, die einen großen Einfluss auf die Sprache innerhalb der Familien hat. Aus diesem Grund ist es auch für die Autoren wichtig, dass die so genannten *línies en valencià*, die Schulzüge in valencianischer Sprache, weiterhin gefördert werden, damit der Substitutionsprozess gestoppt und das Valencianische als Erstsprache für die Kinder eingeführt wird.

Was dem Leser nicht deutlich wird, sind einschlägige Gründe der Probanden für die Wiedereinführung des Valencianischen innerhalb der befragten Familien. Dies gilt aber keineswegs als Kritik für die herausragende Arbeit von Mas und Montoya, sondern zeigt eher die oft nicht ausreichende Auseinandersetzung der Sprecher mit der eigenen Sprachsituation. Der Normalisierungsprozess des Valencianischen wird dadurch ebenfalls erschwert. Der Leser selbst wird allerdings während des Leseaktes sehr für die konfliktive sprachliche Situation im valencianischen Sprachgebiet sensibilisiert. So ist die Monographie unter anderem auch aufgrund ihres sehr schlüssigen und nachvollziehbaren Aufbaus nicht nur für Linguisten, sondern auch für Fachfremde eine höchst interessante Lektüre, um sich einen Überblick über die Sprachvermittlung des Valencianischen innerhalb von Familien zu verschaffen. ■

- Vanessa Tölke, Graduiertenkolleg „Frequenzeffekte in der Sprache“ / Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <vanessa.toelke@frequenz.uni-freiburg.de>.

- Emili Casanova (ed.): *Els altres parlars valencians. I Jornada de Parlars Valencians de Base Castellano-aragonesa*. València: Editorial Denes, 2010. 488 Seiten. ISBN 978-84-92768-43-1.

Der Sammelband enthält die Beiträge eines dialektologisch und sprachgeschichtlich ausgerichteten Workshops zu den nicht-katalanischsprachigen Zonen der Comunitat Valenciana, der 2008 von den Abteilungen für Katalanische und Spanische Philologie der Universität València veranstaltet

worden war. Wie die Sprachhistorikern Rosa Gómez Casañ in ihrem Beitrag („Historia de una pérdida: el interés por el estudio de las hablas castellanohablantes de la Comunidad Valenciana“, S. 289–304) sehr klar aufzeigt, geht es dabei um drei unterschiedliche Varietätengruppen: die infolge der *Reconquista* auf aragonesischer Basis entstandenen und im Laufe der Zeit zunehmend kastilisierten Dialekte, die in den gebirgigen Zonen des Landesinneren vom Norden der Region bis etwa nördlich von Villena verbreitet sind (*hablas castellano-aragonesas*, auch *hablas ‚churras‘* bekannt); die Varietäten der – erst 1851 der Provinz València angeschlossenen – Zone um Requena und Utiel, die dem kastilischen Diasystem zugehören; und die Zonen der Ebene von Villena und des Baix Segura um Orihuela im Süden der Provinz, die – teilweise verbunden mit historischer Sprachsubstitution zu Lasten des valencianischen Katalanisch – dem Murcianischen zuzurechnen sind (*hablas castellano-murcianas*). Gómez Casañ zeigt auch auf, weswegen diesen Gebieten weder synchronisch noch diachronisch die ihnen gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde: die Katalanische Philologie fühlt(e) sich nicht zuständig; und auch die Spanische Philologie kümmert(e) sich nicht um diese peripheren, wenig besiedelten Gegenden, da etwa die Sprachdynamik in den urbanen Küstenräumen (wo das Kastilische ja auch seit Langem einen dominanten Platz einnimmt) von größerem Interesse war; und die Aragonesische Philologie – als „schwächstes Glied“ – betrachtete die Varietäten des Nordwestens des País Valencià bestenfalls am Rande. Zwar liegt durchaus eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen, teilweise in monographischer Form vor, doch fehlt eine Gesamtdarstellung.

