



**Universitat de les
Illes Balears**

TESIS DOCTORAL
2015

**EL PENSAMIENTO ESTÉTICO
DE ANTONI TÀPIES Y SU CONTEXTO**

LUIS GONZÁLEZ ANSORENA



**Universitat de les
Illes Balears**

TESIS DOCTORAL
2015

Programa de Doctorado en Historia del Arte.

**EL PENSAMIENTO ESTÉTICO
DE ANTONI TÀPIES Y SU CONTEXTO**

LUIS GONZÁLEZ ANSORENA

DIRECTOR, DR. D. FRANCISCO FALERO FOLGOSO

DOCTOR POR LA UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

RESUMEN

El objetivo de la presente tesis ha sido demostrar la unidad orgánica y coherente del pensamiento estético de Antoni Tàpies, a partir de sus escritos, entrevistas y declaraciones, realizadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, mostrando al efecto la interrelación de las ideas y categorías que lo estructuran, investigando su origen y enraizamiento, a fin de dilucidar su sentido y comprensión, a partir de la historia de las ideas estéticas en Occidente, así como del pensamiento oriental y la ciencia moderna que no han sido tratadas en su unidad suficientemente por la crítica.

En Tàpies, la teoría estética entendida como reflexión sobre el arte se expande, recuperando su fundamento filosófico, hacia una visión estética de la vida, degradada por la fragmentación y alienación de la sociedad. El arte puede ser así un vehículo hacia la recuperación de la unidad, coadyuvando en la experiencia de la unidad fundamental de todas las cosas; reivindicando, en lucha frontal con la posmodernidad, una renovada noción de modernidad, revitalizada por su conexión con las grandes culturas tradicionales, especialmente las orientales, y legitimada por la visión que proporciona la ciencia moderna.

PALABRAS CLAVE: TÀPIES, ESTÉTICA, ÉTICA, ARTE, VIDA, MODERNIDAD, ORIENTE, CIENCIA MODERNA, FRAGMENTACIÓN, UNIDAD.

RESUM

L'objectiu de la present tesi ha estat demostrar la unitat orgànica i coherent del pensament estètic d'Antoni Tàpies, a partir dels seus escrits, entrevistes i declaracions realitzades al llarg de la segona meitat del segle XX, mostrant a aquest efecte la interrelació de les idees i categories que ho estructuren, investigant el seu origen i arrelament, a fi de dilucidar el seu sentit i comprensió, a partir de la història de les idees estètiques a Occident, així com del pensament oriental i la ciència moderna que no han estat tractades en la seva unitat suficientment per la crítica.

En Tàpies, la teoria estètica entesa com a reflexió sobre l'art s'expandeix, recuperant el seu fonament filosòfic, cap a una visió estètica de la vida, degradada per la fragmentació i alienació de la societat. L'art pot ser així un vehicle cap a la recuperació de la unitat, coadjuvant en l'experiència de la unitat fonamental de totes les coses; reivindicant, en lluita frontal amb

la postmodernitat, una renovada noció de modernitat, revitalitzada per la seva connexió amb les grans cultures tradicionals, especialment les orientals, i legitimada per la visió que proporciona la ciència moderna.

PARAULES CLAU: TÀPIES, ESTÈTICA, ÈTICA, ART, VIDA, MODERNITAT, ORIENT, CIÈNCIA MODERNA, FRAGMENTACIÓ, UNITAT.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to demonstrate the organic and coherent unity of Antoni Tàpies' aesthetic thinking based on his writings, interviews with him and statements made by him during the second half of the 20th century, showing the effect of the interplay of ideas and genres that structure it, researching its origin and roots, in order to clarify its meaning and comprehension based on the history of aesthetic ideas in the Western world along with Eastern thinking and modern science, which have not been sufficiently dealt with critically as a whole.

With Tàpies, aesthetic theory as a reflection on art expands, regaining its philosophical foundation, towards an aesthetic view of life degraded by fragmentation and alienation from society. Art can therefore be a vehicle to recovering unity, contributing to the experience of the fundamental unity of all things, vindicating, in a head-to-head struggle with postmodernism, a renewed notion of modernity, revitalized by its connection to the great traditional cultures, particularly the Orient, and legitimised by the perspective provided by modern science.

KEYWORDS: TÀPIES, AESTHETICS, ETHICS, ART, LIFE, MODERNITY, EAST, MODERN SCIENCE, FRAGMENTATION, UNITY.

ÍNDICE

PREFACIO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	17
ESTADO DE LA CUESTIÓN	31

PRIMERA PARTE

LA TRADICIÓN ESTÉTICA OCCIDENTAL

I. EL ARTE EN LA HISTORIA

1- MODERNIDAD

1.1. Estética, modernidad y progreso.....	115
1.2. Novedad y cultura: posmodernidad e industria cultural.....	128
1.3. Novedad y lenguaje.....	134
1.4. La disolución del artista como sujeto creador.....	139
1.5. Revisión del concepto de modernidad.....	144

2- CAMBIO Y PERENNIDAD

Historicidad y <i>Weltanschauung</i>	151
--	-----

3- MODERNIDAD Y TRADICIÓN

3.1. Una tradición <i>otra</i>	190
3.2. Tradición y nacionalismo. Verdad poética y mito.....	205
3.3. Tradición y humanismo. Los maestros del pasado.....	212
3.4. Tradición y misticismo.....	218
3.5. Tradición y <i>Philosophia perennis</i>	219

II. ANTECEDENTES

1. Las raíces románticas.....	237
2. Contracultura.....	259
3. El pensamiento ilustrado.....	262

III. NOCIÓN Y ÁMBITO DE LA ESTÉTICA

1. Legitimidad de una jurisdicción.....	269
2. Estética, ética y naturaleza.....	276

3. Estética y humanismo.....	278
4. Reflexión y acción.....	280
5. Autonomía estética. Sus límites.....	285
6. Gnoseología. Escuchando <i>los sueños enviados por los dioses</i> .	
Lo no racional y sus límites.....	290
6.1. Enfermedad mental.....	294
6.2. Inconsciente y proceso creativo.....	296
6.3. Arte y psicoanálisis.....	298
6.4. Inconsciente y símbolo.....	301
6.5. La pintura como método.....	306
6.6. Arte y terapia.....	307
7. Una <i>racionalidad otra. Por los caminos de bosque</i>	308
El desocultamiento en <i>lo abierto</i> y permanencia de lo oculto...	315
8. Arte y sociedad.....	318

IV. CONCEPTO DE ARTE. UNA TEORÍA OPERATIVA.

1. ¿Una noción posible?.....	323
2. El requisito de la forma.....	329
3. El lenguaje del arte.....	335
4. Adecuación forma/contenido.....	341
5. Arte y ética.....	345
6. Arte y falsa cultura.....	348
7. Belleza: el <i>premio no buscado</i>	349
8. Mímesis, gnoseología y academias.....	351
9. Mística y magia. Lo sagrado.....	361
10. Arte, mística y humor.....	372
11. Lo decorativo.....	373
12. Destreza.....	373
13. La falsa dicotomía artes mayores/artes menores.....	374
14. El fragmento. Lo incompleto.....	375
15. Abstracción/figuración.....	376
16. Carácter simbólico del arte.....	378
17. Metafísica.....	378
18. Los géneros.....	391
19. Arte y poesía.....	392
20. Lo espiritual en el arte.....	397
21. Lo cotidiano.....	399
22. Gnosis de la realidad profunda.....	401
23. Arte y ciencia.....	412
24. Arte y Derechos Humanos.....	409

V- EL ARTISTA Y SU *PROSOPON*

1. Artista.....	412
2. Artista y sociedad.....	414
3. Creatividad. Ideas y creencias.....	420
4. Creación y novedad.....	422
5. Creatividad y comunicación.....	423
6. Formación del artista.....	425
7. El artista y la política.....	426

VI- PROCESO CREATIVO

1. La soledad del taller.....	433
2. Proceso creativo y alquimia.....	440

VII- ESA *PRETENSIÓN TERRIBLE*: FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE. LA LUCHA CONTRA LA ALIENACIÓN.

1. Utilidad del arte.....	445
2. La <i>fragmentación</i> como categoría de la modernidad.....	453
3. <i>Mediación estética</i>	456

VIII- EXPERIENCIA ESTÉTICA

1. Contemplación y acción.....	458
2. Experiencia estética y belleza.....	464

IX. EDUCACIÓN ESTÉTICA.....	465
-----------------------------	-----

X. TERCER ESTADO ESTÉTICO.....	469
--------------------------------	-----

XI. CRÍTICA Y HEMENÉUTICA.....	470
--------------------------------	-----

XII. ABSORCIÓN DEL ARTE POR EL SISTEMA.....	479
---	-----

SEGUNDA PARTE

RECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO ORIENTAL Y LA CIENCIA MODERNA

1. Los textos.....	486
2. La relación entre Oriente y Occidente.....	492
3. Qué entendemos por "pensamiento oriental".....	502
4. Estética oriental.....	505
5. Alienación y fragmentación. Lo sagrado en un trocito de papel.....	509
6. El camino de lo ilógico.....	517
6.1. Contra la erudición. Por una cultura auténtica.....	519
6.2. Comunicación no verbal. Las sospechosas palabras.....	521
6.3. Más allá del lenguaje. Pensamiento oriental y ciencia moderna.....	523
6.4. Experiencia y palabra. Lo no racional y la realidad profunda..	529
6.5. La realidad del arte.....	538
6.6. <i>Palabras vivas, palabras muertas</i>	544
6.7. Realidad. La comunicación con las cosas.....	548
6.8. Realidad y vida cotidiana. Lo ínfimo también es poesía.....	552
7. El nuevo paradigma de la ciencia moderna.....	558
8. <i>Pensamiento no dual. Vacuidad</i>	592
9. Vacuidad, fragmentación y disolución estética.....	618
10. Métodos. La vía mística oriental.....	621
11. Inconsciente y naturaleza.	
11.1. El camino hacia la esencia de las cosas.....	635
11.2. El camino del arte. La pintura.....	654
12. El concepto oriental del arte.	
12.1. Realidad e ilusión.....	658
12.2. Más allá del símbolo.....	670
12.3. La perfección de lo imperfecto.....	689
12.4. Arte y ética.....	694
12.5. Un arte religioso para la vida.....	696
12.6. Géneros. Más allá de los sentidos.....	706
12.7. Donde la sabiduría se ríe de sí misma.....	709
12.8. El instante de la poesía.....	710
12.9. <i>Yūgen</i>	712
13. Proceso creativo. Ignorando el destino.....	715
14. Los artistas orientales. Personalidad y destrucción del "yo".....	720
15. Contemplación. El ojo consciente.....	736
15.1. Insinuación. Lo fragmentario.....	749
15.2. Degradación de la experiencia estética. Análisis y crítica.....	756
16. Educación estética. Coleccionismo y desinterés.....	759

17. La superación del <i>pensamiento dual</i> como función suprema del arte.....	763
17.1. Arte y <i>empatía</i> . Superación de la dicotomía sujeto/objeto.....	771
17.2. Superación de la dicotomía materia/espiritual.....	775
17.3. Unidad y belleza.....	780
17.4. Superación de la dicotomía acción/reflexión. Siempre la poesía.....	782
18. La singularidad de Paul Klee.....	784
19. Oriente y humanismo.....	786
20. Oriente, ciencia moderna, Contracultura, Movimiento Romántico y <i>Philosophia Perennis</i>	790
21. Estética oriental y modernidad.....	793
22. La perennidad del cambio. Veneración de las obras de los antepasados.....	803
23. Idealización del pensamiento oriental.....	810
 CONCLUSIONES FINALES. La idea de sistema. Unidad y vida.....	 813
 BIBLIOGRAFÍA.....	 822

PREFACIO

¿Qué gran doctrina hay fácil de exponer?

Kakuzō Okakura (El libro del té).

¿Es legítimo, aún, reflexionar sobre el arte?

Theodor Adorno comenzaba su *Teoría estética* afirmando que *ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida*. La inmensa ampliación conseguida por la propia autonomía del arte, al que quizás, sobre todo las vanguardias, le han exigido más de lo que es él mismo, nada menos que cambiar el mundo, han producido una *infinitud abierta*, ante la que se encuentra la reflexión¹.

Tiempo después, Sergio Givone iniciaba su *Historia de la estética* preguntándose el papel que puede tener hoy en día el arte y su reflexión en un mundo monopolizado por la técnica e insertado en el ámbito de la información y la cultura, afirmando su tendencia a convertirse en espectáculo:

Todo se teatraliza, mirando más a la eficacia que a la autenticidad, mientras el arte (entra) en un momento de decadencia quizá irreversible.

Y proseguía con el siguiente diagnóstico:

El ideal romántico del arte como revelación del sentido último de la vida, por el que el arte no haría sino sacar a la luz la fuerza primitiva y creadora que fluye dentro de la vida, se ha marchitado.

Sin embargo, el propio Givone, al parecer incapaz de renunciar a ese *ideal*, concluía afirmando que la estética, precisamente por su carácter fronterizo, continuaba constituyendo un *observatorio privilegiado para entender nuestra situación en el mundo*².

Aún más radicalmente, quienes ahora declaran la *quiebra del gran paradigma idealista*³, preconizan sin más el fin de la estética. Argumentan que, *si la estética considera el arte como la actualización del absoluto en el*

¹ ADORNO, T., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, (1970), p. 9.

² GIVONE, S., *Historia de la estética*, Tecnos, 2006, (1990), p. 9 y 10.

³ PLEBE, A., *Proceso a la estética*, Colecció estètica i crítica, Barcelona, 1993, p. 13.

medio de la apariencia sensible, es patente la inadaptación de aquella al arte moderno⁴.

En realidad, todas las anteriores dudas están inmersas en lo que se ha dado en llamar la *crisis de la estética sistemática*, ya desde principios del siglo XX, contenida en la crítica a las estéticas que pretendían explicar el arte desde *fórmulas explica-todo*, como por ejemplo las diferentes variantes de la *Einfühlung*, que participaban de lo que M. Dessoir llamaba las *metáforas* como *mera armazón lingüística*, no científica, de los teóricos de la estética⁵. Sin embargo, la *disolución* de la estética se inicia mucho antes, desde el momento en que comienzan las dificultades para crear un campo que pretende explicar el arte en un *sistema* cerrado y unitario, imposibilidad que sienten en sus propias carnes los artistas que a la vez son teóricos, (la yuxtaposición entre teoría y praxis será uno de los nodos problemáticos de nuestra investigación): Schiller, se refiere ya en 1804 a la *verborrea metafísica y vacía de los filósofos del arte*, imposibilidad también manifestada por F. Schlegel, Goethe, los románticos, y después Heine o Baudelaire⁶.

Pero es que, además, ya desde el siglo XIX, la estética sufre la fuerza disolvente del positivismo, en lo que llamamos las *ciencias humanas*, singularmente la *psicología experimental* y la *sociología*⁷ que conculcan su legitimidad como ciencia filosófica, crítica que tiene su continuidad desde los años veinte del siglo pasado a manos de la crítica lingüística o semántica, aunque, a su vez, ésta tampoco haya podido encontrar unos *fundamentos sólidos sobre los que erigirse*⁸, porque, como ya señaló J. Dewey, *no se puede pretender considerar el arte aislándolo del ambiente histórico, natural, social en el que está inmerso y del que no es separable*, aunque, la propia crítica de Dewey, a su vez, al defender la continuidad entre las *obras de arte* y la *experiencia*, tiende a la disolución de la estética como ciencia filosófica autónoma⁹.

Además, las estéticas filosóficas y sus *fórmulas comodín* sufren también la franca hostilidad de las vanguardias históricas que, como nos recuerda Marchan Fiz, ha tenido su expresión en el título de una obra del propio Tàpies: *El arte contra la estética* (1974)¹⁰.

Así pues, según la gradación establecida por Armando Plebe, la estética fue en principio *sospechosa*; después, entró en *crisis* por su propia naturaleza

⁴ BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, p. 77.

⁵ PLEBE, A., *Proceso a la estética*, *op. cit.*, p. 24.

⁶ MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000, (1987), p. 153.

⁷ *Ibid.*, pp. 153 y ss.

⁸ PLEBE, A., *Proceso a la estética*, *op. cit.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*, p. 82

¹⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 233.

y, finalmente, ha sufrido un auténtico *proceso* a su propia pertinencia, lo que nos lleva a concluir que, de la pretensión primera del pensamiento occidental de crear una *estética sistemática y filosófica*¹¹, parece no quedar sino un cúmulo de ruinas: no puede ser sistemática, ni filosófica y, en último término, ni tan siquiera existir la estética como tal.

Y aún más: ¿puede suceder que, si entendemos la estética como una disciplina inmersa en el más amplio campo de la cultura, sea ésta la que en Occidente esté sufriendo un continuo desmoronamiento, cercano a su misma disolución? Recientemente, Mario Vargas Llosa, en su libro *La civilización del espectáculo*¹², como antes hiciera Eduardo Subirats en otro libro casi homónimo¹³, constata agriamente la perfecta banalización de la cultura. Se trata, según Donald Kuspit, de la *cultura determinada por el dinero, los medios de comunicación y el entretenimiento popular*¹⁴.

Banalización de la cultura y, quizás, del mundo. Pues la falsa cultura corre paralela a la entronización de una política falsa, falsamente democrática, una política, como ya denunciara Benjamin, *teatralizada*, convertida ahora en farsa parlamentaria, en realidad regentada por los mercados financieros y las corporaciones internacionales que, como se ha dicho, han convertido el mundo en un casino. Así, en la cultura banalizada, tanto para el arte como para la política parece haberse instaurado el principio único del *todo vale*.

Es el *n'importe quoi* de lo que, desde el ámbito estético, se manifiesta en lo que Marchan Fiz ha señalado como *lo que empezamos a reconocer como nuestra condición posmoderna*¹⁵, en donde parece cumplirse con más perfección que nunca, la *sociedad administrada* que denunciara Adorno, pues, *en el mundo posmoderno, el control y la administración lo son todo*. Se trata del *postarte, que es arte administrado*¹⁶.

Y este hecho conlleva la disolución total de los criterios estéticos y de toda reflexión en torno al arte, a la negación de los valores tradicionales y, en definitiva, al fin del arte, porque, como ha señalado Marc Jimenez: *¿No había predicho Walter Benjamin el fin de la crítica para el día en que el hombre llegase a realizar su sueño de vivir en una Disneylandia?*¹⁷

La *condición posmoderna*, según Donald Kuspit, significa el *fin del arte*¹⁸, porque niega que exista la experiencia estética y entroniza la obra de

¹¹ PLEBE, A., *Proceso a la estética*, *op. cit.*, p. 181.

¹² VARGAS LLOSA, M., *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012.

¹³ SUBIRATS, E., *La cultura como espectáculo*, FCE., Madrid, 1988.

¹⁴ KUSPIT, D., *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, (2004), p. 142.

¹⁵ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 9, en referencia, evidentemente, a *La condition postmoderne*, de J. F. Liotard.

¹⁶ KUSPIT, D., *El fin del arte*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷ JIMENEZ, M., *¿Qué es la estética?* Idea Books, Barcelona, 1999, p. 289. En este sentido no es anecdótico señalar cómo el artista Maurizio Cattelan, ha recibido a los asistentes a alguna inauguración disfrazado de personaje de Walt Disney.

¹⁸ KUSPIT, D., *El fin del arte*, *op. cit.*, p.21.

arte *postestética*, cuyo valor se mide por el entretenimiento y el éxito comercial¹⁹.

Así, el optimismo de quienes piensan en una *muerte del arte* como renovación, por mor del *advenimiento de nuevas formas que esperan una adecuada descripción filosófica*²⁰ quedaría disuelto en el abismo de la banalidad, de la nada, bien porque se trate de una *estética después de la filosofía*, del *final de la estética*²¹ o, simplemente, del fin de la cultura.

En este panorama de progresiva fragmentación, cuando no disolución, Antoni Tàpies, artista plástico que, como tal, no precisa presentación, se ha sentido compelido a reflexionar sobre el arte en numerosos textos escritos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX que, según intentaremos mostrar, constituyen, en su coherencia interna, un específico campo de estudio estético. También pretendemos investigar si se podría encontrar en ellos lo que, entre otros, Armando Plebe llama la legitimación de la estética como ciencia filosófica²².

Según nuestra tesis, Tàpies ha materializado esta posibilidad.

Con la condición previa de que concedamos a las nociones de *estética*, *ciencia* y *filosofía* una nueva perspectiva: la que ha conformado nuestro autor mediante la confluencia de una *experiencia* y una *reflexión*, como diría T. Adorno, mutuamente iluminadas.

Porque ¿no existe otra *estética*, *ciencia* o *filosofía* que la occidental?

Efectivamente, éstas han tenido un desarrollo que ha constituido una tradición y han producido una inmensa acumulación de conocimientos a los que de ninguna manera podemos renunciar, pues han conformado lo que Tàpies llama las *grandes tradiciones estéticas*²³.

Pero sí revisar y renovar. Incluso, en según qué aspectos, destruir.

Porque, parece que todos nuestros conocimientos, como ha denunciado nuestro autor, no nos han servido para la simple función de organizar la vida.

Y quizás un regreso al origen de las nociones de *estética* como reflexión sobre el arte, de *ciencia* como conocimiento y *filosofía* como amor a la sabiduría, puedan conciliar ámbitos aparentemente muy lejanos.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p. 137.

²¹ MARCHAN FIZ., S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 246.

²² *Ibid.*, p. 94.

²³ E.A., p. 70.

UN CUENCO AZUL.

Veamos o, mejor dicho, *miremos*: sobre una mesa hay un objeto, es mínimo, sencillo, humilde: un cuenco de cerámica azul. Nos aproximamos y observamos que lo que parecía color azul no lo es tanto, es un azul verdoso que, además, tiene mil tonos diversos. Todo el objeto es irregular, asimétrico, desigual. Lo tomamos en las manos y de inmediato se adapta a éstas en sus dimensiones humanas. Y, ahora, con el tacto, percibimos que la superficie está cuarteada por un craquelado que le confiere una textura áspera que, en su interior, se convierte en una superficie pulida y límpida. Y todo nos indica que es un objeto artesanal, no industrial, es decir, único. Además, es viejo: el tiempo le ha conferido una pátina que nadie se ha molestado en eliminar. Y, por último, está roto: una fisura en el borde superior indica un desafortunado accidente. Y, sin embargo, alguien se ha molestado en rellenar la falta pacientemente, con un material distinto al original, no para disimularlo, sino para remarcar el defecto. Y, en fin, conforme a la tradición estética occidental quizá lo mejor sea tirarlo a la basura. Pero entonces alguien nos advierte que es un objeto que sigue siendo *útil*: sirve para tomar el té y, además, la fisura restaurada no hace otra cosa que mostrar el *paso del tiempo* y también señala nuestro error al romperlo y el amoroso trabajo de restauración y reutilización, que indican un compromiso radicalmente anticonsumista. Es un objeto para la vida cotidiana. Y, finalmente, ante nuestra perplejidad, ese alguien nos advierte que, tras ese humildísimo objeto, existe toda una *filosofía*, una *estética* y un *conocimiento*.

Y esa *filosofía*, esa *estética* y ese *conocimiento* precisan de una nueva perspectiva. Esta perspectiva es la que ha adoptado Antoni Tàpies.

Y viene de Oriente.

UNA NUEVA VISIÓN.

Cuando Chantal Maillard procura paliar la insuficiencia, cuando no incoherencia, de la noción de *razón débil* de la posmodernidad formulada por G. Vattimo y P.A. Rovatti, se ve obligada, en definitiva, a acudir al pensamiento oriental, concretamente al *I Ching*²⁴. Y cuando declara, del mismo modo que aquellos, la muerte del ideal romántico de la *indigesta Verdad* de la modernidad, señala la necesidad de formular una nueva razón: la *razón estética*, aquella que tiene *capacidad para diseñar mundos posibles* y por la que podemos ver el mundo *desde una acción ética en cuanto que es estética, porque es actividad desinteresada, contemplativa y armoniosa*²⁵.

²⁴ MAILLARD, C., *Razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

Pero esa capacidad formativa, *poiética*, cuya fundamental importancia señalaba Tàpies ya a principios de los años setenta²⁶, había sido formulada mucho tiempo antes por el movimiento romántico y el pensamiento idealista, al conculcar el monopolio de la *razón*, rechazar la *mimesis* como copia de la naturaleza y, desde K. F. Moritz, entender la *mimesis* como *imitación de la naturaleza* (y con ella el hombre, que también es naturaleza) en su *producción* o *formación* (*bilden*, *Bildungskraft*)²⁷ y, al fin y al cabo, aún antes, en la Ilustración, en la propia instauración de la Estética como disciplina autónoma, fue formulada por Baumgarten la *razón estética*, aunque restringida a su carácter de *gnoseología inferior*²⁸.

