



LICENSE 3.0 UNPORTED.

El carácter simbólico del arte en la teoría estética de Antoni Tàpies

The Symbolic Character of Art in the Aesthetic Theory of Antoni Tàpies

LUIS GONZÁLEZ ANSORENA

luis_ansorena@telefonica.net

Doctor en Historia del Arte por la Universitat de les Illes Balears. Miembro del Grupo de Investigación Euro-Asia (GEA) de la Universidad de Salamanca.

Recibido: 16 de Febrero de 2017 · Revisado: 2 de mayo de 2017 · Aceptado: 25 de mayo de 2017

Resumen

El objetivo del presente texto es dilucidar, a partir de los textos publicados por Antoni Tàpies, si su concepción del arte acoge la característica de lo simbólico, desde la perspectiva de la tradición estética occidental, así como la incidencia en este ámbito de la recepción del pensamiento oriental.

Palabras clave: Estética; Símbolo; Tradición; Modernidad; Oriente.

Identificadores: Tàpies, Antoni.

Topónimos: España; Cataluña.

Periodo: Siglo 20.

Abstract

The objective of the present text is to elucidate, by means of his publications, if Antoni Tàpies' conception of art includes the feature of the Symbolic from the viewpoint of western aesthetic tradition, as well as the influence on this field by the reception of the oriental thought.

Keywords: Aesthetics; Symbol; Tradition; Modernity; Orient.

Identifiers: Tàpies, Antoni.

Place Names: España; Cataluña.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GONZÁLEZ ANSORENA, L. (2017). El carácter simbólico del arte en la teoría estética de Antoni Tàpies. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48: 121-134.

[...] los misterios del artista moderno no son muy diferentes a aquellos de los antiguos maestros que conocían el “espíritu de la piedra”.

Aniela Jaffé. *El simbolismo de las artes visuales*.

Previamente, hemos de señalar que, si bien la producción artística de Antoni Tàpies ha sido objeto de estudio por una bibliografía literalmente inabarcable, su obra teórica, en la actualidad recopilada en ocho libros, no ha obtenido, ni mucho menos, el mismo interés.

Así, en relación a su obra plástica, la generalidad de los autores ha señalado inequívocamente su carácter simbólico, pero también algunos, aunque minoritariamente, han afirmado lo contrario. Pero unos y otros han centrado su estudio más bien en la observación y análisis de la producción material.

Se trata aquí de dilucidar la noción y el sentido de lo simbólico expresadas en su obra teórica. Además, planteamos una pregunta que no deja de ser inquietante, al menos desde la perspectiva de las ideas claras y distintas: ¿podrían tener razón tanto quienes afirman la naturaleza simbólica del arte en Tàpies como quienes la niegan? Según nuestra tesis, solamente desde la perspectiva del pensamiento oriental, plenamente recepcionado por nuestro autor, es posible dar una respuesta correcta a las cuestiones planteadas.

Ofrecemos una relación, más bien indiciaria precisamente por la ausencia de referencia a su obra teórica, de los autores que afirman el carácter simbólico de la obra plástica de Tàpies.

Juan Eduardo Cirlot (Cirlot: 2000: 85) señala que su obra pertenece a la “tradición universal del simbolismo”. Blai Bonet (1964: 31) incluye no solo la obra, sino la personalidad toda de nuestro autor, pues, en Tàpies, “no sólo la obra de arte se sirve del símbolo, sea esto lo que sea, aunque siempre referido a un orden superior a lo individual, sino que el propio artista se reconoce símbolo”. Para Jordi Teixidor (1965: 22) es precisamente lo simbólico, aceptado por Tàpies a partir de su interés por las culturas tradicionales, lo que le proporciona un sentido del orden. Para José María Moreno Galván (1969: 18), uno de los elementos más importantes de su plástica es la “fidelidad al símbolo”, entendido como un elemento de “permanencia” en la historia. Según Pere Gimferrer (1972: 55) es la utilización de los símbolos lo que permite a Tàpies, a través del “contraste o asociación de ideas”, sumergirse en lo “inconsciente”. Werner Schmalenbach (1975: 22), señala que Tàpies acude al tesoro “simbólico perdido” porque existe cierta realidad oculta que no puede ser expresada con palabras. Para José Marín Medina (1975: 22), la intención de Tàpies de “designar lo absoluto” hace irrenunciable la utilización de “símbolos universales” (por ejemplo, una escalera es símbolo de ascensión en cualquier cultura). Para Roland Penrose (1977: 44), lo simbólico en Tàpies se inscribe en un eterno diálogo entre la “materia y la vida”, la “historia sin fin del hombre”; por ello su obra pertenece a una tradición simbólica que llega hasta la prehistoria. Según

