

INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ANTONI TÀPIES

MEMORIA DE INVESTIGACIÓN

Presentada por: Luis González Ansorena.

Universidad: U.I.B.

Ciencias Históricas y Teoría de las Artes.

Director: Dr. D. Francisco Falero Folgoso.

09/06/10.

ÍNDICE

PRÓLOGO

I INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ANTONI TÀPIES.....6

Arte, reflexión estética y contemporaneidad.....18

II ESTADO DE LA CUESTIÓN.....31

III PLANTEAMIENTO: OBJETO, CAMPO, METODOLOGIA Y MÉTODO EXPOSITIVO.

1 Objeto.....	61
2 Campo.....	64
3 Metodología.....	68
4 Método expositivo.....	72

IV DESARROLLO POR TEMAS.

1 HISTORIA DEL ARTE: UN ARTE PARA LA HISTORIA.

1.1 Historicidad y <i>weltanschauung</i>	78
1.2 Perennidad y cambio.....	88
1.3 Tradición y tradiciones.....	116
Tradición y naturalismo academicista.....	117

Tradición y cambio de paradigma: tradición y ciencia.....	121
Tradición y modernidad.....	124
Tradición y <i>grandes tradiciones</i>	129
Acción y tradición.....	133
Tradición y símbolo.....	134
Tradición y nacionalismo.....	137
Maestros de la tradición.....	138
Tradición y humanismo <i>otros</i>	142
Tradición y artesanía.....	150
Tradición y misticismo.....	151
Tradición y <i>philosophia perennis</i>	154

V. CONCLUSIONES.	177
-------------------------------	-----

FUENTES	179
----------------------	-----

PRÓLOGO

El presente texto tiene por objeto el estudio del pensamiento estético de Antoni Tàpies, plasmado en sus escritos, entrevistas, conferencias y declaraciones, desde la perspectiva de la historia de las ideas estéticas. Y por objetivo presentar dicho pensamiento con carácter introductorio, es decir, como preámbulo a la propia “Teoría estética de Antoni Tàpies”

Por ello los cinco apartados en que está dividido tienen fundamentalmente la finalidad de introducción a modo de primer acercamiento a la reflexión estética de nuestro autor.

Así, el primero, bajo el epígrafe “Introducción” supera con creces el carácter usual de breve preámbulo y conforma la enunciación, a manera de esbozo, de los temas o problemas más significativos que estructuran la reflexión estética de Antoni Tàpies, cuya complejidad y amplitud justifican una introducción inusualmente amplia.

En cuanto al segundo apartado, dedicado al estado de la cuestión, he de decir que, en sentido estricto, habría de ser extremadamente breve, dado que el objeto de nuestro interés, la reflexión estética de nuestro autor en su conjunto, es decir, como un todo, ha disfrutado de escasa atención por parte de la bibliografía. Sin embargo, hemos adoptado un criterio muy amplio e incluyo escritos de autores que al menos han tratado algún tema o problema estético significativo en la reflexión tapiesiana precisamente por su relevancia como vías introductorias a su pensamiento, bien porque hagan referencia explícita a sus textos o bien porque hayan tenido acceso directo a su persona.

El tercer apartado viene obligado, en rigor, por la necesidad de acotar el objeto de estudio, el campo en que se legitima y los métodos aplicables, pero todo ello viene interrelacionado inextricablemente con la conceptualización y la estructura del propio pensamiento estético tapiesiano.

El cuarto apartado constituye en realidad el primero de la propia *Teoría estética de Antoni Tàpies* y posee el mismo carácter introductorio en cuanto que se refiere a uno de los problemas estéticos más importantes tratado por nuestro autor y de la propia historia de las ideas estéticas: la *historicidad* de la estética y su personal concepto de

tradición. Y su carácter introductorio lo es por un doble motivo: primero porque el sentido diacrónico de la estética y su concepto de la historia como coordenadas de tiempo y espacio en el que la humanidad conforma la realidad son fundamentales en su reflexión y en ellas se insertan las propias categorías estéticas y, en segundo lugar, este epígrafe encabeza la propia estructuración por *temas* o *problemas* y el consecuente método expositivo del pensamiento tapiésiano.

Y, desde luego, el presente trabajo introductorio implica el conocimiento lo más amplio posible del pensamiento estético de Tapiés en su visión de conjunto.

Por ello el último apartado, bajo el epígrafe de “Conclusiones”, tiene un carácter articulador entre la presente introducción y el propio proyecto expositivo de la “Teoría estética de Antoni Tapiés” señalando a estos efectos con carácter indiciario los principales temas o problemas que constituyen los hilos conductores de su pensamiento considerado como un todo, es decir, como una auténtica doctrina que conforma un sistema abierto.

I INTRODUCCION

Una teoría estética no es la cola alegre y movediza que anuncia el éxito de su olfato crítico.

G. Morpurgo Tagliabue.

La importancia de la física para el desarrollo del pensamiento general filosófico se basa no sólo en sus aportaciones a nuestro conocimiento constantemente creciente de la naturaleza, de la que nosotros mismo formamos parte, sino también de las oportunidades que repetidamente ha ofrecido para el análisis y perfeccionamiento de nuestros instrumentos conceptuales.

Niels Bohr.

Antoni Tàpies ha sido reconocido como uno de los artistas plásticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, por lo que existe una abundante bibliografía sobre su praxis artística.

Pero es también el autor de una extensa y profunda reflexión sobre el arte y sus circunstancias, reflexión que ha plasmado en numerosos escritos, entrevistas, conferencias y declaraciones, ámbito de autoría que, en cambio, ha disfrutado de mucha menor atención, sobre todo en su consideración de conjunto, por parte de la bibliografía y cuyo estudio, por lo tanto, constituye el objeto principal de la presente investigación.

Somos conscientes del reto que supone tratar cualquier faceta de un autor tan rotundamente reconocido y sobre el que, por esto mismo, se han sentido impelidos a escribir una multitud de críticos e historiadores, pero, a la vez, creemos que este hecho nos exime de la presentación y descripción de su biografía y evolución. Tanto su praxis como su personalidad artística son muy conocidas.

Cuando hablamos de pensamiento estético hacemos referencia aquí, exclusivamente, a la reflexión estética en sentido estricto. Es cierto que, siguiendo a Tatarkiewicz, Bayer y, como se verá, al propio Tàpies, entiendo que la estética también se encuentra implicada en la propia praxis artística, pero aquí mi campo de investigación se restringe al ámbito discursivo.

La íntima relación entre pensamiento estético y praxis artística cobra aún más fuerza cobra aún más fuerza en el caso de la personalidad artística de Tàpies pues, para nuestro autor, ninguna teoría es relevante si

no tiene una aplicación práctica; nada se expresa legítimamente si no deviene realidad en su concreción material; nada es merecedor de atención si no es *útil*. Aunque esta utilidad ha de entenderse tanto en su valor en lo cotidiano como en su dimensión trascendente.

Y ese sentido operativo, que Tàpies requiere de la praxis artística, también, a nuestro modo de ver, lo aplica Tàpies a su obra teórica. Y con ello reseñamos ya una de las ideas estéticas más importantes del propio pensamiento de Tàpies y de la propia historia de las ideas estéticas: la *función mediadora de la estética*¹ y que, en su sentido más concreto, Tàpies denomina *función social del arte*² y que, según una de las líneas de investigación de este texto, entendemos que posee su propia teoría estética.

Así, siguiendo esta línea argumentativa, el pensamiento estético de cualquier artista o tendencia se refleja en su discurso, pero también por su plasmación en la obra plástica.

Y este hecho es aún más importante en el caso de Tàpies por la especial *ósmosis* que se produce entre *teoría y práctica*, pues, como dice Jeremy Roe,

*Los testimonios más auténticos de la vida y del pensamiento de Tàpies son los miles de pinturas, esculturas, grabados y dibujos que ha realizado.*³

Pero, en este primer acercamiento nos ceñiremos exclusivamente a las ideas estéticas de Tàpies en su expresión discursiva vertida en sus escritos, entrevistas, conferencias y declaraciones, con exclusión de su obra plástica.

Y esta decisión viene determinada por dos factores: el primero porque la bibliografía ha enfocado su interés preferente en la hermenéutica de su obra plástica, con dejación más que frecuente de su obra teórica. Y en segundo lugar por la necesaria limitación física del presente trabajo, pues el general reconocimiento ha hecho que una cantidad ingente de autores se hayan sentido motivados a escribir sobre su obra artística, lo que nos obligaría en rigor a tener en cuenta

¹ Ver MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 200, (1987), p. 71 y ss.

² TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.12.

³ ROE, J., *Tàpies*, Sirrocco, Londres, 2007, p.

una inmensa bibliografía que excedería con mucho, al menos en esta introducción, el campo de investigación y sus límites.

¿Para qué sirve el arte? Tàpies ha declarado que si su obra plástica no sirviese a la sociedad, no haría nada.⁴ El mismo sentido operativo entiendo que posee su reflexión estética.

De hecho se da la característica en su reflexión teórica sobre el arte y sus circunstancias: es muy escasa la referencia a su propia obra. Y este hecho concede a la teoría estética de Antoni Tàpies autonomía, entidad, y sentido por sí misma, incluso aunque no existiese su faceta artística.

Sin embargo, una vez sentado que nuestro objetivo es aquí exclusivamente su expresión verbal sobre estética, ha de constar que a lo largo de todo el texto hemos tenido en cuenta, y así se ha de entender, la poderosa presencia de la ingente producción artística de Tàpies que, desde luego, presta una especial legitimidad a su reflexión estética.

El calificativo de *poderosa* con que califico la obra plástica de Tàpies pone, sin duda, al descubierto nuestra percepción condicionada del objeto de estudio.

La ciencia moderna ha constatado, y ello es también relevante en estética, que *no* existe la observación objetiva de los fenómenos, sobre todo en el ámbito alejado de la capacidad de observación de nuestros sentidos. El fenómeno observado está condicionado por la posición del observador, por los instrumentos utilizados, el procedimiento aplicado y el contexto en que se realiza, lo que, sobre todo en el ámbito no perceptible por los sentidos, ha obligado a los científicos a realizar *representaciones mentales* del objeto de su estudio. Esta percepción no tiene cabida en el procedimiento de la ciencia clásica que exige la *demostración* mediante la reiteración en relación causa /efecto. Por ello, a falta de una descripción física de lo observado los científicos han de recurrir a *analogías*. Exactamente igual ocurre en arte, en donde la *forma* nunca se representa sólo a sí misma y siempre hace referencia a *algo* más: un orden explícito envuelve un orden implícito.

⁴ Entrevista con Jean Louis Andral, comisario de la exposición “Tàpies: La peinture au corps à corps,” Musée Picasso, Antibes 2002, incluida en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, p. 333.

E igualmente ocurre en la reflexión estética, en donde se ha de tener en cuenta la posición del observador, los instrumentos metodológicos y el contexto.

Este hecho comprobado en la ciencia moderna - incluida la *ciencia estética*- ha tenido profundas consecuencias en la percepción de la realidad, del universo y de la mente, percepción que es absolutamente relevante para comprender la intención última de la reflexión estética de Antoni Tàpies y, por lo tanto, la metodología en el estudio de la misma.

Por ello mi campo de investigación está radicalmente alejado de la *interpretación* o *crítica* y está fundamentalmente orientada a la *presentación* de las ideas estéticas de Tàpies.

Efectivamente, una de las quejas más frecuentes de Tàpies y, según nuestro modo de ver, una de las causas, aunque no la única, de que se haya sentido compelido a navegar por las siempre intranquilas aguas de la reflexión estética, es el abuso en la interpretación de su obra por parte de autores que, según palabras de nuestro artista, sólo les sirve para corroborar su propia teoría estética.⁵

Nada más lejos de la intención del presente texto. Por ello pretendemos aquí, sobre todo, el protagonismo de los textos de Tàpies que, en ocasiones, se verán reproducidos *in extenso*. El motivo es claro. Con demasiada frecuencia podemos observar en los escritos de autores con pretensiones objetivas la inserción de citas consistentes en escuetos párrafos que, a modo de *patchwork* y desprendidos de su contexto o simplemente cercenados, sirven para afianzar sus ingeniosas ideas.

Hemos de reconocer la imposibilidad de una objetividad absoluta. Como dice Morpurgo Tagliabue no podemos liberarnos de nuestras tendencias y preferencias. Pero al menos podemos procurar aquí no caer, por un lado, llevados por nuestra admiración personal, en lo que Juan Antonio Ramírez denomina el discurso *hagiográfico* sobre un autor, ni, por otro, conferir al texto una intención crítica ni axiológica, ámbito alejado de nuestro objetivo.

No haremos, por ello, al menos conscientemente, valoración de las ideas que intento presentar con un simple - pero no sencillo - ánimo

⁵ Entrevista realizada por J. F. Ainaud i Escudero e incluída en AINAUD I ESCUDERO, J. F., *Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies*, Edicions 62, Barcelona, 1986, p.115.

articulador del pensamiento estético de nuestro autor y su encuadre en la historia de las ideas estéticas.

Y decimos conscientemente porque, en el mismo sentido antedicho, en el ámbito axiológico también se presenta la conciencia de una relativa falta de objetividad. No somos opacos. En todo lo que hacemos y decimos se nos *transparentan* ciertas preferencias, gustos y perspectivas. El mero hecho de seleccionar un autor para exponer su pensamiento ya *es* un acto crítico. Porque se supone que quien suscribe la investigación ha reconocido la importancia y trascendencia del mismo.

Nuestro reconocimiento y admiración por la obra y la personalidad de Antoni Tàpies no implica el total acuerdo con su teoría del arte, pero, en definitiva y por todo lo dicho, esta consideración deviene inerte desde el momento en que el objeto de la presente investigación no es la crítica, sino la exposición de su pensamiento estético.

En este sentido hemos comenzado el presente texto con una afirmación de Morpurgo Tagliabue. Ni fino olfato estético ni alegres colas movidas por la agudeza del ingenio del análisis. Nuestra pretensión es que el lector obtenga una representación mental de las ideas estéticas principales que cohesionan el pensamiento de Tàpies y, en su momento, en la propia *Teoría estética de Antoni Tàpies*, su articulación e interrelación en su consideración como un todo, conformado por la expresión de su intencionalidad última, que, adelantando ya una de las ideas que estructura su pensamiento, no es ni más ni menos que el uso instrumental del arte y la reflexión sobre el mismo y sus circunstancias como medios destinados a remover nuestras conciencias hacia una percepción más profunda de la realidad, del mundo y de la vida. Por ello entendemos que la presente investigación posee actualidad y es pertinente. Y por ello el presente texto pretende igualmente ser útil para quien tenga la voluntad de adentrarse en el pensamiento tapiesiano.

Para Tàpies el arte es, fundamentalmente, un fenómeno que ocurre en la historia de la cultura. Por ello el arte mantiene una *relación orgánica con la vida*.

Y por ello Tàpies, para llamar a un objeto *obra de arte* requiere de él que, a través de la experiencia estética, remueva ideas y, en su recepción en la sociedad, influya en la vida cotidiana.

Por lo mismo exige a la obra de arte que posea un *poder* concreto, operativo, que se relaciona con el poder específico que han tenido las obras de arte de las *tradiciones del pasado* y, por lo mismo, entiende

necesarias unas cualidades personales (*prosopon*) del *artista*, como sujeto actuante en la *historia*.

Así, arte y reflexión estética se insertan orgánicamente en lo histórico, en lo cultural y en lo antropológico.

Y precisamente el carácter *organicista* del pensamiento tapiesiano me obliga a excluir el *método analítico* en el tratamiento de sus textos.

Efectivamente, si hemos de ser consecuentes con el objeto de nuestro estudio, hemos de aceptar con rigor las coordenadas de su propia realidad y el propio Tàpies pugna en sus escritos por explicar el profundo cambio de *paradigma* contemporáneo en la percepción de la realidad, que implica una nueva visión de la materia, de la mente, y del universo. Es lo que Tàpies llama *visión holística de la naturaleza*⁶ y, consecuentemente, un nuevo método de observación.

La propia esencia *vitalista* y *orgánica* de la reflexión tapiesiana excluye así la legitimidad del *análisis* en el sentido de la ciencia clásica del *análisis de las partes*. El pensamiento de Tàpies constituye un *todo* y es éste el que, a través de unas *líneas de fuerza* o *nodos*, da sentido a cada una de las partes, cuyo enfoque, a través de la consideración de los *conceptos*, *ideas* y *categorías*, sólo pueden ser percibidos si el estudioso no pierde de vista el conjunto.

El pensamiento estético de Tàpies es tan amplio que abarca a toda la vida y, por lo tanto integra la *experiencia* personal. que se extiende, por poner dos referencias, desde la propia experiencia vital en su más temprana juventud en el nefasto ambiente de la dictadura franquista y la enfermedad sufrida,⁷ circunstancias que conformaron su idea de la realidad, tanto física como social y hasta la creación de la Fundació Antoni Tàpies,⁸ obra magna que expresa su pensamiento estético tan bien como cualquier obra de arte y que indica a la perfección su sentido de lo útil en arte al poner en práctica una de las direcciones más importantes de la historia de las ideas estéticas: *la educación estética* de la sociedad.

Y esta noción de su pensamiento como un todo, legitima el estudio articulado y orgánico de los problemas que nuestro autor trata en sus textos. Y por ello pretendo señalar al lector los hilos conductores que

⁶ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Siruela, Madrid, 1999, p.138.

⁷ Ver TÀPIES, A., *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, (1983), p.144.

⁸ Ver VV.AA., *Fundació Antoni Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2004.

relacionan las diferentes y variadas perspectivas en su pensamiento estético.

En este sentido se puede establecer una analogía de este modo de observación y comunicación con el dibujante que pretende representar cualquier objeto y para el que es obligado, en cada uno de sus trazos, tener en cuenta la relación y la tensión tanto con los trazos ya realizados como con los futuros.

Esta *visión orgánica* del objeto de estudio, es consecuente con el *cambio de paradigma* que Tàpies ha recepcionado tanto en su experiencia vital y praxis artística, como en su propia reflexión sobre el arte. Para ello ha resultado de vital importancia su estudio de la ciencia moderna occidental y la recepción del pensamiento y la estética de las tradiciones del extremo-Oriente.

Una de las justificaciones del presente texto es la pretensión de actualidad - y su obligada valoración en el ámbito de la estética- de los problemas planteados en los textos por nuestro autor y su interrelación con la sociedad contemporánea.

La reflexión estética de Tàpies es extraordinariamente ambiciosa, más en un período de la historia en que, como en su día observó Adorno, ya nada es obvio en el arte y su reflexión.⁹ Los escritos y declaraciones de nuestro autor, y de ahí su relevancia y la pertinencia de la presente investigación, han tratado, a lo largo de medio siglo, de dar respuesta, directa o indirectamente, a preguntas fundamentales: ¿Qué es el arte? ¿Qué es la estética? Y ¿Para qué sirven el arte y la estética?

Y el tratamiento de estas cuestiones lleva forzosamente al seguimiento de los cuasi inmarcesibles problemas que, desde siempre, plantea el pensamiento sobre el arte y sus circunstancias: desde la propia existencia del *arte* al concepto de *autor*; desde la *autonomía* o *heteronomía* del arte a su *recepción* por la sociedad; desde el concepto de *creatividad* y la *obra de arte* hasta la *experiencia estética* y sobre todo y desde la dimensión práctica de la especulación a que hace referencia P. Burger, para qué sirve el arte y para qué sirve la estética, es decir, la *función social* del arte y su reflexión. Y todas estas cuestiones las ha tratado Tàpies extensamente.

⁹ ADORNO, TH., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, (1970), p.9.

El tratamiento de los temas estéticos por parte de nuestro autor, lo ha sido con un carácter netamente polemizador.

Efectivamente, desde los primeros escritos, ya en los años cincuenta del siglo pasado Tàpies, a quien - y con ello apuntamos ya una de las ideas estructuradoras de su pensamiento estético,- por encima del arte le importa la vida, percibió la existencia de una *sociedad alienada* por la banalización de lo cotidiano y la visión irreal del mundo,¹⁰ a cuya corrección podía coadyuvar el arte- y su reflexión- junto a la ciencia, la filosofía, la literatura y la poesía.

A principios del siglo XXI hemos de reconocer la pertinencia del pensamiento tapiesiano en un momento en el que, quizás más que nunca, el mundo vive una “realidad” asentada fundamentalmente en la ficción, en donde la imagen se ha convertido en realidad en la vida cotidiana, la política en un “reality show” castrada más que nunca por los poderes económicos cuya irresponsabilidad ha puesto al mundo al borde del caos, mientras una buena parte de la institución arte se ha convertido en un ingenioso parque temático.¹¹

En este mismo sentido S. Gibone afirma:

*La información y la cultura tienden inevitablemente, como todos constatan, a transformarse en espectáculo; los comportamientos individuales y las prácticas sociales se teatralizan, mirando más a la eficacia de la representación que a su autenticidad [...]*¹².

Creemos que es pertinente exponer un pensamiento estético tan crítico como el de Tàpies en su percepción de la realidad social y la importancia de una conceptualización del arte que, a fuer de trascendente y cercano a la vida, pretende incidir sobre nuestra visión de la realidad social y la vida cotidiana.

Pero, aunque nuestra percepción fuese la de considerar que vivimos en el mejor de los mundos posibles, procedería igualmente el presente estudio porque forzosamente hemos de tener en cuenta un pensamiento cuya personalidad, originalidad y trascendencia posee una importancia significativa para la historia de las ideas estéticas en la segunda mitad del siglo XX.

¹⁰ TÀPIES, A., *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, (1983), p.170.

¹¹ Así lo ha percibido Mauricio Catelan, uno de los artistas - muy cotizado por otra parte - que ha sabido ver y parodiar el carácter superestructural y aporético de buena parte de la práctica artística actual, quien, consciente de la *disneyzación* de la institución arte, recibe a los visitantes de sus exposiciones disfrazado de personaje del creador de Mikey Mouse.

¹² GIVONE, S., *Historia de la estética*. Tecnos, Madrid, 2002, (1990), p.10.

Somos conscientes de que nuestra pretensión de poner de manifiesto la importancia del pensamiento estético de Tàpies y, consecuentemente, poner en valor la ciencia estética desarrollada, corre el riesgo, en la actualidad, de parecer normativista.

Pero, como dice U. Eco desde el momento en que intentamos una conceptualización del arte algo o alguien se queda fuera.¹³ O sea *es* normativista. Hemos de asumir ese riesgo.

Y ello es coherente en un momento en que, según nuestro autor, la afirmación prepotente e irresponsable del *todo vale* en arte se corresponde a la perfección con el *todo vale* en la ética personal, en la política, y en el dispendio e irresponsabilidad económica y ecológica.¹⁴

Y la alusión a una práctica artística de la sinrazón, la desmesura y el comercialismo, nos ofrece la oportunidad de señalar la analogía de esta desmembración con la conciencia, muy presente y fundamental en la historia de las ideas estéticas y presente en el pensamiento estético tapiesiano, de la propia desmembración de la sociedad, del hombre y del mundo.

Y esta desmembración indica la radical persistencia una de las categorías más importantes de la ciencia estética: la *fragmentación*.

Esta fragmentación alcanza a la separación entre cultura y naturaleza, a la división entre materia y espíritu, a la tensión entre individuo y sociedad, a la atrofia de las facultades del hombre por la alienación en la división del trabajo.

Efectivamente, y como señala Marchan Fiz

*[...] la fragmentación, desde la Ilustración hasta hoy, se convierte en la categoría antropológica que mejor refleja el mecanismo de antagonismos y de contrariedades.*¹⁵

Esta conciencia de ruptura en el hombre y la sociedad, ya desde los primeros tiempos de la sociedad industrial, fue la que en nuestra

¹³ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p.157.

¹⁴ Como anécdota significativa en este sentido, debemos preguntarnos si esta percepción queda legitimada desde el momento en que los medios se han hecho eco de la manifestación de uno de los artistas más cotizados del mundo, especialista en la producción industrial de obras de arte consistentes en el troceamiento y exhibición de animales fragmentados, que afirma que *una mierda es arte* con la sola condición de que ostente *su* firma.

¹⁵ MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000, (1987) p.163.

disciplina provocó que, a partir de Schiller, se pensase en el *universo ideal de la estética*¹⁶ donde el hombre recupera su *totalidad*.

Y, según otra línea de investigación en el presente trabajo, esta misma conciencia de *fragmentación* y la necesidad de recuperación de la *totalidad*, posee el pensamiento de Tàpies, sobre todo en su consideración del desastre que supone para Occidente la concepción dual materia/espíritu de la realidad:

*[...] antigua disociación (fragmentación) o esquizofrenia europea tal vez comenzará a ser sustituida por una concepción no dualista y orgánica del Universo [...] unas maneras de entender el mundo que - no nos cansaremos de repetirlo - ha tenido y tiene desastrosas consecuencias.*¹⁷

Y en el mismo sentido, en otro lugar, dice Tàpies:

*[...] el hombre actual carece de regla general de principios unificadores que le den sentido. En realidad, como dice Alan Watts, " los hombres muestran una coherencia superficial gracias a la extensión de la tecnología y la aceptación común de ciertos modos de pensamiento cuya naturaleza misma consiste en producir una desintegración mayor.*¹⁸

Precisamente en el mismo sentido los científicos cuya concepción de la materia, la mente y el universo han tenido una fuerte influencia en el pensamiento de Tàpies, aún en tiempos recientes constatan en nuestra sociedad la existencia de la misma categoría: fragmentación entre la cultura oriental y la occidental, entre el arte y otras áreas de la vida, y por ello constatan que:

*[...] el mundo civilizado se está acercando a un estado en que el sentido de contacto con la totalidad es ya muy pequeño. Por tanto, existe el peligro de perder contacto con esta dimensión cósmica clave, justamente en un momento en que más la necesitamos, ya que tanto el individuo como la sociedad han sido arrollados por una "mala información" destructiva [...].*¹⁹

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ TÀPIES, A., "La materia del arte (materialismo, filosofía oriental y política)" publicado en *Avui*, setiembre de 1977, incluido en "La realidad como arte" Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2007, p.135.

¹⁸ TÀPIES, A., "La participación en el arte," publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en "El arte contra la estética," Ariel, Barcelona, 1974, p.83.

¹⁹ BOHM D., y PEAT, F.D., *Ciencia, orden y creatividad*, Kairos, Barcelona, 1998, (1988), p.281.

Y contra este estado de cosas Tàpies utiliza tanto su expresión plástica como su reflexión estética, a fin de coadyuvar a lo que denomina una *nueva visión del mundo* y la percepción de la *realidad profunda* a que hace referencia constante en sus escritos. Y estas reflexiones que ha prolongado a lo largo de medio siglo continúan teniendo, a mi modo de ver, plena vigencia hoy.

La lectura de leer los anteriores párrafos indican claramente que las nociones expresadas en la teoría tapiésiana poseen mucho del pensamiento idealista. En este sentido se puede hablar, siguiendo a Peter Bürger, de la actualidad y validez de ciertas ideas del movimiento romántico, en el cual, según otra línea de esta investigación, hunde sus raíces profundamente la reflexión estética de Tàpies.²⁰

Y entorno a dicho movimiento dice Peter Burger:

*[...] yo tengo la convicción de que el romanticismo es actual en un sentido no trivial. La crisis ecológica del presente nos hace receptivos a una crítica del modelo de dominio racional de la naturaleza, que reconoce la conexión de la dinámica del progreso y la destrucción radical de la naturaleza y que al mismo tiempo ocasiona miseria, una miseria de otro tipo que la constatada por los teóricos de los movimientos laborales en el siglo XIX. Con ello, la dimensión práctica del pensamiento especulativo reclama la salvación de la naturaleza. La idea de un trato cuasi comunicativo con la naturaleza que es común a los trabajos sobre ciencias de la naturaleza de Goethe y a la filosofía romántica de la naturaleza, adquiere, a la vista de la previsible catástrofe ecológica, una significación práctica.*²¹

En el mismo sentido S. Givone comienza su *Historia de la estética* con la contraposición entre técnica y arte - y su reflexión estética, con la siguiente admonición:

²⁰ En cuanto a la relación entre idealismo y romanticismo, ver JARQUE, V. "Filosofía idealista y romanticismo" en BOZAL, V, (editor) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I y II, La balsa de la medusa, Madrid, 2004, (1996). Sin embargo, adelantamos que la relación del pensamiento tapiésiano con el idealismo y el romanticismo que se presenta en este texto ha de tener en cuenta, como se verá, la fundamental interferencia del pensamiento estético extremo-oriental.

²¹ BURGER, P. *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, (1983), p.56.

[...] en una época como ésta en la que no hay pregunta que no se reduzca a la cuestión de la posible destrucción de la humanidad por obra de la técnica [...]²²

Y precisamente esta *dimensión práctica del pensamiento estético*, es decir, lo que la disciplina estética llama *estética operativa*, constituye el interés preferente, la intención última, por la que Tàpies se ha lanzado a las siempre inquietas, cuando no turbulentas, aguas de la reflexión estética. Y por ello considero pertinente, por su vigencia y actualidad, la presente investigación.

El profundo interés que nuestro autor ha desarrollado por el conocimiento de la historia de las ideas estéticas y, desde luego, la intensa ósmosis que se produce entre éstas y su praxis artística y experiencia vital, ha provocado que los temas tratados conformen en Tàpies un conjunto coherente de reflexión estética, hasta el punto de que este conjunto conforma un auténtico *sistema*, sólo que este sistema posee unas características específicas que lo alejan del concepto tradicional de *sistema cerrado*, entendiendo por tal el que, en el siglo XVIII, sobre todo a partir de la mentalidad clasificatoria de Linneo, imita metodológicamente a las ciencias naturales, pretendiendo así su propia legitimación.

Y entendemos que los problemas estéticos que ha tratado Tàpies, ha llegado a conformar un *sistema* no porque haya sido su intención, sino porque, a lo largo de medio siglo, el surgimiento de problemas concretos, más que por el ánimo de especular, ha provocado que su extenso y profundo tratamiento de los diferentes problemas estéticos haya tenido como consecuencia que éstos se entrelacen de forma natural y orgánica, conectados unos temas a otros, interactuando entre sí, a través de una serie de hilos conductores o líneas de fuerza que estructuran sólidamente un conjunto cohesionado y coherente.

En este sentido entendemos, - y esta es otra de las líneas de investigación del presente texto, - que el pensamiento tapiésiano conforma un profundo *humanismo*. Un humanismo que trasciende las periodizaciones convencionales y por lo tanto - ya he dicho que su intencionalidad última es extremadamente ambiciosa - el propio Humanismo renacentista.

²² GIVONE, S., *Historia de la estética*. Tecnos, Madrid, 2002, (1990), p.9.

Por ello la construcción del pensamiento tapiesiano, es decir, su formalización en sistema, más que a la tradicional analogía de red, se corresponde con una *casa tradicional mediterránea*, que se construye, en crecimiento orgánico, por adición e interconexión de las diferentes dependencias a medida que se presentan las necesidades vitales en el tiempo. Es decir, no por capricho de añadir, no por voluntad de especular y mucho menos de adornar, sino por necesidad de habitar. Por necesidad, en Tàpies, de *habitar el arte*. Y por necesidad de que el *arte* habite la *vida*.

Y, al igual que la casa tradicional mediterránea, el edificio estético de Tàpies proviene de una evolución y un enraizamiento *histórico* de una cierta *tradicón* de la historia de las ideas estéticas.

ARTE, REFLEXIÓN ESTÉTICA Y CONTEMPORANEIDAD.

Conocí a un profeta
que iba más allá de los matices y de los objetos del mundo,
del campo del arte y de la ciencia, del placer, de los sentidos,
para espigar imágenes.

Pon en tus cantos, dijo,
ya no la hora o el día enigmáticos, ni segmentos ni partes; pon,
pon en primer término, como luz para todos y como canto
inaugural de todos,
las imágenes.

Walt Whitman.

Ya en 1970 Adorno inicia su *Teoría Estética* con la siguiente afirmación:

Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida. La pérdida de actuación sin reflexión, ni problemas no queda compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible ante la que se encuentra la reflexión. En muchas dimensiones, la ampliación resulta ser estrechamiento”²³

Tomemos buena nota: esta conciencia de crisis que reseñaba Adorno a principios de los años setenta del siglo pasado hace referencia tanto a

²³ ADORNO, TH., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, (1970).

la *práctica del arte* y su legitimación, como a la *reflexión sobre el arte*, es decir a la teoría estética.

Y, en torno al año 2000, Marc Jimenez concluye su obra *¿Qué es la estética?* con una similar percepción:

*¡Nada resulta más revelador de la morosidad ambiente de los años noventa como los leif motifs sobre el tema! <<el arte está en crisis, la crisis está en el arte, el caos reina en todas partes y todo es un caos>> de lo que las revistas especializadas e incluso la prensa para el gran público se hacen eco*²⁴

Pero la tan mentada crisis se diluye en buena parte cuando observamos la buena salud que muestra el mercado del arte, concretado en el lanzamiento mediático de artistas y tendencias. No hay ciudad ni pueblo que no posea un museo de arte contemporáneo. Se forman interminables colas en las convocatorias multitudinarias a los eventos convocados por los museos, y las ferias de arte prosperan por doquier.

Y es que, superponiéndose tanto a la práctica como a la reflexión sobre el arte se ha emergido una realidad palpable, reseñada igualmente por Marc Jimenez:

*“El nacimiento de un poderoso sistema económico encargado de la gestión de las prácticas culturales y artísticas”*²⁵.

En el mismo sentido Tàpies alerta contra los *engaños de las llamadas industrias culturales*, cuya confabulación permite al sistema ocultar los auténticos valores de los contenidos del arte moderno²⁶

Este sistema económico, que gestionan galeristas, marchantes, comisarios artísticos y poderosos inversores directamente encastrados en el ámbito político, ha coincidido en el tiempo, según la percepción de Tàpies, con lo que se ha dado en llamar la *teoría de la posmodernidad*, cuya máxima razón de ser consiste en la desacreditación de las *vanguardias históricas*, la conciencia de la imposibilidad de *progreso* y, en definitiva, la deslegitimación de la *modernidad*.

Y contra aquella *industria cultural*, en defensa a ultranza de la *modernidad* y contra aquella superestructura ideológica que conculca

²⁴ JIMENEZ M. *¿Qué es la estética?* Idea books, Barcelona, 1999, p.286.

²⁵ *Ibid*, p.288.

²⁶ TAPIES, *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.38.

la actualidad de esta categoría alza su voz Antoni Tàpies quien, ya desde los primeros tiempos de innoble oscuridad cultural y ética de la dictadura franquista en España, no se conforma con la máxima *jo pinto i prou*.

Aquí es absolutamente relevante la dicotomía reseñada al principio de este texto en relación con Adorno: lo que llamaremos la *ósmosis* entre la *práctica* del arte y la *reflexión* sobre el arte, y a la relación de ambas con el resto del mundo y de la vida, lo que inmediatamente nos lleva al centro de la problemática que debemos plantear: la *autonomía* o *heteronomía* del arte y la estética en el pensamiento tapiesiano.

Tàpies rompe con el principio de *autonomía del arte* y de la *reflexión estética* desde el mismo momento en que entiende el *arte como un instrumento para cambiar la vida*. No es solamente que quiera hacer del arte algo más que un *divertimiento dominical* sino que postula un profundo cambio de la *sociedad alienada* a través, entre otros instrumentos, del arte. Y desde luego esta intención profunda, que aquí deviene axial (y axiológica) plantea un sinfín de problemas que nuestro autor trata de dilucidar con una patente intención de incidir mediante la *educación estética* de la sociedad.

Nuestro autor parte de la conciencia de una sociedad radicalmente alienada y arremete frontalmente, mediante una abundante obra escrita, contra la *industria cultural*, pretendiendo que el arte sea motivo de renovación social a través de la “salvación” individual en una especie de, como dice el poeta Antonio Gamoneda, *sublevación inmóvil*. El arte ha de consistir, según Tàpies, en un camino de meditación individual, una senda de aprendizaje y conocimiento de una realidad más allá de la realidad aparente: una *gnosis* de la realidad profunda y con ello y en conjunción con la ciencia, la poesía, la filosofía y la política, cambiar la sociedad y la vida.

Y, consecuentemente y contra el *n’importe quoi* posmoderno Tàpies rompe una y mil lanzas en defensa de la *modernidad* entendida como *proyecto de progreso* y, aún más, como *cambio operativo no diferido*.

Esta noción de *estética en lucha* se incardina, según nuestra tesis, en el propio *proyecto de progreso ilustrado* y por lo tanto

enlaza radicalmente con el propio nacimiento y desarrollo de la ciencia estética.

En el pensamiento tapiesiano, que posee una profunda conciencia de lo histórico, el propio nacimiento de la ciencia estética está inmerso históricamente en un proceso de emancipación que nace en la propia Ilustración, se desarrolla en el romanticismo, estalla con las vanguardias históricas y prosigue pujante en la postguerra. Aquí interesa averiguar, y esta es otra de las líneas de investigación del presente texto, hasta qué punto está inmersa y hunde sus raíces la estética tapiesiana en lo que he dado en llamar la *tradición estética en lucha*. Nuestra misión consiste así en comprender su misión.

La importancia de la obra teórica de Tàpies no ha sido objeto del correspondiente interés sino, en muchas ocasiones, como ha señalado Pere Gimferrer - en un texto a mi modo de ver clarividente y que ha sido muy inspirador del presente escrito - simple y llanamente ignorada: *culpablemente ignorada*.²⁷

Y frente a esa omisión articula Tàpies un entramado coherente de ideas estéticas que forma un verdadero *corpus* enmarcable en el campo estético, reivindicando así, directa o indirectamente, la vigencia contemporánea de la propia ciencia estética.

Por ello entiende la plena legitimidad y vigencia de la reflexión sobre lo que llama los *eternos temas de la estética*, los *temas de siempre*²⁸, las *constantes del gran arte de todos los tiempos*²⁹ y la *estética de todos los tiempos*³⁰.

Pero esta *constante* no implica una inmutabilidad, sino que, junto a la existencia de una constancia, convive una permanente destrucción y renovación de las formas artísticas:

*Al compás de de la marcha de los grupos humanos [...] paralelamente a las grandes revoluciones científicas y técnicas [...]*³¹

²⁷ GIMFERRER, P. *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Polígrafa, Barcelona, 1974, p.47.

²⁸ TÀPIES, A. "Destrucció i continuïtat en les idees estètiques." Publicado en *La Vanguardia* el 19 de mayo de 1973 e incluido en "L'experiencia de l'art," Edicions 62, Barcelona, 1996, p.167.

²⁹ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, 1999, Barcelona, p. 19.

³⁰ TÀPIES, A., El arte y la sociología del arte, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona p.109.

³¹ TÀPIES, A., *ibid.*

Lo que nos lleva, en otra de las líneas de la presente investigación, a otro de los problemas o temas fundamentales en estética: la perpetua renovación de las *formas* y los *contenidos* en el arte y si existe alguna constante que permanece a través del tiempo.

Decía Morpurgo Tagliabue que la estética se puede abordar por sistemas, por métodos y por problemas.³²

Y este último enfoque es el que coincide, por su propia naturaleza, con la obra teórica de Tàpies quien ha tratado en numerosos escritos y entrevistas todo tipo de cuestiones estéticas, pero no sistemáticamente sino, en palabras propias, los *temas que más me preocupan*.³³ Y, en consecuencia, el tratamiento por *temas* o *problemas* constituye el método expositivo aplicado en el presente texto.

De inmediato se plantea el problema de cuál sea el ámbito de actuación de la ciencia estética, tanto por su consideración histórica como por el campo de su jurisdicción, en relación a la teoría estética de Antoni Tàpies y por nuestra propia consideración.

La obra teórica de Tàpies constituye, como ya he apuntado, un *sistema abierto* que es heredero del pensamiento estético ilustrado occidental, y su continuación - y contradicción - en el movimiento romántico, pero que también recoge, integrándolo en el propio sistema, *otros* pensamientos estéticos: el pensamiento estético de otras culturas.

Formaliza así un sistema de pensamiento que, en su sentido tradicional, representa la continuación de la corriente estética que, en su acepción moderna, nació como *instrumento de emancipación* del hombre, a mediados del siglo XVIII, con raíces, como la propia estética, en la Ilustración, pero que, en una constante revisión de la propia noción de modernidad, recoge el pensamiento estético de tiempos pasados del ámbito occidental, la estética de los primeros tiempos y de la estética medieval, así como la estética de culturas no occidentales, sobre todo la estética de las diversas formas de pensamiento del extremo oriente.

De lo anterior se deduce, como se verá en su momento, un concepto muy amplio de estética, que hace referencia tanto a la tradición de la estética occidental como a la extremo-oriental, confirmando así que en

³² MORPURGO TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, (1960), p.9.

³³ TÀPIES, A., *Valor del arte*. Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.11.

el caso de extremo-Oriente existe, como veremos, una auténtica estética en sentido estricto, es decir, reflexión escrita sobre el arte.

Pero también existen, como muy bien sabe Tàpies, otras estéticas que, sin haber desarrollado una teoría, han plasmado su pensamiento estético en las propias obras de arte. En este sentido es importante reseñar que existen estéticas en sentido estricto también en las culturas sin tradición escrita, como sucede en las estéticas africanas.³⁴

En Occidente la estética nace, a mediados del siglo XVIII, frente a los poderes de la iglesia y la aristocracia, como un *proyecto de progreso*, es decir de *modernidad*. Pero, como dice Marchan Fiz, independientemente o no de nuestra actual *condición posmoderna*, hemos de convenir en un cierto agotamiento del concepto de modernidad:

*El callejón sin salida de ciertas versiones, predominantes hasta fechas recientes, de la modernidad, e impulsa una revisión del pensamiento estético a la búsqueda de una nueva identidad.*³⁵

Esta labor pretende realizar Tàpies en sus textos, según mi tesis, a través de la renovación del concepto de *modernidad*, en tanto en cuanto ésta ya no supone, en su configuración estricta, una ruptura con el pasado, fundamentalmente mediante la recepción de las culturas de otros tiempos y de otros ámbitos geográficos diferentes de la cultura occidental.

Y por ello el estudio de la estética como ciencia autónoma, moderna y progresista en el concepto de Tàpies es la estética nacida de la Ilustración, a su vez se ve sustancialmente influida y transformada por la negación de una Razón universal, por la expansión nítidamente romántica de puesta en valor de lo *subjetivo*, de lo *particular*, de lo *tradicional*, lo *mítico*, lo *mágico*, y del *sentimiento* de los hombres y de los pueblos. Sobre todo de *otros pueblos*. Y su función última, en este desarrollo de la estética desde la Ilustración al movimiento romántico, de transformación de la sociedad, es decir, la creación de una *estética operativa*.³⁶ Y esta estética no meramente especulativa sino transformadora de la realidad, continúa siendo, según Tàpies, plenamente válida y sigue vigente en lo contemporáneo.

³⁴ VV.AA., *Arte africano*, Summa Artis, Espasa-calpe, Madrid, 1988, (1988), p.218.

³⁵ MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*. Alianza, Madrid, 2000, p.9.

³⁶ MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 200, (1987), p.61.

Y la importancia del pensamiento estético de Tàpies lo es precisamente porque realmente, con gran clarividencia, se ha anticipado en su reflexión a ese callejón sin salida de la modernidad a que se refiere Marchan Fiz.

Por ello es fundamental el propio concepto de *modernidad* en el pensamiento de Tàpies.

Podríamos llamarle un *concepto expandido de modernidad*, en cuanto que enlaza con una estética que alcanza en el tiempo hasta lo prehistórico y que en el espacio se desplaza con notoria naturalidad y comprensión por las ideas estéticas de otras culturas, más allá del estéril antropocentrismo occidental.

Y precisamente en el mismo sentido Marc Jimenez afirma que el nacimiento de la estética como tal en 1750, de la mano de Baumgarten, sólo es un momento del largo desarrollo de la reflexión sobre el arte. Y la estética, en su sentido más amplio, que adoptamos aquí y que igualmente entendemos que es la adoptada por nuestro autor, hunde sus raíces en la Grecia clásica y aún más allá.³⁷

Para Tàpies esta noción de la estética implica asumir la larga marcha de *emancipación* del hombre. Y en ella se inscribe su obra, tanto teórica como plástica.

Así ha sido paladinamente proclamado por el propio artista:

*Las artes plásticas pueden ser extremadamente sutiles y de una contundencia poderosísima para la lucha*³⁸

La lucha de Tàpies está indisolublemente unida a la consciencia de una determinada situación social y a la propia concepción del arte, de la estética y su función última como fuerza operativa, como instrumento de cambio. Sin embargo considera que este arte operativo pertenece a una *tradición* que conforma el *gran arte*, el *arte de todos los tiempos* y a una consecuente reflexión teórica que pertenece a las *grandes tradiciones estéticas*. Pero, ¿qué entiende por *tradición estética*? y ¿cómo se articula en su pensamiento *los cambios* que propugna el arte contemporáneo con la *constante* del arte y la reflexión tradicional? Pretendo aquí dar contestación a estas fundamentales preguntas.

Tàpies parte de la conciencia de una *sociedad contemporánea alienada*.

³⁷ JIMENEZ, M., *¿Qué es la estética?* Idea books, Barcelona, 1999, p.25.

³⁸ *Ibid.* p.128.

Y, según su criterio, el arte puede y debe jugar un papel esencial en la solución de los problemas de la sociedad. Es lo que la estética denomina *estética operativa* y Tàpies la *función social* del arte.

La sociedad contemporánea, según Tàpies no tiene acceso a la

[...]“*realidad profunda*” y el arte puede proporcionar conocimiento a través de la “*modificación de la consciencia*”³⁹

Y este conocimiento se produce en el proceso de la *experiencia estética*:

*Que nos haga ver la “auténtica realidad.”*⁴⁰

Pero a esta experiencia estética que debe producir un cambio y una percepción distinta de la realidad aparente, no se puede llegar sin una preparación previa: surge aquí otra de las grandes categorías de la ciencia estética: es el tema de la *educación estética*.

Tàpies piensa que la sociedad se ha de elevar hasta el arte, no descender el arte al pueblo:

*El artista, para hacerse comprender, no ha de descender a los más; son los más los que han de subir al artista.*⁴¹

Y ello sólo se logra, según nuestro autor, mediante la sensibilización de la población mediante el aprendizaje, mediante la *educación estética*, en cuya actividad, intervienen diversos sectores, pero muy prioritariamente el artista, cuyo estatus de *mediador* corre paralelo con la importancia del *arte como instrumento de liberación*.

La crítica de de una *sociedad alienada* y la *mediación del arte*, previa a *educación estética* desembocaría necesariamente, según Tàpies y una amplia tendencia de la estética, en una sociedad más libre. Es lo que se ha llamado el *tercer estado*, lo que implica un *proyecto de progreso hacia una sociedad utópica*.

El nacimiento en conflicto de la estética se desarrolla en una larga marcha hacia la *autonomía estética*, que en Tàpies tiene el mismo sentido de liberación de sucesivos *academicismos*⁴².

³⁹ TÀPIES, A. *L'experiencia de l'art*, Edicions 62. Barcelona, 1996, p.83.

⁴⁰ *Ibid.*, p.172.

⁴¹ Entrevista concedida a Manuel del Arco. en *La Vanguardia*, 25 de Octubre de 1955, recogida en “L'experiencia de l'art,” Edicions 62. Barcelona, 1996, p.66.

⁴² TÀPIES, A. *L'experiencia de l'art*. Edicions 62, Barcelona, 1996, p.151.

Esta liberación está protagonizada por el *artista* en tanto que actor social a través de la operativa del arte como instrumento de reflexión.

Pero Tàpies es igualmente consciente de que el arte, en expresión de Marc Jimenez, en su proceso de desligazón progresiva, puede provocar un apartamiento del arte de la vida y su función de conocimiento de la “auténtica realidad”, lo que plantea el problema de la *heteronomía* del arte.

Todo ello trata Tàpies en sus escritos como una continuación y complemento de su obra plástica.

La obra, tanto teórica como plástica, de Tàpies se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Las causas por las que nuestro autor se sintió llamado a sumergirse en las procelosas aguas de la reflexión teórica son múltiples.

Su primer escrito teórico es de 1952 y, como ha reseñado Xavier Antich, es importante establecer el contexto de la España bajo la dictadura franquista⁴³ y el desolador panorama artístico y mucho más teórico, de la época, tanto por el desconocimiento de la historiografía por parte de los críticos de arte, como por la ausencia de escritos de artista.⁴⁴

Por ello Tàpies, para combatir *los aires de suficiencia de los teóricos y los ataques tan injustos que con frecuencia tenía que aguantar contra todo el vanguardismo [...]*⁴⁵ se siente compelido a saltar a la arena para *pensar el arte*. En este sentido es relevante el listado bibliográfico que hemos elaborado que, concretamente en los escritos de Tàpies, no sigue el convencional orden alfabético sino cronológico, a fin de señalar las áreas de interés de su reflexión en su determinación temporal.

El propio Tàpies nos ha puesto en guardia contra la idea de que esta reflexión pueda tener una finalidad autojustificativa de la propia

⁴³ ANTICH, X., en Prólogo a *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008.

⁴⁴ Y, en general, escasez de crítica. Ver, en este sentido, BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España*, Summa Artis, Espasa Calpe, 2000, (1991), p.364. Y escasez de pensamiento estético. Ver CABRERA GARCÍA, M^a. I., *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, Granada, 1998.

⁴⁵ TÀPIES, A., *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, (1983), p. 328.

producción plástica. Y para ello destaca un hecho reseñable: en sus escritos teóricos hay escasas referencias a su propia obra.

Pero, al igual que manifiesta no querer legitimar teóricamente su producción plástica, también parece rechazar la pretensión de constituir una “teoría del arte”.

*[...] no se vea en esta un discurso teórico demasiado sistemático ni nada más que un sincero pensar en voz alta ante los muchos problemas [...]*⁴⁶

Pero Tàpies también intuye que su reflexión estética, aunque dispersa en el tiempo y en los temas, no deja de poseer laxos inextricables:

*[...] el lector, pues, descubrirá con facilidad los hilos conductores [...]*⁴⁷

Son estos *hilos conductores* los que conforman la estructura de un auténtico sistema. Pero, de inmediato, en cuanto hablamos de *sistema*, hemos de convenir que entramos en conflicto directo con las tendencias actuales del *n’importe quoi*, que, aparentemente deslegitiman cualquier pretensión de razonar sobre arte.

Pretende Tàpies que su reflexión no se entienda en un sentido normativista. A este aspecto me refiero cuando hablo de las procelosas aguas de la teoría estética. Y es que, como dice Eco en su *Definición del arte*, el mero hecho de proporcionar al lector un concepto de arte ya implica un cierto direccionamiento, un cierto acotamiento y deslinde que, forzosamente excluirá a algo o a alguien.⁴⁸

En cuanto a la propia legitimidad de la reflexión estética, entendemos que queda justificada en el caso de nuestro autor por la misma razón del propio nacimiento de la estética: la complementariedad de dos mundos paralelos pero inextricablemente relacionados: el de la *producción de objetos físicos* y el de la *reflexión* sobre los mismos.