Pero, afirmada la *capacidad formativa* del arte, la estética ha pretendido ir más allá y formular la llamada *capacidad operativa del arte*. El arte como instrumento de intervención en la realidad. Y este arte no puede por menos que poseer un fondo filosófico, pues la creación de esos *mundos posibles* no será realizable sin un radical cambio en la percepción de la realidad, sin una nueva *visión del mundo*; sin la adopción, en expresión de Fritjof Capra, de un nuevo *paradigma social*²⁹. ¿Qué papel puede jugar el arte en esta *creación de mundos*? ¿Y su reflexión? ¿Sería posible formular una teoría de la modernidad, quizás renovada por una visión del mundo que no se restrinja a la estricta reflexión lógico-racional occidental?

Entre las coordenadas formadas por la constatación del deterioro del entorno por la técnica, la *alienación* o *fragmentación* del hombre y la conciencia de un progresivo debilitamiento de un proyecto de futuro, Tàpies, a lo largo de medio siglo, ha trazado una línea de pensamiento que, según nuestra tesis, disuelve la aparente animadversión entre el arte y su teoría, que él mismo ha consignado en el título de su obra *El arte contra la estética*, porque, bajo la apariencia, -y real necesidad-, de los múltiples cambios en la historia, incluida la muy llamativa denominada posmodernidad³⁰, existen, según nuestro autor, unos *valores permanentes* ligados a lo humano que subyacen en los conceptos de la tradición estética, que estos valores tienen mucho que ver con el arte y su función social y que es legítimo, aún, reflexionar sobre este, aquellos y su relación con la vida.

²⁶ B.N., p. 123.

²⁷ TODOROV, S., *Teorías del símbolo*, Monte Ávila, Caracas, 1991, p. 220.

²⁸ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 48.

²⁹ CAPRA, F., *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama, Barcelona, 2009, (1996).

³⁰ Tàpies, al igual que Lyotard, emplea el término *postmodernidad*, (*postmoderne*). Nosotros, al igual que Marchan Fiz, *posmodernidad*. Aparecerán ambas formas en el presente texto respetando dichas variantes.

Así, se afirma la posibilidad de una estética filosófica. Porque, en definitiva, preguntarse *qué es el arte y el porqué del arte* hace referencia al problema filosófico por excelencia: *qué es la realidad, qué es la vida*³¹.

Aquellos valores están contenidos en una idea de *modernidad* que en el pensamiento tapiesiano desborda los límites convencionales. Una vez constatada la naturaleza aporética del arte (y su reflexión) en Occidente y la inadaptación de la teoría de la modernidad a la realidad circundante, sobre todo en su versión inferior de *monopolio de la Razón*, pretende Tàpies, sin renunciar a cierta tradición occidental, renovar la noción de modernidad, tanto desde el ámbito conceptual como en su consideración histórica, sobre todo a través de la recepción del pensamiento y la estética de Oriente así como de la ciencia moderna.

Nuestro autor entiende que la salvación de la naturaleza, en la que se encuentra el hombre como una hebra en el tejido cósmico, no puede darse sin un proceso de *transformación* de la naturaleza interior del individuo. Y es el pensamiento de Oriente y sus *métodos* específicos de autodisciplina los que pueden señalar nuevos caminos a una fatigada, cuando no fallida, modernidad. Y el arte conforma uno de estos métodos.

Tàpies no renuncia de ningún modo a la idea del pensamiento ilustrado que recorre toda la modernidad, de un *proyecto de futuro* y la recuperación del *hombre total*, pero ello solo es posible desde la adopción de un nuevo paradigma en el que el hombre se encuentre en una posición radicalmente distinta a la que ostenta en la civilización industrial. Por eso su pensamiento puede ser actual en el mismo sentido que Peter Bürger atribuye actualidad al pensamiento romántico en su crítica del modelo de dominio racional de la naturaleza³².

Entre la amplia jurisdicción que abarca el pensamiento estético tapiesiano encontraremos aspectos que hoy en día resultarán obsoletos, otros plenamente actuales y algunos premonitorios, pero, en definitiva, aunque los problemas planteados por su reflexión apareciesen superados, entendemos que la presentación en su unidad orgánica de la reflexión estética de una de las personalidades del arte más importantes de la segunda mitad del siglo XX justifica por sí misma la presente investigación.

Al igual que se ha dicho de la teoría estética formulada por los autores del movimiento romántico³³, en vano esperaremos en Tàpies una reflexión

³¹ PLEBE, A., Proceso a la estética, *op. cit.*, p. 190.

³² BÜRGER, P., Crítica ..., *op. cit.*, p. 56.

³³ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999, (1997)., p. 13.

sistemática, lo que quizás haya contribuido, como en el caso de aquellos, a la falta de reconocimiento de su *verdadera dignidad* [...] ³⁴.

La reflexión estética de Tàpies no es sencilla en sus conceptos y tampoco en su articulación. Tiene razón Daniel Giralt-Miracle cuando afirma la dificultad de comprender la obra plástica de Tàpies en un primer nivel de análisis ³⁵.

Y esta dificultad se extiende a la teoría.

A veces, en un primer acercamiento a sus textos, las reflexiones en ellos contenidas parecen contradictorias, porque se muestra como un esteta que repudia la estética, un ateo que ensalza lo divino, un seglar de vida monacal; es autor de un discurso racional que a la vez valora el camino de la mística y la magia; parece declararse al mismo tiempo materialista y espiritual; ataca las instituciones religiosas pero defiende la plena vigencia y necesidad de los sentimientos religiosos; es un "informalista" que exige la forma; su pensamiento parece a la vez realista y metafísico; rechaza radicalmente el arte explícitamente político pero a la vez considera el arte un instrumento de cambio con repercusiones plenamente políticas y parece sufrir una radical contradicción cuando en sus textos manifiesta, de un lado, la más enfática conceptualización del *Arte*, sacralizado en su calidad de vehículo de revelación de lo *absoluto*, de lo *divino* y, en otro lugar, afirma que el arte *no es nada*, es un *truco* o *juego de manos*, y el artista un farsante, cuestión esta que, evidentemente, es fundamental en nuestra investigación.

¿Puede ser que, como ha dicho Xavier Antich respecto a su obra plástica, a veces Tàpies procure "borrarse"? ³⁶ O, quizás, como ha afirmado Roland Penrose, utilice la paradoja, la contradicción y el enigma para hacernos meditar ³⁷.

Dilucidar estas aparentes contradicciones es también tarea de la presente investigación.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ GIRALT –MIRACLE, D., *Crítica i critiques, escrits d'art*, Eumo, Vich, 2005, p. 106.

³⁶ VVAA., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p. 363.

³⁷ PENROSE, R., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 179.

INTRODUCCIÓN

[...] parten de mí relaciones vitales hacia todos lados.

Wilhelm Dilthey (Teoría de las concepciones del mundo).

El presente texto tiene como objetivo la exposición del pensamiento de Antoni Tàpies y su contexto, desde la perspectiva de la historia de las ideas estéticas.

Esto implica, en primer lugar, que conforma un *pensamiento*, es decir, una estructura unitaria y coherente de ideas. En segundo lugar que este pensamiento es *estético*, es decir, en su más amplia noción, constituye una reflexión sobre el arte; y, finalmente, que puede ser tratado desde la perspectiva de la historia de las ideas estéticas, investigando el origen y el contexto ideológico.

Las fuentes para esta investigación son, fundamentalmente, los artículos escritos a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo que han sido recopilados en ocho libros³⁸ que consideramos fuentes primarias, así como numerosas declaraciones, conferencias y entrevistas que tienen carácter de fuente secundaria o complementaria.

La alusión a un *pensamiento* implica la existencia de un corpus coherente de ideas. Nuestra investigación parte así de la tesis de que la teoría estética tapiesiana constituye un todo, un conjunto de conceptos interrelacionados que conforman una unidad orgánica.

Tàpies ha declarado que no ha sido su intención realizar un tratamiento *sistemático* de reflexión sobre el arte, sino plantear los *temas* o *problemas* estéticos a medida que han ido surgiendo. Tampoco la búsqueda de un *sistema*

³⁸ *L'experiencia de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1996, en adelante E.A.; *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, (1977), en adelante M.P.; *El arte contra la estética*, Planeta, Barcelona, 1986, (1974), en adelante A.E.; *La realidad como arte, por un arte moderno y progresista*, Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2007 (1989), en adelante R.A.; *La práctica del arte*, Ariel, 1973, (1970), en adelante P.A.; *Valor del arte*, Ave del paraíso, Madrid, 2001, en adelante V.A.; *Antoni Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, en adelante B.N.; *L'art i els seus llocs*, Siruela, Barcelona, 1999, en adelante A.L. Es de señalar que algunos de los artículos se encuentran reiterados en las diferentes ediciones.

con valor universal, sino la constatación de la existencia de una serie de cuestiones surgidas y tratadas en su urgencia inmediata³⁹.

Sin embargo sus escritos, aunque dispersos en el tiempo, según nuestra tesis, conforman un campo en el que los diversos problemas estéticos se entrelazan, lo que, como él mismo intuyera⁴⁰ permite, a través de ciertas ideas o hilos conductores, la visión de un pensamiento estético unitario.

Y es que, como dice Marchan Fiz, el tratamiento *fragmentario* puede producir la paradoja de un *sistema de fragmentos*⁴¹, lo que, por otra parte, coincide con la situación actual de la propia disciplina estética, que se percibe más como un mosaico que como una realidad monolítica⁴².

Así pues, la propia fragmentación en el tiempo y la dispersión en el tratamiento de los problemas estéticos parecen asegurarnos, ya desde un primer acercamiento, que el pensamiento tapiesiano no constituye un *sistema*, al menos en el sentido dieciochesco de *sistema cerrado*, en el modo en que se piensan los grandes edificios estéticos, desde Kant hasta Adorno, pero pretendemos que conforma un sistema en *red*, o un *sistema abierto*, de desarrollo *orgánico*, formado por la relación interna de las ideas estéticas, más cercano a la vida que a la especulación.

Sin embargo, si el pensamiento tapiesiano constituye un sistema, una doctrina o una poética, es aquí un objetivo secundario, incluso podemos decir que accesorio, ya que creemos escasamente relevante la etiqueta que podamos imponer a un conjunto de ideas, una vez mostrada su unidad coherente, y que, incluso, pueden interesar en cuanto que, como dice Isaiah Berlin, pueden tener importancia independientemente del sistema en el seno de los cuales se formulan⁴³.

Más importante es si estas ideas poseen interés por los *problemas* que plantean, pues, como ha dejado dicho Morpurgo Tagliabue, lo importante en un texto sobre ideas estéticas, más que demostrar tesis o teorías, es *suscitar problemas y juicios, opiniones e (inclusive) incertidumbres*⁴⁴.

En un primer acercamiento a la teoría estética de nuestro autor, parece que el símil más adecuado para representar el pensamiento tapiesiano no es el de *edificio*, al modo de los grandes edificios especulativos a los que suelen asimilarse los grandes sistemas, sino la *casa mediterránea*, casa de labor que se desarrolla orgánicamente, a partir de un núcleo, a medida que la vida va imponiendo sus necesidades en lo cotidiano, lo que, de ser confirmado a lo largo de la presente investigación, nos llevaría a la conclusión de que el pensamiento tapiesiano constituye un *sistema abierto*, o, como diría un autor

³⁹ V. A., p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 90.

⁴² *Ibid.*, p. 246.

⁴³ BERLIN, I., *Vico y Herder*, Cátedra, Madrid, 2000.

⁴⁴ MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, (1960), p. 11.

de gran influencia en Tàpies, Fritjof Capra, un *sistema vivo*⁴⁵, al modo en que, como hemos plasmado en el encabezamiento del presente apartado en expresión de Wilhelm Dilthey, desde el núcleo de su pensamiento *parten relaciones vitales hacia todos lados*.

Como dice Morpurgo Tagliabue, la estética se puede abordar por *sistemas, por métodos o por problemas*⁴⁶. Y, en el mismo sentido, dice Tatarkiewicz que *la historia de la estética puede considerarse de dos modos: como historia de los hombres que crearon el campo de estudio o como la historia de los problemas que crearon el campo de estudio*⁴⁷. La exposición *por problemas* parece la más conveniente aquí, en cuanto que coincide con la conformación de los textos, pero también en cuanto que puede *alcanzar el sistema de coordenadas necesarias para deslindar el desarrollo de un pensamiento y para apreciar su dirección*⁴⁸.

Estos *problemas* coinciden con las ideas o categorías que la propia ciencia estética como disciplina ha desarrollado en Occidente. Sin embargo, como dice Tatarkiewicz, aunque *los conceptos y sus términos están ya fijados y utilizados*, es preciso *descifrarlos*⁴⁹. El presente texto se propone determinar los conceptos más importantes que estructuran la estética tapiesiana y su relación interna, que es lo que concede coherencia al conjunto o, dicho en los términos wittgensteinianos, mostrar su *juego de lenguaje*, señalando su origen y contexto ideológico, para exponer su desarrollo y de este modo lograr, efectivamente, descifrarlos.

ESTÉTICA, ARTE Y VIDA.

La historia de las ideas estéticas ha estado indisolublemente unida a la consecución de la *autonomía* de la estética como disciplina. Hablar de *ciencia estética* implica un saber que tiene jurisdicción sobre un *campo*, un espacio teórico, *lugar epistemológico* o sistema de conceptos y categorías con los que poder entenderse y también enfrentarse y contradecirse⁵⁰. Y la conquista de este ámbito conceptual o discurso específicamente estético está unido a la conquista de la propia *autonomía*, que a su vez participa, desde el Siglo de las Luces, de la lucha por la *emancipación del hombre*.

Autonomía que, como ha señalado la crítica, pretende desligarse de la religión, la ética, la ciencia etc. Sin embargo, como dice Marc Jimenez, el

⁴⁵ CAPRA, F., La trama ... *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1999, (1976), p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, pp. 19 y 20.

acotamiento de un ámbito específico configura a la vez un peligro: *la constitución de un ámbito estético completamente separado de la vida cotidiana*⁵¹.

Desde un primer acercamiento a la obra teórica de Tàpies, de inmediato observamos que su reflexión sobre el arte se expande, estableciendo profundas relaciones con la ética, la religión, la ciencia, la ecología, la vida cotidiana... evitando así, como señala Marc Jimenez, el aislamiento de la estética respecto a la vida. Trataremos de acotar, si existe, ese campo específicamente estético, señalando las líneas de pensamiento que le relacionan con la vida. Porque, como dice Jimenez, sería posible, precisamente desde el momento en que la estética conforma un campo autónomo de estudio, cuando se puede establecer su relación con el exterior, evitando así su aislamiento.

Si el título del presente texto hace referencia a lo *estético* es porque supone que existe una ciencia que se llama *estética*. Ciencia entendida en su acepción de *disciplina de pleno derecho*, como *reflexión sobre el arte y sobre las obras al forjar un universo conceptual constitutivo de un saber*. Y, con ello, la estética no puede dejar de recordar su origen filosófico⁵².

La estética corre paralela al arte, pero este, como señala Marc Jimenez, ha sufrido en lo contemporáneo una *crisis de legitimación*. Su propia *ampliación*, tras la ruptura total con la *tradición* (belleza, armonía, equilibrio, orden) ha mostrado de pronto la real posibilidad de la *muerte del arte*. Si en 1922 un aduanero negaba el carácter de obra de arte a la escultura de Brancusi *Pájaro en el espacio*, en 1986, en la Academia de las Artes de Düsseldorf, la señora de la limpieza destruía una obra de Joseph Beuys al considerarla un simple desecho⁵³ y en el 2001 el empleado de la limpieza de una galería de Mayfair arrojaba a la basura una instalación de Damien Hirst. Pero es que realmente, la instalación estaba realizada con desperdicios, lo que mereció el siguiente comentario: *el arte imita a la vida, quizá demasiado fielmente*⁵⁴.

¿No será que cierta tendencia del arte moderno, o mejor dicho posmoderno o *postestético*, al *disolver la frontera entre arte y vida*, en vez de pretender elevar la vida al ideal del arte, ha rebajado el arte al nivel de una vida alienada y escindida o, como ha dicho cierta crítica, rebajado a un *inarte* cuyos mayores méritos han sido sus *proezas de mercantilización*⁵⁵?

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

⁵² JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 68. Es más, mientras escribimos estas líneas se anuncia a bombo y platillo la próxima inauguración de dos exposiciones de arte: la primera consistirá en una instalación realizada por el "artista" en el interior de la oreja de la galerista; el segundo, en la pérdida de la virginidad en directo por parte de la "artista". Surge así de nuevo la cuestión de si, ante este panorama, cabe reflexión estética alguna.

Tàpies ha entendido, seguramente a partir de la conciencia de la proliferación de la basura en el arte -y en el mundo-, no solo que se puede reflexionar sobre el arte y su relación con la vida, sino que estamos obligados a ello, aunque solo consista, como igualmente afirma M. Jimenez, en plantear problemas⁵⁶. Pero plantearlos correctamente, alimentados desde la experiencia y dirigidos a la sociedad en su *comunicabilidad*. Porque, como dice Chantal Maillard, si acercamos nuestra *vida* a nuestro *pensar*, podremos *compartir esta palabra mediadora*⁵⁷.

Esta comunicación, esta *mediación*, ha pretendido Tàpies en sus textos que, en realidad, intentan complementar el sentido instrumental, igualmente *mediador*, de su obra plástica.

Como ha dicho Xavier Antich, frente a lo *no conceptual* de su obra plástica, en sus textos, Tàpies actúa mediante conceptos⁵⁸. Conceptos que provienen de la tradición estética occidental: *creatividad y proceso creativo, genio, experiencia estética, obra de arte, gusto, recepción del arte, belleza, forma, mimesis, Einfühlung, Gestalt...* ampliadas por la estética romántica e idealista: la *magia, la mística, lo inconsciente, lo no racional, lo absoluto, lo mítico, la verdad poética...*

Y, aún más. De pronto nos encontramos con ideas extrañas, no ya a la estética, sino también a la cultura occidental: *vacuidad, pensamiento no dual, iluminación...* o directamente términos intraducibles: *tao, satori, samadhi, Prajñā, māyā, Taikyoku, anabhoga-carya, anatta, devata...*

Entrelaza así nuestro autor conceptos de la tradición estética occidental y del pensamiento hindú y extremo-oriental.

Señalábamos *supra* que la estética como disciplina no puede olvidar su origen filosófico. Pretendemos que el pensamiento estético de Tàpies abarca una jurisdicción que va más allá de una mera teoría del arte, de una mera *teoría de artista*, es decir, no constituye la simple justificación, (aunque, naturalmente, también) de la propia praxis artística, sino expresión de ideas estéticas con pretensión de valor general, e investigaremos si constituye una *auténtica estética en su fundamento filosófico*⁵⁹.

Sergio Givone, en relación al problema del *carácter gnoseológico del arte*, ha planteado la duda sobre la propia legitimidad de la estética, tanto porque la experiencia estética se base en un gusto puramente subjetivo y arbitrario, como porque haya sido destruida como disciplina unitaria, al haber

⁵⁶ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷ MAILLARD, C., *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, Diputació Provincial, Málaga, 1990, p. 42.

⁵⁸ VVAA., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p. 362.

⁵⁹ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 9.

resultado fragmentada por las *ciencias del hombre* (sociología, psicología, semiótica...) ⁶⁰.

Aquí se plantea la visión de quienes justifican sobre todo el *método*, y singularmente el método científico, *capaz de prever resultados objetivos*, es decir, ciencias empíricas y empíricamente verificables, frente a la *justificación referida a la verdad del arte*, por la que se afirma la existencia de una forma especial de verdad en el arte, es decir, su propio carácter gnoseológico ⁶¹.

La duda sobre la legitimidad de la estética se ha exacerbado a partir de los años ochenta del siglo pasado, debido a lo que podríamos llamar la aplicación tergiversada del *principio de incertidumbre* ⁶², utilizada por lo que se ha dado en llamar la tendencia posmoderna, y la entronización del principio del *todo vale*.

El pensamiento de Tàpies, frente a los adalides del *n'importe quoi* que parece caracterizar nuestra *condición posmoderna*, pero también frente a quienes mantienen una posición cientifista, parte de la convicción de la legitimidad de la reflexión estética, es decir de la existencia de una *ciencia* estética, como facultad humana para *pensar* el arte, pero no en su acepción positivista de sistema objetivo o, como diría Umberto Eco, *análoga a la que se mantiene en el campo de las ciencias experimentales* ⁶³, sino más bien en el sentido de *búsqueda de un principio de certeza* ⁶⁴. No se basa así en lo verificable o demostrable (*ἀποδεικτικός*) sino, como dice el propio Eco, teniendo la estética un objeto de observación diferente al de las ciencias naturales, *en su relación con nosotros*, en su relación entre las *estructuras objetivas y las reacciones individuales que estas suscitan* ⁶⁵.

Pero, como intentaremos mostrar, Tàpies entiende que el carácter de *gnosis* del arte no se contradice en absoluto con la ciencia. Específicamente con lo que llama *ciencia moderna* o *nueva ciencia*, en contraposición a la *ciencia clásica*. En Tàpies el conocimiento (que él escribe como *Conocimiento*), a través del arte, funda o *inventa* caminos específicos mediante *otras metodologías* tan alejadas de la ciencia clásica que parecen proceder de otro mundo.

Y, efectivamente, proceden de "otro mundo": Oriente. Son caminos harto extraños para la mentalidad lógico-racional occidental, pues solo la *experiencia* individual, nunca la mera especulación racional, puede tener acceso a ellos. Son caminos que en Occidente, en cierta forma, han sido

⁶⁰ GIVONE, S., Historia de la estética, *op. cit.*, p. 173.

⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

⁶² Véase en este sentido LINDEY, D., *Incertidumbre. Einstein, Heisenberg, Bohr y la lucha por la esencia de la ciencia*, Ariel, Madrid, 2010, (2008), pp. 219 a 228.

⁶³ ECO, U., La definición del arte, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁴ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 89

⁶⁵ ECO, U., La definición del arte, *op. cit.*, p. 40.

transitados por los místicos, siempre desobedientes a las jerarquías eclesiásticas. Pero ha sido en Oriente donde se han desarrollado métodos, técnicas concretas, muchas de ellas milenarias y que por lo tanto constituyen una *tradición*.

Una tradición, según Tàpies, de *sabiduría eterna* y que, al desconfiar de la especulación, de la teoría, del discurso racional, e incluso de la palabra, conculca buena parte de la estética, la filosofía y la cultura occidentales.

De ahí que, como ha dejado dicho Michel Tapiè, *el arte comienza realmente allá donde las palabras abandonan la partida*. Es el arte el lugar en donde se desvela lo *inefable*. Por eso es tan difícil y limitado el método analítico. *Lo esencial es sentir y toda inútil explicación podría peligrosamente debilitar la sensación*⁶⁶.

Sin embargo, como demuestra la mera existencia de sus numerosos textos, Tàpies no renuncia en absoluto a la reflexión, ni siquiera, a veces, al empleo de la lógica racional... *si le conviene*⁶⁷.

Por ello, exponer la articulación entre praxis y teoría en Tàpies es también objetivo de la presente investigación.

Presumimos que la estética tapiesiana, en su *búsqueda de un principio de certeza*, se basa en la existencia de unos *valores permanentes* en la historia de la humanidad, lo que, desde luego, conculca frontalmente el relativismo del *n'importe quoi* antedicho.

Pero también, como buen estudioso de la historia del arte, Tàpies ha sido consciente de la enorme diversidad de las formas y los contenidos de las obras de arte a través del tiempo y del espacio, es decir, de su *historicidad* pues, como dice Tatarkiewicz:

*La multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias y estilos, las obras de arte no sólo tienen formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes y funcionan de modos diferentes*⁶⁸.

Así, otra de las líneas de la presente investigación pretende dilucidar cómo, en la estética tapiesiana, se articulan estos dos principios que parecen contrapuestos y que denominamos de *perennidad y cambio*.

Prima facie, percibimos que algún elemento de perennidad parece atravesar el propio pensamiento estético en cuanto que el núcleo de sus ideas estéticas puede ya encontrarse formado desde sus primeros escritos a mediados de los años cincuenta. A partir de este núcleo se produce, más que una evolución, una adición o enriquecimiento subsiguiente. Este hecho ratifica de nuevo el método expositivo por *ideas o problemas* estéticos.

⁶⁶ TAPIÉ, M., "Una profundidad cualitativa", en Papeles de Son Armadans, *op. cit.*, p. 343.

⁶⁷ R.A., p. 11.

⁶⁸ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 17.

Entendemos que la *estética*, en un sentido lato, está constituida no solo por la reflexión sobre el arte, sino que se encuentra también implícita en las propias obras de arte⁶⁹. En este sentido defendemos que, necesariamente, se produce en nuestro autor un fenómeno de *ósmosis* entre la praxis artística y vital de una parte y la reflexión estética de otra. Por ello ha dicho 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*⁷⁰.