José Ángel Valente, (1996: 38) toda la obra de Tàpies se dirige hacia un solo punto; la “experiencia de la unidad”, singularmente entre “materia y espíritu”. Y esta unidad solo se puede representar a través del símbolo. Lluís Permanyer (1983: 92) entiende que ha sido la filosofía oriental la que ha determinado la utilización de los símbolos por nuestro autor; símbolos como camino con un destino concreto: la “iluminación” (satori). Según Bárbara Catoir (1989: 101) en Tàpies la “magia de los símbolos” permite sugerir la “consistencia profunda de las cosas”. Antoni Marí (2002: 31) señala su intención de utilizar los símbolos como expresión de la “realidad no dual”. Según José Corredor Matheos (1992: 9), el símbolo, en la obra tapiesiana, es el “intermediario entre lo real y lo irreal”. Gloria Moure (1994: 28) afirma que el símbolo le sirve a Tàpies como “detonante poético” que, “sin necesidad de acudir a las alforjas del entendimiento”, procura un “conocimiento sensible y emocionado”. Para José Miguel Ullán (2000: 66), el carácter simbólico del arte presta al *cuerpo material* de la obra su carácter de “soporte de sabiduría”, impidiéndole ser un simple cúmulo de “líneas, colores y formas con valor decorativo y poco más”. Y, finalmente, Jeremy Roe (2007: 48) afirma que la “plasmación intuitiva de ciertos símbolos” cuestiona la “capacidad comunicativa del lenguaje”, a la vez que dota a sus obras de “determinados poderes”.

Contrariamente, dos autores, en los que coincide la circunstancia común de ser grandes conocedores de la obra plástica y la personalidad toda de nuestro autor, han puesto en duda el carácter simbólico del arte en la plástica tapiesiana.

Xavier Antich (1998: 207) ha afirmado que “esforzarse, como hacen tantos autores, por interpretar la obra de Tàpies en clave simbólica o iconográfica implica reincidir en un paradigma caduco” y ello porque su pintura posee un saber, esencialmente distinto a otras formas de conocimiento que “no reclama un ejercicio de lectura”, sino una “contemplación”, una forma de “ver radical, que no consiste en mirar más allá de lo que se ve, sino en descubrir en lo visto una plenitud de sentido que desborda la diferencia racionalista entre lo visto y lo pensado”.

En el mismo sentido, Manuel Borja-Villel, (2004: 18) defiende la superación de la “obra de arte como símbolo”, lo que, siguiendo a R. Barthes, supondría una “liberación de las servidumbres simbólicas” y ello, en Tàpies, avalado por “la relevancia que concede a las cualidades del material”, negando así, mediante la eliminación de lo signico y haciendo referencia a algo “anterior a cualquier sistema de significación”, el estatus del arte como lenguaje (1992: 15).

Pero veamos lo manifestado al respecto explícitamente por el autor en sus textos.

Según Tàpies, no existe propiamente una evolución en el arte. El protagonismo, desde el arte prehistórico hasta la modernidad, lo ostenta el “artista genial” que “siempre ha estado en relación con lo mágico y lo religioso”. Y lo mágico y lo religioso se manifiestan en la historia a través de lo que llama “gran tradición simbólica”. Es más, solo aquellas obras que participan de esta tradición ostentan el carácter de obras maestras, aquellas que poseen una cualidad “icónica, mágica y simbólica” y que constituyen la auténtica historia del arte, desde las pinturas de Altamira hasta el impresionismo, Gau-

guin o Magritte. En este sentido, puede ser más simbólica, por más imaginativa, una obra de Claude Monet que del Bosco y, muy superior a todo ello, la pintura y la poesía china y japonesa.

Hemos de tomar buena nota de la afirmación de la superioridad simbólica del arte oriental, a la vez que aquí, como en toda la obra teórica de Tàpies, la poesía siempre se encuentra al lado de las artes plásticas en su capacidad de penetración en la esencia de las cosas. La preeminencia del arte y la poesía orientales proceden de su capacidad de “sugerencia”, es decir, simbólica, muy superior a cualquier otro medio de expresión. Por eso -continúa Tàpies- un simple *haiku* de Bashō, en el que un hombre estornuda, contiene más encadenamientos y asociaciones de ideas que *El jardín de las delicias*. (Tàpies, 1986: 217).

La tradición simbólica es puesta de nuevo en valor cuando afirma que el gran arte universal “se corresponde simbólicamente a leyes cósmicas, reacciones psíquicas básicas o a principios universales estables” y “fundamentan la conciencia y los valores en largos períodos de tiempo” (2001: 80), enlazando así el arte primitivo u oriental con los movimientos históricos que, igualmente, pertenecen a esta tradición simbolista, desde el romanticismo al expresionismo, del cubismo al arte abstracto, del dadá al surrealismo... pero también el arte románico, con su sentimiento próximo a lo oscuro y su atmósfera de recogimiento y meditación, (2008: 217 y 218), siendo así que el elemento simbólico constituye el hilo conductor de la historia del arte, la “metahistoria en donde nada más hablan los símbolos” (1996: 245); de ahí la necesidad, tanto por parte del artista como del observador, de conocer la historia del arte y, específicamente, la historia de los símbolos. (2008: 92).