Diese zu liefern, leistet der vorliegende Sammelband nur teilweise. Zwar werden alle genannten Dialektzonen außer der kastilischen von Requena-Utiel behandelt: 12 Beiträge beziehen sich auf die *hablas castellano-aragonesas*; 7 sind den *hablas castellano-murcianas* gewidmet, davon zwei den Varietäten im Raum Villena, sowie ein weiterer Artikel dem Murcianischen in der Region Murcia. Daneben finden sich zwei übergreifende Beiträge, die der Dokumentation des Varietätenraums im País Valencià in den Sprachatlanten gewidmet sind (Pilar García Mouton, „Contextualización geolingüística de las hablas valencianas“, S. 183–191; und Vicent Garcia Perales, „Els parlars de base castellana a través de l’ALPI“, S. 229–246). Die Beiträge sind jedoch in Inhalt, Zielsetzung, methodischem Ansatz und auch in der Qualität nicht sehr einheitlich. Teilweise finden sich (Entwürfe zu) traditionelle(n) Ortsmundart-Beschreibungen unter Einschluss von Lautung, Morphologie / Morphosyntax und Lexik, so wie im Aufsatz von Esther Fernández López, „Aproximación al habla de Soneja“ (S. 161–181);

häufiger jedoch liegt der Fokus hauptsächlich oder ausschließlich auf dem ortstypischen Wortschatz, wie etwa in „Valencianismes i aragonesismes en la parla de Xèrica“ von Josep Lluís Doménech Zornoza (S. 107–123) oder – geradezu extrem – im Beitrag „El habla de Zucaina“ von Ma. Dolores Salvador Lizondo (S. 435–457), der sich praktisch auf ein Glossar beschränkt. Der Beitrag von Sophie Ortells („Actitudes y conciencia lingüística en Fanzara“, S. 399–433) fällt durch seine wahrnehmungsdialektologisch-soziolinguistische Stoßrichtung auf. Andere Beiträge widmen sich der historischen Dimension des Varietätenwandels und des Sprachkontakts, so etwa Brauli Montoyas sehr gut dokumentierter Text „El castellà actual de les comarques del Vinalopó i el Segura com a exponent del valencià antic“ (S. 381–397). Mehrere Beiträge gehen auf Aspekte von Lexik und Toponymie der nicht-katalanischen Varietäten des País Valencià in der regional-regionalistischen Literatur ein. Teilweise liegt ein für ein wissenschaftliches Werk allzu anekdotischer Duktus vor, so etwa im Beitrag des bekannten kanadischen Dialektologen Joseph Gulsoy, „Los rasgos más notables del habla de Enguera y de Anna“ (S. 305–318). Die Arbeit des Herausgebers kann als solide bezeichnet werden; als Kuriosum fällt allerdings auf, dass die erwähnten Aufsätze von Doménech Zornoza und Ortells in einer sehr viel größeren Type als der Rest des Buches gesetzt wurden.

■ Claus D. Pusch, Albert-Ludwigs-Universität, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg im Breisgau, <claus.pusch@romanistik.uni-freiburg.de>.

■ Ingo Feldhausen: *Sentential Form and Prosodic Structure of Catalan*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 2010 (Linguistik Aktuell; 168). XIII, 285 pàgs. ISBN 978-90-272-5551-8.

L'estudi de l'entonació del català s'ha desenvolupat sobretot a partir dels últims trenta anys. Per això, no és d'estranyar que aspectes més concrets com la interfície sintaxi-prosòdia siguin encara un camp incipient. Comptem bàsicament amb els estudis de Domínguez (2002) sobre les estratègies sintàctiques i prosòdiques del marcatge de focus en català, Prieto (2005) i D'Imperio et al. (2005) sobre l'agrupació prosòdica en català i altres llengües romàniques, i el de Prieto i Rigau (2007), el qual estudia les característiques sintàctiques i prosòdiques de les interrogatives polars en diferents dialectes catalans. Així doncs, l'obra ressenyada omple un buit important