Sin embargo, a pesar de que su teoría estética es inseparable de su propia obra plástica, -que presta una especial legitimidad a sus ideas-, nuestro objetivo casi *exclusivo* es su discurso estético teórico, precisamente por el hecho de que, contrariamente a su obra plástica, que ha suscitado un inmenso caudal de obra escrita, no ha obtenido por parte de la crítica la atención debida en su consideración de conjunto o pensamiento unitario.

UNA ESTÉTICA EN LUCHA

La Estética, como disciplina independiente, nació en Occidente indisolublemente unida a las ideas ilustradas de *emancipación del hombre, modernidad y progreso*⁷¹. Pretendemos igualmente que, en el pensamiento tapiesiano, la afirmación de legitimidad de la reflexión estética conlleva necesariamente, a partir de la conciencia del estado de *fragmentación* que sufre la sociedad, la defensa de la *modernidad* entendida como *proyecto de futuro* hacia la consecución del *hombre total*. Por ello, el *arte* y su *reflexión* pueden y deben poseer aquí un *sentido operativo*. Pero la modernidad, en su versión ilustrada, se encuentra afectada de una indudable obsolescencia, e incluso ha sido calificada de proyecto fallido. Tàpies defiende su plena vigencia pero también la revisión de su propio concepto y proyección en la historia.

Uno de los primeros textos de nuestro autor, la conferencia pronunciada en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, en 1955, comenzaba con la siguiente frase:

*Yo he venido como representante de lo "otro"*⁷².

⁶⁹ En el mismo sentido, TATARKIEWICZ, W, Historia de la estética. Estética antigua, *op. cit.*, 12, y BAYER, R., *Historia de la estética*, FCE., Madrid, 2002, (1961), p. 9.

⁷⁰ ROE, J., *Antoni Tàpies*, Ediciones del aguazul, Barcelona, 2007, p. 48.

⁷¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 10.

⁷² B.N., p. 7.

Establecía así un distanciamiento, *otredad* o *diferencia* con respecto al mezquino ambiente intelectual y vital de la España de Franco. Pero también podemos considerar este escrito, -que Xavier Antich ha calificado muy acertadamente de texto programático⁷³-, como una declaración de principios de *otredad* respecto al pensamiento estético especulativo de la tradición occidental.

Tàpies acepta paladinamente la lucha de contrarios y el conflicto como motor de la historia, en el mismo sentido de quienes entienden que la historia de las ideas estéticas se ha desarrollado tanto en su *tradición* como en su *contradicción*, por *simpatía* y por *contraste*⁷⁴. Así, teorías y sistemas estéticos se han superpuesto en la historia unas veces apoyándose y otras contradiciéndose, hasta el punto de que puede hablarse también de una *anti-estética*.

En Tàpies, tanto el arte como su reflexión se constituyen en una *estética en lucha*, en línea con la noción ilustrada de la estética como instrumento de emancipación del hombre, formulada en lo que se ha considerado la *primera fase de la construcción de lo moderno*⁷⁵.

Sin embargo, la legitimidad contemporánea de la propia tradición estética occidental, en sus principales líneas de desarrollo, han sido puestas en duda desde el momento en que se marca una profunda secesión en el siglo XX entre esa tradición constituida por los autores cuya obra puede considerarse, básicamente, como un desarrollo de la *Crítica del Juicio* de Kant o de la *Estética* de Hegel por una parte y, de otra, la obra de lo que Mario Perniola denomina genéricamente las *estéticas del sentir*, irreductibles ya a las estéticas kantiana y hegeliana.

Efectivamente, la estética encarnada en los pensamiento kantiano y hegeliano presuponen una cierta *conciliación*, pero las cuestiones que surgen en el siglo veinte *no pueden reducirse jamás a un sentir antes armonizado y pacificado con el nombre de lo estético*, sino que entran en un conflicto aún mayor⁷⁶, el de un *sentir diferente* que hace que dichos autores ni siquiera puedan ser considerados estetas, por lo que incluso se ha propuesto la existencia de una *neo-estética* para las filosofías de la *diferencia*⁷⁷.

Este *sentir*, que Perniola califica de *imposibilidad estética*, ha producido en arte una intensa aporía, en un siglo cuya *racionalidad* (que venía ligada a cierta versión fallida de la modernidad que Tàpies liga con la noción del progreso como simple desarrollo material, singularmente encarnado en el

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ MORPURGO TAGLIABUE, G., *La estética... op. cit.*, p. 9.

⁷⁵ MARCHAN FIZ, S., *La estética..., op. cit.*, p. 12.

⁷⁶ PERNIOLA, M., *La estética del siglo XX*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, (1997), p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 195.

industrialismo salvaje) ha producido cientos de millones de muertos por violencia bélica o política.

Contrapuesto a esta racionalidad, el afloramiento en el pensamiento contemporáneo de lo *inconsciente* conculca gravemente tanto el principio de identidad aristotélico como el de la dialéctica hegeliana. De ahí que los pensadores enmarcados en la *estética del sentir* se consideren extraños a la estética en sentido estricto. Y ello porque el descubrimiento de lo *inconsciente* significa una *instancia psíquica tan extraña y diferente de la conciencia subjetiva* que hace que la simple especulación teórica se encuentre extremadamente alejada de la tradición estética encarnada en el pensamiento kantiano y hegeliano⁷⁸.

Esta contradicción no es extraña a Tàpies, que incluso la ha plasmado en el título de uno de sus libros: *El arte contra la estética*, como tampoco le son extrañas las estéticas del *sentir*, de la otredad o la *diferencia*⁷⁹, con las que coincide en su crítica a la razón ilustrada y la puesta en valor de lo *no racional* y lo *inconsciente*, pero, a diferencia de aquellas, que siguen basándose en la tradición especulativa occidental, Tàpies acude a otros ámbitos de pensamiento.

Presumimos que esta *estética del sentir*, en lo que atañe al pensamiento tapiesiano, -en el que es fundamental el ámbito de lo *inconsciente*-, hunde sus raíces en el movimiento romántico, revalorizado ahora porque, en línea con la actual concepción del mundo de la ecología profunda, rechazaba el dominio de la naturaleza por el hombre⁸⁰.

En el pensamiento romántico, según otra línea de investigación de nuestra tesis, se alimenta buena parte de la estética tapiesiana. Tàpies entiende que el sentir romántico mantiene su continuidad en las vanguardias históricas y alcanza a lo que Moreno Galván ha llamado la *segunda vanguardia* de la segunda mitad del siglo XX, con las que coincide en su rechazo de una sociedad excesivamente racionalizada y una producción industrial altamente destructiva y productora de miseria, aunque sea una *miseria diferente* a la del siglo XIX.

Y frente a esa miseria y contra el industrialismo salvaje, Tàpies ha interpuesto una *estética en lucha* por la que, si en 1955 afirmaba la *otredad* de sí mismo y propugnaba una *nueva visión de la realidad* frente a la *oscuridad*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 196: *Quizá, más que el horizonte de la mera especulación teórica, su ámbito (o, al menos, su punto de partida) sea aquel tan impuro del sentir, de las experiencias insólitas y perturbadoras, irreductibles a la identidad, ambivalentes, excesivas, de la que sigue estando entretejida la existencia de tantos hombres y mujeres del siglo (...) que guarda relaciones de vecindad con los estados psicopatológicos y el éxtasis místico, con la toxicomanía y las perversiones de diverso tipo, con el handicap y la minusvalía, con los "primitivos" y las culturas "distintas" donde las artes, la literatura y la música del siglo veinte han encontrado inspiración.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁰ BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista*, *op. cit.*, p. 56.

de la época⁸¹, durante toda su producción, hasta en sus últimos escritos a principios del siglo XXI, el arte y su reflexión, -incluso plasmado en artes tan heterodoxas como las *pintadas* y los *grafiti*-, ha continuado siendo instrumento de lucha contra una sociedad en la que prima la especulación urbanística, la *asepsia funcional* y la *regimentación "perfecta"*, situación que no tiene empacho en calificar, frente a cierta apariencia democrática, de *dominadora, terrorista y tiránica*⁸².

De ahí, la escasa repercusión del cambio de régimen político en España en el pensamiento tapiesiano: la alienación de la sociedad continúa una vez instaurada la democracia, como se comprueba por el hecho de una inexistente educación estética y la manipulación política de la ciudadanía por parte de la *industria cultural*; afirmando, al igual que lo harán otros autores⁸³, el escaso beneficio de la democratización de la cultura y el apoyo financiero del Estado, la "*promoción*" cultural y el arte accesible a todos, en el mismo sentido señalado por Eduardo Subirats en un texto, -no por casualidad incluido en el libro *Tàpies en perspectiva*⁸⁴-, en el que se afirma que la sempiterna frustración cultural de los sucesivos gobiernos autoritarios no se ha visto menguada en democracia en España, en cuya *transición* las esperanzas de *modernización y democratización reales* quedaron truncadas políticamente por una izquierda agotada, cuando no inmersa en el abuso del poder y la corrupción, y por un *vanguardismo estético de rasgos ostentadamente volátiles*, que devinieron en un ambiente de *fiesta* y de *performatización de eventos mediáticos* de una España plenamente posmoderna⁸⁵.

De ahí que, sustancialmente, el pensamiento tapiesiano, al igual que se ha dicho respecto de su obra plástica⁸⁶, no sufra un cambio notable con el cambio de las circunstancias políticas y haya continuado manteniendo una radical crítica de la sociedad contemporánea.

Entendemos, con Isaiah Berlin, que, para *valorar el auténtico significado y finalidad* de unas ideas, se hace necesario el conocimiento de la historia social y demás circunstancias del contexto en que nacen pero, como dice el mismo, *no es imprescindible para captar el núcleo central de cada doctrina o concepto [...]*⁸⁷ y la presente investigación no pretende contrastar el pensamiento de nuestro autor con su contexto histórico sino, sobre todo, investigar su contexto ideológico y las fuentes de las que se alimenta.

⁸¹ B.N., p. 43.

⁸² *Ibid.*, p. 201.

⁸³ JIMENEZ, M., *op. cit.*, p. 15.

⁸⁴ VV.AA, *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

⁸⁵ SUBIRATS, E., "De la transición al espectáculo", en VV.AA., *Tàpies en perspectiva, op. cit.*, p. 339 y 340.

⁸⁶ Sobre todo por las referencias más o menos explícitas a la lucha por los derechos humanos y la libertad en general y específicamente de su patria catalana.

⁸⁷ BERLIN, I., *Vico y Herder, op. cit.*, p. 21.

Según otra línea de investigación de nuestra tesis, las categorías estéticas heredadas de la tradición estética occidental se renuevan y enriquecen en nuestro autor, sobre todo a través de la recepción del pensamiento y la estética orientales. De hecho, presumimos que no se puede alcanzar una cabal comprensión del pensamiento tapiésiano sin poseer una perspectiva correcta del pensamiento oriental, lo que ha determinado que en el presente texto hayamos dedicado un extenso apartado al mismo.

Y este ámbito eleva la presente investigación a una complejidad cuasi inmarcesible, porque el pensamiento oriental, en sus diversas tendencias, hacen referencia específicamente a la reflexión sobre el arte, pero no existen compartimentos estancos con respecto al pensamiento en general.

Es más: estas filosofías son, de por sí, apenas incomprendibles para la mentalidad occidental, por un hecho central: las filosofías del Extremo Oriente no pueden ser *comprendidas* teóricamente, sino *intuidas* y *experimentadas* exclusivamente a través de su práctica. Sus textos filosóficos son *indicativos* pero jamás pueden transmitir una enseñanza que está vedada a cualquier ámbito que no sea la experiencia. De ahí que, en todo caso, requieran la enseñanza directa de maestro a alumno. Como dice Fritjof Capra, *el misticismo oriental proporciona un consistente y hermoso sistema (armazón) filosófico (pero) es sobre todo una experiencia que no puede aprenderse en los libros*⁸⁸.

Así, la tensión y resolución de la dicotomía reflexión/acción y su engarce en el pensamiento oriental, uno de los puntos nodales en la estética tapiésiana, es otro de los ámbitos que pretendemos indagar.

Otro de los ámbitos decisivos en la formación del pensamiento estético tapiésiano ha sido la ciencia. O, mejor dicho, lo que Tàpies llama la *nueva ciencia*, o *ciencia moderna*, en referencia a los descubrimientos científicos de los últimos tiempos en física, con su nueva concepción de la materia y del espacio; sus investigaciones en microbiología, psicología, etnografía... que según nuestro autor, han producido un *nuevo paradigma*⁸⁹, que ha desembocado en el *pensamiento sistémico* y la *ecología profunda*. Este ámbito de influencia ha sido muy escasamente tratado por la crítica, como el propio Tàpies ha señalado⁹⁰ y que, junto a la citada recepción del pensamiento oriental, consideramos fundamental para la comprensión de su pensamiento.

Pretendemos igualmente dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Pueden ser compatibles, según el pensamiento de nuestro autor, la nueva visión del mundo que proporciona la nueva ciencia, con los sentimientos religiosos, la visión del mundo de las tradiciones místicas en Occidente y el pensamiento y

⁸⁸ CAPRA, F. *El Tao de la física*, Luis Cárcamo, editor, Madrid, 1984, (1975), p. 13.

⁸⁹ CAPRA, F., *La trama de la vida*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁰ AINAUD I ESCUDERO, J. F., *Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies*, Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 115.

la praxis extremo-oriental? ¿Están tan alejados la ciencia y el misticismo como pretende el pensamiento clásico?

Como dice Umberto Eco, en estética no podemos prescindir de nuestros gustos e intereses⁹¹ o, como afirma Morpurgo Tagliabue, citando a Hume, *no sólo en poesía y en música estamos obligados a seguir nuestro gusto y nuestro sentimiento, sino también en filosofía*⁹². El mero hecho de haber seleccionado la obra de un autor concreto constituye de por sí un acto crítico, porque es una declaración de reconocimiento; pero ello no implica en absoluto estar de acuerdo con todos sus asertos. Sin embargo, no es el objetivo de la presente tesis la crítica de su pensamiento, ni la aceptación o contradicción de su conceptualización en su contexto histórico, lo que, sin duda, poseería un extraordinario interés, pero excedería con mucho el ámbito que pretendemos acotar, ya de por sí complejo y extenso, de la *presentación* de la interrelación de las ideas y categorías estéticas, que estructuran su pensamiento, su raíz y su sentido.

Independientemente del interés genérico por el arte y su incidencia en la sociedad, una de las causas iniciales de que Tàpies se haya sentido compelido a navegar por las siempre intranquilas aguas de la reflexión estética ha sido la conciencia de que la interpretación de su obra por parte de ciertos autores, según palabras de nuestro artista, *a veces solo les sirve para corroborar su propia teoría estética*⁹³. Isaiah Berlín ha dejado dicho que *toda interpretación de un pensamiento es una tergiversación*. Por eso afirmaba que *no hay [...] lectura alguna que pueda sustituir a la del original*⁹⁴. De ahí que, de conformidad con la pretensión manifestada de, ante todo, ofrecer la *presentación* de su pensamiento, procederemos a la transcripción *in extenso* de sus textos, incluso a través de conscientes reiteraciones que entendemos imprescindibles para establecer, mediante su entrecruzamiento, la interrelación y coherencia interna de su pensamiento como un todo orgánico, cumpliendo así en lo posible el deseo de nuestro autor:

*Hay bastante escrito sobre mí... Puede ser que falte una obra global y más exhaustiva [...]*⁹⁵

Tàpies ha declarado que el fin último de su producción artística ha sido ser *útil* a la sociedad⁹⁶. El mismo sentido tiene su reflexión sobre el arte. Por eso ha plasmado por escrito sus reflexiones sin evitar la polémica. O, más

⁹¹ ECO, U., La definición...*op. cit.*, p. 52.

⁹² MORPURGO TAGLIABUE, G., La estética... *op. cit.*, p. 10.

⁹³ Entrevista realizada por J. F. Ainaud i Escudero e incluida en AINAUD I ESCUDERO, J. F., Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies, *op. cit.*, p. 115.

⁹⁴ BERLÍN, I., *Vico*... *op. cit.*, p. 37.

⁹⁵ AINAUD I ESCUDERO, J. F., *op. cit.*, p. 116.

⁹⁶ E.A., p. 84.

bien, consciente de que los problemas del arte reflejan los problemas de la libertad y la salud cultural de la sociedad, buscando la polémica. Porque la expresión del pensamiento tiene el mismo sentido que Picasso atribuía a la expresión plástica: *es un arma*. ¿Contra qué?

Tàpies ha percibido la existencia de una *sociedad alienada* por la banalización de lo cotidiano y la visión irreal del mundo⁹⁷. El arte y su reflexión deben ser útiles a una sociedad escindida, *fragmentada*. La reflexión tapiésiana pretende ser útil al establecer la relación existente entre *arte y vida*.

Por eso no es casual que en los textos de Tàpies aparezca con frecuencia un concepto desarrollado por W. Dilthey: *concepción -o visión- del mundo (Weltanschauung)*⁹⁸, porque, en expresión de este, por encima del *campo de las ruinas* que suponen los diversos sistemas filosóficos en la historia, rige la *vida*:

*La última raíz de la visión del mundo es la vida*⁹⁹.

La presentación de las ideas estéticas del pensamiento de Tàpies, su relación interna y sus raíces ideológicas, es el objetivo fundamental del presente texto. Un texto que, consecuentemente, también pretende ser útil.

⁹⁷ M.P., p. 170.

⁹⁸ Ver, p.e., B.N., p. 70 y 72; E.A., p. 62; B.N., p. 53.

⁹⁹ DILTHEY, W., *Teoría de las concepciones del mundo*, Revista de Occidente, Madrid, 1974, p. 40.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando, en el año 2004, un gran conocedor de la obra y la personalidad de Tàpies, Manuel Borja-Villel, pretendió plasmar en un texto la significación de su obra plástica y su recepción por la sociedad¹⁰⁰, acudió a los autores de su entorno cultural, para que manifestasen su percepción personal y, por otra parte, a escritos de la crítica internacional que creyó más significativos. Pero también entendió la necesidad de reproducir una selección de textos escritos y publicados anteriormente por Tàpies, reconociendo así explícitamente la importancia de su reflexión teórica¹⁰¹.

Antoni Tàpies ha sido reconocido a nivel internacional como uno de los artistas plásticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, por lo que existe una abundante, -literalmente inabarcable-, bibliografía sobre su obra plástica y su biografía, hecho que entendemos nos exime de la presentación de dichos aspectos. Pero es también el autor de una extensa reflexión sobre el arte, ámbito que, en cambio, ha disfrutado de mucha menor atención de la crítica, sobre todo, tal como pretendemos mostrar aquí, en su consideración de conjunto.

Por ello, cuando Valeriano Bozal inicia, en su obra *Arte del siglo XX en España*¹⁰², el apartado dedicado a nuestro autor, señala la dificultad de abordar su estudio, dada la inmensa cantidad de trabajos publicados, tanto monografías como artículos y entrevistas, en los que se ha tratado su obra plástica en relación a *los estilos artísticos y movimientos del arte contemporáneo, a la sociedad y el espíritu catalanes, a los problemas políticos, sociales y culturales de la España de Franco, a las civilizaciones y el pensamiento orientales, etc.*, faltando así, evidentemente, la referencia a su pensamiento estético plasmado por escrito.

Como ha dicho Roland Penrose, la significación de la obra plástica de nuestro autor es muy hermética¹⁰³. Y altamente sugerente, diríamos nosotros, pues, de inmediato, el estudioso se siente atraído hasta el vértigo por la profundidad de su universo plástico.

Quizá por ello los autores, legítimamente, se han visto impelidos a describir, analizar e interpretar su vasta e intensa trayectoria creativa. Pero habitualmente lo han hecho desde su propio acervo cultural, obviando la teoría estética del autor.

¹⁰⁰ VV.AA. *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰² BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España*, Summa artis, Espasa Calpe, 2000 (1991), p. 296.

¹⁰³ PENROSE, R., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 60.

Este hecho ha sido puesto de relieve por el propio Tàpies, cuando, en referencia a un autor tan relevante para la época -y amigo personal- como fue Michel Tapiè, ha dicho:

*Tapié 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*¹⁰⁴.

Quizás, por lo mismo, con demasiada frecuencia, los autores no hacen referencia alguna, o muy escasa, al discurso estético de Tàpies, no sólo en lo que se refiere a su propia obra plástica, sino, tal como pretendemos aquí, a su teoría estética con valor general.

Por ello, en rigor, en el estado de la cuestión sólo deberíamos tratar los escritos de la crítica que han tenido en consideración sus textos. Sin embargo creemos legítimo y conveniente traer a colación aquellos autores que, aún sin citar dichos textos, bien por su relación y cercanía personal o porque lo han deducido correctamente de su obra plástica, han tratado las *ideas* o *categorías estéticas* que conforman la estructura del pensamiento tapiesiano.

Consecuentemente, no haremos referencia a los escritos de los autores que no hacen sino reiterar estas ideas o las tratan de forma marginal.

LA CRÍTICA EN LOS TIEMPOS OSCUROS. JUAN EDUARDO CIRLOT

Tàpies relata, en su *Memoria personal*, sobre el estado de la crítica sobre arte en la España de la dictadura de los años cincuenta del siglo pasado:

*¡Cuántas barbaridades se decían! Hay críticos que hoy pasan por avanzados y que trataron entonces a Mondrian y Kandinsky de retrasados mentales, que calificaron a todos los abstractos como gente que sentía repugnancia por la vida, por la existencia, sin mencionar a los que decían que eran pervertidos, snobs, etc.*¹⁰⁵

La España franquista era entonces un desierto intelectual en el que solo de vez en cuando asomaba algún oasis crítico¹⁰⁶.

¹⁰⁴ M.P., p. 328.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰⁶ Sin duda, el panorama de la crítica estética de la época está aquí simplificado, pero lo cierto es que, con harta frecuencia, se plegaba al pensamiento del Régimen o, en todo caso, era extraordinariamente cautelosa a la hora de salirse de las directrices marcadas. Así, el reconocimiento de la pintura no académica, abstracta o informal, lo fue como propaganda hacia el exterior, a partir de 1945, con la derrota del Eje. De hecho, la ansiedad del Régimen por dar una imagen de modernidad y permitir su homologación en el ámbito internacional no le impidió continuar en el interior con su política de brutal represión. Por ello, la interpretación y justificación

Por eso es difícil exagerar la importancia de los escritos en torno a la obra de Tàpies de Juan Eduardo Cirlot,¹⁰⁷ auténtico adalid en los años cincuenta del pasado siglo, junto a Cirici Pellicer y Sebastià Gasch, en el erial cultural de la España de la dictadura franquista, al reconocer el valor, analizar e interpretar la primera producción de Tàpies. Por ello, y aunque las ideas estéticas tratadas hayan sido extraídas de su obra plástica y no de su obra teórica, entendemos inexcusable hacer aquí referencia a ellas.

La obra de Cirlot, *Tàpies*, recopila dos libros: *Tàpies* y *Significación de la pintura de Tàpies*, así como los artículos escritos entre 1949 y 1973. Se trata de un cuarto de siglo de textos significativamente cercanos a la figura de nuestro autor.

Ya en el preámbulo, Cirlot nos ofrece varias de las claves del pensamiento tapiésiano: la *expresión autónoma de la materia*, la intención última, (en el mismo sentido del *pietrificato nunc* de Giuseppe Gatt¹⁰⁸) 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*¹⁰⁹.

Así, enuncia tres de las principales ideas que serán fundamentales en nuestra investigación: lo *material*, *conciencia de lo real* y lo *intemporal*.

En torno a ésta última idea y en el mismo sentido, aunque mucho después, Alfonso E. Pérez Sánchez¹¹⁰ articula la noción de *monumento*, tradicionalmente asociado a la durabilidad del material (*aere perennis*) en relación a la categoría de *lo permanente*.

Toma Pérez Sánchez como ejemplo significativo la obra de Tàpies, *Monumento a Picasso*, de la que afirma que se aproxima más a la noción inglesa de *memorial*, en donde, *perdida ya toda confianza en la solemnidad unitaria*, por el uso de objetos cotidianos, se produce una especie de *desmonumentalización*. Pérez Sánchez interpreta esta aparente paradoja, ante todo, como una *permanencia* de la memoria picassiana, a la vez que se produce una pérdida de la solemnidad, de la monumentalidad, por el uso de materiales vulgares.

Trazan así, tanto Cirlot como Pérez Sánchez otra línea de reflexión que interesa a nuestra investigación: el juego entre lo *cotidiano*, incluso de lo

de la nueva pintura lo fue desde los parámetros de "el problema de España", de "lo religioso" (por supuesto, católico) y la "despolitización del arte". Véase en este sentido DÍAZ SANCHEZ, J., *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Cátedra, Madrid, 2013.