A esta misma necesidad de razonar se ha visto compelido Tàpies. Y sus razones han quedado plasmadas en toda su producción escrita y,

⁴⁶ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Empuries, Barcelona, 1993, p.11.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p. 25

contrariamente a otros artistas,⁴⁹ la concesión de innumerables entrevistas, declaraciones y conferencias, en las que no hace sino, como él mismo dice, *reflexionar en voz alta* sobre los temas de actualidad sobre el arte y sus circunstancias y así, haciendo uso de su legítimo derecho a la libertad de expresión, tan arduamente conseguida, polemizar sin tapujos con las ideas o actitudes que considera injustas o equivocadas.

Pero es más. Tàpies ha sido explícito en cuanto a la legitimidad de la reflexión estética al relacionar el *arte de todos los tiempos* con la historia de las ideas estéticas:+

*Tanto en el caso de las obras de factura popular y sencilla como en las extremadamente cultas y refinadas, su capacidad expresiva ha llenado muchas páginas de la historia de las ideas estéticas.*⁵⁰

La obra plástica de Tàpies, como dice Roland Penrose, es muy hermética para un *público mayoritario*.⁵¹ Es más, Tàpies entiende que también lo es para los especialistas, e incluso para los autores más cercanos al artista, con quienes no siempre ha estado de acuerdo. En el mismo sentido Bárbara Catoir afirma que, el de Tàpies, es un arte que sólo se manifiesta a quien sabe descubrirlo.⁵²

Pero el objetivo del presente trabajo no es llevar a cabo una labor exegética, interpretativa o descodificadora de la praxis de Tàpies que, por otra parte, ya está realizada en una abundantísima bibliografía, en apariencia, exhaustivamente, sino estudiar su pensamiento estético, ignorado con demasiada frecuencia, lo que, todo sea dicho de paso, ha producido que en la propia exégesis su obra haya sido a veces sobreinterpretada. Y a veces malinterpretada.

Por eso la conciencia de no ser comprendido en su *sentido profundo* ha sido otro de los motivos de que Tàpies haya tomado la pluma.

De hecho ha manifestado que sus primeros escritos lo fueron por la escasez de críticos de arte y la unilateralidad de sus puntos de vista, que en Cataluña, prácticamente se reducía a un crítico. Por ello a la pregunta de cuándo se había decidido a escribir, contesta:

⁴⁹ Recordar el famoso, cuasi mítico, “silencio” de Duchamp.

⁵⁰ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 1999, p.18.

⁵¹ PENROSE, R. *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1996, (1987), p.172.

⁵² CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987), p.7.

[...] la razón fue que quería expresar mi opinión desde el punto de vista de un artista catalán en una época en la que el conjunto de los acontecimientos culturales catalanes estaban muy influidos por el criterio de una sola persona: Alexandre Cirici, ya muerto. Yo tenía la sensación de que era necesario demostrar a los jóvenes artistas y al público en general que, además de las ideas de Cirici, existían otras opiniones.⁵³

Pero sobre todo y de ahí nuestra tesis de la existencia de un fenómeno de *ósmosis* entre teoría y práctica, ha sido su intensa preocupación por la realidad social lo que ha llevado a nuestro autor a una constante labor tendente a explicar, mediante escritos teóricos lo que constituye una continuación de la *comunicación* plasmada en su obra plástica. Pero también una reflexión genérica, independiente de su obra plástica, provocada por la preocupación por la situación sociopolítica y del papel que el arte puede jugar en la concienciación y transformación de la sociedad.

Desde luego, algunos de sus textos, directa o indirectamente, hacen referencia a su propia obra plástica. Con ellos lanza una constante advertencia contra el análisis meramente *formalista* no solo de su obra sino de todas las obras de arte de la historia en detrimento de, según nuestro autor, su profundo *significado simbólico*, es decir, de su *contenido* como instrumento gnoseológico y operativo.

No es mi objetivo desvelar el *contenido* de la obra de Antoni Tàpies, sino precisamente calibrar conceptualmente, entre otros, su interés por el juego y la tensión que se establece entre dos conceptos que transitan toda la historia del arte con los más diversos nombres pero que, al final, como dice Peter Bürger,⁵⁴ bajo diversas denominaciones, siempre regresa. Es la relación entre la *forma* y el *contenido*, entre la *apariencia* y el *tema*. La relación entre la *sensación* y la *idea*.

En definitiva, independientemente de que pueda interpretarse como sustrato teórico legitimador de su propia obra, Tàpies ha realizado una profunda labor de plasmación de las ideas estéticas, es decir, de reflexión sobre arte y sus circunstancias.

Una vez afirmada, como se infiere de la obra de Tàpies, la propia existencia de una estética viva, inmediata y necesariamente se plantean, tanto en los *problemas* tratados por Tàpies como en la propia

⁵³ *Ibid.* p. 111.

⁵⁴ BURGER, P. *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, (1983), p.121.

constitución de un campo de estudio propio y autónomo para la disciplina estética, un cúmulo de problemas cuasi inmarcesibles, porque, como dice Marc Jimenez:

*Ninguna estética filosófica hubiera salido a la luz del día sin la constitución de las ideas de creación autónoma, y del sujeto creador. Había también que definir la relación entre la razón y la sensibilidad, plantear preguntas sobre el gusto y sobre la experiencia individual, y esforzarse en determinar el papel de la razón en el terreno específico del arte, distinto de la ciencia y de la moral. Dentro de ese ámbito estético autónomo, el juicio de gusto, individual, subjetivo, puede ser ejercido libremente, sin tener que justificarse, ante instancias superiores, tales como la teología, la metafísica, a ciencia o la ética. Por lo menos al principio.*⁵⁵

Y todos y cada uno de estos problemas han sido tratados de una u otra forma por Tàpies.

La obra teórica de Antoni Tàpies ha sido recogida hasta ahora principalmente en seis libros - que se relacionan en el correspondiente apéndice bibliográfico - que recopilan la masa principal de sus escritos, amén de una gran cantidad de entrevistas, reportajes, declaraciones y conferencias publicados en diversos medios, lo que hace del mismo un caso único de artista por el prolijo tratamiento teórico realizado, que le convierte no sólo en uno de los principales artistas, sino también en uno de los más profundos y polémicos pensadores en el ámbito de la estética y de la cultura de la segunda mitad del siglo XX.

E, inmediatamente, se plantea aquí un doble problema de legitimidad, que a su vez afecta al estatus del artista como esteta. Se trata de a quién podemos denominar autor de estética.

En este sentido Marc Jimenez establece una distinción entre lo que llama la *teoría del arte* de los artistas que reflexionan sobre su obra y la de sus contemporáneos y el propio *intento de conceptualización puesto de manifiesto por el estético*.⁵⁶

No existe a mi modo de ver esta contradicción en Tàpies que constituye un artista en el que confluye esta excepcional conjunción entre la praxis y la teoría del arte entre las que se producen, de forma natural, un movimiento de flujo y reflujo.

⁵⁵ JIMENEZ M. *¿Qué es la estética?* Idea books, Barcelona, 1999, p.66.

⁵⁶ *Ibid*, p.17.

Por otra parte se plantea aquí otro problema que sobrevuela desde sus inicios a la propia ciencia estética: si es posible hablar mediante conceptos, es decir, mediante un discurso lógico, de un ámbito como el estético, en el que priman la percepción, la imaginación, la intuición y la fantasía.

Este tema hace referencia a una aparente contradicción. ¿Cómo se puede hablar “razonablemente” de las cuestiones que afectan a la sensibilidad?⁵⁷ También este tema fundamental ha sido, como veremos, tratado por Tàpies.

II ESTADO DE LA CUESTIÓN

La obra plástica de Tàpies ha sido objeto de análisis a través de una extensa bibliografía. No así su obra teórica que es, en un primer acercamiento, nuestro campo inmediato y exclusivo de investigación desde la perspectiva de la historia de las ideas estéticas.

Como ha dicho Roland Penrose, la significación de la obra plástica de nuestro autor es muy hermética.⁵⁸ Y altamente sugerente, diríamos nosotros, pues, de inmediato, el observador y el estudioso se siente atraído hasta el vértigo por la profundidad del universo tapiesiano.

Por ello, uno tras otro, los principales autores de la bibliografía internacional, cuando se han sumergido la observación de la poderosa presencia de las obras de arte, se han visto abocados a describir, con admiración indisimulada, la intensa y vasta trayectoria productiva y vital del artista. Pero, sobre todo, lo han hecho desde su propio acervo

⁵⁷ JIMENEZ M. *¿Qué es la estética?* Idea books, Barcelona, 1999, p.16.

⁵⁸ PENROSE, R., *Tàpies*, Poligrafa, Barcelona 1977, p.60.

cultural e interpretativo del estudioso, e incluso en un sentido más bien ratificador de las propias ideas del autor.

Esta faceta de la bibliografía ha sido puesta de relieve por el propio Tàpies, cuando, en referencia a un autor tan relevante para la época y amigo personal, como es Michel Tapiè ha dicho:

*Tapiè me utilizaba como un ejemplo para sus teorías sobre el informalismo. Esto lo hacen muchos críticos también: van a lo suyo y toman unos cuantos pintores como ejemplo.*⁵⁹

Y por ello mismo, la mayoría de los autores, no hacen referencia ninguna, o muy escasa, al pensamiento estético expresado por escrito o verbalmente por Tàpies más que, en todo caso, como corroboración de su propia interpretación y analizan muy escasamente el enraizamiento en la historia de las ideas estéticas de la reflexión de nuestro artista, que nosotros pretendemos realizar a partir de las fuentes antedichas.

Hemos de señalar sin embargo que queda lejos de nuestra intención criticar negativamente los numerosos y extensos textos en los que prepondera el carácter admirativo por los “descubrimientos” que los autores realizan en la exploración de la obra plástica de nuestro artista. Ello conlleva en muchas ocasiones a reiteraciones estériles, incluso a “descubrir” aspectos que el propio autor había desvelado hacía tiempo en sus escritos, pero también a un ámbito muy en línea con nuestra argumentación de que la obra de Tàpies es una gran continuadora del pensamiento romántico: en la bibliografía de estos autores se habla muchas veces del “arte desde el arte,” es decir, tienen un carácter más literario, incluso poético, que científico, por lo que pueden estar más cerca de la “verdad” que propugna Tàpies que sesudos análisis a los que se les escapa el alma por la “razón”.

De hecho esta inspiración poética que la obra plástica de Tàpies ha provocado en algunos críticos ha tenido a veces unas consecuencias productivas de una profundidad e intensidad magníficas y, aún más allá, también ha inspirado directamente la producción de algunos poetas.

Pero, igualmente, he de hacer constar que, así como me resulta inexcusable la inclusión en la bibliografía a tener en cuenta los textos que tratan monográficamente y originalmente la obra de nuestro autor, conscientemente he excluido los textos no relevantes, entre ellos, con mucha frecuencia los, en general, breves escritos incluidos en algunos

⁵⁹ TÀPIES, A., *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, (1983), p.328.

catálogos que no hacen sino reproducir casi frase por frase los comentarios a las características de la obra plástica de Tàpies realizados por autores anteriores y, desde luego, y esto es definitivo para no tenerlos en cuenta, no hacen ninguna referencia a sus textos u otras formas de expresión discursiva de su pensamiento estético.

Una vez sentado que no conocemos que se haya tratado realmente *en su conjunto* las ideas estéticas de Tàpies vertidas en su expresión discursiva, la consecuencia lógica es que el estado de la cuestión debería quedar reducido a su mínima expresión. Pero hemos de hacer justicia, en lo que sabemos, a los autores que, al menos puntual o indiciariamente, han tratado alguno de los *temas o problemas* que estructuran la reflexión de Tàpies, y ello con un criterio amplio o “generoso” al incluirlos a pesar de que no hagan expresa referencia a los textos de Tàpies, frecuentemente porque la cercanía y relación personal con el autor les hace concedores de sus ideas, pero, además, porque coadyuva al carácter introductorio en el pensamiento estético de Tàpies que pretende el presente texto.

Es difícil exagerar la importancia de los escritos entorno a la obra de Tàpies - que luego se dirá - de Alexander Pellicer y luego Juan Eduardo Cirlot, auténticos pioneros desde los años cincuenta del pasado siglo en el erial cultural de la España de la dictadura franquista, al reconocer y analizar la primera producción plástica de Tàpies, por lo que consideramos de rigor hacer referencia aquí a su obra aunque realmente no citen expresamente los escritos de Tàpies, pero su cercanía a nuestro autor en aquella época les constituye en testigos privilegiados del pensamiento estético tapiesiano en un tiempo de enorme oscuridad cultural y, por lo mismo, consideramos que entendieron perfectamente la importancia de una categoría fundamental para la historia de las ideas estéticas y para la teoría estética del propio Tàpies: la *educación estética*.

Casi en exclusiva mantuvo el protagonismo en la reflexión sobre la obra plástica de Tapies en los años cincuenta del siglo pasado el historiador y crítico de arte catalán Alexander Cirici Pellicer, cuyos escritos tienen igualmente valor de fuente porque la relación de cercanía personal constituyen información de primera mano que sustituye en buena parte la ausencia de referencia expresa a los escritos de nuestro autor.

Alexander Cirici, al igual que Juan Eduardo Cirlot, es consciente de la enorme dificultad que sufre el gran público de la época para captar

las novedosas formas plásticas de Tàpies. Por ello, en sus escritos, como el mismo Ciriot, traza una especie de ruta descriptiva y explicativa de las obras.

Ésta función didáctica o *educación estética* la plasma Cirici en una pequeña monografía⁶⁰ publicada en 1964 en la que reseña la intención de Tàpies de trascender las dicotomías artificiales establecidas entre lo visual y lo expresivo, lo figurativo y lo abstracto, entre lo material y lo espiritual al hacer referencia a *lo que existe para arrancar los misterios al mundo en impulso hacia lo absoluto*; la poética de los interiores, la importancia de la materia, las texturas, lo procesal y los objetos. Igualmente reseña lo que interpreta como desconfianza hacia la lógica de nuestro autor y su preferencia por la intuición, y, en definitiva, afirma Cirici:

*Es el diálogo de lo contingente con lo absoluto, de lo existente con la nada, en una especie de afirmación cántara del valor de todo lo que existe, por la posibilidad que tiene de dialogar de tú a tú por indigente que sea, con lo infinito.*⁶¹

En el mismo sentido insiste Cirici en un texto destinado a un importante especial dedicado a Tàpies en 1960 en la revista *Papeles de Son Armadans*⁶²:

*[...] materialización de lo absoluto. Este mecanismo, consistente en provocar el diálogo de lo concreto con lo indefinido, de la carne mortal con el oro inalterable, de lo que se describe en volumen, luz, color sombra, con lo inefable, suscita la coincidencia máxima del valor de lo que existe, por el mero hecho de existir como ente único e insustituible.*⁶³

Con esto creemos que Cirici dio, desde muy temprano, con una de las puertas principales de entrada al edificio del pensamiento tapiesiano e igualmente una de los conceptos fundamentales en la historia de las ideas estéticas: la búsqueda de la *recuperación de la totalidad* a partir de la conciencia de una sociedad humana fragmentada.

Por ello, poniendo en valor esta relación entre lo particular y lo general concluye:

⁶⁰ CIRICI PELLICER, A. *Tàpies, 1954-1964*, Gustavo Gili, Barcelona 1964.

⁶¹ *Ibid.* p.10.

⁶² CIRICI PELLICER, A., "Tàpies realista", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

⁶³ *Ibid.*, p.266.

*Al elaborar lo inmediato, al querer sacar consecuencias de lo particular, el artista penetra sin querer en el terreno de la magia, puesto que se niega a sí mismo las bases racionales.*⁶⁴

Consideramos este párrafo altamente significativo en cuanto que pone de manifiesto el punto culminante del *proceso de creación*.

Quien suscribe el presente texto pretende desarrollar cómo se articula en la reflexión de Tàpies esa relación entre lo particular y lo absoluto enunciada por Cirici.

La obra de Cirlot ha sido recopilada en un solo libro⁶⁵ que en realidad reúne varias obras: *Tàpies*, escrito en 1960 y *Significación de la pintura de Tàpies* en 1962 y además los artículos escritos por Cirlot desde 1949 hasta 1973. Así pues, se trata un cuarto de siglo de textos muy cercanos a la obra plástica y personalmente al propio Tàpies, cercanía que justifica su inclusión en este apartado pues los textos de Cirlot tienen una naturaleza bibliográfica pero también, por mor de esta proximidad personal, de fuente.

¿Qué intentaba enseñar Cirlot en relación a nuestro primordial de interés, el pensamiento estético de Tàpies? Pero sobre todo, y ello hace referencia a una categoría estética ya señalada y absolutamente relevante en el pensamiento tapiesiano, la *educación estética* ¿Qué intentaba explicar Cirlot a los perplejos observadores de una época de auténtica tiniebla cultural?

En el preámbulo al primer libro, Cirlot nos ofrece varias de las claves del pensamiento tapiesiano: la *expresión autónoma de la materia*, su intención última de *originar objetos dotados de validez intemporal*, y la necesidad de que las obras de arte produzcan eficazmente la *formulación y comunicación de nuevos modos de conciencia de lo real*.⁶⁶

Así pues, enuncia tres de las ideas estéticas fundamentales en nuestra investigación: lo *material*, lo *intemporal* y lo *real*. El resto del libro constituye una apasionada y sutilísima descripción y análisis del desarrollo de las técnicas y las formas (con disolución de la iconografía convencional) en la evolución de la obra plástica de nuestro autor.

⁶⁴ *Ibid.*, p.270.

⁶⁵ CIRLOT, J.E. *Tàpies*, Omega, Barcelona, 2000.

⁶⁶ *Ibid.*, p.58.

Descripción que tiene en Cirlot, de nuevo, fundamentalmente un carácter didáctico: como dice Lourdes Cirlot en el preámbulo a dicha obra *necesitaba con verdadera ansiedad hacerla comprensible a los demás*.

Es así de señalar que Cirlot, en sus prolijas descripciones, pone el énfasis en unas de las características primordiales del pensamiento de Tàpies: su obsesión por *interrogar la materia*. Lo que Cirlot llama su *carácter netamente inventivo* y la *primacía absoluta de la materia*, materia a la que *traslada lo psíquico* humanizándola.⁶⁷

Y ello nos lleva al momento del *proceso de creación* en donde Cirlot destaca el carácter *intuitivo* del acto creativo pero, a la vez, este momento culminante de la actividad artística, el momento supremo de la plasmación, incluso en el extremo de lo automático, viene siempre precedido por una previa *reflexión*.

Aquí hay que señalar como fundamental el atesoramiento previo que el artista haya hecho de sus predecesores. Tàpies ya era entonces un profundo conocedor de lo que él llama *el arte de todos los tiempos*, cuyas formas subyacen frecuentemente en las propias.

Cirlot no desconoce en absoluto esta característica. Ya en el preámbulo se señala el *paralelismo entre el arte de Tàpies y el arte de otras épocas*... Y en el siguiente libro aclara esta faceta cuando señala la *reaparación de los motivos eternos del pensamiento humano*.

Y este elemento de lo *intemporal*, de lo *permanente*, de lo *tradicional*, en *el arte de todos los tiempos* es axial en el pensamiento de Tàpies. Y Cirlot, al menos indiciariamente, supo percibirlo desde el primer momento.

En íntima relación con la anterior característica Cirlot hace emerger de la obra de Tàpies el elemento unificador de esa tradición universal: son los *símbolos*⁶⁸ los *símbolos de la tradición universal*.⁶⁹ Ámbito en el que Cirlot es una autoridad⁷⁰. Sin embargo, hemos de señalar aquí que en los últimos tiempos el carácter simbólico de la obra de Tàpies ha sido negada por otro gran conocedor de nuestro artista y su obra. Efectivamente Xavier Antich ha afirmado:

⁶⁷ *Ibid.*, p.34.

⁶⁹ *Ibid.*, p.85.

⁷⁰ Cirlot es el autor de una muy conocida obra, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2005, (1997), pero que tiene su antecedente ya en 1958 con *Diccionario de símbolos tradicionales*.

*[...] esforzarse, como hacen tantos autores, por interpretar la obra de Tàpies en clave simbólica o iconográfica implica reincidir en un paradigma caduco.*⁷¹

Cirlot insistió – y en el mismo sentido, aunque desde el punto de vista de la teoría, lo hará quien suscribe el presente texto- hasta la saciedad en el carácter simbólico de la obra plástica de Tàpies, incluso dedicando a este aspecto capítulos completos.⁷²

Sin embargo, es de reseñar un hecho que nos resulta extraño: Cirlot no hace expresa referencia alguna a los escritos y declaraciones de Tàpies. ¿Qué dice en este tiempo Tàpies en sus textos y manifestaciones en torno a lo *simbólico*? ¿Y a lo *perenne* y lo *efímero* en el arte?

Nunca sabremos lo que Cirlot, fallecido en 1973, quien realmente “entendía” a Tàpies, habría visto en su prodigiosa trayectoria posterior, ni si habría acudido entonces a los cada vez mas frecuentes textos de nuestro autor. Cirlot, desde una honestidad admirable llegó a preguntarse, en uno de sus últimos escritos, respecto de lo hermético de la obra de Tàpies:

*¿Qué virtudes chamánicas puede poseer una obra así?, ¿Hasta qué punto se evade del arte de tradición occidental y va, incluso, más allá de las más extrañas obras polinesias?, ¿Qué horizonte señala este tipo de obra?, ¿De qué abismo nos habla? No pensamos responder a estas interrogaciones, ya que Tàpies tampoco las ha constestado aún, Pues los “misterios” (las incógnitas, si se prefiere) que implica la obra de un artista en un momento determinado de su carrera él mismo las aclara con su posterior evolución. Hemos de esperar meses, años, acaso lustros, para saber de verdad qué significado tiene [...]*⁷³

Por ello Cirlot concluye este texto con la siguiente frase reveladora de la generosidad de un auténtico espíritu crítico:

⁷¹ ANTICH, X., “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*. Fundació Antoni tàpies, Barcelona 1998.

⁷² CIRLOT, J. E. “Símbolos en los primeros períodos”, “Simbolismo de las imágenes informales”.

⁷³ CIRLOT, J. E. “La obra actual de Tàpies”, publicada en *Goya*, nº 94, 1970, incluida en “Tàpies”, Omega, Barcelona, 1999, p. 255.

*Y el crítico, como el artista, han de ser por fuerza muy comprensivos con quienes no puedan o no sepan ver los valores de este arte nuevo que hemos considerado a través de la obra reciente de Antoni Tàpies.*⁷⁴

Nosotros pretendemos continuar en lo posible la labor de J. E. Cirlot, quien supo ver la importancia del elemento *perenne* y su contrapunto en *lo efímero*, en la obra plástica de Tàpies, todo lo cual, desde luego, hace referencia al propio concepto de arte, pero, como contrapunto a la labor exegética de Cirlot, aquí incidiremos fundamentalmente en las teorías estéticas discursivas de Tàpies.

Los escritos teóricos de Antoni Tàpies desde el punto de vista de su conjunto, ha sido tratado casi en exclusiva, junto a Pere Gimferrer, como veremos más adelante, por Xavier Antich, en el prólogo al conjunto de ensayos de Tàpies recopilados para su publicación en lengua castellana en el año 2008⁷⁵.

En dicho texto se manifiestan las causas por las que Tàpies se lanzó a la palestra bibliográfica, primero, desde 1955, mediante artículos y a partir de la recopilación de *La pràctica de l'art* en 1970, mediante libros.

Allí se reseña una característica importantísima que en su momento intentaré desarrollar, pero que ha sido al menos enunciada por Xavier Antich: el fuerte carácter educativo de sus escritos y su enlace directo con el sentido didáctico de las *Cartas sobre la educación estética* de Friedrich Schiller.⁷⁶

Igualmente Antich ha señalado la semejante teorización expresada por uno de los artistas que más ha influido en Tàpies: Paul Klee. Esta semejanza se puede concretar en una declaración de Klee, quien decía:

*Ya casi no pienso en las artes plásticas, sólo quiero trabajar mi personalidad*⁷⁷.

Este sentido del desarrollo total de la personalidad, el conseguir ser un *buen ejemplar humano*⁷⁸ y no sólo en cuanto artista, es relevante

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ TÀPIES, A., *Tàpies en blanco y negro*. Ensayos, Edición de Xavier Antich, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

⁷⁶ SCHILLER, Fr., *Kallias. Cartas sobre la educación estética*, Anthropos, Barcelona, 2005, (1999).

⁷⁷ KLEE, P. *Diarios*, Alianza, Madrid, 1987, (1957), p.37.

⁷⁸ Entrevista con Manuel del Arco, *La Vanguardia Española*, 5 de Diciembre de 1958, incluida en *L'experiencia de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1996, p.69.

para comprender uno de los hilos conductores de la teoría estética tapiesiana, fundamental para conseguir ser un artista que comunique algo.

Y una parte muy importante de la formación personal de Tàpies lo ha sido en la pura reflexión teórica, ese *reflexionar y tomar un nuevo impulso*⁷⁹ que ha sido profundamente alimentada en sus incansables lecturas.

En el mismo texto de Antich se hace referencia a otro tema que participa de las profundas conexiones conceptuales y categoriales que pretendemos analizar y que Tàpies plasma en sus escritos: es el *carácter gnoseológico del arte*, que enuncia con una sola frase altamente significativa: *el arte es una fuente de conocimiento*, lo que conlleva forzosamente a la *función social* del arte.

Nada más nos dice el texto de Xavier Antich, pues seguidamente su interés se centra en relacionar con carácter descriptivo los textos que sirvieron a la formación de nuestro autor.

Sí hemos de reseñar que alude, “in fine”, a un aspecto que toca nuestro campo de interés: el hecho de que los textos de Tàpies, según ha manifestado éste, no son la clave para la interpretación de su obra. Así lo entendemos también nosotros, aunque sólo hasta cierto punto: este aspecto debe ser complementado con las respuestas a las insistentes preguntas que se le practican en las numerosas entrevistas realizadas. Sin embargo, como ha quedado dicho, nuestro campo de investigación no es el interpretativo sino, en este aspecto, la relación (y tensión) que existe entre la propia *reflexión teórica*, que es fundamentalmente *racional y la práctica del arte*, el *proceso productivo*, que, en Tàpies, es fundamentalmente *intuitivo*. Este juego entre lo *racional* y lo *intuitivo* es fundamental - y de extrema complejidad - en la historia de la estética y también en la formación personal y la operativa tapiesiana. De ahí la relevancia de su investigación.

El propio Xavier Antich, hace referencia a los textos de Tàpies en otro escrito que se incluye en el catálogo a una importante exposición realizada por la Fundació Antoni Tàpies en 1998 cuando trata un tema muy importante que constituye un explícito punto de conexión entre la obra teórica y la plástica: la *escritura* que plasma en su obra plástica. Reseña Antich cómo Tàpies:

⁷⁹ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987), p.75.

[...]insiste, como suele hacer en sus textos, en el saber contenido en la pintura (un saber esencialmente distinto de las otras formas de conocimiento) así como recuerda- también a menudo- la importancia de la experiencia contemplativa, en realidad está señalando lúcidamente que la pintura tiene la capacidad de contener su propio sentido y que lo contiene de tal modo que no reclama un ejercicio de lectura, sino una contemplación a mi juicio muy próxima de lo que los griegos llaman “teoría”, y que consistía fundamentalmente en ver de forma radical, más allá de la distinción posterior entre mirada perceptiva y pensamiento inteligible (un ver que, contra lo que habitualmente se dice, 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.⁸⁰

Se trata así pues, del mismo tema anteriormente reseñado: la tensión entre lo racional (*lectura*) y lo intuitivo (*visión*) que en este texto Antich, con gran perspicacia, traslada desde el *proceso productivo* a la *experiencia estética*.

Quede claro, pues, el valor de estos dos textos de Xavier Antich como enunciado de temas esenciales en el pensamiento estético de Tàpies, como la *educación estética* y el *concepto del arte como gnosis* y, sobre todo, el carácter de complementariedad que tienen sus textos respecto a su obra plástica, así como la *función social* del arte como intención última.

Pero estos temas o problemas enunciados por Antich se han de continuar y complementar, y así lo pretendemos, mediante el estudio y desarrollo de las ideas estéticas y su relación con otros conceptos que atañen a la ciencia estética, desde el propio *concepto y ámbito de la estética* hasta la *experiencia estética* o recepción por el observador; desde el *proceso productivo* hasta el *prosopon del artista*; desde el concepto de *creatividad* hasta el concepto de *obra de arte*, desde su idea de *historicidad del arte* hasta los elementos de *constancia y cambio*, pero, más allá de llamadas genéricas a los textos de Tàpies, a través de su cita específica.

Roland Penrose ha tratado con acierto el tema de la *mímesis*, pero, de nuevo ignorando los textos del autor, exclusivamente deducido de la trayectoria en su producción plástica, haciendo referencia a la *continuidad* en el tratamiento simbólico de la iconografía de Tàpies con

⁸⁰ ANTICH, X., “El ser y la escritura. Una aproximación a la obra sobre papel de Antoni Tàpies.” en *El tatutaje i el cos. Papers, cartons i collages*. Fundació Antoni tàpies, Barcelona 1998.

relación al arte de los pueblos primitivos e incidiendo en el *sentido intemporal de continuidad*.⁸¹

Pero nada nos dice respecto a la propia teoría expresada por Tàpies en sus escritos ni tan siquiera hace referencia a otros posibles conceptos de mimesis distintos a la *imitación de la realidad aparente* y que pueden estar igualmente - y este es otro de los aspectos de mi investigación - en su pensamiento o implícito en la práctica de nuestro artista.

En otra faceta de la misma cuestión, cuando Penrose afirma que Tàpies no rompe en realidad con el surrealismo por la continuidad de la idea de la *metamorfosis*,⁸² no reseña el sentido preciso que Tàpies ha dado al hecho de que el surrealismo participó de lo que llama la historia de la *grandes ideas estéticas*, pero se agota prontamente como movimiento precisamente porque no abandona el modo de representación académico del espacio, es decir, la ventana albertiana.

Es en una cierta continuidad del *método*, en el *proceso de producción* de la plástica tapiésiana, y su consecuente reverberación teórica, en donde se puede rastrear la influencia del surrealismo y donde es posible una investigación sobre la relación entre el *automatismo* como método, pero más que como versión de lo subjetivo, como búsqueda de la esencialidad de lo humano en su disolución en lo cósmico.

Igualmente Penrose ha tratado con gran acierto, al menos indicariamente, la influencia del pensamiento oriental en nuestro autor, tanto respecto a la propia superación del surrealismo,⁸³ como en su recepción a través de Michel Tapié,⁸⁴ así como de su concepción de la *visión no dual del mundo*⁸⁵, pero apenas constata la existencia de una tradición estética oriental, su concreción en categorías estéticas determinadas y la recepción e inserción de la obra teórica de Tàpies en las mismas.

También Peter Bürger ha hecho referencia a los textos de Tàpies y a la teoría estética plasmada en los escritos de Tàpies,⁸⁶ pero, de nuevo, la referencia es genérica y, según su criterio, se constata, además del

⁸¹ PENROSE, R., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 44.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p.46.

⁸⁵ *Ibid.*, p.48.

⁸⁶ BÜRGER, P., "Un mundo de semejanzas. Ensayo sobre la escritura en la obra de Antoni Tàpies" en *El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.

envejecimiento de la obra de Tàpies (junto a la de todo el arte moderno), la disyunción de los textos con la obra plástica en tanto que, a la aseveración de que *el envejecimiento del arte moderno ha alcanzado también su obra*. Y a la consiguiente pregunta de “¿con qué medios cuenta para resistir a él?” afirma:

Si empiezo con una ojeada a los escritos de Tàpies sobre el arte no es con la esperanza de encontrar la respuesta a nuestra pregunta. Sería una ingenuidad, toda vez que ya Freud nos enseñó que no es precisamente el “yo” quien lleva la voz cantante.⁸⁷

Con ello Bürger parece así desarticular, casi diríamos deslegitimar, radicalmente toda puesta en valor de los textos de Tàpies.

En el mismo artículo vuelve a hacer referencia a los textos de Tàpies, reseñando, según su criterio, su ambigüedad, diciendo:

*El artista empieza a trabajar en los años cuarenta, en un momento, pues, en que pueden considerarse fracasadas las esperanzas que André Breton y su grupo surrealista mantenían en la década de los veinte cuando pensaban que la vanguardia sería capaz de cambiar la vida radicalmente. Sin embargo esas esperanzas aparecen de manera ambigua en diversos pasajes de los escritos de Tàpies. Por un lado, encabeza su libro *La práctica de l'art (La práctica del arte)* con una frase de unos de los primeros manifiestos dadaístas de Tristan Tzara, “porque el arte no es serio, os lo aseguro”; por otro lado, en su discusión de las ideas de Herbert Marcuse rechaza la tesis de la desaparición del arte para incorporarse a la vida (*Práctica*, pp.151-160). Por un lado apela repetidamente al espíritu de rebeldía (*práctica*, pp.38 y ss.) por otro acepta la visión de la obra de arte fuertemente cargada de aura propia del Extremo oriente: “Los japoneses, por ejemplo saben muy bien que el objeto de arte ha de estar envuelto de cierta ceremonia y de cierto misterio reverencial para que cumpla bien su función” (*Práctica*, p.165). Por un lado compara los procedimientos del artista con los de un prestidigitador (*Práctica*, p. 165); por otro lado tiende ostensiblemente a sacralizar el arte.*

Sin embargo, de inmediato Bürger aclara que:

Estas contradicciones no deben entenderse como indicios de inconsistencia de pensamiento sino como manifestaciones del esfuerzo de un artista para orientarse en una situación que es objetivamente contradictoria, incluso aporética [...] uno de los aspectos más importantes de los textos de Tàpies es que han formulado una respuesta. De esta manera su arte obtiene una dimensión que se echa en falta en la mayor parte del arte informal de la década de los años cincuenta.

⁸⁷ *Ibid.*, p.199.

Seguidamente Bürger vuelve a insistir sobre la ambigüedad del pensamiento de Tàpies cuando se refiere al *aura* de la obra y de la actitud casi sacralizadora ante el objeto de arte, afirmando que:

La convicción de que es la obra de arte la que crea el significado carece de fundamento y él lo sabe (aunque a veces preferiría olvidar que lo sabe). La obra titulada “palla i fusta” (Paja y madera) consiste efectivamente en un trozo de madera y un montón de paja. Quien constata esto, observa Tàpies, tiene razón, pero olvida lo esencial: la producción de significado a través del descubrimiento de unas relaciones. “En el fondo todo el espectáculo se refiere a nada, a menos que queramos o sepamos ver algo más que lo que hay.” (Práctica, p. 170)

Cercena así Bürger radicalmente el pensamiento de Tàpies en tanto en cuanto parte de supuestos incorrectos: Tàpies no pretende “cuasi sacralizar” la obra de arte, sino - cuando es una auténtica obra de arte - simple y llanamente sacralizarla: hacer *ver* al espectador que la obra de arte, o mejor *las obras de arte de todos los tiempos* son el *símbolo* de lo *sagrado*. Lo sagrado de la realidad toda. Tàpies, como veremos, clama por el regreso de *lo sagrado* y afirma que la obra de arte es un *vehículo*, es sólo la *puerta* (por eso dice que en realidad la obra de arte no es nada, sino lo que *significa*) que puede abrir al espectador avisado a una *realidad profunda*. Y la perplejidad de Bürger ante “la negación del cuadro en el mismo cuadro” procede de que Bürger está *pensando* con una visión *dual* de la realidad perfectamente extraña a Tàpies. Y por ello Bürger, afirma más adelante que:

[...]es como si los cuadros se resistieran a revelar su secreto, como si condenaran al intérprete que no quiera limitarse a la descripción superficial a acogerse a una de dos posibilidades: insistir repetidamente en su ambivalencia o atribuir por asociación determinados significados a la relación de materiales. Ambas opciones resultan poco satisfactorias por igual.⁸⁸

Tàpies no pretende dar satisfacción al espectador, sino, al contrario, incomodarle. Tampoco pretende atribuir significados concretos, ni siquiera ambiguos, a su obra, lo que constituiría la revelación de un secreto, sino inquietar al espectador para decirle que *existe un secreto*. Si este sentido de *lo inefable* posee o no cualidades operativas, es otra cuestión.

⁸⁸ *Ibid.*, p.200.

Y más adelante en su escrito Bürger vuelve a mostrar la “paradoja” de la pretensión de Tàpies del:

[...] retorno a la obra de arte con aura y porque sólo puede tener éxito si el artista encuentra un material que se presta a hacer realidad la negación del cuadro en el mismo cuadro.

No existe tal paradoja en el pensamiento estético de Tàpies. Hacemos aquí una llamada también genérica a la reflexión tapiesiana por la que niega la obra de arte en su concepto vulgar (e institucional) de mercancía. Pero a la vez la obra, *esta* obra de la que habla Bürger, que está compuesta de madera y paja, *significa* que *toda* la madera y *toda* la paja son sagrados. Por eso la obra de arte también es sagrada y, efectivamente, reivindica así paladinamente el regreso de la tan denostada *aura* a la obra de arte. Por eso la obra de arte *se* representa, sin contradicción, *sólo* a si misma y a la vez a *otra* cosa.

El error de Bürger consiste en recurrir aquí a un pasaje concreto de un texto concreto de Tàpies. Pero ese texto es uno de los pocos, dentro de su extensa obra teórica, en que habla de su propia obra plástica. Incurre así Bürger en el defecto de una visión parcial y cercenada de la reflexión tapiesiana. Y ello, y una vez más, tiene su causa en la desatención sufrida aquí a los textos de Tàpies *en su conjunto*.

Nuestra tesis es absolutamente contraria a este criterio: sólo se puede realizar un acercamiento al pensamiento de Tàpies mediante la lectura lo más exhaustiva posible de sus textos: libros, artículos, declaraciones, conferencias y entrevistas y además, desde luego, no se puede perder de vista, aún considerando sus escritos y declaraciones una cierta validez autónoma, su experiencia vital y, aunque no se haga expresa referencia a ella, su producción plástica, pues todo ello tiene una *realidad interrelacionada orgánicamente*.

Por fortuna Bürger, como observador de su obra plástica, llega finalmente a una conclusión válida:

*La verdad de la obra, si se me permite una expresión enfática, reside en el encuentro entre autonegación y la autoafirmación.*⁸⁹

El defecto de parcialidad y el subjetivismo en la percepción del pensamiento tapiesiano es lo que quiero precisamente evitar aquí. Y por ello es mi pretensión deshilvanar los hilos conductores que

⁸⁹ *Ibid.*, p.203.

comunican unos conceptos, unas categorías, unos problemas con otros, para así formar una visión general del entramado de un pensamiento que constituye, más que un sistema cerrado, la forma de un tapiz siempre inacabado. Y, haciendo una excepción al carácter pretendidamente científico del presente texto y una pequeña concesión a lo poético, diré que ese tapiz está formado, como la propia obra plástica, por una trama y una urdimbre que a veces posee la sutilidad de la brisa, del rumor del arroyo o del calor de un beso y otras veces la contundencia del huracán, la inmisericordia de una inundación o la crueldad de una dentellada.

Decíamos que una de las deficiencias del análisis de Bürger, tan incisivo en otros aspectos, es el de mantener un criterio dual de los conceptos. Es el análisis racional, el que utiliza inicialmente la estética propiamente dicha, siempre en contraposición con la percepción intuitiva. Pero existe *otra* estética.

Es la estética que pretende salvar esta contradicción: es la estética que procede del lejano Oriente y cuya recepción y absorción por parte de Tàpies hace imposible un entendimiento correcto de la constitución de su pensamiento sin tener en cuenta esta fundamental influencia en su reflexión estética y, por supuesto, aunque no la tratemos aquí, en su obra plástica.

Por ello es de señalar que el giro de Tàpies hacia el pensamiento y las diversas estéticas extremo-orientales ha sido con demasiada frecuencia ignorado por gran parte de los autores a favor de otras interpretaciones, fundamentalmente sociológicas y psicológicas, muy válidas por otra parte, pero que han de ser complementadas necesariamente con la recepción de las diferentes modalidades del pensamiento oriental, incurriendo en caso contrario en el defecto de cercenar radicalmente la *intención profunda* manifestada hasta la saciedad por nuestro autor en sus textos.

Efectivamente, en su obra escrita, una tras otra, las diversas variantes del pensamiento oriental interfieren en todas las ideas y categorías de la estética. Desde el propio concepto de *artista*, su *formación*, el *proceso productivo*, la *obra de arte*, la *experiencia estética* y la *función del arte* han sido, en mayor o menor grado, “giradas” por la recepción de unas formas de pensamiento que, digámoslo de una vez, a los occidentales nos son profundamente extrañas. Esta extrañeza, esa *diferencia*, es la que pensamos ha provocado que importantes autores hayan minusvalorado el “giro oriental”, fundamental en Tàpies.

Valgan, en este sentido, dos ejemplos significativos: el gran historiador español Valeriano Bozal, en su obra *Arte del siglo XX en España*, publicado en 1991, ofrece, desde luego, valiosa información sobre la obra plástica de nuestro autor,⁹⁰ sin embargo, a lo largo de un amplio análisis, no hace referencia ninguna a la recepción del pensamiento estético oriental, cuando ya Tàpies había manifestado reiteradamente dicha fundamental influencia.

Y es que, de nuevo, observamos la anómala circunstancia de que Bozal ha ignorado totalmente los escritos y declaraciones de Tàpies. Estoy seguro de que, si el gran historiador español los hubiese tenido en cuenta, habría matizado su afirmación de que en la obra plástica de Tàpies *la materia que vemos no tiene un sentido trascendente*.⁹¹

Pero, aún en el año 2005, en el catálogo a una importante exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, diversos autores⁹² desgranar sus análisis interpretativos de la obra de Tàpies, atendiendo así al propio criterio polisémico del autor, pero sin que ninguno de ellos acuda a los conceptos (e intuiciones) de las diferentes modalidades del pensamiento oriental, que, insisto, Tàpies ha reiterado hasta la saciedad en sus escritos y entrevistas como fundamentales en su obra.

Digámoslo de una vez: a los occidentales nos es muy difícil oír el *aplauzo de una sola mano*.

Es Lluís Permanyer quien ha estudiado prolijamente esta influencia, plasmándola, consciente de su dificultad para el lector no habituado, con un carácter muy didáctico, en una meritoria monografía⁹³ y en otra obra de gran formato⁹⁴ que comprende, además, un significativo conjunto de reproducciones relativas sobre todo a obras de los años ochenta del pasado siglo.

Estos libros constituyen genéricamente unas reveladoras obras de introducción a la estética oriental. Permanyer, basándose sobre todo en su relación personal con Tàpies y tomando como fuente fundamental

⁹⁰ BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España*, Summa artis, Espasa Calpe, 2000 (1991), p.296-318.

⁹¹ Ibid., p.315.

⁹² VV.AA. *Tàpies. Tierras*, MNCARS, Madrid, 2004.

⁹³ PERMANYER, Ll. *Tàpies i les civilitzacions orientals*. Edhasa Barcelona 1983.

⁹⁴ PERMANYER, Ll. *Tàpies i la nova cultura*, Polígrafa, Barcelona, 1986.

la obra autobiográfica *Memoria personal*, relata el itinerario de nuestro autor hacia el conocimiento y absorción del pensamiento del extremo Oriente y, desde el siempre indispensable conocimiento directo de la obra plástica, describe con gran precisión la influencia de las formas y las ideas orientales en las obras de arte concretas.

Nosotros, intentaremos complementar estos textos centrandó el estudio de la recepción de los conceptos y las categorías estéticas orientales en la teoría estética de Tàpies reflejada en su discurso.

Independientemente de haber puesto en valor correctamente la influencia del pensamiento extremo-oriental, uno de los aspectos de especial interés tratado por Permanyer es el relativo a la relación de Tàpies con una idea estética que, por mor de su relación con el mundo clásico, ha sido en lo contemporáneo rehuida cuando no rechazada: la *belleza*.

Efectivamente Permanyer describe la aparente paradoja de quien, como Tàpies, nunca ha intentado crear belleza y sin embargo ha conseguido *otras* formas de belleza.⁹⁵ Nosotros intentaremos desarrollar a través de sus textos la conceptualización de esta idea y las relacionadas con ella.

He de reseñar aquí especialmente la obra de Barbara Catoir, quien, en su *Conversaciones con Antoni Tàpies*,⁹⁶ ha sabido extraer de un inteligente diálogo las principales líneas de fuerza del pensamiento de Tàpies.

Es más, de hecho, para quien suscribe el presente texto que, como ha quedado dicho, trata el pensamiento tapesiano por *temas*, este libro tiene un gran valor como fuente y, además, como estructura de organización de su pensamiento, dado que es precisamente, tanto su parte introductoria como la desarrollada en la propia entrevista la que sostiene el carácter axial y estructurador de las cuestiones planteadas.

Pero, además de valor de fuente por las manifestaciones vertidas por Tàpies en diálogo con la autora, que ha obtenido a través del tiempo un cabal conocimiento del pensamiento y la personalidad de nuestro autor, introduce un texto propio, a modo de preámbulo, en el que, además del consabido relato del desarrollo vital y productivo, trata temas fundamentales, como el *proceso productivo*, la recepción de la

⁹⁵ En la primera obra citada dice Permanyer: *I aleshores sorgeix la paradoxa que un Tàpies que mai no ha desitjat de crear res bell, que ha lluitat obertament contra l'esteticisme, resulta que aquesta mateixa obra combativa, marcada de bell antuvi per <<l'antic>>, ha elaborat un concepte nou de bellesa, ens ha fet trovar forms al·lo que abans menyspreàvem, i ha creat una obra enormement bella, bellíssima, però basada en una <<bellesa altra>>.*

⁹⁶ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987).

herencia catalana y, sobre todo, el *carácter sígnico y simbólico*, así como *objetual de la obra de arte* en la práctica operativa de Tàpies. Nosotros pretendemos desarrollar estos temas en el plano teórico, relacionándolos con los demás problemas que plantea la ciencia estética, pero ateniéndonos al discurso teórico de Tàpies y su imbricación en la propia historia de las ideas estéticas.

No obstante, es de rigor señalar aquí el relevante tratamiento que hace Catoir en el capítulo “Ramón Llull o el *Art combinatòria*”⁹⁷ sobre la íntima conexión entre el pensamiento (y la práctica) de Tàpies, la obra de Llull y el surrealismo, en tanto en cuanto hace referencia de manera muy relevante tanto al *proceso productivo*, por el fenómeno luminoso que gracias a este *art combinatòria* puede saltar entre realidades que están muy alejadas, que a su vez hace referencia a *lo místico* en tanto en cuanto produce *la iluminación unificadora* y que hace referencia igualmente a la *experiencia estética* en cuanto que *exige del espectador una disposición equivalente*.

Hace Catoir referencia a un fundamental texto de Tàpies, incluido en su obra *La práctica del arte*, en relación a este último aspecto, en el que se plasma, en lucha frontal con toda forma de demagogia, la absoluta exigencia de Tàpies dirigida al espectador de poseer una preparación personal previa, lo que lleva necesariamente a otro tema esencial en el pensamiento tapiesiano: la radical exigencia de la *educación estética* previa a toda *experiencia estética*.

El desarrollo de estas ideas y categorías del pensamiento de Tàpies enunciadas por Catoir y su enraizamiento en la historia de las ideas estéticas constituye así parte de nuestro campo de investigación.

En la monografía que la profesora catalana Victoria Combalía dedica a Tàpies⁹⁸ no se analiza el pensamiento de nuestro autor a través sus propias manifestaciones, sino su obra plástica y el juego en ésta entre lo mimético, lo real, lo abstracto, lo mágico, lo textural, lo objetual y lo espacial, sin hacer referencia a los escritos de nuestro autor en relación a estos conceptos, sino describiendo la inserción que las formas la obra plástica tiene en la historia del arte.

Pero entendemos que es relevante un tema que Combalía reseña, siguiendo a G.C. Argan, relativo al pensamiento tapiesiano y que incumbe a la estética en su determinación en la praxis de la segunda mitad del siglo XX: tanto su reflexión como su obra poseen una fuerte

⁹⁷ CATOIR, B., *Ibid.*, p. 14.

⁹⁸ COMBALIA DEXEUS, V., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1989.

impronta de angustia y no sólo por el contexto de la dictadura franquista sino también *de otras oscuridades europeas de este siglo: el miedo, la angustia, la prisión, la guerra*, que tiene su descripción intelectual en el existencialismo y su concreción plástica en el informalismo.⁹⁹

Es de reseñar que este sentimiento que impregna en Tàpies toda la conceptualización del arte como vehículo para combatir el *mundo cada día más alienado*,¹⁰⁰ se contrapone radicalmente al optimismo del entorno consumista contemporáneo del llamado arte *pop*.

El crítico y poeta Jose Miguel Ullán ha dedicado un bello libro a Tàpies.¹⁰¹ En él no existe el *análisis*. Pero ello no quiere decir que no alcance con más certeza la verdad, (la verdad en sentido enfático) del pensamiento de Tàpies. Ullán habla del arte desde el arte. Habla de la poética de Tàpies desde la poesía.

La belleza del libro de Ullán no hace referencia sólo a su contenido sino a la materialidad de la edición. Y la belleza de los libros forma parte esencial en el pensamiento tapiesiano y por ello es relevante aquí el texto de Ullán.

Tàpies no sólo es un lector incansable, sino un bibliófilo. Los libros en sí mismos no solamente han sido fundamentales en su formación intelectual y vital y por lo tanto, como parte de su reflexión estética, absolutamente relevantes para nuestro campo de investigación, sino que los considera, por su propia materialidad, en su concreción material como *papel*, obras de arte. Los considera objetos mágicos. Y por lo tanto es de rigor que a quien suscribe el presente escrito, fiel recopilador del pensamiento de Tàpies, también le interese este aspecto de su pensamiento.

Y a Ullán también. Por eso ha dedicado un capítulo del libro, *Un lugar de papel*, a este tema.

Y este tema hace referencia a una cuestión axial en el pensamiento tapiesiano:

[...] puedo considerarme materialista. Quiero comprender la estructura de la materia.¹⁰²

⁹⁹ *Ibid.* p.15.

¹⁰⁰ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona.1989, p.84.

¹⁰¹ ULLÁN, J. M. *Tàpies, obstinado*, Ave del paraíso, Madrid, 2000.

¹⁰² TÀPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1970, p.44.

Ha declarado. Y su aportación fundamental a este tema ha consistido en la profunda investigación, obstinada interrogación, semejante a la de un científico, de la materia, de los materiales. Y el papel tanto como soporte como vehículo de expresión ha sido fundamental en Tàpies.

