

« L'Intérieur dense »

in Antoni Taulé, Interior

Catalogue de la Galerie Oda Sala d'art

Barcelona, février 1995

Dans le système des sciences de la Renaissance, la perspective et la musique occupaient une place prééminente, au même titre, par exemple, que la médecine. Les peintres étaient alors considérés comme de simples disciples de la perspective. Vers la fin du XV^e siècle, avec l'apogée de la peinture florentine, on découvre les rapports existants entre l'optique et le dessin, ce qui permet à l'art d'avoir accès à un nouveau paysage où la géométrie et le calcul ont droit de cité. L'œil, qui est au centre d'une transformation enthousiaste de l'univers en chiffres et en formules, devient le point de repère de la nouvelle représentation qu'invente la Renaissance. Une science de l'œil, donc, dirige toutes ces tentatives d'où surgissent également des instruments nouveaux, des machines, des artiluges à représenter, naissant du calcul. Leonardo considère la peinture comme une « science semi mathématique ». Et Michele Savonarola, professeur de médecine, grand-père du controversé prêcheur Girolamo Savonarola, réunit, vers la moitié du XV^e siècle, la peinture et la philosophie dans une « perspective » qui s'occupe « des lignes et des valeurs visuelles ». Lignes et valeurs visuelles qui deviendront cependant des « objets solides » : non pas des illusions, des effets, des reflets, mais des créations de l'art.

Depuis toujours, d'une manière explicite ou non, Taulé a situé son art dans le sillage du calcul et des proportions de la Renaissance. Très jeune, il a reçu une formation mathématique solide, axée sur les problèmes des proportions et de la perspective, et depuis lors il a toujours appliqué son savoir à un travail plastique que sans doute Savonarola lui-même appellerait « philosophique ». L'idée que l'univers constitue surtout une structure chiffrée, faite de chiffres, et que de ces chiffres peuvent découler des lois, des formules, voilà le choix radical qui animait les auteurs de la Renaissance et que Taulé a récupéré dans ses « objets solides ». Entre l'œil et l'infini, qui constituent les limites de l'univers, une loi numérique régit toutes les choses. Et l'homme n'est qu'une référence inquiétante, presque irréelle, apparemment étrange parmi la perfection des lignes qui s'enlacent dans un point de fugue ou se séparent dans une course ininterrompue vers l'infini.

À propos d'un tableau de Holbein, Lacan parlait, dans une de ses leçons célèbres, d'un « objet flottant » situé au premier plan, un objet qui semblait sans rapport avec la composition. Ce concept convient parfaitement à l'un des éléments les plus réitérés du *style* de Taulé : un homme, un personnage sans identité, ou un objet sans aucune fonction précise apparaissent souvent dans ses intérieurs. Ce sont des êtres ou des objets inquiétants

dans la mesure où ils n'appartiennent pas au domaine stricte de la composition et où ils semblent interroger aussi bien le lieu, cet intérieur, que l'œil –le regard porté sur le tableau. Il en résulte une dimension géométrique ajoutée que Taulé explique, s'il le faut, par la lumière.

« Intérieur », le concept qui définit la dernière série de tableaux, nous propose les modèles philosophiques de cette conception. Chaque « intérieur » est un microcosme où agissent d'une manière exemplaire les lois numériques et où notre « intelligence » rétinienne est mise à l'épreuve. C'est un microcosme parfait, axé sur un horizon virtuel, souvent marqué par quelque objet flottant et donnant, soudain, sur un univers extérieur lumineux et explicite. À première vue, c'est la lumière du dehors qui pénètre l'intérieur mais, en fait, c'est cette perfection nue et inquiétante du dedans qui se projette tout à coup sur l'extérieur. Ainsi, à travers ces ouvertures, crevasses, fêlures dans la roche, grandes fenêtres, portails, l'intérieur semble s'épanouir vers le dehors avec ce geste aujourd'hui fort démodé par lequel des habits « réversibles » changeaient magiquement de couleur.