¹⁰⁷ CIRLOT, J. E., *Tàpies*, Omega, Barcelona, 2000.

¹⁰⁸ GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Boloña, 1967, p. 14.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., Monumento y pintura. "A propósito del monumento a Picasso de Antoni Tàpies" en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, 1988.

ínfimo por el empleo de materiales humildes (que la sociedad industrial considera desechables) y lo *permanente*¹¹¹.

También trata Cirlot el *proceso creativo*, en donde pone de relieve una de las dicotomías estructuradoras de la estética tapiesiana y, desde luego, de la historia de la estética: *intuición* y *reflexión*.

En Tàpies, según Cirlot, lo *intuitivo* del acto creativo viene siempre precedido por una previa *reflexión*, singularmente referida al estudio de la historia del arte y del pensamiento estético. Tàpies ya era entonces un estudioso de la historia del arte, -de cuyos contenidos profundos se sentiría siempre leal heredero-. Señala así Cirlot un elemento fundamental en la formación de su pensamiento: los libros.

En íntima relación con la idea de *permanencia*, Cirlot hace referencia a otra de las categorías que fundamentan la estética tapiesiana: la *tradición*, que concreta en la presencia de los *símbolos*¹¹², ámbito en el que Cirlot fue un gran estudioso¹¹³. Se trata de símbolos que pertenecen a una *tradición universal*¹¹⁴.

Sin embargo, hemos de señalar ya aquí, (indicando desde este momento que es un tema cardinal que trataremos de desarrollar de este texto), que lo simbólico en Tàpies ha sido negado posteriormente por otro gran conocedor de nuestro artista y su obra. Efectivamente Xavier Antich ha afirmado:

[...] *esforzarse, como hacen tantos autores, por interpretar la obra de Tàpies en clave simbólica o iconográfica implica reincidir en un paradigma caduco*¹¹⁵.

En el mismo sentido de Antich, Vera Linhartová también defiende en Tàpies la *inmanencia de toda idea en la vida de la materia*, en donde el mundo *no se refleja en imágenes ni es representado por objetos simbólicos*¹¹⁶.

Contrariamente, Cirlot insistió en el carácter simbólico de la obra plástica de Tàpies, dedicando a este aspecto varios capítulos¹¹⁷.

También en otro texto, *El arte otro*,¹¹⁸ Cirlot afirma genéricamente el carácter profundamente simbólico del arte *informal*, tendencia a la que consideraba pertenecía la obra plástica de Tàpies¹¹⁹, reconociendo

¹¹¹ *Ibid.*, p. 229 y 230.

¹¹² CIRLOT, J. E., Tàpies, *op. cit.*, p. 85.

¹¹³ Cirlot es autor de la obra *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2005, (1997).

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ 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*, catálogo, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998, p. 207.

¹¹⁶ LINHARTOVÁ, L., *Tàpies*, Gili, Barcelona, 1972, p. 2.

¹¹⁷ CIRLOT, J. E. Tàpies, *op. cit.*, pp. 109 y 117, "Símbolos en los primeros períodos", "Simbolismo de las imágenes informales"..

¹¹⁸ CIRLOT, J. E., *El arte otro*, Seix Barral, Barcelona, 1957.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 12 y 13.

específicamente el valor de lo *sígnico* y la presencia de *mensajes cifrados*¹²⁰, lo que enlazaría con una cierta tradición en la historia del arte que expresa lo que, *más allá del conjunto de "formas, líneas, colores organizados de un cierto modo"*¹²¹, es inenunciable en ciertos terrenos de nuestra actividad intelectual.

También en esta tradición simbólica, -según dirá posteriormente J. Teixidor-, se insertan los *argumentos* (*asunto, materia*) de Tàpies, que constituyen un *indicio* o *señal* que hay que atisbar *pacientemente, amorosamente*¹²².

*Pero el contenido, la historia, se adhieren a la materia, a la línea, al color, y en definitiva es indiscutible el sentido de los perfiles caligráficos de la miniatura irlandesa, de los entrelazados de los hierros de los pueblos bárbaros, de las repeticiones geométricas del Islam*¹²³.

De igual manera Friederich Bayl señala la importancia en Tàpies de *lo que ha escapado siempre a la palabra, [...] aquello que no puede explicarse sino por sí solo*. Es lo *simbólico* y lo *metafórico*, aquello que está oculto, que pertenece a una *tradición universal*, y que en Tàpies representa, dice Bayl, ante todo, el *silencio*, aquello de lo que, no se puede hablar *y que no se puede capturar con redes, solo con silencio*¹²⁴.

Plantean así, los anteriores autores, el problema estético de lo *inefable* y la posibilidad de ser revelado, o al menos sugerido, por la obra de arte, a través del *símbolo*. Pero también se perfila la posibilidad de que *algo* permanezca oculto. La posibilidad de que la obra de arte solo *sugiera* la existencia de ese algo misterioso, que no debe ser revelado.

Relacionado con la anterior idea y de singular importancia para la presente investigación, es la reseña que hace Cirlot de una faceta fundamental en la estética Tapiésiana, cuando afirma que en él se produce una *paradójica reinscripción de la metafísica en la física*, con expresa negativa a escindir los universos del *espíritu* y la *materia*.

El resto del libro de Cirlot constituye una apasionada e incisiva descripción del desarrollo de las técnicas y las formas (con *disolución de la iconografía convencional*) de la obra plástica de nuestro autor. Descripción que tiene en Cirlot, consciente de la enorme dificultad del público de la época, fundamentalmente un carácter didáctico. Como dice Lourdes Cirlot en la

¹²⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹²¹ Como es sabido, hace referencia a Maurice Denis.

¹²² TEIXIDOR, J., "Los argumentos de Tàpies," en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960, p. 233.

¹²³ *Ibid.* p. 234.

¹²⁴ BAYL, FR. "Tàpies o el silencio", en *Papeles de son Armadans*, Tomo LXIII, nº CLXXXVII, Palma de Mallorca, 1971, pp. 239-247. PUIG, A., prólogo a VALLÈS ROVIRA, J., *Tàpies empremta, (art-vida)*, Robrenyo, Barcelona, 1983, p. 9.

introducción a dicho libro, *entendía la obra de Tàpies y necesitaba con verdadera ansiedad hacerla comprensible a los demás*¹²⁵.

Cirlot no hace expresa referencia 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” la obra plástica de Tàpies en el sentido que afirma Arnau Puig (*entenderlo, vivirlo*)¹²⁶, habría visto en la trayectoria posterior de nuestro autor, ni si habría acudido entonces a sus cada vez más frecuentes textos. Cirlot, desde una honestidad admirable llegó a preguntarse en uno de sus últimos escritos, respecto de lo *hermético* o lo *inefable* de la obra plástica 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 contestado 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 (...)*¹²⁷

Nosotros pretendemos continuar, desde la perspectiva de los textos de Tàpies, la labor de J. E. Cirlot, quien supo ver la importancia del elemento *perenne* y su contrapunto en lo *efímero*; de lo *simbólico* y de lo *inefable*.

CIRICI PELLICER.

Junto a Cirlot, casi en exclusiva, mantuvo el protagonismo en la reflexión sobre la obra plástica de Tàpies en los años cincuenta del siglo pasado el historiador y crítico de arte Alexander Cirici Pellicer.

Cirici, al igual que Cirlot, es consciente de la enorme dificultad que padece el espectador de la época para comprender las novedosas formas plásticas de Tàpies. Por ello, en sus escritos, al igual que Cirlot, traza una especie de ruta descriptiva y explicativa de las obras.

Esta función didáctica o *educación estética* la plasma Cirici en una pequeña monografía¹²⁸.

¹²⁵ CIRLOT, L., Introducción a. CIRLOT, J. E., *op. cit.*, p. XIX.

¹²⁶ CIRLOT, J. E. “La obra actual de Tàpies”, publicada en Goya, nº 94, 1970, incluida en *Tàpies*, Omega, Barcelona, 1999, p. 255.

¹²⁷ CIRICI PELLICER, A. *Tàpies, 1954-1964*, Gustavo Gili, Barcelona 1964.

En ella afirma 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. Y ello mediante la presentación de *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* y su preferencia por la *intuición*:

*Es el diálogo de lo contingente con lo absoluto, de lo existente con la nada, en una especie de afirmación cátera 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*¹²⁹.

En el mismo sentido insiste Cirici en un texto destinado a una importante edición especial dedicada a Tàpies en la revista *Papeles de Son Armadans*¹³⁰:

[...] *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*¹³¹.

Con esto Cirici dio, desde muy temprano, con una de las puertas de entrada al pensamiento tapiesiano: la expresión de lo *absoluto*, por definición *inefable*, a través de lo particular y material.

Por ello concluye:

*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*¹³².

Consideramos este párrafo muy relevante, en cuanto que pone de manifiesto el *proceso creativo* y su base *no racional* que, como señala el propio Cirici en otro escrito, indica la pertenencia de la estética tapiesiana a lo *esencialmente romántico*¹³³.

En el mismo sentido, en el presente texto pretendemos mostrar las categorías nodales que Cirici ha deducido de la obra plástica: lo *absoluto*, lo *inefable*, lo *mágico*, y su arraigo en el movimiento romántico, pero, en nuestro caso, tomando como fuente el discurso estético de nuestro autor.

¹²⁹ *Ibid.* p. 10.

¹³⁰ CIRICI PELLICER, A., “Tàpies realista”, en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

¹³¹ *Ibid.*, p. 266.

¹³² *Ibid.*, p. 270.

¹³³ Reproducido en VV.AA., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p. 64.

BLAY BONET. ARTE Y REALIDAD.

Blai Bonet afirma que en la obra plástica de Tàpies se plasma una *voluntad poética del lenguaje, abierto sobre el abismo de todos los posibles significados*. Y el *hombre* es el tema de su obra¹³⁴, deduciendo así dos características de su pensamiento estético: su sentido *polisémico*, pero siempre desde la permanente expresión de lo *humano*.

Pone de manifiesto Blay Bonet la indisoluble relación entre la vida y la obra de nuestro autor. La *experiencia* de la posguerra y de la enfermedad produce la inadaptación a la *falsilla de la vida corriente*. Por eso no sólo la obra de arte se sirve del *símbolo*, sea esto lo que sea, aunque siempre referido a un *orden superior a lo individual*, sino que el propio artista se *reconoce símbolo*¹³⁵. Símbolo de lo humano, *incesante referencia al hombre o a cosas de su vida y muerte*,¹³⁶ que procede de una *continuidad*, no lineal, sino dialéctica, entre el pasado (singularmente el arte románico) y la esperanza de futuro.

Tàpies, según Blay Bonet, desde una perspectiva eminentemente poética, pone el énfasis sobre la *historia que "fue" y fue hermosa* y muestra el futuro a *una gran multitud encasquillada en la ineptitud para el salto incesante*¹³⁷.

Reconoce así Blay Bonet en Tàpies la conciencia de la belleza que informaba ciertos tiempos pasados, la voluntad de tomarlos como ejemplo y proyectarlos hacia el futuro.

El sentido de lo humano hace que Tàpies, *agarrado a la realidad*, sea el *creador de una absolutamente nueva imagen del hombre* (por ello) *referirse simplemente al informalismo es cometer una gran parcialidad*¹³⁸. Es la *realidad* de los graves colores del Montseny, de las sombras del encinar, de las baldosas de las abadías, de los sillares del cementerio, de los troncos en aspa, de las puertas de las masías, las cabeceras de las camas, el arcón labrado por la polilla o las piedras de sentarse a cada lado de la ventana¹³⁹. De la realidad de *la artesanía, rotunda en su no más allá de sí misma, y el arte: forma sacramental de, con la materia de los días laborables, continuar dando testimonio del espíritu del hombre*¹⁴⁰.

¹³⁴ BONET, B. *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1964, p. 28.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 34-41.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

Una realidad *agarrada* de tal modo que, en el *proceso creativo*, no es *pintada sino realizada*¹⁴¹. Por eso, el resultado del trabajo es la *forma* porque, *el arte sin forma cotidiana, conduce al escalofrío*¹⁴².

Así pues, Bonet señala varias nociones nodales que conforman la estructura del pensamiento estético tapiesiano: *realidad, forma, objeto, símbolo y poesía*.

JOAN TEIXIDOR. EL ARTE DE LO ÍNFIMO.

Según Joan Teixidor¹⁴³, en la obra plástica de Tàpies, lo *ínfimo* es arte. Los materiales que la sociedad desecha, las *tristes materias*, (cartón, papel, madera) en las que el artista interviene mínimamente para *preservar la más pura objetividad*, son arte¹⁴⁴. Y ello porque, resultando más próximos a nosotros, constituyen la base de esta *grave meditación de Tàpies sobre el mundo*¹⁴⁵.

Es en esta intervención mínima del artista sobre las soportes más humildes, de donde Teixidor deduce dos de los parámetros más importantes de la estética tapiesiana: la meditación sobre el *doble fondo* de la realidad, es decir, la reflexión de que *hay algo más allá* de la realidad aparente de las cosas, que poseen así un valor *simbólico*, pero, a la vez, también de *sí mismo*¹⁴⁶, que se expresa desde la pura introspección del artista.

A partir de estas coordenadas Teixidor discute algunos de los tópicos que se han escrito sobre nuestro autor: la influencia del movimiento *Dau al set* y Joan Brossa que, si bien coincidían en su lucha contra el adocenamiento de la época, también *distrajeron* con su *fantasmagoría excesivamente literaria* una estética destinada inexorablemente a desbordar ése y todos los movimientos¹⁴⁷, incluida su adscripción a la llamada *pintura matérica*, así como al *informalismo*, desde donde Tàpies evoluciona hacia lo *tectónico*¹⁴⁸.

La causa de esta evolución, según Teixidor, es el *enorme peso moral* que, más allá del puro *grito*, le aleja de *toda veleidad informal*. La consciencia de la necesidad de protestar contra la alienante tecnificación de nuestra sociedad industrial le aproxima a *mundos primitivos y civilizaciones perdidas*¹⁴⁹ y su tradición de lo *simbólico*, que le proporciona un sentido del orden, y

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 42-46.

¹⁴² *Ibid.*, p. 47.

¹⁴³ TEIXIDOR, J., *Antoni Tàpies*, Sala Gaspar, Barcelona, 1965.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 17 y 20.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 21.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

que, en colaboración con el *gesto, de intimidad afluada*, produce un *encuadramiento de la forma*¹⁵⁰.

Por ello los elementos de contención y transición, (particiones, formas ascensionales, paredes y puertas) son *símbolos de temas muy simples y decisivos. Día, noche, muerte y vida*.¹⁵¹

El *gesto* tiene sentido en cuanto exorcismo de una *tierra escindida*, de un *mundo en crisis*¹⁵². Esta intervención hace que el artista intente mostrarnos que *la materia es espíritu y la tierra, sabiduría*.¹⁵³ Y esta reflexión, nos indica Teixidor, en Tàpies, tiene un *probable* camino de consciencia y profundización en las fuentes orientales: *El libro del té* y demás *textos taoístas y de los grandes maestros del zen*¹⁵⁴.

Así, Teixidor nos señala el valor de lo *ínfimo* -y su capacidad para protestar contra el industrialismo- y su carácter simbólico para expresar aquello que existe más allá de la realidad aparente, destruyendo el tópico informalista al poner de relieve la yuxtaposición entre el *gesto* y el *orden* en su *encuadramiento formal* así como la expresión de las grandes dicotomías del mundo. Y sugiere la *probable* fundamentación en las fuentes orientales.

Nuestra tesis presume que son precisamente la filosofía y la praxis oriental las únicas que pueden ofrecernos, en último término, una perspectiva correcta de las fuentes de las que manan y dan sentido a las anteriores fundamentales nociones: lo *ínfimo*, la *realidad profunda*, -de nuevo- el *símbolo* y la yuxtaposición entre *orden* y *caos*.

JOSE MARIA MORENO GALVÁN. LA *SEGUNDA VANGUARDIA*.

Cuando J. M. Moreno Galván afirma la existencia de una *segunda vanguardia* a partir de los años cincuenta del siglo pasado¹⁵⁵ está pensando también -y sobre todo- en Tàpies.

Aunque no hace referencia a la reflexión estética de nuestro autor, Moreno Galván deduce acertadamente varias de las principales ideas estéticas que estructuran su pensamiento.

Efectivamente, una de ideas nodales que conforman la teoría de Tàpies - y la propia historia de las ideas estética- es la relación entre *tradición* y *modernidad*. Y en el seno de ésta, la *vanguardia*.

¿Dónde comienza la vanguardia?

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵² *Ibid.*, p. 30.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ MORENO GALVAN, J. M., *La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969.

Según Moreno Galván, en el arte parietal de Altamira. Y considera, que es allí donde se funda una *tradicón* que continúa en los *beatos*, el románico catalán, Velázquez, Goya..., en el mismo sentido en que, otro autor, Gaya Nuño, pide no separar *el arte novísimo del que entendemos por histórico*¹⁵⁶. Así pues, según esta idea, se difumina la dicotomía *tradicón/vanguardia*.

Moreno Galván percibe un cierto *aire de familia* entre las formas de la vanguardia y las de aquellas tradiciones, y ello porque existe en ambas una semejante interpretación de la *realidad*: si el arte es el *testigo fundamental de la vida del hombre*, y en la *historicidad* del hombre, *-que necesita saber lo que ha sido para poder ser lo que es-*, tiene su base la *necesidad* del arte¹⁵⁷. Esto explica el *aire de familia* de las formas producidas en épocas muy alejadas en el tiempo. Y en todas estas consideraciones Moreno Galván incluye a Tàpies, quien se siente inmerso en ese *continuum* que supera las fronteras entre modernidad y tradición, o, como afirma igualmente José María Faerma, tenía *conciencia de formar parte de una tradición*¹⁵⁸.

Tàpies, según Moreno Galván, junto a la llamada *segunda vanguardia*, ciertamente se opone, no a la tradición, sino a cierta *tradicón*: la del *naturalismo academicista*, a la vez que se siente continuador del arte prehistórico y el arte de otras culturas, singularmente de la extremo-oriental¹⁵⁹.

También señala uno de los elementos más importantes de la plástica y la teoría estética de Tàpies que se manifiesta como uno de los *elementos de permanencia* en la historia: la *fidelidad a la simbología*¹⁶⁰.

Es a través de esta fidelidad al *símbolo* -y, por ello, la forma- lo que, según Moreno Galván, logra salvar la contradicción entre lo *permanente* y el *cambio* en la historia¹⁶¹.

Y, por lo mismo, Moreno Galván niega que Tàpies sea un *aforalista*, o la denominación común a la crítica, *informalista*. Porque, a través de la *fidelidad al signo* sigue siendo fiel a la *forma*, aunque sea una *forma otra*. Pretende penetrar en la *auténtica realidad* que es, precisamente, lo que va más allá de la *realidad aparente*. Se trata de una realidad que, más allá de su consideración filosófica, es construida por la sociedad de consumo como una realidad artificial creada para la alienación del hombre¹⁶².

Tàpies, según Moreno Galván, pretende indicar el camino a seguir para que podamos constituir la sociedad contemporánea en la *prehistoria de un*

¹⁵⁶ GAYA NUÑO, J. A., "La pintura oclusiva de Antoni Tàpies", en *Cuadernos de son Armadans*, op. cit., p. 254.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁸ FAERMA GARCIA-BERMEJO, J.M., *Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1998.

¹⁵⁹ MORENO GALVAN, J. M., *La última vanguardia*, op. cit., p. 18.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.* p. 50.

¹⁶² *Ibid.* p. 56.

nuevo mundo¹⁶³. Para ello Tàpies se acoge a la *tradición simbólica* de la historia del arte mediante la constitución necesaria de la *forma* para indicar un *proyecto de futuro*.

Por eso es necesario enlazar el arte con la vida. El *cordón umbilical que une a todo eso con la vida*¹⁶⁴.

SEBASTIÀ GASCH. *FORMA E IDEA. ALIENACIÓN*.

No hay en Sebastià Gasch ni rastro de esa "incomodidad" que Pere Gimferrer atribuiría a los críticos de arte que sintieron su territorio invadido por los escritos de Tàpies¹⁶⁵. Por ello reconoce paladinamente la importancia de su reflexión estética¹⁶⁶, haciendo referencia específica a su libro *La práctica del arte*.

En este encuentra Gasch la relación fundamental entre al artista y su tiempo. Tiempo de crisis. Crisis de los valores humanos, en conflicto *entre sí* y del hombre *consigo mismo*¹⁶⁷, señalando uno de los elementos nodales del pensamiento tapiesiano: la conciencia de una sociedad fragmentada y alienada y a necesidad de la interposición de todos los medios -entre los que el arte es uno más- para remediarlo.

Igualmente, de los textos de Tàpies extrae Gasch la fundamental relación entre el *artista* y el *observador* y los requisitos que aquél exige de ambos: la libertad de practicar el arte en aquél y la libertad de este para *leerlo*¹⁶⁸. Señala así dos polos dinámicos del arte: la *personalidad* del artista y la sensibilización previa del espectador, es decir, su la *educación estética*.

¿Cuál debe ser la intención última del artista?

De nuevo Gasch elude realizar interpretaciones personales y acude a una entrevista realizada por él mismo en 1955¹⁶⁹ para señalar la exigencia ética que Tàpies demanda para quien pide ser considerado *artista*: la ineludible necesidad de estar *ligado a las fuerzas progresistas* de su tiempo y avanzar en su trabajo paralelamente a *las otras disciplinas intelectuales: filosóficas, científicas y políticas*¹⁷⁰.

Del contacto con estas disciplinas y estas fuerzas extrae el artista los motivos, las *ideas* de su obra. Pero no es suficiente. Ha de dar, ineludiblemente, *forma* a estas ideas. Desde su propia soledad y desde los

¹⁶³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁴ MORENO GALVAN, J.M., Prólogo a *Tàpies*, catálogo, Galería Juana Mordó, Madrid, 1974.

¹⁶⁵ Ver *infra* p. 44.

¹⁶⁶ GASCH, S., *Tàpies*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 58 y 59.

¹⁶⁹ Esta entrevista constituye el primer texto de Tàpies, recogido en *Tàpies en blanco y negro* bajo el título *Arte-Idea*, dedicado muy consecuentemente a Sebastià Gasch.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 27 y 28.

problemas y la *leyes* del Arte (así, con mayúscula), en constante *experimentación* y lucha con los *materiales*¹⁷¹.

Esta es, según reseña Gasch, la ineludible conjunción, una vez más en la historia del arte y de las ideas estéticas, de la *idea* o *contenido* con la *forma*. Solo así se puede alcanzar un *profundo conocimiento de la realidad* y se logrará la *eficacia* de la obra de arte en el espectador¹⁷².

Y solo las *formas* no caducadas pueden constituir un revulsivo para la sociedad. En caso contrario *no son auténticas obras de arte*¹⁷³.

La ósmosis entre la obra plástica y la obra teórica de Tàpies se produce a través de una fina lámina o frontera: la idea de lo *inefable*. Por eso Gasch ha entendido que el arte de Tàpies, *místicamente lanzado a lo absoluto*, [...] *empieza precisamente donde terminan las palabras*. Lo inefable de la obra de arte que, como el poema, impide ser explicada. Así Gasch apunta otra de las características del pensamiento tapiesiano: la supremacía de la *imagen* frente a las limitaciones de la *palabra* como vía de conocimiento, y la consecuente dificultad de analizar la obra de arte.

Otra de las características que señala Gasch, en el mismo sentido que Elena Vozmediano¹⁷⁴ -y, como estamos viendo, otros autores incluidos en este apartado-, es la adscripción de la estética tapiesiana al movimiento romántico, concretamente aquí, en su valoración de *lo destruido y avejentado*¹⁷⁵ y en la *grandeza de las cosas pobres* que Gasch fundamenta en la lucha de Tàpies contra la visión alienada de la realidad¹⁷⁶.

En otro aspecto también relevante, Gasch señala en un escrito de 1949¹⁷⁷, en coincidencia con nuestro autor, la idea de que la *mímesis*, entendida como imitación de la realidad aparente, ha sido una especie de excepción histórica, en cuanto que constituye un período de tiempo -quinientos años- muy limitado en relación a la totalidad de la historia del arte que, en sus múltiples variaciones, *nunca se han preocupado de imitar la naturaleza*¹⁷⁸.

Así, Gasch ha puesto de relieve la importancia en Tàpies de la relación entre el artista, como actor necesario en conjunción con otras *fuerzas progresistas*, y la sociedad contemporánea; la especificidad de los instrumentos del arte como medio eficaz para realizar dicha colaboración y la relación yuxtapuesta entre imagen y palabra. Así mismo queda reseñada la adscripción de nuestro autor a la corriente romántica y a toda la extensa tradición de la historia del arte no sometida a la *mímesis* naturalista.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 29.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁴ VOZMEDIANO, E., "Antoni Tàpies, creyente", en revista *Arte y parte*, nº 11, 1977, p. 56.