en la lingüística catalana ja que se situa de ple en el camp de la interfície entre sintaxi i prosòdia. Per aquest motiu, l'obra s'adreça a investigadors en l'àmbit de la sintaxi i/o de la fonologia, però també pot ser útil a estudiants avançats que vulguin especialitzar-se en aquests camps. Al mateix temps, donat el caràcter detallat i minucios de les explicacions sobre la metodologia utilitzada en els quatre experiments, l'estudi suposa una contribució important en el camp de la metodologia de la investigació en lingüística. A continuació, es presentarà breument el contingut de cada capítol.

En el primer capítol introductorí, l'autor delimita l'objecte d'estudi, és a dir, l'agrupació prosòdica dels subjectes preverbals de les oracions subordinades substantives d'objecte directe i de les dislocacions a l'esquerra i a la dreta en català. El tema és innovador perquè se centra en l'agrupació prosòdica d'estructures complexes, aspecte que no havia estat gaire estudiat prèviament. Aquest tema s'estudia, com diu l'autor, des de dues perspectives: la influència de les oracions subordinades substantives d'objecte en l'agrupació dels subjectes i verbs matrius, i l'agrupació de les oracions subordinades. A continuació, es presenten els experiments que s'aniran detallant al llarg de l'obra i se n'introdueixen els resultats. Tot seguit, el capítol introductorí es divideix en dos subapartats: una primera part sobre fonaments i assumpcions bàsiques, i una segona part a mode de resum sobre els resultats i l'anàlisi teòrica. En el primer subapartat, després de presentar la llengua que s'estudia (el català) i la seva variació dialectal, l'autor fa una descripció de les construccions anomenades dislocacions a la dreta i a l'esquerra, i introdueix aspectes rellevants sobre l'estructura informativa així com una sèrie d'arguments que donen suport a la tesi que els subjectes preverbals no són necessàriament dislocats. En el segon subapartat, l'autor presenta els resultats del seu treball i esbossa l'anàlisi teòrica que desenvoluparà a cada capítol.

En el segon capítol, l'autor parla de les bases teòriques a partir de les quals ha desenvolupat el seu treball. Així, presenta el model mètric i auto-segmental i els principis dels sistemes de transcripció de l'entonació ToBI (*Tones and Break Indices* en anglès). En aquesta mateixa secció, trobem una explicació sobre la jerarquia prosòdica, així com una descripció dels nivells prosòdics que són rellevants per a l'estudi. A continuació, es descriu l'aplicació concreta del sistema ToBI al català. Tot seguit, s'expliquen els cinc indicis dels límits entonatius que es presumeixen per a l'agrupació prosòdica en català: el to de continuació, el to sostingut, els tons de frontera complexos, l'allargament final i la pausa. El to de continuació, el to sostingut i l'allargament final es prenen com a indicis de la frontera de la frase

intermèdia, i la pausa i els tons de frontera complexos, com a indicis de la frontera de la frase entonativa. L'autor clou el capítol fent un resum del que s'ha discutit. En general, l'autor recull l'herència de les diferents propostes del sistema Cat_ToBI (Aguilar et al., 2009; Prieto et al., 2009; Prieto, en premsa). Només se'n distancia a l'hora de considerar que els tons de frontera del nivell de la frase entonativa són una combinació dels tons que s'associen al final de les frases entonatives.