Según Tàpies, desde “el orden sensible de las formas materiales del arte”, el símbolo nos aproxima a lo absoluto, al constituir el camino por el que se puede acceder a una “experiencia íntima de la realidad profunda, desvelada por ciertas analogías, imágenes y símbolos tradicionales...” (2008: 92), accediendo así a la percepción, o al menos sugerencia, de la “realidad última” (2008: 81). Estos símbolos permiten asociar “los ideales más excelsos que tradicionalmente se cree que surgen de la contemplación de las divinidades”, entendidas como proyecciones antropomórficas. “Son símbolos funcionales propios del género humano, aspectos cognitivos de nuestro propio cerebro, siempre vigentes y llenos de vida; símbolos que el arte es capaz de evocar directamente con el fulgor de su presencia o indirectamente por el horror de su ausencia” (2008: 81 y 82). A través de los símbolos se puede vislumbrar el parentesco entre “la Belleza, lo Divino y lo Poético” y, por ello, se puede relacionar la modernidad con conceptos como lo “trascendental, numinoso, absoluto” y hasta “divino” (2008:150 y 151), todo lo cual produce una íntima relación entre la estética y la ética, pues esta profunda experiencia o nueva visión del mundo debe tener, necesariamente, consecuencias sobre nuestra actitud personal, al provocar un sentimiento de solidaridad con todos los seres (2008: 81 y 82)

Esta ética proviene así de una “psicología profunda”, que legitima los sentimientos religiosos, liberados de las iglesias institucionales -que han pretendido monopolizarlas-

que son consustanciales al ser humano e, independientemente de la religión a la que pertenezca, son representados, a lo largo de la historia, a través de “multitud de símbolos, imágenes, mitos, parábolas, metáforas, rituales que nos atraen instintivamente, de manera inexplicable, asemejándose a ciertas visiones de los místicos” (2008: 151); sentimiento de lo sagrado o intuición de lo absoluto que, sin embargo, ha sido revalorizado como método de conocimiento por la ciencia moderna.

Tàpies incluye su propia obra plástica en la “tradición simbólica universal”. En su *Memoria personal* relata el momento en que, tras una febril búsqueda formal y material, se encontró de pronto con que sus pinturas se habían convertido en muros o tapias en los que, por su gran capacidad de evocación, se podía expresar multitud de sentimientos y experiencias. La mezcla de materiales diversos y técnicas no académicas obtenían significación porque poseían capacidad alusiva, es decir, simbólica. Así, el “simbolismo del polvo” evoca la profunda identidad entre el hombre y la Naturaleza; el “simbolismo de la ceniza” hace alusión a la naturaleza fugaz de la vida humana; el “simbolismo de los granos de arena” evoca la solidaridad y la indiferenciación sustancial de todas las cosas... (1997: 335). Y, en evidente referencia al pensamiento oriental, cuyo intenso estudio realizó paralelamente a sus investigaciones plásticas, exclama: “¡Y tantas y tantas cosas que parecían emparentarme con orgullo a filosofías y sabidurías tan apreciadas por mí!” (2008: 52).

Tàpies reivindica el carácter simbólico de cualquier objeto, hasta el más sencillo, por ejemplo una vieja silla que se puede constituir en símbolo de “todo un universo”, desde su vida en el bosque hasta su conversión en astillas para el hogar (2008: 47) y específicamente en las obras de arte seleccionadas por él mismo y reproducidas en su libro *El arte y sus lugares*, al considerarlas “símbolos muy actuales de nuestras aspiraciones; en calmantes de nuestras angustias, en luz para nuestra ceguera” (1999: 41).

Entre los símbolos con mayor trascendencia histórica, -afirma Tàpies-, destaca la cruz, pues es adoptada por numerosas culturas para “representar el mundo, los problemas filosóficos más profundos e incluso la realidad última”. En la cruz convergen concepciones que atañen tanto a la ciencia como al misticismo, a la ética y a la estética, a culturas tradicionales y a la modernidad (2008: 309) y, si bien su origen se remonta a Oriente, en donde se adoptó hace casi cinco mil años, ha continuado vigente, desde el primitivo chamanismo, Egipto, Mesopotamia... hasta la modernidad (Mondrian, Malevitch, Klee, Miró, Pollock, Franz Kline, Beuys...) (2008: 310) y ello porque posee la capacidad de producir toda una panoplia de significados, desde indicar un territorio a señalar la muerte, aunque, -siguiendo a René Guénon-, posee su significado más profundo como símbolo de la comunión perfecta de la “totalidad de los estados del ser” (2008: 310).

Por todo ello, -siempre según Tàpies-, cuando entre ciertos críticos e historiadores se ha negado el carácter simbólico del arte, y específicamente del arte abstracto, se ha producido un gran quebranto a la historia del arte, pues cercena el significado profundo del arte moderno, seguramente, -como ha afirmado Maurice Tuchman en *Lo*

espiritual en el arte: la pintura abstracta. 1890-1985-, a causa de la “fobia al simbolismo”, al relacionarlo con el arte oficial del nacional-socialismo alemán. Esta negación provocó que el arte abstracto se interpretara, erróneamente, por sus pretendidos valores formales o puramente estéticos privándole, precisamente a través del uso del símbolo, de su auténtica función social: la capacidad para remover las conciencias (1970: 36) y cumplir su función cognitiva y ética (1970: 38).