Por ello Ullán averigua la *verdad* (o el *momento de verdad*,) de Tàpies en un doble sentido: por un lado su amor por la materia a la que interroga constantemente y, por otra, los instrumentos ideológicos que el pensamiento oriental, en el que el papel como soporte de la práctica artística es fundamental, ha dado a nuestro autor. Por ello comienza el capítulo citando a un autor oriental en relación al papel como soporte de la obra de arte:

*Tanizaki, en su admirable "Elogio de la sombra", se lamentaba del aspecto estrictamente utilitario de los papeles occidentales, desprovistos de esa textura que poseen los papeles chinos o japoneses y que, nada más verla, nos comunica "un calorillo capaz de consolarnos el corazón". Y el corazón, libro que sin cesar se abre y se cierra, deshoja las variantes que le afectan de cerca "A igual blancura, la de un papel de occidente difiere por naturaleza de la de un hosho o un papel blanco de China. Los rayos de luz parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la hosho o del papel de china, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente. Además, nuestros papel, agradable al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su tacto es suave y algo húmedo, como el de la hoja de un árbol" Cualidades, orientaciones o actitudes: alentarnos, empaparse de claridad, tender a la caricia y mudar de semblante en silencio.*¹⁰³

Este elogio del papel como *textura* que revela Ullán, esta *textura*, en el pensamiento de Tàpies se revela *texto*, un texto que se lee con la mirada pero también con el tacto. Por ello la *materia humanizada* deviene espíritu y el pensamiento se hace materia.

Una materia que en el pensamiento de Tàpies aúna lo *intuitivo* y lo *racional*. Y esta eliminación de la dualidad materia/espíritu y su comunicación mediante la obra de arte a la sociedad es fundamental en su pensamiento, encaminado a una nueva visión, a la creación de una *nueva realidad*. Por ello es significativo el testimonio de una conversación con Tàpies que transcribe Ullán en su libro:

Un artista puede denunciar las injusticias de su tiempo y solidarizarse con quienes luchan contra ellas. Y puede hacerlo no sólo de palabra, sino también desde el interior de su obra. Pero no puede quedarse ahí limitándose a ser notario fiel de la realidad de una época. Ha de ir mucho más lejos. Tiene el deber de dialogar con la realidad que ya se

¹⁰³ ULLAN, J.M., *op.cit.* p.25.

*esfumó y, a la vez, con lo venidero. De hecho, el arte suele ser la primera señal de que una nueva realidad se acerca para, con su presencia, modificar aquello que hasta entonces imaginábamos definitivo, estable.*¹⁰⁴

y estas categorías, lo material/espiritual y su unificación en la obra de arte las ha sabido ver Ullán y las ha sabido relacionar (relación en el sistema abierto que conforma el pensamiento tapiesiano) con una cuestión que reaparece una y otra vez, con distintos nombres pero al final con la misma problemática: la relación entre *apariciencia* y *significado*, la tensión entre *forma* y *contenido*. Por ello Ullán hace referencia a un importante texto teórico de Tàpies:

*[...]“El tatuaje y el cuerpo”, donde, además, no duda en rescatar antiguas expresiones sagradas (“cuerpo glorioso”/“hombre cósmico”) para decirnos que las variaciones efectuadas sobre ese cuerpo material, símbolo al fin y al cabo, representan el soporte de la sabiduría- de contenido –sin el cual las líneas, los colores y las formas sólo tendrían valor decorativo y poco más, no formarían parte “ del mundo sublime que ha constituido el tronco principal del arte, en todos los lugares y todos los tiempos”*¹⁰⁵

Encuentra así Ullán la puerta de entrada para penetrar en el pensamiento tapiesiano.

Por ello ha entendido lo que nosotros pretendemos explicar como una *relación orgánica* en la obra de arte de Tàpies. Y así lo firma y afirma Ullán cuando seguidamente reseña su:

*[...] lucha particular [...] contra el empeño [...] de separar el corazón del cerebro.*¹⁰⁶

Y Ullán interroga de nuevo a Tàpies, con la misma obstinación, sobre esa relación entre *forma* y *contenido*, que al fin y al cabo se concreta en el propio *proceso de creación* y en la puesta en valor de dos facultades humanas: lo *racional* y lo *intuitivo*, Tàpies contesta:

Sabemos, por lo menos desde Heráclito, que todo está cambiando a cada instante. Por eso mismo me resulta normal que, mientras trabajo, tenga siempre la sensación de que soy inconsciente de lo que hago, como si me moviera, vigilante y a ciegas, entre dos sueños”

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.13.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.66.

¹⁰⁶ *Ibid.*

Pero, al mismo tiempo, matiza:

No, tampoco es un delirio o un navegar sin rumbo.

Y de nuevo Ullán interroga a Tàpies sobre esta aparente contradicción, que desde luego no deja de constituir la propia raíz de la ciencia estética: El juego entre lo *racional* y lo *sensitivo*, entre la *idea* y la *forma* y Tàpies, el mismo Tàpies que se ha revelado en múltiples ocasiones contra el formalismo contesta:

*Parto de la idea de que la obra de arte ha de tener un contenido importante, trascendente y revelador. Sin embargo, al ponerme a trabajar, lo cierto es que me vuelvo muy formalista; me obsesionan las formas que se van creando, su emplazamiento, los relieves, las sombras, la intensidad...*¹⁰⁷

Así pues Jose Miguel Ullán revela un camino de entrada al pensamiento de Tàpies en su tensión e intento de conciliación y solución entre lo *material* y lo *espiritual*; entre lo *formal* y su *significación*; entre lo *racional* y lo *intuitivo*.

El resto del texto de Ullán es poesía.

A nosotros no nos está permitido aquí hablar desde lo intuitivo, o como diría U.Eco, desde la *irresponsabilidad de lo poético* del arte, sino desde lo razonable.

Intentaremos así, en su momento, explicar por qué estas categorías se tensan en las ideas estéticas de Tàpies y por qué y en qué se resuelven.

Nos consuela saber que J.M.Ullán, gran conocedor de Tàpies, quien al fin y al cabo en sus textos nos habla *razonablemente*, dice de éste:

*[...]Tàpies comparte con Braque la firme decisión de corregir siempre el instinto, por más que se respeten - tal cual - los accidentes.*¹⁰⁸

Y hacer el seguimiento del pensamiento de Tàpies en sus declaraciones en relación al difícil juego en estética entre lo *instintivo* y lo *racional* enunciados por J. M. Ullán es también parte del campo de nuestro interés.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*p.12.

Uno de los autores que, según mi criterio, más significativamente han tratado el pensamiento de Antoni Tàpies, al menos indiciariamente, aunque de nuevo la referencia a sus textos sea escaso, ha sido Jeremy Roe¹⁰⁹, pues obtiene una “plena diana” en su tratamiento del pensamiento de Tàpies al enfocar la principal y diríamos, casi absoluta, preocupación artística, filosófica y vital de nuestro autor: el concepto de *realidad* que, en definitiva, es la preocupación principal de la filosofía.

Efectivamente, Roe, tras darle la suficiente importancia, no siempre reseñada, de la experiencia de la grave enfermedad sufrida en su juventud, trae a colación los fragmentos de texto más significativos de Tàpies en relación a esta esencial cuestión de la *realidad*, desde, por un lado, *el intenso enfrentamiento con la sustancia de los cuadros* y por otro *la búsqueda filosófica más profunda*, lo que provoca definirse a sí mismo como un *realista y materialista cuya intención manifiesta es poner en duda la aceptación tradicional de dichos términos*.¹¹⁰

Por ello Roe describe tres ámbitos en los que Tàpies se enfrenta con tres facetas de lo real: *sociedad, política y moral*.

Nosotros añadiríamos las *falsas realidades de lo aparente*: La lucha de Tàpies contra la falsa realidad oficial del régimen franquista a través de la plástica e incluso mediante intervenciones personales en lo político, - intervenciones que no se aplacan con la llegada de la democracia¹¹¹- lucha contra la realidad aparente a través de la percepción de lo *material*, pero de la materia en sus sentido trascendente, que Tàpies ha *experimentado* a través de lo vital y concretamente en su experiencia de la enfermedad, y en la propia labor de la investigación plástica.

Pero también ha *reflexionado* a través de la lectura de textos en un abanico intelectual amplísimo referidos tanto a la ciencia y a la filosofía como a la mística, tanto oriental como occidental¹¹² y que le lleva en lo plástico a la magnificación de lo banal y lo cotidiano.

Y esa *presentación* de los objetos en su *materialidad*, pero también en su *simbología*, que hace Tàpies de lo aparentemente vulgar, obliga al espectador, como muy bien reseña Roe, incidiendo así en el fundamental momento de la *experiencia estética*, al desafío y la exigencia de *una intensa meditación sobre su realidad*.¹¹³, a través de

¹⁰⁹ ROE, J., *Tàpies*, Sirrocco, Londres, 2007.

¹¹⁰ *Ibid.*, p 24.

¹¹¹ *Ibid.*, p.29.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p.53.

lo perceptivo que, a su vez, llega *incluso a cuestionar la capacidad de comunicación del lenguaje*.¹¹⁴

Otro de los méritos del texto de J. Roe en su comprensión del pensamiento tapiesiano ha sido entender el fundamental juego entre lo *reflexivo* y lo *perceptivo*, poniendo en valor los principales escritos de Tàpies, con referencica expresa a cada uno de los siete libros publicados y las entrevistas realizadas que, dice Roe, *aportan una valiosa aclaración sobre el alcance intelectual del trabajo de Tàpies*.¹¹⁵ El presente texto pretende continuar con las líneas de pensamiento indicadas por Jeremy Roe a través de la referencia concreta y exacta de cada uno de las ideas estéticas.

El texto de Andreas Franzke, *Tàpies*,¹¹⁶ es un buen ejemplo del grupo de autores que, como señalaba al inicio del presente, ignoran en su análisis, en este caso muy exhaustivo respecto a su obra plástica, prácticamente la totalidad de los escritos y manifestaciones teóricas de nuestro autor.

Desde luego, una vez reseñada esta ausencia, considero legítimo el estudio de su obra desde el punto exclusivo de lo plástico y del pensamiento estético que de la propia praxis se deduce, porque la extraordinaria riqueza de su obra ofrece tan múltiples facetas que permanece válido el análisis parcial, que en el caso de Franzke se centra preferentemente en un prolijo estudio de las obras plásticas enfocado principalmente desde el propio *proceso creativo* y su evolución en el tiempo.

Pero que sea legítimo no implica su conveniencia. Entendemos que lo que hemos dado en llamar la particular *ósmosis* que se produce entre la teoría y la práctica en la obra de Tàpies hace absolutamente necesario el estudio de la reflexión estética plasmada en sus textos.

Así lo ha entendido un gran conocedor de la obra y la personalidad de Tàpies: Pere Gimferrer.

Pere Gimferrer ha sido uno de los pocos autores que, a mi modo de ver, han comprendido la importancia de la aportación teórica de Antoni Tàpies y, muy en la línea combativa de nuestro autor, denuncia que dicha ausencia no es precisamente inocente.

¹¹⁴ *Ibid.*, 69.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.45

¹¹⁶ FRANZKE, A. *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1992.

Gimferrer dedica un capítulo de su obra de 1974, *Tàpies i l'esperit català*¹¹⁷ a los escritos teóricos de nuestro autor.

Ya desde el principio del texto pone en valor los escritos teóricos de los artistas en una tradición muy extensa y constante. De hecho manifiesta su convencimiento sobre el *excepcional valor innovador y lúcido sobre los diversos textos de estética*.

Contrapone Gimferrer el valor de las ideas plasmadas por los autores, tanto poetas como pintores, frente a cierta clase de críticos a los que llama *vivisectores analíticos*, llegando a afirmar que:

*Frecuentemente, el pintor se haya revelado mucho más clarividente que la mayoría de los críticos contemporáneos. Y de hecho, cuando se trata de un artista realmente grande, no hay mejor crítico que el creador.*¹¹⁸

Esta percepción de al menos parte de la crítica fue ratificada posteriormente por el propio Tàpies, quien, además de otras referencias en el mismo sentido, dedicó un escrito concreto con un título tan significativo como la *Crítica a la crítica*.¹¹⁹

Gimferrer considera los escritos teóricos de Tàpies, aún en esta fecha aún temprana, nada menos que la voz que ha puesto en evidencia a los *plomíferos irresponsables* y la *indocumentación de algunos de los que con demasiada frecuencia detentan el usufructo abusivo del nombre de críticos*.¹²⁰

Analiza Gimferrer la extraordinaria importancia que posee la primera recopilación de los textos de Tàpies en el libro *La pràctica de l'art*, en 1972, que incluye los textos escritos desde 1955, que se inició en esta fecha con el artículo *La vocació i la forma*, en el desértico momento crítico en España y la posterior y extraordinaria continuidad en su trabajo ensayístico.

Pero lo más importante es que Gimferrer ha sabido ver la intensa relación entre la actividad ensayística y la obra plástica de Tàpies, lo que nosotros hemos llamado el especial fenómeno de *ósmosis* entre los dos ámbitos:

¹¹⁷ GIMFERRER, P., *Tàpies i l'esperit català*, Polígrafa, Barcelona, 1972.

¹¹⁸ *Ibid*, p.47.

¹¹⁹ TÀPIES, A., "Recuperar conceptos. Crítica a la crítica," incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, p, 53.

¹²⁰ *Ibid.*, p.48.

No se trata, entonces, de probaturas o de intentos improvisados, sino de las consecuencias de la reflexión sobre la tarea completada de la que habla Baudelaire como la característica del período de recapitulación de los principales creadores. El Tàpies teórico y el Tàpies artista se corresponden rigurosamente.¹²¹

Ese momento de reflexión que señala Gimferrer en expresión de Baudelaire:

En la vida espiritual de los grandes poetas se produce inevitablemente una crisis que les mueve a un intento de razonar su arte, de descubrir las leyes obscuras en virtud de las cuales ha producido, de deducir de este estudio una serie de preceptos, la finalidad de los cuales es la infalibilidad de la producción poética.¹²²

Es de señalar que Tàpies ha reconocido también ese momento de suspensión de la actividad creadora para reflexionar sobre su producción:

[...]creo que de vez en cuando se debería hacer el esfuerzo de analizar el propio trabajo. Es como la señal de parada en el camino, a fin de poder reflexionar y toma nuevo impulso.¹²³

En nuestra investigación hemos constatado con qué harta frecuencia los críticos han obviado la obra teórica de Tàpies. Quien suscribe el presente texto ha entendido legítima dicha postura en cuanto que la amplitud de la obra de Tàpies permite la visión parcial de la misma, pero esta comprensión no excluye la constatación de que, ignorar los textos de nuestro artista, ha inducido a los críticos a reiteraciones francamente ociosas cuando no a graves cercenaciones y malentendidos.

Gimferrer es menos comprensivo con estas ausencias y las atribuye directamente a la mala fe de los críticos que ignoran la tarea teórica de Tàpies:

Y es tristemente lógico que, a medida que la actividad teórica de Tàpies ha ido desplegándose y tomando cada vez más vuelo, los sectores más raquíuticos de nuestra crítica de arte se hayan cuidado de manifestar,

¹²¹ *Ibid.*, p.73

¹²² *Ibid.*, p.47-48.

¹²³ CATOIR, B. , *Conversaciones con Antoni Tàpies*, p.75.

*de una manera velada o bien con ofensiva impudicia, su mezquina incomodidad.*¹²⁴

Lo cierto es que el propio Tàpies no está muy lejos de esta postura y en más de una ocasión ha denunciado el intento por parte de los grupos de cariz reaccionario de desactivar la carga subversiva de su obra y ello con la misma expresión que utiliza Gimferrer, *el retorno a estéticas superadas hace tiempo*.

Y este mismo sentido subversivo, junto al sentido de libertad de la creatividad, es el que pone en valor Gimferrer respecto al contenido del primer libro de Tàpies, *La práctica de l'art*, en cuanto que, según esta línea de pensamiento, el arte ha de disponer de los mecanismos que interpongan siempre su contrario, su *subversión*, tanto al propio arte como a la sociedad que lo recibe.

Efectivamente la sociedad que recibe las obras de arte es, la que, ha de tener *la libertad para su "lectura"*, más allá de la *hiperteorización* y la *descodificación mecánica* así como de las *propiedades retinianas*, para poder tener en cuenta *los factores conceptuales o simbólicos* (que) *aparecen por contraste o por asociación de ideas en los registros de la memoria o del inconsciente...*¹²⁵

Igualmente reseña Gimferrer la fundamental aportación reflexiva de Tàpies a otra de las categorías fundamentales en la historia de las ideas estéticas, la *experiencia estética* que ha de conseguir en el espectador un estado contemplativo y meditativo que provoque un *conocimiento profundo de la realidad*.¹²⁶

Con gran acierto, reseña Gimferrer que en el propio *proceso productivo* existe una trascendencia en la búsqueda que la equipara a la búsqueda de lo místico y, siguiendo las propias palabras de Tàpies, señala la extracción fundamentalmente romántica de los movimientos de vanguardia y el del propio autor¹²⁷.

De nuevo Gimferrer hace así un fiel seguimiento del pensamiento tapiesiano a través de sus escritos y pone de relieve ese elemento de continuidad desde lo romántico hasta lo contemporáneo y la importancia y la continuidad de la vanguardia que alcanza al surrealismo y que enlaza con las tradiciones antiguas que, concretamente en la tradición oriental enlaza indisolublemente lo estético con lo ético.

¹²⁴ GIMFERRER, P., *op. cit.*, p.48.

¹²⁵ *Ibid.*, p.54.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p.55.

La sagacidad y coherencia de que hace gala Gimferrer se extiende a la atenta lectura de otros textos de Tàpies que hacen referencia a la *experiencia estética*: en *El joc de saber mirar* y el carácter fundamentalmente didáctico y revelador de su propio discurso artístico en *Res no es mesquí* y en *Comunicació sobre el mur* que, en definitiva, no busca más que el contacto con *lo absoluto*, solo que este absoluto no es un más allá ideal sino la realidad que tenemos ante los ojos, realidad que está ahí dispuesta a ser vista por quien se esfuerce en eliminar el velo de lo convencional. Tàpies y Gimferrer nos ayudan a descorrer el velo.

En el análisis de Gimferrer del texto de Tàpies sobre *L'art i el esperit català*, nos encontramos con un trabajo tan exhaustivo y certero que, quizá por primera vez, hemos de conceder que no tenemos nada que añadir. Efectivamente el nacionalismo de Tàpies y su intenso amor por Cataluña, tal como señala Gimferrer, es un aspecto que, de nuevo, enlaza con el movimiento romántico.

Pero Gimferrer se apercibe de que el pensamiento tapiesiano está muy lejos de un nacionalismo folklórico, ventajista y reaccionario, y pugna por un nacionalismo progresista, moderno, en cuanto que, en un modo que, enlazando con el proyecto ilustrado, la defensa del mismo representa la defensa de valores universales: *el catalanisme genuí no pot ser sino progresista*.¹²⁸

En el resto de los textos analizados Gimferrer insiste en la labor crítica de los artistas, en la necesaria confrontación entre la reflexión y la creación¹²⁹ y en la auténtica labor de continuidad de las vanguardias y la lucha de éstas por el *regreso de lo sagrado*.¹³⁰

Es de señalar que el texto de Gimferrer alcanza a los escritos hasta 1974, pero en nuestro seguimiento de los hilos conductores del pensamiento de Tàpies en los posteriores escritos, declaraciones y entrevistas, dicho texto tiene una importancia fundamental y no solamente porque haya sido uno de los escasos autores que ha proclamado la importancia de la reflexión tapiesiana, sino porque su lealtad al seguimiento del camino trazado por nuestro autor ha ejercido sobre quien suscribe el presente la influencia iluminadora de auténtico texto-guía.

¹²⁸ *Ibid.*, p.61.

¹²⁹ *Ibid.*, p.62.

¹³⁰ *Ibid.*, p.63.

Otro autor al que hay que tener en cuenta aquí por ser un gran conocedor de la obra y la personalidad de Tàpies, pero sobre todo porque ha expresado la importancia de los sus textos escritos es Manuel J. Borja-Villell.

Efectivamente, en el preámbulo al tercer volumen del catálogo razonado, Borja Villell hace referencia a varias de las ideas que articulan el pensamiento estético de Tàpies basándose para ello en los textos de éste.

En este sentido y en referencia a una idea estética con la que prácticamente se abría el presente texto, la *fragmentación*, trata Borja-Villell de la categoría que se contrapone a esta grave enfermedad social: la búsqueda de la *totalidad*.

Es esa totalidad que en una nueva visión del mundo busca Tàpies y que Borja-Villell ha sabido ver y que ha sabido relacionar con otra de las características constantes en la obra, tanto plástica como teórica, de Tàpies: la magia.

*Existe en Tàpies una concepción totalizadora del mundo que es característica de la magia. Pinturas matéricas y objetos representan la realidad a la vez que forman parte de la misma*¹³¹

Y lo *mágico* como categoría totalizadora, impregna la propia conceptualización de la realidad y convierte en *sagrada toda* la realidad, incluido lo infimo, lo pobre, lo humilde, lo que la sociedad industrial considera desechable.

Así lo ha sabido ver Borja- Villell específicamente en la obra plástica, pero para ratificarlo, acude legítimamente a la obra teórica de Tàpies y de su texto, incluido en su libro *La práctica del arte*, para reproducir este importantísimo párrafo escrito en 1967:

*Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso en unas altas montañas, el trabajo amoroso que la construyó, la ilusión que la compró, los cansancios que ha aliviado [...] todo, todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra.*¹³²

¹³¹ BORJA VILLELL, M J., “Tàpies. La contemplación del Arte” en *Tàpies. Obra completa*, volumen 3, Polígrafa, Barcelona, 1992,

¹³² TÁPIES A., “El juego de saber mirar,” incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001, p 47.

Y con ello Borja Vilell no hace otra cosa que seguir lealmente y expresar el pensamiento de Tàpies, cumpliendo así de nuevo con la propia intencionalidad profunda de *educación estética* de la sociedad.

Y esa propia intencionalidad de recuperación de la *totalidad* perdida, - continúa explicando Borja-Vilell - se prolonga retrotrayendo la mirada histórica en busca de la *pureza natural*.¹³³ Y Tàpies, como otros componentes de la modernidad y de la vanguardia, la encuentra en el arte primitivo. Y de nuevo acude al texto original de Tàpies, coincidiendo con el criterio de quien suscribe el presente texto, de que la estética expresada en sus escritos es insustituible:

*Si hoy nos sentimos tocados por ciertos dibujos prehistóricos, por las formas de algunas máscaras africanas , por ciertas tallas de objetos rituales polinesios, por determinadas imágenes precolombinas[...], y también por el misterio que se desprende de muchas pinturas “naives”, por el arte de los locos, o por muchos “grafitti” de calle, esencialmente es porque hacen resonar en nosotros unos necesarios vínculos con determinadas fuerzas benéficas o maléficas, con la armonía del orden cósmico, con los ciclos naturales[...], vínculos que en gran parte hoy hemos perdido.*¹³⁴

Finalmente Borja-Vilell ha otorgado en el mencionado texto la importancia fundamental que posee la recepción del pensamiento existencialista en la juventud de Tàpies. Pero, una vez más, Borja-Vilell no se presta a interpretaciones personalistas y acude de nuevo a la fuente originaria, dando al texto de Tàpies, en esta ocasión *Memoria personal*, el protagonismo que merece:

*Más adelante conseguí por primera vez unas obras de Sartre. Este sí fue un gran descubrimiento en aquellos años [...] La Nausée [...] fue una de las primeras obras de Sartre que leí. Me pareció hecha a la medida para expresar mis angustias y mis intuiciones metafísicas de entonces, y me confirmó que estas angustias no eran exclusivas mías, ni enfermedades, sino que eran realmente muy auténticas y fruto de aquel tiempo [...] sin duda el transtorno que supuso la idea de la primacía de la existencia sobre la esencia del hombre, de que nuestra naturaleza no es algo ya hecho, sino un mero proyecto de ser, fue uno de los impactos más poderosos que recibí en mi juventud.*¹³⁵

¹³³ BORJA- VILLELL, M.J., *Op. cit.* p. 12.

¹³⁴ TÀPIES, A., *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia. 2007, p.194.

¹³⁵ TAPIES, A., *Memoria personal*, Seix-Barral, Barcelona, 1983, pp.182-183.

En conclusión y para cerrar el presente estado de la cuestión: hemos visto cómo unos pocos autores han prestado el interés que se merecen a los textos de Tàpies, pero ello ha sido fragmentariamente y referido frecuentemente a los temas concretos que interesaban a sus escritos.

La presente investigación pretende el estudio lo más exhaustivo posible del pensamiento estético de Tàpies en su consideración como un todo y su incardinación en la historia de las ideas estéticas.

III PLANTEAMIENTO: OBJETO, CAMPO, METODOLOGIA Y MÉTODO EXPOSITIVO.

3.1 OBJETO

El objeto de nuestro estudio es el pensamiento estético de Antoni Tàpies.

Este pensamiento ha sido plasmado por *temas* o *problemas* y de manera dispersa a lo largo de medio siglo, en un gran número de artículos, que han sido en gran parte recopilados en libros, así como diversas entrevistas, declaraciones y conferencias.

El objeto material de investigación lo constituye así fundamentalmente los escritos de Tàpies relacionados en la bibliografía que se describe en su oportuno lugar en este texto, para cuya determinación ha sido esencial la propia relación bibliográfica obrante en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, y en las ideas estéticas vertidas discursivamente en las entrevistas, conferencias y declaraciones que igualmente se relacionan y que constituyen este sentido la fuente primaria de la presente investigación.

Pero, como ya he apuntado, este cúmulo de temas, tratados tradicionalmente por la ciencia estética, se han ido entrelazando por mor de una líneas de fuerza o nodos consistentes en *conceptos*, *ideas* y *categorías estéticas* que han ido conformando una estructura y, al ir estableciendo, fragmento a fragmento, una coherente relación entre los

diversos campos estéticos, cuya razón de ser se justifican entre sí, parece procedente hablar de una *teoría estética tapiésiana*.

Incluso aunque, coincidiendo con el propio autor,¹³⁶ consideremos secundaria a los efectos prácticos esta consecución, bien podemos hablar de la existencia de un auténtico *pensamiento sistemático tapiésiano*, sólo que éste no constituye un sistema cerrado, sino, por su propia naturaleza, un sistema abierto y fluido, más parecido a un tapiz siempre inacabado o, como decía en el preámbulo, al crecimiento orgánico de la casa tradicional mediterránea, que a un *cuadro* formalizado en red.

Y este aspecto tiene plena actualidad en cuanto que, como dice Marchan Fiz:

La panorámica actual (de la reflexión estética) se asemeja más a la cultura del mosaico de las sensaciones dispersas que a un campo perceptivo organizado.
137

En esta misma línea diremos que Tàpies ha puesto por escrito sus reflexiones sobre arte, pero, evidentemente, por mor de su propia condición de exuberante artista plástico y por la propia urgencia de los temas planteados, su obra discursiva, ha sido forzosamente fragmentaria.

Por ello inicia su *El arte contra la estética* con la siguiente advertencia:

*[...] esta nueva colección de textos no pretende ser ninguna “teoría de arte”, la que se podría imaginar como “nuestra teoría del arte”. La mayoría de ellos son simplemente reacciones espontáneas ante ¿Ideas?, ¿actitudes?, ¿modas? [...] con las cuales hemos topado de vez en cuando en los últimos años, y respecto a las cuales hemos creído, o se nos ha dicho, que sería provechosos - quién sabe si para el autor en primer lugar - dar nuestra opinión.*¹³⁸

Pero esa fragmentación, en el sentido de reflexión no sistemática, no es incoherente sino, antes al contrario, muy propia de la cultura moderna, pues, como dice de nuevo Marchan Fiz:

¹³⁶ TAPIES, A., *El arte contra la estética*. Planeta Agostini, Barcelona 1986. En su introducción concita la inteligencia del lector hacia lo que él mismo considera una “posible línea estética” pero rechaza que tenga una intención de constituir sus escritos en una estética sistemática, precisamente por lo que supone de normativista.

¹³⁷ MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*. Alianza, Madrid, 2000, 1989, p. 246.

¹³⁸ TÀPIES, A., *L’art contra la estètica*, Ariel, Barelona, 1974, p. 7.

*Esta cultura, en cuanto conjunto de fragmentos yuxtapuestos donde nada es necesariamente universal, ha invadido, como no podía ser menos, a la teoría estética.*¹³⁹

Pero la constatación de la existencia fragmentaria de la reflexión estética no implica su aceptación.

Precisamente la teoría estética de Tàpies, según una línea más de mi investigación, pretende la recuperación de lo universal, de la *totalidad* como categoría opuesta a la *fragmentación* y, desde luego, una oposición frontal al principio del *todo vale*.

Y esta totalidad implica un fondo común, la existencia de *valores* que trascienden el tiempo y el espacio y que posibilitan, precisamente, la formalización de un sistema de pensamiento.

Morpurgo Tagliabue constató en su día la existencia de esta heterogeneidad:

Parece que la cultura contemporánea en este campo (estético) como en muchos otros, consiste en una pluralidad de orientaciones, en una heterogeneidad de posiciones sin caracteres comunes, especies de islotes autónomos separados.

Pero el mismo autor ya preveía el abismo que se presentaba ante la sociedad:

El dogmatismo de antaño, que presentaba toda historia de las ideas como un sistema racional y unitario, una cadena dialéctica de momentos del pensamiento, ha sido reemplazado en la actualidad por un dogmatismo opuesto: el aislamiento, la enajenación, la incompatibilidad de las diversas posiciones culturales, tanto más auténticas y sinceras cuanto más separadas e independientes.

Por ello Morpurgo Tagliabue concluía:

*Se trata de una ilusión. Un archipiélago es siempre el afloramiento de una geología subterránea, es un sistema orográfico que, por más atormentado y complejo que sea, presenta sin embargo siempre una unidad.*¹⁴⁰

Tàpies ha constatado en su experiencia y en su reflexión, la existencia de esa *geología subterránea*, es decir, una *unidad* que conforma un *corpus* teórico.

¹³⁹ MARCHAN FIZ, *op.cit.* p.

¹⁴⁰ MORPURGO TAGLIABUE, G. *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, (1960) p.11-12.

Y el objeto del presente trabajo es, pues, el pensamiento estético de Antoni Tàpies y su inserción en la historia de las ideas estéticas.

La conceptualización *organicista* que pretendo en la *teoría del arte* en el pensamiento tapiésiano se concreta en la constatación de que la *teoría* se encuentra indisolublemente unida a la *praxis* artística. Y esta *praxis*, a su vez, a su *experiencia* vital. Y todas tienen su incardinación en lo *social*. Así lo *estético*, es decir, la *reflexión* sobre el arte, está indisolublemente unido a su propia plasmación en las *obras de arte* y a la *recepción* de estas en la sociedad.

Y ello ocurre porque, tanto la *reflexión* como la *práctica* artística, poseen, si en algo he entendido a nuestro autor, la inexorable necesidad de ser *útiles* a la sociedad. Es lo que en estética se ha llamado el *carácter operativo del arte*. Operatividad que aquí extiendo a la teoría estética, porque la intención última de Tàpies al plasmar por escrito sus pensamientos sobre arte es precisamente la *educación estética* de la sociedad. Por ello no puede entenderse su pensamiento sin hacer referencia a la *gnoseología* y la *ética*.

A la hora de determinar los límites en el objeto de la investigación existe la aparente dificultad de valorar los productos audiovisuales del inevitable interés de los medios de comunicación por un artista de éxito.

Desde luego, es obvio que nuestro autor ha sido entrevistado para los diversos medios en un número de ocasiones indeterminada, pero las considero irrelevantes, en tanto en cuanto, como es lógico, e independientemente de la desastrosa tendencia de los medios a la banalización de la cultura, nada nuevo aporta a la prolija, extensa y profunda manifestación de sus ideas en los textos escritos, a las declaraciones y conferencias y pronunciadas por él mismo y a las entrevistas realizadas por autores que son grandes conocedores de su obra y su personalidad, como son, por ejemplo, Bárbara Catoir, Manuel Borja-Villell, o Lluís Permanyer.

3.2 CAMPO.-

La afirmación de la existencia de un *corpus estético* en el pensamiento de Antoni Tàpies viene inexorablemente acompañada de la existencia de un *campo estético*, es decir, de un ámbito que es percibido como *ciencia estética*.

Y de nuevo aquí hemos de apuntar el concepto de *ciencia* no desde el punto de vista positivista como el resultado determinista y verificable

de la realidad, sino *ciencia como conocimiento*, organizado tanto por la lógica formal como por la intuición perceptiva, pues, como dice U. Eco:

*La exigencia de la verificabilidad de los fenómenos para su aspiración a la validez científica dejaría sin sentido los razonamientos entorno a un conjunto de fenómenos señalados como “mundo” no verificables en base a ningún experimento.*¹⁴¹

Y este tipo de *verificabilidad racional* es la que entiendo es operativa en lo que llamamos *ciencia estética* y también es el modo de reflexión estética, incluso para hablar de lo *inefable*, que utiliza Tàpies en el discurso desarrollado en sus textos.

El campo de investigación consiste aquí, fundamentalmente, en la imbricación en la historia de las ideas estéticas de los conceptos, ideas y categorías vertidas en los escritos y manifestaciones de nuestro autor.

En estos textos se encuentra su pensamiento estético teórico, que trataremos con exclusión del pensamiento estético plasmado en su obra plástica.

Pero la imbricación de las ideas sobre el arte y sus circunstancias en la historia de las ideas estéticas implica la existencia de un *campo estético*, es decir, un territorio sobre el que ejerce su legitimidad la *estética* en sentido estricto, la reflexión sobre el arte. Y aquí, de nuevo, se proyecta la sombra, por una parte, de la absolutización de la subjetivización del gusto, que no es otra cosa que la entronización del *todo vale* y por otra la intrusión de las llamadas *ciencias humanas*, - la sociología, la psicología, la lingüística...- en la propia estética,¹⁴² a cuya reflexión parecen sustituir, subjetivismo absoluto y cientificismo que, como dice Maurizio Ferraris, comprometen la misma legitimación de la estética.¹⁴³

Toda observación que pretenda representar un fenómeno ha de tener ciertos límites, aunque estos límites posean también zonas grises: un cierto *campo* de reflexión.

Y en su presentación y comunicación ha de existir un cierto orden. Una *ratio*. Un orden racional. Incluso cuando, como sucede en el caso

¹⁴¹ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p.146.

¹⁴² Vid. MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000, (1987), p.162.

¹⁴³ En GIBONE, S. *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 2006, (1990).

de Tàpies, trate *también* sobre lo *inefable*, lo *misterioso*, lo *irracional*, lo *incierto* y el *azar*.

En otro sentido también hemos de tratar el concepto de *campo estético*, que hace referencia al propio concepto de arte y de la estética y su *autonomía*: Cuando digo que el concepto de arte y estética en Tàpies posee un carácter orgánico lo es porque, como hemos de deducir de sus textos, el arte y su reflexión tiene que ver *orgánicamente* con *todo* el resto de la vida y el mundo.

Efectivamente Tàpies relaciona el arte con la vida cotidiana, la política, la ética, la ecología, la religión...

Desborda así ampliamente el pensamiento estético tapiesiano, el *campo estético* entendido *sólo* como reflexión sobre el arte. Y ello afecta, como veremos en su momento, al concepto de *autonomía* de la estética. Adelantemos aquí que, como dice Marc Jimenez, una vez que en el momento histórico la estética representó una emancipación de otras instancias, estas se refieren a un orden caducado. Pero no podemos pensar por ello que la estética se convierta en un territorio acotado *separado de la vida cotidiana*.¹⁴⁴ Nada más lejos de la intención profunda de Tàpies. Pero como concluye Jimenez, la autonomía estética:

[...] *real, plena y completa, nunca se ha logrado y probablemente no exista jamás, ni hoy ni mañana. Si fuera posible alcanzarla-cosa que no creemos- segurametne no sería deseable.*¹⁴⁵

El presente texto se basa en la existencia de un campo estético que se ha formado históricamente entorno a una serie de ideas, conceptos y problemas, a veces por adición y otras por contraposición, y que, efectivamente, tiene unos límites difusos. Pero las mismas zonas grises poseen otras disciplinas: por ejemplo, las ciencias jurídicas limitan no abruptamente con la criminología científica; la arquitectura se entrelaza con la ingeniería y las ciencias clásicas con la filosofía de la naturaleza.

El carácter aparentemente fragmentado de la estética contemporánea por la división del trabajo científico es sólo aparente. Seguimos llamándole *estética*, - y así lo hace también Tàpies - por lo mismo que seguimos llamando geometría a la geometría fractal, aunque se contraponga a la geometría euclidiana y seguimos llamando física a la

¹⁴⁴ JIMENEZ, M., *¿Qué es la estética?*, Idea Books, Barcelona, 1999, p. 67.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.67.

física cuántica a pesar de su difícil, y aún no resuelta, aparente contradicción con la física clásica.

Así, dentro de los objetivos de investigación se encuentra la imbricación de ese mismo pensamiento en el ámbito de la historia de las ideas estéticas. Y ello conlleva determinar la relación, en lo que sea de rigor, de las ideas y categorías plasmados en los textos con las de los autores o tendencias de la historia de las ideas estéticas.

Y decimos en lo posible por que debemos adelantar que buena parte de la teoría estética tapiesiana posee una indudable originalidad difícilmente encuadrable en ninguna otra tendencia: su propio concepto del arte y de la estética y la función social de ambas, producen una conceptualización original de las categorías clásicas: tradición, modernidad, humanismo, e incluso, si seguimos con rigor el pensamiento estético tapiesiano se produciría una auténtica revulsión de la historia del arte.

Porque cuando hablamos de campo estético, hemos de considerar la expansión de ese campo en el pensamiento tapiesiano no sólo en el tiempo, como ya han hecho otros autores al extender la jurisdicción de la estética, desde su nacimiento como ciencia estricta, es decir desde Baumgarten, hacia tiempos pasados, sino hacia otras culturas y otros territorios, sobre todo en lo que se refiere a la estética del extremo Oriente, sin cuya recepción no puede de ninguna manera comprenderse el pensamiento estético de Tàpies.

Ello implica igualmente la constatación de una estética extremo-oriental, o mejor dicho, diversas variantes estéticas no siempre fácilmente asimilables a las coordenadas occidentales. De hecho la influencia fundamental en Tàpies lo ha sido de la estética del budismo zen. Pero esta estética, al contrario que el pensamiento occidental, que ha padecido una inexorable tendencia hacia la complicación por acumulación de conocimientos, tiende más bien a *desaprender*, a eliminar. Y esta tendencia a la sencillez, - distinta de la simplicidad, - hace extremadamente difíciles sus conclusiones últimas.

Sin embargo, entiendo que en la estética oriental, además de lo puramente intuitivo, también existen ideas, conceptos y categorías que, aún difícilmente traducibles, han sido recepcionadas por Tàpies como tales y son relevantes como campo de investigación.

Existe otra faceta del campo estético que ha sido incluido por Tàpies: la naturaleza.

Como es sabido, la naturaleza desaparece como objeto de la estética desde Hegel, quedando ésta centrada en la filosofía del arte. Tàpies regresa en su pensamiento estético a la naturaleza a través de un doble

camino: la introspección del artista y la relación entre arte y naturaleza, considerada ésta como realidad ecológica.

3.3 METODOLOGÍA.

Aquí procede expresar un pensamiento central en la conceptualización estética de Tàpies que condiciona el método aplicable a su estudio: el arte es, para nuestro autor, un fenómeno más dentro de la historia de la cultura. El arte *en sí no es nada*.¹⁴⁶

Para Tàpies el arte se define como tal en tanto en cuanto se relaciona indisolublemente con la vida.

Por ello ha de cumplir una función de revulsión de las ideas, de recuperación de la totalidad, de incidencia en la vida cotidiana, de relación con la ética, con la ecología profunda, e incluso con la política y por ello requiere unas determinadas cualidades al artista y una previa sensibilización de la sociedad receptora de las obras de arte.

Por todo ello, la reflexión sobre el arte, en la conceptualización de Tàpies, precisa de una *Weltanschauung*, una cierta visión del mundo. Porque la íntima relación entre las diversas ideas estéticas forman un organismo vivo, imposible de diseccionar sin riesgo de perder la vitalidad.

Según esta línea de pensamiento resulta insuficiente el método mecanicista cartesiano que pretende comprender los fenómenos a través del del *análisis de las partes*, método consecuente con su *visión del mundo* como una máquina o, como dice un autor repetidamente citado por Tàpies, Fritjof Capra:

*La visión del universo como un sistema mecánico compuesto de piezas, la del cuerpo humano como una máquina, la de la vida en sociedad como una lucha competitiva por la existencia*¹⁴⁷

La visión mecanicista del universo tiene su temprano contrapunto en Goethe, cuyo pensamiento, como dice Peter Bürger, constituye la *extraordinaria provocación* de conculcar el procedimiento empírico-analítico iniciado por Descartes y completado por Newton consistente en el:

¹⁴⁶ TÀPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.47.

¹⁴⁷ CAPRA, FR., *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los organismos vivos*. Anagrama, Barcelona, 2009, (1998), p. 29.

*[...] aislamiento de un fenómeno tanto de las condiciones objetivas de su aparición como de las condiciones subjetivas de observación.*¹⁴⁸

Goethe preconiza la imposibilidad de aislar los fenómenos de su entorno y, sobre todo, la posibilidad de una ciencia *objetiva*, en el sentido de que el estudio de un fenómeno determinado pueda igualmente ser aislado de la propia *experiencia vital e individual del investigador*.¹⁴⁹

En el mismo sentido entiende quien suscribe el presente texto que la propia ciencia estética no puede ser aislada de la propia visión del estudioso. Nunca podemos liberarnos totalmente de nuestras preferencias y gustos y, como dice Morpurgo Tagliabue citando a D. Hume:

*No solo en poesía y en música estamos obligados a seguir nuestro gusto y nuestro sentimiento, sino también en filosofía.*¹⁵⁰

En este sentido debemos reconocer que, aunque nuestra intención primera al estudiar un campo de conocimiento, en este caso el pensamiento estético de Antoni Tàpies, pretenda mantenerse alejado de la *crítica artística*, he de admitir de inmediato, a fuer de sinceros, que el mero hecho de seleccionar a un autor concreto como objeto de nuestro estudio, ya implica un acto de discriminación crítica.

Sin embargo, el reconocimiento de una metodología cercana a la realidad de nuestro campo de estudio nos redime hasta cierto punto de esta subjetividad e intenta representar lo más objetivamente posible sus diferentes facetas y, sobre todo, la indisoluble relación entre los conceptos, ideas y categorías que lo componen.

El cambio de paradigma desde el método analítico de observación basado en una visión mecanicista del universo se especifica históricamente en una perspectiva dinámica, es decir, más biológica que mecánica, en la concepción del universo. Por eso recuerda el propio Fritjof Capra la afirmación de Goethe:

¹⁴⁸ BURGUER, P., *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, (1983), p. 36.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ MORPURGO TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1960, p.10.

*Cada criatura no es sino una gradación pautada (schattierung) de un gran y armonioso todo.*¹⁵¹

El propio Capra no deja de observar la íntima relación que tiene esta *visión del mundo* con el *movimiento romántico*, en el que ya puedo adelantar que, según mi tesis, tiene profundas raíces el pensamiento estético de Tàpies.

*La primera oposición frontal al paradigma cartesiano mecanicista partió del movimiento romántico en el arte, la literatura y la filosofía a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX. William Blake, el gran poeta místico y pintor que ejerció una fuerte influencia en el romanticismo británico, fue un apasionado crítico de Newton. Resumió su crítica en estas celebradas líneas: Librenos Dios de la visión simplista y del sueño de Newton.*¹⁵²

Y conforme con la conceptualización orgánica del pensamiento tapiesiano y la inserción del arte y su reflexión en la historia de la cultura, la metodología en la presente investigación pretende seguir la senda de la tradición lógico-formal de la ciencia estética, es decir la determinación de su estudio por conceptos y, prioritariamente, mediante el análisis de las categorías estéticas, en tanto en cuanto son recepcionadas por el pensamiento tapiesiano.

Es decir, ideas y categorías estéticas en su determinación histórica.

Esto no quiere decir que se excluyan otros métodos que historiográficamente han dado fructíferos resultados.

El propio Tàpies entiende la poderosa influencia en el arte de la realidad sociopolítica y consecuentemente de la sociología del arte.

Y aún más la psicología del arte, sobre todo en su carácter simbólico, que valora en el condicionamiento universal psicológico estudiado por Jung a través de los arquetipos.¹⁵³ El sentido dialéctico de la historia es igualmente asumido por Tàpies en su teorización cuando admite la *dialéctica en espiral de acciones, reacciones y síntesis*¹⁵⁴. Y

¹⁵¹ CAPRA, FR., *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los organismos vivos*. Anagrama, Barcelona, 2009, (1998), p.41.

¹⁵² *Ibid.* p. 40.

¹⁵³ JUNG, C.G., *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Barcelona, 1995, (1964)

¹⁵⁴ En su escrito *¿Pintura-pintura?* de 1975 dice que *El momento de evolución cíclica (dialéctica en espiral de acciones, reacciones y síntesis) en que se halla la problemática de la pintura actual [...]*

todo ello se complementa con la recepción del llamado “giro” lingüístico en el arte como metáfora.

Pero, sobre todo, entendemos que el método lógico-formal se adapta a la reflexión estética tapiesiana en cuanto que posee un carácter *orgánico*: la propia *teoría por conceptos* del autor se inserta en y a la vez se infiere de la *apariencia* de la obra de arte, que a su vez enlaza articuladamente con su *contenido* o *significado*, que igualmente se inserta en un momento *histórico y social* determinado, como aceptación o crítica de la propia realidad sociopolítica, en cuyo contexto ha de ser *leída*, como un nuevo idioma o dialecto artístico que *representa y significa* simbólicamente el mundo en que vivimos.

Este sentido amplio de la estética tiene para nosotros un valor científico en el sentido de que, como dice Eco:

Esta actitud (estética) puede ser calificada de “científica” no porque sea análoga a la que se mantiene en el campo de las ciencias experimentales tal como comúnmente se concibe, sino porque ofrece el máximo de garantías objetivas en la observación de un objeto fundamentalmente diferente del de dichas ciencias. La observación de una obra de arte, (y de la reflexión sobre arte, añadiríamos nosotros) en efecto, concierne a las cualidades estructurales de una cosa en su relación con nosotros, es decir, el examen de las estructuras objetivas y de las relaciones individuales que estas suscitan. Nos hallamos en una dimensión totalmente distinta de la científica: aquí no debemos despojarnos de nuestros propios deseos, opiniones, gustos, para basarnos en instrumentos omniaceptables, sin convertir en instrumento nuestros propios deseos, opiniones y gustos para verificar cual es su relación de necesidad con las estructuras formales que los han estimulado. Y por último, tampoco debe provocar recelos el hecho de que, lejos de plantearse múltiples preocupaciones de objetividad, se conviertan en materia de comunicación los datos de las más personales y extrañas reacciones frente a las obras de arte: dado que las obras de arte están llamadas a producir reacciones puede ser perfectamente justo elevar a materia de razonamiento su enumeración. Una civilización está, entre otras cosas, también constituida por esos razonamientos carentes de eficiencia inmediatamente mensurable (y en ellos se basan los ejercicios de crítica “impresionistas” y ese intercambio de impresiones de lecturas que registran estados de ánimo y asociaciones libres, y que, por otra parte, tan útiles resultan para una aproximación personal a la obra.¹⁵⁵

Además, hemos de añadir que el método lógico, en cuanto que actúa mediante conceptos, posee una capacidad definidora de los problemas

¹⁵⁵ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p.52 y 53.

que se determinan en ideas y categorías. Y las ideas y categorías estéticas poseen, a nuestro modo de ver, una poderosa *vis atractiva*, en tanto en cuanto constituyen los hitos o *nodos* a partir de las cuales, abandonada una estética abstracta y normativista, se pueden enfocar y recorrer los diversos niveles que iluminan las diferentes ciencias.

Sí hemos de reconocer, sin embargo, que el método lógico parece topar en un momento dado con la imposibilidad de tratar lo *irracional*, lo *mágico*, lo *inefable*, que en Tàpies son absolutamente relevantes. Pero es la determinación lógica de cada uno de estos conceptos la que hace posible, junto a lo sensitivo, su tratamiento y reconocimiento real de su existencia.

3.4 MÉTODO EXPOSITIVO: EL SISTEMA Y SUS FRAGMENTOS.

Tàpies ha tratado la estética por *materias, temas o problemas* y en consecuencia el presente trabajo ha adoptado este método expositivo.

Decía un sabio oriental - y en el caso de Tàpies hemos de hacer constante referencia al pensamiento oriental - que *las palabras son la fuente de las mil confusiones*. Y ello es porque tendemos a confundir el instrumento con lo observado, confundimos las redes con el acto de pescar. Este error se evita si sabemos, como dicen D. Bohm y F.D. Peat que *también el lenguaje es un orden envuelto. El significado está envuelto en la estructura del lenguaje*¹⁵⁶.

El orden del discurso en el presente escrito se concreta en su estructuración mediante su división en apartados. Ello es coherente tanto con la exposición de las ideas estéticas en los textos de Tàpies, que lo ha sido por su tratamiento por *temas*, como por mi percepción de estos temas como elementos conformadores de una estructura formalizada en el campo estético.

¹⁵⁶ BOHM, D., y PEAT, F.D. *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida.*, Kairos, Barcelona, 1948, p. 207.

Pero en realidad la apariencia de estructura representada en el índice - que pretende facilitar la labor a quien le interese la consulta de un solo concepto o apartado - se diluye en el desarrollo de los temas a lo largo del texto pues, como podrá observar sin dificultad el lector, las ideas y las categorías estéticas interactúan, mediante una consciente reiteración, como núcleos, primero condensados y después expandidos, que se distribuyen a lo largo y ancho del campo estético reverberando su información los unos sobre los otros no de manera lineal sino, como en una pieza musical, en su consideración como un todo.

O, en otro sentido, tenida en cuenta al modo de analogía que también debemos emplear en ciencia estética, dicha estructura conformaría la *trama* sobre la que se desarrolla la *urdimbre* de los conceptos expresados por Tàpies.

Constituye un *sistema abierto* porque la reflexión estética en Tàpies y por lo tanto el *sistema* en que se formaliza, posee un carácter radicalmente *orgánico*, en cuanto que se encuentran interrelacionados los elementos que lo componen. Y por ello también el sistema se constituye en una estructura abierta a otros ámbitos con los que igualmente interactúa.

Los elementos que componen el sistema de pensamiento tapiesiano son conceptos, categorías e ideas estéticas. Pero estos elementos han de ser tratados no como objetos a analizar fragmentadamente, ni percibir su relación causal en secuencia lineal, sino como *nodos* y *líneas de fuerza* interrelacionados dentro del campo estético, en constante tensión e interdependencia - que a veces aparecerá como contradicción - y que sólo tienen sentido en su consideración como un todo.

La interrelación de dichos elementos se constituye de tal forma que, en el mismo sentido de la concepción de la realidad por la ciencia moderna, no son estáticos, sino que fluyen, se relacionan y contraponen entre sí, dentro de unos límites difusos pero perceptibles y, en última instancia, y de manera indefectible por la propia consideración operativa del arte y su reflexión en Tàpies, con el mundo y con la vida.