El tercer capítol tracta dels objectes directes i de la seva influència en l'agrupació prosòdica del subjecte i el verb en català. L'autor parteix dels resultats de Prieto (2005) i D'Imperio et al. (2005), els quals demostren que el català és una llengua sensible al pes dels constituents. Amb la intenció d'avaluar el paper que té l'estructura de l'objecte directe en l'agrupació prosòdica, es varen dur a terme dos experiments: en el primer es varen usar estructures SVO simples i, en el segon, estructures SVO complexes, és a dir, estructures on l'objecte directe era una oració subordinada substantiva. Els resultats s'adiuen amb els de Prieto (2005) i D'Imperio et al. (2005), ja que en línies generals demostren que el subjecte s'agrupa amb el verb quan l'objecte és llarg. Els resultats s'interpreten en el marc de la teoria de l'optimitat (TO) i els del segon experiment, a partir del model estocàstic de la TO, el qual presumeix que les restriccions se situen en una ordenació contínua que és probabilística amb l'objectiu de poder donar compte de la variació aleatòria. La diferència principal és que mentre en la TO una gramàtica és un conjunt de restriccions ordenades estrictament, en el model estocàstic, les restriccions s'ordenen al llarg d'una escala contínua, en la qual dues restriccions poden ser més properes que altres dues en la jerarquia o, fins i tot, solapar-s'hi. A l'anàlisi dels resultats del primer experiment, Feldhausen recull les restriccions usades a Prieto (2005), Min-N-Phrases, Max-Bin-End, Align-XP,R i Wrap-XP, amb la diferència que les dues primeres s'ordenen en ordre invers. L'autor també afegeix la restricció Align-CP,L després de Max-Bin-End. Els resultats de l'experiment amb les estructures SVO complexes posen de manifest que hi ha variació en relació a l'agrupació prosòdica d'aquestes estructures. Aquesta variació es modela amb el model estocàstic de la TO i les restriccions Align-CP,L, Min-N-Phrases i Align-XP,R se superposen en l'escala contínua.

El capítol quart se centra en els aspectes sintàctics de la dislocació a l'esquerra i a la dreta. L'autor introdueix tres aproximacions diferents al tema: la Hipòtesi mirall (Vallduví, 1993), la Hipòtesi del tòpic dividit (Villalba, 1996, 1999, 2000; Cecchetto, 1999; López, 2003, 2009) i una versió de la Hipòtesi mirall que presumeix moviment del residu en el cas de

les dislocacions a la dreta (Samek-Lodovici, 2006; Kayne, 1994 i Zubizarreta, 1998). Feldhausen presenta tres tests per donar suport a la seva anàlisi de la dislocació a la dreta com a interna a l'oració: el llicenciament de mots negatius, el lligam i l'efecte de referència disjunta. Segons aquestes tres proves, l'autor conclou que la millor anàlisi de la dislocació a la dreta en català és la que considera que la dislocació a la dreta és una estructura interna a l'oració.

En el capítol cinquè, l'autor aborda l'agrupació prosòdica de les dislocacions a l'esquerra i a la dreta en català. Feldhausen demostra que les dislocacions a l'esquerra subordinades no van generalment precedides d'un to de frontera, mentre que sí que van obligatòriament seguides d'una frontera prosòdica. Les dades que són rellevants per a l'estudi són les estructures de les dislocacions a l'esquerra presentades a Villalba (2000) i a López (2003, 2009): dislocacions a l'esquerra no locals (p.e.: *Les taules el Joel va dir que les va portar al pis*) i dislocacions a l'esquerra subordinades (p.e.: *La Maria va dir que les taules, les va portar al pis*). El punt de partida és el treball de Frascarelli (2000) i, en concret, la formulació del Domini prosòdic tòpic. L'anàlisi segons la TO amb el model estocàstic està basada en la versió, tot i que modificada, de Prieto (2005). A més, l'autor afegeix dues restriccions, Align-Top,R (que dona compte de la frontera dreta) i Align,VP,R (que garanteix la separació de les dislocacions a la dreta del material precedent). Ambdues restriccions posen de manifest que el català es diferencia de la previsió del Domini prosòdic tòpic feta per Frascarelli (2000) per a l'italià.