Des objets solides –les œuvres– et des objets flottants –qui apparaissent dans les œuvres– : ces termes, qu'il conviendrait de prendre à la lettre, trahissent ici une valeur qui intervient dans le *style* de Taulé : la densité. L'intérieur n'est pas seulement qu'une scène idéale pour le jeu de la perspective classique, mais le lieu réel où se retrouvent et s'entremêlent des densités différentes. Densités de la matière mais aussi densités du temps. Un temps plus dense s'empare de ces intérieurs, des heures qui ne sont pas des heures mais des bandes, des plages sans rien et néanmoins pleines d'intensités possibles. D'où, probablement, l'atmosphère expectante, inquiétante, de ces tableaux. L'intérieur est la scène d'une action possible, plausible, peut-être même d'une intervention croissante de l'extérieur –de certains paysages, par exemple, avec une mansion de Palladio, modèle des proportions– sur l'objet flottant, lequel paraît cependant hors de portée, prédominant... Il en résulte une dramaturgie virtuelle, une dramatisation progressive de chaque élément, de chaque chose, sans qu'il y ait une raison apparente à cela.

En cohérence avec ce *style* –mais une cohérence qui n'est pas affectée, voulue, mais plutôt innée, innocente– Taulé a élaboré une sorte d'olympie –un intérieur d'excellence– où il a placé une série de personnages réels qui sont à l'image des lieux, des *topoi*, de son œuvre. Dans l'antiquité classique, Pomponius Gauricus étudia les lois des proportions artistiques ; Héraclite, auquel Taulé se réfère souvent, bâtit une philosophie de l'illusion qui nous est parvenue sous des formes hautement poétiques. De Peirce –Charles Sanders Peirce, le père de la sémiotique moderne–, il en souligne des idées sur le chiffre et sur la représentation ; et Mary Godwin conçut dans un dérèglement voulu de toutes les proportions gauriques, un homme fait de morceaux : Frankenstein.

Il s'agit là de personnages cités dans les titres des œuvres. Il est impossible de chercher à comprendre l'univers de Taulé sans cette projection de citations. Chaque citation est un

chiffre, elle marque d'un sens caché toutes choses. Dans ses tableaux, les citations, les noms, les idées, les personnes citées dans le voile du titre y apparaissent projetés comme des ombres, presque imperceptibles, surgissant peut-être des aplats sans représentation, d'un gris de graphite, qui constituent le domaine sublime de toutes les possibilités. Taulé se situe, d'ailleurs, dans la tradition de Raymond Roussel, qui a appliqué des lois et des correspondances fantastiques à la langue. Ainsi que dans celle d'Esteve Valls Baqué, qui songea tout au long de sa vie à délimiter la puissance du calcul sur les objets et sur le cosmos, dans une peinture qui souvent ne fut que mentale. Avec Esteve Comas, ingénieur et homme du monde, Taulé eut en commun une vocation pour le rêve et pour le voyage. Et encore d'autres personnages certainement peu connus constituent cet intérieur fait de chiffres et de citations où Taulé *construit* son œuvre. Ces hommes, toutes ces citations, configurent la densité, l'épaisseur de son œuvre.

« L'Interior dens »

in Antoni Taulé, Interior

Catalogue de la Galerie Oda Sala d'art

Barcelona, février 1995

En el sistema renaixentista de les ciències, la perspectiva i la música hi tenien un lloc de preeminència, amb el mateix honor, per exemple, que la medicina. Els pintors eren considerats aleshores simples deixebles de la perspectiva. A finals del seglexv, amb l'apogeu de la pintura florentina, es descobreix la relació entre l'òptica i el dibuix, la qual coas obre l'art a un nou paisatge en què intervenen sense complexos la geometria i el càlcul. L'ull, que es troba al centre d'una entusiasta transformació de l'univers en xifres i en fórmules, és la referència i la fita de la nova representació renaixentista. Una ciència de l'ull, doncs, arrecera tots aquests intents en què sorgeixen també instruments nous, màquines, artilugis per a representar que són fills del càlcul. Leonardo qualifica la pintura de « ciència semi matemàtica ». I Michele Savonarola, professor de medicina i avi del controvertit predicador Girolamo Savonarola, aplega, a mitjan seglexv, la pintura I la filosofia en una « perspectiva » que tracta « de les línies i de les magnituds visuals ». Línies i magnituds, però, que esdevenen « objectes sòlids » : no pas il.lusions, efectes, reflexs, sinó creations de l'art.