En la misma línea que las palabras de Morpurgo Tagliabue al inicio del presente trabajo, dice Tatarkiewicz que:

*La historia de la estética, igual que las historias de otras ciencias, puede considerarse de dos modos: como la historia de los hombres que crearon el campo de estudio o como la historia de los problemas.*¹⁵⁷

Efectivamente, Tàpies ha reflexionado, a lo largo de más de medio siglo, a través del análisis de los problemas estéticos, sobre el propio concepto de arte y de la estética y su función; desde el proceso creativo y el *prosopon* del artista hasta la recepción de la obra de arte en la sociedad; desde la heteronomía del arte hasta la institución arte; desde la historia hasta la crítica de arte.

Y este discurso, no por disperso menos coherente, justifica el método expositivo del presente trabajo, pues, en definitiva, Tàpies ha reflexionado por problemas, temas o materias.¹⁵⁸

Pero nuestra intención no es precisamente cumplir una función de análisis diseccionador, sino todo lo contrario: el recurso al tratamiento por *temas* o *problemas* persigue la investigación de los hilos conductores o líneas de fuerza que estructuran todo el sistema de pensamiento tapiesiano.

Por ello el tratamiento por problemas se justifica también por su visión de conjunto. Porque los diversos temas de estudio están íntimamente relacionados entre sí por unos conceptos y categorías centrales que, a su vez, suponen su propia inmersión en una determinada corriente de la *tradición* estética. Esta tradición constituye unas *constantes*, unos elementos o *valores de permanencia*. Es una tradición que procede a realizar una conceptualización del arte como instrumento de perfeccionamiento de la sociedad. Es decir, concebida como una *modernidad* que recoge y recupera los valores del pasado y que procede a una contante lucha de emancipación, en constante tensión hacia un *proyecto* de futuro.

Este sentido de *tradición estética* supone, efectivamente, una cierta concepción de la tradición contraria a la noción común y que, a su vez, supone una concepción del propio arte y de sus funciones, de su relación con la sociedad, con el conocimiento, con la propia realidad y, en definitiva, como dice el propio autor con una concepción del mundo, una *Weltanschauung*, que forma un entramado interno que aglutinan un *corpus* de gran coherencia.

¹⁵⁷ TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997, (1987), p.25.

¹⁵⁸ Este es también el método empleado por Tatarkiewicz en su *Historia de seis ideas*.

Yerra, desde sus propios prejuicios, el autor que afirma que Tàpies tiene una *obsesión por inscribirse dentro de la tradición*¹⁵⁹ Lo que nuestro autor intenta explicar a lo largo y ancho de su obra, tanto teórica como plástica, es la legitimidad de *una tradición estética determinada* muy alejada del concepto común de *tradición* en el sentido de valores inmovilistas, y que en su vertiente estética, tiene su concreción histórica, como establece Gombrich, en el progreso del arte occidental hacia el naturalismo.¹⁶⁰

La tradición en la que piensa Tàpies es una *tradición revolucionaria*, en la que lo *actual* de la modernidad se entrelaza con valores perennes. Una tradición estética que pretende estar en contacto con las *grandes estéticas* de la historia de la humanidad que son para Tàpies aquellas variaciones que tienen un:

[...] tema único: la aproximación a la base profunda de la naturaleza humana
[...] que es la constante del gran arte de todos los tiempos.¹⁶¹

En qué consista esa *constante* es parte de la dilucidación que pretende el presente trabajo, pero vaya por delante la tesis de que la estética tapiesiana posee un substrato unificador, la llamada a unos *valores permanentes*, fundamentalmente en lucha contra el *todo vale*, el *n'importe quoi*

Y, como dice Eco:

Parece, en cambio, característico de la estética contemporánea el no pretender ser ciencia normativa ni partir de definiciones apriorísticas, el haber renunciado, en definitiva, a basar las posibilidades de una actividad humana sobre presuntas estructuras inmutables del ser y del espíritu; pretende, por el contrario, una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles, de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales, precisamente para explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula inmovilizadora, sino sólo a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar, constituyen entonces la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normativamente.¹⁶²

¹⁵⁹ VV.AA. *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p. 379.

¹⁶⁰ En este sentido, por ejemplo, GOMBRICH, E.H., *Lo primitivo y su valor en el arte*, Debate, Madrid, 2004, (1997), p.295.

¹⁶¹ TÀPIES, A., *L'art i els seus llocs*, Siruela, Barcelona, 1999, p.19.

¹⁶² ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p.25 y 26.

Y esta ausencia de normativismo coincide con el aserto de que:

*El abandono de las pretensiones sistemáticas es acorde con su pluralismo [...]*¹⁶³

Efectivamente, en estética, caben dos posturas extremas: la determinación de normas que encorseten el pensamiento y la práctica estética o el fin de todo criterio: el *n'importe quoi*, el *todo vale* proclamado por la llamada *posmodernidad*.

La tesis aquí planteada es que, en relación a estas dos posturas, el pensamiento de Tàpies muestra un criterio propio, ni intermedio ni conciliador, sino plenamente polémico: proclamación de libertad creativa absoluta y una concepción histórica de relatividad estética, pero justificada por su propia función, por unos valores que representan una *constante perenne*.

En ese sentido Tatarkiewicz mantiene un planteamiento similar: se trata del rechazo de la relatividad o subjetividad de los valores estéticos pero también de la uniformidad estética, cuando afirma que:

*La multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias y estilos, la obras de arte no sólo tiene formas diferentes sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes.*¹⁶⁴

Es cierto, como dice Marchan Fiz, que:

*Nos hemos de poner en guardia contra las añoranzas sistemáticas.*¹⁶⁵

Que hoy en día se verían condenadas por normativistas, pero ello no puede impedir de ninguna manera la legitimidad de reflexionar críticamente sobre el arte.

Y el hecho de admitir un pluralismo estético tampoco impide que el esteta y en este caso Tàpies, pueda establecer legítimamente unos parámetros valorativos respecto a las diversas prácticas artísticas o el análisis crítico de una tendencia o práctica concreta. Una cosa es

¹⁶³ *Ibid*, p. 246.

¹⁶⁴ Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*, Tecnos, 1997, (1987), p.17.

¹⁶⁵ *Ibid*,

rechazar el establecimiento de normas al arte y otra concluir en el *todo vale*, que no significa ni más ni menos que la entronización de la banalización hedonista, en el arte y en la vida.

De todas formas, como dice Jimenez:

*Ocurre con la estética lo mismo que con la filosofía, en la que el arte de plantear los problemas importa a menudo más que la solución.*¹⁶⁶

¹⁶⁶ JIMENEZ, M., *¿Qué es la estética?* Idea Books, Barcelona, 1999, p11.

IV DESARROLLO POR TEMAS

1. HISTORIA DEL ARTE: UN ARTE PARA LA HISTORIA.

1.1 HISTORICIDAD Y WELTANSCHAUUNG.

La historicidad del arte, de la cultura y de la vida humana, queda patente en el pensamiento tapiesiano cuando afirma:

*No se puede pensar en el mundo sin pensarlo en la historia*¹⁶⁷

Y en otro lugar especifica:

*Cada obra no es más que un eslabón de la cadena de nexos que constituye la historia del arte. Ninguna cosa procede de la nada, y mi obra entronca naturalmente con las ideas dominantes en el arte moderno europeo.*¹⁶⁸

Así de claro y contundente se expresa Tàpies para que podamos afirmar su profundo sentido de la *historicidad* del arte.

Y en otro texto reseña el hecho de que:

[...]Que un artista es válido en función de un conjunto llamado tradición. Que la historia de las formas sensibles es como una planta que ha ido creciendo con sus propias leyes de desarrollo, de tal modo que cada una de las obras que la componen, vistas a distancia, aporta únicamente pequeñas modificaciones de las obras que ha hecho los demás.

*Vemos que la exigencia de originalidad y vitalidad a ultranza, como en toda la dialéctica de la naturaleza, toma finalmente forma en el choque de contrarios. Y empezamos a saber muy pronto que hay que odiar con más fuerza al enemigo que nos reprime con objeto de saber después amar mejor.*¹⁶⁹

¹⁶⁷ TAPIES, A., *L' experiència de l' art*, Edicions 62, Barcelona, 1996, p.245.

¹⁶⁸ TÀPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.37.

¹⁶⁹ TÀPIES, A "La tradición y sus enemigos en el arte actual," en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.57.

Se perfila así un concepto de *historia como proceso gradual*, como concatenación de hechos artísticos en el tiempo: Tàpies posee una profunda consciencia del carácter diacrónico del arte y ninguno de sus períodos, tendencias u obras- incluida la propia - son comprensibles si no es por su propia inserción en la historia.

Es de reseñar que hace referencia genérica a la historia del arte como una secuencia, una *cadena de nexos* y, consecuentemente y de inmediato, hace expresa mención al *arte moderno* como una fase insertada en la totalidad de la historia del arte. Esta pronta referencia a la *modernidad* clarifica las intenciones más inmediatas de Tàpies, pues esta inserción implica forzosa y contrariamente a la idea de la *modernidad* considerada como ruptura, una cierta continuidad – tanto por aceptación como por contradicción – entre lo contemporáneo y el arte del pasado y la propia consideración del arte moderno vuelto de cara al futuro.

Así pues, para Tàpies existe la historia del arte y ello implica la *presencia del pasado en el presente*, porque:

[...] ningún poeta, ningún artista, (tiene) sentido por sí mismo [...] comprenderlos es ponerlos en relación con los poetas y los artistas del pasado.
170

Por ello cuando Tàpies habla de hermenéutica, afirma la imposibilidad de interpretación de una obra de arte determinada si no es en relación con todas las demás del propio artista y, mucho más allá, en cuanto que está insertada en la propia historia del arte:

[...] signo o fragmento preciso [...] casi ni en la misma obra ¹⁷¹ porque una obra se relaciona con otras muchas, propias y ajenas. Explicar una sola equivale a hacer toda la historia del arte de nuestro tiempo.

Pero la *historia del arte* es un concepto extremadamente impreciso. ¿Toda la obra plástica de un período determinado constituye la historia del arte? No, según Tàpies. Porque sólo el *verdadero arte* importa para la historia.

Es el arte elaborado por artistas concretos. Y en el periodo de la modernidad son: Gauguin, Van Gogh, Klee, Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Schwitters, Munch, Picasso, Arp, Pollock, Rothko, Tobey,

¹⁷⁰ TAPIES, A., “La tradición y sus enemigos en el arte actual,” en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.58.

¹⁷¹ Cabe recordar aquí que Tàpies prefiere la exhibición en serie de sus obras.

Erns, Miró, Motherwel, Lam.¹⁷² Y ¿cuál es el común denominador de la producción tan diversa y desde luego formalmente contrapuesta que identifica el *verdadero arte*?

[...] es el del poder de sus símbolos para iluminar la conciencia.¹⁷³

Se observa así la íntima relación entre tres conceptos nodales: *arte*, *símbolo* e *historia*.

Por ello, inmediatamente después de afirmar la importancia del arte en la historia, establece condiciones:

[...] la condición de recordar que esta historia es, antes que nada, la historia de la consciencia, y que ella representa una proyección del plano del ser que nos lleva, por reversión, a una metahistoria donde nada más hablan los símbolos.¹⁷⁴

Las implicaciones de este párrafo son extremadamente relevantes: sólo la consciencia de los procesos en el tiempo *crean* historia del arte. Introduce Tàpies así una consecuente noción de *autopoiesis* por el que la humanidad se hace a sí misma, es la protagonista de su propia historia, una *metahistoria* que se significa a través de los *símbolos*, que son las señales en las que se reconoce el hombre, se reconoce la *humanidad*, concepto éste, como veremos, igualmente relevante en su pensamiento. Y, algo fundamental: los símbolos intervienen como puertas a través de las que podemos acceder a lo que llama la *realidad profunda*, otro de los conceptos nodales en Tàpies. Esa parte del mundo que el símbolo señala y a la que no se puede acceder mediante un proceso racional. Es la imagen simbólica la que indica la vía:

*Contemplación de la realidad absoluta que proporcionan determinadas obras*¹⁷⁵

Por ello el concepto de *símbolo* es igualmente nodal en el pensamiento tapiesiano. Y la inclusión de los símbolos como signos de reconocimiento de humanidad en la historia implica, por su significado original de *symbolon*, la existencia de zonas profundas no visibles de la realidad, del mundo y de la historia.

¹⁷² TAPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Barcelona, 2001, p.36

¹⁷³ *Ibid.* p.26.

¹⁷⁴ TAPIES, A., *L'experiencia de l'art*, Edicions 62, Barcelona 1996, p.245.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

Y por eso sólo son determinadas obras de arte de determinados artistas las que forman la *historia del arte*.

Cada uno de los conceptos en el pensamiento tapiesiano interactúa esencialmente con los demás, por lo que en la práctica puede tener más importancia la *relación*, es decir, la tensión entre los conceptos, que los propios conceptos en sí mismos que pasan así a poseer un carácter eminentemente instrumental.

Por ello la interacción de los conceptos *símbolo* e *historia* deriva necesariamente hacia el propio *concepto de arte*. Tàpies no incluye *todo* el arte en la historia porque, como veremos en su momento, excluye de esta consideración una buena parte de lo que catálogos, exposiciones o enciclopedias al uso consideran arte y que son apartados o al menos minusvalorados por su consideración de meramente decorativos, formalistas, intrascendentes o simples productos de la moda o de la industria cultural.

El *auténtico arte*, -que Tàpies enfatiza a veces en sus escritos como *Arte*,- sólo es el que responde a unos *valores permanentes* en la historia, a una *ideología* o *visión del mundo* que atraviesa las obras de arte con una especie de energía continua. Y a esta corriente *constante*, la llama *tradicición*.

Y por ello mismo exige, para que una sola obra de arte que el espectador conozca una cierta *tradicición* de la historia del arte.

En este sentido, ya en una entrevista en 1955 expresaba esta idea con contundencia irrenunciable frente a un entrevistador que, tras reconocer sinceramente que no entendía la obra exhibida, había preguntado *¿ me llama usted tonto?* Tàpies no le niega la posibilidad de comprender su obra, pero establece una condición:

*[...]si no está metido dentro de una tradición artística, es imposible seguir la evolución de la pintura.*¹⁷⁶

En el mismo sentido hace referencia Tàpies a este tema en uno de sus primeros escritos, *La vocación y la forma*, en 1955, tanto desde el punto de vista de la *creatividad* del artista como de la *experiencia artística* del observador.

¹⁷⁶ Entrevista realizada por Manuel del Arco, publicada en *La Vanguardia Española*, 5 de diciembre de 1958, incluida en *L'experiencia de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1996, p. 69.

Según este texto, en la producción artística en occidente, sobre todo en el siglo XX, se ha producido una auténtica vorágine en los cambios de las formas de expresión y la sucesión en cascada de los diversos *ismos* han podido producir perplejidad en la sociedad. Tàpies otorga validez a estos rápidos cambios por la propia sucesión de los propios cambios científicos y sociales. Es la legitimidad de las llamadas *vanguardias históricas*. Pero a la vez observa una posterior *implantación de novedades* de difícil *lectura* para la sociedad.¹⁷⁷ ¿Cuál es el criterio para distinguir el *valor auténtico* de un cambio en la producción artística del meramente *ingenioso*, que se constituye en el mero cambio por el cambio? Es decir, ¿cuándo se puede dar una auténtica *comunicación* entre un artista o tendencia artística determinada y la sociedad? La contestación de Tàpies a esta pregunta proporciona, en el más puro sentido de la reconciliación estética, un punto de confluencia entre lo que llamaremos la relación entre la *permanencia* y el *cambio*, pero que puede dejar perplejo a quien entienda el arte moderno como una *ruptura con todo lo anterior*:

*Parece fuera de duda que esta comunicación puede existir siempre para cualquiera que esté en la vida del arte (y me refiero tanto al creador como al espectador), es decir para cualquiera que se halle dentro de la tradición universal artística.*¹⁷⁸

La referencia tanto a la *vida del arte* como a una cierta *tradición universal artística* implica la absoluta necesidad, tanto por parte del artista como del observador, del conocimiento de la historia del arte.

Por ello la *novedad* de las formas de expresión sólo quedan legitimadas por su inserción en la historia como sucesión de hechos artísticos concatenados:

*Si se está dentro de la tradición universal, la novedad no sólo es posible para sensibilizar al espectador en el nuevo sentido que se desea.*¹⁷⁹

Adelanta Tàpies aquí otra de las categorías fundamentales en su pensamiento y, de nuevo, íntimamente relacionadas con la totalidad de su reflexión estética: la *educación estética*, es decir, la sensibilización previa del espectador como requisito imprescindible para *comprender*, o *leer*, una obra de arte.

¹⁷⁷ TAPIES., A., *Antoni Tàpies en blanco y negro*. Ensayos, Galaxia Gutenberg, Barcelona, p.46.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

Por ello, para que exista la comunicación que ha hecho referencia entre artistas y sociedad, es necesario también que es espectador haya recibido una formación previa que implica forzosamente el conocimiento de la historia del arte y la observación de los sucesivos cambios de lenguaje artísticos:

*Siempre me opondré, pues, a cualquier punto de vista que nos hable, de la manera que sea, de algún tipo de simplificación del lenguaje con el fin de aproximarse a la comprensión del pueblo. Es el pueblo el que ha de alzarse hasta nosotros.*¹⁸⁰

Sin embargo hemos de reseñar en este punto una cuestión importante en el pensamiento estético tapiesiano. Una cosa es la *hermenéutica*, la interpretación de una obra de arte, conjunto de obras de un artista o tendencia concreta, para la que entiende se han de reunir unos conocimientos racionales de la historia del arte y otra la *experiencia estética*, para la que se exige una cierta *sensibilización* del espectador, pero no su racionalización, y esa sensibilidad previa es suficiente para poder experimentar, es decir penetrar en lo que llama *meditación profunda*, una obra concreta. La diferencia, como se verá, es clara: en la *experiencia estética* interviene fundamentalmente la *percepción intuitiva*, mientras que la *interpretación* se exige un conocimiento racional, el estudio de la concatenación histórica.

Volviendo al término *tradición*, se puede observar a través de los textos de Tàpies que resulta ser un concepto nodal en su pensamiento. Este término lo emplea en diferentes sentidos, como veremos: pero aquí es claro que hace referencia a una *tradición de la modernidad*, arrebatando así este término a la propia consideración de lo tradicional como convencional, como pasivo o estable y otorgándole un sentido de movimiento, inquietud y progreso.

Pero, además, Tàpies entiende el arte como una consecuencia de la *ideología*, es más, como es claro en el primer párrafo citado, es la ideología, por encima de las meras formas, el común denominador del *arte moderno*.

Pero ese *arte* es *moderno* no solamente por las características comunes ideológicas que lo identifican, sino su *contraposición* con otras tendencias. Es un *arte en lucha* con otras corrientes a las que simple y llanamente Tàpies considera reaccionarias. Por ello el desarrollo lineal que antes señalábamos se complementa con la *contraposición de contrarios*. En realidad Tàpies reconoce una fundamental lucha en el propio desarrollo de la historia:

¹⁸⁰ *Ibid.*

*Vemos que la exigencia de originalidad y vitalidad a ultranza, como en toda la dialéctica de la naturaleza, toma finalmente forma en el choque de contrarios.*¹⁸¹

La alusión al arte moderno implica así la contraposición a un arte del pasado, pero la dialéctica no se constituye, como en la tríada hegeliana, en fases consecutivas: la lucha también se superpone, y al sentido de *progreso* del arte moderno se oponen simultáneamente formas y contenidos bien obsoletos o bien contraproducentes simplemente banales, pero nunca inocentes.

Aquí aparecen dos coordenadas: el desarrollo en el tiempo de los hechos en cuanto que los pensamos, en cuanto que tomamos consciencia de ellos y las ideas predominantes y *perennes* que se manifiestan en los *símbolos*. Podemos así percibir en el pensamiento de Tàpies un elemento de *cambio* y otro de *permanencia*.

¿A qué se refiere cuando habla de una *metahistoria*? Debemos saber, como se verá en su momento, que Tàpies no concibe al hombre ontológicamente, en su *ser*, sino en el sentido más puramente existencialista, en su *devenir*. El hombre es lo que hace. Es la *consciencia* como *proyección del plano del ser*. Por ello en Tàpies cuando hace referencia a la representación de lo *insignificante*, de lo *incompleto*, de lo *fragmentario* e *inacabado* afirma que se corresponde con la filosofía – y el pensamiento oriental – en cuanto que se da un:

*[...] rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y las ideas heraclitianas donde la esencia del ser es el devenir y donde las cosas se integran un fluir continuo, y, por tanto, no son completas por sí mismas.*¹⁸²

Se trata nada menos que de de una *nueva visión del mundo*. El universo ya no se concibe como un mecanismo compuesto de piezas bien engrasadas. La metáfora del universo como un reloj de la filosofía cartesiana queda sustituida por concepto de *red*, pero ya no es la red de coordenadas euclidianas que constituían la formalización de las

¹⁸¹ *Ibid.*, p.59.

¹⁸² Entrevista con Manel J. Borja Villel, “El tatuaje y el cuerpo. Conversación con Antoni Tàpies” en Catálogo de la exposición, *Tàpies, el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.

ciencias naturales del siglo XVIII, sino una *red*, en expresión de Fritjof Capra, *como trama de la vida*.¹⁸³

Tàpies establece una continuidad en el devenir histórico del arte que se basa precisamente en una *visión del mundo* que enlaza las *viejas sabidurías tradicionales* con la *nueva visión científica de la realidad*. Por ello:

*[...] tantas otras cuestiones que hoy, siendo tan candentes, sobre todo en el campo de la física, se sabe que, como nos dicen los expertos, también nos enlazan con experiencias desarrolladas hace siglos por la sabiduría especialmente oriental. Por ello es importante insistir en que la mayoría de los grandes descubrimientos científicos, como obseva J.R. Openheimer " no enseñan nada totalmente extraño al entendimiento humano [...] esas ideas tienen su historia en una rama de nuestra propia cultura y tienen un lugar mucho más considerable y más central en el pensamiento budista e hindú. En esos descubrimientos de la ciencia actual encontramos una confirmación y un refinamiento de las antiguas sabidurías.*¹⁸⁴

Por ello en el plano artístico *sólo* es arte, al menos *gran arte*, aquella actividad que, al igual que la propia nueva ciencia, ayuda a conocer la *realidad*. Es decir el arte proporciona *conocimiento* y su función gnoseológica es fundamental para distinguir las obras de arte que realmente forman la historia del arte y las que quedan excluidas por no cumplir una fundamental *función social*.

Por ello Tàpies pretende ni más ni menos que reconstruir la *historia del arte*: sólo son artistas propiamente dichos aquellos que demuestren un interés concreto por *los problemas de nuestra existencia*. Por ello:

*De todas las tendencias y nombres que han desfilado en los últimos cien años, tampoco hay duda de que, a la luz de una crítica rigurosa y visto ya desde cierta perspectiva histórica, precisamente los nombres que se han interesado por los asuntos metafísicos, ontológicos y de espiritualidad antes aludidos, son los que hoy se valoran más y los que realmente han hecho el arte del siglo XX.*¹⁸⁵

¹⁸³ CAPRA, Fr. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, Barcelona, p. 48.

¹⁸⁴ TAPIES, A., *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutemberg, Barcelona p. 182.

¹⁸⁵ TÀPIES, A., "Arte y espiritualidad", en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.40.

Por ello entiende Tàpies que es precisamente esa determinada *visión del mundo* la que relaciona históricamente autores lejanos en el tiempo:

*Con la nueva visión del mundo como han señalado tantos comentaristas, la cultura y el arte en particular han dado un salto cualitativo irreversible. Ello no quiere decir un desarraigo con el pasado, porque "holística" y ecología profunda las encontramos tanto en el Tao o en Heraclito, Witman o en T.S. Roszac, San Francisco, Spinoza, Nedham, Reich, Huei Neng o Heidegger como en Watts, en Capra, o incluso en nuestro Paniker.*¹⁸⁶

Estos artistas, escritores, científicos y filósofos son los adalides de la *modernidad*. Y en el caso de los artistas plásticos son los que prestan al arte moderno un *contenido*: aquel que provoca la:

*Gran función cognitiva y ética que el arte modernos podría desempeñar más a fondo, si fuera bien explicado, en la sociedad de este fin de siglo tan trastocado que vivimos.*¹⁸⁷

A su vez la *modernidad* representa las coordenadas entre las que la actuación humana debe pretender la consecución de un mundo mejor: es el concepto de *historicidad* del arte asumido por Tàpies que se manifiesta en la *perceptibilidad* de la que trata Schlegel y que recuerda Marchan Fiz, de *progresión y perfeccionamiento hacia lo mejor*¹⁸⁸

Este es el concepto de *historia* elaborado por la Ilustración (de cuyo *proyecto de progreso* participa, según nuestra tesis, Tàpies) cuando se extiende la:

*Conciencia de la progresión histórica como algo inseparable de la modernidad, desde una actitud en la cual la historia no es leída como pasado sino en cuanto futuro*¹⁸⁹

Idea que tiene su continuación en el Romanticismo, - de gran influencia en Tàpies, - en la formulación de Schlegel:

*Nada es tan evidente como la teoría de la perfectibilidad del arte*¹⁹⁰

¹⁸⁶ TAPIES, A. *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia, 2007, p. 232.

¹⁸⁷ *Ibid*, p.38.

¹⁸⁸ MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, (2000), p.87.

¹⁸⁹ *Ibid*. p.70.

Y Tàpies participa de esta teoría de la historia como ámbito en el que se plasma la acción humana como tensión o pretensión hacia el perfeccionamiento.

Pero existe un diferente concepto de *historia* entre la *Historia* como proceso lineal e irreversible y la concepción romántica de la *historia* en su desarrollo desigual y multiforme que, como bien sabe Tàpies, es susceptible también de retrocesos. Esta idea queda patente también en el movimiento romántico a través de Schlegel quien, como dice Marchan Fiz:

*Lanza críticas acerbas a las nociones de progreso, recién consagrado en la Ilustración por Condorcet y en el que asiente la ideología cientifista del Positivismo hasta nuestros días. Los románticos [...] defienden una desigualdad de los procesos en los distintos ámbitos de la formación estética artificial y esa atípica teleología que evita la unidireccionalidad.*¹⁹¹

El conocimiento del proceso no lineal de la historia y la posibilidad de retrocesos queda patente en Tàpies cuando califica contundentemente la sociedad contemporánea de alienada. Y en el terreno de las tendencias observa la incidencia en el arte de lo que ha dado en llamarse *posmodernismo* al que califica, sin más, de conservador cuando no reaccionario.¹⁹²

Pero la historicidad del arte, que se plantea desde el momento en que toma conciencia de la contraposición entre lo *antiguo* y lo *moderno* con su plasmación en la *querelle* y que hereda la Ilustración y el Romanticismo y que se amplía en Hegel a la conocida tríada del arte *simbólico, clásico y romántico*, presta a la propia estética una especie de precariedad provocada por la toma de conciencia de la enorme diversidad de las obras de arte. Frente a esta certeza se contraponen la afirmación de que esta multiplicidad es en realidad una apariencia y que, siguiendo a Schelling, todas las formas artísticas singulares provienen de una *fuerza originaria y eterna*.¹⁹³ Pero esta idea posee unas connotaciones claramente antihistóricas en cuanto que parece

¹⁹⁰ SCHLEGEL FR., *El estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996, p. 19.

¹⁹¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, (2000), p. 87.

¹⁹² TÀPIES, A., *La realidad como arte*, Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia. 2007, p.222.

¹⁹³ MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, (2000) p.138.

homogeneizar la propia historia del arte. ¿Cómo puede hacerse compatible la constatación de una inmensa variedad en las formas artísticas con la existencia de una *f fuente originaria*, un substrato común?

Tàpies es un gran conocedor de la historia del arte y, como es de ver en la multiforme selección de reproducciones para su libro *El arte y sus lugares*, es plenamente consciente de la gran diversidad de formas que adquieren las obras de arte concretas en el tiempo y en el espacio. Pero a la vez entiende, ¿o quizá deberíamos decir *siente*? que, efectivamente, hay algun substrato común a todas ellas.

¿Cómo resuelve Tàpies esta aparente contradicción?

1.2 PERENNIDAD Y CAMBIO.

La *modernidad* parece estar definida por la *novedad*, lo *transitorio* y el *cambio*. Tàpies es consciente de la enorme diversidad de formas de las obras de arte a lo largo del tiempo y aun más en lo contemporáneo.

De la misma manera, desde el punto de vista de la *creatividad* y de la *recepción* de las obras de arte por la sociedad, constata la necesidad de la destrucción de unas formas obsoletas para dar cuerpo a otras que hagan referencia a su contexto histórico. Por eso:

*La novedad no sólo es posible sino que es imprescindible para sensibilizar al espectador en el nuevo sentido que se desea.*¹⁹⁴

Y por ello:

*[...] el artista será siempre algo vivo y cambiante, como la misma realidad de la cual decimos que es expresión, y que no es fija, sino que constituye el concepto variable que nosotros mismos construimos de ella [...]*¹⁹⁵

La necesidad de cambio alcanza incluso a la propia obra de cada uno de los artistas:

¹⁹⁴ TÀPIES, A., “La vocación y la forma.” Incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008. p.39.

¹⁹⁵ *Ibid.*,

*[...] la necesidad de destrucción es, en resumidas cuentas, el gran motor que lo pone todo en movimiento y lo transforma. Además en mi opinión, todo artista debe luchar contra su propio gusto [...] Creo que todo artista tiene que estar siempre en contra de la estética. Los artistas pasan cíclicamente por períodos de crisis en los que tienen necesidad de destruirse a si mismos,*¹⁹⁶

Y ello es porque:

*Una vez saturado el gusto de una época por un estilo determinado; una vez gastados, por decirlo así, los mecanismos para emocionar; una vez descubierta su trampa, se le hace imprescindible al artista hallar otras fórmulas que hagan eficaz su obra*¹⁹⁷

En las *Conversaciones con Barbara Catoir* insiste en el proceso de producción del artista:

*[...] necesidad de destrucción es, en resumidas cuentas, el gran motor que lo pone todo en movimiento y lo transforma. Además en mi opinión, todo artista debe luchar contra su propio gusto [...] Creo que todo artista tiene que estar siempre en contra de la estética. Los artistas pasan cíclicamente por períodos de crisis en los que tienen necesidad de destruirse a si mismos,*¹⁹⁸

Y en cuanto a la historia del arte Tàpies constata efectivamente una ruptura con el pasado. Pero es un pasado determinado:

*[...] ciertamente hay una ruptura con un cierto pasado que hasta hace poco ha gravitado unilateralmente sobre Occidente y que no por capricho ha quedado al margen de la modernidad y el progreso, sino porque se ha visto que empieza a ser perjudicial para el futuro del mundo.*¹⁹⁹

Tàpies se refiere aquí a la rémora del *retroceso clasicista* y concretamente al regreso de las formas clasicistas en arquitectura que sobre todo se produjo en los años ochenta.

Y la ausencia de esta adaptación a lo histórico produce fantasmagorías. Entre otras, las construcciones racionales son especialmente sensibles a la abstracción irreal. Por ello las:

¹⁹⁶ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona. 1989, p.81.

¹⁹⁷ TAPIES, A., La vocación y la forma, incluido en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.30.

¹⁹⁸ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989.

¹⁹⁹ TÀPIES, A., *La realidad como arte*, Col. oficial de .Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia, 2007, p. 233.

*[...] especulaciones teóricas, aparentemente a veces muy ligadas a la izquierda y a la ida de progreso, pero que, por el hecho de olvidar esta realidad histórica de nuestro momento, se pasan de rosca y devienen totalmente contraproducentes.*²⁰⁰

Recuerda aquí Tàpies cómo los “constructos” teóricos pseudocientíficos, como es el marxismo simplificado que, precisamente por su estructura absoluta, son fundamentalmente ahistóricos y que, afirma, pueden llegar incluso a la superchería o a ser simplemente moda. Y contra este mal Tàpies sólo tiene un remedio: la acción:

*Se hace camino al andar.*²⁰¹

Tàpies posee una visión extremadamente crítica de los tiempos presentes: la obsesión por todo lo nuevo y la industria cultural ofuscan una visión retroactiva del arte y los necesarios valores de la *voz del pasado*. Por ello ya a mediados de los años setenta escribía:

*[...]con la “neofilia” imperante, fermentadas en el mundo del arte tanto por los intereses comerciales como por el odio indiscriminado de cierta “crítica joven” contra todo lo que sea “maduro” es muy difícil hacer oír la voz del pasado*²⁰²

Y si algo deslegitima el *cambio por el cambio* en arte es la moda:

*[...]explosiones multitudinarias que surgen de pronto en el horizonte de las costumbres, peinados, y vestidos que todo el mundo lleva, teorías que de hoy a mañana todo el mundo repite [...]como en una misteriosa psicosis digna de un film de Buñuel ,se ponen a circular como jerga cotidiana en todos los coloquios, en todas las cenas y tertulias [...] Incluso en el mundo de los grandes pensadores, de la alta especulación filosófica existe también el mismo sistema de preferencias, una atracción semejante por los mimos mitos o por los mismos fantasmas.*²⁰³

En este sentido Tàpies percibe el poder de la moda y, en relación a la dedicación de Wittgenstein a este tema, dice:

²⁰⁰ *Ibid.*, p.50.

²⁰¹ *Ibid.*, p.51.

²⁰² TÁPIES, A., “Pensar en el arte, A manera de prólogo”, incluida en *El arte contra la estética*, Planeta Agostini, Barcelona 1986, p.16.

²⁰³ TÁPIES, A., “La originalidad y las modas,” publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974, p.105.

[...]Wittgenstein dedicó toda su vida a la denuncia de este fenómeno de la seducción y de la moda en materia de teorías e ideas, es decir, de todo lo que hace que una cierta manera de pensar y de expresarse se imponga en un determinado momento como la única posible o concebible. Por decirlo en pocas palabras contra toda una mitología sabia.²⁰⁴

Poder que se pone de manifiesto cuando tratar sobre lo efímero de la moda también se pone de moda:

[...]¡jugadas del destino! que el propio Wittgenstein terminara poniéndose también de moda: la tan extendida moda de desmitificar la moda [...]²⁰⁵

Por ello se pregunta:

[...] ¿quién desmitificará al demitificador que está de moda?

La contestación la tiene su propio concepto de historicidad:

[...] como todos los sistemas de explicación de las leyes del cambio, la desmitificación también esta sujeta al cambio. Y como dice Jaques Leymarie, ni el propio estructuralismo, que ha pretendido ser la ciencia de los cambio de las formas, escapará a ello.²⁰⁶

Y desde luego son difíciles de deslindar las formas de pensamiento válidas en un período dado y las que tienden a la banalización o incluso a la violencia.

La verdad es que quizá deberíamos hablar de modas y modas, o de, filosofías serias y de otras que no lo son tanto. De la misma manera que hay una magia benigna, también vital - la del chamán o del artista profundos, pongamos por caso-, y otra más superflua y hasta maligna- la de la publicidad comercial sin escrúpulos o la del líder obscurantista y bélico.²⁰⁷

Y frente a lo percedero de las modas existe para Tàpies las formas de pensamiento que trascienden lo momentáneo:

Hay coincidencias en la manera de pensar o sentir que, aún siendo también percederas, como todo, no pueden ser calificadas ya de moda. Son las creencias, las visiones del mundo que proporciona el

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p.106.

²⁰⁷ *Ibid.*

*conocimiento espiritual y científico en un momento dado, que son positivas, necesarias. Abolirlas repentinamente sería como una mutilación, dejarían un vacío. Sus promotores y sus obras no pasan nunca de moda, porque hasta en el supuesto de que cambiase totalmente la concepción del mundo que las originó, quedan siempre como hitos ejemplares en la evolución del hombre.*²⁰⁸

Son pues, ciertas *visiones del mundo* las que permanecen en el tiempo aún en su carácter ejemplificador.

En cambio, en el más puro sentido kantiano, Tàpies caracteriza la moda por el ser siempre *algo añadido*:

*La moda, en cambio, por más importancia que tenga [...] siempre tiene, no obstante, algo de subalterno, de añadido, de condicionado y hasta de impuesto. Puede no tener nada de vital e incluso ser antivital. Y su cambio o desaparición más bien produce un alivio, cuando no nos deja indiferentes, como si no pasara nada.*²⁰⁹

Y, por ello:

*[...] si en el terreno de la cultura nos tomáramos demasiado en serio las continuas "últimas modas"[...] las consignas [...] en los últimos años[...]*hijos privilegiados de las sociedades de la abundancia.

Efectivamente, Tàpies siempre ha valorado positivamente el pensamiento y la acción de la llamada *contracultura*, pero a la vez observa una degeneración del propio movimiento por mor de la moda:

*Hace unos años, Theodore Roszak, en su famoso "The Making of a counter culture,"*²¹⁰ nos facilitó detalles aleccionadores sobre el funcionamiento de este tipo de irradiaciones que últimamente se fueron transformando en uno de los más fabulosos despliegues de moda. Todos los fenómenos originados por lo que parecía un puñado de iluminados extravagantes, con una tradición casi oculta que iba desde el hinduismo hasta el espíritu de la Comuna, de Shelley y Suzuki, de Rimbaud a los cuatro beatniks de los comienzos de Allen Ginsberg y que después han influido sobre millones de jóvenes del mundo entero.

Apasionante odisea de una auténtica visión del mundo, de una inteligencia y sensibilidad provinientes de verdades esenciales, que ha debido abrirse paso a paso no sólo contra sus enemigos naturales, sino

²⁰⁸ Ibid., p.105.

²⁰⁹ Ibid., p.107.

²⁰⁹ Versión en castellano: *El nacimiento de una contracultura*, Kairos, Barcelona, 1970, (1968).

*también por entre la telaraña de modas que ella misma, involuntariamente, generó tanto en la literatura y el arte como en todas las formas de vida [...]*²¹¹

Así pues Tàpies contrapone lo positivo de la contracultura en cuanto que está imbuida de una cierta *visión del mundo*, de unas *verdades esenciales*, que en otros lugares equipara a los *valores permentes*, con lo banal de la moda, de lo circunstancial. Por eso continúa diciendo:

*Yerran, en cambio, quienes consciente o inconscientemente actúan bajo la obsesión de este mundanal ruido de estar siempre al día en cosas no esenciales.*²¹²

Los protagonistas de este error, que inexorablemente se relaciona en el pensamiento tapiesiano con la alienación de la sociedad por la comercialización, son:

Los que convierten el afán de documentación y de información en una especie de carrera competitiva de puro adorno y lucimiento, cuando no ocultan un prurito de “prestigio” para la comercialización más burda.

Y en su distinción entre lo constante y lo accidental, entre lo esencial y lo adjetivo continua Tàpies:

Son las moscas que acuden al dulce de en verano- dice el mismo Roszak- pero que nunca crean el dulce ni hacen que llegue el verano.

Y, una vez más, Tàpies, en su fundamental noción del arte como una relación orgánica, cifra la verificación de lo *constante* por acción del artista:

*[...] el creador-que sin saberlo ni pretenderlo se halla en los orígenes de tantas modas- huye por instinto de ellas, de su gregarismo. Es más, como dijo Herbert Read, las artes auténticas se ven comprometidas en un combate contra la mediocridad y los valores de masas- los impuestos artificialmente, claro está, que son en realidad todo lo que está de moda o que quiere ponerse de moda.*²¹³

²¹¹ TÀPIES, A., “La originalidad y las modas”, publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en “El arte contra la estética,” Ariel, Barcelona, 1974, p.105.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p.110.

Otra de las facetas de esta cuestión a que hace referencia Tàpies es la visión de los críticos respecto a la supuesta cesura histórica que provoca la modernidad.

La incompreensión de estos críticos se basa, según Tàpies en la percepción de una ruptura falsa: la modernidad, y concretamente las vanguardias históricas son quienes han reconocido las formas y los contenidos de las civilizaciones del pasado y, de hecho se han inspirado en ellas, por lo que existe una continuidad entre las culturas de tiempos pasados, la modernidad y las vanguardias.

*[...] nuestro siglo, en pleno entusiasmo de novedades, de invenciones y de expectativas de cara al futuro [...] creciendo un gran interes por determinadas del arte antiguo. Y que, dentro del arte antiguo, cada vez sean más los que prefieren ciertas obras de culturas poco conocidas y, en cambio, interesen menos las obras clásicas que fueron admiradas durante siglos por los viejos académicos? La aparición de lo antiguo ha tomado por sorpresa a algunos y no siempre ha sido bien interpretada. Ya he mencionado que lo fue por algunos críticos que imaginaban el arte moderno como una absoluta ruptura con el pasado y que, después de unas ilusionantes primeros experimentos, se encallaron en lo que ahora denominan pretenciosamente el “riesgo total” del arte abstracto. Los resultados muestran claramente que esta pretensión más bien ha inclinado a hacer obras sin demasiado riesgo que, como ha denunciado Rudi Fuchs, está convirtiendo a muchos artistas en decorativos Watteau de nuestro tiempo*²¹⁴

Otro de los aspectos por el que Tàpies invalida el *cambio por el cambio* ocurre cuando la destrucción de las *formas* se produce sin el cambio de los *contenidos*:

Algunos de los estetas que recientemente han hecho de la lingüística especialmente su caballo de batalla quieren precisar más y nos aseguran que uno de los "modelos" que constituye la prueba del fuego para detectar hoy el valor de una obra no puede ser más que el “cambio”, que en el mundo del arte sólo los cambios en las relaciones lingüísticas con indiferencia total del contenido, merecen que se le preste atención.

*"En un principio era el verbo", argumentan y además, en el universo todo está sujeto al cambio. De Heráclito a Marx la sabiduría no enseña otra cosa; querer detener el cambio es ir contra la naturaleza de las cosas, ser un retrógrado aferrado al pasado.*²¹⁵

²¹⁴ TÀPIES, A., “Psique colectiva y salto visionario,” incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p.45.

²¹⁵ TÀPIES, A., “Picasso total”, publicado en *Nous horizons*, nº 26, 1973, incluido en “El arte contra la estética”, Ariel, Barcelona, 1974, p.127.

Tàpies observa la contradicción de los los lingüistas al no percibir éstos lo *constante* del río en Heráclito junto al *cambio* de sus aguas, así como la conocida consideración de Marx sobre la perennidad del valor de ciertas obras clásicas, pero sobre todo, contraponen la *beatería de la novedad* a la tensión entre la necesaria destrucción de las formas junto a la permanencia de ciertos valores:

*El artista conoce mejor que nadie la importancia de la transformación del lenguaje, de la necesidad de una obra original. Pero, como nadie, conoce también [...] la estabilidad de ciertos valores.*²¹⁶

A la pregunta de *como influye la sociedad de consumo sobre la pintura*, contesta:

*[...] los “lanzamientos” de la sociedad de consumo aplicados al arte me parecen nefastos. Con el ánimo de “quemar” estilos y de imponer novedades, se ha llegado a hacer y decir barbaridades que superan todo cuanto podía preverse sobre la estulticia humana [...] hay toda una gama oculta de influencias consumistas fabulosas.*²¹⁷

Porque lo que importa para Tàpies no es el cambio de los *significantes*: no son los *signos* los que actúan en la sociedad por sí mismos. El arte, según Tàpies, sólo puede tener incidencia en la sociedad porque el autor, el artista, junto a los científicos, filósofos y poetas, ha impregnado con su personalidad las obras de arte con los valores perennes, entre los que se encuentra la lucha por la justicia:

*El héroe (Picasso) ha desempeñado un papel preponderante. Su visión y su aventura son comparables a las de los más grandes científicos pensadores y poetas de este siglo [...] contra la injusticia, contra la barbarie, contra el obscurantismo y la opresión.*²¹⁸

Por ello, la novedad por la novedad suele ser provocada por intereses comerciales. Son aquellas *constantes* o *valores perennes* los que se constituyen en el aval de las obras de arte. Y son estas constantes precisamente las que trascienden el tiempo e invalidan, según Tàpies, al

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Entrevista con M^a Jose Ragué para “Arte abstracto y arte figurativo”, biblioteca Salvat de grandes temas, Barcelona, 1973, incluida, previamente revisada, en *El arte contra la estética*, p.214.

²¹⁸ “Picasso total”, publicado en *Nous horizons*, n^o 26, 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974, p.127.

menos en cierto modo, las *periodizaciones* realizadas por los historiadores, por lo que se plantea:

La legitimidad de las clasificaciones y de los ismos a los que han sido tan aficionados los historiadores del arte en los últimos años. ¿Es justo seguir hablando de una procesión de ismos de continuas novedades de las cuales se pretende que cada vez invaliden las tendencias anteriores? ¿No es este más bien, como se ha dicho, el lenguaje de las agencias publicitarias del “consumismo”? Yo prefiero pensar que los movimientos del vanguardismo (y creo que vistos con la perspectiva del tiempo serán realmente así) constituyen como el desarrollo de un mismo árbol, en que cada parte sigue viviendo. No se trata de negar la importancia que tiene la originalidad, imprescindible desde todos los puntos de vista en el acto de creación y en la obra de arte. Lo que considero falso es la separación en compartimentos estancos, cada uno con su etiqueta, de tal manera que parece que se nieguen los unos a los otros.

Y la vorágine de la sucesión de los ismos queda, según Tàpies, unificada en lo que vale y relacionada con las formas del pasado por un denominador común:

El arte auténtico ha tendido siempre hacia lo mismo: el conocimiento. Y el conocimiento se ha traducido siempre en una praxis.²¹⁹

Y entonces ¿cuándo son legítimos los cambios en las formas de expresión artísticas? Y ¿a qué se deben los cambios en las formas artísticas y de las ideas que las informan? Tàpies atribuye los cambios a los descubrimientos científicos y técnicos y a la consiguiente transformación en las estructuras sociales:

Se ha repetido hasta la saciedad que no es posible separar el arte de la vida de los pueblos, que la evolución continúa siempre y que todo cambia y se especifica al compás de la marcha de los grupos humanos. Y en realidad no debería sorprender a nadie la cabalgata de novedades y renovaciones que se produjeron, sobre todo a comienzos de nuestro siglo, paralelamente a las grandes revoluciones científicas y técnicas y a los grandes movimientos sociales en Europa y América.²²⁰

²¹⁹ Entrevista con M^a Jose Ragué para Arte abstracto y arte figurativo, biblioteca Salvat de grandes Temas, Barcelona 1973, incluida, previamente revisada en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974, p.214.

²²⁰ TÀPIES, A., “Destrucción y continuidad en las ideas estéticas”, en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2008, p 102.

Y estos cambios afectaron fundamentalmente a la propia creatividad, considerada desde cuando la belleza clásica dejó ya de ser única.

Efectivamente, la historia de la *modernidad* y aún más de las *vanguardias* se ha producido una especie de vorágine omnívora en la que un movimiento se sucede a otro en una superposición vertiginosa, y esto produce la apariencia de una ruptura provocada:

*Por eso no es aceptable que, cuando algunos comentaristas hacen balance del arte nuevo en el siglo que se acaba, nada más quieran ver un lado rupturistas, agresivo - los hay que incluso aseguren que el arte moderno se ha vuelto un academicismo tiránico- y insisten en la vieja falacia de que los nuevos artistas actúan como si estuviesen siempre conspirando para destruir las formas y funciones que se consideraban propias del arte en el pasado.*²²¹

Tàpies explica su criterio sobre el porqué de las transformaciones en el arte moderno:

*Lo cierto, como saben los especialistas serios, es que si en los últimos años ha habido transgresiones culturales no ha sido por un capricho de los nuevos artistas sino porque su trabajo ha coincidido con cambios muy profundas y más generales que ha habido en el mundo: la nueva visión científica de la realidad, un mejor conocimiento de la historia, la aparición de otros medios de expresión, las nuevas tecnologías, las transformaciones sociales, la evolución del gusto, etc. Debido a esto, lo quieran o no los críticos y los artistas, hay aspectos de la pintura y la escultura tradicionales que, con razón, ahora se consideran ridículos y totalmente anacrónicos.*²²²

Tàpies atribuye una relación evidente de las formas artísticas contemporáneas con su contexto social, es decir, mediante la sociología del arte. La dificultad estriba precisamente en hallar el hilo conductor, los elementos constantes, que permanecen a través del tiempo:

Quizás lo difícil, verdaderamente, no estribe hoy en explicar el arte en función de las formas actuales del desarrollo social. Esto es en realidad lo más evidente. Y quién sabe si lo que le da grandeza no es precisamente el otro aspecto más relacionado con lo que es perenne, cuando -

²²¹ TÀPIES, A., “Arte nuevo y presencia del pasado” *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 1999, p. 27.

²²² *Ibid.*

expresándolo con las palabras de Jacques Dupin - " los efectos de una erosión milenaria se confunden con el frescor de heridas recientes". ²²³

Por eso se produce lo que en realidad es un extraño fenómeno en la propia experiencia estética tratada frecuentemente en la bibliografía y que hace referencia al *gusto* y una cierta conciencia de que, realmente, en arte no existe el progreso: es el placer que sentimos aún ante obras de arte que, en principio, pertenecen a un contexto histórico que nos debería ser extraño. En este sentido Tàpies recuerda a K. Marx quien señalaba el placer sentido por la literatura y el arte griego clásico:

[...]Marx a propósito del arte y de la epopeya griegos (y esto es aplicable a todas las grandes obras del pasado), la dificultad consiste en comprender que puedan proporcionarnos aún satisfacciones estéticas y que en muchos aspectos puedan ser considerados como norma y modelo aún inaccesible" ²²⁴

Pero esto hace que haya quienes:

Insisten en la vieja falacia de que los nuevos artistas actúan como si estuviesen siempre conspirando para destruir las formas y funciones que se consideraban propias del arte en el pasado. ²²⁵

Y contra el vértigo de la vorágine de los cambios constantes Tàpies considera la absoluta necesidad de:

[...] recuperar ciertos valores positivos que vuelvan a dar sentido a la vida, que ayuden a hacer una "nueva alianza" y, con ella, un nuevo paradigma de mundo [...] ya nos venía a decir el más iconoclasta de los libros chinos, el "Tao Te King"[...] "vigila que queda alguna cosa donde puedas encontrar apoyo". ²²⁶

Si la estética *clásica* propugnaba una belleza eterna, la *modernidad* se ha caracterizado por la puesta en valor de lo *no permanente*, por lo *transitorio*.

²²³ TÀPIES, A., "Destrucción y continuidad en las ideas estéticas" *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008, p.107.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ TAPIES. A., Arte nuevo y presencia del pasado, en *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999, p.27.

²²⁶ TAPIES. A., "Valor del arte", publicado en *La vanguardia*, noviembre de 1989, incluido en "Valor del arte", p. 19.