Según Tàpies, la ciencia moderna, y específicamente la psicología, ha reconocido esta función cognitiva y ética de las obras de arte simbólicas, al demostrar la relación entre las funciones cerebrales y la producción de imágenes y símbolos, insertos en el inconsciente colectivo de la humanidad y que, plasmados en el arte primitivo y moderno, une culturas muy alejadas en el tiempo (2001: 100). Y ello porque responden a “procesos psíquicos vitales” y a “grandes anhelos y esperanzas de la humanidad” (2001: 318 y 319); símbolos que, como efectivamente ha puesto de manifiesto C. G. Jung, trascienden la historia (Jung, 1962: 92) mediante la noción de “arquetipo”, -plenamente recepcionada por Tàpies-, adquiriendo así el símbolo a través de la historia la nota de “perennidad” al constituir relativas constantes (Catoir, 1987: 73). De hecho, los arquetipos informan hoy las “mitologías e ideologías; surgen de nuestra psique” al igual que en los pueblos primitivos (Tàpies: 2008: 103); revalorización y renovación de lo simbólico que se produce en el marco de una “naciente espiritualidad pagana”, en la que ya no hay categorías prohibidas, como lo “trascendental” o lo “místico”; de ahí la plena vigencia de los innumerables símbolos de muy diversas culturas que siguen conmoviéndonos y que pueden constituirse en “símbolos de nuevas esperanzas” y ayuda contra la banalidad y alienación de la sociedad (1970: 309).

¿Cómo influye la recepción del pensamiento oriental en la noción de símbolo en la estética tapiesiana? Ya hemos dicho que, desde el principio de su carrera, recepciona el pensamiento y la estética oriental a través del estudio, mientras que ve confirmadas sus investigaciones plásticas por dicho pensamiento, cuya aceptación alimenta, a su vez, la subsiguiente obra, tanto plástica como teórica, por lo que podemos afirmar, porque así nos lo expresa nuestro autor en sus textos, la pertenencia de su obra plástica a lo que A. Coomaraswamy (1934:15) ha llamado “herencia de simbolismos” o tradición simbólica que la estética oriental exige a las obras de arte. Así nos lo confirma Tàpies en sus textos, en los que describe la consecución de sus “pinturas muro” como una “nueva geografía”, no meramente formal, sino justificada precisamente por su carácter simbólico, fundamentado en la filosofía de Oriente, tras un proceso de auténtica y repentina iluminación (Tàpies, 2008: 51).

De ahí que en alguna rara ocasión en que ha accedido a interpretar alguna de sus obras, lo haya sido desde la perspectiva de la filosofía oriental. Así, en *Palla i fusta* (1969. 150 X 156 cm. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona), la paja simboliza la “pobreza primordial”, recepcionando así la noción de *wabi-sabi* de la estética japonesa y afirmando la “sacralidad de lo humilde” y la “chispa de los vedas” como energía primigenia. La división horizontal del cuadro en dos expresa la “dualidad de la realidad aparente”,

oposición y equilibrio, *yin* y *yang*; el blanco sugiere el “silencio absoluto”, es decir, el principio de “vacuidad” (2008: 62) y, en definitiva, se trata de la sacralización del mundo inmediato basada en la “suprema identidad del Samsara con el Nirvana” (2008: 383).

Desde el principio de su carrera, Tàpies vio sus investigaciones plásticas confirmadas por la estética oriental, al tener noticia de que Bodhidharma meditaba frente a un muro, en la sorprendente semejanza de sus pinturas matéricas con los jardines de piedra japoneses o en las técnicas de las *kasinas*, muros agujereados o materias carbonizadas; pero aún más importante fue conocer que la filosofía oriental había acuñado los términos específicos para definir los estados de ánimo que plasmaban aquellas formas: *sabi*, *wabi*, *aware*, *yügen*... (2008: 52 y 53), formas que se justificaba precisamente por el profundo simbolismo de su contenido: huella de lucha o esfuerzo, sacralización de todo lo existente, incluso de lo sucio o estropeado y radicalmente contrario a la asepsia de la industria; sugerencia de los ritmos naturales de la materia semejantes al “paisajismo viviente de los pintores Sung”, tan imbuidos de la filosofía taoísta y, finalmente, la sugerencia del principio de la “unidad fundamental de todas las cosas”, lo terrenal y lo humano, incluido lo ínfimo, como la paja, la basura, los calcetines sucios, “casi nada...” (1977: 336 y 337).

Estas nuevas formas estaban legitimadas, no por sus “efectos raros” o la novedad, sino por una auténtica filosofía, específicamente la filosofía oriental (1977: 336), la que expresaban autores muy estimados por Tàpies, como la fundamental sugerencia de la “realidad profunda” que obliga al espectador, al representar lo incompleto, a reconstruirlo mentalmente y ser parte de la obra (Okakura, 2000: 43). Por ello la sugerencia de lo irrepresentable requiere la intervención de los sentidos y obliga a la interposición de imágenes y objetos simbólicos. De ahí la importancia de la vista como vía de experimentación, reseñada por Tàpies, en cuya idea confluyen la estética oriental y la ciencia moderna, pues, como señala el físico F. Capra, la ciencia moderna, en el mismo sentido que la epistemología budista, experimenta sobre todo observando (Capra, 1975: 44), idea ratificada por la psicología moderna que afirma que “cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá de la razón” (Jung, 1962: 21) y, a su vez, recogida por la corriente de pensamiento de la *Philosophia Perennis*, cuya línea de pensamiento es aceptada explícitamente por Tàpies (1980: 172) que afirma que, mejor que las palabras, son los símbolos los que pueden comunicar las verdades trascendentales (Guenon, 2003: 6 y 7).