De sempre, explícitament o no, Taulé ha situat el seu art en el deixant renaixentista del càlcul i de les proporcions. Va tenir, de molt jove, una formació matemàtica sòlida, centrada en els problemes de les proporcions i de la perspectiva, i amb el temps ha aplicat la seva ciència a un treball plàstic que sens dubte el mateix Savonarola anomenaria « filosòfic ». Que l'univers és sobretot una estructura xifrada, feta de xifres, i que aquestes xifres es poden reduir a unes lleis, a unes fórmules, aquesta és l'opció radical que movia els renaixentistes i que Taulé ha recuperat en els seus « objectes sòlids ». Entre l'ull i l'infinit, que són els límits de l'univers, una llei numèrica regeix totes les coses. I l'home n'és una referència inquietant, gairebé irreal, aparentment estranya enmig de la perfecció de línies que s'enllacen en un punt de figa se separen en una cursa imparable a l'infinit.

A propòsit d'un quadre de Holbein, Lacan parlava, en una de les seves cèlebres lliçons, d'un « objecte flotant » situat a primer pla, un objecte que semblava deslligat de la composició. És el terme que escauria a un dels elements més constants de l'estil de Taulé : un home, un personatge sense identitat, o un objecte sense funció apareixen sovint en els seus interiors. Són éssers o objectes inquietants en la mesura que no pertanyen a l'àmbit estricte de la composició i que semblen interrogar tant el lloc, l'interior mateix, com l'ull –l'ull que mira el quadre. Tot això deriva d'una dimensió geomètrica afegida que Taulé explica, si cal, amb la llum.

« Interior », el concepte que defineix la darrera sèrie de teles, proposa els models filosòfics d'aquesta concepció de les coses. Cada « interior » és un microcosmos en què actuen de manera exemplar les lleis numèriques i en què és posada a prova la nostra « intel·ligència » retiniana. És un microcosmos perfecte, centrat en un horitzó virtual, marcat sovint per algun objecte flotant, i obert, de sobte, a un univers exterior lluminós i explícit. A primera vista, és la llum del defora que penetra endins ; i, en canvi, ben mirat, és la perfecció inquietant i despullada del dedins que es projecta, de cop i volta, enfora. Aleshores, a través d'aquestes obertures, esquerdes en la roca, finestrals, grans portalades, l'interior sembla expandir-se enfora amb aquell gest ara ja passat de moda amb què els vestits « reversibles » canviaren, màgicament, de color.

Objectes sòlids –les obres– i objectes flotants –que apareixen en les obres– : els termes, que gairebé cal prendre al peu de la lletra, traeixen aquí una altra magnitud que intervé en l'*estil* de Taulé : la densitat. Un interior no és tan sols un escenari ideal per al joc de la perspectiva clàssica, sinó el lloc real on es troben i s'interfereixen densitats distintes. Densitats en la matèria i densitats –també– en el temps. Un temps més s'empara d'aquests interiors, unes hores que no són hores sinó franges, platges sense res i tanmateix plenes d'intensitats possibles. Potser això explica l'atmosfera expectant, inquietant, d'aquests quadres. L'interior és l'escenari d'una acció possible, plausible, poster d'una intervenció creixent de l'exterior –uns paisatges, per exemple, amb una mansió de Palladio, model de proporcions– sobre l'objecte flotant, que tanmateix sembla fora de l'abast de tota acció, predominant... De tot això neix una dramaturgia virtual, una dramatització progressiva de cada element, de cada cosa, sense que res, però, no sembli motivar-la.

En coherència amb aquest *estil* –però una coherència no gens estudiada, elaborada, sinó més aviat innata, innocent–, Taulé ha elaborat una mena d'òlimp –d'interior excels– on ha situat un seguit de personatges reals que enllacen amb molts dels llocs, dels *topoi*, de les seves obres. Pomponius Gauricus va estudiar en l'antiguitat clàssica les lleis de les proporcions artístiques, i Heràclit, al qual Taulé es refereix sovint, va bastir una filosofia al voltant de la il·lusió que ha arribat als nostres dies amb unes formulacions altament poètiques. De Peirce –Charles Sanders Peirce, el pare de la moderna semiòtica– en remarca unes idees rellevants sobre la xifra i la representació, i Mary Godwin imaginà, en un desori de totes les proporcions gauriques, un home fet a trossos : Frankenstein.