Al penúltim capítol es parla de la diferència prosòdica que existeix entre les dislocacions a l'esquerra i els subjectes preverbals. Les hipòtesis de l'experiment són: 1) els subjectes preverbals no ramificats que formen part del domini del focus mostren una tendència clara a agrupar-se amb el material posterior i, per contra, els subjectes que no fan part del domini del focus presenten un to de frontera que els separa del material següent i 2) la qualitat de ser informació donada d'un constituent (*givenness* en anglès) s'anteposa a la ramificació i a la llargada dels constituents. Amb l'objectiu de provar aquestes hipòtesis, es va dur a terme un experiment de les característiques dels altres experiments exposats al llarg de l'obra. Les dues hipòtesis es compleixen. Així, els subjectes nous i no ramificats, és a dir, que fan part del domini del focus, s'agrupen més sovint amb el material que ve a continuació. Conseqüentment, els elements donats i no ramificats (subjectes o objectes) tendeixen a anar seguits d'una frontera prosòdica més sovint que els subjectes nous i no ramificats. Confirmant la hipòtesi 2, la ramificació i la llargada dels constituent no són importants quan el subjecte

és dislocat: va generalment seguit d'una frontera prosòdica. L'aproximació teòrica usada en els capítols 3 i 5 permet a l'autor de donar compte dels resultats obtinguts en aquest experiment.

En el capítol de les conclusions, Feldhausen recull el tema de la investigació, l'agrupació prosòdica de diferents estructures sintàctiques i els fonaments teòrics de la frase prosòdica (frase intermèdia i frase entonativa). A continuació, presenta un resum de la contribució principal de la seva investigació a partir de les tres grans àrees amb què es relaciona el treball: la prosòdia, la sintaxi i la interfície prosòdia-sintaxi. A més, l'autor apunta futures línies d'investigació, cosa útil si pensem que un dels lectors potencials d'aquesta obra és l'estudiant de màster en lingüística amb tota una carrera acadèmica per davant. Aquestes futures línies són: el paper de les oracions subordinades substantives en funció de subjecte en l'agrupació prosòdica, els nivells prosòdics i els seus corresponents tons de frontera, la investigació amb més profunditat de les restriccions que es basen en la noció de fase (atès que la investigació duta a terme recentment posa de manifest la rellevància de les fases sintàctiques per a la fonologia prosòdica) i les conseqüències de l'efecte de referència disjunta per a l'italià.


En definitiva, el volum *Sentential Form and Prosodic Structure of Catalan* és una obra fonamental per augmentar el nostre coneixement sobre el funcionament de les interfícies i sobre la interacció que existeix entre els diferents components de la gramàtica. La combinació entre el treball experimental i el teòric és equilibrada, cosa que repercuteix favorablement en la robustesa i la validesa dels resultats. Aquest treball no es limita només a omplir, com deia al començament, un buit existent en la lingüística catalana sinó que també senyala i esbossa camins que ens portaran de ben segur a noves i interessants respostes. ■

■ Bibliografia

- Aguilar, L. / de-la-Mota, C. / Prieto, P. (eds. 2009): *Cat_ToBI Training Materials*, <http://prosodia.upf.edu/cat_tobi/> [22 gener 2013].
- Cechetto, C. (1999): "A comparative analysis of left and right dislocation in Romance", *Studia Linguistica* 53, 40–67.
- D'Imperio, M. / Elordieta, G. / Frota, S. / Prieto, P. / Vigário, M. (2005): "Intonational phrasing in Romance: The role of syntactic and prosodic structure", a: Frota, S. / Vigário, M. / Freitas, M. J. (eds.): *Prosodies: With Special Reference to Iberian Languages*, Berlin: Mouton de Gruyter, 59–97.