Según Tàpies, la intervención del símbolo pretende la superación de la dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, eliminando la contradicción entre “el mundo interior” y el “mundo exterior”, desdibujando la frontera entre objetividad y subjetividad que resulta ser una mera distinción escolástica, en el mismo sentido en que C. G. Jung señala que “los símbolos son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique”, reconciliación para la que, según Tàpies, es imprescindible el encuentro entre el pensamiento oriental y occidental (Catoir, 1987: 74).

Pero el símbolo no solo surge de lo inconsciente, sino de cualquier experiencia de la vida, de los sucesos telúricos o cósmicos que inspiraron igualmente el arte prehistórico (Giedion, 1961: 116), como se puede comprobar, en el caso de nuestro autor, por sus fuentes de inspiración que no proceden solo de la introspección, sino de cualquier objeto o suceso de la vida cotidiana, desde la contemplación de los astros hasta la polvorienta parte trasera de los camiones, lo que coincide con la estética oriental que prima, más que una “metafísica vacía”, el “aquí y ahora” de la visión poética de la naturaleza o de los objetos, al igual que en la psicología jungiana, en donde no solo el inconsciente es el generador de los símbolos, sino la naturaleza toda, tanto interior como exterior, como el río, el árbol, la montaña... (Jung, 1962: 95). Se trata de conseguir la percepción de la “unidad indivisible” del mundo proclamada por la filosofía oriental que se intuye a través de la, en expresión de Lévy Brühl, “expérience mystique”, que Jung considera indispensable para superar la “disociación” neurótica del hombre moderno, o “fragmentación” concepto central en el pensamiento de Tàpies (2011: 100).

Según Tàpies, el símbolo posee capacidad para transmitir, o al menos sugerir, “grandes misterios” de la existencia y su poder alcanza a la arquitectura, específicamente referida a los templos y jardines orientales (2011: 27), en el mismo sentido en que Mircea Eliade, para el que la arquitectura religiosa oriental posee una profunda significación cosmológica, pues sus templos son vehículos de “reintegración del hombre en la realidad absoluta [...]”, y son símbolos de vida universal, del cosmos (Eliade, 2001: 64). Y para ello la estética oriental no apela solo a la vista, sino también al tacto. Así, las stupas, los templos, las esculturas, incluso objetos de apariencia muy simple (*yantras*) están diseñadas para poder ser tocados, vividos, como caminos para poner en contacto el microcosmos humano con el macrocosmos del “Todo” (Eliade, 2001: 69-72), percepción en perfecta coincidencia con la conclusión a que llegó Tàpies en su experimentación durante los años 50 del siglo pasado, cuando, paralelamente a sus lecturas sobre pensamiento y estética oriental, se le reveló la profunda capacidad expresiva de la “cualidad textural” de los materiales y, por tanto, la legitimidad de añadirlos a la obra, no como modos de reproducir meros fenómenos físicos, -lo que constituiría un nuevo naturalismo-, sino por sus “profundas implicaciones filosóficas, morales e incluso políticas” (Eliade, 2001: 334). Así, el *Tao Te King* prestaba en la obra de Tàpies el fundamento que proporcionaba a los materiales un “tema cósmico de meditación”, del mismo modo en que la cerámica japonesa permitía la contemplación y el tacto en la ceremonia del té (Tàpies, 1996: 109); por ello hay que reconocer que ha sido la estética oriental la que ha sabido llegar a “ver todo el universo en un pedacito de arcilla insignificante” (2008: 58). Con ello, precisamente desde la perspectiva de la filosofía oriental, la valoración y significación simbólica de lo “ínfimo”, cobra su más preclaro sentido, al intentar profundizar en la esencia de las cosas, en donde “utilizar tierra, arena o cenizas tiene sin duda un significado simbólico ya palpable”.

Existe en la historia, según Tàpies, una serie de símbolos que representan, en sus diversas formas, “intersecciones de fuerzas contrarias”, signos fundamentales del “ser” y de la “realidad última” que podemos hallar en todos los tiempos y todas las culturas (2008: 333), en el mismo sentido en que C. G. Jung ha afirmado que todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes y los símbolos concretos, como la rueda o la cruz, conocidos en todo el mundo (Jung, 1962: 20), de ahí que Tàpies se rebele contra la pretensión de las “religiones institucionales” de monopolizar tales signos.