En este sentido los autores, inexorablemente, citan el conocido pasaje de Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*:

*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente.*²²⁷

Sin embargo olvidan, a veces con singular contumacia, que este párrafo, transcrito así, resulta simple y llanamente cercenado. El párrafo completo dice:

*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable.*²²⁸

Se olvidan así de decir que Baudelaire añadía que la *modernidad* trataba de:

*[...] obtener lo eterno de lo transitorio.*²²⁹

Por ello, como recuerda Marchan Fiz,

*Este presente se valora desde su propia cualidad esencial de eterno, es decir, de su carácter temporal e histórico, que se concreta en la “tensión entre lo eterno y lo transitorio, lo absoluto y lo particular o histórico”, y por ello “lo bello, está hecho (también) de un elemento eterno, invariable cual cantidad es excesivamente difícil de determinar y de un elemento relativo, circunstancial. “De una parte eternamente subsistente como el alma del arte y el elemento variable como su cuerpo”.*²³⁰

En el mismo sentido dice Marc Jimenez:

La idea de un progreso estético evidenciable a la luz de lo que podría ser una historia de la estética desde la antigüedad hasta hoy no resulta, pues, muy procedente. Las concepciones antiguas pueden perfectamente subsistir en el seno mismo de una teoría moderna del arte, aun hoy en día y a veces con nuestra propia ignorancia. Así, parece obvio que a la estética contemporánea no le preocupa mucho la idea de una Belleza ideal, absoluta y transcendente, tal como la concibe Platón. La

²²⁷ BAUDELAIRE, CH. *El pintor de la vida moderna*. Col. oficial de aparejadores. Murcia, 1995, p.92.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 200, (1987), p. 160.

*antropología del arte nos enseña que tanto lo bello como lo feo son valores relativos no sólo a una cultura o a una civilización, sino también a un tipo de sociedad, a sus hábitos a su visión del mundo ya a un momento determinado de su historia. El relativismo en materia de categorías estéticas ha sustituido, ya desde hace tiempo, al idealismo. Y sin embargo ¿no nos ocurre a veces que, embargados por la emoción ante un espectáculo, una obra maestra o un paisaje calificado de espléndido, invocamos la belleza como si se tratara de un dato inmutable, antihistórico o transhistórico que requiere una unanimidad y una universalidad en los criterios del gusto?*²³¹

Y, según nuestra tesis, ese *elemento perenne*, impregna también el pensamiento de Tàpies, quien en este sentido afirma:

*Hoy ya no es lícito- y la juventud es cada vez más consciente de ello- presentar cada nueva promoción bajo la forma espectacular de una total destrucción y ruptura con el pasado, como hacen las agencias de publicidad para el lanzamiento de artículos de consumo. Porque no sólo es falso- tanto desde el punto de vista del contenido como desde el de la forma- sino que además conlleva un vivero de cizaña y de divisiones que en definitiva no hacen más que debilitar ante los verdaderos enemigos comunes, a los que va muy bien, naturalmente, que se ignore, se arrincone o se desvirtue el auténtico sentido – y por lo tanto la peligrosidad – de las ideas estéticas profundas.*²³²

Así pues, parece que Tàpies hace referencia a una *continuidad* de las *ideas estéticas profundas*.

Tatarkiewicz hace referencia este tema cuando dice:

*A pesar de la mutabilidad de las teorías y de los conceptos estéticos, su historia presenta no obstante algunos temas constantes, perennes o recurrentes continuamente.*²³³

En este sentido Tapiés encabeza un texto de 1975, *El instante del arte* con una frase del Tao Te-King:

*Este eterno presente es el flujo sin prisa y sin tiempo del Tao.*²³⁴

²³¹ JIMENEZ, M., *¿Qué es la estética?* Idea books, Barcelona, 1999, p.19.

²³² TÀPIES, A. *Destrucción y continuidad en las ideas estéticas*. Publicado en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutemberg, Barcelona 2008, p.104.

²³³ TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997, (1987), p.282.

²³⁴ TAPIES, A., “L’instant de l’art,” incluido en *L’experiencia de l’art*, p.188.

La respuesta de Tàpies a la antítesis planteada no puede ser contestada mas que afirmando la existencia de algún elemento constante que transita inmutable a través de los cambios históricos.

Por eso afirma:

*De la kalokagathía socráticas al Banquete, de las enéadas a la teoría de lo sublime de Kant; del arte como gnosis de Schopenhauer al “todo el mundo material no es más que apariencia y símbolo” de Mallarmé, de la equivalencia del arte, la moral y la ciencia de Nietzsche al naturalismo místico de Ruskin o al socialismo de William Morris, de las relaciones del ocultismo i la magia de los surrealistas a tantas aspiraciones comunitarias de la nueva vanguardia...¿ No parece que un mismo hilo conductor proveniente de las profundidades del tiempo une a artistas y poetas de todas las épocas[...].*²³⁵

¿En qué consiste ese hilo conductor a que se refiere Tàpies? Y, ¿Cómo se articula este elemento *constante* con lo *transitorio*, la novedad y el cambio de la modernidad?

Adoptamos en este apartado el título *perennidad y cambio* en estrecha semejanza con la expresión *la constancia y el cambio* empleada por Sigfried Giedion de su obra *El presente eterno*²³⁶ y bajo él tratamos un tema que a Tàpies siempre le ha preocupado y que constituye igualmente un problema fundamental de la historia de las ideas estéticas.

Una de las ideas que pueblan los textos de Tàpies y que contradicen a quienes sólo perciben la modernidad y aún más la vanguardia exclusivamente como ruptura: En el ámbito estético concreto hace Tàpies múltiples referencias a la proximidad estética entre el *arte moderno* y el *arte prehistórico*:

*El hombre prehistórico- son palabras de Paul Eluard- nos hace saber tanto como un primitivo catalán, un pintor egipcio, tanto como Leonardo da Vinci, Holbein, Vermeer, Hokusai y Utamaro, Van Gogh y Henri Rousseau, que hay en nosotros, desde siempre, las mismas posibilidades y los mismos poderes*²³⁷

²³⁵ TÀPIES, A., *Destrucción y continuidad en las ideas estéticas*. Publicado en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008, p.103.

²³⁶ GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981, p.31.

²³⁷ TÀPIES, A., “Destrucción y continuidad en las ideas estéticas” incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008, p.105

Anteriormente he reseñado la importancia nodal que tiene el concepto de *símbolo* en el pensamiento estético de Tàpies y, de nuevo aquí el símbolo se constituye en nexio de unión entre la prehistoria y la modernidad:

*El historiador del arte Maurice Tuchman cuando nos introduce a la memorable exposición titulada "Lo espiritual en el arte: la pintura abstracta 1890-1985" que fue presentada en el Country Museum de Los Angeles. Tuchman recuerda cómo Hitler basó la conocida teoría de la supremacía aria del nazismo en diversas interpretaciones de la teosofía y de muchos simbolismos derivados de la mitología germánica, lo cual sirvió de inspiración al arte oficial. Eso mismo provocó que bastantes críticos de arte de los países democráticos, algunos de ellos muy influyentes, abandonaran cualquier idea que relacionase el arte abstracto con el mundo de los símbolos espirituales, cuando de hecho desde la prehistoria hasta nuestros días, el arte ha estado siempre unido a ello.*²³⁸

Por ello, frente a quienes entienden lo contrario es el arte moderno el que recupera los *valores antiguos*:

*[...] la modernidad y progreso - y éste es uno de los puntos donde me parece más urgente insistir - no están solamente hechos de novedades, sino que además conllevan la lucha por recuperar muchos valores antiguos [...] hay quien se empeña en ignorarlo, sobre todo los conservadores de siempre, aunque también algunos de los llamados posmodernos, los cuales aún creen ser los verdaderos guardianes de la tradición.*²³⁹

Según Tàpies no solo se constata que el arte moderno ha recuperado formas del pasado, incluso del lejano arte prehistórico, sino que esta recuperación es esencial para la buena salud de la sociedad contemporánea:

[...] el término "subversión" tal vez más que en el sentido de "destrucción" había que entenderlo en el que además tiene de "transformación" de los valores o de "sustitución" por otros aunque nunca en el sentido de liquidarlos en conjunto. Nietzsche intuyó que, de un mundo donde todos los valores se hundían y de una situación completamente nihilista, también surgen, como de las cenizas, unos puntos donde sostenernos[...] especie de nihilismo positivo y especialmente de un "nihilismo divino" que vagamente parece identifica con la idea tan profunda tan plena y de sabiduría de al "vacuidad". En cualquier caso, recordemos que no por casualidad Nietzsche calificó de "budismo europeo" a dicho nihilismo.

²³⁸ TAPIES, A., *Valor del arte*, Madrid: Ave del Paraíso, 2001, p.36.

²³⁹ TAPIES, A., *Ibid.*, p.13.

La comunicación que se da a través del tiempo mediante ese hilo conductor que Tàpies señala en los *valores perennes* posee tanta fuerza - literalmente, - que alcanza a la propia *experiencia estética* ya desde la sola percepción formal, incluso en la percepción de la *belleza* legitimando las obras de arte en tanto en cuanto consiguen su objetivo de - misteriosamente -emocionar al espectador, más allá de lo meramente formal, en lo *tangible*, en lo *táctil*, de las obras de arte de tiempos pasados, hasta el punto de que, según Tàpies, afecta al propio concepto de *desinterés*, en tanto en cuanto entiende legítimo el deseo de poseer individualmente ciertas obras de arte:

*El descrédito de los dirigismos culturales del arte pseudo-comprometido y con “mensaje” que había proliferado con las dictaduras y provocó en el arte nuevo, según se nos dijo, una reacción de enclaustramiento en sí mismo y de entrega a las estéticas excesivamente formalistas. Fueron - son aún - los años en que también predominaron las teorías según las cuales nos podemos emocionar las producciones artísticas “valores estéticos” considerados universales – muchos ya no se atreven a llamarlos “bellos”- y ahora solamente nos hablan de “cualidades artísticas”- independientemente de su contenido y de las creencias que las hayan originado, sin tener en cuenta el tipo de rituales a los cuales responden o la visión del mundo al cual hacen referencia. No se trata de insistir en la vieja polémica de si los componentes formales objetivos son suficientes porque una obra nos atraiga o por considerarla arte genuíno. En algunas ocasiones me he referido y entonces intenté hacer ver cómo el formalismo estético en ciertos momentos nos da sorpresas y que puede ser un baremo a tener en cuenta [...] pero a condición de que también conozcamos sus peligros, porque de la admiración por las formas puras se puede descender fácilmente al gusto decorativista, la habilidad artesanal, al mero juego de colores agradables pero sin sentido. Ahora sabemos que un fetiche del Congo, una caligrafía zen un “blanco sobre blanco” de Malevitch , van más allá de todo eso, por más difícil que sea explicar la razón por la que nos llaman con tanta fuerza, por qué frecuentemente se convierten en símbolos muy actuales de nuestras aspiraciones, en calmantes de nuestras angustias, en luz para nuestra ceguera.*²⁴⁰

La efectiva experiencia estética señala el valor de las grandes obras de arte, trascendiendo el tiempo en sí mismas, pero también poniéndolas en relación con las obras de arte de otros tiempos:

A veces para explicar esta atracción de ciertas obras. Hemos hablado de una especie de “lazos de amistad” que unen al espectador a unos artistas concretos, quién sabe si vecinos y contemporáneos suyos o

²⁴⁰ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*. Madrid, Siruela, 1999, p. 41.

ciudadanos del mundo y de edad milenaria. Poniendo ejemplos de estas amistades siempre se puede pensar que solamente nos muestran unas raíces o preferencia personales que no tienen por qué ser compartidas por otros. Pero puede ser útil que también se entendiesen como una propuesta selectiva del arte que algunos querrían más generalizada en el mundo de hoy.

En esta dirección piénsese que la palabra “amistad”, además de su sentido corriente de afecto de de inteligencia mutua, también incluye una cierta idea de posesión. Los amigos, los libros, la música, o los objetos de arte, loe hemos de “tener” realmente y no son fructíferos si no son muy nuestros, si no les invocamos y formamos con ellos un cuerpo de comunión constante.²⁴¹

La referencia a la relación, - y consecuente continuidad,- entre el arte moderno y el arte primitivo se manifiesta en otro texto en el que reconoce ciertas obras de arte, tanto de otras tradiciones como del elenco popular que, contrariamente a lo temporal de la moda, que se corresponden con lo permanente, y se manifiestan en la experiencia estética a través del sentimiento por parte del observador de pertenencia a un orden universal y la comunión con el entorno ecológico que, afirma, aún mantienen grupos humanos actuales y expresa la tendencia del arte y el hombre moderno a intentar superar la *fragmentación* y recuperar la *totalidad* perdida:

Los cambios de gusto que en nuestros tiempos nos han llevado a valorar las artes populares y primitivas no son como en otros casos caprichos de la moda, sino que responden a algo vital y duradero. Si hoy nos sentimos tocados por ciertos dibujos prehistóricos, por las formas de algunas máscaras africanas, por cierta tallas de objetos rituales polinesios, por determinadas imágenes precolombina [...] y también por el misterio que se desprende de muchas pinturas naïf, por el arte de los locos, o por muchos graffiti de calle, esencialmente es porque hacen resonar en nosotros unas necesarios vínculos (hay que recordar que religión viene de religare) con determinadas fuerzas benéficas o maléficas, con la armonía del orden cósmico, con los ciclos naturales[...]vínculos que en gran parte hoy hemos perdido y que, en todo caso, son incapaces de procurarnos muchas creencias y muchas imágenes de nuestra religiones oficiales en occidente. En estas artes primitivas sentimos vibrar algo de auténtico y en cierta medida más verosímil y más útil para una mentalidad moderna. Los etnólogos actuales estudian las pocas culturas primitivas todavía intactas e incluso muchas de las mismas actitudes y formas expresivas del llamado tercer Mundo, nos lo han confirmado. (En este sentido son especialmente interesantes los recientes estudios sobre la cultura de los indios americanos, uno de los pueblos, como dice F. Capra, más “organizados en torno a una conciencia aguda

²⁴¹ *Ibid.*

del entorno”.) La atracción que ejercen hoy sobre millones de hombres y de mujeres los aciertos ecológicos, la naturalidad en las formas de vida, la simplicidad voluntaria, la sana rebeldía, y no hablemos de los trabajos artesanales y del arte de muchas de aquellas viejas comunidades hasta ahora consideradas atrasadas o salvajes, es una prueba deslumbrante de su vitalidad y se puede asegurar que ahí en definitiva se encuentran las auténticas raíces de mucho sentimiento y aspiraciones realmente populares. Unos sentimientos y aspiraciones - que, por cierto, no hemos de confundir con el populismo o mejor lo populachero - de gran parte del pop con sus iconografías de supermercado o de Disneylandia, cayendo a menudo en la confusión (que ya denunció Heidegger) entre los valores de la primitividad (y toda su carga de esencialidad y de “retorno al origen”) con la mera cotidianeidad banal de la existencia.²⁴²

Es el arte moderno precisamente el que ha tenido un máximo interés por las formas y el contenido de las obras de arte de tiempos pasados. Y es que existe así también una continuidad en la *apariencia formal* y en la representación del espacio y la realidad que enlaza el arte moderno con el arte antiguo más que con el naturalismo clasicista. De ahí, según nuestro autor, la corta duración del movimiento surrealista, debido a la inadecuación de sus modos de representación a la realidad que se corresponde con la contemporaneidad, y concretamente la realidad descrita por la nueva ciencia, tanto en biología, como en física como en psicología. De nuevo es en la contemplación, en la experiencia estética donde se produce una *resonancia* – el mismo término que utiliza Kandinsky²⁴³ – que trasciende el tiempo y el espacio porque responde a una estructura psíquica que poseemos en común con toda la humanidad:

[...] en el mundo del arte de nuestro siglo, en pleno entusiasmo de novedades, de invenciones y de expectativas de cara al futuro, también esté creciendo el interés por determinadas obras de arte antiguo. Y que, dentro del arte antiguo, cada vez sean más los que prefieren ciertas obras de culturas poco conocidas y, en cambio, interés menos las obras clásicas que fueron admiradas durante siglos por viejos académicos? La aparición de lo antiguo ha tomado por sorpresa a algunos y no siempre ha sido bien interpretada. Ya he mencionado que no lo ha sido por los críticos que imaginaban el arte moderno como una ruptura con el pasado y que, después de unos ilusionantes primeros experimentos, se encallaron en el ahora denominado pretenciosamente el “riesgo total” del arte abstracto. Los resultados demuestran claramente que esta pretensión más bien ha

²⁴² TAPIES, A., *La realidad como arte*, Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia. 2007, p. 205.

²⁴³ KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991, (1952), p. 23.

inclinado a hacer obras sin demasiado riesgo que, como ha denunciado Rudi Fuchs, está convirtiendo a muchos artistas en decorativos Watteau de nuestro tiempo.

Sin duda los dadaístas y surrealistas confraternizaron mucho mejor con la Historia, pero en las artes plásticas fueron pocos, en estos dos grupos, los que acertaron sin caer en la tentación de regresar a las técnicas académicas. Tal vez su mérito principal fue el de los teóricos, que consolidaron el interés del que hablamos por algunas artes de nuestra propia tradición o de otras civilizaciones incluso a veces consideradas marginales o caducadas.

De lo que no hay duda tampoco es que la reaparición del arte antiguo se ha interpretado de manera muy poco acertada por parte de aquellos que enseguida utilizan cualquier cosa como arma para intentar desacreditar toda la modernidad aquellos que, si pudiesen, borrarían del mapa todo lo nuevo y piensan que este “retorno del pasado” los favorece para justificar su inmovilismo, todos aquellos que cada día nos predicán que la que la gran ola de los “excesos” y “repeticiones” vanguardistas ya está a punto de morir.

El exceso y la repetición no están provocados por auténticos creadores sino por el alud de seguidores, de imitadores, de copistas, de falsificadores, etc., que acostumban a pulular alrededor de los maestros. Por eso es totalmente injusto afirmar, como hacen algunos críticos, que el arte moderno, así en bloque, se ha vuelto académico. En cualquier discurso se puede producir, está claro, una sensación de cansancio y, por tanto, una necesidad de cambio, en esto hay parte de verdad, pero ésta es posiblemente la razón más superficial y tiene poco peso comparada con las razones profundas que rigen tanto la estabilidad como los cambios en el arte y en las costumbres que ha ido configurando nuestro siglo. Razones que previsiblemente en los últimos años han sido el centro de numerosos comentarios también enfocados de forma muy nueva, desde el campo del estructuralismo, del neodarwinismo, sobre todo, como he dicho, de teorías biológicas más recientes.²⁴⁴

La relación entre lo primitivo y lo moderno no acaba aquí con la permanente *existencia de lo inmutable*. La relación entre arte primitivo y arte moderno tienen en el propio proceso creativo de las vanguardias una relación de causa a efecto. Por ello dos de los artistas más admirados por Tàpies, Picasso y Miró estuvieron fuertemente influenciados por el arte de los primeros tiempos:

Miró estuvo influido por las corrientes artísticas que valoraban la recuperación del arte primitivo, el lenguaje expresivo de los niños, del subconsciente. Todas estas ideas se hacen patentes en él según mi visión. A Picasso lo encuentro todavía mentalmente ligado a los temas de la pintura clásica. Es evidente que desencadenó una revolución y que

²⁴⁴ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999, p.45.

*también estuvo influido por el arte africano y primitivo antes que Miró. En la generación de Miró, no obstante, el artista seguramente estaba más maduro para poder recoger mensajes, como restos de otras civilizaciones que han dejado su huella en la cultura moderna.*²⁴⁵

La valoración de Tàpies del arte primitivo hace referencia además a las extraordinarias coincidencias con el arte contemporáneo. Tàpies busca cuáles sean los hilos conductores que aproximan formas tan distanciadas en el tiempo:

*Su paralelismo con las artes llamadas primitivas es sorprendente. Hoy, para decirlo con palabras del gran fotógrafo de los “graffiti” Brassai “analogías vivientes que establecen aproximaciones vertiginosas a través de las edades por la simple eliminación del factor tiempo. A la luz de la etnografía, la antigüedad se convierte en tierna juventud, la edad de piedra, en un estado de ánimo, y es la comprensión de la infancia la que nos lleva a la explosión del sílex, a la explosión de la vida.” Esta posible relación con la primitividad es el aspecto, evidentemente, que nos da un contenido importante a las pintadas y “graffiti”, que nos los hace atractivos y que explica su fortuna en la sensibilidad artística contemporánea.*²⁴⁶

Así, esta intensa relación existente entre el arte de tiempos tan alejados lo es porque Tàpies entiende que que existen unos valores eternos que informan el arte de todos los tiempos:

*[...] lo que caracteriza a las grandes obras maestras son precisamente los valores durables que trascienden al tiempo.*²⁴⁷

Y esas grandes obras maestras que mantienen los valores durables. Ya en una entrevista en 1955 y a la preguntas sobre sus preferencias en arte contesta:

*Siempre me he sentido atraído por las grandes corrientes artísticas que han estado relacionadas con lo que se llama “sabiduría”. Por eso me gusta sobre todo determinada pintura china de los Sung y de algunos pintores-monjes del periodo Ming, la pintura budista y en especial la rama del budismo que es más asequible para los occidentales: el zen [...] arte egipcio, sumerio[...]primitivos cristianos, surrealismo, Klee, Picasso y Miró.*²⁴⁸

²⁴⁵ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.101.

²⁴⁶ TÀPIES, A., “Modernidad y primitividad,” publicado en *La vanguardia*, octubre de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista.”

²⁴⁷ TAPIES, A., “Velázquez o la agitación del vacío,” en *Valor del arte*, Madrid: Ave del Paraíso, 2001, p.145.

²⁴⁸ TÀPIES, A., *L’experiencia de l’art*, Edicions 62, Barcelona, 1996, p.94.

Tàpies hace una extensa descripción de, y su explicación del, porqué nos sentimos tan atraídos por, las formas artísticas tan alejadas en el tiempo y en el espacio:

Actualmente se ha aclarado, en efecto, que en un momento dado cada cultura tiene su propio “modelo” con sus grandes nombres, sus libros de texto, sus diarios, sus conferenciantes, etc. todo un campo social que coordina y mantiene la solidaridad y la cohesión del grupo: una especie de conciencia colectiva que Thomas Kuhn ha denominado “paradigmas” pero que el biólogo Rupert Sheldrake, sin contradecirlo, cree superarlo con la idea más general de los “campos mórficos” (como los campos electromagnéticos o gravitatorios) que, según él estructuran no solamente la evolución cultural sino la de toda la naturaleza.

Sea como sea, la sintonía que experimentamos con ciertas obras del pasado parece que en parte proviene realmente de una especie de resonancia a través del tiempo y del espacio. Pero es una resonancia, como recuerda Marie-Louise von Franz siguiendo a Jung, que, además de las estructuras de cada época, “también hace subsistir las estructuras psíquicas universales que compartimos con toda la humanidad”. Consecuentemente puede afirmarse que la nueva cultura es como un bloque bifronte que, por un lado, absorbe algunas obras, tradiciones y creencias antiguas y, por el otro, hace un salto al vacío, visionario, intuitivo, hipotético. Como decía la vieja sabiduría del I-King, no se entenderían jamás las mutaciones sin la existencia de lo inmutable.²⁴⁹

Tàpies ofrece otra explicación para la similitud entre el arte primitivo y el moderno: la ciencia:

Se puede hablar ciertamente del progreso científico y tecnológico (aunque siempre relativizándolo) que se ha hecho en nuestros tiempos. La física actual, por ejemplo, es verdad que últimamente nos ha mejorado la visión que teníamos del mundo. Pero no se puede olvidar que, por otras vías, hay sabidurías muy antiguas que ya no habían transmitido enseñanzas sorprendentemente muy parecidas a las de los físicos actuales.²⁵⁰

Y ello ocurre porque existe una extraordinaria coincidencia entre las culturas primitivas y la moderna: una *visión del mundo* semejante, que en el pasado poseían intuiciones de una *realidad profunda* y que hoy, según Tàpies, son corroboradas por la nueva ciencia:

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ TÀPIES, A., “El arte moderno y el progreso”, publicado en *La vanguardia*, julio de 1984, incluido en *Por un arte moderno y progresista*, Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia. 2007, p.197.

*Los científicos actuales, pues, han comenzado a hablarnos de una visión del mundo que integra las dos grandes ramas del conocimiento que parecían incompatibles. Las estructuras materiales ya no son consideradas como la realidad primordial. El tejido último - que engloba desde las galaxias hasta las bacterias, parece que hoy se ha de comprender como el resultado de las manifestaciones dinámicas autoorganizativas del Universo, las cuales, según algunos estudiosos, son prácticamente iguales que las formas de la "consciencia cósmica" de los místicos).*²⁵¹

Y en todo caso, tanto las culturas antiguas como las modernas participan del:

*Conocimiento,- con mayúscula- de todos los tiempos.*²⁵²

Y esos valores eternos no solamente permanecen en el tiempo. También se extienden en el espacio por las diversas geografías habitadas por otras culturas y civilizaciones, otro de los problemas estéticos fundamentales para Tàpies:

*La conservación e incluso veneración de las obras de arte importantes que marcan pautas en la historia de la humanidad nunca han sido un capricho. No podemos olvidar que las formas sensibles del gran arte universal, como se aprecia claramente en el arte llamado primitivo y en el asiático, aunque aparezcan con frecuencia ligadas a instituciones - sobre todo religiosas- coyunturales o históricas, en los mejores casos siempre corresponden simbólicamente a leyes cósmicas, a reacciones psíquicas básicas y a principios universales estables que fundamenten la conciencia y los valores morales en largos períodos de tiempo. Es decir, el aprecio "intemporal" que sentimos por una buena parte del arte del pasado no se explica sólo por el esfuerzo intelectual de situarlo en su tiempo, ni tampoco por criterios puramente estéticos, como a veces se apunta. Se explica, especialmente, por su componente simbólico tradicional y por todo el proceso secreto del mundo imaginario o del inconsciente colectivo (que hoy algunos denominan de la psicohistoria) de valor relativamente perenne y unánime.*²⁵³

Estas obras de arte cuyos valores responden a principios universales y estables forman un nuevo "museo imaginario" que une momentos de la historia del arte muy lejanos:

²⁵¹ *Ibid*, p. 227.

²⁵² TÀPIES, A., "Cultura y modernidad," publicado en *Revista de Catalunya*, nº 2, noviembre de 1986, incluido en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p. 111.

²⁵³ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del Paraíso, Madrid, 2001, p. 83.

[...]y no hay duda de que Velázquez los tiene (valores duraderos). Y los tiene todavía más evidentes si se le juzga en el contexto de este nuevo "museo imaginario" universal del que hoy disponemos, mucho más extenso que nunca en la Historia. Por eso no sería nada raro decir que a Velázquez se le entiende mejor conociendo el "tachismo" de determinadas pinturas chinas o el "tejido generalizado" de un Pollock.²⁵⁴

¿Y cómo se puede hacer compatible la *destrucción y continuidad* en las ideas estéticas?

O, dicho con sus propias palabras, la conciliación entre:

*Esa rara confluencia de la necesaria destrucción-creación de cada momento de cada momento histórico y todos los valores constantes que sintetiza el arte.*²⁵⁵

Tàpies señala, tras reconocer como evidentes los factores socio-económicos en las variaciones circunstanciales, en qué consisten los factores que trascienden lo temporal. Y señala la *psicología profunda* como última causa, que, formalizada (de nuevo) en *símbolos*, relaciona lo primitivo con lo moderno:

*Por mucha importancia que tengan los condicionamientos históricos, políticos y económicos y todas las encrucijadas sociales que en un momento puedan influir sobre poetas y artistas, sería ridículo olvidar por otra parte todo el bagaje de lo que los etólogos llaman "las propiedades estructurales estables que no pueden ser influenciadas por la totalidad de la sociedad" Las ideologías y las mitologías de la propia condición humana: los impulsos de nuestros instintos, los símbolos de nuestra psique los ritos que se creían primitivos pero que seguimos llevando dentro, todas las imágenes arquetípicas de que nos hablaba Carl G. Jung.*²⁵⁶

A esta misma permanencia hace cuando se refiere a lo intemporal del gran arte universal que hace referencia a lo cósmico, a lo psicológico y lo moral.

Es más, la consideración de estas *constantes* reveladas como mensajes ancestrales del subconsciente y plasmadas en las imágenes simbólicas, pueden mitigar la *desintegración catastrófica de nuestra*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ TÀPIES, A. "Destrucción y continuidad en las ideas estéticas." Publicado en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos.* p.105.

²⁵⁶ TAPIES, A., *Ibid.*, p.106.

*civilización*²⁵⁷ cuando, en una especie de eco del aforismo de Holderlin *el hombre es un rey cuando sueña y un esclavo cuando piensa*, afirma Tàpies, siguiendo a Jung:

Como afirmaba el propio Jung “el estudio de los simbolismos, tanto individuales como los colectivos, es una tarea enorme que todavía no se domina. Pero finalmente ha empezado. Los primeros resultados son alentadores y anuncian ya respuestas a muchos problemas del hombre de hoy”. En cualquier caso, son bastantes los que tienen claro que, de forma realmente científica, hay que revisar y respetar más, como mínimo, muchos símbolos y valores del mundo espiritual y religioso tanto antiguo como moderno, y tanto de las grandes religiones como de las creencias de los pueblos que nos parecen primitivos. No sabemos qué formas adoptará todo eso, pero, como aconseja la psicología analítica, parece que, en cualquier caso, es bueno escuchar de nuevo “ los sueños enviados por los dioses” a fin de cuentas, a lo mejor se trata de las voces ancestrales de la misma naturaleza- si realmente pueden “curarnos de la disociación” de la famosa esquizofrenia de Occidente que separa el espíritu de la materia y por esa vía, equilibrar mejor nuestro conocimiento y nuestra conducta.)²⁵⁸

Con la expresión *esquizofrenia de Occidente*, se refiere aquí a la disociación o fragmentación del hombre moderno occidental que Alan Watts, autor de gran influencia en Tàpies, ha acuñado²⁵⁹ y, en cuanto a los símbolos arquetípicos, es relevante el texto de Jung, muy citado por nuestro autor, *El hombre y sus símbolos*.²⁶⁰

Y la recuperación de la *sabiduría de siempre* sería una buena manera de mitigar la neurosis de la sociedad de consumo, uniendo así vanguardismo con las culturas del pasado a través de una nueva vía de conexión por la visión científico - filosófica que encarna una nueva y a la vez eterna visión del mundo:

[...] el auténtico vanguardismo, operando siempre en otro plano distinto que la política sustentándose en una visión del mundo más total que le viene dada tanto por el conjunto del pensamiento científico y filosófico progresistas de su tiempo como por la sabiduría de siempre[...]

Para percibir la historia del arte en toda su dimensión de lo trascendente Tàpies pide un cambio de punto de vista hasta un lugar

²⁵⁷ *Ibid.*, p.76.

²⁵⁸ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001.

²⁵⁹ WATTS, A., *Psicoterapia del Este, Psicoterapia del Oeste*, Kairos, 1987, (1972).

²⁶⁰ JUNG, C.G., *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, 1995 (1964).

más alto. Una perspectiva “a vuelo de pájaro” mediante la que podamos observar por encima de las disputas y contradicciones de cortos períodos de tiempo:

¿Tendencias? ¿Lucha de generaciones? ¿Disputas de artistas? ¿Competiciones? Todo se ve entonces muy a ras de tierra, muy aprisionado en las redes de la Ilusión. Y una cierta melancolía- que gustó al romanticismo, pero también a Durero o a cualquier paisajista chino- un cierto sosiego, que puede ser también denominado ironía, favorece una mejor comprensión. [...]Ante esta rara confluencia de la necesaria destrucción - creación de cada momento histórico y todos los valores constantes que sintetiza el arte, se hace difícil aceptar muchas interpretaciones parciales de su evolución como leyes fatales absolutas de la historia .²⁶¹

Cuando Tàpies, a lo largo de todos sus textos requiere del auténtico arte su capacidad de *gnosis*, señala este requisito como otra de las *constantes* que pervive a través de los tiempos. Es la *gnosis* que acompaña al auténtico arte y que en la modernidad responde a la necesidad de conocer los valores del pasado para alcanzar en lo cotidiano una vida más auténtica:

[...]Las aspiraciones a la modernidad responden a una necesidad humana general y continuada de adaptarnos a formas de vida más coherentes con el estado de los conocimientos actuales y con el Conocimiento- con mayúscula de todos los tiempos.²⁶²

La faceta de la constante psicológica vuelve a ser reseñada en otro texto en el que dice:

En el subconsciente humano existen siempre determinadas constantes, lo que se llaman arquetipos, símbolos que se repiten una y otra vez en todas las épocas y en todas las culturas debido a que son creaciones de nuestra naturaleza, de inconsciente colectivo. Estamos limitados por nuestros órganos físicos y por suerte podemos elaborar determinados mitos que nos ayudan a orientarnos en la vida.²⁶³

Y la certeza de que una obra de arte porta esos valores perennes se produce en la propia *experiencia estética*. Por ello Tàpies exige a las

²⁶¹ TÀPIES, A., *Destrucción y continuidad en las ideas estéticas*, incluido en “Tàpies en blanco y negro. Ensayos,” Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008, p.105.

²⁶² TÀPIES, A., “Cultura y modernidad.” en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.111.

²⁶³ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.73.

obras de arte, para serlo, una eficacia en su recepción en la sociedad: una *función social*:

*El arte y la poesía, no ya de los modernos sino los de todos los tiempos alcanzan momentos culminantes cuando logra involucrarnos mágicamente.*²⁶⁴

Estos *valores constantes* que han de informar el arte tiene su concreción en la modernidad porque se refiere a la lucha por los derechos humanos. Pero también el arte del pasado han de estar preñadas las obras de arte de contenido ético e incluso político.

Es relevante señalar aquí, una vez más, el carácter orgánico del pensamiento estético de Tàpies: forma, contenido y experiencia estética se interrelacionan inextricablemente. Los *valores constantes* hacen referencia al *contenido* del arte. Pero este contenido no garantiza en absoluto la validez de la obra. Es, una vez más a través del fenómeno de la *experiencia estética*, de la contemplación individual y la recepción colectiva de la sociedad la que legitima el arte. De ahí la fundamental importancia del empleo de medios expresivos eficaces. El impacto formal es tan importante como el contenido. Según Tàpies sólo a través de los recursos plásticos se puede alcanzar la eficacia que requiere la obra de arte en su recepción en la sociedad a través de la *experiencia estética*. Sólo la conmoción legitima una obra de arte. Por ello, hemos de señalar aquí que no solamente los valores positivos de la humanidad constituyen una *constante* en la reflexión estética tapiésiana. La *eficacia* de lo meramente formal también constituye una constante a través del tiempo:

La lucha en defensa de los derechos humanos, de forma más o menos explícita, siempre ha estado presente de hecho en las grandes concepciones estéticas y en todas las obras de arte dignas de este nombre. Tal vez lo que decimos aparecerá una generalización presente hasta en las artes que pasan por ser más abstractas o puras, como es la música o gran parte de la poesía y de la pintura moderna. De tal manera que tal vez sería necesario afirmar que la lucha por los derechos humanos en realidad es uno de los propósitos de toda la cultura auténtica.

Por eso mismo, no se ha de creer que el contenido ético y hasta político de las obras de arte se pueda considerar como un añadido que en ocasiones se coloca y en otras no, o que se pueda inculcar desde afuera, a partir de una consigna o código moral, sino que ha de surgir de la

²⁶⁴ TÀPIES, A., “La pintura y el vacío,” publicado en *Avui*, marzo de 1977, incluido en “La realidad como arte”, p.115.

*emoción estética que el arte produce por él mismo, es decir, desde el juego de sus propios recursos formales.*²⁶⁵

En un texto de 1975, Tàpies insiste en este juego entre lo transitorio y lo perenne:

*[...] los movimientos de la vanguardia artística saben algo de ello, como en toda revolución, por más que sus principios tengan como base la "constante" expresión de la verdad, existen también los componentes del juego con las estructuras cambiantes de la realidad, dentro de los cuales corresponde un gran papel al arte de lo posible, a la política o la impolítica de su aparición pública*²⁶⁶

En resumen: Tàpies verifica la existencia histórica de *estructuras cambiantes* que provienen de los condicionantes históricos y que, en el ámbito filosófico y cultural, ha provocado el consiguiente abandono de los grandes sistemas:

*Hoy se acepta, diciéndolo con palabras de Salinari en sus comentarios a los escritos sobre arte de Marx y Engels, que "el derecho, la filosofía, la poesía [...] como tales, han dejado de ser categorías universales del espíritu o funciones eternas de la naturaleza humana y han sido devueltas a las exigencias reales e históricas determinadas de donde proviene su origen"*²⁶⁷

Así pues, Tàpies acepta la variabilidad de las categorías por las circunstancias históricas, pero, paralelamente, reconoce algún elemento que transita a través de estas variaciones. Algún elemento permanente:

*Y esto no contradice en absoluto el carácter perdurable -que en sentido figurado o por confusión interesada, a veces se denominan "valores eternos", de muchos de sus elementos.*²⁶⁸

Y por todo lo dicho, la "auténtica" vanguardia ha de conciliar, según Tàpies, *el reencuentro del arte con lo necesario e inmediato con las viejas sabidurías y tradiciones.*

²⁶⁵ TÀPIES, A., "El arte y los derechos humanos," intervención leída en catalán en el monasterio de Monsterrat durante las Jornadas de Estudio sobre Derechos Humanos, noviembre de 1980, incluida en *Por un arte moderno y progresista*, Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos Murcia, 2007, p. 235.

²⁶⁶ TÀPIES, A., "El instante del arte", en *La realidad como arte*, Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2007, p.49.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

Efectivamente, en ese juego eterno entre la constancia y el cambio existe una *tradición*.

[...] hay una corriente de pensamiento, de arte y de literatura (que ya está configurando toda una nueva cultura) que ha intuido maravillosamente la importancia esencial que tiene hoy una correcta comprensión del materialismo moderno a la luz de un diálogo profundo con otras culturas y especialmente con las experiencias orientales. Y no es extraño que en el momento de las realizaciones prácticas, en medio de las opciones de comportamiento que en la actualidad se no presenta- entre las cuales están las políticas- muchos artistas e intelectuales rechacen todo sistema que no cuente con este trasfondo filosófico y en especial ético, tan antiguo y nuevo a la vez que ha hecho que algunos lo conozcan con aquella expresión de “philosophía perennis” que, no por casualidad, inventó el propio Leibniz.²⁶⁹

La concreción más nítida de cómo los *valores perennes* son el hilo conductor que recorre las obras de arte de todos los tiempos y de todas las culturas, así como su valoración a través de su eficacia en la conmoción sentida en la experiencia estética se explicita en Tàpies en la selección de obras de arte reproducidas reproducciones realizada para su libro *El arte y sus lugares*:

El lector observará fácilmente que tanto el texto como como la selección de las ilustraciones que figuran en este libro no se han hecho con criterios historicistas, ni estéticos ni formalistas. Tampoco no defienden unos contenidos religiosos, ideológicos o científicos particulares. Esto no quiere decir que no se incluyan imágenes que impliquen alguno de estos criterios o de estos contenidos, ni que la intención de este ensayo no participe de alguno de estos aspectos precisamente cuando aparezcan símbolos humanos llenos de interés. En este sentido, se trata más bien de destacar el tipo de arte que nos parece dotado de aquellos poderes universales que se acostumbran a cualificar de “transcendentes” aunque, como veremos, este término tenga aquí un significado más terrenal del que se le da tradicionalmente. Un denominador común que por una parte define claramente pero que, a a vez, tiene bastante ambigüedad para abarcar un espectro muy amplio de las creaciones de todo lugar y de todo tiempo. No se trata de una selección meramente caprichosa, sino hechos desde el convencimiento de que las obras que tienen estos “poderes” forman la corriente más profunda del arte universal que siguen siendo plenamente vigentes para el mundo contemporáneo. Tanto en las obras de factura popular y sencilla

²⁶⁹ TÀPIES, A., *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2008, p.172.

*como las extremadamente cultas y refinadas, su capacidad expresiva ha llenado muchas páginas de la historia de las ideas estéticas.*²⁷⁰

En conclusión y siguiendo la idea hegeliana que Tàpies refleja en alguno de sus textos de que el arte realiza el milagro de conciliar los opuestos, también en la contraposición entre el *cambio* de lo moderno y lo *constante* de la tradición es conciliado por el arte, pero precisamente la variedad de formas que se dan en la historia y, desde luego, la supuesta ruptura que se produce en la modernidad, quedan “homologadas” por la psicología profunda. Son las necesidades psicológicas no muy diferentes entre el hombre moderno y el primitivo.

TRADICIÓN Y TRADICIONES.

Las constantes referencias que Tàpies hace en sus textos a la *tradición* han llegado a inquietar a comentaristas y críticos, incluso próximos a su figura, llevando a algún autor a hablar de *su obsesión por inscribirse dentro de la tradición.*²⁷¹ Pero con ello se acepta la noción común y unívoca de este término. En el pensamiento estético de Tàpies la cuestión se complica y diversifica mucho más.

Efectivamente, Tàpies hace referencia expresa y muy frecuente a la *tradición*: habla de los *valores perennes de la tradición*²⁷², pugna por la *recuperación de muchos valores tradicionales*,²⁷³ reseña la *importancia de las grandes tradiciones espirituales*²⁷⁴, para él existe un *simbolismo tradicional*,²⁷⁵ e incluso llega a afirmar que *un artista es válido en función de un conjunto llamado tradición.*²⁷⁶

²⁷⁰ TÀPIES, A., Introducción a *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1.999, p.17.

²⁷¹ VVAA, *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p.379.

²⁷² TAPIES, A., “Los cambios de la estética,” en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.72.

²⁷³ TAPIES, A., *Valor del arte*, p.13, Ave del paraíso, Madrid, 2001.

²⁷⁴ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.27.

²⁷⁵ TÀPIES, A., “Arte y contemplación interior,” en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001.

²⁷⁶ TÀPIES, A., “La tradición y sus enemigos en el arte actual,” en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.57.

Pero, ¿A qué *tradición* se refiere?

Dice Tàpies:

[...] *tradiciones hay muchas y muy variadas.*²⁷⁷

Desde luego, podemos afirmar con contundencia a qué tradición *no* se refiere.

TRADICION Y NATURALISMO ACADEMICISTA: LOS FALSOS GUARDIANES DE LA TRADICIÓN.

El concepto común de *tradición* hace referencia a una visión del mundo estable, conservadora, pero con ello, quien así lo entiende, lo que se hace es aceptar el monopolio del uso del término por las ideologías reaccionarias que se lo han apropiado.

En realidad *tradición*, del latín *tradere*, se define por la RAL como *la transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación.* A esta definición podemos - debemos - añadir las formas plásticas.

En historia del arte habitualmente se llama *tradicional* a las formas que llamamos clasicistas. De ahí que el común de los autores contrapongan la *tradición* a la *modernidad*. Así lo hace recientemente Peter Gay en su libro *Modernidad*,²⁷⁸ en el que la referencia a la *tradición* en arte como formas convencionales del sistema más conservador y *clasicista* se contraponen a la *innovación* de la *modernidad*.²⁷⁹

En el mismo sentido Gombrich también entiende la tradición de la cultura occidental como una marcha continua de perfeccionamiento hacia el naturalismo. Este concepto ha llevado a algunos autores a considerar que Gombrich piensa en las “deformaciones” de la modernidad como una anomalía.²⁸⁰

²⁷⁷ TÀPIES, A., “Introducción,” en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.13, 1993.

²⁷⁸ GAY, P., *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ BELL, J., *¿Qué es pintura?*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001, p. 248.

Tàpies es consciente de la contraposición habitual entre lo *moderno* y lo *tradicional*, y acepta la común noción de tradición referida sobre todo al *naturalismo academicista*. Sólo que para nuestro autor es precisamente esta tendencia la que es, en cierto modo, anómala en la historia del arte, y que frente a ella se contrapone otra *tradicción*, o mejor dicho las *grandes tradiciones de siempre*.

Pero sobre todo, lo que encuentra anómalo y deslegitimado en lo contemporáneo es la inercia de la representación naturalista de la realidad.

Por esto decía de los representantes del naturalismo clasicista a principios de los años setenta del siglo pasado:

*Resulta grotesco cómo los académicos de siempre siguen autodenominándose guardianes de la tradición*²⁸¹

Y en torno al cambio de siglo la confrontación continúa, según Tàpies, contra los *conservadores de siempre* pero también, siguiendo una tendencia a identificar las formas naturalistas a lo *neoconservador*, dice finalizando ya el siglo:

*[...] algunos de los llamados “posmodernos”, los cuales aún creen ser los verdaderos guardianes de la tradición.*²⁸²

Además, en su experiencia vital, como narra en sus *Memorias*, Tàpies comprueba ya en su juventud, desde la primera toma de conciencia del entorno estético, la existencia de una estética oficial del régimen franquista y de los artistas afines al mismo, en la que preponderan las formas del naturalismo clasicista.²⁸³ Porque una de las constantes del pensamiento estético tapesiano es la indisoluble relación entre estética y ética, de la visión del mundo a través del arte y de su incardinación en los *valores éticos*. La intensa sensación de injusticia que observa en la vida oficial en el oscuro panorama de la España de posguerra conlleva en Tàpies, como en algunos otros, el consiguiente

²⁸¹ TÀPIES, A., “La tradición y sus enemigos en el arte actual,” en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.67-68.

²⁸² TÀPIES, A., *Valor del arte*, Madrid, Ave del Paraíso, 2001, p.13.

²⁸³ En realidad quien suscribe el presente texto entiende que los regímenes autoritarios, tanto de signo comunista como fascista utilizaron formas degeneradas del naturalismo clasicista.

rechazo de las formas que lo representan y escenifican. Por eso Tàpies narra en sus *Memorias*:

*Había que eliminar definitivamente todo lo que fuera naturalismo anedótico, documental o descriptivo practicado tanto por los académicos como por los “realista sociales”. Era un mundo que estaba definitivamente resuelto por la fotografía y el cine.*²⁸⁴

Pero no solamente persiste, según Tàpies, una rémora clasicista que oscurece el conocimiento cuya finalidad requiere del arte. También existen movimientos modernos o falsamente modernos que se empeñan, aun ya iniciado el siglo XX, en regresar a viejos paradigmas. Identifica estos paradigmas con formas en realidad cercanas en el tiempo, ya obsoletas en una contemporánea visión del mundo.

En cambio existen formas y contenidos mucho más antiguos, en realidad ancestrales, que conforman una tradición más continuada, en realidad perpetua y para la que la tradición clasicista no deja de ser un paréntesis.

De ahí que afirme, y ésta es una de las razones por las que nuestro autor insiste en que se ejerzan también la reflexión sobre el arte, es decir, de la estética, que *urge insistir* en la *recuperación de los valores de siempre*, lo que Tàpies llama *grandes tradiciones*. Por eso en la edición del año 2001 en la introducción a su libro *Valor del arte* dice:

*[...] recordemos que la modernidad y el progreso –y éste es uno de los puntos donde me parece más urgente insistir- no están sólo hechos de novedades, sino que además conllevan la lucha por recuperar muchos valores antiguos. Es algo que se ha dicho a menudo, pero todavía hay quien se empeña en ignorarlo (sobre todo los conservadores de siempre, aunque también algunos de los llamados posmodernos, los cuales aún creen ser los verdaderos guardianes de la tradición, no obstante por poco que se conozca la historia del arte, es sabido que, a la inversa, los ismos más vanguardistas de la modernidad han sido los primeros en llamar la atención sobre muchos valores del pasado.*²⁸⁵

Efectivamente habíamos visto que Tàpies establece un juego dialéctico entre la *constancia* y el *cambio*. Sabe que el cambio viene dado inexorablemente por la modernidad. Pero lo *constante*, lo

²⁸⁴ TÀPIES, A., “Pintura – pintura” incluido en *Tapies en blanco y negro*, Galaxia Gutenberg, p.142.

²⁸⁵ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Introducción, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.13.

perenne, los *valores eternos*, en resumidas cuentas, la auténtica *tradicción*, ¿en qué consiste?

De inmediato Tàpies previene sobre la dificultad de cuáles sean las tradiciones válidas a recuperar. Existen demasiadas rémoras espiritualistas, religiosas, rituales que son simples supersticiones o, en su caso, valores en principio positivos pero manipulados por las instituciones que pugnan por monopolizar la interpretación de los mismos.

Efectivamente, tanto para el estudioso como para el culto es relativamente fácil percibir y aceptar cuáles son las novedades que aporta la modernidad, pero ¿cuáles son los valores del pasado que, según Tàpies debemos recuperar y conservar?

En este sentido dice Tàpies:

*Esta labor cultural de ir recuperando, adaptando o, si se quiere secularizando muchos valores tradicionales no cabe duda de que hoy consiste en uno de los retos fundamentales que se plantea no solamente el artista moderno sino también cualquier intelectual y cualquier persona mínimamente consciente. Esta tarea pide, sin duda, ventilar las relaciones entre modernidad y tradición pero también se debe decir que requiere mucha prudencia, ya que se presta a numerosos malentendidos. Para empezar tradiciones hay muchas y muy variadas [...]*²⁸⁶

Una faceta importante de lo que estamos tratando es que efectivamente, a lo largo y ancho de su discurso, son muy numerosas las referencias que hace Tàpies a un claro antinaturalismo, al clasicismo tomado del Humanismo renacentista, de donde se podría deducir una aversión indiscriminada. Sin embargo, es de señalar que con más frecuencia Tàpies añade calificativos a esta tendencia. Estos calificativos especifican que lo que Tàpies encuentra inútil en lo contemporáneo es el naturalismo *anecdótico*,²⁸⁷ o realismo *ingenuo*,²⁸⁸ o naturalismo *documental* o *descriptivo*²⁸⁹. Por ello mi tesis es que, en el pensamiento tapiesiano, no existe un rechazo genérico hacia el Humanismo renacentista, sino que proclama la ausencia de legitimidad de la prolongación artificial en el tiempo de unas formas,

²⁸⁶ TÀPIES, A., "Introducción," en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.13.

²⁸⁷ TÀPIES, A., "Pintura –pintura" incluido en *Tapies en blanco y negro*, Ensayos, Galaxia Gutenberg, Barcelona p.142

²⁸⁸ TÀPIES, A., *Ibid.* p.151.

²⁸⁹ TÀPIES, A., "Pintura-pintura" incluida en *L'experiencia de l'art*. Edicions 62, Barcelona, 1996, p192, 139.

una representación del espacio y, en definitiva, una interpretación de la realidad, válidas en su momento histórico, pero que no se corresponden con la *visión del mundo* en lo contemporáneo, en donde los cambios en la percepción proveniente de los grandes descubrimientos de la ciencia y de la técnica, de los profundos cambios sociales, hacen inexorable la búsqueda de nuevas formas que convengan a esta nueva visión. Y por ello pierden validez las formas naturalistas.

Y la deslegitimación de la tradición clasicista le viene dada por la existencia de un *nuevo paradigma* producido por la *nueva ciencia*.

TRADICION Y CIENCIA: CAMBIO DE PARADIGMA.