- Domínguez, L. (2002): “Analyzing Unambiguous Narrow Focus in Catalan”, a: Ionin, T. / Ko, H. / Nevins, A. (eds.): *The Proceedings of the Second Humit Conference*, Cambridge MA: MIT (Massachusetts Institute of Technology Working Papers in Linguistics; 43), 17–34.
- Frascarelli, M. (2000): *The Syntax-Phonology Interface in Focus and Topic Constructions in Italian*, Dordrecht: Kluwer.
- Kayne, R. (1994): *The Antisymmetry of Syntax*, Cambridge MA: The MIT Press.
- López, L. (2003): “Steps for a well-adjusted dislocation”, *Studia Linguistica* 57:3, 193–231.
- (2009): *A Derivational Syntax for Information Structure*, Oxford: OUP.
- Prieto, P. (2005): “Syntactic and eurhythmic constraints on phrasing decisions in Catalan”, *Studia Linguistica* 59:2–3, 194–222.
- en premsa: “The intonational phonology of Catalan”, a: Jun, S.-A. (ed.): *Prosodic Typology II*, Oxford: OUP.
- / Aguilar, L. / Mascaró, I. / Torres-Tamarit, F. / Vanrell, M. M. (2009): “L’etiquetatge prosòdic Cat_ToBI”, *Estudios de Fonética Experimental* XVIII, 287–309.
- / Rigau, G. (2007): “The syntax-prosody interface: Catalan interrogative sentences headed by *què*”, *Journal of Portuguese Linguistics* 6:2, 29–59.
- Samek-Lodovici, V. (2006): “When right dislocation meets the left-periphery. A unified analysis of Italian non-final focus”, *Lingua* 116, 687–755.
- Vallduví, E. (1993): *The Informational Component*, Philadelphia: University of Pennsylvania (tesi doctoral), <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1189&context=ircs_report> [22 maig 2013].
- Villalba, X. (1996): “Sobre la dislocació a la dreta”, *Llengua & Literatura* 7, 209–234.
- (1999): “Symmetry and antisymmetry in Syntax”, *Syntaxis* 2, 1–25.
- (2000): *The Syntax of Sentence Periphery*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral), <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/4838>> [22 maig 2013].
- Zubizarreta, M. L. (1998): *Prosody, Focus, and Word Order*, Cambridge MA: The MIT Press.

■ Maria del Mar Vanrell, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin, <mariadelmar.vanrell@fu-berlin.de>.



Hinweise zur Texteinrichtung Normes per a la preparació dels textos Guidelines for the submission of texts

Technical Indications:

Please send the manuscripts in electronic format, preferably as an e-mail attachment, to the editors of the *Zeitschrift für Katalanistik (ZfK)* at <zfk@katalanistik.de>. Should a text include signs or special symbols (phonetic symbols, alphabets from Central or Eastern Europe or Non-Latin Alphabets) or if it contains illustrations, please also forward a printed copy of the text or a PDF file (with the special character sets embedded).

Please send the manuscript in a common text format (preferably MS Word in .DOC format but not as .DOCX) or as an ASCII or RTF file. Before sending the text, please check the file(s) for virus.

Do not save illustrations, diagrams etc. together with text documents, but forward them separately as a graphic document in uncondensed format (preferably Bitmap or TIFF). Please draw up charts with your word processing program's chart tools or, if necessary, enclose a graphic file. Please, avoid connections with other programs by OLE e.g. by using spread sheet-programs like MS Excel. Tables and diagrams must not be larger than the format of the printable area of a printed *ZfK* page, which is 11,3 cm in width (in case of horizontal position of tables etc.) and 18 cm in height (in case of vertical orientation).

Should you be writing your manuscript in MS WORD, you can download a standard document 'zfk.dot' from <<http://www.katalanistik.de/zfk>> which includes most of the templates the *ZfK* uses and which are already defined to format the text. You will find the indications on how to use the standard documents in the MS WORD manual or via the online-help. Should you not be using the standard document 'zfk.dot', please format the least possible. Avoid syllabication, changes of the spaces between letters, head and foot lines, page numbers, and in order to bring out words only use italics or if necessary underline them (no capital letters, no small capitals, no bold type, no out-spacing).

If your text contains a big quantity of phonetic symbols, please only put them in from the TrueType font ‘SIL Doulos IPA 93’, which can be obtained from the journal’s editors.