Y uno de estos signos, sino el más importante, es la cruz que ahora, desde la perspectiva del pensamiento oriental, cobra una especial relevancia, porque, según Tàpies, la noción de “cruz primigenia” de la filosofía oriental ha realizado una aportación fundamental a la estética y al pensamiento universal, pues simboliza el “sistema de unidad bipolar” que es la “ley sublime que lo explica todo” (Tàpies, 2008: 312), constituyéndose así en un precedente, un símbolo universal, que inspiraría todas las versiones posteriores, desde el momento en que el *I-Ching*, en la antigua China, lo representó mediante bastones cuadrangulares que expresaban la bipolaridad complementaria del *yin* y el *yang*, cuya combinación explicaba desde la astrología hasta la agricultura, desde la física del agua o el fuego hasta los acontecimientos sociales (2008: 313); es el signo que, a partir de su extraordinaria sencillez, ha sido el preámbulo para todas las demás, la cruz filosófica base de todos los signos sagrados; símbolo abstracto, casi más mental que visual, más una vivencia que una imagen interior, verdadera estructura íntima de nuestro ser que a su vez nos estructura con el resto del mundo (2008: 314) y que, en lo social, induce a la reflexión y a la duda de la “realidad” de la “vida cotidiana impuesta” (Catoir, 1987: 85).

El simbolismo de la huella de los que “se esfuerzan por sobrevivir” se halla plasmada igualmente en la obra de un artista japonés, Siraga Kazuo, que evoca la tierra y la naturaleza y en donde el dinamismo de sus formas sugieren la “visión orgánica, holística y autocreativa de la naturaleza”, visión en la que confluyen Oriente y la ciencia moderna occidental (Tàpies, 2011: 138).

Otro símbolo altamente relevante lo encuentra Tàpies en el tapiz, que representa, según la tradición oriental, el hecho de “tejer” como creación artística, haciendo inútil la distinción entre arte y artesanía y valorando enormemente su tacto y su humildad, contrapuesta radicalmente a la superficie pulimentada de los objetos industriales, pero, sobre todo, porque la acción de tejer simboliza la estructura y el movimiento del universo. El tapiz, posee un carácter rústico, humilde, monótono y pobre, pero en la sabiduría oriental representa un verdadero rito. “Tejer la materia, en todo caso, quiere decir crear nuestros destinos, construir un mundo nuevo” (2008: 67) y representa la “totalidad del universo”, la “autocreación del tejido cósmico”, plasmada en la obra de Jackson Pollock o la “sugerencia de la vacuidad” en la obra de Mark Rothko, sugerencia de un misterio que va más allá de nuestra capacidad de comprensión intelectual, para la que la estética oriental está especialmente dotada; de ahí que en el *haiku* podamos sentir que siempre hay algo más de lo que podemos enunciar explícitamente (1996: 82),

aquello para lo que el arte oriental posee un especial sentido en la evocación indirecta de lo “indefinido” a través de un cierto “ocultamiento” (Racionero, 2008).

De todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir que la recepción del pensamiento oriental refuerza en Tàpies, aún más profundamente, la noción simbólica del arte.

Sin embargo, ahora, visto todo lo anterior, podemos volver a plantear la negación del carácter simbólico del arte por parte de los autores mencionados, que se pueden resumir en la afirmación de Xavier Antich: “esforzarse, como hacen tantos autores, por interpretar la obra de Tàpies en clave simbólica o iconográfica implica reincidir en un paradigma caduco” (Antich, 1998: 207).

¿Pueden ser ciertas «simultáneamente» la afirmación y la negación del carácter simbólico del arte en el pensamiento tapiesiano?

Según nuestra tesis, solo desde la perspectiva del pensamiento oriental, -de enorme influencia en nuestro autor-, puede ser observada correctamente esta aparente contradicción.

Efectivamente, Tàpies ha afirmado, con base en el principio de la “inseparabilidad de forma y contenido”, que en la obra de arte se da un misterioso entrelazamiento entre la “designación y el objeto designado” [...] por la magia de *māyā* (Tàpies, 1986: 83). Y, para comprender esta paradoja, debemos desembarazarnos de nuestro “pensamiento dual” y asumir la insuficiencia de la contraposición entre afirmación y negación (2011: 73).

Así, Tàpies afirma el carácter simbólico del arte en cuanto que la obra de arte representa “otra cosa” y, simultáneamente, niega la disociación de la obra de arte con un “más allá” de sí misma, y ello porque si, en un primer momento, en un estrato que resulta imprescindible para poder reflexionar sobre la obra de arte y comunicar dicha reflexión, es legítimo escindir la forma del contenido, en un estrato superior, en la percepción directa de la obra, es decir, en la experiencia estética directa e intuitiva, no cabe dicha separación, pues resulta ser una discriminación calificada de racional y, por tanto, limitada por la “visión dual de la realidad”, y contraria al principio de *vacuidad*.

Por eso, Tàpies formula una pregunta extraordinariamente trascendente: “Porque ¿es que el Ser Absoluto de los místicos está escondido en un más allá inefable o es el mundo mismo?” (1970: 155). De hecho, la importancia de la formalización, materialidad y objetualidad de la obra de arte deslegitima en la estética tapiesiana una metafísica puramente idealista, para traernos de nuevo a la realidad inmediatamente observable, el “aquí y ahora” o, como ha dicho X. Antich, en su pura “visibilidad” (Antich, 1998: 205).