Es tracta de personatges citats de vegades als títols. Ningú no podrà entendre el món de Taulé sense la projecció que hi tenen les citacions. Cada citació és una xifra, un sentit ocult que marca les coses. I als seus quadres les citacions, noms, idees, persones citades en el veld el títol, hi apareixen projectats com si fossin ombres, quasi imperceptibles, provinents potser d'unes franges poc representades, planes, d'un gris de grafit, que són l'àmbit sublim de totes les possibilitats. Taulé se situa, amés, en la tradició de Raymond Roussel, que va aplicar lleis i correspondències fantàstiques a la llengua. I en la d'Esteve

Valls Baqué, que es va preocupar tota la seva vida per delimitar la força del càlcul damunt els objectes i el cosmos en una pintura que moltes vegades no fou sinó mental. Amb Esteve Comas, enginyer i home de món, el lligà una vocació pel somni i pel viatge. I encara d'altres personatges segurament poc coneguts configuren aquest espai fet de xifres i de citacions en què Taulé *construeix* la seva obra. Tots aquests homes, totes aquestes citacions, configuren la densitat, el gruix de la seva obra.

« The dense interior »

in Antoni Taulé, Interior

Catalogue de la Galerie Oda Sala d'art

Barcelona, février 1995

Perspective and music held pride of place for Renaissance science –on the same level as medicine, for instance. Painters were simply considered to be disciples of perspective. At the end of the 15th century, at the apogee of Florentinian painting, the relation between optics and drawing was discovered, opening art up to a new landscape where geometry and calculations intervened in complex ways. The eye, at the centre of an enthusiastic transformation of the Universe into numbers and formulae, became the reference point and the landmark for Renaissance representation. Thus a science of the eye gave refuge to every attempt in which new instruments, machines and devices also emerged to represent the offspring of calculation. Leonardo da Vinci qualified painting as the “semi mathematical science”. And in the middle of the 15th century Michele Savonarola, professor of medicine and grandfather of the controversial preacher Girolamo Savonarola, combined painting and philosophy in a “perspective” that dealt with “lines and visual magnitudes”. Lines and visual magnitudes that became solid objects, however : not illusions, effects, reflections, but rather creations of art.

Taulé has always situated his art, whether explicitly or not, in the wake of Renaissance calculations and proportion. He received a sound mathematical training when he was quite young, centred on the problems of proportion and perspective. As time passed he applied his science to a visual task that Savonarola would undoubtedly call “philosophical”. That Universe is above all a numbered structure, built from numbers, and that these numbers can be reduced to laws, to formulae : this is the radical option that moved the men of Renaissance, and that Taulé has recovered in his “solid objects”. Between the eye and the infinite, which are the limits of the Universe, a numerical law governs all things. And Man is a disturbing reference point, almost unreal, apparently strange, in the midst of the perfection of lines that meet in a vanishing point or separate outwards in an unstoppable race toward the infinite.

While discussing a painting by Holbein in one of his famous lectures, Lacan speaks of a “floating object” situated in the foreground, an object seemingly divorced from the overall composition. This is the term we need to describe one of the most constant elements of Taulé’s style : a man, a character without identity, or an object without purpose, frequently appears in his interiors. They are disturbing beings or objects to the extent that they do not belong to the strict ambit of the composition and seem to question

both the place –the interior itself, and the eye– the eye observing the painting. All of this derives from an added geometric dimension that Taulé explains, should need be, by means of light.

“Interior”, the concept that defines the latest series of canvases, proposes the philosophical models of this conception of things. Each “interior” is a microcosm, in which numerical laws act in an exemplary way, testing the “intelligence” of our retina. It is a perfect microcosm, centred on a virtual horizon, frequently marked by a floating object, suddenly opening out to an explicit and luminous universe outside. At first sight, the light outside penetrates in ; but a closer look reveals that it is the disturbing and naked perfection within that is suddenly projected outside. That is when, by means of these openings, crevices in the rocks, large windows, grand portals, the interior seems to expand outside with that movement, now outmoded, by which “reversible” garments magically changed colour.

Solid object –the works themselves, and floating objects– that appear within the works : terms that must almost be taken literally, here betray another magnitude that intervenes in Taulé’s *style* : density. An interior is not just an ideal setting for the play of classical perspective, but a real place where different densities meet and interfere. Densities in matter and densities in time –as well. A denser time takes refuge in these interiors, hours that are not hours but a margin of time, vacant beaches that are yet full of possible intensities. Perhaps this explains the expectant, disturbing atmosphere of these paintings. The interior is the setting for a possible, plausible action, from outside, perhaps –landscapes with a Palladian mansion (the model of proportion), for instance– that start to intervene with the floating object, that still seems out of reach of any action, predominant... A virtual dramaturgy is born from all of this, a progressive dramatization of each object, of each thing ; without any apparent motive, however.