Formal Indications:

The *ZJK* accepts articles in all Romance languages – preferably Catalan – as well as German and English. Before sending the texts we request the authors to assure the completeness of scientific documentation and bibliography as well as their linguistic and stylistic exactness.

For every article, two summaries of approximately 10 lines each have to be provided: in the case of articles written in German, an abstract in Catalan; and in the case of articles written in Catalan or another language, an abstract in German; and, in any case, an abstract in English as well as 5 to 10 key-words, the latter also in English.

Structure the articles using the decimal system (1, 1.1, 1.2, 1.2.1, etc.).

Should the article contain illustrations, diagrams or charts, the text has to refer to them. That is why all of these have to be numbered.

In principle, quotes have to be made in the original language. No translation is required when the quotes are in a Romance language, in German or in English.

The quotes’ sources and the bibliographic indications have to be stated in the essay’s main text, referring to the bibliography, and have to be pointed out in the “author, year: page number/s” system (e.g. Badia i Margarit, 1995: 337s). Please pay attention to the gaps and punctuation signs of this model.

Basically, foot notes have to be put in the bottom margin (no final notes) and have to contain additional information, yet no bibliographic references or abbreviations of titles.

All the bibliographic literature references quoted or mentioned in the text, as well as other relevant titles, figure in the bibliography at the end of the article.

Please carefully observe the following set up models and examples for the bibliography (concerning especially the space and punctuation signs) :

Monographs or anthologies:

Badia i Margarit, Antoni M. (1995): *Gramàtica de la llengua catalana: descriptiva, normativa, diatòpica, diastràtica*, Barcelona: Proa.

Wheeler, Max W. / Yates, Alan / Dols, Nicolau (1999): *Catalan. A comprehensive grammar*, London / New York: Routledge.

Turell, M. Teresa (ed.) (2001): *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and psycholinguistic aspects of linguistic minority groups*, Clevedon: Multilingual Matters.

Journal articles or anthology contributions:

Schlieben-Lange, Brigitte (1996): «Der *Torsimany* und die scholastische Grammatik», *Zeitschrift für Katalanistik* 9, 7-19.

Pradilla, Miquel Àngel (2001): «The Catalan-speaking community», in: Turell, M. Teresa (ed.): *Multilingualism in Spain. Sociolinguistic and psycholinguistic aspects of linguistic minority groups*, Clevedon: Multilingual Matters, 58-90.

The authors' and publishers' complete Christian name must be stated compulsorily, as well as with both monographic publications and anthologies the name of the publishing company; however stating any publication series (with volume number; after the book's title in parenthesis) is optional.

If translated secondary literature is used or quoted instead of the original, the original's title, place and year of publication have to be stated in the bibliography along with the translated edition. Example:

Dietrich, Wolf (1983): *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas*, Madrid: Gredos (dt. Orig.: *Der periphrastische Verbalaspekt in den romanischen Sprachen*, Tübingen, 1973).

If sources from the Internet / WWW are quoted, different norms apply according to whether in the on-line document an author, editor or responsible person or institution is mentioned or not. If in the on-line document an author / editor / responsible person or organisation is mentioned, the reference of this document appears among the regular references to printed sources, indicating the WWW address (URL) and the date when the document was accessed for the last time. Example:

Institut d'Estudis Catalans (ed.) (o.J.): "Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana" <<http://www.ctilc.iec.cat>> [15.10.2008].

If the on-line document lacks the name of an author, editor or responsible person or institution, it is mentioned after the bibliographical references to printed work, with its title (or, if there is no recognisable general title, with the title of the first paragraph), the on-line address (URL) and the date when it was last accessed. Example:

“Joanot Martorell, Tirant lo Blanch, València 1490” <<http://www.tinet.org/bdt/tirant>> [05.02.2008].

The languages' specific punctuation rules in both essay texts and quotes should be (carefully) obeyed by. Whenever possible, please use typographic symbols like quotation marks, apostrophes (“ “, « », ‘) and medium-sized dashes.