Es preciso señalar aquí que la respuesta a la contradicción planteada tiene su fundamento en la propia noción de *māyā*, cuyo significado ha derivado hasta entenderla como “ilusión”, la apariencia de las cosas, tal como nos la ofrecen los sentidos; pero, originalmente, como señala Tàpies, se refiere a un “poder mágico creativo”. Por eso recepciona plenamente la idea de la filosofía oriental que afirma el supremo saber en la identificación entre el *Samsara* -el universo de nacimientos y muertes- y el *Nirvana*.

Este principio niega la legitimidad del alejamiento del mundo que supone la falsa concepción puramente idealista, frente a la certeza de la “unión con el todo”, desde las más “insondables galaxias hasta la más humilde fregona” (Tàpies, 1970: 155 y 156), cuando se elimina la operación racional de separar el objeto y su significado que nubla el sentido profundo del arte (Suzuki, 1959: 98).

Esta visión intuitiva e inmediata de la obra de arte solo es posible, según Tàpies, después de haber realizado una profunda transformación personal, cuando ya nuestra percepción ha experimentado, tras largo ejercicio de contemplación y vivencia, la “realidad profunda” y vemos, de nuevo, la misma materialidad, los mismos objetos, pero “bajo una nueva luz” (Tàpies, 2011: 59).

La visión de la realidad profunda implica que ya no sea preciso simbolismo ninguno. Las cosas son maravillosas por sí mismas, de ahí la noción de “mismidad” (*tathata*) de la filosofía oriental, por la que ya no hay distinción entre forma y contenido, superando así la noción de empatía (*empfindung*) de la estética occidental, al afirmar la unidad fundamental entre sujeto y objeto, entre el hombre y la naturaleza. De ahí que el “culto a la naturaleza” de la filosofía oriental no tenga nada de simbólico, pues, asumido el principio de *vacuidad* no hay distinción entre el mundo sensible y el suprasensible, que son uno (Suzuki, 1959: 190); se trata de una noción de unidad que elimina la separación entre lo metafísico y lo sensible (Saviani, 1988: 155 y 156).

En la misma línea de pensamiento, Tàpies afirma el carácter meramente instrumental de la interposición de los símbolos y específicamente de las obras de arte. El arte, en sí mismo, “no es nada” (Tàpies, 2008: 64), en el mismo sentido en que, anteriormente, Joan Miró había afirmado que las obras de arte pueden ser destruidas, porque su legitimidad reside realmente en la semilla que esparce (1970: 104). Y, de la misma manera, en el budismo, la interposición de imágenes pretende mostrar el “camino” (*tao*), pero “no son el camino”. Por ello el maestro zen puede “quemar todas las estatuas sagradas del templo para calentarse en una fría noche de invierno” o quemar los libros que contienen la doctrina, los “preciosos legados”, porque lo único que importa, más allá de lo conceptual, es “la verdad separada de sus atavíos externos”; en cambio, “jamás olvida adorar la tormenta, una humilde hoja de hierba manchada de barro o las flores silvestres del campo” (Suzuki, 1959: 187). Y por eso, para el pensamiento oriental, las únicas palabras que designan “cada cosa en lo suyo propio” son aquellas que describen, “poéticamente”, sin conceptos, sin simbología, las cosas en sí mismas. No son simples descripciones de la naturaleza, sino el “Evento de la verdad” (Saviani, 1988: 109).

Según Tàpies, el “arte de todos los tiempos” es aquel que, a través de los símbolos, sugiere lo absoluto o lo divino (Tàpies, 2011: 27); pero lo absoluto está más “cerca del mundo mismo” que escondido en un “más allá inefable” (1996: 279); y el arte persigue la aproximación al “misterio grandioso” que, “lejos de guiarnos al más allá, siempre se conforma con hacernos regresar al más acá” (2008: 338), en el mismo sentido en que, para la estética oriental, el objetivo de “todo símbolo es reintegrar al ser humano en el Todo” (Eliade, 2001: 82) y por ello el arte cumple una función “cocreativa” con la natura-

leza, noción que se encuentra formulada ya en la teoría estética hindú y sus “derivados extremo-orientales” que, como dice A. Coomaraswamy, se aleja de la ilusión, incluso del naturalismo idealizado, para producir un arte realizado “como la Naturaleza” (*natura naturans*), “no en su apariencia (*ens naturata*) sino en la operación”. Se trata de la “imitación (en sánscrito *anukāra*, *anuckarana anuktri* y en China *wu*), conforme a la naturaleza” que hace referencia a “algo más” que la mera semejanza, para expresar el “movimiento, (o la operación) del mundo”, designando “la naturaleza intrínseca del mundo” (Coomaraswamy, 1934: 13).