¹⁷⁵ GASCH, S., Tàpies, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁷ VVAA., Tàpies en perspectiva, MACBA, Barcelona, 2004.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

PERE GIMFERRER. AUTONOMÍA ESTÉTICA. ARTE Y NACIÓN.

Pere Gimferrer, bajo el título *Tàpies teòric*, dedica un capítulo de su obra, *Tàpies i l'esperit català*¹⁷⁹, a sus textos escritos, reconociendo así explícitamente la importancia a su aportación teórica.

Indica Gimferrer genéricamente el valor de los escritos teóricos de los artistas y su incidencia en la historia de las ideas estéticas:

Se trata de una tradición que -desde los documentos de Leonardo da Vinci hasta los textos de Klee, Kandinsky, Mondrian, etc.- ha dado, no solamente aclaraciones valiosas sobre algunos puntos centrales de la evolución del arte, sino también, más de una vez, puntos de vista excepcionalmente innovadores y lúcidos sobre diversos problemas de estética y testimonios apasionantes de una búsqueda profunda.

Igualmente Gimferrer ha percibido la intensa relación entre la actividad ensayística y la obra plástica de Tàpies, lo que nosotros hemos llamado el especial fenómeno de *ósmosis* entre dos ámbitos: praxis y reflexión, cuya relación conforma uno de los problemas nodales tratados en el presente texto:

*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*¹⁸⁰.

La reflexión de Baudelaire a que se refiere Gimferrer es la siguiente:

*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*¹⁸¹.

Esta labor desencadena una actividad crítica, en torno a la propia obra y al arte en general. Gimferrer entiende legítima esta labor e incluso se pregunta si no será el artista el mejor crítico de su propia obra.

Según Gimferrer, esta legitimidad fue negada, o al menos ignorada, por los propios críticos que, en aquellos oscuros tiempos en que Tàpies inicia su labor teórica, aquellos que se llamaban a sí mismos "críticos" -*vivisectores analíticos*- se incomodaron gravemente ante la intromisión de un artista en un territorio al que consideraban su particular feudo.

¹⁷⁹ GIMFERRER, P., *Tàpies i l'esperit català*, Polígrafa, Barcelona, 1972.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 47-48.

Nosotros hemos convenido en que el escaso reconocimiento de los textos teóricos de nuestro autor quizá sea legítima ante la imponente presencia de su obra plástica. Gimferrer es menos comprensivo con estas ausencias:

*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 raquíticos de nuestra crítica de arte se hayan cuidado de manifestar, de una manera velada o bien con ofensiva impudicia, su mezquina incomodidad. [...] resulta evidente que nada puede indignar tanto a los plumíferos irresponsables como la existencia de un creador consciente que, por sus manifestaciones escritas, ponga en evidencia la indocumentación de algunos de los que con demasiada frecuencia detentan el abusivo nombre de críticos*¹⁸².

Es de señalar que, en un sentido más genérico, Tàpies ha realizado un escrito titulado significativamente *Crítica a la crítica*¹⁸³.

Gimferrer entiende que la primera recopilación de los escritos de Tàpies en 1972 en el libro *La práctica de l'art*, que incluye sus textos desde 1955, constituye uno de los pocos acontecimientos realmente relevantes de nuestra literatura ensayística de postguerra¹⁸⁴.

Señala Gimferrer los dos temas principales que trata este conjunto de textos: la *libertad del arte* y su *sentido subversivo*, haciendo así referencia a dos de las categorías estéticas fundamentales en la teoría tapiesiana -y en la propia historia de las ideas estéticas-: la *autonomía estética* y la *función operativa del arte*.

La autonomía estética hace referencia a tres facetas distintas: la libertad interna del artista, que paradójicamente posee sus propias leyes, la necesidad objetiva de la autonomía del artista frente a injerencias exteriores y la autonomía del espectador, es decir la *recepción* del arte por parte de la sociedad, lo que se concreta en la *experiencia estética*, lo que Gimferrer llama la libre *lectura* de la obra de arte¹⁸⁵.

Gimferrer indica cómo para Tàpies la *función del arte* consiste en primer lugar, a través del proceso creativo, en la constante *autointerrogación*, y la conjunción de experimentación y reflexión, complementarias en la actividad artística. Y todo ello está encaminado a conseguir un carácter revulsivo y subversivo en el seno de una sociedad extremadamente retrógrada.

Concede Gimferrer una especial importancia en la teoría tapiesiana a la relación entre *expresión artística* y la *lectura* de la obra de arte por parte del espectador.

¹⁸² *Ibid.*, p. 48.

¹⁸³ B.N., p. 53.

¹⁸⁴ GIMFERRER, P., Tàpies... *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

Efectivamente, la sociedad que recepciona las obras de arte es la que ha de tener *la libertad para su "lectura"*. Pero de inmediato, al igual que hará Tàpies, Gimferrer pone en guardia al espectador sobre la interpretación científicista de la noción de *lectura*. Más allá de la *hiperteorización* y la *descodificación mecánica* y las *propiedades retinianas*, son relevantes los *factores conceptuales o simbólicos* (que) *aparecen por contraste o por asociación de ideas en los registros de la memoria o del inconsciente [...]*¹⁸⁶ Señala así Gimferrer dos categorías fundamentales en la teoría estética tapiesiana: lo *simbólico* y lo *inconsciente*¹⁸⁷ y, de nuevo, la afirmación de la superioridad de la imagen sobre la palabra.

Igualmente reseña Gimferrer la aportación reflexiva de Tàpies a otra de las categorías de la historia de las ideas estéticas. Dentro de la *función del arte* y a través de la *experiencia estética*, el artista pretende que el espectador entre en un estado contemplativo y meditativo que provoque un *conocimiento* de una *realidad más alta*¹⁸⁸, haciendo así referencia a otro de los conceptos esenciales en la estética tapiesiana: el arte como *gnosis*, el arte como método de conocimiento de una realidad superior, en el mismo sentido que, como ha señalado Carlos Catalán, exige Tàpies a las verdaderas obras de arte: que sean *auténticas generadoras de conocimiento*¹⁸⁹. Se trata de lo que Tàpies llamará, como veremos, la necesidad de que la obra de arte sea un instrumento de conocimiento hacia la *realidad profunda*. Así las obras de arte, como recuerda también Antonio Niebla, para Tàpies, son los *vehículos conductores de reflexión: suscitan el pensamiento*¹⁹⁰.

Y el cambio en la mente del espectador al acceder a un nuevo *conocimiento* provocaría, -señala Gimferrer-, un cambio en la *ética* e incluso en la actitud política¹⁹¹.

Del mismo modo, la *función gnoseológica* del arte está íntimamente relacionada con la propia postura del *artista como intermediario* entre la naturaleza y la sociedad a través del conocimiento de la *realidad profunda*, lo que implica un juego y tensión constante entre lo *material* y lo *espiritual*, entre la *realidad* y la *mística*¹⁹², en el mismo sentido en que, -mucho después- señalaría Bàrbara Rose:

*Être artiste consiste à établir un rapport entre des choses matérielles, qui établissent à leur tour une relation avec choses spirituelles*¹⁹³.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ CATALÁN, C., "La trascendencia de lo humilde", en *Antoni Tàpies*, catálogo, Ibercaja, Zaragoza, 2005.

¹⁹⁰ NIEBLA, A., "Tàpies, la esencia secreta", en *Antoni Tàpies*, op. cit. p. 54.

¹⁹¹ GIMFERRER, P., *Tàpies... op. cit.*, p. 53.

¹⁹² *Ibid.*, p. 55.

¹⁹³ ROSE, B., "La peinture comme une révélation matérialisée", en *Tàpies*, Catálogo, Hôtel des Arts, Toulon, 2006.

Se trata, según Gimferrer, de la capacidad de revelación del arte, a través de la percepción intuitiva y no racional:

[...] se trata de una revelación susceptible solamente de aprehensiones intuitivas. Como todas las experiencias espirituales profundas, es irrepetible y es incomunicable en el lenguaje racional. Se sitúa en la misma zona de la música, del pensamiento metafísico y del poema y, como ellos, es una forma de conocimiento¹⁹⁴.

De nuevo aquí se señala la relación entre tradición y vanguardia. Así lo reconoce Gimferrer al señalar cómo, negando el monopolio de la noción de *tradición* por el naturalismo academicista, Tàpies afirma la continuidad entre las culturas tradicionales y los movimientos de *vanguardia*¹⁹⁵. Y en ésta, como diría Octavio Paz, *tradición de la ruptura*, se inserta el movimiento romántico al que, según Gimferrer y en coincidencia con los anteriores autores, pertenece la actitud de Tàpies¹⁹⁶.

El nexo de unión entre el sentir romántico y Tàpies es el surrealismo, del que reconoce la importancia de sus métodos. Pero aún más relevante es la idea de la indisoluble relación entre *arte y vida*, que Tàpies encuentra plasmada en el *ideal* de la cultura china y japonesa.

Gimferrer entiende que la conjunción de la obra plástica, la obra teórica y la actitud general de Tàpies en la vida, poseen un sentido orgánico, por lo que considera la obra teórica de Tàpies como un todo en sí, pero a la vez parte de la *actitud total* del autor¹⁹⁷.

Gimferrer entra a valorar especialmente algunos escritos del susodicho libro, *La pràctica de l'art*.

En relación al escrito *El joc de saber mirar* señala su carácter fundamentalmente didáctico, es decir, se hace referencia a otra idea estética esencial en Tàpies: la absoluta necesidad de la *educación estética*. Y pone de relieve un concepto que igualmente constituye un punto nodal: la *contemplación*.

De los escritos *Res no es mesquí* y *Comunicació sobre el mur* reseña Gimferrer la profunda reflexión de Tàpies sobre el *proceso creativo* que, en definitiva, tiene como último objetivo el contacto con *lo absoluto*.

De *L'art contra la estètica*, que reúne los escritos de Tàpies desde 1971 a 1973 señala cómo encauza sus textos en relación a los *problemas* estéticos concretos en lo contemporáneo.

¹⁹⁴ GIMFERRER, P., Antoni Tàpies...*op. cit.*, p.35.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁷ *Ibid.*

En el tratamiento que Gimferrer hace del texto de Tàpies titulado *L'art i el esprit català*, nos encontramos con un trabajo exhaustivo sobre la relación entre *arte y nación*. De hecho, lo dicho aquí, junto a las referencias que más adelante harán Ainaud y Penrose, hacen que realmente no tengamos gran cosa a añadir.

Gimferrer afirma que la legítima defensa a ultranza de la tradición catalana en la postguerra podía conllevar, una vez superadas las condiciones iniciales, una inercia hacia el *cantonalismo* y la *autofagia artística y cultural*¹⁹⁸ y que precisamente el pensamiento tapiesiano está muy lejos de un nacionalismo folklórico, ventajista y reaccionario, y pugna por un nacionalismo progresista, moderno, en cuanto que la defensa del mismo representa la defensa de valores universales. Por eso, como señala Gimferrer, Tàpies ha afirmado:

[...] *el catalanismo genuino no puede ser sino progresista*¹⁹⁹.

Otro de los problemas que Gimferrer señala es la atención dedicada por Tàpies a las tendencias conceptuales, indicando cómo su crítica no debe ser interpretada como una animadversión hacia las mismas, sino entendida como una afirmación de lo artístico y en contra de la confusión entre *creación y reflexión*²⁰⁰.

En contra de la *desmaterialización* que caracteriza la tendencia conceptual, Tàpies entiende el arte desde el *trabajo* y la *materialización* en la obra de arte. A este efecto, señala Gimferrer, que en su escrito de 1971, *Teixits y esquinçalls*, establece la mutua dependencia entre el microcosmos de la obra de arte, en este caso la materialización en tapiz, con el macrocosmos del universo. Esta relación es sublimada y elevada a la *esfera de lo sagrado* en el texto *Filosofies de l'acció davant la contemplació artística*.

Así, Gimferrer hace referencia a los escritos de Tàpies hasta 1974, pero dicho texto tiene una importancia fundamental, porque es uno de los autores que ha reconocido la importancia de la reflexión tapiesiana en su conjunto, por lo que ha ejercido sobre nosotros la condición de texto-guía al describir, al menos indiciariamente, un campo en el que se observa la conjunción de una serie de ideas o categorías estéticas que conforman una escritura de reconocida trascendencia.

Estas ideas son, sobre todo, la relación entre *arte y nación*, entre *intuición y reflexión*, la *autonomía y función social* del arte, la relación *símbolo/inconsciente*, el carácter *gnoseológico* del arte, el *artista* en su papel de intermediario, la íntima relación entre *arte y vida* y el requisito de la *materialización* de la obra de arte.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

La relación entre estas ideas y su sentido de conjunto a partir del estudio de los posteriores textos de Tàpies es el objetivo de la presente investigación.

WERNER SCHMALENBACH. MATERIA, ORDEN Y AZAR.

W. Schmalenbach, en un texto²⁰¹ por el que Tàpies ha mostrado expresamente su interés,²⁰² considera a nuestro autor como un artista que *no se encuentra solo*, en el contexto de la segunda mitad del siglo XX, *pero su presencia es única*²⁰³ en un horizonte de *creciente alienación* de la sociedad industrial, mientras las vanguardias artísticas sufren una tendencia al *empobrecimiento del lenguaje* que desemboca necesariamente en el *suicidio artístico*²⁰⁴.

El lenguaje de Tàpies se inserta también en la *pobreza*, pero su concepto es distinto, porque tiene por objeto la expresión de la dignidad humana²⁰⁵.

Schmalenbach extrae las ideas más importantes de su obra plástica y, en realidad, solo cita un párrafo de un escrito. Sin embargo, este párrafo es extremadamente relevante porque muestra las ideas de *materia y símbolo* y su relación con la *ética*, amén de la reiteración de una idea fundamental en el pensamiento tapiesiano: la manifiesta superioridad expresiva de la imagen sobre la palabra:

*En ocasiones puede ser mejor exhibir un montón de incontables granos de arena iguales los unos a los otros que hablar a lo largo y a lo ancho sobre la solidaridad humana*²⁰⁶.

Esto quiere decir que, independientemente de la necesaria *polisemia* en la exégesis de signos o símbolos o, en expresión de Flaminio Gualdoni, *reverberación radiante de sentidos*²⁰⁷, Tàpies, según Schmalenbach, -de nuevo-, está afirmando el carácter simbólico del arte.

Los símbolos, según Schmalenbach, expresan *lo que no puede formularse en palabras*²⁰⁸. Por ello, habitando la región de lo *mágico*, en cuanto que permanece oculto, son más *signos* que símbolos. Plasma formas significativas arquetípicas portadoras de un sentido de valor precioso: el *valor de corte espiritual*. Es arte, pero también *se dirige a la realidad*²⁰⁹; por la

²⁰¹ SCHMALENBACH, W., *Tàpies. Dibujos*, Polígrafa, Barcelona, 1975.

²⁰² AINAUD I ESCUDERO, J. F., *Introducció...* op. cit., p. 115.

²⁰³ SCHMALENBACH, W., *op. cit.*, p. 26.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 9., en referencia a P.A., p. 39.

²⁰⁷ GUALDONI, F., "Per Antoni Tàpies", Catálogo, *Tàpies: passione per la materia*, Museo D'Arte Contemporánea de Lissone, Fundació Antoni Tàpies, Lissone, 2004, p. 130.

²⁰⁸ SCHMALENBACH, W., *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

expresión de los objetos o simplemente del soporte, *Tàpies deja que la vida abrace íntimamente al arte*²¹⁰.

Así, Tàpies ha sabido recordar un *tesoro simbólico perdido*²¹¹. Y ello a través del entrecruzamiento de tres coordenadas: las ideas de *materia*, *azar* y *orden*.

La particular consideración de la *materia* distingue a Tàpies de sus contemporáneos, tanto del geometrismo, como del informalismo, por una específica consideración de la *realidad*: la *conciencia de la realidad* que hace que los materiales más humildes, por ejemplo el papel, puedan transformarse en *materia viviente*²¹² y ello mediante el juego de *azar* y *orden*.

El azar provoca los efectos pasivos, como si *el artista no los hubiera hecho*²¹³ mediante la *anulación de la voluntad*²¹⁴. Es el azar como *rectificación del orden*, que hace que las formas sean sugestivas por su *violación por las fuerzas antagónicas*.²¹⁵ Por eso el tema básico de toda la estética tapiesiana es la relación mutua entre *libertad* y *sujeción*²¹⁶.

Esta idea la ratifica Schmalenbach en otro escrito²¹⁷ al superponer las coordenadas de *orden*, *ley* y *construcción* por un lado y por el otro el elemento geométrico, informal, hostil a la geometría:

*Casualidad y ordenación, libertad y ligamen, huida de la forma y un claro carácter formal. Una continua tensión entre esos dos polos*²¹⁸.

La idea de la yuxtaposición entre orden y azar ha reseñado Guy Abasque en la importancia que Tàpies concede a las estructuras rigurosamente constructivas *en busca de un orden superior*, lo que le aparta de la etiqueta tan común del encuadramiento en el informalismo. Este orden superior implica un permanente juego entre intuición y reflexión²¹⁹.

En el mismo sentido, Aguilera Cerni ha visto en Tàpies la preponderancia de la inteligencia frente al azar, de la inteligencia frente a lo sensible, de la forma frente a la intuición. Así, pasión, sentimiento e intuición quedarían relegados al papel de instrumentos coadyuvantes [...] del reino

²¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹¹ *Ibid.*, p. 20.

²¹² *Ibid.*, p. 15.

²¹³ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁷ SCHMALENBACH, W., "Tres parlamentos sobre Antoni Tàpies", en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ajuntament de Barcelona, 1988.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 217.

²¹⁹ ABASQUE, G., "Situación de Tàpies", en *Papeles de son Armadans*, Tomo XIX, nº LVII, pp. 260 y 261.

intelectual. Y ese reino intelectual, en cuanto que trata lo incomprensible, *lo misterioso*, constituye *conocimiento*²²⁰.

Es igualmente importante el tratamiento que hace Schmalenbach sobre el tema de la *recepción* de la obra plástica de Tàpies por la sociedad ya la dificultad para el observador escasamente sensibilizado²²¹.

Efectivamente, muy descriptivamente, trata de la probable incomprensión, incluso perplejidad, por parte del público en la observación de la obra plástica de nuestro autor. Y a la afirmación de "no lo entiendo" común a tantos espectadores, Schmalenbach comenta:

*Debo confesar que yo tampoco*²²².

Schmalenbach señala el gusto por lo enigmático en Tàpies, pero lo justifica precisamente en cuanto que *los artistas no resuelven los enigmas. Los pintan.*

Y por ello:

*Nuestro entendimiento no puede ayudarnos a entenderlo*²²³.

Es precisamente *en los límites del arte donde el arte actual intenta definir su esencia* y el arte de Tàpies, *rico en magnetismos* no solo es *cifrado, está cerrado con llave y cerradura, herméticamente*²²⁴.

Así, toca Schmalenbach otra de las facetas de nuestra investigación: el mantenimiento de lo *oculto* en el arte. Según esta idea, el arte no *revela*, o solo revela parcialmente. Porque hay cierta realidad oculta que no puede o no debe ser revelada.

En última instancia, más allá de sus *puertas cerradas*, según Schmalenbach, en la obra plástica de Tàpies acecha la *nada*, el *vacío*. Pero la nada, como bien se sabe en Extremo-Oriente, *puede contenerlo todo*. Y el artista no puede representar de ninguna forma esta nada, pero *puede hacerlo visible a través "de algo"*²²⁵, lo que de nuevo nos lleva a uno de los temas fundamentales de la presente investigación: el símbolo, pero también a un concepto del pensamiento extremo-oriental extremadamente difícil para el raciocinio occidental: la *vacuidad*.

²²⁰ AGUILERA CERNI, V., "Para una definición de Antonio Tàpies", Papeles de son Armadans, *op. cit.*, p. 197.

²²¹ SCHMALENBACH, W., "Tres parlamentos... *op. cit.* p. 214.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 215.

Curiosamente, si Lluís Permanyer considera que Tàpies es un *filósofo que pinta*,²²⁶ Schmalenbach piensa que *lo es todo menos un filósofo pintor*:

*Su arte puede llamarse filosófico, no porque en él haga filosofía -¡no la hace bajo ningún aspecto!-, sino por cuanto nos induce a filosofar. Él es artista, sin miradas de reojo, y lo que pinta son cuadros, no tesis*²²⁷.

Desde luego sí interesa a esta investigación el posible carácter filosófico de la obra de Tàpies, pero, una vez más, observamos que en el caso de Schmalenbach, aunque no así tanto en el de Lluís Permanyer, la obra teórica de Tàpies, que evidentemente puede revelar, o al menos complementar, la intencionalidad de su praxis, -amén de la importancia general que nosotros le suponemos-, no resulta, en expresión de Schmalenbach, tan *rico en magnetismos* como su obra plástica.

De los textos de Schmalenbach cabe destacar dos aspectos extremadamente importantes de la estética tapiesiana -aquí entendida en su carácter más amplio-: la tensión entre el orden y el azar así como el hecho de que, al menos de forma indiciaria, hace derivar estas ideas del pensamiento extremo-oriental.

JOSE MARIN MEDINA. EL AMOR DE LAS COSAS.

Has crecido en malos tiempos, cuando no había sustento de fe ni vida, cuando todo se hallaba en suspenso.

Joan Teixidor (*Antoni Tàpies*).

Marín Medina considera la experiencia de la infancia de cada hombre determinante en su concepción del mundo. Y en la biografía de Tàpies encuentra las claves para la hermenéutica de su obra y, en definitiva, de su ideología, condicionada por las imágenes captadas en la infancia y la juventud²²⁸ y por la experiencia de la enfermedad²²⁹, en el mismo sentido que Giuseppe Gatt ya había reseñado la influencia de la *istintiva ed adunca adesione alla dolente realtà mondana* [...], antes que las influencias ideológicas (marxismo, fenomenología, existencialismo...) como condiciones secundarias²³⁰.

En Tàpies, según Marín Medina, es así la ideología existencial, unida a la *turbadora provisionalidad* de la propia existencia, lo que concede a las pequeñas realidades de la vida cotidiana un *sentido sagrado*, que no le ha de

²²⁶ PERMANYER, L. *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Edhasa, Barcelona, 1983, p. 26.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²²⁹ *Ibid.*, p. 54.

²³⁰ GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Boloña, 1967, p. 15.

abandonar nunca: es el *amor de las cosas*: los enseres domésticos, el *humanismo* de un garabato, los libros o los muros, ventanas, puertas...²³¹

En el mismo sentido, posteriormente, Elena Vozmediano, en un breve pero incisivo artículo, ha señalado la extrema importancia de la experiencia de la enfermedad en nuestro autor, estableciendo así una estrecha relación entre lo biográfico y la producción artística²³², del mismo modo que Pierre Watt, quien indica la influencia de la experiencia de la enfermedad en la percepción directa de una realidad más allá de lo aparente y su reverberación en la obra plástica²³³.

Marín Medina, además de lo biográfico, ha tenido en cuenta, y no marginalmente, los textos de Tàpies, en lo que considera la necesaria *fidelidad* en el *escrúpulo puntual de exactitud en la ejecución de (la) lectura de Tàpies pintor/escritor*, atendiendo así a su *personalidad toda*²³⁴.

Es de esta relación entre la experiencia y la reflexión sobre el arte plasmado en sus escritos en donde se muestra, según Marín Medina, la importancia que concede Tàpies a la idea de *personalidad* en el arte, -que el análisis estructuralista ha intentado diluir-, y la *intención* como *proyecto* del conjunto de la praxis artística que, consecuentemente, no puede ser abarcada por los *análisis descriptivos* de las obras concretas. Ni siquiera, -precisamente por esa *cuestión personalísima* que es el lenguaje artístico-, por el análisis lingüístico²³⁵.

Y ello porque las obras de arte, con sus *posibilidades inagotables*, que exigen unos espectadores avisados, unos *contempladores*²³⁶, se resisten a ser desmembradas para su estudio, porque su fin es único: son un mero *cauce de gnosis*²³⁷. En ellas se indica la *nada* para *designar el todo*²³⁸, al tender a los *conceptos lo más generales y universales* posibles, hacia el *espíritu absoluto*,²³⁹ y ello mediante la irrenunciable *forma* de los *signos o símbolos universales* (una escalera es símbolo de ascensión en cualquier parte del mundo)²⁴⁰.