Tàpies entiende por *paradigma* la noción que da Thomas Khun y que cita un autor muy estimado por aquel: Fr. Capra:

*La constelación de logros - conceptos, valores, técnicas, etc, compartidos por una comunidad científica y usados por ésta para definir problemas y soluciones legítimos.*²⁹⁰

Pero Capra va más allá de la noción de Th. Kunh y prolonga este concepto al ámbito social. Un *paradigma social* sería así:

*Una constelación de conceptos, valores, percepciones y prácticas compartidos por una comunidad, que conforman una particular visión de la realidad que, a su vez, es la base del modo en que dicha comunidad se organiza.*²⁹¹

La deslegitimación de la tradición naturalista viene dado en el pensamiento tapiesiano por lo que él mismo llama la *nueva ciencia*. Siguiendo a los científicos organicistas (Borhn, Capra, Bohm), el *cambio de paradigma* se produce por la transición del pensamiento mecanicista, cartesiano, al *pensamiento sistémico*. En este sentido, este pensamiento, que en Tàpies, quien por cierto ha hecho expresa referencia al propio concepto acuñado por Kuhn,²⁹² justifica los cambios de formas y contenidos en el arte, hace referencia a los

²⁹⁰ CAPRA FR., *La trama de la vida*. Anagrama, Barcelona 1998, (1996), p. 27.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² TÀPIES, A., "Psique colectiva y salto visionario," incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p.45.

descubrimientos científicos. Estos cambios, sobre todo en lo que se refiere a la composición de la materia, la estructura de la vida orgánica, y de la psicología, que contradicen, o mejor dicho, superan, la visión mecanicista, cartesiana, del universo.

*La mayoría de las concepciones del espacio y el tiempo que explica la física atómica y también el mejor conocimiento del alma en una nueva psicología, vuelven a acercarnos a las ideas de algunos filósofos presocráticos, neoplatónicos y chinos e hindúes.*²⁹³

Por ello, una vez rechazada la visión clásica Y contrapone a la visión clásica renacentista una *tradición* que enlaza las antiguas sabidurías y su concepción del mundo, con las nuevas investigaciones y descubrimientos de la ciencia:

Unas tradiciones – los hechos lo han demostrado a los científicos que son portadoras de un potencial capaz de llevar a una consciencia más exacta y de la realidad y posiblemente a comportamientos mejores. En definitiva es lo que se suele denominar la visión moderna del mundo, que algunos opinan incluso que inicia una nueva era, la “era sola”, y que, en todo caso, por más que se discuta, no hay duda de que representa un progreso que ya está formando toda una nueva cultura, la cual en muchos lugares comienza a cambiar las costumbres.

*La modernidad y el progreso se desvelan cuando la balanza deja de inclinarse a favor del yang de aquel exclusivo racionalismo agresivo que separó el espíritu de la materia, que fue consagrado por el aristotelismo de la iglesia medieval, reforzado por el cartesianismo newtoniano y que todavía sostienen los sucesores del “siglo de las Luces” Y por ello, tal vez no ha de parecer extraño que los grandes científicos y pensadores de hoy nos vuelvan a hablar de nombres medio olvidados o que hasta hace poco eran vistos con desconfianza por muchos de ellos. Que en sus libros veamos citados de nuevo el Yi king, o los Vedas, al lado de C.J. Jung o Teilhard de Chardin y que Lao Tse o el maestro Eckhart lo sean al lado de Einstein, Oppenheimer o Niels Bohr.*²⁹⁴

Este cambio de paradigma provoca una nueva visión del mundo (*Weltanschauung*) que precisamente ha provocado que en esta visión se haya percibido, con extraordinaria sorpresa, grandes semejanzas con la visión del mundo que tenían ancestrales mitologías y antiguas culturas. Por ello la ruptura de la modernidad no lo es con las culturas antiguas sino con el más cercano clasicismo naturalista:

²⁹³ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.100.

²⁹⁴ TÀPIES, A., “La nueva cultura,” publicado en *La Vanguardia* en marzo de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista,” Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1989, p. 227.

Con la nueva visión del mundo como han señalado tantos comentaristas, la cultura y el arte en particular han dado un salto cualitativo irreversible. ello no quiere decir un desarraigo con el pasado, porque "holística" y ecología profunda las encontramos tanto en el Tao o en Heraclito, Whitman o en T.S.Roszac, San Francisco, Spinoza, Needham, Reich, Huei Neng, Heidegger, Watts, Capra , o incluso en nuestro Paniker, pero ciertamente hay una ruptura con un cierto pasado que hasta hace poco ha gravitado sobre occidente y que no por capricho ha quedado al margen de la modernidad y el progreso, sino porque se ha visto que empieza a ser perjudicial para el futuro del mundo.[...]Un ejemplo: no se trata de derribar una cierta arquitectura a causa del retroceso clasicista que ha hecho los últimos años, pero tampoco hemos de ponernos a aplaudir su error al inspirarse en un pasado del cual resultan unas casas como las que se hacían en Barcelona en los momentos más negros del franquismo.

Es de señalar que en este ámbito Tàpies hace referencia a dos conceptos que hemos de reseñar porque los recepciona y son relevantes para su pensamiento estético: La *visión holística* y la *visión ecológica*.

Acudimos de nuevo al concepto que de ambas da un autor muy influyente en Tàpies, Fritjof Capra, quien dice de la *visión holística*:

*El nuevo paradigma podría denominarse una visión holística del mundo, ya que lo ve con un todo integrado más que como una discontinua colección de partes [...] una visión holística de, por ejemplo, una bicicleta significa verla como un todo funcional y entender consecuentemente la interdependencia de las partes.*²⁹⁵

Y la *ecología profunda* va más allá de lo que se entiende por el término habitual de ecología. Es:

[...] la que reconoce la interdependencia fundamental entre todos los fenómenos y el hecho de que, como individuos y sociedades, estamos todos inmersos en (y finalmente dependientes de) los procesos cíclicos de la naturaleza.

Con ello la *visión ecológica*:

*Incluiría esto la interdependencia de las partes, pero añadiría la percepción de cómo la bicicleta se inserta en su entorno natural y social: de dónde vienen las materias primas, cómo se construyó, cómo su utilización afecta al entorno natural y a la comunidad en que se usa, etc.*²⁹⁶

²⁹⁵ CAPRA, FR., *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona 1998, (1996), p.28.

²⁹⁶ *Ibid.*

Y a esta concepción de la ecología Capra la refiere a una ideología concreta, fundada a principios de los años setenta del siglo pasado por el filósofo noruego Arne Naess y que es a la que se refiere Tàpies: la *ecología profunda*, que se distingue de la *ecología superficial* en que ésta es antropocéntrica, mientras que la ecología profunda:

*[...] no separa a los humanos - ni a ninguna otra cosa - del entorno natural. Ve el mundo no como una colección de objetos aislados sino como una red de fenómenos fundamentalmente interconectados e interdependientes. La ecología profunda reconoce el valor intrínseco de todos los seres vivos y ve a los humanos como una mera hebra de la trama de la vida.*²⁹⁷

Y en este sentido, el pensamiento estético de Tàpies reafirma las ideas de Capra:

*[...]en un momento dado cada cultura tiene su propio modelo, con sus grandes nombres, sus libros de texto, sus diarios, sus conferenciantes, etc., todo un campo social que coordina y mantiene la solidaridad y la cohesión del grupo: una especie de consciencia colectiva que Thomas Kuhn: ha llamado "paradigmas", pero que el biólogo Seldrake, sin contradecirlo, cree superarlo con la idea más general de los "campos mórficos" (como los campos electro-magnéticos o gravitatorios) que, según él estructuran no solamente la evolución cultural sino la de toda la naturaleza.*²⁹⁸

TRADICION Y ESTÉTICA EN LUCHA: MODERNIDAD.

Tàpies hace balance, a finales del siglo XX de lo que éste ha significado para el arte y lo contrasta con el estado en que se encuentra en la actualidad. Se refiere aquí a los autores que, de una u otra forma, dan por concluida la modernidad realizando a la vez una especie de análisis retroactivo que tiene por común denominador (la proclama del fin del proyecto moderno y el descrédito de las vanguardias.

²⁹⁷ *Ibid*

²⁹⁸ TÀPIES, A., "Psique colectiva y salto visionario," incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p.45.

La crítica a la modernidad, viene acompañada de un reproche por no haber cumplido el proyecto de progreso a que se asocia y una llamada hacia un regreso formal, una negación de la novedad y hacia un historicismo por el que la historia del arte se toma, sobre todo en arquitectura, como un cajón de sastre del que extraer el vocabulario conocido en una sintaxis cuasi aleatoria.²⁹⁹ Por eso la crítica a la modernidad viene igualmente acompañada del reproche de haber negado las formas del pasado. Tàpies contradice esta versión.

Es más, según Tàpies, aunque cambien las formas y el contenido del arte, el objetivo de éste es la liberación, La *tradición* de rebeldía:

*La lucha ha de continuar [...] esta es la única tradición.*³⁰⁰

Y son precisamente la modernidad y la vanguardia quienes, según nuestro autor, han recogido las *grandes tradiciones*. Es la tradición recogida por la modernidad; desde los impresionistas y de la *vanguardia* que ha participado en la *lucha iconoclasta* en la liberación del hombre, prestando así un *gran servicio al arte del siglo XX*.³⁰¹

*Cuando pensamos en estas grandes tradiciones que, gracias a la divulgación histórica y artística de los últimos años, gravitan de manera viva sobre las vanguardias de nuestro siglo y que tantas enseñanzas nos han legado.*³⁰²

Por ello Tàpies se pregunta:

*[...]¿Quiénes han sido realmente más fieles a los principios de los grandes maestros del pasado? ¿ Los que han continuado alimentándose beatamente de sus formas externas y han seguido copiando las invenciones formales de quienes dieron respuesta a problemas de otro tiempo o quienes han asumido, contra viento marea, esa entrega a la vida y a la sociedad que llega a enfrentarles a veces incluso con la violencia y la fuerza bruta de los conservadores? ¿Quiénes son los enemigos reales de la gran tradición que ha encarnado la lucha por la auténtica liberación del hombre?*³⁰³

²⁹⁹ Ver Benevolo, L. *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, (1974), p.1059.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.73.

³⁰¹ TÀPIES, A., "La tradición y sus enemigos en el arte actual," en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.69.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

Tàpies contesta tajantemente: el arte moderno representa la continuidad con las grandes tradiciones. Es el arte incardinado en la estética en la lucha por la emancipación del hombre.

Por ello dice:

[...] recordemos que modernidad y progreso- y éste es uno de los puntos donde me parece más urgente insistir- no están solamente hechos de novedades, sino que además conllevan la lucha por recuperar muchos valores antiguos. Es algo que se ha dicho a menudo [...] hay quien se empeña en ignorarlo (sobre todo los conservadores de siempre, aunque también algunos de los llamados posmodernos, los cuales aún creen ser los verdaderos guardianes de la tradición. No obstante, por poco que se conozca la historia del arte, es sabido que, a la inversa, los ismos más vanguardistas de la modernidad han sido los primeros en llamar la atención sobre muchos valores del pasado que precisamente las fuerzas conservadoras han tenido con frecuencia por heterodoxos y que siempre han procurado ocultar o prohibir [...] Basta con recordar obras pretéritas o de otras civilizaciones que han traído a los movimientos modernos, al simbolismo, a los pioneros de la abstracción, a los dadaístas surrealistas, etc.

Esta labor cultural de ir recuperando, adaptando o, si se quiere, secularizando muchos valores tradicionales, [...] no cabe duda de que hoy consiste en uno de los retos fundamentales que se plantea no solamente el artista moderno, sino también cualquier intelectual y cualquier persona consciente. Esta tarea pide, sin duda, ventilar las relaciones entre modernidad y tradición.³⁰⁴

El reconocimiento de estos valores formales y de contenido no son cosa nueva. Tàpies reconoce en el dadaísmo y surrealismo la recepción de los valores de las culturas del pasado o de otras civilizaciones del mundo. A este reconocimiento y continuidad entre vanguardia y tradición contraponen los movimientos antimodernos que creen reconocer a la modernidad como contrario de lo antiguo y a la vanguardia como protagonista de unos excesos estériles. Tàpies atribuye estos “excesos” no a la auténtica vanguardia, sino a los artistas epígonos e imitadores de los artistas de vanguardia:

Sin duda dadaístas y surrealistas confraternizaron mucho mejor con la historia pero en las artes plásticas fueron pocos en estos dos grupos que acertaron a no caer en la tentación de regresar a las técnicas académicas.

Tal vez su mérito principal fue el de los teóricos, que consolidaron el interés por algunas artes de nuestra propia tradición o de otras civilizaciones consideradas hasta ahora marginales o caducadas.

³⁰⁴ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Introducción, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.13.

De lo que tampoco no hay duda es que la reaparición de ciertos aspectos del arte antiguo se ha interpretado de manera muy poco acertada por parte de aquellos que enseguida utilizan cualquier cosa como arma para intentar desacreditar toda la modernidad. Aquellos que, si pudiesen, borrarían del mapa todo lo nuevo y piensan que este “retorno del pasado” les favorece para justificar su inmovilismo, todos aquellos que cada día nos predicán que la gan ola de los “excesos” y “repeticiones vanguardistas” ya está a punto de morir.

El exceso y la repetición por regla general no está provocado por los auténticos creadores sino por el alud de seguidores, de imitadores, de copistas, de falsificadores, etc., que acostumbran a pulular entorno de los maestros. Por eso es tan injusto afirmar, como hacen algunos críticos, que el arte moderno, así en bloque, se ha vuelto académico. En cualquier discurso se puede producir, es claro, una sensación de cansancio y, por tanto, una necesidad de cambio. En esto hay parte de verdad, pero esta es puede ser la razón mas superficial y tiene poco peso comparada con las razones profundas que rigen tanto la estabilidad como los cambios en el arte y en las costumbres han ido configurando nuestro siglo. Razones que precisamente en los últimos años han sido el centro de numerosos comentarios también enfocados de forma muy nueva, desde el campo del estructuralismo, del neodarwinismo, o, sobre todo, como he dicho de teorías biológicas más recientes.³⁰⁵

En una entrevista, ya en 1955, Tàpies afirmaba:

Si no está metido dentro de una tradición artística, es imposible seguir la evolución de la pintura.³⁰⁶

La tradición que a Tàpies interesa es la que hemos dado en llamar *tradición estética en lucha*, que está transida del propio concepto de *modernidad* y de *vanguardia*. Por eso cuando a Tàpies le preguntan por sus influencias contesta:

Si alguna vez me preguntan cuáles son las tradiciones, las escuelas o los artistas del pasado que han influido en mí, como primera reacción, que el artista auténtico sólo debería reconocer la ascendencia de aquel espíritu de rebeldía que [...] después de siglos de esclavitud a iglesias, señores y academias, [...] el artista se ha plantado como pensador independiente.³⁰⁷

³⁰⁵ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 1999, p.45.

³⁰⁶ Entrevista hecha por Manuel del Arco. *La vanguardia Española*, 25 de octubre de 1955. Incluida en *L'experiencia de l'art*, p.69.

³⁰⁷ TÀPIES, “La tradición y sus enemigos en el arte actual.” En *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.57.

Es el artista que, según Tàpies, siempre será observado:

Por el orgulloso poder que lo vigila.

Desde luego no es Tàpies quien inaugura la noción de *tradicón revolucionaria*, no tenemos más que recordar, por poner un ejemplo, la frase de Vicente Alexandre en su discurso de recepción del premio Nobel:

*Tradicón y revoluci3n. He ah3 dos palabras id3nticas.*³⁰⁸

En el mismo sentido Siegfried Giedion habla de una *nueva tradici3n*.³⁰⁹

Pero en Tàpies se complica esta relaci3n entre *tradic3n* y *revoluci3n*, porque, tal como vimos en el apartado dedicado a la dicotom3a de la *permanencia* y el *cambio*, coexisten en su pensamiento la tensi3n entre lo *revolucionario* y lo *permanente*, aunque, como veremos en su momento, lo revolucionario tiene un sentido fundamentalmente individual en su pensamiento.

El sentido rebelde del artista contempor3neo lo es respecto al tiempo que le antecede y al que le ha tocado vivir. Pero esto no quiere decir que haya de romper totalmente con el pasado. Por eso el concepto de Tàpies de *originalidad* no es la del *genio* individualista, ni alcanza el desider3tum por el mero hecho de ser *distinto*. La originalidad se contituye por el *retorno al origen*.

*[...] s3lo en la originalidad - retorno al origen - intensidad y lucidez con que la vive, reside la condici3n primera de su arte.*³¹⁰

¿Y d3nde se encuentran esas fuentes originales de las que poder extraer esos valores perennes y en las que poder poner en pr3ctica ese retorno?

Porque Tàpies pone en valor *otra tradici3n*.

³⁰⁸ ALEXANDRE, V., *Los premios Nobel, 1977*, Editor Wilhelm Odelberg, [Nobel Foundation], Stockholm, 1978.

³⁰⁹ GIEDION, S. *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981.

³¹⁰ TÀPIES, “La tradici3n y sus enemigos en el arte actual”. *En la pr3ctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.58.

TRADICIÓN Y GRANDES TRADICIONES.

Y este mismo sentido de una visión total, orgánica, holística y ecológica del mundo, que implica un radical cambio de paradigma, la encuentra Tàpies en las *culturas olvidadas*. Tàpies pugna porque el redescubrimiento y la revalorización de las culturas del pasado influyan significativamente en la visión del mundo contemporáneo, en el arte y en la vida cotidiana, por eso afirma que se han de recuperar:

[...] *los valores perennes de la tradición [...]*³¹¹

Sin embargo, consciente de las fuerzas retrógradas que pretenden monopolizar el concepto de lo tradicional, también previene sobre el excesivo anclaje en viejas fórmulas.

Así esta puesta en valor de las *grandes tradiciones* y su interacción con la nueva visión del mundo que ofrece la *nueva ciencia*, y la *nueva visión del mundo* producirían un *mestizaje* con las culturas tradicionales. De nuevo aquí, Tàpies valora lo particular, las culturas de cada pueblo, en cuanto que se corresponden con lo universal de los valores eternos y que conformarían idealmente una *nueva cultura*:

Este interés por las culturas olvidadas hasta hace no mucho ha sido cada vez más analizada en los últimos años, tanto desde las denominadas ciencias humanas como desde los descubrimientos más recientes de ciertos sistemas hereditarios o de las hipótesis de la “resonancia mórfica” que actualmene proponen algunos representantes de la nueva biología. Visión mas orgánica y armoniosa de la evolución de la cultura y ha desplazado el viejo tópico mercantilista de que cada nueva generación de jóvenes ha de matar al padre y partir de cero. Hoy sabemos que ciertos símbolos tradiciones, ciertos mitos, rituales, iniciaciones, enseñanzas, estilos, incluso ciertos campos de fuerza aún inexplicados siempre están presentes en nuestras vidas por más que frecuentemente no seamos conscientes de ellos. Es evidente que tenerlo en cuenta ha representado una ganancia importantísima que nos enriquece mucho. Pero tampoco se ha de olvidar, especialmante en el mundo del arte, que un excesivo anclaje en el pasado y las constinuas referencias a los “diccionarios de autoridades” también pueden ser una forma de encubrir las nostalgias y los negocios de los inmovilistas. Es preciso estar, pues, muy atentos.

Por todo esto, ya sea desde grandes instituciones o desde grupos más modestos de intelectuales y artistas, a veces se ha manifestado la.conveniencia de repensar críticamente y de aspirar a una síntesis

³¹¹ TÀPIES, A., “Los cambios de la estética. Nuevos contenidos y nuevas formas artísticas,” publicado en *La vanguardia*, mayo de 1990, incluido en “Valor del arte”, p.63.

(puede ser otra paideia) de la que se ve como una nueva cultura cuando ya estamos a las puertas del siglo XXI. Es en este sentido que ahora algunas voces quieren estimular lo que denominan “mestizaje” de las civilizaciones, al cual, según afirman, nos llevan las nuevas migraciones voluntarias o forzadas que se extienden por el planeta. Añaden que el estímulo de esta mezcla o unión vino de las civilizaciones podría acabar con la intolerancia, la xenofobia, el racismo, etc. y que impulsaría los valores universales que nos han de inspirar. Es un tema realmente importante para la nueva cultura, pero que también se ha de ver con claridad.

Para comenzar, en una época como la nuestra, con muchas involuciones y a veces incluso con tendencias neofascistas, no nos ha de extrañar que algunos intelectuales pongan el acento en la migraciones para explicar este proceso formativo de una nueva cultura. (Esta ha sido una de las tesis del manifiesto inaugural de la Academia Universal de Culturas en París el año 1992.) Los dramas que frecuentemente acompaña a las migraciones, los éxodos, los choques violentos, las guerras que pueden producirse en el encuentro de diferentes etnias, ciertamente hacen que se vea como uno de los problemas más urgentes y que clama una intervención [...]³¹²

Tàpies hace observar cómo este *mestizaje* tampoco es un fenómeno nuevo:

[...] no se ha de ignorar que el gran patrimonio de la cultura genuina también se ha formado por muchas otras causas y con muchas otras aportaciones a las que ya nos hemos habituado, desde hace tiempo, a ver a escala universal e histórica. En realidad, un cierto mestizaje en la cultura es un fenómeno que se remonta a la Antigüedad y que puede estar siempre en constante formación.³¹³

Por ello comprende que ciertos estudiosos hayan magnificado este fenómeno y aboguen por una especie de *Estado universal*. Esta tendencia tiene para Tàpies un efecto nefasto de homogeneización castradora. Es la misma negación del valor absoluto de la *Razón* que intentó imponer universalmente el poder político occidental:

[...] la dominación o la marginación de las culturas minoritarias por parte de los más poderosos o más violentos; y muy especialmente los llamados “valores universales” de la cultura, en ocasiones no han sido otra cosa que la imposición dogmática de la vía única de la Razón occidental.

³¹² TÀPIES, A., “Mestizaje y selección,” incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p.31.

³¹³ *Ibid.*

Así pues, ¿qué culturas se opondrían dialécticamente a esta *Razón universal*?

Tàpies es consciente de la resistencia que ha ofrecido Occidente a la puesta en valor de cualquier cultura distinta a la propia:

Hasta hace poco se creía que los valores universales eran sólo el “logos” y el “kalos” atribuidos a Grecia clásica. Recordemos, como decía Malraux, que en tiempo de Baudelaire aún se pensaba que la escultura importante comenzaba con Donatello, o que cuando un estudioso como Karl Kereny, el 1947, cuando hablaba del hombre primitivo aún se refería exclusivamente a los primitivos griegos, y, sobre todo, vistos a través de Lucrecio; o, peror aún, cuando para defender los excelencias del arte griego, los famosos “Legados” de la Universidad de Oxford, este era comparado con el arte “degenerado” de la India. Frecuentemente se ignoraba el arte antiguo del Extremo Oriente, el africano, el precolombino, etc. e incluso se menospreciaba, como ya he dicho el arte europeo medieval. Por no mencionar, claro está, los importantes saberes y creencias que dieron vida a aquellas artes: los cultos animistas de la china arcaica, del continente negro, de Oceanía o de los indios americanos, el misticismo en general, el hinduismo el budismo, el taoísmo etc..., los cuales hasta hace cuatro días, en Occidente, aún se creían supersticiones.

Así pues, Tàpies aboga por una revalorización de las culturas del pasado y el mestizaje y una *universalización de la cultura* evitando la *mezcla indiscriminada* y *del todo vale* y que no caiga en la uniformidad:

*El gran patrimonio de la cultura universal se ha de formar precisamente por respeto a la diferencia la oposición a la originalidad a la visión personal, y que sobretodo se ha de basar en la selección crítica de lo que es mejor para el hombre de nuestro tiempo, lo que realmente nos enriquece de acuerdo con los nuevos paradigmas que proponen la ciencia moderna y la sabiduría de siempre.*³¹⁴

Tàpies subvierte los términos: entiende que precisamente existe *otra tradición*, o mejor dicho *otras tradiciones*, en la historia de la humanidad que han sido retomadas por la modernidad. Es el *naturalismo clasicista*, según Tàpies, el que constituye el período anómalo de la historia. En este sentido es significativo que, en el libro *Tàpies en perspectiva*³¹⁵ encabezado por Manuel B. Vilell, uno de los mejores conocedores de la obra y la personalidad de Tàpies, se haya

³¹⁴ TÀPIES, A., “Mestizaje y selección,” incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p.31.

³¹⁵ VV.AA, *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p.43.

incluido un texto de Sebastià Gasch, *Elogio de la deformación* en el que podemos leer:

*He constatado [...] que los deformadores actuales pueden alegar los precedentes de los egipcios, japoneses, chinos, persas, negros, bizantinos, románicos y góticos, mientras que los adeptos a la pintura imitativa sólo pueden invocar un número muy reducido de estatuas helénicas y a cuatro siglos escasos de pintura europea.*³¹⁶

Frente a esta excepción en la historia que constituye el naturalismo, Tàpies contrapone *otras culturas, otras tradiciones*. Son aquellas culturas que, contrarias al positivismo decimonónico y al monopolio universalista de la Razón occidental, están inbuidas de espiritualidad, solo que esta espiritualidad ya está desacralizada y por tanto ya no está dominada por las instituciones.

Tàpies personifica en Paul Klee esta especificación de unas tradiciones que trazan arcos mucho más abiertos venidos de rebeldías más lejanas, poco amigas de anécdotas circunstanciales y de “*modas que pasan de moda*”:

*Son pocos los artistas como Klee que, en medio de la proliferación de tendencias y gustos contradictorios, hayan atravesado de punta a punta nuestro siglo no solamente sin perder nada de vitalidad sino abriendo además puertas al futuro.*³¹⁷

¿En qué consiste esa vitalidad que embarga la obra de Klee? Tàpies, precisamente en el sentido que estamos tratando, el de una *tradición perenne*, cree encontrar la razón en que:

Por eso vemos a Klee por una parte con raíces adentradas totalmente en la tradición romántica y simbolista, y por otra cada vez más próximo a las posiciones recientes de la pintura.

La esencia de ese simbolismo la transcribe Tàpies aquí en palabras del propio Klee:

“Mi amor es lejano y religioso, yo ocupo un lugar más retirado desde donde escojo como hipótesis fórmulas aplicables al hombre, al animal, al vegetal, a las estrellas y a la tierra, al fuego, al agua, al aire, al mismo

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ TÀPIES, A., *La realidad como arte*, Col. oficial de .Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia. 2007, p.129.

tiempo que a todas las fuerzas en movimiento [...] entonces no existe ni doctrina ni herejía."³¹⁸

Es esta visión espiritual del mundo sacralizado es la que reseña Tàpies como esencia de las *grandes tradiciones*:

*Klee, en Occidente, es de los privilegiados que han sabido dar al mundo del arte este aire nuevo de orientación espiritual que falta al hombre de hoy cuando las "religiones" parecen fallar. Lo podríamos nombrar un perfecto representante de lo que Mircea Eliade ha dicho de la única creación religiosa del mundo occidental: "se trata de la etapa última de la desacralización [...] que ilustra el perfecto camuflaje de lo sagrado, o más precisamente, su identificación con lo profano" Nos da testimonio de la unidad de toda una tradición de sabiduría que también planea por encima de muchas manifestaciones parciales del espíritu humano que sólo han sido igualmente episodios limitados y transitorios de una Realidad total.*³¹⁹

Así pues, una vez más, vemos que en el pensamiento tapiesiano el protagonismo en la recuperación de las otras culturas y la asunción de las *grandes tradiciones* lo asume el artista.

Pero, en primer lugar, debemos considerar en qué consiste, qué acción, cual es la praxis que requiere Tàpies para que un artista determinado pueda ser incluido en esa tradición. La respuesta de Tàpies es taxativa, nadie puede ser considerado artista ni los objetos creados obras de arte si no se insertan en esa *gran tradición*. Y las obras de arte forman una cadena que, en realidad, tomadas en perspectiva, no ofrecen excesivas variaciones.

ACCION Y TRADICIÓN

*[...] un artista es válido en función de un conjunto llamado tradición. Que la historia de las formas sensibles es como una planta que ha ido creciendo con sus propias leyes de desarrollo, de tal modo que cada una de las obras que la componen, vistas a distancia, aporta únicamente pequeñas modificaciones de las obras que han hecho los demás.*³²⁰

Desde luego es en el acto de creación que el artista se inserta en una de las grandes tradiciones, y concretamente *creación de objetos*, es

³¹⁸ *Ibid.*, p.131.

³¹⁹ *Ibid.*, p.132.

³²⁰ *Ibid.* p.59

decir, es ineludible la *formalización* de esa corriente espiritual tradicional. Aquí se excluye el azar: el artista ha de ser conocedor de las formas y las visiones del mundo que le han precedido, es decir, ha de conocer la historia del arte. Y por ello mismo la obra de arte ha de tener un carácter *operativo* es decir, ha de servir a la sociedad a la que pertenece. Por ello el requisito que establece Tàpies para un artista, la renovación de las formas y su adecuación al contenido, es decir el *acto de creación* no puede ser:

Como un dinamismo ciego o como un hecho gratuito. Defiendo nuestra libertad, pero la defiendo sabiendo que somos libres frente a los demás que el valor de una obra sólo se logra si confluyen en ella, por un lado, todo lo que represente una conquista de la realidad para la sociedad que la recibe y, por otro, que esta conquista esté encarnada en una forma que reúna las condiciones necesarias para ser un elemento actuante en el seno de aquella sociedad. [...] comprender que también estamos enfrente de los demás en cuanto a la forma de expresión, si que sí que significa para el artista entrar de lleno en una tradición artística, con todo lo que implica de reconocimiento de sus leyes de evolución. Me parece importante insistir en esta cuestión para comprender la necesidad de renovación del lenguaje artístico.

Por ello Tàpies exige a cualquiera que:

[...] esté en la vida del arte (y me refiero tanto al creador como al espectador), es decir, para cualquiera, que se halle dentro de la tradición universal artística.³²¹

Por todo lo dicho, concluimos con un párrafo en el que Tàpies establece la íntima relación existente entre *novedad* y *tradición*:

Si se está dentro de la tradición universal la novedad no solamente es posible sino que es imprescindible para sensibilizar al espectador en el nuevo sentir que se desea.³²²

LA TRADICION Y SÍMBOLO.

Cuando hemos transcrito la referencia que hace a Klee, Tàpies resalta su fundamental pertenencia a una *tradición romántica* y

³²¹ TÀPIES, A., "La vocacion y la forma," incluido en *Tapies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2008, p.43.

³²² TÀPIES, A., *L'experiencia de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1996, p.131.

simbolista. La referencia al *símbolo*, de la existencia de una *tradicón simbólica* en la historia del arte tiene una capital importancia en el pensamiento estético de Tàpies, de tal forma que la producción plástica de quien sea un verdadero artista se concreta en esta acción, es la creación de formas que, una vez más, poseen un carácter altamente simbólico. Concretamente cuando hace referencia a las formas constituidas en *intersecciones de fuerzas contrarias*, como las cruces o las equis, las concede un enorme valor y ello porque representan, simbolizan, los problemas filosóficos de la humanidad:

[...] en numerosas culturas son consideradas una representación simbólica fundamental del mundo. Son imágenes que resumen problemas filosóficos universales muy profundos y complejos, como los análisis del ser y las visiones de la realidad última. Y en ellos se encuentran involucradas concepciones que pertenecen tanto al campo de la ciencia como al de la sabiduría mística, tanto de la ética (y hasta de la política) como de la estética, tanto de los pueblos lejanos como de nuestra tradición.³²³

Según Tàpies, la plasmación de determinados símbolos en las obras de arte forma en la historia una especie de hilo conductor que realmente religa diferentes períodos dotándolos efectivamente de una tradición, a veces no muy explícita, que dota de legitimidad a la producción artística precisamente en cuanto que se encuentra inmersa en esa *tradicón simbólica*. Por ello el mismo signo de la cruz - Tàpies no distingue expresamente entre *símbolo* y *signo* - trasciende el ámbito cristiano para remontarse al arte primitivo, el chamanismo, las culturas hinduistas y, recorre la mitología egipcia, mesopotámica y persa y alcanza a la simbología arquetípica del psicoanálisis.

Y en el poder trascendente de esos símbolos, de la unidad de lo contrapuesto, encuentra Tàpies un claro paralelismo con la significación de lo que llama la *nueva ciencia*. La contraposición de estos signos tradicionales se equiparan con los campos de fuerza de la mecánica cuántica.³²⁴

Los símbolos que expresan *unidad en la contraposición*, como cruces, aspas o bastones del I-Ching no son únicos. Existe según Tàpies toda una tradición simbólica, unos *símbolos tradicionales* que encarnan

³²³ TÀPIES, A., "Cruces, equis y otras contradicciones", discurso leído en catalán durante el acto de investidura como doctor honoris causa por la Universidad Rovira y Virgili, marzo de 1994, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2008, p.309.

³²⁴ *Ibid.*, p.315.

las grandes anhelos y esperanzas de la humanidad, símbolos tradicionales que *en el fondo son procesos psíquicos vitales*: la trinidad, el ágape, la visión divina, la iniciación de los jóvenes, el emparejamiento, la muerte, la *realidad última* [...] todos ellos, en definitiva, símbolos que reúnen las aspiraciones y angustias contemporáneas con los pueblos primitivos.³²⁵

Estos símbolos están muy frecuentemente unidos a lo religioso y, según Tàpies, deben ser, liberados del monopolio de las instituciones religiosas, revalorizados en la actualidad para combatir la banalidad y la alienación de la sociedad. Son los *símbolos de nuevas esperanzas*, que, aún alejados en el tiempo, aún hoy nos conmueven:

*[...] también otros símbolos, imágenes, mitos, parábolas, metáforas, rituales [...] de las que las instituciones religiosas parecen querer apropiarse cuando en realidad son fruto de procesos de simbolización comunes a todos los hombres. Imágenes y símbolos que no atraen instintivamente de forma que a veces parece. Inexplicable y que en ocasiones -¿por qué no?- pueden asemejarse a las visiones de algunos místicos e incluso a símbolos tradicionales de todas las religiones, incluido el cristianismo, visiones de algunos místicos símbolos tradiciones de todas las religiones. En el fondo son procesos psíquicos vitales que no difieren tanto de un hombre a otro, ni de una raza a otra ni siquiera entre religiones alejadas en el tiempo y el espacio.*³²⁶

Visión del mundo que se basa tanto en la revalorización de los símbolos del pasado como de otras culturas distintas de la occidental. En este sentido Tàpies otorga una importancia histórica singular a una época del siglo veinte en el que coincidieron en buena parte la creación de la *nueva ciencia* con unos movimientos sociales *contrarios al materialismo de la praxis burguesa* que, aún manipulados en buena parte por los intereses comerciales de la moda, resultaron de gran incidencia en lo cotidiano y, sobre todo, en el tema que nos ocupa, de enorme importancia para la revalorización de otras culturas diferentes de la occidental:

Los llamados movimientos contraculturales [...] comenzaron a intuir uno de los aspectos positivos de la cuestión. Que la posible revitalización de Occidente podía venir, entre otros factores, de un diálogo con comportamientos culturales más integrados de la vida - ¡incluso a veces

³²⁵ *Ibid.*, p.319.

³²⁶ TÀPIES, A., Cruces, equis y otras contradicciones, discurso leído en catalán durante el acto de investidura como doctor honoris causa por la Universidad Rovira y Virgili, marzo de 1994, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, p. 309.

*sin proponerse siquiera hacer cultura!- en otros pueblos o estamento de la sociedad que hasta ahora se tenían por primitivos o infantiles.*³²⁷

Esta revalorización alcanza a la infancia de la humanidad citada por Marx hasta

*El misticismo poético, que nos han legado las culturas anteriores.*³²⁸

TRADICIÓN Y NACIONALISMO.

También en la valoración de su propia obra interviene el requisito que Tàpies había pregonado de los demás artistas. También se siente obligado a engarzar su producción plástica con la tradición de su patria:

*[...] cada obra no es más que un eslabón de la cadena de nexos que constituye la historia del arte. Ninguna cosa procede la nada, y mi obra entronca naturalmente con las ideas dominantes en el arte moderno contemporáneo. Sin embargo, en mi caso particular, creo que me he esforzado por sentir a fondo mi país y por beber también en las fuentes de nuestra tradición. Creo que ésta ha sido una aportación eficaz a nuestro arte. Muy pocos eran los que recordaban, en plena efervescencia de los estilos abstractos internaciones, ya gastados, que nosotros habíamos de dar un acento diferente porque nuestra situación es diferente. He hallado, pues, mi fuente de inspiración viviendo intensamente Catalunya; en el Montseny, en el gris verdoso de las encinas, en el grin azulado de sus nieblas, en el ocre de sus campos. La he hallado en Sant Gervasi, en sus calles silenciosas de las tardes de domingo, por las que pasa tal vez alguna muchacha vestida de rosa violáceo; en los muros grises que ocultan los jardines melancólicos que ya no pueden defenderse del crecimiento devorante de la ciudad anárquica. La he hallado en el barrio gótico, cuyas piedras grises y negruzcas llenas de cicatrices llevan escrita toda la historia de un país. En los barrios extremos, en Sants, en Hospitalet, a las salidas de las fábricas, de los talleres, En el Mueseo románico. En el irracionalismo y en la exaltación de nuestra raza, desde Ramón Llull hasta Joan Miró, pasando por Gaudí y toda la exuberancia modernista de nuestra ciudad. La he hallado en nuestros contactos tradicionales con oriente, en nuestra culutra abierta a Europa [...]*³²⁹

³²⁷ TÀPIES, A., "Cultura militante," publicado en *La vanguardia*, julio de 1973, incluido en la realidad como arte "Tàpies en blanco y negro, Ensayos", p.133.

³²⁸ TÀPIES, A., *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008, p.132.

³²⁹ TÀPIES, A., "Declaraciones", en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.37.

De nuevo aquí, lo permanente de la tradición se auna en el pensamiento tapiesiano con la innovación de la modernidad. Porque, por un lado se ha de:

*[...] regresar una vez más a esas fuentes [...]*³³⁰

Pero lo tradicional, en el concepto nacionalista de Tàpies no va unido a lo conservador sino al contrario, al progreso y la modernidad. Sólo así se entiende la tradición nacionalista:

*Vaya usted a saber si sorprenderá que, de entrada, además de reiterar su progresismo, demos ahora por supuesto no sólo que nuestro arte de vanguardia, el auténtico, pueda ser considerado parte integrante del catalanismo, sino que éste llegue incluso a aparecer como condición indispensable para los que quieran ir realmente hacia adelante.*³³¹

Y por ello se ha de:

Velar escrupulosamente por todo nuestro legado cultura, nuestro patrimonio literario y artístico, [...]

Pero esta visión particular de la realidad no ha de nublar la visión de toda una *filosofía general*, una *visión del mundo*, y una *estética profunda*, porque:

El artista siempre busca los esquemas fundamentales, últimos, las justificaciones más generales de las cosas, los símbolos que les dan valor universal y duradero.

Y por ello:

*Su tradición verdadera es la libertad.*³³²

MAESTROS DE LA TRADICIÓN.

Según Tàpies hay unos:

³³⁰ TÀPIES, A., “El arte de vanguardia y el espíritu catalán,” Publicado en *Serra d’or*, nº 146, Noviembre de 1971, incluido en “El arte contra la estética,” Ariel, Barcelona, 1974.

³³¹ *Ibid.*, p.25.

³³² *Ibid.*

*Maestros de espiritualidad antiguos y modernos.*³³³

Pero ¿Quiénes son esos maestros?

Y aquí es donde Tàpies es muy explícito, porque ahora ya no se trata de teorizar, ya no se trata de reflexionar sobre el arte, sino de *comprobar* en la intimidad de la *experiencia estética* individual cuales son las obras de arte que merecen ser tratadas como tales. Son las obras de arte realizadas por los artistas que pertenecen a la *tradicón de la rebeldía*.

Estos artistas forman con sus obras de arte una continuidad que en metáfora de Klee recibida por Tàpies, semeja a un árbol. Artistas que, en la gran tradición de la rebeldía, conculcan la tradición del Humanismo renacentista, muy limitada en el tiempo, para formar la *gran tradición del humanismo de siempre*.

Y en esta trama, Tàpies teje las características del *magisterio perenne* y los nombres de sus protagonistas, porque el artista se debe a la originalidad pero, significativamente, cuando se le se le requiere para que cite sus influencias ha de:

*[...] aludir a los maestros del pasado, será por haber descubierto en ellos a este hombre que se mueve como él en la misma soledad elemental y el mismo espíritu de disposición y apertura, libre de dogmas [...] los que nos han mostrado el camino....los maestros espirituales de todos los tiempos [...] sólo de esta manera somos capaces de empezar a referirnos a tradiciones y a artistas que han tenido importancia en nuestra formación y de guías que nos reconstituyen en momentos de duda.*³³⁴

Es aquí donde Tàpies pone el acento en el sentido historicista de la tradición como auténtica *tradiitio*:

*[...] decir con Eliot que ningún poeta, ningún artista tenga sentido por sí mismo. Que comprenderlos es ponerlos en relación con los poetas y los artistas del pasado. Que un artista es válido en función de un conjunto llamado tradición.*³³⁵

Tàpies niega que el Renacimiento posea el monopolio del humanismo:

³³³ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.15.

³³⁴ TÀPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.58.

³³⁵ *Ibid.*

*La negrura de Goya, lo demoníaco de Füssli, el "pathos" de Böcklin, o el onirismo de Blake, con todo el rescoldo de romanticismo wagneriano, parecían acompañarnos mejor a un descenso necesario a las viejas madres del "Eterno retorno", en un raro mundo de oscura sabiduría, de Heráclito a Nietzsche, de Nagarjuna a Schopenhauer.*³³⁶

Del mismo modo el gran magisterio continúa a partir del impresionismo y desplaza definitivamente el Humanismo renacentista para continuar con el *humanismo de siempre* al enlazar las vanguardias con el pasado y con otras culturas no occidentales:

*[...] exuberancia modernista y la locura de Gaudí tras la generación de los impresionistas, (Poe, Whitman, Mallarmé, Van Gogh, Gauguin, Cézanne)". Después de cincuenta años en los que la aventura iba abriendo una ventana en la sólida convención humanista euclidiana" [...] y muy especialmente después del advenimiento del fuego de aquellos hombres que se llamaron Tzara, Duchamp, Arp, Picabia, Klee, Ernst, Breton, Eluard, Aragon, [...] y en nuestra Cataluña, Picasso o Joan Miró. Momento en que se transforman los fundamentos de una realidad, revolución de las ciencias de la naturaleza (relatividad, indeterminismo, quanta...) de la liberación del sexo, del gran desarrollo monstruoso de la técnica, del advenimiento de las grandes revoluciones sociales [...] irrupción de otras culturas hasta entonces consideradas salvajes, que desplazan definitivamente el centro de gravedad, hasta entonces intocable del "humanismo de occidente " hecho añicos.*³³⁷

Así, Tàpies percibe un común denominador que enlaza el arte moderno con las culturas de tiempos remotos.

En este sentido también continúa existiendo un *magisterio*, una influencia muy poderosa en lo que se ha dado en llamar la *contracultura* de los años sesenta, en tanto en cuanto es en esta época cuando, como ha reseñado Fritjof Capra se han dado extrañas y sorprendentes coincidencias entre los descubrimientos científicos, la *contracultura*³³⁸ y, paralelamente, se produce una extraordinaria revalorización de las culturas de otros pueblos:

[...] lo que parecía un puñado de iluminados extravagantes, con una tradición casi oculta que iba desde el hinduismo hasta el espíritu de la comuna, de Shelley a Suzuki, de Rimbaud a los cuatro beatniks de los comienzos de Allen Ginsberg y que después han influido sobre millones de jóvenes del mundo entero.

³³⁶ *Ibid.*, p.59.

³³⁷ TÀPIES, A., "La tradición y sus enemigos," incluido en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p. 58.

³³⁸ CAPRA FR. *La trama de la vida*, p.166.

*Apasionante odisea de una auténtica visión del mundo, de una inteligencia y sensibilidad provinientes de verdades esenciales, que ha debido abrirse paso a paso no sólo contra sus enemigos naturales, sino también por entre la telaraña de modas que ella misma, involuntariamente, generó tanto en la literatura y el arte como en todas las formas de vida [...]*³³⁹

Pero, muy especialmente, Tàpies retrotrae el valor de las grandes tradiciones a las culturas del pasado en el Oriente lejano, cuyo valor viene reforzado por su esencial contradicción con el positivismo materialista y por que, en sus diversas versiones, el pensamiento oriental también concibe el arte como un instrumento de conocimiento:

*[...] revalorizar ideas filosóficas del arte oriental del pasado que tanto han significado y siguen significando para nosotros [...] lo más esencial de todo, aquello que siempre nos ha guiado y que ha sido la inspiración máxima de todas las grandes tradiciones estéticas: la consideración de la pintura como una Txan (una gnosis) un Tao que, es lo que realmente va contra toda toda concepción burguesa de la pintura.*³⁴⁰

Por ello muchos de los *maestros de todos los tiempos* tienen una procedencia extremo-oriental:

En la consideración de Tàpies de su noción de lo que entienda por los *maestros de la tradición* nos ha concedido el privilegio de ejemplificar qué entiende por auténticas obras de arte realizar una selección reproducidas en un hermoso libro: *El arte y sus lugares*. En él la variedad de lenguajes y la ausencia de criterio formal puede despistar al no iniciado, pero su conceptualización de la necesaria operatividad del arte queda reafirmada desde el momento en que a estas obra de arte las llama *objetos de poder*.³⁴¹

En realidad el propio autor ya mucho antes había expresado las características generales de esas obras que constituyen ejemplos altamente significativos de lo que entiende por *grandes tradiciones*, las obras de arte de los *maestros de siempre* y del *gran arte universal* y ello en un escrito titulado significativamente *La tradición simbólica y la psichistoria*.

³³⁹ TÀPIES, A., "La originalidad y las modas," publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en "El arte contra la estética," Ariel, Barcelona, 1974, p.108.

³⁴⁰ TÀPIES, A., *L'experiencia de l'art*. Edicions 62, Barcelona 1996, p.196.

³⁴¹ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p.49.

*La conservación e incluso la veneración de las obras de arte importantes que marcan pautas en la historia de la humanidad nunca han sido un capricho. No podemos olvidar que las formas sensibles del gran arte universal, como se aprecia claramente en el arte llamado primitivo y en el asiático aunque aparezcan con frecuencia ligadas a instituciones -sobre todo religiosas -coyunturales o históricas, en los mejores casos siempre corresponden simbólicamente a leyes cósmicas, a reacciones psíquicas básicas y a principios universales estables que fundamentan la conciencia y los valores morales en largos períodos de tiempo. Es decir, el aprecio "intemporal" que sentimos por una buena parte del arte del pasado no se explica sólo por el esfuerzo intelectual de situarlo en su tiempo, ni tampoco por criterios puramente estéticos, como a veces se apunta. Se explica por su componente simbólico tradicional y por todo el proceso secreto del mundo imaginario o del inconsciente colectivo (que hoy algunos denominan de la psicohistoria) de valor relativamente perenne y unánime.*³⁴²

En conclusión, en el pensamiento estético tapiesiano, es el componente simbólico, en todas sus variaciones, el que, en cuanto que representa valores eternos, presta a la materialidad de las obras su condición de auténticas obras de arte.

TRADICION Y HUMANISMO OTROS.

Son estas variaciones en las formas simbólicas las que, según Tàpies, provocan que las propias ideas estéticas hayan de variar sustancialmente su contenido junto a los cambios científicos.

Los sorprendentes descubrimientos en la ciencia, sobre todo en la física, han condicionado un cambio en la propia concepción de la materia, el espacio y la mente. Es un auténtico cambio de la *visión del mundo*, sobre todo por contraste con el positivismo y su consecución tecnocrática y ha provocado necesariamente el cambio de la posición del *hombre en el mundo*:

Los grandes cambios del arte en nuestro siglo han sido provocados por múltiples factores, entre los cuales seguro que hay teorías estéticas que no se pueden omitir. Pero [...] una de las razones que más han influido en los cambios ha sido la evolución que, también en los últimos cien años, se ha practicado en la ciencia. Más concretamente, se habla de la influencia que ha tenido la nueva visión del mundo que nos ha mostrado la física. En realidad esa rama de la ciencia, con sus revolucionarias concepciones de

³⁴² TÀPIES, A., "Arte y contemplación interior," en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001.81

*la materia, del espacio y del tiempo, de la causa y el efecto [...], ha estado omnipresente en el conjunto de las actividades humanas del siglo XX: en el mundo del pensamiento, en toda la cultura, en la tecnología moderna.*³⁴³

Por eso tàpies le explicaba a Bàrbara Catoir cómo, desde el mismo principio de su producción plástica:

*Al principio sentí la necesidad de derribar la sobreestimación del ser humano, de destruirla; al igual que todo el humanismo en el sentido occidental, quería mostrar que el ser humano no es un ser privilegiado, sino una parte del universo, que tiene la misma naturaleza que los astros, que un pedazo de papel o la hoja de un árbol.*³⁴⁴

Este cambio de la visión del mundo y de posición del hombre respecto a la naturaleza contradice a los pensadores que separaban lo material de lo espiritual, mientras la nueva ciencia produce un desplazamiento desde lo físico hacia lo psicológico:

*Reiteremos también que tratándose de ciencia, y sobre todo de física, este hecho podía parecer que favorecería a los partidarios unilaterales del materialismos, de la racionalidad y de la objetividad, muchos de los cuales quién sabe si pensaban que con ello, el mundo nebuloso del espíritu quedaba desplazado. Sin embargo nada ha estado más lejos de la realidad. En primer lugar es importante recordar con insistencia que precisamente la física, antes sólo dedicada a la materialidad de las cosas- la phisis- y muy segura de la realidad objetiva, desde que se ha encontrado con problemas epistemológicos es ella misma la que nos habla de la necesidad de de poner más atención a los aspectos subjetivos, espirituales e incluso morales de la naturaleza humana.*³⁴⁵

Es el cambio de paradigma al que ya hemos hecho referencia y que, en palabras de Fritjof Capra:

*El cambio de paradigma requiere una expansión no sólo de nuestras percepciones y modos de pensar, sino también en nuestros valores.*³⁴⁶

³⁴³ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.91.

³⁴⁴ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.77.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ CAPRA FR. *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona, 2009, (1998), p. 31.

Así pues, el cambio provocado por los descubrimientos científicos no puede dejar indiferente a nuestros valores y consecuentemente a nuestras actuaciones. De nuevo se interrelacionan ciencia y ética.

Y esta visión es la que provoca que Tàpies, que asume plenamente esta *Weltanschauung*, reivindice sin descanso que la ciencia, sobre todo en su estudio de la materia y la psicología influyen necesariamente en la estética y ambas no pueden encauzarse correctamente sin la asistencia de valores morales. Estética, ciencia y ética quedan así, una vez más en la historia, entrelazados.

Por eso Tàpies cita a uno de los científicos que más ha influido en esta visión, Niels Bohr:

*Hoy tenemos que volver hacia los problemas epistemológicos con los cuales pensadores como Buda o Lao-tse ya se enfrentaron al tratar de armonizar nuestra situación de espectadores y actores en el gran drama de la existencia.*³⁴⁷

Y así este cambio de paradigma influye significativamente en la propia *gnoseología* y en la conceptualización en el pensamiento tapiésiano, para quien el arte, para poder ser calificado de tal, ha de proporcionar conocimiento.