In cohesion with this style –a cohesion that is not at all studied or elaborate, more likely innocent– Taulé has elaborated a kind of Olympus –a sublime interior– where he has situated a succession of real characters that link up with many of the places, the *topoi*, of his work. Pomponius Gauricus studied the laws of artistic proportion in classical times and Heraclitus (to whom Taulé frequently refers) built a philosophy around the illusion that has come down to our time through a few highly poetical formulations. From Pierce –Charles Sanders Peirce, the Father of modern Semiotics– he singles out some relevant ideas about number and representation ; and, in a tumult of all of the Gaurician proportions, Mary Godwin imagined a man made out of parts : Frankenstein.

These are characters that appear in some of the titles. No one could understand Taulé’s world without the projection his quotations have therein. Each quotation is a cipher, an occult meaning that marks things. And in his paintings the quotations, the names, the ideas, the characters cited in the veil of the title, appear, projected as if they

were shadows, almost imperceptible, proceeding –perhaps– from plane, scarcely represented edges of a graphite grey, that are the sublime ambit of all of the possibilities. Taulé also takes his place in the tradition of Raymond Roussel, who applied fantastic correspondences and laws to language. And of Esteve Valls Baqué, who spent his whole life trying to delimit the hold calculation has on objects and the cosmos of a painting that was often only mental. He is linked to Esteve Comas, engineer and man of the world, by a vocation for dreams and for travel. And other, probably little-known characters configure this space made from numbers and quotations in which Taulé *constructs* his work. All of these men, all of these quotations, configure the density, the heft of his work.

« El interior denso »

in Antoni Taulé, Interior

Catalogue de la Galerie Oda Sala d'art

Barcelona, février 1995

En el sistema renacentista de las ciencias, la perspectiva y la música tenían un lugar preeminente, con los mismos honores, por ejemplo, que la medicina. Los pintores eran entonces considerados simples discípulos de la perspectiva. A finales del siglo XV, con el apogeo de la pintura florentina, se descubre la relación entre la óptica y el dibujo, lo cual permite al arte acceder a un nuevo paisaje donde intervienen sin complejos la geometría y el cálculo. El ojo, que se encuentra en el centro de una transformación entusiasta del universo en cifras y fórmulas, es la referencia y el hito de la nueva representación renacentista. Una ciencia del ojo, por consiguiente, ampara aquellos intentos en que surgen también nuevos instrumentos, máquinas, artilugios para representar que aparecen como hijos del cálculo. Leonardo califica la pintura de « ciencia semi matemática ».

Y Michele Savonarola, profesor de medicina, abuelo del controvertido predicador Girolamo Savonarola, reúne la pintura y la filosofía, a mediados del siglo XV, en una « perspectiva » que trata « de líneas y de magnitudes visuales ». Líneas y magnitudes visuales que se convierten, sin embargo, en « objetos sólidos » : no ya ilusiones, efectos, reflectos, sino creaciones del arte.

Desde siempre, explícitamente o no, Taulé ha situado su arte en la estela renacentista del cálculo y de las proporciones. Tuvo, ya de joven, una formación matemática sólida, centrada en los problemas de las proporciones y de la perspectiva, y con el tiempo ha aplicado su ciencia a un trabajo plástico que sin duda el mismo Savonarola calificaría de « filosófico ». Que el universo es ante todo una estructura cifrada, hecha de cifras, y que estas cifras pueden ser reducidas a unas leyes, a unas fórmulas, tal es la opción radical que movía a los renacentistas y que Taulé recupera para sus « objetos sólidos ». Entre el ojo y el infinito, que constituyen los límites del universo, una ley numérica rige todas las cosas. Y el hombre es sólo una referencia inquietante, casi irreal, aparentemente extraña entre la perfección de líneas que se enlazan en un punto de fuga o se separan en una carrera imparable hacia el infinito.