Esa *nada*, que, como ha reseñado igualmente Schmalenbach, puede ser *todo*, tiene su fundamento intelectual en el budismo zen y en su experiencia de la *busca de la nada [...] hacia la verdad*²⁴¹. De ahí el supremo fin del arte, *arte tradicional* en el que se ofrece una *acción sagrada* (*λειτον ἔργον*) una nietzscheana *conquista del ser*, que valora sobre todo, reivindicando

²³¹ MARIN MEDINA, J., *Tàpies. Meditaciones*, Rayuela, Madrid, 1976, p. 34.

²³² VOZMEDIANO, E., "Antoni Tàpies, creyente", en *Arte y parte*, nº 11, 1997, p.56 -58.

²³³ WAT, P., "Guérison par l'impur", en *Tàpies, nouvelles peintures*, catálogo, Galerie Lelong,

²³⁴ MARIN MEDINA, J., *op. cit.*, p. 18.

²³⁵ *Ibid.*, p. 160.

²³⁶ *Ibid.*, p. 154.

²³⁷ *Ibid.*, p. 29.

²³⁸ *Ibid.*, p. 174.

²³⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

*reencontrar para sí y para nosotros un mundo y un sentido de vida, aquello que se refleja en las existencias singulares y concretas de los objetos más ínfimos: un botón, un cordel, un telegrama azul...*²⁴²

Esa realidad se plasma en la materia, directamente comunicable, táctil, cargada de contenido espiritual y marcada con la huella del hombre: se trata de la *adecuación entre forma y contenido*²⁴³. Un arte que, más allá de la belleza, debe *recordar al hombre lo que es en realidad*²⁴⁴.

Esta *comunicabilidad táctil* desvaloriza la imitación de la naturaleza y se aproxima más bien a lo que de romántico tiene el desplazamiento desde el objeto hacia el sujeto, no tanto como represión de su intimidad como en su necesidad de *crear*, mediante nuevas *metáforas*, la *magia* de la *poesía*. Este es también el sentido que da Chantal Maillard a lo poético (*ποιεῖν*), lo estético como creador de nuevos mundos²⁴⁵ y, según Marín Medina, también la necesidad de redimir el mundo que nos pertenece²⁴⁶.

Es un arte que actúa contra la *moda*, independiente de los *mass media*, interpuesto como instrumento de cambio, *poiein* que *quiere*, no imitar sino, *crear la naturaleza* junto con el espectador²⁴⁷.

El medio más eficaz de expresar la filosofía que muestra la necesidad de la penetración en la *naturaleza universal* y la *nada* como fondo primigenio, según el budismo zen y el propio Tàpies, es el arte. Arte como indicador del camino de conocimiento y conducta. Vacío, ausencia de color, insinuación y simplicidad hacia la nada que alberga toda verdad. Soledad (en japonés, *sabi*) en la que el hombre se enhebra cediendo protagonismo hacia lo más general y universal.²⁴⁸

Este arte puede constituirse en "escritura" pero no es una lengua, no es un sistema comunicativo, sino un habla personalísima, cuyo código no conocemos previamente como sucede con los sistemas lingüísticos. De ahí su dificultad de comprensión. Y, tanto el crítico de arte como el espectador, tienen obligación de convertirse en *criptoanalistas*, entendida no como análisis diseccionador, sino cocreador de la experiencia estética, de lo que surge una amplia polisemia²⁴⁹, aunque no libertad interpretativa absoluta²⁵⁰, por lo mismo que no existe la libertad absoluta del creador²⁵¹, que se dicta a sí mismo sus reglas.

²⁴² *Ibid.*, p. 145.

²⁴³ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁴⁵ MAILLARD, C., *La razón... op. cit.*, p. 12 y 13.

²⁴⁶ MARIN MEDINA, J., *op. cit.*, p. 144.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁵¹ *Ibid.*

Así el *lenguaje* (lenguaje como metáfora) personalísimo de un artista es asimilado por el espectador y, en expresión del propio Tàpies, ayuda a "leer" las obras concretas²⁵².

Un arte, en definitiva, que *invite al conocimiento, a la filosofía*²⁵³.

Ciertamente, la comprensión de la personalidad de Tàpies que muestra Marín Medina proviene, además de una muy atenta observación de su obra plástica, también de la lectura de sus textos. De ahí la afirmación de la relevancia de determinadas categorías estéticas: la *personalidad* del artista y la relación entre su *experiencia personal, reflexión y praxis* artística; la relación del arte con la vida a través de lo *cotidiano*, incluso lo *ínfimo*, que resulta ser *sagrado*, y el carácter de vehículo de *conocimiento* del arte, que precisa de una materialización formal en *imagen/símbolo* y la exigencia de un *espectador* sensibilizado que participa cocreativamente en el nacimiento de la obra de arte.

ROLAND PENROSE ¿QUÉ ES LA REALIDAD?

Relata Arnau Puig cómo en 1963, en conversación con Tàpies, tras la visita a la exposición "Papiers & cartons", le agradeció el *enriquecimiento de la sensibilidad* que le había provocado al mostrarle *las cualidades estéticas* - que antes le habían pasado desapercibidas- *de infinidad de objetos y presencias de nuestro mundo*. Estos objetos ínfimos, rechazados por la sociedad industrial, se convertían así en *auténticos tesoros*. Pero, según Puig, -señalando así una de las ideas nodales del pensamiento tapiesiano-, esta *nueva visión de la realidad* solo es posible por eliminación de una *determinada educación*²⁵⁴.

En el mismo sentido, en su descripción de la trayectoria creativa de Tàpies, Roland Penrose traza con precisión, teniendo en cuenta para ello tanto su obra plástica como teórica, las coordenadas de una estética en la que la investigación sobre qué sea *realidad* y el papel que en su noción pueda tener el arte se constituye en problema central²⁵⁵.

Por ello, como ha dicho también Lluís Permanyer, a nuestro autor se le puede considerar un filósofo que pinta²⁵⁶, pues, como el propio Tàpies ha afirmado, la preocupación fundamental de la filosofía de todos los tiempos ha sido indagar qué sea eso que llamamos *realidad*²⁵⁷.

²⁵² *Ibid.*, p. 162.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ VALLÈS ROVIRA, J., Tàpies empremta, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁵ PENROSE, R., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1977, p. 44.

²⁵⁶ PERMANYER, L., *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Edhasa, Barcelona, 1983.

²⁵⁷ R.A., p. 95.

En su investigación sobre qué sea la realidad, según Penrose, Tàpies, por un lado, *apela directamente a nuestros sentidos*²⁵⁸. De ahí la importancia de mostrar la realidad de lo más inmediato, *la realidad de lo táctil* (textura) y de *lo humilde* (las cosas cotidianas y despreciadas)²⁵⁹.

Pero por otro lado, en su investigación, la estética tapiesiana se inserta en la historia en una *tradición simbólica*, en la que un cierto lenguaje apela a *asociaciones de largo alcance relacionadas con la vida y con la existencia de la materia, o más bien, con nuestra percepción de la materia* [...] ²⁶⁰

Esta característica relaciona la estética de Tàpies con una tradición *no imitativa* que procede de la prehistoria²⁶¹ y por ello *quiere alcanzar un sentido intemporal de continuidad. Este deseo universal de leer sentidos simbólicos en las formas y en los colores sobrepasa a la historia, porque es la historia sin fin del hombre*²⁶².

La expresión de lo *matérico*, junto a lo *simbólico* se inscribe, según Penrose, en la interrogación de la realidad, en la *existencia y no existencia del mundo material*²⁶³.

Pero ¿cómo se puede hacer compatible una realidad que se explica por sí misma y unos símbolos que representan otra cosa?

Penrose afirma que esta cuestión había ocupado el pensamiento de Tàpies desde que iniciara sus estudios de filosofía oriental en los años cuarenta, con la lectura de textos hinduistas y budistas²⁶⁴. Esta influencia se habría visto ampliada por su relación en los años cincuenta con Michel Tapié, quien había viajado por Oriente y había estudiado budismo zen.

Los estudios de Tàpies se superpusieron a su profundo interés por el tratamiento de lo *inconsciente* a través de la influencia primera del surrealismo -al que Penrose también considera como una prolongación del movimiento romántico-, que compartía con su amigo Joan Brossa²⁶⁵.

Contrariamente al criterio de la generalidad de los autores que señalan una cesura entre lo que se ha dado en llamar *período mágico* y *período matérico*, Penrose afirma que existe un fuerte elemento de *continuidad* en toda la obra plástica de Tàpies, concretamente a través del concepto de *metamorfosis*, fundamentalmente por influencia de la filosofía oriental²⁶⁶.

Así, deducido de su obra plástica pero también de su trayectoria intelectual, Penrose señala un problema estético de gran relevancia en el pensamiento tapiesiano y, en general, de la historia de las ideas estéticas: la

²⁵⁸ PENROSE, R., *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 28-30.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

tensión entre los principios de *cambio y perennidad*. Este problema constituye otra de las líneas de investigación del presente texto, por supuesto, desde la perspectiva del discurso teórico de nuestro autor.

Así, Penrose reconoce con claridad meridiana la suma relevancia que tuvo para nuestro autor la recepción del pensamiento y la estética oriental.

Y esta recepción afecta precisamente a lo que, como ha quedado dicho, se considera uno de los problemas centrales de la historia de la filosofía y la estética tapiésiana: qué sea la *realidad*.

En este sentido Penrose señala la temprana época de los años cincuenta cuando, además de la mística de raíz medieval, la influencia del pensamiento de Extremo-Oriente ratifica a nuestro autor en lo que su experiencia artística y vital le había hecho intuir: la unidad de *espíritu y materia*. Y para ello acude Penrose a un fundamental fragmento de un texto de 1969 en el que Tàpies describe el proceso por el que la experimentación de los años cuarenta le llevó a ser el primer sorprendido por la aparición repentina de formas profundamente simbólicas:

[...] *mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros*²⁶⁷.

Así, según Penrose, el uso de lo simbólico indicaría que *lo animado y lo inanimado, la materia y el espíritu se compenetran de modo misterioso e inseparable*²⁶⁸, ratificando así lo que anteriormente había observado G. C. Argan: que en la estética de Tàpies se diluye la contraposición entre *sujeto y objeto*, contraposición que pertenece al *dualismo tan antiguo como la cultura occidental* [...] y donde *el momento del espíritu y el momento de la materia no consiguen separarse o identificarse*²⁶⁹.

Esta interpenetración, según Penrose, se manifiesta plásticamente mediante la expresión del *paso del tiempo*. Esta característica, plenamente romántica, tiene un importante destino: *formar un nuevo enlace entre las artes visuales y la esencia de la materia donde reside el espíritu*²⁷⁰.

Esta faceta hace que en Tàpies la estética tienda a la *búsqueda filosófica* más allá de lo puramente formal. Y ello porque su interés se centra en investigar *una realidad más real que la realidad convencional*.

Y en esta búsqueda de una realidad más allá de lo aparente, interviene la profunda influencia del pensamiento de Extremo-Oriente, plasmado en las palabras del propio Tàpies:

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 48, en referencia a P.A., p. 140.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁶⁹ ARGAN, J. C., Prefacio a GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Boloña, 1967, p. 8,

²⁷⁰ PENROSE, R., *op. cit.*, p. 94.

*Confundirse con el polvo, he aquí la profunda identidad, es decir, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza*²⁷¹.

Afirma por ello Penrose una fructífera conclusión en relación al propio concepto de *realidad*:

*En los materiales más vulgares, tierra, cenizas, polvo, están ocultas revelaciones inesperadas, y a partir de ellas podremos conseguir algún conocimiento de la estructura de la realidad. Tàpies sabe que "en un trozo insignificante de fango puede verse todo el universo"*²⁷².

La relación de la estética tapiesiana con el pensamiento de Extremo-Oriente desde época muy temprana se produce, según Penrose, a través de una íntima relación entre acción y reflexión, pero también por una feliz, casi podríamos decir maravillosa, coincidencia entre lo intuitivo de la experimentación plástica y la estética extremo-oriental. En este sentido Penrose hace referencia a un texto de Tàpies que describe el momento de la revelación de la coincidencia entre las formas de sus cuadros-muro y los jardines de arena zen, así como el hecho de que la meditación de Bodidharma fuese mediante la *contemplación* del muro²⁷³.

Penrose indica, siguiendo a un autor muy importante para Tàpies, Alan Watts, que la influencia del pensamiento extremo-oriental en nuestro autor hace referencia a los *cuatro estados de ánimo* (en japonés *fūryū*) que inspiraron a los pintores zen del Medievo, extrañamente coincidentes a veces con las formas del arte contemporáneo²⁷⁴.

Continuando con su reflexión sobre qué entiende Tàpies por *realidad*, Penrose relaciona un texto de 1970²⁷⁵, cuyo significativo título ha sido tomado de un poema de su muy admirado poeta catalán Salvat-Papasseit: *res no és mesquí (Nada es mezquino)*²⁷⁶.

De dicho texto Penrose destaca el momento supremo de la *contemplación* en el que el observador acepta la ilusión que le ofrece el artista. Así la obra de arte sería un *truco* que permite al artista, mediante determinadas *técnicas adecuadas de sorpresa y encanto* indicar el *engaño fundamental que son todas las cosas*, la condición frágil y efímera de todo²⁷⁷.

Por ello señala un material tan ínfimo como la paja como materia que puede encender todas las posibilidades en una polisemia que acredita que *lo que importa son las cosas humildes y básicas*, muy al contrario de lo que ocurre con el arte occidental. Ello es porque Tàpies tiene sus raíces en el zen,

²⁷¹ *Ibid.*, en referencia a P.A., p. 140.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 59., en referencia a P.A., pp. 139 y 140.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ B.N., p. 55.

²⁷⁶ PENROSE, R., *op. cit.*, p. 172.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 173.

concretamente en los conceptos de *wabi* y *sabi* que D.T. Suzuki explica en su obra *El Zen y la cultura japonesa*²⁷⁸, como principio de desposesión, la *pobreza* como camino del destino final de todas las cosas: la *vacuidad* que, a la vez es la *fuerza de todas las posibilidades*, el origen de la *sabiduría trascendental*²⁷⁹.

Esta concepción del mundo como ilusión (en sánscrito *māyā*), que corre paralelo al materialismo dialéctico de los surrealistas, haría que en la práctica artística Tàpies utilizase la *paradoja y la contradicción* para hacernos meditar sobre qué sea la realidad. Y ello a través de la ilusión, del artificio, del arte. Pero, según Penrose, esta ilusión *forma parte de la realidad*. Y ello por un factor psicológico y práctico: desde nuestra consciencia *dual, necesitamos la ilusión*.

Penrose entiende que en algunos de sus escritos, fuertemente influidos por la estética de Extremo-Oriente, Tàpies *revela algunas claves del origen de su pensamiento*.

Así lo entendemos nosotros igualmente. Y por eso consideramos extremadamente ilustrativo el libro de Penrose en un ámbito de difícil comprensión para la mente occidental.

El conocimiento de Penrose de la obra y la personalidad de Tàpies le insta a proponer un doble nivel de observación: un primer momento, para *disfrutar de la obra por sus propias cualidades*, y otro posterior en el que *surgirá una apreciación de significados más profundos*²⁸⁰. Esta afirmación puede aplicarse también a su reflexión estética, en tanto en cuanto existen distintos niveles o estratos de comprensión.

En el susodicho segundo nivel de percepción, Penrose propone significados concretos del contenido simbólico de la obra plástica, que no nos interesan aquí sino en lo que tienen de valor general, específicamente la afirmación, ratificando la visión de la generalidad de la crítica, de que, efectivamente, en Tàpies, el arte contiene una significación simbólica.

El libro de Roland Penrose es citado por Tàpies como una de las obras bibliográficas que, a pesar de su *carácter divulgador*, considera más acertadas en relación a su obra y trayectoria vital²⁸¹, aunque ya entonces echaba de menos una obra más *global y exhaustiva*²⁸².

Efectivamente, Penrose, con una voluntad claramente divulgadora, ha sabido reconocer en los textos de Tàpies publicados hasta ese momento (1977) un sentido unitario, y ello no ha impedido mostrar eficazmente la relación entre pensamiento y praxis -entendiendo ésta no solo en el ámbito plástico, sino también como actitud en la vida- como *obra total*. Por eso ha

²⁷⁸ SUZUKI, D.T., *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 1996, (1959), p. 172.

²⁷⁹ PENROSE, R., *op. cit.*, p. 177.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 110.

²⁸¹ AINAUD I ESCUDERO, J.F., *Introducció...*, *op. cit.*, p. 115.

²⁸² *Ibid.*, p. 116.

considerado la creación de la Fundació Antoni Tàpies, destinada a la difusión de las artes y la reflexión sobre las mismas, como una continuación de su obra plástica y consecuencia de su pensamiento estético²⁸³, lo que abre una de las principales vías de la presente investigación, indisolublemente unida a la idea extremo-oriental de que la filosofía -o, en nuestro ámbito, la reflexión estética- es de todo punto inútil si no se acompaña finalmente de su materialización, de su realización.

Por todo ello el libro de Penrose ha sido uno de los textos-guía para la presente investigación, en la que pretendemos seguir su senda, ampliándola, con voluntad *global y exhaustiva*, al pensamiento de Tàpies como un todo...

JOSÉ ÁNGEL VALENTE. MIRANDO AL ESTE.

José Ángel Valente ha disfrutado de una envidiable cercanía personal a Tàpies y su obra.

Ambos han colaborado en obras conjuntas y dialogado intensamente, incluso en la intimidad exclusiva del taller del artista. De ahí el profundo conocimiento que Valente tiene de nuestro autor. Y de ahí, al igual que Penrose, su comprensión de los, para los occidentales, difusos horizontes de ciertos conceptos de la filosofía oriental que ha recepcionado Tàpies.

Reflexionando sobre Tàpies, Valente afirma que *crear* no es un acto de poder, sino de aceptación o reconocimiento. Transido de feminidad, crear no consiste en penetrar la materia, sino en ser penetrado por ella²⁸⁴. Para ello el artista crea en primer lugar el *vacío*, la *nada*

El artista crea en primer lugar y preferentemente el *vacío*, la nada, que, en Tàpies se asocia con el *silencio*. El silencio al que *trata de llegar*.

*El silencio, la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?*²⁸⁵

Es así cómo Valente reconoce en Tàpies ideas de la filosofía extremo-oriental que son, según nuestra tesis, junto con la ciencia moderna, de gran influencia en su pensamiento:

El estado de creación es igual al wu-wei en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Solo en ese estado de retracción

²⁸³ PENROSE, R., Antoni Tàpies, *op. cit.*, p. 24.

²⁸⁴ TAPIES, A., VALENTE, J. A., *Comunicación sobre el muro*, La rosa cúbica, Barcelona, 1996, p. 33.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

*sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía de ésta*²⁸⁶.

Observa aquí Valente una idea que transita por toda la estética tapiesiana: la disposición del artista *previa* al proceso de creación. Un cierto *estado de ánimo* que exigen todas las filosofías de Extremo-Oriente a través de la transformación personal que necesariamente coincide, en una renovada relación entre microcosmos y macrocosmos, en una *respiración* común entre el hombre y el universo. Esto es el *wu-wei*, traducido comúnmente por *no hacer* pero que más bien hace referencia, como muy bien dice Valente, a la no interferencia del hombre en un cierto orden cósmico²⁸⁷. Es así que surge una relación íntima, no dual, entre *forma* y *materia* y, consecuentemente, *la negación de toda ruptura entre espíritu y materia*. De ahí la transferencia de la energía de la materia entre la naturaleza interior del hombre y la naturaleza exterior que, significativamente, también entendió Kandinsky²⁸⁸.

Este silencio es el que acompaña a la poesía, más cercana a Tàpies que el razonamiento filosófico lógico-formal. Es en el silencio donde nace la *meditación*. Y el arte, -señala Valente-, para Tàpies, es un *simple apoyo para la meditación*²⁸⁹.

Y, más allá de la meditación, surge la *contemplación*. Meditación y contemplación han sido desarrolladas en Extremo-Oriente mediante técnicas extremadamente sofisticadas. Y todas ellas tienen el mismo objetivo: el conocimiento.

Este conocimiento anula el discernimiento racional del mundo, aquí, según Valente, en la *experiencia de la unificación* de la *materia* y la *forma*. Una forma que conserva la *nostalgia originaria de lo informe*. Contiene así en sí misma tanto la *indiferencia al cambio*, como la *raíz infinita de toda la forma posible*. *Permanencia* y *cambio* son dos ideas que Occidente cree contrapuestas e irreconciliables. No así para la filosofía oriental.

La experiencia de unificación entre materia y forma, según Valente, hace inútil la contraposición entre arte figurativo y arte abstracto:

*La forma es la materia. La materia -la materia en el cuadro o en la composición- no es sustentáculo de nada sobreimpuesto. No es materia de ninguna forma sino forma absoluta en sí. Tal vez en lo moderno ningún artista haya llevado a más avanzado extremo ese proceso de unificación de la materia que sería a la vez proceso de unificación con la materia misma: Être la matière! escribió Flaubert*²⁹⁰.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 35

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 36

La *experiencia de la unidad* conculca así radicalmente el núcleo del pensamiento occidental que tradicionalmente ha separado el *espíritu* de la *materia*. En Tàpies, según Valente, materia y espíritu no se contraponen porque la propia materia es interiorizada en cuanto que es percibida en su espontáneo movimiento.

Y esto hace referencia a un elemento que reconoceremos repetidamente en el pensamiento tapiesiano: la sabiduría tradicional que representa la *alquimia* se plasma tanto en lo visual y material como en el proceso interior:

*Porque el movimiento hacia el centro de la materia es también un movimiento hacia el centro de la interioridad. En el punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber) la materia es la materia-espíritu, la piedra neumática de los alquimistas o la piedra en la que "duerme una imagen" [...] Sentir, en definitiva, la respiración o neuma de la materia*²⁹¹.

Esa relación y unificación entre materia y espíritu es irrepresentable en sí misma. Solo aparece a través del *símbolo*. Símbolo de muro o de cruz, en todo caso representación de la materia hecha de la urdimbre y la trama del tejido cósmico. Por algo -y Valente es, que sepamos, el único autor que hace referencia a esta importante cuestión-, se trata de signos tratados por la tendencia llamada *Filosofía perenne*, concretamente, en este tema, por René Guénon, cuyo pensamiento y su recepción por nuestro autor indica una nueva vía de investigación:

*[...] donde converge lo que se complementa, donde se integran los contrarios, donde el eje solsticial y el eje equinoccial se cruza; donde lo activo y lo pasivo se fecundan y el yin y el yang se encuentran*²⁹².

Lo *simbólico* se plasma en Tàpies por necesidad de lo *poético*. Símbolo en su sentido primigenio: aquello que se representa a sí mismo y, a la vez a *otra cosa*:

*Canto de amor secreto que aquí se manifiesta sin perder su secreto, [...]*²⁹³

Es la *realización de lo poético* que se exhibe y a la vez se oculta en los *símbolos* en donde se encuentra la *clave de un conocimiento intuitivo del universo*. Esta es la labor del Mago, del Prestidigitador, señalar un *nuevo enigma insólito: el enigma de la inmaterialidad de la materia*²⁹⁴.

José Ángel Valente ha reconocido paladinamente la influencia de la obra de Tàpies en su propia obra. Pero no solo de su obra plástica, sino, en el

²⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁹² *Ibid.*, p. 40.

²⁹³ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

ámbito de nuestro interés, por su obra teórica, a la que considera específicamente insertada en la *modernidad* precisamente en cuanto que ésta es inaugurada por la *reflexión* sobre el arte de los artistas (Kandinsky, Klee, Malevitch),²⁹⁵ y ha entendido, que *las manifestaciones teóricas que su propia creación ha sugerido a Tàpies [...] son también elemento sustancial de ella*²⁹⁶.

Valente valora, al menos puntualmente, la especificidad de la reflexión estética tapiesiana. Concretamente, respecto a uno de los textos que considera más importante, *Comunicación sobre el muro*, de 1969, dice:

*No había en ese momento español nada o muy pocas cosas que se aproximaran desde la órbita de la escritura -y en particular desde la escritura poética, cosa que todavía me parece más grave- al nivel de reflexión creadora en que el texto de Tàpies se sitúa*²⁹⁷.

Señala así Valente otra de las facetas de nuestra investigación: hasta qué punto la reflexión tapiesiana pertenece al ámbito de la *verdad poética*, más que a la verdad lógico-racional.

Valente reconoce cómo la *reflexión sobre la materia* [...] en la que *convergen muchas estéticas determinantes de la modernidad*, influyó en su propio *sentimiento de la materia única que subyace en todas las artes*.

Materia como espíritu (o espíritu como movimiento de la materia de Malevitch) que significa, a la vez, el *secreto* y la *transparencia* de la obra de Antoni Tàpies.

Esta característica señalada por Valente, la obra de arte como depositaria simultánea de *transparencia* y *secreto* constituye otra línea de investigación, desde luego, muy en sintonía con la concepción heideggeriana del arte que es, como ha señalado S. Givone, que la *verdad*, con origen en la obra de arte, comporta tanto la *revelación como el ocultamiento*²⁹⁸.