Indications concerning organisation of the publishing process:

The reception of a paper proposal will be confirmed within short time (normally by e-mail). After this, the submitted paper undergoes an evaluation process that should not take more than three months. The paper is first reviewed by the journal's editors, who may ask one or more external specialist(s) in the field of study concerned for a peer review. The name(s) of the peer reviewer(s) is / are not communicated to the paper's author. At the end of this evaluation process, the decision of acceptance or non-acceptance is transmitted to the author. Three possibilities exist:

- accepted without request for changes to the content; in this case, the volume of the journal in which the articles is scheduled to appear, is communicated at the same time;
- accepted with requests for changes of the content; in this case, the authors receive the observations and proposals for modification of the reviewers in anonymous form. After having received the revised version of the paper, the journal's editors will verify that the reviewers' recommendations have been taken into account but no new evaluation process will be undertaken;
- not accepted; in this case neither reasons nor observation will be communicated.

If an article does not comply with the technical and formal requirements mentioned here, the manuscript will be sent back to the author who is then invited to adapt it to this style-sheet.

The *Revista d'Estudis Catalans*' editors will send out the galley proofs preferably as an e-mail attachment (PDF file). Please print the document and send it back corrected by normal mail (or fax) within a week after receiving it. Do not communicate corrections to the galley proofs by e-mail or by sending scanned pages. Please use the conventional correction symbols in an unambiguous way.

The editors reserve the right to modify the originals linguistically, stylistically and formally or, should the occasion arise, to shorten them previous to their publication. The authors will be informed on such changes, when the galley proofs are sent to them.

All the authors will receive a specimen copy of the *ZfK* edition, in which their article is published. No singular nor special prints will be sent. Publications in the *ZfK* will not be remunerated.

These guidelines for the submission of texts may also be downloaded on the journal's web-site at <<http://www.katalanistik.de/zfk>>.■



Die Hinweise zur Texteinrichtung in deutscher Sprache finden sich in *ZfK* 24 (2011), S. 370–374. Sie stehen außerdem auf der Webseite der Zeitschrift unter <<http://www.katalanistik.de/zfk>> zum Herunterladen bereit.■

Les normes tècniques i bibliogràfiques per a la preparació de textos en llengua catalana s'han publicat en el volum 25 (2012), pàgs. 386–390, i també es poden carregar a la pàgina internet de la revista: <<http://www.katalanistik.de/zfk>>.■

Biblioteca Catalànica Germànica
Zuletzt erschienene Bände · Últims volums publicats:

Nanette Rißler-Pipka ·
Gerhard Wild (eds.)

Picasso – Poesie – Poetik
Picasso, his Poetry and Poetics.
Picassos Schaffen aus literatur-,
sprach- und medienwissen-
schaftlicher Sicht.

BCG 10. 2012. VI, 262 S. Kart.
ISBN 978-3-8440-1083-1. 29 €.

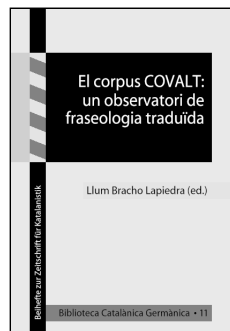


Llum Bracho Lapiedra (ed.)

El corpus COVALT:
un observatori de fraseologia
traduïda.

BCG 11. 2013. VI, 320 S. Kart.
ISBN 978-3-8440-1494-5. 29 €.

Amb contribucions de Llum Bracho
Lapiedra, Josep R. Guzman, Heike
van Lawick, Josep Marco, Ulrike Oster
i Joan Verdegall.



Bestellungen an · Comandes a:
Zeitschrift für Katalanistik, Universität Freiburg,
Romanisches Seminar, Platz der Universität 3,
D-79085 Freiburg im Breisgau, E-mail <zfk@katalanistik.de>

BCG