



# *Dietari* von Tàpies – Ritualisierung und Revitalisierung des Alltags

Claudia Cuadra (Frankfurt am Main)

I poesia és vida, i art  
consciència del món.<sup>1</sup>

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 mas 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 Sinnfigur<sup>2</sup> 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.“<sup>3</sup> 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

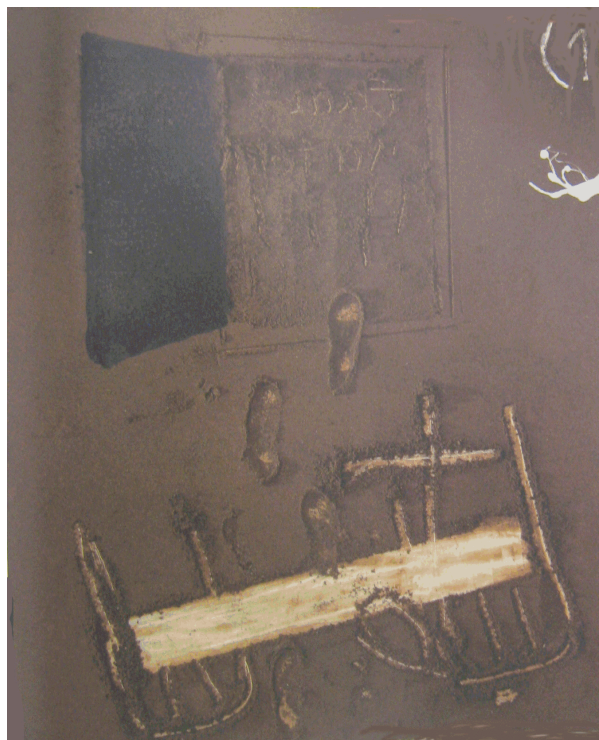


Abb. 1: Antoni Tàpies, *Dietari* [Num. 1], 2002, Mischtechnik auf Holz, 270 x 220 cm. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

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),<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 Verweisens 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 Verweisens 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 Realitáts-erfahrung. 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](mailto: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] ■