La *condena* a que está abocada la cultura occidental lo es, según Valente, por su *pensamiento dualista*, sobre todo en la división antagónica entre *materia* y *espíritu*, mientras que Oriente posee una visión del mundo no dual, de fusión de contrarios, singularmente de la *unidad de espíritu y materia*.

Occidente tiene antecedentes culturales convergentes en este sentido con Oriente en autores como Hildegarda de Bingen, Eckhart, Juan de la Cruz, Giordano Bruno o Miguel de Molinos²⁹⁹ pero, en lo contemporáneo, es en la pintura y en la poesía en donde, según Valente, se ha producido una mayor asimilación de este principio. Y un vivo ejemplo se encuentra en Antoni

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 57 y 58.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ GIVONE, S., Historia de la estética, *op. cit.*, p. 156.

²⁹⁹ TÀPIES, A., VALENTE, J. A., Comunicación... *op. cit.*, p. 64.

Tàpies, quien afirma que la *iluminación* que puede aparecer en *plena vida corriente*. En el trabajo anónimo de cada día (...) ³⁰⁰

El profundo conocimiento que posee Valente de la obra íntegra de nuestro autor, hace que valore específicamente sus textos y su reflexión estética, a la que considera más cercana, -como su obra plástica- a la poesía que a la razón. De ahí la existencia de un ámbito misterioso en el arte, inefable, irreductible al discurso lógico-racional y solo sugerible a través del *símbolo*. De ahí que, más allá de la experiencia estética, según Valente, es a través de la *contemplación* de la obra de arte como el espectador puede recibir ese especial *estado de ánimo*, que ha sabido plasmar el artista, que le transporta a un principio de *unidad* original, singularmente determinado por la noción de *wu-wei* y de la *nada*, y que borra las distinciones lógicas entre forma, materia y espíritu, entre figuración y abstracción.

Sin renunciar a la consideración de una línea de pensamiento en Occidente imbuida de la idea de la verdad poética y su expresión simbólica, en la que pretendemos se encuentra enraizada la estética tapiesiana, es el pensamiento extremo-oriental en el que, según Valente y nuestra propia tesis, el que influye determinadamente aquella.

Pero: ¿cómo se articulan en Tàpies las nociones de la estética occidental con la filosofía oriental? y, ¿cómo se insertan las nociones de *wu-wei*, de la *vacuidad*, de la *unidad original* en la unidad del pensamiento tapiesiano? Y ¿qué específica relación tiene el pensamiento estético de nuestro autor con el tradicionalismo de la *Philosophia Perennis*?

LLUIS PERMANYER Y LAS CULTURAS ORIENTALES.

El libro de Lluís Permanyer, *Tàpies i les civilitzacions orientals* ³⁰¹, complementado por otro libro de gran formato ³⁰² que incluye la reproducción de obras muy significativas, constituyen unos magníficos textos de introducción a las diversas formas del pensamiento de Extremo-Oriente y, mejor que ningún otro, describen con vocación didáctica su influencia en la praxis artística de nuestro autor.

Así Permanyer señala la importancia de esta influencia en nuestro autor, paralelamente a la experiencia personal, al progresismo derivado de la aversión al ambiente socio-político de la dictadura franquista, el espíritu catalán en su vertiente progresista y la ciencia moderna ³⁰³.

Una de las nociones heredadas del pensamiento occidental, concretamente ilustrado, que Permanyer resalta en Tàpies es la noción de

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 65.

³⁰¹ PERMANYER, L., *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Edhasa, Barcelona, 1983.

³⁰² PERMANYER, L., *Tàpies i la nova cultura*, Polígrafa, Barcelona, 1986.

³⁰³ PERMANYER, L., *Tàpies i les civilitzacions orientals*, *op. cit.*, p. 12

progreso que sigue vigente en lo contemporáneo frente a la constatación de una sociedad alienada que *parece haber perdido la carta de navegar*³⁰⁴. Pero, a partir de la conciencia de cierto agotamiento del proyecto moderno, hace que Tàpies se vuelva hacia el Este, en el convencimiento de que aquellas antiguas sabidurías tienen mucho que decir y enmendar al pensamiento racional-cartesiano de Occidente.

Y la renovación puede venir de Oriente si, tal como lo entiende Tàpies, fue en la China tradicional donde se produjo, según la idea que relató personalmente a Permanyer, el origen de la noción de *progreso*, o más bien de sus realizaciones prácticas³⁰⁵.

Según Permanyer, la relación entre Tàpies y el pensamiento oriental se produce a través de tres cauces: en primer lugar, la directa influencia de la lectura de los textos tradicionales³⁰⁶; en segundo, la influencia indirecta a través de otras ideologías, concretamente el pensamiento ilustrado, Leibniz, Hegel, Marx³⁰⁷ y el surrealismo³⁰⁸ y la tercera vía proviene de la confluencia - y a veces extraordinarias coincidencias- entre la concepción del mundo que Tàpies adquiere muy pronto a partir de su experiencia personal y las ideas contenidas en el pensamiento oriental³⁰⁹.

Esta coincidencia se observa en la praxis artística³¹⁰, pero proviene del hecho de que Tàpies es, ante todo, un *filósofo que pinta*³¹¹. Así, es su reflexión sobre la realidad y el estado contemporáneo de la sociedad y su percepción de, en expresión de Alan Watts, la *catástrofe cultural* que ha supuesto para Occidente el eurocentrismo excluyente³¹² y, sobre todo, en palabras de Joseph Needham, la *esquizofrenia europea*³¹³ provocada por la constante lucha entre el *espiritualismo teológico* y el *materialismo mecanicista*³¹⁴, lo que le hace volver la mirada hacia otras culturas, sobre todo de Oriente.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 26-29.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 21-25.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 13, 31, 96, 146, 173 y, en el mismo sentido, PERMANYER, L. Tàpies i la nova cultura, *op.cit.*, pp. 22 y 23.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 83, 93, 133, 155, 170, igualmente en PERMANYER, L., Tàpies i la nova cultura, *op. cit.*, p.11.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 26 y 35.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

³¹³ Aquí Permanyer atribuye a Needham la expresión que, en realidad, éste atribuye a Lancelot Whyte: (...) *no existe un parapelo en china para lo que Lancelot Whyte ha denominado la "esquizofrenia europea". El gran abismo que en Occidente hay entre lo sagrado y lo secular, entre el papa y el emperador, entre los ángeles y los átomos, nunca existió en la sociedad china.* (NEEDHAM, J., *Ciencia, religión y socialismo*, Crítica, Barcelona, 1978, (1976), p. 356.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

Y de estas sabidurías, la que más ha influido a Tàpies ha sido el budismo zen³¹⁵, bajo cuya filosofía, se crearon obras de arte que constituyen sin duda uno de los hitos de la historia³¹⁶; pero, en Tàpies, más que la influencia formal, fue la riqueza de su pensamiento lo más relevante³¹⁷ y ello porque el zen se *centra en la realidad, en el mundo, en el hombre y su condición, sin dioses ni metafísicas* [...]; porque, citando a Alan Watts, es una doctrina que está elaborada *a medida de los hombres, no de los ángeles*³¹⁸, es una doctrina antidogmática, sin textos sagrados ni reglas³¹⁹, que indica un *camino*, un *tao*. Esta coincidencia en la importancia del camino, sin atenerse a la meta, se expresa en las palabras de Tàpies en conversación con Permanyer cuando pregunta:

*¿Qué quiere decir haber llegado? ¿Qué es el triunfo?*³²⁰.

El budismo zen es una doctrina que permite el *despertar de la conciencia liberada* para, citando a Suzuki, desconfiando de la especulación, *convertirse en una disciplina práctica de la vida*³²¹, lo que coincide con el interés de Tàpies por la realidad cotidiana, *el mundo de cada día en la Tierra*³²².

Toda esta aceptación de la filosofía oriental y la importancia de la idea del proceso, ese *estar en el camino* sin pretender un fin, presta, según Permanyer, una gran continuidad a la obra plástica de Tàpies, más allá de la apariencia formal que ha llevado a la crítica a dividirla en períodos. Continuidad que ha sido observada también por otros autores, entre ellos Victoria Combalía, quien, por lo mismo, solo ve ligeros cambios en la evolución de su obra plástica, siendo uno de los más significativos el que se da en los años 80 precisamente por influencia de las formas y los métodos de la estética oriental, mediante la introducción de barnices³²³ que, evidentemente, hace referencia al empleo de un material en el que, al igual que la aguada sobre papel de la plástica extremo-oriental, prima la espontaneidad, porque no puede ser rectificado. En esta misma época ve Permanyer la asimilación por nuestro autor, sobre todo a través de la técnica del *sumi-e*, que inspira el uso de los barnices antedichos, de la sabiduría de Extremo-Oriente, favorecido por la calma espiritual que infunde en Tàpies el

³¹⁵ PERMANYER, L., Tàpies i les civilitzacions orientals, *op. cit.*, p. 75, y PERMANYER, L., Tàpies i la nova cultura...*op. cit.*, p. 27.

³¹⁶ *Ibid.* En el mismo sentido, véase, RIVIÈRE, J.R., El arte de la China, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, pp. 35-39 y 339 a 420.

³¹⁷ PERMANYER, L., Tàpies i les civilitzacions orientals, *op. cit.*, p. 75.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 77 y 78.

³²⁰ *Ibid.*, p. 80.

³²¹ *Ibid.*, p. 81.

³²² *Ibid.*

³²³ COMBALÍA, V., *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, p. 189.

nuevo contexto socio-político con la llegada de la democracia a España, que le permite explayarse hacia una expresión más poética³²⁴.

La influencia oriental provoca el rechazo del intelectualismo a favor de la *intuición* de la *imagen* y los *símbolos* como instrumentos de meditación que, en la obra plástica de Tàpies, según Permanyer, no debe entenderse como conjunto de ideogramas susceptibles de ser analizados y descifrados a partir de sus *equivalencias simbólicas*, sino desde su pura presencia poética³²⁵, incluso - relativizando el valor de la palabra- desde el silencio³²⁶. La práctica oriental, que se puede concretar tanto en un arte específico como en la meditación sedente (*zazen*), -con gran control de la respiración-, tiene en definitiva la pretensión de interferir en cualquier actividad de la vida cotidiana³²⁷ a partir de la autodisciplina y el progreso individual que se verifica por la supervisión de un maestro, como, por ejemplo, a través del *koan*, la pregunta del maestro fundamentalmente destinada a *desafiar el trabajo del intelecto*³²⁸ o, en palabras de Suzuki:

*La irracionalidad de las respuestas cierra cualquier paso a la especulación*³²⁹.

Permanyer enlaza esta idea con el *no pienses, sino mira*, de Wittgenstein³³⁰ y, genéricamente con una línea de la estética occidental, de la que considera iniciador a Duchamp, que se caracteriza por el uso de la *paradoja*, -singularmente similar al *automatismo psíquico de los surrealistas*-, como medio de conocimiento. Se trata de la concepción de la obra de arte entendida como *trampolín psicológico*³³¹. Pero es en la conceptualización, o mejor dicho, la experimentación, extremo-oriental, con sus sofisticados métodos específicos de acceso al conocimiento, -entre ellos el *koan*-, en donde Permanyer entiende que Tàpies encuentra el camino hacia una *percepción interior* que permite la creación de la obra de arte entendida *como un grito* o como *un golpe de puño en medio de la cara* destinado a conseguir la iluminación (*satori*)³³².

³²⁴ PERMANYER, L., Tàpies i les civilitzacions... *op. cit.*, p. 135

³²⁵ *Ibid.*, pp.82-86. Permanyer señala igualmente la influencia directa de ciertas formas de la plástica oriental en la obra de Tàpies, como es de ver en las reproducciones de su libro Tàpies, *op. cit.*, pp. 83, 93, 133, 155, 170.

³²⁶ *Ibid.*, p. 83.

³²⁷ *Ibid.*, p. 87-89.

³²⁸ *Ibid.*, p. 89.

³²⁹ *Ibid.*, p. 90.

³³⁰ *Ibid.*, p. 92, en referencia a WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones Filosóficas*, § 66, Altaya, Barcelona, 1999, (1958), p. 32.

³³¹ *Ibid.*, p. 91.

³³² *Ibid.*, pp. 92-95. Véase igualmente SUZUKI, D. T., *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 1996, (1959), p. 15.

Estos métodos de aprendizaje, perfectamente absurdos para la mente racional-positivista, implican respecto a ésta una auténtica inversión en el modo de ver el mundo y la realidad: desde una visión de objetos fraccionados a una visión orgánica. Se trata de una nueva cosmovisión. Por eso, más allá de lo decorativo, las pinturas de paisaje de los pintores zen apuntan directamente a un sentimiento de *vacuidad*, pero en la que todo está vivo y en movimiento. Por eso exponen un espacio *sagrado*. Se trata de evocar la *vastedad ilimitada del tao*, en el que el hombre no tiene especial protagonismo sino que, más bien, se integra en la naturaleza, sin dominarla, como un elemento más³³³. Por ello el artista, mediante técnicas específicas y la espontaneidad de sus trazos, también plasma su propia naturaleza interior.

Según Permanyer, la noción de *empatía con la naturaleza* ha sido un factor esencial en Tàpies³³⁴ que en los pintores zen se había expresado a través de la *espontaneidad*, cercano al *sentido sagrado del azar*, adoptado también por el surrealismo³³⁵.

Igualmente ha señalado una idea central en Tàpies -y en la historia de las ideas estéticas-: la *belleza*, ignorada frecuentemente en el arte moderno, afirmando que existe realmente en la obra plástica de Tàpies, a pesar de que paradójicamente, nunca ha intentado crear belleza. Por ello ha conseguido *otras formas de belleza*³³⁶.

Nosotros intentaremos desarrollar estas ideas, aquí indicadas por Permanyer más bien desde el ámbito plástico, a partir de los textos de nuestro autor teniendo en cuenta que han de ser complementadas, junto a otros aspectos, con la recepción de las ideas de la ciencia moderna.

J. F. AINAUD I ESCUDERO. INTRODUCCIÓN A UNA *ESTÉTICA OTRA*.

El libro monográfico de Ainaud i Escudero³³⁷ lleva a sus últimas consecuencias la intención de resaltar la importancia de los textos escritos por Tàpies, al plasmar una cuidada selección de los mismos, hasta el momento de la publicación de dicha monografía en 1986, interviniendo mínimamente el criterio personal de Ainaud, a no ser, -y no por ser evidente es menos

³³³ *Ibid.*, pp. 156 y 157.

³³⁴ *Ibid.*, pp 161-166.

³³⁵ *Ibid.*, p. 31.

³³⁶ 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 formos allo que abans menyspreàvem, i ha creat una obra enormement bella, bellíssima, però basada en una "bellesa altra".*

³³⁷ AINAUD I ESCUDERO, J. F., Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies, *op. cit.*

relevante-, a través de la propia selección, limitándose después a reseñar las ideas más significativas.

En la primera parte del libro, transcribe Ainaud fragmentos de dichos textos y los alterna con los de otros autores que ha considerado relacionados, todo ello encaminado a constatar una posible *correspondencia de la trayectoria de su obra con la de su pensamiento*³³⁸.

Uno de los hilos conductores más relevantes reseñado por Ainaud, al igual que anteriormente habían señalado Pere Gimferrer y Roland Penrose entre otros, es el enraizamiento de la estética de Tàpies en la cultura y la idiosincrasia de Cataluña. Y ello a través de una doble vía: de una parte, participando en la lucha por el reconocimiento nacional mediante su plasmación como tema en obras concretas y, de otra, mostrando la raigambre catalana de sus ideas, que recoge la tradición del arte románico y gótico, el modernismo, el surrealismo y el pensamiento de Extremo-Oriente, todo ello en contradicción con el cientifismo positivista³³⁹.

Siguiendo a Pere Gimferrer, pone de relieve la determinación de *lo oculto* proveniente de la tradición medieval catalana de la alquimia, tan cara a Tàpies, en su pretensión de *arrebatar a lo desconocido una parte de su misterio*³⁴⁰.

Es en la *sabiduría tradicional de los catalanes* donde Ainaud encuentra el sentido de lo *real* en Tàpies. Es la noción del *seny*, que se traduce a veces como sentido común, pero que puede ser también el *conocimiento* que Tàpies proclama como meta del arte.

La condición del artista como *investigador*, señala Ainaud, tiene un objetivo fundamental en la obra de Tàpies: *acercarse a la Realidad y hacerla a la vez próxima a los espectadores*³⁴¹. Es el conocimiento de la *estructura de la materia* lo que puede cambiar la *visión total que la gente tiene del mundo*, rechazando las *realidades artificiales* de la sociedad alienada por la publicidad mediante la búsqueda del *color interior*³⁴².

Así, Ainaud transfiere literalmente a su libro las ideas más relevantes en este ámbito: la fundamental relación entre *ética* y *estética*, el *arte como gnosis*, la relación entre arte y *progreso*; la necesaria cualidad humana del *artista* encaminada hacia el *verdadero arte de vivir*; la relación entre *arte*, *misticismo* y *ciencia*; el valor de lo *insignificante* y lo *humilde* y su sentido de lucha por la justicia; la obra de arte como soporte de la *meditación*; la superación de la dicotomía *abstracción/figuración*, el arte como medio de lucha contra la *alienación*, la relación entre *arte* y *vida*, el arte como medio de desvelar la *realidad profunda*; y la relación entre *conocimiento* y *acción* en

³³⁸ *Ibid.*, p.11.

³³⁹ *Ibid.*, p. 61 y 62.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

³⁴² *Ibid.*, p. 67.

la sabiduría oriental, que Tàpies encuentra también en la sabiduría tradicional (*sentit comú* o *seny*) de Cataluña.

Para Ainaud estos valores tienen su plasmación en Cataluña que, como tierra de paso, ha acumulado una tradición proveniente tanto del ámbito oriental como occidental, creando una cultura que ha producido grandes nombres (Llull, Penyafort, Eiximena, Turmeda, Vives...), representantes de un conocimiento que aúna la *mística*, -aquella que proporciona según Tàpies el auténtico *coneixement*-, con el tradicional sentido práctico del arte de transformar la realidad, de crear nuevas realidades³⁴³.

Este *conocimiento* es el que constituye el *gran arte*, aquel que exige la *participación del espectador* a través de una auténtica *contemplación*, pero que también ha de inducir a la *acción*³⁴⁴.

Y todas estas ideas estéticas se encuentran en la tradición catalana, lo que la dota, -del mismo modo que lo habían aseverado P. Gimferrer, y aún antes Cirici Pellicer-, de valores generales, compatibles con los principios de *transcendencia* y *universalidad*³⁴⁵.

Dentro de este profundo arraigamiento de la estética tapiesiana con Cataluña destaca Ainaud la intensa y prolífica relación de Tàpies con el poeta Joan Brossa quien, en palabras del propio Tàpies, junto con Joan Prats, le habían hecho consciente de la auténtica tradición del país, aquella que fue interrumpida por la guerra.

Siguiendo a Pere Gimferrer, Ainaud indica en qué materias se produjo esta coincidencia o paralelismo entre la estética de Tàpies y el pensamiento de Joan Brossa: la *atracción por el mundo oscuro del inconsciente*, proveniente tanto del ámbito occidental -Blake- como del oriental, con sus antecedentes en el *haiku* japonés y la poesía china. Pese a las diferencias -Brossa era un antimetafísico pero no así Tàpies- ambos tenían la intención de hacer del arte un medio de presentar al espectador su aspecto chocante e imprevisto.

Las raíces catalanas de la estética tapiesiana se han concretado, -continúa Ainaud-, en el uso de los símbolos de la lucha de su pueblo en su obra plástica, del que también se han hecho eco autores tan importantes como R. Penrose, J. Dupin o G. Gatt³⁴⁶.

La última parte del libro de Ainaud está dedicada a la transcripción de una entrevista con Tàpies que tiene la condición de fuente para la presente investigación.

³⁴³ *Ibid.*, p. 67-74.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p.76.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 81-84.

BÁRBARA CATOIR. CONVERSACIONES ESTÉTICAS.

Otro de nuestros libros guía, ha sido *Conversaciones con Antoni Tàpies*³⁴⁷, de Barbara Catoir, que está compuesto por dos partes: un texto de la autora y las *conversaciones* propiamente dichas, resultado de múltiples entrevistas a lo largo de un amplio período de tiempo y que tiene aquí consideración de fuente.

Deducida tanto de la obra plástica como de dichas conversaciones, trata Catoir el pensamiento de nuestro autor *por temas* pero, con un propósito más general, *pretende reconstruir e indagar su sistema*³⁴⁸, lo que coincide con la tesis fundamental del presente texto en el sentido de considerar el pensamiento de Tàpies como un todo coherente.

El texto previo trata problemas o ideas fundamentales en la estética tapiesiana: la *mística* y el sentido de lo *hermético*³⁴⁹; la influencia del pensamiento de Ramon Llull en el *proceso creativo y la experiencia estética*³⁵⁰, la relación entre estética y *nacionalismo*³⁵¹ y - una vez más aquí- el carácter *signico y simbólico*³⁵² de la obra de arte y su consideración *objetual*³⁵³.

En relación al *proceso creativo*, es importante el tratamiento que hace Catoir de la noción de *art combinatòria* en Ramon Llull³⁵⁴, referido al método consistente en relacionar realidades que pueden estar muy alejadas, muy cercano a los métodos surrealistas y la propia praxis artística de Tàpies.

En el interés de Tàpies por la obra luliana se observa su *visión mística del mundo*, que Catoir encuadra en la mística española, por su predilección común por *las cosas más sencillas e inferiores*³⁵⁵ y su preferencia, como San Juan de la Cruz, por la *oscuridad* como *requisito para el despliegue de las facultades imaginativas* que la mística transforma en luz, *penetrando la apariencia superficial* de las cosas³⁵⁶.

Más allá de la realidad aparente, la consistencia profunda de las cosas puede ser *sugerida* a través de los *símbolos*, de ahí que un simple nudo pueda, -siguiendo en esto a Micea Eliade-, desencadenar una acción *mágica*: *embrojar, unir con magia, fascinar*³⁵⁷. Así se considera la magia como categoría estética.

³⁴⁷ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987).

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 33 a 35.

³⁵² *Ibid.*, p. 37.

³⁵³ *Ibid.*, p. 39 a 42.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 14 a 23.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 41

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 54.

Como hemos visto también en anteriores autores, uno de los problemas nodales en el pensamiento tapiesiano es la *educación estética*, aquella por la que reclama del espectador una especial sensibilización. Así lo ha percibido también Catoir en Tàpies, en relación a la *experiencia estética*, al exigir *del espectador una disposición equivalente*³⁵⁸, lo que, percibido en su conjunto, se convierte en un problema social del que Tàpies tiene aguda conciencia. De ahí que, conocida la dificultad que el espectador tiene para la correcta percepción del auténtico arte, -no susceptible de ser comprendido fácilmente precisamente por su carácter simbólico-, haya dedicado grandes esfuerzos y medios a su difusión a través de la *Fundació Antoni Tàpies*³⁵⁹ que nació con una explícita vocación didáctica.

Y, más allá del propio arte, según Catoir, en Tàpies la experiencia estética no se refiere solo a la vivencia del espectador frente a la obra de arte, sino a la visión de la vida toda, tanto la vida personal como la vida de las sociedades, es decir, a la *historia* toda, en el mismo sentido en que I. Tomassoni ha afirmado que lo que importa es el *proceso mismo de la percepción*, que en Tàpies se da porque *la experiencia artística entra en las ciencias del hombre por el solo hecho, incontestable, de integrarse profundamente en la continuidad de la historia*³⁶⁰.

Y de la historia extrae Tàpies la profunda enseñanza de la *tradición*, singularmente de las tradiciones de Extremo-Oriente, influencia cuya importancia ha sido específicamente reconocida por Catoir³⁶¹.

Dentro de la puesta en valor de ciertas tradiciones, -desde luego también de la tradición occidental-, encuentra Catoir sentido a la elección del edificio de Domènech i Montaner como sede de la *Fundació Antoni Tàpies*. Se valora en dicha elección el peso de la *tradición* y, condicionada por la concepción del arte como aspecto superior de lo humano, su conversión en una especie de templo, lugar de contemplación y de aprendizaje³⁶².

VICTORIA COMBALÍA.

La monografía que la profesora Victoria Combalía dedica a Tàpies³⁶³ trata exclusivamente su obra plástica, deduciendo de ella algunos de los conceptos más relevantes en su pensamiento que también han tratado otros autores: lo mimético, lo real, lo abstracto, lo textural, lo objetual y lo espacial; el mito y la magia.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 132 a 138.