Y es este mismo cambio de paradigma el que provoca el cambio de posición del hombre en la naturaleza y, por lo tanto la propia noción de *humanismo*, trastocando definitivamente filosóficamente la visión del clasicismo renacentista y repercutiendo decisivamente en su visión del espacio y la materia.

Cuando Tàpies habla de la existencia de *grandes tradiciones* en contraposición a la tradición clásica se refiere a la del naturalismo clasicista. Aquella tradición que, según Tàpies, pretende poseer el *monopolio de lo Humano*. Es el Humanismo ligado al naturalismo. A esto, Tàpies contrapone *otras tradiciones y otro humanismo* que se hunden en las profundidades de la historia, bebiendo de lo que parece una fuente original y perenne.

Es este mismo *humanismo* el que legitima el arte abstracto de las vanguardias históricas. Conculca la representación de la *realidad*

³⁴⁷ *Ibid.* p.92.

aparente de corte clasicista o naturalistas, pero el hecho de no representar *figuras* no excluye en absoluto su humanismo:

*El arte abstracto, como es sabido, es un intento de independizar el arte de toda relación con las imágenes de la realidad visual. En sus orígenes fue un enriquecimiento enorme porque hizo comprender que el arte puede no tener nada que ver con la imitación de aquella realidad y que se puede encontrar una expresividad de los puros colores y formas.*³⁴⁸

Pero, por lo mismo, deslegitima la reiteración vacía, ya decorativa, de las formas geométricas de la abstracción manierista que se generalizó en las décadas siguientes a la abstracción. Por ello, trascendiendo la contraposición entre abstracción/ figuración, prefiere cualquier señal, aunque sea ínfima, que represente lo humano, con el consiguiente rechazo de aquellas formas demasiado “limpias” demasiado tecnificadas:

*[...] me emociona más un garabato o un grafismo en un muro, cuando va cargado de significación humana, que todos los museos del mundo. [...] la huella de la mano del artista, el milagro del tacto que sensibiliza la materia.*³⁴⁹

Es este reclamo de *lo humano* es lo que, según nuestro autor, deslegitima lo que la *postmodernidad* y aún antes el *arte pop* en cuanto que representan un arte absorbido por el mercado por la deshumanización de su contenido:

*Creer que hay que borrar las llamadas cuestiones "trascendentales" en la estética coincide igualmente muchas veces con la conspiración más retrógrada que desea aislar o mutilar el arte de sus contenidos más profundamente humanistas.*³⁵⁰

En contraste al humanismo de la tradición occidental se opone un *humanismo de raigambre oriental*, al que considera el *verdadero humanismo de todos los tiempos*. Efectivamente Tàpies considera que la vanguardia fue precisamente quien recuperó las *grandes tradiciones*

³⁴⁸ Entrevista con M^a Jose Ragué para *Arte abstracto y arte figurativo*, biblioteca Salvat de grandes temas, Barcelona 1973, incluida, previametne revisada en *El arte contra la estética*, p.218.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ TÀPIES, A., “Intrascendencia estética y conformismo”, publicado en *Destino*, en 1970, incluido en *La práctica del arte*, p.152

³⁵¹ y estas tradiciones tienen su raigambre en el humanismo implícito en el pensamiento oriental en sus diversas formas. Por ello:

*[...] naturalmente, pese a ese alto grado de "humanismo" y "civilización" desarrollada en occidente, [...] tuvo momentos fecundos de algunos griegos a ciertos renacentistas, [...] pero por lo que respecta a la pintura concretamente, quizá tengamos mejores ejemplos en Oriente.*³⁵²

En este sentido Tàpies no niega que existiera un humanismo en las tradiciones occidentales de tiempos pasados:

*Los exabruptos incendiarios del vanguardismo, que en el fondo eran un grito de rabia para impedir que se robara el arte a la vida, no equivalían en absoluto a desvincularse de las grandes tradiciones.[...] lo que ocurría es que las tradiciones se hallaban por todas partes adentradas en el mundo que el colonizador jesuítico nos ocultó durante años, adentradas también definitivamente en las zonas en que las brujerías religiosas, por la fuerza de lo humano, se convirtieron en sabidurías y en que los dioses se transformaron de una vez para siempre en la comunión más directa con todos los seres de la naturaleza.*³⁵³

Pero sobre todo, cuando habla del humanismo *de siempre* se refiere al extremo-oriente.

Quisiera, pues destacar hoy una de mis simpatías predilectas entre mis numerosas ascendencias indomables. El paisaje de fondo es de la India, pero me limitaré a evocar la riqueza espiritual que nos ha legado un aspecto del arte chino, precisamente el que se formó en la confluencia de su sabiduría autóctona con la penetración del budismo y todo lo que éste arrastró del pensamiento hindú.

*Como de todos es sabido, el mundo de las doctrinas de Lao Tse y Chuang Tse, de las reglas de Confucio y de Mencio, al ser abonado por el budismo, configuró su rama mahayánica, que dio carácter durante siglos, de forma originalísima, a la cultura china y nos legó de esta manera uno de los ejemplos más elevados de auténtico humanismo de todos los tiempos.)*³⁵⁴

Y esta *vieja tradición* conforma un *nuevo humanismo* o mejor dicho un *humanismo de siempre* que, recogido por las vanguardias históricas, contradice el Humanismo renacentista:

³⁵¹ TÀPIES, A., "La tradición y sus enemigos en el arte actual," incluido en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.61.

³⁵² TÀPIES, A., "La tradición y sus enemigos en el arte actual," *La práctica del arte*, p.69.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

*Después de cincuenta años en los que la aventura iba abriendo una ventana en la sólida convención humanista-euclidiana” (como diría mi amigo Michel Tapié) y muy particularmente después del advenimiento del fuego de aquellos hombres que se llamaron Tzara, Duchamp, Arp, Picabia, Paul Klee, Ernst, Breton, Eluard, Aragon [...], y en nuestra Cataluña, Picasso y Joan Miró.*³⁵⁵

Y este pequeño grupo de adalides producen un arte que es revolucionario no por el prurito de ser novedosos, sino porque lo exige el momento histórico. Es el tiempo en que se producen revolucionarios cambios en la ciencia y en la técnica, de la Psicología, de lo social y, consecuentemente, en la conceptualización de lo humano, cuestión esencial en las artes plásticas:

*[...] modelo de mundo basado en las nuevas teorías de la autoorganización del universo, en el humanismo evolucionista, la ecología, la nueva sensibilidad holística o la profundidad del vedanta y el Zen, que con gran parte de aquello en que se fundaba el modelo del mundo de la llamada "civilización occidental" clásica. No obstante, a pesar de todos los posibles cambios, es indudable que las actitudes, los "motivos espirituales" de los pioneros del arte moderno, abrieron un nuevo camino y que hoy, convenientemente puestos al día, y sobre todo, pasados por el filtro crítico de la ciencia, siguen siendo los mismos "motivos" que todavía inspiran el trabajo de artistas más recientes, movidos asimismo por el afán de conocer y de hacer un mundo más justo.*³⁵⁶

Es en este momento cuando coincide el arte moderno con la nueva ciencia, pero además el descubrimiento- o redescubrimiento de culturas de otro tiempo o de de otras zonas del mundo:

Momento que coincide con la irrupción en Europa de otras culturas hasta entonces considerada salvajes.

Y la combinación de todos estos factores:

*Desplazan definitivamente el centro de gravedad, hasta entonces intocable, del "Humanismo de Occidente", hecho añicos.*³⁵⁷

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ TÀPIES, A., "Arte y espiritualidad," en *Valor del arte*, Empuries, Barcelona, 1993, p. 38.

³⁵⁷ *Ibid.* p.60.

La recepción del pensamiento y la plástica oriental es tan fundamental en Tàpies que lo obviamos aquí a favor de un amplio apartado propio. Pero adelantemos que cuando habla de los *maestros de todos los tiempos* se refiere sobre todo a los procedentes de la antigua India, China y Japón. Ellos constituyen otro *humanismo*.

En el pensamiento tapiesiano este *humanismo de siempre* hace coincidir la *ciencia nueva* y el *arte moderno* con los *maestros de lo perenne*. Y este pensamiento, que no deja de coincidir con el pensamiento sistémico, hace incapié en la posición del hombre como una *hebra más de la trama de la vida* implicándole en la llamada *ecología profunda*, aquella en la que el hombre ya no es el centro de todo. Es la tendencia de pensamiento que puede evitar la inexorable marcha de la tecnología deshumanizada hacia la destrucción total. En la elaboración en el seno de este *humanismo de siempre* coinciden los científicos, filósofos y artistas de la modernidad con los *maestros espirituales de siempre*, de nuevo, como proyecto de futuro, hacia un *estado sublime de conciencia, una nueva conciencia cósmica*:

*En contraste con el peligro de destrucción final más grande de la historia que tantos han denunciado, quién sabe si empiezan también a vislumbrarse algunos síntomas que nos aproximan a una etapa de madurez que produzca un cambio cualitativo en nuestras vidas, en nuestras costumbres y en las relaciones entre nosotros mismos y con nuestro entorno. Científicos, pensadores y también numerosos artistas, concidiendo con muchos maestros espirituales de siempre, nos anuncian con cantidad de descubrimientos y propuestas que sin duda van en esa dirección. Por ello no resulta extraño que se hayan alzado algunas voces hablándonos de una "nueva era" donde nos puedan trasladar las sorprendentes y paradigmáticas visiones del mundo de muchos de aquellos. A juzgar por la nueva cosmología, la nueva física, la biología, la ecología [...] o el arte podemos sospechar, como se ha apuntado que la humanidad está evolucionando lentamente hacia un estado sublime de conciencia sobre la cual los grandes visionarios y místicos del pasado y del presente ha han proporcionado algunas luces fugaces.*³⁵⁸

En definitiva, el cambio de la *visión del mundo* provocada por la *nueva ciencia* provoca una *nueva plástica*, una nueva estética, que supera las formas representadas en un espacio naturalista. Pero, coincidiendo con el *humanismo de siempre*, el humanismo de la modernidad y la vanguardia enlaza directamente con el humanismo de

³⁵⁸ TÀPIES, A., "L'experiencia de l'art, Arte y espiritualidad," en *Valor del arte*, Empuries, Barcelona, 1993, p.32.

culturas pasadas y, sobre todo, con el humanismo del pensamiento oriental que es *el auténtico humanismo de todos los tiempos*.

Ahora bien, este humanismo no es exclusivo del pensamiento oriental. Tàpies observa las coincidencias con el pensamiento de los grandes maestros occidentales, como Heráclito, Eckhard, Fludd, San Juan de la Cruz, Böhme, Paracelso, Blake, Vico, etc y, muy especialmente, Ramon Llull. Y ello se debe a que:

*Obedecen a causas profundas que incluyen toda una concepción de la vida.*³⁵⁹

Y este *humanismo* se concreta en lo contemporáneo en que el *arte* no es más que el *signo* que indica la existencia de un *contenido de lo humano*, entendiendo por tal lo que hace referencia a la vida cotidiana:

*[...] creer pues que hay que borrar las llamadas cuestiones "trascendentales" en la estética coincide igualmente muchas veces con la conspiración más retrógrada que desea aislar o mutilar el arte y sus contenidos mas profundamente humanistas y por tanto progresivos, para convertirlo, como se hace en otros campos, con un tecnicismo de superficie sin ninguna influencia intensa en la vida real y en nuestra tan necesaria íntima transformación, con todas sus consecuencias sociales y políticas.*³⁶⁰

Esta característica *operativa* del arte es lo que Tàpies señala, junto a la ciencia, la filosofía y la literatura - sobre todo la poesía- como una vía de retorno hacia el *humanismo de siempre*, el que porta *valores espirituales y morales perennes* como remedio a la profunda alienación que sufre la sociedad, una auténtica consciencia de humanidad en su desarrollo en la historia:

[...] para curarnos de verdad, para salvarnos a nosotros y al mundo, es muy urgente un replanteamiento radical de los valores espirituales y morales, así como la enseñanza apropiada de los mismos, par que cada uno de nosotros aprenda individualmente a perfeccionar la propia consciencia y el propio comportamiento. El desarrollo material es importante, evidentemente. Como también lo es la labor de los políticos, de los educadores, de los padres o de los que controlan los medios de comunicación que pueden ayudar a que el cambio sea propicio. Pero las verdaderas transformaciones probablemente no se obtendrán si no se

³⁵⁹ TÀPIES, A., "El arte moderno, la mística y el humor.," en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.57.

³⁶⁰ TÀPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.150.

*generaliza un esfuerzo, por medio de un largo trabajo interior a fin de que sea cada uno quien haga viva en sí mismo la enseñanza debidamente actualizada de tantos maestros de espiritualidad antiguos y modernos. [...] vivencia de la unidad originaria, la experimentación íntima de la auténtica realidad toda, que es precisamente la que nos va a hacer solidarios con el universo y con todos los hombres y la que puede dar sentido a la vida. La humanidad, diciéndolo con palabras de Julian Huxley, necesita volver a encontrar el arte de la salud espiritual.*³⁶¹

TRADICION Y ARTESANIA

Y la importancia de esta *gran tradición* alcanza al propio concepto de arte, en tanto en cuanto que inciden en los oficios llamados artesanales:

*[...] la importancia que las grandes tradiciones espirituales se ha otorgado al trabajo artesanal y al ejercicio de los oficios. Son los momentos estelares donde los grandes misterios se encarnan materialmente en templos y jardines, en esculturas y vestidos, en pinturas y muebles, en cerámicas y caligrafías [...], momentos en que toda la producción y toda la actividad material de los hombres tienen un sentido como de ritual sagrado que simbólicamente organiza y dignifica el trabajo y, de rebote, todas las relaciones sociales.*³⁶²

Este mismo sentido de lo tradicional por el que se revaloriza el *trabajo* es decir, la *materialidad* de la obra de arte y que eleva la artesanía a la categoría de arte o, mejor dicho, Tàpies, en el pensamiento más prístinamente oriental, pero también, recordémoslo, medieval, es el que impregna la propia producción en el *cuerpo* del objeto y su alta significación como *revelación* en la propia experiencia estética que, contrariamente a la racionalización conceptual se sirve aquí sobre todo de la *percepción* de las *formas sensibles*:

Es ya tradicional, por lo demás, que las "revelaciones" (del contenido que sea) se han formado también en el cuerpo y no solamente en el alma de los profetas. [...] Se trata pues, de un efecto de origen sensorial [...] La comunión con estas formas sensibles del arte, con su carácter próximo a los objetos y pantaclas de la magia talismánica que los sentidos parecen deglutir e incorporar a nuestro ser, puede transportarnos a estados contemplativos de consciencia extraordinarios. En esto el arte no tiene

³⁶¹ TÁPIES, A., "Arte y espiritualidad," en *Valor del arte* Empuries, Barcelona, 1993, p.32.

³⁶² *Ibid.*, p. 27.

rival [...] Es el poder que tienen ciertas obras de hacernos viajar en silencio al centro simbólico del Universo sobre el que nos hablaba Paul Klee, allí donde sujeto y objeto parecen fundirse, donde se integran las fuerzss dinámicas del cosmos y nuestro yo [...] gracias a la materialidad del arte [...] experiencia iluminadora de esa "vacuidad" [...] hacer sentir un respeto infinito por el Todo.³⁶³

Por ello insiste Tàpies en que la revolución de estos artistas no significaba en absoluto la ruptura total con el pasado.

TRADICION Y MISTICISMO.-

En la conceptualización que defiende Tàpies la independencia del artista lo es por encima de todo. También respecto a las instituciones que intentan normativizar la ética y la estética. Y en estas instituciones se encuentran también las que llama *religiones institucionales*, por eso dice en sus *Conversaciones* a Bárbara Catoir:

*[...] a los diecisiete o dieciocho años me desligué por completo de ese catolicismo practicante que me habían inculcado.*³⁶⁴

Tàpies rechaza el monopolio de las instituciones religiosas, pero no los sentimientos religiosos - ni su concreción plástica -, Por ello su admiración - y recepción de su pensamiento - lo reserva a los personajes *heterodoxos* respecto a aquellas instituciones. Es decir, los *místicos*:

Pero el significado etimológico de la palabra mística, para mí, nunca ha perdido su atractivo. Creo que es una palabra de origen árabe, derivada de Mohesin, que significa hermético, misterioso, lo que se oculta tras la realidad visible, quiere decirse, la oscuridad. He conservado siempre esa mística, aunque no dentro del marco de una religión [...] cuando me desligué de la fe católica, empecé a interesarme mucho, por ejemplo, por el budismo, sin llegar a sentirme nunca un adepto.

B.C. ¿Consideras tu arte arraigado en una tradición mística?

A.T. Sí, y cuanto más profundizo en la tradición mística, una tradición más o menos ortodoxa, tanto más creo que la actitud de los grandes místicos sea, el fenómeno místico, sirve también para poner en funcionamiento el proceso creativo del artista. El artista es incluso el propio fenómeno místico. Entiendo por mística un estado anímico que, en mi opinión, también es necesario para que el pensamiento científico pueda

³⁶³ *Ibid.*, p. 27.

³⁶⁴ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987), p. 73.

avanzar hacia conocimientos que no se presentan siguiendo otros caminos.

B.C. ¿Consideras tu arte como proyección de una cosmología espiritual?

A.T. Como comunicación con las cosas. Lo considero como contacto con una materia que lo abarca todo, que determina todo el ser del universo. Creo que nos parecemos a todo, pero esto no lo explico mediante una fuerza sobrehumana, mediante un dios que lo haya creado todo. Todo lo que vemos como naturaleza, y que por eso denominamos realidad, es un concepto de realidad muy limitado [...] La mística no es en absoluto un oscuro asunto de la Edad Media, es más, creo que puede sernos de gran utilidad en la vida moderna. En el subconsciente humano existen siempre determinadas constantes, lo que se llaman arquetipos, símbolos que se repiten una y otra vez en todas las épocas y en todas las culturas debido a que son creaciones de nuestra naturaleza, de inconsciente colectivo. Estamos limitados por nuestros órganos físicos y por suerte podemos elaborar determinados mitos que nos ayudan a orientarnos en la vida.³⁶⁵

La consideración del arte como instrumento de conocimiento lleva a Tàpies a revalorizar conceptos incompatibles con la tradición convencional del positivismo y del materialismo occidental, tanto marxista como capitalista, pero también con una cierta modernidad cientifista. El carácter gnoseológico del arte es una idea que en realidad enlaza con una concepción de las tradiciones del mundo medieval en occidente y, de nuevo, con las grandes tradiciones de oriente.

Los caminos de acceso al conocimiento y a la realidad humana [...] son muy diversos [...] Una es la denominada vía científica [...] la otra es la vía mística (o tal vez metafísica) la cual se fundamenta en la creencia de una consciencia pura o consciencia cósmica y que algunas tradiciones asocian a una determinada idea de divinidad. A ella se piensa que corresponden las formas intuitivas, sintéticas flexibles, femeninas, el “ying” de los chinos.

[...] la vía mística, se apoya en fenómenos no ordinarios generalmente alcanzados mediante la meditación. Y también se dice que los mecanismos de esta vía son semejantes a los procesos de la creación artística. Es natural, pues, que igualmente durante siglos el arte se haya asociado casi exclusivamente con la segunda de las ramas mencionadas. Y realmente no son precisos muchos ejemplos históricos para demostrar los vínculos que con tanta frecuencia ha habido entre el arte y la experiencia mística y en

³⁶⁵ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987), p.73.

*general todo el gran papel que ha jugado el arte en el mundo religioso mágico y hasta teúrgico.*³⁶⁶

Así de importantes piensa Tàpies que son las *grandes tradiciones*, ligadas a lo religioso y lo mágico, incluso hace referencia a los *poderes* de lo teúrgico.

Y, asociado íntimamente con lo anterior, trata Tàpies de las *grandes tradiciones* - que han subsistido con independencia de las instituciones religiosas en los sentimientos religiosos, - de lo sagrado, de lo mágico, de lo místico, todo ello en contraposición radical con el materialismo y el positivismo:

*[...]a pesar, sin embargo, del testimonio de toda una gran tradición, muchos científicos, en especial algunos materialistas y positivistas, hasta hace pocos años ponían en duda que las experiencias místicas tuvieran ningún valor cognoscitivo y que, todavía menos, pudieran ejercer un papel benéfico en nuestro comportamiento. Este fue, precisamente uno de los grandes caballos de batalla para atacar a las religiones sobre todo a partir del positivismo del siglo XIX. Pero no sé si es necesario decir que con ello, entre otras cosas, se olvidaba que las experiencias religiosas y muy especialmente el misticismo no son exclusiva de las religiones. Es un tema que ha originado muchos malentendidos y no estaría mal que de tanto en tanto se hablara de ello. De la misma manera que entre nosotros se dice con mucha frecuencia que no está bien que un partido haga suyo en exclusiva el catalanismo o la ética, ¿no es cierto que tampoco se puede atribuir a las confesiones religiosas la exclusiva de la mística y de los sentimientos religiosos.[...]como dice Joan Brossa, la verdadera religiosidad tal vez aparecerá el día que se prescindiera de las religiones. [...]*³⁶⁷

En este sentido Tàpies entiende que se ha producido una conciliación entre el materialismo y el espiritualismo o entre lo que llama la *vía científica* y la *vía mística* (la *grandes tradiciones*, sobre todo orientales) en lo que llama la *nueva ciencia*, así como, en lo artístico, proclama igualmente un concepto no dual materia-espíritu a través de la trascendentalización de la materia:

[...]el gran salto que ha dado la Ciencia sobre todo la Física y sus experiencias atómicas y subatómicas, la Relatividad, la teoría cuántica

³⁶⁶ TÀPIES, A., "La nueva cultura," publicado en *La Vanguardia* en marzo de 1984, incluido en "Por un arte moderno y progresista," Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia. 2007, p. 227.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 227.

[...] Así como los estudios de la psique, de sus transformaciones simbólicas y con la historia comparada de las religiones [...], son entonces los propios científicos quienes nos aseguran que toda la nueva manera de ver el mundo, los nuevos sistemas de percepción y toda la nueva escala de valores que de ella se deriva, son sorprendentemente semejantes a muchas visiones de la mística de todos los tiempos, y muy especialmente a la de ciertas sabidurías orientales.

Los científicos actuales, pues, han comenzado a hablarnos de una visión del mundo que integra las dos grandes ramas del conocimiento que parecían incompatibles. Las estructuras materiales ya no son consideradas como la realidad primordial. El tejido último - que engloba desde las galaxias hasta las bacterias parece que hoy se ha de comprender como el resultado de "las manifestaciones dinámicas autoorganizativas del universo," las cuales, según a algunos estudiosos son prácticamente iguales que las formas de la "consciencia cósmica " de los místicos.³⁶⁸

TRADICION Y PHILOSOPHIA PERENNIS

Este apartado plantea la relación entre el pensamiento estético tapiésiano y la concepción de la corriente de pensamiento llamado *Tradicionalismo* o *Philosophía Perennis*.

Que esta tendencia no le es a nuestro autor en absoluto desconocida se comprueba por la referencia explícita que hace en sus textos, tanto de la propia *Philosophía perennis*, como de los autores que la componen. Pero aquí se trata sobre todo de estudiar cuales sean los conceptos y categorías estéticas que sean comunes a ambos pensamientos.

Este movimiento ha sido estudiado ampliamente. A modo de ejemplo por su carácter didáctico y antológico podemos citar el elaborado por Aldous Huxley, quien en su libro *Filosofía Perenne*,³⁶⁹ además de hacer una descripción de sus fundamentos, realiza una selección antológica de los párrafos más significativos de los autores pertenecientes a esta corriente de pensamiento.

Que sepamos, el Tradicionalismo no ha sido estudiado desde el punto de vista de la estética, investigación que está realizando en su tesis Sara Boix Llavería, de la Universidad de las Illes Balears, y cuya Memoria, *Introducción al pensamiento estético tradicionalista*, aún inédito.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 227.

³⁶⁹ HUXLEY, A. *Filosofía Perenne*, Edhasa, Barcelona, 1977.

Según la línea de estudio de Boix Llavería, el *Tradicionalismo* es un movimiento con una raigambre y desarrollo conocida, hasta el punto de que se le puede atribuir la categoría de Escuela.

En el apartado dedicado a la categoría de la historicidad en el pensamiento de Tàpies ha quedado patente la enorme importancia que éste le concede a la consideración del arte del pasado, a la recuperación de lo que llama las *grandes tradiciones estéticas* en Occidente, tanto lo que se refiere al arte primitivo como al medieval y a la tradición de los pueblos orientales.

Y he aquí la primera coincidencia con la escuela tradicional porque, como dice Boix Llavería:

*Nos encontramos ante unos hombres y mujeres contemporáneos que por afinidad electiva, participan ideológicamente en una visión del universo muy cercana a la de Platón, Plotino, Dante, o el sabio hindú, portavoz del “no dualismo” Shankara (788-820 d. C.) es decir, comparten con ellos el conocimiento y la aceptación de la sophía perennis. Los autores simpatizantes con esta tendencia conciben el arte como lo haría un medieval, en esencia al menos, pues el paso de los siglos y las experiencias no se pueden borrar totalmente. Comparten el punto de vista, las razones y preceptos que animaban a las ideas de los antiguos [...]*³⁷⁰

No es casual que en un escrito que forma parte de las series del anterior texto, “*Cruces, equis y otras contradicciones*” haga referencia expresa a uno de los grandes maestros de la *Philosophía Perennis*, René Guénon.³⁷¹

Tampoco es casual que en otros lugares de su obra haga referencia a otros miembros de la *Escuela Perennialista*: Guénon, Fr. Schuon, Coomaraswamy, etc.

Además podemos afirmar la coincidencia concreta- y este es el caso con el Tradicionalismo- del pensamiento, su praxis artística y su propia personalidad, con determinadas tendencias o movimientos con los que le une una cierta *visión del mundo*, y, consecuentemente, cierta concepción estética.

Porque esta concepción estética proviene en Tàpies de una mirada filosófica. Pero filosofía en sentido profundo. No una filosofía

³⁷⁰ BOIX LLAVERIA S. *Introducción al pensamiento tradicional*. Memoria de investigación, inédita, presentada en 2008 en la U.I.B, dirigida por el Dr. D. Francisco Falero Folgoso.

³⁷¹ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 1999.

meramente especulativa sino, en expresión de D. Bohm y F.D. Peat, aquella que muestra la:

*[...] relación adecuada existente entre pensamiento y experiencia.*³⁷²

Y este sentido tiene precisamente el centro de la filosofía tradicionalista.

Como se muestra a lo largo de todo el presente texto, todo el entramado en el pensamiento de Tàpies está abocado hacia la práctica, hacia lo *útil*, lo que se ha dado en llamar el carácter *operativo* del arte. Igual sucede con la doctrina tradicionalista.

En este sentido dice Aldous Huxley en su obra *Filosofía Perenne*:

*Respecto a pocos filósofos y literatos profesionales existen pruebas de que hicieran mucho por cumplir las condiciones necesarias para el conocimiento espiritual directo. Cuando poetas o metafísicos hablan del tema de la Filosofía Perenne, lo hacen generalmente de segunda mano. Pero en cada época ha habido algunos hombres y mujeres que han querido cumplir las únicas condiciones bajo las cuales, según lo demuestra la cruda experiencia, puede lograrse tal conocimiento inmediato, y algunos de ellos han dejado noticia de la Realidad que así pudieron aprehender. Y han intentado relacionar en un amplio sistema de pensamiento los datos de esta experiencia con los datos de sus demás experiencias.*³⁷³

Y el pensamiento tapiesiano y su praxis estética y vital poseen ese direccionamiento, esa necesidad de reconocimiento de la *Realidad*. Y esa misión aproximan, a mi modo de ver, su reflexión sobre arte y provoca la existencia de grandes coincidencias con la *Philosophia Perennis*.

Efectivamente Tàpies hace referencia a diversos autores que sabemos que han pertenecido a esta escuela o tendencia, pero aún más importante que la cita puntual a sus componentes es la referencia explícita al movimiento en sí:

[...] hay una corriente de pensamiento, de arte y de literatura (que ya está configurando toda una nueva cultura) que ha intuido maravillosamente la importancia esencial que tiene hoy una correcta comprensión del

³⁷² BOHM, D., y. PEAT, F.D., *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida.*, Kairos, Barcelona, 1948, p.62.

³⁷³ HUXLEY, A. *La Filosofía Perenne*. Edhasa, Barcelona, 1992, (1977).

*materialismo moderno a la luz de un diálogo profundo con otras culturas y especialmente con las experiencias orientales. Y no es extraño que en el momento de las realizaciones prácticas, en medio de las opciones de comportamiento que en la actualidad se no presentan - entre las cuales están las políticas - muchos artistas e intelectuales rechacen todo sistema que no cuente con este trasfondo filosófico y en especial ético, tan antiguo y nuevo a la vez que ha hecho que algunos lo conozcan con aquella expresión de “philosophía perennis” que, no por casualidad, inventó el propio Leibniz.*³⁷⁴

Y con esta misma referencia a Leibniz comienza A. Huxley su libro *Filosofía Perenne*:

*Philosophía Perennis: la frase fue acuñada por Leibniz, pero la cosa – la metafísica que reconoce una divina Realidad en el mundo de las cosas, vidas y mentes; [...]*³⁷⁵

Así pues, Huxley relaciona de inmediato este pensamiento con lo *metafísico*: habla de una realidad superior, una realidad de carácter divino. Es una realidad:

*Que no puede ser directa e inmediatamente aprehendida.*³⁷⁶

Boix Llavería cita a R.Guénon para definir lo que significa Tradición:

*Nada puede ser verdaderamente tradicional si no implica un elemento de orden suprahumano. Este es en efecto el punto esencial, el constitutivo hasta cierto punto de la propia definición de la tradición y todo cuanto a ella se refiere.*³⁷⁷

Así pues el pensamiento tradicionalista reconoce un *orden superior* en el más puro sentido de la metafísica platónica, pero también y no por casualidad, en coincidencia con el pensamiento oriental, a ese orden superior le llama *Intelecto*.³⁷⁸

³⁷⁴ TÀPIES, A., “La materia del arte,” *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutemberg, Barcelona 2008, p .172.

³⁷⁵ HUXLEY, A. *La Filosofía Perenne*. Edhasa, Barcelona, 1992, (1977).

³⁷⁶ *Ibid.*, p.10.

³⁷⁷ BOIX LLAVERIA, S. *Op. cit.*, p. 4.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.84.

Tàpies, a su vez, hace referencia a lo que llama la *realidad profunda*. Transcribo seguidamente un largo párrafo que así lo confirma pero que, además, en confluencia con el tradicionalismo, se refiere también a las *grandes tradiciones espirituales*, a una *ley metafísica*, a la *inversión de las manifestaciones* en la vida cotidiana, a lo *absoluto* y lo *divino*:

*No debe ser casualidad que en las grandes tradiciones espirituales haya habido momentos de una veneración tan grande por los efectos del arte que incluso ha llevado a creer que la belleza de los dioses correspondía a una realidad más profunda que su propia bondad. Para entender lo que parece una exageración, pensemos, como lo hacen algunos estudiosos en la ley metafísica según la cual la analogía entre el orden de la realidad profunda y el orden de las manifestaciones de la vida corriente es inversa. Y ello en el sentido de que lo que es grande o más sutil en el orden profundo, será material o más pequeño en el orden de las manifestaciones, y, en e caso que nos ocupa, la bondad, que es relativa contingente, quizá tiene que verse, efectivamaente, como una expresión de esa proyección tan humana que llaman belleza absoluta, y que, en algunas tradiciones, muchos creen que poseen los dioses.*³⁷⁹

La referencia explícita en el anterior texto a la existencia de un orden superior y la propia expresión *realidad profunda* aproximan enormemente el pensamiento filosófico de Tapies al perennialismo. Pero lo que produce una visión especular es la referencia a la relación entre esta *realidad profunda* y su *manifestación* y la *ley inversa* que las caracteriza en la propia escuela tradicionalista. Por ello Voix Llavería, siguiendo a Schuon en los principios fundamentales de esta escuela dice:

*El Intelecto trascendente es el principio Intelectual superior y pertenece a la manifestación Supraformal. El intelecto está por encima de la individualidad humana y de todo estado particular [...] emana de la Verdad-Principio y las formas expresan en el plano sensible, estas intelecciones-verdades. Pero debemos profundizar por qué es así, por qué la forma sensible puede manifestar realidades suprasensibles.*³⁸⁰

Y aquí Boix Llavería formula exactamente el mismo principio a que hace referencia Tàpies, y le llama *Ley de analogía inversa*:

³⁷⁹TÀPIES, A., "Valor del arte" en Valor del arte, Ave del paraíso, Madrid, 2001, VA. p.27.

³⁸⁰ BOIX LLAVERÍA, *Op. cit.*, p.86.

La respuesta la encontramos en la ley de analogía inversa, que mencionaba Schuon [...] ³⁸¹

Schuon formula esta *ley inversa* en los siguientes términos:

Lo que hace falta saber para comprender la importancia de las formas es que la forma sensible es lo que corresponde simbólicamente de la manera más directa al Intelecto, y esto en razón de la analogía inversa que juega entre los órdenes Principal y manifestado, por consiguiente, las realidades más elevadas se manifiestan de la manera más patente en su reflejo más alejado, a saber, en el orden sensible y material. ³⁸²

Continúa explicando Boix Llavería:

La ley de analogía inversa entre el Orden Principal – que incluye el Sobre-Ser o Absoluto, y el Ser o el Dios personal. Y la Manifestación- el Universo formal, tanto físico como sutil, que incluye el macrocosmos y el microcosmos, significa eu lo que es primero, mayor o interior en el orden principal será secundario, menor o exterior en la Manifestación formal, al menos aparentemente y viceversa. ³⁸³

La formulación de la *ley de analogía inversa* tal como la describe Schuon tiene importancia en relación al pensamiento estético de Tàpies porque hace referencia, además del propio ámbito metafísico y en íntima relación con éste, a dos ideas estéticas fundamentales en la reflexión estética de nuestro autor: la *forma* y el *símbolo*. Tan fundamentales que tienen en este trabajo sus correspondientes apartados. Pero aquí nos interesa en su coincidencia con el pensamiento estético tradicionalista.

En la conceptualización estética de Tàpies, queda excluido de la consideración de *arte* aquello que no tiene *forma*.

Lo que hace que el arte sea realmente arte y no sólo un discurso metafísico o moral proviene de las formas adecuadas que el artista, mediante su trabajo específico, haya sabido elaborar para sugerir contenidos. ³⁸⁴

³⁸¹ *Ibid.*, p.87.

³⁸² *Ibid.*, Voix Llavería ha seleccionado este texto de la obra de Schuon, *De la unidad trascendente de las religiones* José J. Olañeta, editor, pp.87- 88.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001.

Y por ello mismo, cuando trata del absolutamente necesario sentido operativo el arte en la sociedad habla de nuevo del requisito de la *forma* como elemento actuante:

*[...] en modo alguno el acto de creación como un dinamismo ciego o como un hecho gratuito. Defiendo nuestra libertad, pero la defiendo sabiendo que somos libres frente los demás y que el valor de una obra sólo se logra si confluyen con ella, por un lado, todo lo que representa una conquista de la realidad para la sociedad que la recibe y, por otro, que esta conquista esté encarnada en una forma que reúna las condiciones necesarias para sea un elemento actuante en el denso de aquella sociedad. Comprender que también estamos frente a los demás en cuanto a la forma de expresión, sí que significa para el artista entrar de lleno en una tradición artística, con todo lo que implica de reconocimiento de sus leyes de evolución. Me parece importante insistir en esta cuestión para comprender la necesidad de renovación del lenguaje artístico.*³⁸⁵

De ahí su prevención frente a ciertas corrientes *desmaterializadoras* del arte conceptual.³⁸⁶

Y por ello mismo y no por casualidad en el mismo texto en el que hace referencia a la *ley de analogía inversa*, reseña, con una noción muy próxima a la de Schuon, la fundamental importancia de la *forma* en arte:

La comunión con estas formas sensibles del arte, con su carácter próximo a los objetos y pantaclas de la magia talismánica, que los sentidos parecen deglutir e incorporar a nuestro ser, puede transportarnos a estados contemplativos de consciencia extraordinarios. En eso el arte no tiene rival. "De tal manera que el momento supremo sobrepasa necesariamete la interrogación filosófica" (Georges Bataille) y cualquier lenguaje discursivo. Es el poder que tienen ciertas obras de hacernos viajar en silencio al centro simbólico del Universo sobre el que nos hablaba Paul Klee, allí donde sujeto y objeto parecen fundirse, donde se integran las fuerzss dinámicas del cosmos y nuestro yo. Por ello cabe decir que, gracias a la materialidad del arte somos capaces de acceder mejor a la experiencia iluminadora de esa "vacuidad" que, bien entendida, en vez de abocarnos a la vieja desmoralización nihilista, puede solidarizar

³⁸⁵ TÀPIES, A., "La vocacion y la forma", incluido en *Tapiés en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008, p.43.

³⁸⁶ TÀPIES, A., "Arte conceptual aquí", publicado en *La Vanguardia*, marzo de 1973, incluido, revisado, en "El arte contra la estética", Ariel, Barcelona, 1974, p.73

*el conjunto de los seres, desvelar los sentimiento altruistas y hacer sentir un respeto infinito por el Todo.*³⁸⁷

En cuanto al *símbolo*, Schuon lo define en los siguientes términos:

*Todo lo que existe, sea cual sea su modalidad, participa necesariamente de los principios universales, y nada existe sino por participación en estos principios, que son las esencias eternas e inmutables contenidas en la permanente actualidad del Intelecto divino. En consecuencia, puede decirse que todas las cosas, por contingentes que sean en sí mismas traducen o representan los principios a su manera y según su orden de existencia, pues de otro modo serían pura y simplemente nada. Así, de un orden a otro, todas las cosas se encadenan y se corresponden para concurrir a la armonía total universal, pues la armonía, no es nada más que el reflejo de la unidad principal en la multiplicidad del mundo manifestado; y es esta correspondencia la que constituye el verdadero fundamento del simbolismo.*³⁸⁸

En cuanto a la importancia del *símbolo* en el pensamiento tapiésiano, es tal, que requiere su propio apartado en el presente trabajo. Es más, el carácter de categoría de lo *simbólico*, ofrece uno de los elementos nodales en nuestro estudio de la reflexión de Tapiés como *campo estético* en el que lo simbólico interactúa con todas las demás categorías, ideas y conceptos del arte, produciendo *órdenes de percepción mental* superpuestos e interrelacionados, tanto en sentido horizontal como vertical.

Y aquí, una vez más, lo simbólico se hace patente en su conceptualización comprometida con el carácter gnoseológico del arte.

Al igual que en el tradicionalismo, el *símbolo* sirve como instrumento destinado a conocer esa realidad oculta, esa *realidad profunda*, que nuestra *distracción*, causada por la tecnología y la industria cultural, nos oculta. Por ello:

[...] la experiencia íntima de la realidad profunda desvelada por ciertas analogías, imágenes y símbolos tradicionales es un hecho común a la naturaleza humana, al cerebro humano, a muchas culturas [...] y viene de muy lejos. Gracias a esta experiencia- vale la pena insistir en ello- se puede imprimir a la conciencia y a los actos humanos un carácter sagrado y ritual que acrecienta los sentimiento de solidaridad con los seres, el respeto por los valores altruistas y para el conjunto del universo [...] experiencia de la realidad profunda se torna más patente en el orden

³⁸⁷ TÀPIES, A., "Valor del arte: El valor de las formas artísticas materiales", incluido en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.27.

³⁸⁸ SCHUON, FR., *Autorité spirituell et pouvoir temporel*, citado por Boix Llovería, *op. cit.*, p. 15.

*sensible de las formas materiales del arte que en el orden puramente mental o conceptual. De tal manera que, para algunos, la experiencia del esplendor de la belleza de esa "delicia" como llama un maestro hindú a la contemplación de la realidad absoluta que proporcionan determinadas obras, puede ser tan extraordinaria que hasta ha sido considerada a la misma bondad, porque la incluye. Y la sociedad siente, ahora más que nunca, un impulso natural de conservar y respetar esas forms materializadas, esa especie de teofanías o encarnaciones de la realidad última que constituyen algunas obras de arte.*³⁸⁹

Por ello Tàpies acude a lo simbólico. Y concretamente a los *símbolos tradicionales*. Pues observa, como es de ver en la selección de obras realizada para su libro, fundamental en la presente investigación, *El arte y sus lugares*, la poderosa influencia que los símbolos han tenido sobre la historia de la humanidad.

De hecho, cuando Tàpies considera qué sea auténtico arte o al menos el *arte importante*, cita a los que:

*[...] habiendo retomado el sentido originario del arte, han sabido penetrarse de nuevo con la gran tradición simbolista.*³⁹⁰

Por ello propugna la necesidad y validez de su utilización por medio de formas plásticas como medio para, en la experiencia estética, alcanzar a vislumbrar una *realidad* más allá de la realidad aparente y en este aspecto, desde luego, se asemeja mucho al concepto de *orden superior* a que se refiere Guenon, como es de ver en el siguiente texto de Tàpies:

El arte moderno se ha independizado en numerosos casos de viejas instituciones históricas civiles y religiosas pero en buena parte de sus mejores obras, continúan moviéndose [...] al mismo nivel trascendente de las analogías, imágenes y símbolos tradicionales con los que se aproximaban a la realidad última las antiguas sapiencias y religiones, el misticismo y la magia [...] También desde un punto de vista agnóstico, sigue siendo válido asociar la belleza con los ideales más excelsos que tradicionalmente se cree que surgen de la contemplación de las divinidades o si se quiere de determinadas proyecciones antropomórficas llamada divinas.) Se trata de las simplicidad, la bondad, la sabiduría, la luz, la beatitud, la gloria, la verdad, el amor, la justicia, la libertad, la paz [...] y aun la inmortalidad. Son símbolos funcionales propios del género humano, aspectos cognitivos de nuestro propio cerebro, siempre vigentes

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.91.

*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.*³⁹¹

Cuando hemos aludido al concepto de *orden superior* en el Tradicionalismo, hemos hecho referencia, además de la clara adscripción a la metafísica platónica de esta tendencia, a su relación con el extremo-oriente.

Efectivamente, en el pensamiento oriental existe también la percepción de que la realidad aparente no es la verdadera realidad o, al menos, no es *toda* la realidad. En este mismo sentido dice Schuon:

*La Belleza platónica es un aspecto de la Divinidad, y es por esto por lo que es el “esplendor de la Verdad”, es decir, la Infinitud es en cierto modo el aura del Absoluto, Mâyâ es la Shakti de Atmân y, por consiguiente, toda hipóstasis de lo Real absoluto- sea cual sea su grado- se acompaña de una irradiación que podríamos intentar definir con la ayuda de las nociones de “armonía”, “belleza”, “bondad”, “misericordia” y “beatitud”.*³⁹²

Obsérvese la íntima relación que posee este párrafo con el anteriormente transcrito de Tàpies. Además, nuestro autor y en relación con la metafísica oriental expresada por Schuon, dice:

*Desde hace más de veinticinco siglos, las grandes sabidurías orientales se basan en la importancia de este juego. Precisamente, según los hindúes, el conocimiento supremo consiste en el descubrimiento de que todo lo multiplicado es un sueño de Dios, la “Maya”, una palabra que no sólo significa ilusión, sino también arte y poder milagroso. El universo de los místicos hindúes parece realmente un juego (lila) con el que Dios (el Atman) juega. Su actividad es lúdica.*³⁹³

En ese mismo sentido Mario Perniola ha observado la importancia de la sensibilidad estética en Coomaraswamy para la línea de pensamiento que otorga trascendencia a la forma en la estética del siglo XX:

³⁹¹ TÀPIES, A., "Arte y contemplación interior," en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p.81

³⁹² SCHUON, FR. *El esoterismo como principio y como vía*, p.228, citado por Boix Llavería *Op. cit.*

³⁹³ TAPIES, A., "El arte moderno, la mística y el humor," discurso leído en el acto de investidura de doctor honoris causa, Universidad de las Islas Baleares, 1990, incluido en *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, p. 53.

*La totalidad del mundo es considerada como forma de Dios: la expresión sánscrita “nama-rupa” admite en su unidad precisamente, tanto “nama” (el nombre, la forma, el éidos) como “rupa” (el fenómeno, la apariencia, el aspecto, el cuerpo)*³⁹⁴

Este sentido trascendente de la forma condiciona la propia conceptualización del mismo. Y en este aspecto, de nuevo, existe una gran coincidencia entre el perennialismo y el pensamiento estético tapiésiano.

Efectivamente, desde sus primeros escritos y declaraciones Tàpies impugna el sentido grandilocuente del arte, su conceptualización como algo autónomo y absoluto, porque los objetos, las obras de arte en sí - y en coincidencia con la teoría del arte del tradicionalismo, conforme al sentido metafísico del que hablaba más arriba,- no deja de ser una parte más, una manifestación, de la realidad aparente:

*[...]Un cuadro no es nada. Es una puerta que conduce a otra puerta. El arte por excelente que sea, será siempre una manifestación más de la “maya”, del engaño que son todas las cosas. Y la verdad que buscamos no la hallaremos nunca en un cuadro sino que aparecerá tan sólo después de la última puerta que sepa franquear el contemplador con su propio esfuerzo. Y cuando más importante sea el cuadro, y más importantes los personajes pintados en él y más colores y más capas de pintura tenía, tanto más espeso será el velo que nos oscurecerá la verdad y tanto más difícilmente encontraremos el camino.*³⁹⁵

Y en otro lugar añade:

*Jamás he creído que el arte tenga unos valores intrínsecos. En sí no me parece nada. Lo importante es su papel de resorte, de trampolín, que nos ayuda a alcanzar el conocimiento. Por esta razón considero ridículo todo lo que tienda a “enriquecerlo” con acumulaciones de lo que sea: colores, composición, trabajo [...] La obra es un simple apoyo de la meditación, un artificio para fijar la atención, para estabilizar o excitar la mente, y su valor ha de dirigirse únicamente por sus resultados.*³⁹⁶

Y, en el mismo sentido, para la Escuela Tradicional:

*[...] el arte no es el vértice de su escala de valores.*³⁹⁷

³⁹⁴ PERNIOLA, M., *La estética del siglo XX*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001, (1997), p.98.

³⁹⁵ TAPIES, A., “Nada es mezquino” incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

³⁹⁶ TAPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p. 47.

³⁹⁷ BOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.*, p.6.

Y ello es porque el arte, como para Tàpies es un instrumento: tiene carácter gnoseológico en cuanto que, como en el pensamiento plotiniano, es el *resplandor de lo Absoluto*.

Otra de las coincidencias del tradicionalismo con la estética de Tàpies es el rechazo del clasicismo. En este sentido en la estética propugnada por el perennialismo el arte ha de superar las reglas clásicas de simetría, equilibrio, proporción, etc.

*Según una concepción profana, la del clasicismo, es la regularidad la que hace la belleza; pero la belleza de que se trata esta desprovista de espacio o de profundidad, porque carece de misterio y, por lo tanto de la vibración de infinitud.*³⁹⁸

Tàpies pugna por el regreso de lo *sagrado*. Y de nuevo existe una coincidencia entre la escuela tradicional y la reflexión estética de Tàpies. Dice Nasr:

*La armonía universal y el equilibrio del cosmos requerían un movimiento dentro del corazón y el alma de por lo menos algunos hombres contemporáneos, para redescubrir lo sagrado justo en el momento en que el proceso de secularización parecía estar alcanzando su conclusión lógica: eliminar la presencia de lo sabrado de todos los aspectos de la vida y el pensamiento humanos. El principio de compensación cósmica ha traído a escena la búsqueda del redescubrimiento de lo sagrado en la misma época en que los herealdos del modernismo predijeron como fase final de la disminución del contenido sagrado en la cultura humana, época cuyo amanecer Nietzsche anunció hace un siglo cuando habló de la muerte de Dios.*³⁹⁹

Y en el mismo sentido dice Tàpies:

La afirmación del sentido “religante” del arte ha supuesto un tema de lo más recurrente en la historia de las ideas estéticas de Occidente. Desde el hilo directo que tenían los artistas y poetas griegos con el dios Apolo y con las musas hasta la estética – metafísica de Platón o a las visiones de Plotino [...], desde las mismas ideas artísticas de Tomás de Aquino hasta la mística sensual “de Leonardo da Vinci [...], de la Beatitude de Leibniz y de lo sublime kantiano hasta los románticos alemanes, a Ruskin o a Tolstoi [...], hemos visto los comentarios en torno al mundo de la Belleza asociados casi siempre a la idea de identificación con el “Absoluto” , con

³⁹⁸ *Ibid.*, p.90.

³⁹⁹ *Ibid.*, p, 22.

*la “verdad” , con el mundo de lo “sagrado” , con el éxtasis de la “mística” [...] Sin olvidar tampoco que las mejores ideas estéticas van unidas, asimismo, a la idea del bien, de la solidaridad, de la virtud [...] como ocurre en las grandes sabidurías y religiones.*⁴⁰⁰

Otra de las grandes concomitancias entre el pensamiento estético de Tàpies y el perennialismo es el redescubrimiento de la filosofía y el arte del lejano Oriente.

Efectivamente y como ya he afirmado anteriormente no puede llegarse a una cabal comprensión de la reflexión estética tapiesiana sin la perspectiva de la profunda recepción que nuestro autor ha hecho de las diferentes modalidades de las tradiciones orientales. Por ello dedicaré en la propia “Teoría...” un apartado completo a este tema.

Y en el mismo sentido, los autores de la Filosofía Perenne, seda una reivindicación exactamente igual que Tàpies, la recuperación de las *grandes tradiciones del pasado*, sin minimizar las tradiciones de la mística occidental ni otras, como las de los indios americanos, o la islámica, es especialmente importante el redescubrimiento del pensamiento del extremo Oriente. Por ello dice Boix Clavería:

*La dimensión sapiencial que reside en el corazón de toda las tradiciones, la Sophia Perennis, se había debilitado tanto en Occidente que ya no era posible reencontrarla en el seno del cristianismo, por ello los occidentales interesados proe ste tipo de conocimiento tuvieron que dirigir su mirada a Oriente. En muchos de estos países aún se conservaban vivos esoterismos auténticos, lo que hacía posible una transmisión de estas doctrinas a los interesados y, una vez en posesión de ellas, por analogía, llegar a comprender su propia tradición y las restantes. Las doctrinas orientales habían preervado intactas sus enseñanzas más interiores, así como su aspecto operativo, lo que no era el caso en la espiritualidad occidental.*⁴⁰¹

Y transcribiendo lo dicho por uno de los primeros autores tradicionales, dice Nasr:

*Le correspondería a Oriente mismo lograr el resurgimiento de la tradición en Occidente mediante la pluma y las palabras de quienes vivieron en Europa o escribieron en lenguas occidentales, pero que habían sido transformados intelectual y existencialmente por la visión tradicional del mundo.*⁴⁰²

⁴⁰⁰ TÀPIES, A., *Valor del arte*, Empuries, Barcelona, 1993, p.104.

⁴⁰¹ BOIX LLAVERÍA, S. *Introducción a la estética tradicional*, p. 22.

⁴⁰² NASR, citado por VOIX LLAVERÍA, S. *op. cit.* p.25.