A propósito de un cuadro de Holbein, Lacan hablaba, en una de sus célebres lecciones, de un « objeto flotante » situado en un primer plano, un objeto que parecía desligado de la composición. Es el término que más se ajusta a uno de los elementos constantes del *estilo* de Taulé : un hombre, un personaje sin identidad, o un objeto sin función alguna aparecen a menudo en sus interiores. Son seres u objetos inquietantes en la medida que no pertenecen

al ámbito estricto de la composición y que parecen interrogar tanto al lugar, el interior, como al ojo –el ojo que mira el cuadro. Todo ello deriva de una dimensión geométrica añadida que Taulé explica, a veces, por medio de la luz.

« Interior », el concepto que define la última serie de telas, propone los modelos filosóficos de esta concepción de las cosas. Cada « interior » es un microcosmos donde actúan de forma ejemplar las leyes numéricas y en que se pone a prueba nuestra « inteligencia » retiniana. Se trata de un microcosmos perfecto, centrado en un horizonte virtual, marcado a menudo por algún objeto flotante y abierto, súbitamente, a un universo exterior luminoso y explícito. A primera vista, es la luz del exterior lo que penetra hacia adentro ; y, por el contrario, es más bien la perfección inquietante y desnuda del interior aquello que en realidad se proyecta hacia fuera. Entonces, a través de esas aberturas, grietas en la roca, ventanales, grandes portaladas, el interior parece expandirse hacia afuera con aquel gesto hoy casi pasado de moda con que los vestidos « reversibles » cambiaban mágicamente de color.

Objetos sólidos –las obras– y objetos flotantes –que aparecen en las obras– : los términos, que pueden ser tomados al pie de la letra, permiten vislumbrar otra de las magnitudes que intervienen en el *estilo* de Taulé : la densidad. Un interior no es sólo un escenario ideal para el juego de la perspectiva clásica, sino también un lugar real en que se encuentran e interfieren entre si densidades distintas. Densidades en la materia i densidades, también, en el tiempo. Un tiempo más denso se apodera de estos interiores, unas horas que ya no son horas sino franjas, extensiones sin nada y aún así llenas de intensidades posibles. Quizá ello explique la atmósfera expectante, inquietante, de estos cuadros. El interior constituye el escenario de una acción posible, plausible, quizá de una intervención creciente del exterior –unos paisajes, por ejemplo, con una mansión de Palladio, modelo de proporciones– sobre el objeto flotante, el cual, sin embargo, parece estar fuera del alcance de toda acción, predominante... De este modo nace una dramaturgia virtual, una dramatización progresiva de cada elemento, de cada cosa, aunque nada parezca motivarla.

Coherente con tal *estilo* –pero no de un modo estudiado, elaborado, sino más bien innato, inocente–, Taulé ha elaborado una suerte de olimpo –de interior excelso– donde ha situado una serie de personajes reales que enlazan con muchos de los lugares, de los *topoi*, de sus obras. Pomponius Gauricus estudió en la antigüedad clásica las leyes de las proporciones artísticas, y Heráclito, a quien Taulé se refiere a menudo, construyó una filosofía acerca de la ilusión, que ha llegado hasta nuestros días con unas formulaciones altamente poéticas. De Peirce –Charles Sanders Peirce, el padre de la moderna semiótica– Taulé destaca las ideas sobre la cifra y sobre la representación, y Mary Godwin, por fin, imaginó, en una confusión de todas las proporciones gáuricas, un hombre hecho a trozos : Frankenstein.

Se trata de personajes citados a veces en los títulos. Nadie podrá entender el mundo de Taulé sin la proyección que en él tienen tales citas. Cada cita es una cifra, un sentido oculto que marca las cosas. Y, en sus cuadros, las citas, nombres, ideas, personas nombrada en el velo del título, aparecen proyectados como si fueran sombras, casi imperceptibles, procedentes tal vez de unas franjas poco representadas, planas, de un gris de grafito, que constituyen el ámbito sublime de todas las posibilidades. Taulé se sitúa, además, en la tradición de Raymond Roussel, que aplicó leyes y correspondencias fantásticas a la lengua. Y en la de Esteve Valls Baqué, a quien siempre preocupó la delimitación de la fuerza del cálculo sobre los objetos y el cosmos, en una pintura que muchas veces sólo fue mental. Con Esteve Comas, ingeniero y hombre de mundo, le unió una vocación por el sueño y el viaje. Y todavía otros personajes más, seguramente poco conocidos, configuran este espacio hecho de cifras y de citas en que Taulé *construye* su obra. Todos esos personajes, todas esas citas constituyen la densidad, el grosor de su obra.