En resumen, de todo lo anteriormente señalado podemos concluir que, en la teoría estética tapiésiana existe un primer momento o registro, en donde se reconoce indubitablemente el carácter simbólico del arte, pues, de hecho, afirma que solo es arte aquél que pertenece a la “gran tradición simbólica” y porque solo el símbolo, -que es la imagen o el objeto que representa algo más allá de sí mismo- puede sugerir “lo absoluto”.

Pero existe un segundo -y definitivo- momento, solo comprensible desde la perspectiva del pensamiento oriental, en el que el nivel de conocimiento del espectador le permite eliminar la discriminación entre fondo y contenido, cuando ya el arte no es más que aquello que percibimos, aquí y ahora, pero “bajo una nueva luz”.

Porque los símbolos “no son sino simples huellas” que solo sirven para encontrar el camino que permita alcanzar la “realidad última”. Y “la realidad última en sí misma no es un símbolo” [...] Se trata así, en último término, no de desvelar lo que está oculto, sino el “reconocer las cosas en sí mismas”, (“mismidad”, *tathatā*) que nos han sido veladas por la acumulación de conceptos. “La Realidad en su condición de tal” (Suzuki, 1959: 96).

Y porque, finalmente, este evento, “la experiencia de la visión de la auténtica realidad”, intuitiva e inmediata, la “visión poética del mundo” es, según Tàpies, el objetivo último del arte.

Referencias bibliográficas

- Antich, X. (1998). El ser y la escritura. Una aproximación a la obra sobre papel de Antoni Tàpies. En *El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Catálogo. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Bonet, B. (1964). *Tàpies*. Barcelona: Polígrafa.
- Borja-Villel, M. et. al. (2004) Antoni Tàpies en perspectiva. En *Tàpies en perspectiva*, Barcelona: MACBA.
- Borja-Villel, M. (1992a). Comunicación sobre el muro. En *Tàpies, Comunicació sobre el mur*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Borja-Villel, M. (1992b). Tàpies. La contemplación del Arte. En *Tàpies. Obra completa*, volumen 3. Barcelona: Polígrafa.
- Capra, F. 1984, (1975). *El Tao de la física*. Madrid: Luis Cárcamo editor.

- Capra, F. 2009, (1996). *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama.
- Catoir, B. 1989, (1987). *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Barcelona: Polígrafa.
- Cirlot, J. E. (2000). *Tàpies*. Barcelona: Omega.
- Coomaraswamy, A. K. (1934). *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.
- Corredor Matheos, J. (1992). *Antoni Tàpies. Matèria, signe, esperit*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Eliade, M. 2002 (2001). *Erotismo místico en la India*. Barcelona: Kairós.
- Guenon, R. 2006 (2003). *Los estados múltiples del ser*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Gimferrer, P. (1972). *Tàpies i l'esperit català*. Barcelona: Polígrafa.
- Giedion, S. 1981 (1961). *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza.
- Jung, C. G. et al. 1995, (1964). Acercamiento al inconsciente. En VV.AA. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Okakura, K. (2000). *El libro del té*. Olañeta: Palma de Mallorca.
- Otto, R. (1925). *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marí, A., et al. (2002). La base de les deu mil formes. En *Tàpies. Escripura material. Llibres, catàleg*. Barcelona: Fundació A. Tàpies.
- Marín Medina, J. (1976). *Tàpies. Meditaciones*. Madrid: Rayuela.
- Moreno Galván, J. M. (1969). *La última vanguardia*. Madrid: Magius.
- Moure, G. (1994). *Objetos del tiempo*. Barcelona: Polígrafa.
- Penrose, R. (1977). *Tàpies*. Barcelona: Polígrafa.
- Permanyer, L. (1983). *Tàpies i les civilitzacions orientals*. Barcelona: Edhasa.
- Puig, A. (2005) *Conversación con Antoni Tàpies*. Zaragoza: Galería Lluçia Homs/Ed. Aqua.
- Racionero, L. 2008, (1983). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza.
- Roe, J. (2007). *Tàpies*. Londres: Sirocco.
- Saviani, C. 2004, (1988). *El oriente de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- Schmalenbach, W. (1975). *Tàpies. Dibujos*. Barcelona: Polígrafa.
- Suzuki, D.T. 1996, (1959). *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós.
- Tàpies, A. (2008) *Antoni Tàpies en blanco y negro. Ensayos* Barcelona: Círculo de lectores/ Galaxia Gutenberg.
- Tàpies, A., 1986, (1974). *El arte contra la estética*. Barcelona: Planeta.
- Tàpies, A., 2007 (1989). *La realidad como arte, por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Tàpies, A. (1999). *L'art i els seus llocs*. Barcelona: Siruela.
- Tàpies, A. (1996). *L'experiencia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.
- Tàpies, A., 1973, (1970). *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel.

Tàpies, A., 2003, (1977). *Memoria personal*. Barcelona: Seix Barral.

Tàpies, A. (2001). *Valor del arte*. Madrid: Ave del paraíso.

Tàpies, A., y Valente, J. A., (1996). *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: La rosa cúbica.

Teixidor, J. (1965). *Antoni Tàpies*. Barcelona: Sala Gaspar.

Ullán, J. M. (2000). *Tàpies, obstinado*. Madrid: Ave del paraíso.