De hecho, la consolidación del perennialismo en los que Boix Llavería, de cuya obra entresaco los siguientes datos, llama los padres de la Escuela Tradicional, enlazan directamente con el propio descubrimiento e incluso la iniciación de éstos en el esoterismo oriental.

El primero en este sentido fue René Guénon, (Blois 1886 – El Cairo 1951) quien a través de un singular personaje, Albert de Puvourville, ligado a círculos masónicos parisienses, quien había recibido la iniciación de maestros orientales y en el conocimiento de la metafísica china y el Tao Te King, dedicándose y paralelamente a su iniciación en la doctrina sufí, se dedicó al estudio de las civilizaciones de las lenguas orientales, viajando a la India.⁴⁰³

Otro de los padres de esta tendencia es: Ananda Coomaraswamy, (Colombo, 1877- Boston, 1947) muy conocido de los estudiosos de la ciencia estética en Occidente, cuyo trabajo cita Umberto Eco en relación a su intento de fusión entre la estética medieval y la india.⁴⁰⁴ Fué un ferviente defensor del arte y la artesanía tradicionales de su país natal, Sri Lanka, de la India y en general de oriente, constantemente amenazadas por el industrialismo. Fue nombrado conservador de la sección de arte oriental del Museo de Bellas Artes de Boston.

Frithjof Schuon, (Basilea 1907-Bloomington, Indiana, 1998), lector desde su juventud de los textos tradicionales, el Corán, Bhagava Gîta, los Vedas, no deja de interesarse durante toda su vida, realizando una abundante obra literaria sobre la misma.

El interés por las tradiciones orientales hace que dentro del tradicionalismo incluso se produzca una corriente específica de tradicionalistas budistas. La propia expresión *Sophía Perennis Universalis* tiene su paralelo conceptual en el *Sahnâtana Dharma* dada por Coomaraswamy.⁴⁰⁵ Se trata de una enseñanza, según A. Huxley que se basa en la experiencia directa y que se expresa concisamente en la fórmula sánscrita:

⁴⁰³ *Ibid.* p.29.

⁴⁰⁴ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p.66.

⁴⁰⁵ VOIX LLAVERÍA, *op. cit.*, p.9.

Tat tvan asi (“Eso eres tú”); el Atman o inmanente, Yo eterno, es uno con Brahma, Principio Absoluto de toda existencia y la finalidad última de todo ser humano es descubrir el hecho por sí mismo. Hallar Quién es él realmente.⁴⁰⁶

Y en este exacto sentido y en plena coincidencia con la corriente de pensamiento perennialista en su apreciación de la filosofía oriental, habla Tàpies de una cuestión fundametal en su pensamiento: es la negación radical de la visión dualista de la realidad en Occidente: alma y cuerpo, materia y espíritu, lo racional y lo irracional, etc... todo lo cual, afirma siguiendo a A. Watts, ha tenido para Occidente un efecto catastrófico:

*La aportación de Oriente fue decisiva no sólo para mi arte sino también para la evolución global de la cultura occidental [...] nuevas perspectivas [...] reinterpretar la propia cultura. Aprendieron a conjurar la catástrofe cultural de Occidente: éste se encierra en sí mismo y se vuelve insensible al gran potencial de sabiduría de otras culturas, como Alan Watts manifestó. Aun existe una gran conspiración que nos aleja de la profunda fórmula no dualista del sánscrito, tat tvan asi (Tú eres esto), la identidad entre Atmán y Brahmán. En occidente continuamos considerando que esto es un pecado muy grave, una arrogancia de los orientales, y con ese pretexto tranquilizamos nuestra conciencia y justificamos todas las desigualdades e injusticias de nuestro mundo occidental.*⁴⁰⁷

Y una coincidencia más: ya he hablado de la conceptualización del arte por parte de Tàpies en el sentido de requerir para que lo sea su utilidad a la sociedad: de ahí que tenga por una parte un carácter gnoseológico de revelación de la *realidad profunda* y por otro una utilidad en lo cotidiano. De ahí que Tàpies no distinga entre artes mayores y artes menores, pudiendo lo que en occidente llamamos artesanía constituir un arte tan valioso como cualquier otro.

Y en este ámbito dice Boix Llavería que el tradicionalismo exige del arte su *funcionalidad* en cuanto que debe estar acorde y subordinado a un orden superior. Por ello ha de estar acorde con la función a que ha sido destinado, sobre todo en su función simbólica, por lo que se rechaza de plano todo lo que sea decorativo o añadido gratuitamente y por ello:

⁴⁰⁶ HUXLEY, A. *op. cit.* p. 16.

⁴⁰⁷ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.82.

*Para el pensamiento estético tradicional que no distingue entre artes menores y bellas artes, las obras de artesanía que prestan un servicio práctico, pueden ser verdaderas obras maestras, pero de lo que siempre se debe huir en este caso es de un preciosismo o de una creatividad excesiva que haga inútil el objeto ya sea en apariencia o para el uso.*⁴⁰⁸

De igual modo que Tàpies impugna el sentido excesivamente racionalista en el arte, el funcionalismo deshumanizado y la preeminencia del diseño de una especie de *Alphaville* moderno⁴⁰⁹, así el Tradicionalismo, por boca de uno de los “padres” de la tendencia, Fr. Schuon dice:

*La arquitectura llamada de “vanguardia” de nuestra época tiene la pretensión de ser “funcional”, pero sólo lo es en parte y de modo completamente exterior y superficial, ya que ignora otras funciones que no sean las materiales o prácticas. Ella excluye dos elementos esenciales del arte humano: el simbolismo, que es riguroso como la verdad, y la alegría a la vez contemplativa y creadora, que es gratuita como la gracia. Un “funcionalismo” puramente utilitarista es absolutamente inhumano en sus premisas y resultados, pues el hombre no es una criatura exclusivamente ávida y astuta, y no puede encontrarse cómodamente dentro del mecanismo de un reloj.*⁴¹⁰

Otra de las coincidencias es la importancia que tanto el Tradicionalismo como Tàpies conceden a los materiales empleados en la elaboración de la obra de arte. Para Tàpies los materiales tienen en sí mismos su propia expresividad, su propio lenguaje.⁴¹¹

Y para el Tradicionalismo:

*Se trata de respetar la cualidad cósmica de los materiales empleándolos con verdad y objetividad, pues desde el punto de vista tradicional las materias no son amorfas, sino que en sí tienen unas cualidades, un significado y vehiculan unas influencias.*⁴¹²

Es conocida la reflexión estética, ya referida aquí, de Tàpies hacia las formas naturalistas clasicistas y la creación de la ficción de un

⁴⁰⁸ VOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.* p.103.

⁴⁰⁹ TÀPIES, A., “Academia de lo implicado,” incluido en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.115.

⁴¹⁰ SCHUON FR., *Miradas a los mundos antiguos*, citado por Voix Llavería en *op. cit.*, p.104.

⁴¹¹ CATOIR, B. *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.87.

⁴¹² BOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.* p.104.

espacio tridimensional. De igual modo el tradicionalismo niega legitimidad a esta representación de la realidad, basada en reglas naturalistas contrapuestas al arte tradicional cuya función es simbólica. Por ello dice Schuon:

*En cuanto a la belleza del arte naturalista, ella no reside en la obra como tal, sino únicamente en el objeto que esta obra calca, mientras que, en el arte simbólico y tradicional, es la obra en sí misma la que es bella, ya sea abstracta, tome la belleza, en mayor o menor medida, o de un modelo de la naturaleza.*⁴¹³

Y en relación a la concreta relación entre lo representado por la pintura y el carácter bidimensional del cuadro Schuon, igualmente coincidente con Tàpies, que considera el espacio de la ventana albertiana una forma deslegitimada en la representación de la realidad contemporánea, exige se respete la *verdad* de la superficie del plano:

*Una obra de arte naturalista de género más académico puede ser perfectamente agradable y notablemente sugestiva en virtud de la belleza natural que copia, pero es, sin embargo, mentirosa en la medida en que es exacta, es decir, cuando quiere hacer pasar la superficie plana por un espacio de tres dimensiones, o la materia inerte por un cuerpo vivo. Si se trata de pintura, es preciso respetar tanto la superficie plana como la inmovilidad, es importante por consiguiente que no haya perspectiva, ni sombras, ni movimiento, a menos de una estilización que precisamente permita integrar la perspectiva y las sombras en el plano, a la vez que confiera al movimiento una cualidad esencial, luego simbólica y normativa.*⁴¹⁴

Otra coincidencia más ocurre en el propio concepto de arte, que, para Tàpies, en el sentido que ya se ha dicho, tiene el carácter de instrumento de descubrimiento de la *realidad profunda*, al igual que para el tradicionalismo:

*La misión del arte es abstraer las cortezas para poner de manifiesto los núcleos, o destilar las materias hasta extraer de ellas las esencias.*⁴¹⁵

Y en definitiva, y de igual manera que para Tàpies el arte cumple una función mágica y sagrada, que, desvelando la verdad de una nueva

⁴¹³ SCHUON FR., *De la unidad trascendente de las religiones*, citada por VOIX LLAVERÍA, S., en *op. cit.*, p.105.

⁴¹⁴ SCHUON, R. *El esoterismo como principio y como vía*, citado. por BOIX LLAVERÍA, en *op. cit.*, p. 105

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.109.

visión del mundo coadyuva a hacer al hombre mejor a través de la experiencia estética de la contemplación, así el arte para el tradicionalismo:

*El arte, cualquiera que sea- incluida la artesanía-, está aquí para crear un clima y forjar una mentalidad; asume así, directa o indirectamente, la función de la contemplación interiorizadora, el “sarshan” hindú: contemplación de un hombre santo, de un lugar sagrado, de un objeto venerable, de una imagen divina.*⁴¹⁶

Otra de las características conocidas en el pensamiento estético tapiesiano es el carácter didáctico del arte. Por ello es el pueblo el que debe ascender hacia la comprensión del arte a través de una sensibilización personal. En absoluto ha de ser el artista el que descienda hasta el pueblo para que éste le comprenda. De la misma manera para Tàpies lo que cuenta es el sentimiento religioso pero no las instituciones religiosas que pretenden detentar normativamente el arte o rebajarlo demagógicamente al pueblo. Y de la misma forma, para el tradicionalismo:

*[...] la imaginería religiosa esculpida y “dramática” de la iglesia latina se reveló como una espada de doble filo, en lugar de “sensibilizarla” y popularizarla, hubiera sido preciso mantenerla en la abstracción hierática de la estatuaria románica. El arte no tiene tan sólo la obligación de “descender” hacia el pueblo, también debe permanecer fiel a su verdad intrínseca, a fin de permitir a los hombres “subir hacia ésta”.*⁴¹⁷

Hasta aquí he mostrado, a modo de apunte, los puntos de confluencia entre el pensamiento estético del tradicionalismo y la reflexión estética en Tàpies. Evidentemente podría realizar un análisis de las diferencias, pero con ello me alejaría del objetivo de la presente investigación.

En conclusión, el Tradicionalismo pugna por la revalorización de las grandes tradiciones y la recuperación del carácter trascendental de la estética, en una postura, al igual que Tàpies, radicalmente contraria al *todo vale*.

Y por todo ello, esa línea de pensamiento y de práctica artística, que según nuestro autor, ha sido heredado por las vanguardias, sirve a Tàpies para contrarrestar su constatación de la alienación y banalización de la frívola sociedad contemporánea:

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.111.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.117.

*[...] cuántas estupideces [...] banalidades reciben condecoraciones y aplauso al tiempo que se las hace pasar por rebeldía [...]y que no son más que frivolidades y tonterías inventadas por los órdenes establecidos!...es un deber vital ponernos de espalda a muchas cosas de hoy [...]buscar el conocimiento[...] esta es la única tradición [...] la sabiduría de todos los tiempos.*⁴¹⁸

Y aquí cabe hacerse la pregunta de si, una vez comprobadas numerosas coincidencias, sería legítimo atribuirle a Tàpies su pertenencia a esta corriente de pensamiento o, más explícitamente, a la propia escuela.

No nos consta que Tàpies pertenezca o haya pertenecido a movimiento o grupo alguno. Él mismo ha referido la alergia que le provoca toda idea de pertenecer a cualquier movimiento grupal, sin que ello quiera decir que haya eludido en ningún momento su compromiso personal en acciones concretas en defensa de cuestiones que considera justas. Consecuentemente ha prestado en múltiples ocasiones su apoyo expreso a grupos, tendencias, incluso partidos políticos. Pero, según nuestro punto de vista, de nuevo se trata de coincidencias o concomitancias.

En este sentido y del mismo modo es patente la enorme influencia que ha ejercido en la obra y en la vida de nuestro autor las diversas modalidades del pensamiento oriental y concretamente el pensamiento budista, hasta el punto de que, según nuestra tesis, no se puede comprender el pensamiento estético tapiésiano sin entender esta íntima relación. Y este hecho nos autorizaría a afirmar que, en cierto modo, el pensamiento de Tàpies, incluso el propio autor, *es* budista.

Sin embargo él lo ha negado serenamente:

*[...] cuando me desligué de la fe católica, empecé a interesarme mucho, por ejemplo, por el budismo, sin llegar a sentirme nunca un adepto.*⁴¹⁹

Tenemos que creerle. Pero, además, ¿qué real importancia puede tener el adscribirle una pertenencia personal determinada a un autor? Mucho más en el caso de Tàpies, para quien nada existe, ni los nombres, ni las cosas, ni siquiera el arte, si no tiene un sentido *útil* en sentido trascendente. La pretensión de incluir a Tàpies en una escuela,

⁴¹⁸ TÀPIES, A., "La tradición y sus enemigos en el arte actual," en *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971, p.67-68.

⁴¹⁹ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p.73.

movimiento o tendencia abonaría la propia manía clasificatoria cuyo valor, excepto como mero instrumento indiciario, negamos desde los primeros párrafos del presente trabajo.

Además, se da la circunstancia de que la prolija expresión de su pensamiento en escritos, declaraciones, conferencias y entrevistas se detiene cuando hace referencia a su entorno más privado, a lo íntimo de su personalidad. Esta especie de discreción personal - junto a un rabioso sentido de la independencia - es una característica de la personalidad de Tàpies que entendemos le impide su adscripción a ningún grupo. Porque para Tàpies, en un pensamiento de la más pura raigambre existencialista, el hombre sólo existe en lo que hace.

Esta discreta posición de ocultación, que es característica también al propio origen de la Escuela Tradicional, se refleja en Tàpies en alguna parte de su trabajo como teórico del arte. Es la referencia a *lo inefable*: no solamente porque no sea imposible decir - aquello que sólo aparece donde cesan las palabras,- sino porque no se *debe* decir.

Por eso en referencia al significado de los símbolos, advierte:

*No quiero acabar sin insistir en las dudas que pueden suscitar en un artista discursos como el presente y de la gran precaución que requiere, cuando tratamos de estos temas, su divulgación y empleo de las palabras "Ni la religión ni la filosofía (ni tampoco el arte) exigen ningun tipo de propaganda. Al contrario quieren el secreto" "Oculta la verdad" dice el sabio. Para el artista esta "verdad" tiene que ser quizá una especie de telón de fondo implacable, que ha de estar siempre presente en su espíritu, pero con mucho silencio con mucha discreción [...] Porque sabemos que ni las mejores filosofías, ni las mejores intenciones, ni las creencias más sublimes no son suficientes para hacer obras de arte. Al entrar cada día en nuestro estudio siempre toparemos con una tela en blanco que nos renueva todos los problemas y que nos deja solos para encontrar la solución. Y si nos preguntan qué "verdades" misteriosas representan estos signos estas imágenes y estos colores que tanto repetimos, la mejor respuesta de los artistas es quizá invitar a seguir mirando nuestras pinturas, nuestros objetos, nuestras materias, nuestras cruces, etc. Porque quién sabe si todas nuestra obras no son sino éso: intentos de responder a aquel interrogante, aquella incógnita, aquella X, aquel Tao, aquella cruz que continúa encontrándose cuando se llega a los límites del conocimiento: el gran Misterio ante el cual, hoy como ayer, nos sentimos iguales y solidarios con todos los seres del universo.*⁴²⁰

⁴²⁰ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 1999, p.75.

La propia Escuela Tradicionalista tiene un origen muy cercano a lo oculto. Pero también, sobre todo la primera generación:

*Se protegía celosamente del público, incluso era frecuente en los escritores de la primera generación el uso de seudónimos.*⁴²¹

Las causas de esta circunstancia pueden ser varias.

S. Voix Llavería pone el énfasis en el hecho de que la propia doctrina posee un carácter tan íntimo y personal que hace de sus componentes un grupo enormemente heterogéneo que ha dificultado su estudio.⁴²²

Esta dificultad en el estudio de los seguidores de la tendencia perennialista se refiere incluso a la posible adscripción de según que autores. En este sentido la propia Voix Llavería cita tanto a autores contemporáneos, como Mircea Eliade o del tiempo pasado, como Yeats o Blake - autores que, por cierto, son extremadamente estimados por Tàpies - cita un texto de Kathlenn Raine que dice:

*[...] pues el propio Blake, no menos que Ellis y Yeats, parecían tener un conocimiento cuyas fuentes no eran divulgadas, así como el conocimiento de los Misterios era mantenido en secreto por los iniciados. Comencé a comprender que en esos Misterios debía encontrarse el principio ordenador. Ahora sé que la clave que muchos han buscado es la metafísica tradicional junto con el lenguaje paralelo del discurso simbólico.*⁴²³

Aquí planteamos otra hipótesis: tanto para los tradicionalistas como para Tàpies existe una gran prevención contra la tendencia a la absorción y banalización de las ideas por la sociedad industrial. Por ello el propio ocultamiento, en el mismo sentido del último texto citado de Tàpies, sería una defensa frente a la degeneración por la moda y la industria cultural, contra cuyo poder banalizador e incluso destructor nuestro autor lanza insistentemente a lo largo y ancho de toda su obra contundentes diatribas, intentando consecuentemente evitar la proliferación indiscriminada de las ideas trascendentales, su puesta “a la mode”, su vulgarización.

Pero existe otro nivel superior en el que las ideas se entremezclan: es el ámbito metafísico. En este sentido decimos que, genéricamente,

⁴²¹ BOIX LLAVERÍA, S., *Op. cit.*, p.11.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ RAINE, K., *Blake and Tradition*, vol. 2., Princeton University Press, 1968, citado por Boix Llavería, *op. cit.*, p. 25.

existe una *coincidencia* entre el pensamiento tapiesiano y el perennialismo: en ambos coincide la certeza de que hay una parte del mundo y de nuestra existencia que está *oculta*.

Y como colofón, diremos que, habiendo iniciado el presente apartado dedicado a la relación entre el pensamiento estético tapiesiano y la corriente de la *Philosophía perennis*, podemos, muy significativamente, concluirlo con dos citas: la primera perteneciente a uno de los autores con el que iniciábamos expresando la relación entre *philosophia perennis* y ciencia y que, a partir de su profesión como físico, ha llegado a la conclusión de la fundamental interacción entre ciencia, filosofía y ética: Fritjof Capra. Y es este autor, precisamente, cuya filosofía ha influido intensamente en Tàpies, quien ha afirmado tajantemente la participación de su visión ecológica y sistémica del universo como perteneciente a la propia corriente de pensamiento de la filosofía perenne:

*En última instancia, la percepción ecológica es una percepción espiritual o religiosa. Cuando el concepto de espíritu es entendido como el modo de consciencia en el que el individuo experimenta un sentimiento de pertenencia y de conexión con el cosmos como un todo, queda claro que la percepción ecológica es espiritual en su más profunda esencia. No es por tanto sorprendente que la nueva visión de la realidad emergente, basada en la percepción ecológica, sea consecuente con la llamada filosofía perenne de las tradiciones espirituales, tanto si hablamos de la espiritualidad de los místicos cristianos, como de la de los budistas, o de la filosofía y cosmología subyacentes en las tradiciones nativas americanas.*⁴²⁴

La otra cita corresponde al mismo Tàpies, pues, sustituyendo con ventaja las propias conclusiones a que podemos llegar nosotros, ratifica con meridiana claridad ese sentido de *totalidad* que implica su propia *weltanschauung* y su fundamental coincidencia con la tradición de la *sophía perennis*. Se refiere aquí Tàpies al cambio radical de la visión del mundo por el acercamiento entre el método científico y el método místico de conocimiento de la realidad:

[...] el arte ha sido muy sensible a estos cambios. La nueva visión del mundo autoorganizativa y no-dual que nos ha propuesto la ciencia es uno de los componentes esenciales que han estimulado el arte y la poesía del siglo xx. no se puede negar que los mismos movimientos llamados de vanguardia han tenido un papel importante en la propagación de mucho de lo que ahora está transformando la sociedad, desde la intuición del

⁴²⁴ CAPRA, FR., *La trama de la vida*, Anagrama, Madrid, 2009, (1998), p.29.

nuevo espacio-tiempo hasta todo el panorama ecológico (que es mucho más que la sola protección del entorno), desde la nueva manera de entender la feminidad hasta nuestras relaciones amorosas, desde la concepción de una nueva espiritualidad hasta las manifestaciones por la paz y contra la proliferación de armas nucleares [...] artistas y poetas han contribuido en gran manera a hacer comprender que la realidad ya no es aquel producto del realismo ingenuo propio del paradigma clásico caducado que convertía a la naturaleza en un terreno estático a merced de los imperialismos conquistadores y de los especuladores destructivos. También han contribuido mucho a despertar el interés por los mecanismos de la experiencia mística que, como se ha dicho, son tan semejantes a los procesos de su trabajo. Y no olvidemos cómo han ayudado a valorar el pensamiento y el arte de otras culturas hasta hace poco consideradas salvajes o primitivas, algunas de las cuales hoy se sabe que están también próximas, como dice [...] Fridjof Capra a la visión holística total y orgánica del universo que caracteriza los nuevos descubrimientos científicos, hasta el punto, según el etnólogo Guidieri, de que hoy se puede decir que modernidad y primitividad son contemporáneas.⁴²⁵

⁴²⁵ TÀPIES, A., “La nueva cultura,” publicado en *la Vanguardia* en marzo de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista”, p. 227.

CONCLUSIONES.

A lo largo de los anteriores apartados he procedido a exponer, con carácter enunciator e introductorio, las principales ideas estéticas que estructuran la reflexión teórica en Antoni Tàpies: La relación entre *teoría* y *praxis* y el carácter *orgánico* de ambas y de las propias ideas estéticas; la conceptualización del *arte* como parte de la *historia de la cultura*; la conciencia de un estado de *alienación* y *fragmentación* de la sociedad contemporánea y la búsqueda de la *totalidad*; el necesario carácter de *operatividad* del arte como *gnosis* y el *prosopeon* del artista y la *función social* en la *materialización* de la *obra de arte* a través de la *experiencia estética* que, a su vez, requiere una previa *educación estética*; el origen ilustrado de su concepto de *estética como instrumento de emancipación del hombre*, es decir de *modernidad como proyecto de futuro* y el desarrollo de su pensamiento hacia lo *absoluto* de clara raigambre idealista y romántica, pero actualizada críticamente en lo contemporáneo a través del concepto de *ecología profunda*; la fundamental superposición de las *estéticas del extremo-Oriente*; la tensión entre *forma* y *contenido* y el carácter fuertemente *simbólico* del arte como conciliación entre ambas; y por último, aquí ya no con carácter enunciator sino desarrollado en su sentido nodal, su conceptualización de la tensión - y conciliación en lo artístico - entre *lo permanente* o *constante*, es decir de la *tradición* y el *cambio* en la evolución de la *historia*.

Creo que queda así cumplimentado el carácter presentativo e introductor del presente texto.

Desde luego, queda aún indemostrado el carácter de *sistema* del pensamiento estético tapiesiano, característica no buscada por quien suscribe el presente pero que ha surgido al cumplimentar el estudio de los textos de nuestro autor, que pretendemos quede de manifiesto en “La teoría estética de Antoni Tàpies”.

Sin embargo y esta cuestión sí que es esencial, el sentido *orgánico* del propio corpus teórico ha quedado patente y, por lo tanto, ha de constar como conclusión.

Efectivamente se manifiesta esta característica en el anterior capítulo, - que en realidad constituye el capítulo primero de “La teoría estética de Antoni Tàpies”, - dedicado a la “Historia del arte:

un arte para la historia” en cuanto que, acudiendo de nuevo a la analogía del pensamiento tapiesiano como un tapiz, las coordenadas espacio-temporales constituyen la trama sobre la que se desarrolla la urdimbre de las ideas estéticas que forman su pensamiento: la propia tensión entre la *permanencia* y el *cambio*, la importancia de las *tradiciones* de otros tiempos y lugares (sobre todo las extremo-orientales) y su formalización en *símbolos* (juego *forma/contenido*) que representan los *valores eternos* en cuanto que *ética* y *estética* se relacionan inextricablemente; la búsqueda de la *totalidad* en lo ideal *absoluto* a partir de la conciencia de *alienación* de la sociedad, el carácter de *gnosis* del arte y su consecución en la *educación* y la *experiencia estética* y su influencia en lo *cotidiano*; y el concepto de *modernidad* como emancipación en el seno de un *humanismo de siempre*.

Este sentido relacional e interactivo entre las ideas estéticas que estructuran el pensamiento tapiesiano quedarán complementadas en “La teoría estética de Antoni Tàpies” con los siguientes apartados:

-Dentro del propio devenir histórico de su propia conceptualización desarrollaré su idea de *modernidad* y *vanguardia* y el contrapunto de la *postmodernidad*, así como la *extracción ilustrada* de la propia modernidad y su desarrollo en el *movimiento romántico* y su revisión en lo contemporáneo, y la fundamental recepción de las estéticas del extremo-Oriente.

-El lugar que ocupa en la *ciencia estética* como *campo* el propio concepto tapiesiano de *estética*, su ámbito de actuación y la propia tensión entre la *autonomía* histórica y la *heteronomía* fundamental para su inserción en el mundo y en la vida.

-El concepto de *arte* y su *operatividad*.

-La idea de *creatividad*: el artista y su *prosopon*. El proceso productivo.

-La *función del arte*: gnoseología y función social.

-La *crítica del arte*: el carácter netamente crítico, polémico y didáctico del pensamiento estético tapiesiano.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE ANTONI TÀPIES

LIBROS

TÀPIES, A., *La pràctica de l'art*, Ariel, Barcelona, 1970, versión en catalano, *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971.

TÀPIES, A., *L'art contra l'estètica*, Ariel Barcelona 1978, versión en catalano, *El arte contra la estética*. Planeta Agostini, Barcelona 1986.

TÀPIES, A., *La realitat com a art*, Laertes, Barcelona, 1982. versión al castellano: *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Col. oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia. 2007.

TÀPIES, A., *Per un art modern i progressista*. Barcelona: Empúries, 1985; edición castellana: *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura y Educación, 1989.

TÀPIES, A., *Valor de l'art*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Empúries, 1993; edición castellana: *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001.

TÀPIES, A., *L'experiencia de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

TÀPIES, A., *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, (1983).

TÀPIES, A., *L'art i els seus llocs*, Madrid: Siruela, 1999; edición castellana: *El arte y sus lugares*, Madrid: Siruela, 1999.

TÀPIES, A., *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008.

ARTÍCULOS Y DECLARACIONES.

TÀPIES, A., “Pensar en el arte, A manera de prólogo,” incluida en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Arte e idea”, publicado en *Destino* 1955, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos, Tàpies en blanco y negro. Ensayos*.

TÀPIES, A., “La vocación y la forma,” publicado en *Cuadernos hispano-americanos*, Madrid, 1955, incluido en, *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Declaraciones,” 1955-1969, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., *La tradición y sus enemigos en el arte actual*, Ed, Dumont Schamberg, Colonia, 1965, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Visita a Pablo Picasso,” 1966, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Recordando a Jean Arp,” publicado en Ed. Im Erker, St. Gallen, 1966, incluido en *La práctica del arte*..

TÀPIES, A., “El juego de saber mirar” publicado en *Caball fort*, Barcelona 1967, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Arte y funcionarios”, publicado en *Destino*, 1968, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “La inocencia de Miró”, publicado como prólogo al libro de Bonnefoy, *Joan Miró*, ed. Juventud, Barcelona 1969, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Academia de lo social y lo implicado”, publicado en *Destino*, Mayo de 1969, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “¿Un arte para los ricos?”, (1969), incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., -“Comunicación sobre el muro”, publicado en la revista *Essais* en 1969, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Intrascendencia estética y conformismo”, publicado en *Destino*, en 1970, incluido en *La práctica del arte*.

TAPIES, A., “Estafas culturales,” publicado en *Serra d’or*, febrero de 1970, incluido en “La práctica del arte”.

TAPIES, A., “Sobre unos textos de Herbert Marcuse”, publicado en *Convivium*, nº 26, Universidad de Barcelona, 1970, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Nada es mezquino”, 1970, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “Telas y jirones”, 1971, incluido en *La práctica del arte*.

TÀPIES, A., “El arte de vanguardia y el espíritu catalán,” Publicado en *Serra d’or*, nº 146, Noviembre de 1971, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Las teorías, la política y la muerte del arte,” publicado en *La vanguardia* en marzo de 1973, incluido en “El arte contra la estética”.

TÀPIES, A., -“Personalidad, perennidad y juego,” 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Pensar en el arte” prólogo a *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974.

TÀPIES, A., *Creación y nuevos academicismos*, publicado en catalán en *Qüestions d’art*, nº 24-25, 1973, p.43-50 incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., *Arte conceptual aquí*, publicado en *La Vanguardia*, marzo de 1973, incluido, revisado, en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “La participación en el arte”, publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Miró de cerca”, publicado en *Destino*, Abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “El asesinato de Miró,” publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “La originalidad y las modas,” publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Vanguardismo y colectividad,” publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “El testimonio de Picasso” publicado en la revista infantil *Cavall fort*, incluida en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Picasso total”, publicado en *Nous horizons*, nº 26, 1973, incluido en “*El arte contra la estética*.”

TÀPIES, A., -“Destrucción y continuidad en las ideas estéticas,” publicado en *La Vanguardia*, Mayo, 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Las teorías, la política y la muerte del arte,” publicado en *La Vanguardia*, junio de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “El arte y la sociología del arte,” publicado en *La Vanguardia* en Junio de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Cultura y civismo,” publicado en *La vanguardia* en Julio de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “Filosofías de la acción ante la contemplación artística,” publicado en *La vanguardia* en Julio de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., Política de la verdad, publicado en *La vanguardia* en agosto de 1973, incluido en *El arte contra la estética*.

TÀPIES, A., “La materialización de la poesía” publicado en *La vanguardia* diciembre 1974, incluido en “Antoni Tàpies en blanco y negro. Ensayos.”

TÀPIES, A., “La revitalización de la pintura,” Enero 1975, incluido en *La realidad como arte*.

TÀPIES, A., “Recuperar conceptos. Crítica a la crítica.” Julio 1975. Incluido en *La realidad como arte*.

TÀPIES, A., “¿Pintura-pintura?” publicado en *La vanguardia* en dos entregas, 10 de setiembre de 1975, Incluido en “La realidad como arte.”

TÀPIES, A., “El instante del arte”, mayo de 1975, incluido en *La realidad como arte*.

TÀPIES, A., “Cultura militante,” publicado en *La vanguardia*, julio de 1973, incluido en “Tàpies en blanco y negro, Ensayos.”

TÀPIES, A., “El artista ante la política,” publicado en *Avui* en junio de 1976 incluido en “La realidad como arte.”

TÀPIES, A., “El arte y el compromiso histórico,” publicado en *Avui*, julio de 1976, incluido en “La realidad como arte.”

TÀPIES, A., “La realidad como arte,” publicado en *Avui*, octubre de 1976, incluido en “La realidad como arte.”

TÀPIES, A., “Instancias unitarias de la cultura,” publicado en *Avui* en 1976, incluido en “Por un arte moderno y progresista.”

TÀPIES, A., “Arte, ideas, creencias...” publicado en *Avui*, febrero de 1977, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*.

TÀPIES, A., “La pintura y el vacío”, publicado en *Avui*, marzo de 1977, incluido en “La realidad como arte.”

TÀPIES, A., “La materia del arte (materialismo, filosofía oriental y política)” publicado en *Avui*, setiembre de 1977, incluido en *La realidad como arte*.

TÀPIES, A., -“El arte y los derechos humanos², intervención leida en catalán en el monasterio de monstserrat durante las Jornadas de Estudio sobre Derechos Humanos, noviembre de 1980, incluida en *Por un arte moderno y progresista*.

TÀPIES, A., “Pintura y nueva realidad,” publicado en *La Vanguardia*, febrero de 1984, incluido en *Por un arte moderno y progresista*.

TÀPIES, A., “Señas de la modernidad,” 1984, publicado en *La vanguardia*, febrero de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista”.

TÀPIES, A., “Cualidades humanas del artista,” 1984, incluida en *Por un arte moderno y progresista*, p.187.

TÀPIES, A., “Escritos de pintores,” publicado en *La vanguardia*, marzo de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista”.

TÀPIES, A., “Modernidad y primitividad,” publicado en *La vanguardia*, octubre de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista.”

TAPIES, A., “El arte moderno y el progreso,” publicado en *La vanguardia*, julio de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista.”

TÀPIES, A., “Postmodernidad y cultura de derechas,” publicado en *La vanguardia*, mayo de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista.”

TÀPIES, A., “Por un arte moderno y progresista,” publicado en *La Vanguardia*, enero de 1985, incluido en “Por un arte moderno y progresista,” como introducción al libro.

TAPIES A., “La nueva cultura,” publicado en *La Vanguardia* en marzo de 1984, incluido en “Por un arte moderno y progresista.”

TÀPIES, A., “Cultura y modernidad,” publicado en *Revista de Catalunya*, nº 2, noviembre de 1986, incluido en “Valor del arte.”

TÀPIES, A., “La raíz románica,” texto leído en el monasterio de San Joan de les Abadesses. Publicado en ABC, febrero de 1988, incluido en *Valor del arte*.

TÀPIES, A., “Arte y espiritualidad,” publicado en *Nous Horizons*, nº 110, 1988.

TÀPIES, A., “¿Pintura como sabiduría?” publicado en *La Vanguardia*, febrero de 1989, incluido en Valor del arte.

TAPIES, A., “Arte y religión,” publicado en *La vanguardia*, julio, 1989, incluido en Valor del arte.

TÀPIES, A., “Valor del arte,” publicado en *La vanguardia*, noviembre de 1989, incluido en Valor del arte.

TAPIES.A., “El arte moderno, la mística y el humor,” discurso leído en el acto de investidura de doctor honoris causa, Universidad de las Islas Baleares, 1990, incluido en Valor del arte.

TÀPIES, A., “Los cambios de la estética. Nuevos contenidos y nuevas formas artísticas,” publicado en *La vanguardia*, mayo de 1990, incluido en “Valor del arte.”

TÀPIES, A., “Arte y contemplación interior,” Discurso leído en el acto de nombramiento como académico numerario de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando, Madrid, 1990, incluido en *Valor del arte*.

TAPIES, A., “El arte moderno y el nuevo espíritu científico,” publicado en la revista *Cultura*, Barcelona, nº 23, Mayo de 1991, incluido en “Valor del arte.”

TÀPIES, A., “Las verdades psicológicas en la estética actual”, publicado en *La Vanguardia*, 1991, incluido en Valor del arte.

TÀPIES, A., “El arte japonés y el culto a la imperfección”, publicado en el catálogo de la exposición “*Shiraga*”, Paris, 1992, incluido en “Valor del arte.”

TÀPIES, A. Introducción a *Valor del arte*, 1993.

TÀPIES, A., “Cruces, equis y otras contradicciones,2 discurso leído en catalán durante el acto de investidura como doctor honoris causa por la Universidad Rovira y Virgili , marzo de 1994, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*.

TÀPIES, A., *La condición del artista*, L’Abadia de Montserrat, Barcelona 1998.

TÀPIES, A., “El tatuaje y la piel,” publicado en *ABC*, noviembre de 1998, incluido en “Tàpies en blanco y negro. Ensayos.”

TÀPIES, A., “La forma de la forma,” publicado en *ABC*, noviembre de 1998, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*.

TÀPIES, A., “La imaginación del mundo,” incluido en *El arte y sus lugares*.

TÀPIES, A., “Mestizaje y selección,” incluido en *El arte y sus lugares*.

TÀPIES, A., "Entre el despotismo y la anarquía", incluido en *El arte y sus lugares*.

TÀPIES, A., “La agitación del vacío”, discurso leído en el acto de recepción del premio Velázquez de Artes Plásticas, 9 junio de 2003 y publicado en la *La Vanguardia*, junio de 2003 y, reelaborado, incluido en “Tàpies en blanco y negro. Ensayos.”

3.- ENTREVISTAS.

Entrevista con Manuel del Arco, *La Vanguardia Española*, 25-10-1955, incluida en “L’*experiencia de l’art.*”

Entrevista con Manuel del Arco, *La Vanguardia Española*, 5 de Diciembre de 1958, incluida en “L’*experiencia de l’art.*”

Entrevista con LLuis Permanyer, transcripción de las conversaciones mantenidas con el autor en torno a los artículos aparecidos en *La vanguardia* los días 18 y 25 de marzo y 1 y 8 de abril de 1973, incluida en “El arte contra la estética.”

Entrevista con Victor Salvidea y victoria Paniagua, publicada en la revista *Tropos*, Madrid, nº 7-8 8 1973) , incluida, previamente revisada, en “El arte contra la estética.”

Entrevista con M^a Jose Ragué para *Arte abstracto y arte figurativo*, biblioteca Salvat de grandes Temas, Barcelona 1973, incluida, previamente revisada en *El arte contra la estética*.

Entrevista con Bárbara Catoir, en *Conversaciones con Bárbara Catoir*.

Entrevista con Manel J. Borja Villel, “El tatuaje y el cuerpo. Conversación con Antoni Tàpies” en Catálogo de la exposición, *Tàpies, el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.

Entrevista con Jean Louis Andral, comisario de la exposición *Tàpies: la peinture au corps à corps*, (Musée Picasso) Antibes 2002, incluida en “Tàpies en blanco y negro. Ensayos. ”

Entrevista con Victor Zalvidea y Victoria Paniagua, publicada en *Tropos*, nº 7 y 8, Madrid, 1973, incluida en *El arte contra la estética*. Ariel, Barcelona, 1974.

Entrevista realizada por María Jose Raguè en *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona 1973., incluido en *El arte contra la estética*.

Entrevista realizada por Julià Guillamon en “La pintura como objeto de meditación trascendente” publicada en, *Cultura*, mayo de 1989.

Entrevista con Puig, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Aqua, Zaragoza, 2005.

Entrevista con María Lluïsa Borràs, “Antoni Tàpies solidari” en *Orifloma*, nº 151, Barcelona, 1975.

Entrevista con Manuel Borja Vilel, “Conversaciones con Antoni Tàpies” en catálogo de exposición *Comunicació sobre el mur*, fundació Antoni Tàpies, 1992.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE TÀPIES.

AGUILERA CERNI, V. “Para una definición de Antonio Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

AINAUD I ESCUDERO, Joan-Francesc, *Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies*, Edicions 62, Barcelona, 1986.

AMRAM EL MALEH E. y KACIMI, M., prólogo a *Tàpies al Marroc. Certeses sentides*, Lumberg, 2002.

ANTICH, X., “El ser y la escritura. Una aproximación a la obra sobre papel de Antoni Tàpies.” en *El tatuatje i el cos. Papers, cartons i collages*. Fundació Antoni tàpies, Barcelona 1998.

ANTICH, X.,”La escritura de Antoni Tàpies”, en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, p.7-32

ARGAN, J. C., “Historia sin acción,” en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

ARIÑO, J. “Tempestad en una taza de té,” en *Arte y parte*, Febrero de 2000, Madrid.

ASHTON, D., “The parables of Tàpies” en Catálogo de *Antoni Tàpies. New paintings*, Pacewildenstein, Nueva York, 2006.

BAYL, FR. Tàpies o el silencio, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1960.

BORJA VILLEL, M.J. “Comunicación sobre el muro”, prólogo a *Tàpies Comunicació sobre el mur*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1992.

BORJA-VILLEL, M J., “Celebració de la mel”, en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies; Polígrafa, Barcelona, 1991.

BORJA-VILLEL, M J., “Tàpies. La contemplación del Arte” en *Tàpies. Obra completa*, volumen 3, Polígrafa, Barcelona, 1992,

BORRAS, M.L., “Tàpies en quatre paraules”, en *Canigó*, Junio de 1980.

BOZAL, V., “Antoni Tàpies” en *Arte del siglo XX en España*, Summa Artis, Espasa Calpe, 2000, (1991).

BROSSA, J., “Triptic hegelian a Antoni Tàpies,” *Cuadernos De son Armadans*, Tomo LXIII, nºCLXXXVII, Palma de Mallorca, 1971.

BÜRGER, P., “Un mundo de semejanzas. Ensayo sobre la escritura en la obra de Antoni Tàpies” en *El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Fundació Antoni tàpies, Barcelona, 1998.

CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987).

CELA, C. J. *La imagen de la seriedad*, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

CIRICI PELLICER, A. *Tàpies ,1954-1964*, Gustavo Gili, Barcelona 1964.

CIRICI PELLICER, A., “Tàpies realista”, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

CIRICI PELLICER, A., “Antoni Tàpies”, en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

CIRLOT, J.E. *Tàpies*, Omega, Barcelona, 2000.

CIRLOT, L. Prólogo a *Tàpies*, de J. E. Cirlot, Omega, Barcelona, 2000.

COMBALIA DEXEUS, V., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1989.

CORREDOR MATHEOS, J., *Antoni tàpies. Matèria, signe, espírit*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

CUTILLAS, *Pensar l'art, Kant, Nietzsche, Tàpies, Bauçà*, Idees, Barcelona, 2006.

ENGUITA MAYO, N. ; FRANZKE, A.; GUALDONI, FL. ; *Tàpies: passione per la materia*, Museo D'Arte Contemporánea de Lissone- Fundaciò Antoni Tàpies, Lissone, 2004.

FRANZKE, A. *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1992.

FRANZKE, A. Prólogo a *Tàpies. Obra completa*, tomo 2, Polígrafa, Barcelona, 2009.

FUCHS, Rudi H, “Màgia”, en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa, Barcelona, 1991.

GARCIA, A., *Tàpies .Mira la mà*. Galería Antonio Machón, Madrid, 1998.

GASCH, S., *Tàpies*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

GAYA NUÑO, J.A. “La pintura oclusiva de Tàpies,” en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

GIRALT –MIRACLE, D. *Crítica i critiques, escrits d'art*, Eumo, Vich, 2005,

HABASQUE, G. Situación de Antonio Tàpies, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

ISHAGHPOUR, Y., *Antoni Tàpies. Obras. Escritos. Entrevistas.* Polígrafa. Barcelona. 2006.

KUSPIT, Donald, “Confesión de gestos: La identidad espontáneamente impulsiva de Antoni Tàpies”, en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa, Barcelona, 1991.

PENROSE, R., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1977.

PERMANYER, Ll. *Tàpies i les civilitzacions orientals.* Edhasa Barcelona 1983.

PERMANYER, Ll., *Tàpies i la nova cultura*, Polígrafa, Barcelona, 1986.

PUIG, A., “Primera aproximación a la pintura de Tàpies”, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960

PUIG, A., “Los amuletos de Antoni Tàpies,” en *Arte y parte*, Febrero de 2000, Madrid.

RAILLARD, G., Prólogo en *Tàpies, obra completa. Volumen 1. 1943-1960*, Polígrafa, Barcelona, 1989.

RAILLARD, G. “Como signos en una lengua futura”, en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa, Barcelona, 1991.

READ, H., *Antonio Tàpies, su arte*, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

ROE, J., *Tàpies*, Sirrocco, Londres, 2007.

TEIXIDOR, J., “Los argumentos de Tàpies,” en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

TEIXIDOR, J., *Tàpies*, Sala Gaspar, Barcelona, 1965.

VICENS, Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona 1973.

ULLAN, J. M., “Esto”, en *Arte y parte*, Febrero de 2000, Madrid.

ULLAN, J. M., *Tàpies, ostinato*, Ave del paraíso, Madrid, 2000.

VV.AA., *Fundació Antoni Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2004.

VV.AA., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

VV.AA., *Tàpies, tierras*, MNCARS, Madrid, 2004.

WAYE, Bárbara, *Antoni tàpies, obra gráfica*, Polígrafa, Barcelona, 1992 (1991)

WESTERDAHL, “Tàpies. Significación intemporal del muro,” en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ADORNO, TH., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, (1970).

BALZAC, H., *La obra maestra desconocida*, Círculo de lectores, Barcelona, 2000.

BAYER, R., *Historia de la estética*, F.C.E., Madrid, 2002, (1961)

BAUDELAIRE, CH., *El pintor de la vida moderna*. Col. oficial de aparejadores. Murcia, 1995

BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, (1974), p.1059.

BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, incluido en *Obras*, libro I, vol.1, Abada, 2006, 1989.

BELL, J., *¿Qué es la pintura?* Representación y arte moderno, Galaxia Gutemberg, 2001.

BODENMANN-RITER Cl., *Josep Beuys. Cada hombre un artista*. Visor, Madrid, 1998, (1995).

BOHR, N., *Física atómica y conocimiento humano*, Aguilar, Madrid, 1964.

BOHM, D., y PEAT, F.D. *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida.*, Kairos, Barcelona, 1948.

BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España*, Summa Artis, Espasa Calpe, 2000, (1991)

BOZAL, V., (editor) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I y II, La balsa de la medusa, Madrid, 2004,(1996).

BURGER, P., *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, (1983)

CABRERA GARCÍA, M^a. I., *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, 1998.

CALZADA, C., *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Cátedra, Madrid, 2006.

CAPRA, Fr., *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama, Barcelona, 2009, (1998)

CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987).

CASIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1943.

CIRLOT, J.E., *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Barcelona, 2005, (1997)

D'ANGELO, Paolo., *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999, (1997).

ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002).

ELIADE, M., *La alquimia asiática*, Paidós, Barcelona, 1992, (1978).

ELIADE, M., *Mito y realidad*, Kairós, 2009, (1999).

GAY, P., *Modernidad. La atracción de la heregía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.

GUENON, R., *La metafísica oriental*, Jose de Olañeta, Palma de Mallorca, 2007.

GUENON, R., *Los estados múltiples del ser*, Jose de Olañeta, Palma de Mallorca, 2006, (2003)

GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981.

GUILBAUT, S., *Materias de reflexió: los muros de Antoni Tàpies*, en *Comunicación sobre el muro*, Fundació Antoni tàpies, Barcelona 1992.

GIVONE, S., *Historia de la estética*. Tecnos, Madrid, 2002, (1990).

GOMBRICH E.G., *Historia del arte*, Destino, Madrid, 1997, (1950).

GOMBRICH E.G., *La preferencia por lo primitivo*, Debate, Madrid, 2003.

GOMBRICH E.G., *Lo primitivo y su valor en el arte*, Debate, Madrid, 2003.

GUASCH, A.M., *El arte del siglo XX en sus exposiciones.1945-1995*, del Serbal, Barcelona, 1997.

HÖLDERLIN, FR., *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hiperión, Madrid, 1996.

HUXLEY, A., *La filosofía perenne*, Edhasa, Barcelona, 1992, (1977).

JIMENEZ M. *¿Qué es la estética?* Idea books, Barcelona, 1999.

JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Paidós, Barcelona, 1995 (1964).

KANDINSKY, V. *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991, (1952).

KANDINSKY, W., “El problema de la forma”, incluido en *Escritos de arte de vanguardia.1900-1945*, Istmo, Madrid, 2003, (1979)

KANT, *Critica del juicio*, traducción de Jose Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires 2005, 1961.

KLEE, P., *Diarios*, Alianza, Madrid,1987, (1957).

LAO TSE, *Tao-Tê-Ching*, Morata, Madrid, 1983, (1961).

LUCIE SMITH, E. *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Madrid,

MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000, (1987)

MIRÓ, J., *Cuadernos catalanes*, Polígrafa, Barcelona, 1980 (1976)

MORPURGO TAGLIABUE, G. *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, (1960).

NEEDHAM J. “El sentido Taoista de la naturaleza”, en *El paseante*, nº 22-24, pp. 36-47.

NEEDHAM J. *Dentro de los cuatro mares. Diálogo entre oriente y occidente*, Siglo XXI, Madrid, 1975.

PANOFSKY, E., *Idea*, Cátedra, Madrid, 1998.

PENROSE, R., *Miró*, Destino, 1991, (1970)

PERNIOLA, M., *La estética del siglo veinte*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001,(1997).

RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta*. Alianza, Madrid, 2008, (1983).

RAWSON Ph., *El arte tantra*, Destino, Barcelona 1992(1973).

READ, H. *Al Diablo con la cultura*, Ahimsa, Madrid, 2000.

RECALCATI, M., *Il miracolo della forma, per una estética psicoanalista*, Mondadori, Milan, 2007.

ROSZAK, Th., *El nacimiento de una contracultura*, Kairos, Barcelona, 1970, (1968).

SANCHEZ ROBAINA, A., *Sobre una confidencia del mar Griego*, Signos, Huerga y Fierro, Madrid, 2007.

SARTRE, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Orbis, 1984, (1960).

SAVIANI, C., *El oriente de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2004, (1988).

SCHELLING, Fr.W.J. *Filosofía del arte*, Tecnos, Anthropos.

SCHILLER, Fr., *Kallias. Cartas sobre la educación estética*, Anthropos, Barcelona, 2005, (1999).

SCHLEGEL Fr, *Conversación sobre la poesía*, Biblos, Buenos aires, 2006.

SCHLEGEL Fr, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996.

SCHLEGEL Fr, *Fragmentos*, Marbot, Barcelona, 2009.

SEUPHOR, M., *Pintura abstracta*, Kapelusz, Buenos aires, 1964, (1957).

SUZUKI, D.T. *Budismo Zen*, Mensajero, Bilbao,1986.

TATARKIEWICZ, W, *Historia de la estética. La historia antigua*. Akal, Madrid, 2000, (1987).

TATARKIEWICZ, W, *Historia de la estética. La historia medieval*. Akal, Madrid.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997, (1987).

TSUNEYOSHI, T., *El arte japonés*, Gustavo Gili, Barcelona, 1932.

VERCELLONE, F., *Estética del siglo XIX*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004, (1999).

VICENS, Fr., *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973.

VV.AA. *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2005.

VV.AA., *Arte africano*, Summa Artis, Espasa-calpe, Madrid , 1988,(1988).

WATTS, A., *El camino del zen*, Edasha, Barcelona, 1971.

WATTS, A., *Psicoterapia del Este, Psicoterapia del Oeste*, Kairos, 1987, (1972).

WITTKOWER, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, Madrid, 2002, (1988).

YUTANG, L., *Mi patria y mi pueblo*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1967.

YUTANG, L., *Sabiduría hindú*, Biblioteca nueva, Buenos Aires, 1959, (1946).

YUTANG, L., *China*, Joaquin Morit, Editor, Mexico, D.C., 1964, (1969).

YUTANG, L., *La importancia de vivir*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1968.