³⁶⁰ TOMASSONI, I., "Tàpies, al di qua e al di la della vita", en Gatt, G., Tàpies, *op. cit.* p. 73.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 82 y 83.

³⁶² CATOIR, B., *Conversaciones...op. cit.*, p. 55 y 56.

³⁶³ COMBALIA, V., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1989.

En otro texto, señala un aspecto en el pensamiento de Tàpies escasamente tratado por la crítica y altamente relevante según nuestro criterio: la lucha por la modernidad y la directa confrontación con la *posmodernidad*:

*Comienza a hablarse con profusión del término postmodernidad, en el mejor de los casos entendido como una reflexión crítica de ciertos aspectos dogmáticos de la modernidad y, en el peor, como un eclecticismo acrítico, en el que no solo todo vale, sino en el que se fomenta la cita, el guiño a la historia o el pastiche más puro y simple*³⁶⁴.

También es importante la reseña de Combalía, siguiendo a G. C. Argan, por la que constata la existencia de un concreto *estado de ánimo* que embarga al artista y a la sociedad contemporánea y que inexorablemente se refleja en la obra plástica: la angustia, que se prolonga, incluso más allá de las guerras y las dictaduras, en *otras oscuridades europeas de este siglo: el miedo, la angustia, la prisión, la guerra*, que tiene su reflejo intelectual en el existencialismo y, en el ámbito del arte, en el informalismo³⁶⁵, así como la percepción de Tàpies de un *mundo cada día más alienado*, cuya visión se contrapone radicalmente al optimismo del entorno consumista del llamado *arte pop*.

VALERIANO BOZAL. ARTE Y SOCIEDAD.

En *Arte del siglo XX en España*³⁶⁶, Valeriano Bozal, consciente de la dificultad de abordar el estudio de la obra de nuestro autor, dada la existencia ya por entonces de una inabarcable cantidad de textos críticos, optando por una *exposición historiográficamente convencional*³⁶⁷, señalando que una escasa distancia histórica imposibilitaba una adecuada perspectiva de tan compleja personalidad.

Bozal trata una serie de conceptos que, aunque ya indicados por anteriores autores, fundamentalmente deducidos de su obra plástica, interesan a la presente investigación: la obra de arte como objeto³⁶⁸, la aceptación de lo *grotesco* como materia del arte y condición de lo humano³⁶⁹, la importancia

³⁶⁴ COMBALÍA, V., *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, pp. 188 y 189.

³⁶⁵ COMBALIA, V., *Tàpies, op. cit.*, p. 15.

³⁶⁶ BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España*, Summa artis, Espasa Calpe, 2000 (1991), pp.296-318.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 296.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 302.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 303.

de lo *cotidiano*³⁷⁰, la relación entre arte y *nacionalismo*³⁷¹, la valoración de lo *ínfimo*³⁷² y la tensión entre lo *material* y lo *metafísico*³⁷³.

En dos ocasiones hace mención Bozal a las declaraciones de Tàpies: la primera en relación a una entrevista con R. J. Moulin en la que se recoge una idea fundamental en la estética tapiesiana, -reseñada por la generalidad de los autores-: la pretensión de *profundizar en lo real* y la capacidad del artista para *crear la realidad*³⁷⁴. La segunda mención hace referencia a las declaraciones vertidas en 1989 en *Avui* en las que señalaba la tensión entre compromiso e independencia del artista respecto a la política real y la necesidad de que el arte cumpla una *función social*, estableciendo una necesaria relación entre *arte y vida*³⁷⁵, lo que provocaría, indirectamente, consecuencias políticas.

Es de señalar que Bozal afirma aquí, en sentido contrario a lo aseverado por numerosos autores, -por ejemplo P. Gimferrer en *Tàpies i l'esperit català*-, que, en la obra plástica de Tàpies *no* existe un sentido *trascendente*³⁷⁶, cuestión que constituye otro aspecto de nuestra investigación.

Uno de los problemas nodales en la estética tapiesiana lo indica Bozal cuando hace referencia a la plasmación del *paso del tiempo* y el *azar* en la obra plástica de nuestro autor, de lo que deduce la pretensión de trabajar *como la naturaleza*³⁷⁷. Esta idea que, hemos de recordar, se encuentra ya en Demócrito³⁷⁸, que contradice el concepto de *mímesis* como imitación de la naturaleza, es otra de las líneas de fuerza del pensamiento estético tapiesiano que pretendemos investigar.

Es especialmente reseñable que Bozal no hace referencia en este texto a una faceta que consideramos esencial, no ya en relación a las ideas anteriormente señaladas, sino a *todas* las ideas y categorías estéticas de la teoría estética tapiesiana: la recepción del pensamiento y la estética extremo-oriental, faceta que, junto a la perspectiva de la ciencia moderna, es relevante a la hora de la debida consideración genérica de su estética, tanto en la faceta plástica como teórica.

No es infrecuente esta omisión en la crítica, con las excepciones que estamos reseñando y por ello valorado especialmente. O bien se cita la influencia tangencialmente o simplemente se omite. Como ejemplo

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 308.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 311.

³⁷² *Ibid.*, p. 315.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 310 y 311.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 317. En este sentido, la posición de V. Bozal en relación a la obra y personalidad de Tàpies queda patente en el prólogo a *Diálogo entre arte, cultura y sociedad*, de I. Julián y A. Tàpies, Icaria, Barcelona, 1977, en donde confiesa su cambio de posición desde una percepción inicial, (evidentemente condicionada por una idea determinada de la relación entre arte y política), de Tàpies como artista *integrado ya en el mecanismo cultural-comercial existente*.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 315.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 307.

³⁷⁸ TATARKIEWICZ, W., Historia de la estética. I. La estética antigua, *op. cit.*, p. 96.

significativo: en el año 2005, en el catálogo a una importante exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía³⁷⁹, diversos autores desgranar sus análisis interpretativos de la obra de Tàpies, coincidiendo así con el propio criterio de nuestro autor sobre la eficacia de la polisemia de la obra de arte... Pero ninguno de ellos manifiesta la mencionada influencia oriental que, insistimos, Tàpies había ya reiterado en sus escritos y entrevistas como fundamental en su pensamiento y obra plástica. Es de señalar que, por otra parte, lo oriental fue un tema expreso, incluso como título, en las obras expuestas en dicha exposición. Ello, posiblemente, provenga de la dificultad de los occidentales -unos más que a otros- para oír el *sonido de la palmada con una sola mano*.

Así, la perspectiva que Bozal aplica a la obra de nuestro autor lo es fundamentalmente desde el punto de vista formalista y sociológico. Por ello, en un texto publicado en el año 2004, cuando trata de la idea de lo que Tàpies entiende por *artista*, insiste en la voluntad formalista de Tàpies y de ello deduce que su función *religiosa* se convierte en función *estética*³⁸⁰.

Nuestra tesis, provisionalmente, propone más bien lo contrario: la conversión de lo estético en religioso. Tàpies reivindica un ámbito más allá de lo meramente estético o, dicho de otro modo, una especie de *estética expandida* por la que, apoyado en la afirmación de la continuidad entre las culturas tradicionales -especialmente las orientales- y la modernidad, pugna por el retorno al *sentimiento religioso*, aunque queda por dilucidar qué entienda Tàpies por "religioso".

Sin embargo, en este texto, se produce un cambio de perspectiva, cuando Bozal afirma el *componente artístico* de su obra, pero también, -ahora ya haciéndose eco de las declaraciones de nuestro autor- que está imbuida de *todas sus concomitancias religiosas, mágicas, poéticas* [...] ³⁸¹, ámbito que se ratifica en el escrito de Tàpies, extremadamente significativo, que Bozal transcribe -a pie de página- literalmente:

Los verdaderos objetos de poder guardan una fuerza misteriosa, cósmica que, entrando en la mente, pasa a las manos, a la sabiduría artesana de su creador, el cual, en cierta manera, se asemeja a un chamán. Es una fuerza carismática intransferible que encuentra su punto de llegada en la mente del contemplador no para describirle nada sino para arrebatarse la conciencia y conseguir que sea él mismo quien abra los ojos al misterio de la más profunda Realidad. Es como el arte del talismán, del amuleto (piedra, madera, metal, verbo, sonido, etc.), que, en los casos más profundos, parece iluminarnos y acercarnos al centro del Universo, a la plenitud de la energía Cósmica, o

³⁷⁹ VV.AA. *Tàpies. Tierras*, MNCARS, Madrid, 2004, p. 9.

³⁸⁰ VV.AA., *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p.112.

³⁸¹ *Ibid.*

quizá al Vacío universal de ciertas sabidurías, o la idea del Absoluto y quién sabe si del dios de muchas culturas³⁸².

Este fragmento constituye una auténtica declaración programática y puede considerarse uno de los nudos más *fuertes* del tejido teórico tapiesiano. En él se muestra la concepción de la obra de *arte* como *objeto de poder*, el *artista* como intermediario o *mag*o, la *experiencia estética* como *revelación*, el sentido *gnoseológico* del *verdadero* arte, y la finalidad última del conocimiento: la *verdadera realidad*.

Pero, ¿cómo se engarza este bello párrafo en el conjunto de reflexiones plasmado en los textos recopilados en ocho libros? ¿Cómo se articulan los conceptos de la tradición estética occidental con conceptos plenamente extremo-orientales como el *Vacío* (*Vacuidad* o *Śūnyatā*), la *energía Cósmica* (*ch'i*, en chino, *ki* en japonés)? y ¿son compatibles estos conceptos con la ciencia?

MANUEL BORJA-VILLEL Y ANTONI MARÍ. *UNIDAD CÓSMICA*.

El hombre aislado en sí mismo, consciente de la insuficiencia de su destino, se aboca nuevamente a la conquista exterior, intentando restaurar el orden cósmico.

Josep Vallès Rovira. (Tàpies, empremta).

Un autor al que hay que tener muy en cuenta aquí, por ser un gran conocedor de la obra y la personalidad de Tàpies, es Manuel Borja Vilel, sobre todo porque, siempre sin perder de vista su obra plástica, ha reconocido expresamente la importancia de los escritos de Tàpies.

En el preámbulo al tercer volumen del *catálogo razonado*³⁸³ trata varias ideas que estructuran el pensamiento estético de Tàpies, pero, al contrario de los autores que anteponen su bagaje cultural, Borja-Vilel tiene muy en cuenta las ideas expresadas en los textos de nuestro autor.

Esto le permite poner el énfasis en una categoría estética central en el pensamiento tapiesiano -y en la propia historia de las ideas estéticas-, a la que no hacen referencia la generalidad de los autores: la *fragmentación*. Esta idea se contrapone en Tàpies a la búsqueda de la *totalidad*. Es esa *totalidad* que, a partir de una nueva visión del mundo, se relaciona con otra de las características constantes en su estética: la *magia*:

³⁸² *Ibid.* V. Bozal transcribe aquí el texto *Els objectes de poder*, incluida en su obra *L'art i els seus llocs*, Siruela, Madrid, 1999, p. 49.

³⁸³ VV.AA., *Tàpies, Obra completa, vol. 3, 1969-1975*, Polígrafa, Barcelona, 1992.

*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*³⁸⁴.

Este aspecto ha sido también reseñado por Antoni Marí a través de la relación entre la idea de la *unidad original* y la *experiencia* de la praxis artística tapiesiana, específicamente señalada en el relato de cuando, en los años cincuenta, en un radical proceso de investigación formal, llega a un momento de revelación en el que se produce un *salto cualitativo*, de tal manera que la *indiferenciación en la materia* tratada le sugería la propia *indiferencia entre todos los seres*³⁸⁵.

Por eso ha dicho Antoni Marí que en Tàpies hay una:

*[...] voluntad que busca la totalidad; una mirada que busca, más allá de las apariencias, la unidad común a todas ellas: la extensión de la unidad que abarca y recoge todas las criaturas como si constituyesen un todo indiscernible*³⁸⁶.

Según Marí, -asumiendo así la filosofía oriental recepcionada y manifestada reiteradamente por Tàpies- la *dualidad* (sujeto/objeto, espíritu/materia, sensibilidad/ razón) es la *manifestación de la unidad*³⁸⁷.

Y lo *mágico* como categoría totalizadora, impregna la propia conceptualización de la realidad y convierte en *sagrada toda* la realidad, incluido lo *ínfimo*, lo pobre, lo humilde, lo que la sociedad industrial considera desechable³⁸⁸.

En el mismo sentido, J. Dupin, desde la perspectiva de la obra plástica, ha señalado también la preferencia de Tàpies por los materiales humildes, los papeles y cartones que desecha la sociedad, *alimento habitual de las ciudades* que, transformados por la mirada del artista y su mínima intervención, hace que los veamos un *material que no veíamos*. Nos muestra con ello la *sustancia de las cosas, como para provocar su apertura y plantear interrogantes a sus orígenes*³⁸⁹, intención que alberga Tàpies, como igualmente ha señalado G. Raillard, al pretender alterar el "orden occidental" en cuanto que *trastoca la jerarquía de lo "alto" y lo "bajo"*³⁹⁰.

³⁸⁴ BORJA-VILLEL, M. J., "Tàpies. La contemplación del Arte" en *Tàpies. Obra completa*, volumen 3, Polígrafa, Barcelona, 1992.

³⁸⁵ MARÍ, A., *La base de les deu mil formes*, en VV. AA., *Tàpies. Escritura material. Llibres*, catálogo, Fundació A. Tàpies, Barcelona 2002.

³⁸⁶ VV. AA., *Tàpies. Escritura material. Llibres*, catálogo, Fundació A. Tàpies, Barcelona 2002, p. 29.

³⁸⁷ MARÍ, A., "La base de les deu mil formes", en VV. AA., *Tàpies. Escritura material. Llibres*, catálogo, Fundació A. Tàpies, Barcelona 2002, p. 29.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.11.

³⁸⁹ DUPIN, J., "Papeles y cartones", en Antoni Tàpies, 1960-1980, *op. cit.*, p. 17.

³⁹⁰ RAILLARD, G., "La trenza negra de Tàpies," en Antoni Tàpies, 1960-1980, obra gráfica, *op. cit.*, p. 28.

Borja-Villel ratifica esta idea en su texto incluido en el libro *Antoni Tàpies en perspectiva*, señalando su pretensión de reintroducir *lo sagrado en lo social, la inviabilidad de cierto conocimiento en que el objeto se percibe separado del sujeto* [...] ³⁹¹

Se plantea así el problema de la naturaleza de la obra de arte, afirmando que, en Tàpies, aunque tenga cualidad de símbolo, siempre *representa la realidad*; es, a la vez, *realidad* en sí misma.

Para fundamentar este aserto acude muy consecuentemente a la obra teórica de Tàpies, concretamente a un importante párrafo incluido en su libro *La práctica del arte*, en el que expresa el profundo sentido simbólico de un objeto tan cotidiano y humilde como es una vieja silla de madera ³⁹².

Pone así de relieve Borja-Villel, -como los anteriores autores citados, pero ahora, al menos de forma indiciaria, ofreciendo su fundamento filosófico- la importancia en la teoría estética de Tàpies de la apreciación de lo *ínfimo* al tratar de *encontrar lo espiritual trascendente en lo banal intrascendente* ³⁹³.

En el mismo sentido, Arnau Puig ha señalado cómo Tàpies prefiere, frente al *poder intelectual*, la *práctica de lo más cotidiano*, para señalarnos un cierto sentido o *significado del mundo*, que le aproxima a la *mística realidad* de un amor divino que vive entre los pucheros, como diría Santa Teresa ³⁹⁴.

La propia intencionalidad de recuperación de la *totalidad* perdida, -continúa explicando Borja-Villel- se prolonga retrotrayendo la mirada histórica en busca de la *pureza natural* ³⁹⁵. Tàpies, como otros artistas de la modernidad, la encuentra en el arte *primitivo*, en la pintura "naive", en los grafiti y en el arte de otras culturas. Es decir, en todas aquellas creaciones, en su sentido más estricto, *originales*. Se trata del *regreso al origen*, por el que valora la radical ruptura con el modo de vida que nos es impuesto por la sociedad industrial, abogando por un *retorno a ciertos orígenes esenciales* ³⁹⁶.

En este ámbito, de nuevo acude Borja-Villel a un texto de Tàpies en el que -admirativamente-, se describe el intenso sentimiento de cercanía que invade al espectador moderno a la vista del arte prehistórico o de otras culturas, y justifica este sentimiento precisamente por la común intuición del orden de los ciclos de la naturaleza que debe recuperar el hombre moderno ³⁹⁷, haciendo así referencia al *orden cósmico*, fundamental aspecto que también ha sido puesto de relieve por Dore Ashton ³⁹⁸.

³⁹¹ VV.AA. Antoni Tàpies en perspectiva, *op. cit.*, p. 7.

³⁹² BORJA-VILLEL, M. J., Tàpies. La contemplación...*op. cit.*, en referencia a B.N., p 47.

³⁹³ *Ibid.*, p.11.

³⁹⁴ PUIG, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Galería Lluçia Homs/Ed. Aqua, Zaragoza, 2005.

³⁹⁵ BORJA-VILLEL, M. J., La contemplación... *op. cit.*, . p. 12.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 12 y R.A., p.194.

³⁹⁸ ASHTON, D., "The parables of Tàpies", *Antoni Tàpies. New paintings*, catálogo, Pacewildenstein, Nueva York, 2006, p. 7.

La pretensión totalizadora es puesta de relieve por Borja-Villel cuando, para interpretar algunas obras plásticas concretas, de nuevo acude a un texto del autor, profundamente influido en su fundamento filosófico por la filosofía extremo-oriental y concretamente por el principio de continuidad entre lo *elevado* y lo *inferior*³⁹⁹.

También señala Borja-Villel una idea de la teoría estética tapiesiana, igualmente nodal: la de *transformación y cambio*, extraída de la filosofía budista⁴⁰⁰. En la praxis artística este sentido de transformación y cambio confiere a la idea de *seriación* de las obras un carácter distinto a la mera reiteración que indica un ansia destructora del *aura* en el caso de ciertos artistas, especialmente en el llamado *arte pop*. Y ello porque la idea de *seriación* en Tàpies tiene precisamente la función de constatación y expresión de esa misma *transformación*. Y su intención final pretende precisamente la *reafirmación del aura*⁴⁰¹.

Esta visión afecta a la concepción de la dicotomía material/espiritual, como ha reseñado Borja-Villel en el texto del catálogo de una importante exposición:

[...] *aprender lo espiritual oculto en los objetos humildes y cotidianos, (en una visión romántica y panteística de la naturaleza en la que se integran todos los seres [...])*⁴⁰²

Y ello desde la *visión de un paisaje idílico de corte oriental*⁴⁰³.

El rigor en el tratamiento de Borja-Villel de las ideas estéticas de nuestro autor le permite ofrecer comentarios sobre la obra de Tàpies sin caer en la sobreinterpretación o, incluso, -a veces- ingeniosa adaptación de la obra ajena a la propia ideología. Así, capta el espíritu de la obra expuesta al hacer alusión a una Upanishad a que hace referencia el título de la exposición:

*Dulce como la miel es esta tierra para todos los seres. Dulces como la miel son todos los seres para esta tierra. Dulce como la miel es el Ser radiante e inmortal que ocupa el Cosmos y el Ser radiante e inmortal que habita y ocupa este cuerpo*⁴⁰⁴.

Con ello, según Borja-Villel, Tàpies indica la *libertad del deseo de expresar* la mera existencia de las cosas, aquello que se aproxima al *Tao*,

³⁹⁹ BORJA-VILLEL, M. J., La contemplación... *op. cit.*, p.17.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Tàpies. *Celebració de la mel*, catálogo, Fundació Antoni Tàpies y Ed. Polígrafa, 1991, p.17.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

*actuando al no actuar y haciendo al no hacer*⁴⁰⁵, idea que se ratifica, desde una visión poética, al acudir a una cita de su *Memoria personal*:

*Hou K'ieou decía: ¿cuál es el objetivo supremo del viajero? El objetivo supremo del viajero es ignorar a dónde va*⁴⁰⁶.

La afirmación de que *es más importante el camino que el destino* -que ya hemos visto indicado por Lluís Permanyer- tiene profundas consecuencias sobre la concepción del arte y su praxis, porque prima la importancia del proceso creativo sobre el resultado final.

La intención totalizadora de la estética tapiésiana se extiende, según Borja-Villel, hasta el propio concepto de *forma*, negando, como anteriores autores, su adscripción al informalismo, pero aquí argumentada desde su fundamento filosófico.

Efectivamente, como es sabido, la obra plástica de Tàpies ha sido con frecuencia clasificada en lo que se dio en llamar *informalismo*. Lo *informe* según Borja-Villel, tenía como *objetivo anular todas las categorías formales*, destruir tanto una *cultura* como la *forma* a ella asociada⁴⁰⁷.

Lo que propugna Tàpies, según Borja-Villel, es la destrucción de la forma en cuanto que forma obsoleta, es decir, la ligada al academicismo clasicista. Pero no solo, ya que, las formas de la modernidad y la vanguardia también se tornan académicas por su repetición⁴⁰⁸. A éstas les deben sustituir *nuevas formas*. De ahí igualmente lo estereotipado de la pretensión de incluir la obra plástica de Tàpies en la tendencia informalista. Lo relevante en Tàpies al presentar la tensión entre lo formal (orden) y lo informal (caos) es la voluntad de *revelar y explorar los problemas de la pintura, más que a solucionarlos*⁴⁰⁹. Por ello, esta *forma*, al diluir los límites entre *forma* y *materia*, -así como entre materia y espíritu- debe ser creada desde la *materia espiritualizada*⁴¹⁰.

Es importante en Tàpies igualmente otro problema estético planteado por Borja-Villel: la posible superación de la *obra de arte como símbolo* que, siguiendo a R. Barthes, supondría una *liberación de las servidumbres simbólicas*⁴¹¹.

En este sentido -afirma Borja-Villel-, lo *material* en su apariencia inmediata siempre ha sido central en la praxis artística, según le ha manifestado el propio Tàpies:

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰⁶ *Ibid.* Significativamente, esta cita aparece como *motto* en su libro *Memoria personal*.

⁴⁰⁷ BORJA VILLEL, M.J., Antoni Tàpies en perspectiva, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 18.

*Los aspectos materiales de la obra de arte siempre me han interesado muchísimo, hasta el punto de llegar a ser el elemento central de mis trabajos*⁴¹².

Este interés preferente por la realidad material proviene en Tàpies fundamentalmente de la experiencia personal. Por eso Blay Bonet había reconocido los *temas* de las obras de arte de Tàpies a partir de los humildes y deteriorados materiales del paisaje urbano que le circundaban en la postguerra⁴¹³, circunstancia que el propio Tàpies ratificaría posteriormente en un texto que transcribe Borja-Villel:

*Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concretando en mí la consciencia de este poder evocador de las imágenes murales, he de remontarme muy lejos. Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre muros en que viví las guerras [...]*⁴¹⁴

Pero no es la mera rememoración o evocación de las circunstancias provenientes de la experiencia personal lo que concede importancia a una estética que se quedaría así encerrada en el puro subjetivismo, sino, según Borja-Villel, la *selección de elementos ordinarios y experiencias de la realidad personal y su elevación a la categoría de símbolos colectivos*⁴¹⁵. Por eso cita a Moreno Galván:

*El esplendor de todo eso viene del cordón umbilical que une todo eso con la vida [...]*⁴¹⁶.

Borja-Villel se pregunta si se puede considerar el símbolo como el cordón umbilical que relaciona el arte con la vida, planteando seguidamente la posibilidad de que la estética tapiesiana pretenda la superación de la dualidad cultura/naturaleza, y la dicotomía *res cogitans/res extensa* cartesiana. Siguiendo a Blay Bonet y Cirici Pellicer, se negaría así en Tàpies el estatus del arte como lenguaje (Bonet), haría referencia a algo *anterior a cualquier sistema de significación*. Sería producto de un *automatismo inconsciente* y estaría *lejos de la sustitución de las cosas como signos* (Cirici)⁴¹⁷.

Esta *eliminación de lo sígnico* vendría avalada por la relevancia de las *cualidades del material*, de los atributos físicos de la materia, como *fuerza de expresión*, que serían, según había señalado anteriormente J. E. Cirlot,

⁴¹² Entrevista con Borja Villel, en catálogo *Antoni Tàpies. 1960-1980*, obra gráfica, BBK, Bilbao, 1980.

⁴¹³ BORJA-VILLEL, M., "Comunicación sobre el muro", en *Tàpies, Comunicació sobre el mur*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 14.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

fundamentales en el informalismo de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado⁴¹⁸.

Pero, según Borja-Villel, el énfasis, incluso mitificación, de este aspecto de la obra de Tàpies, produciría el descuido de otros aspectos importantes. De ahí la insuficiencia de ciertas teorías al intentar encontrar las raíces de sus pinturas matéricas, interpretaciones que han variado con el gusto y los acontecimientos históricos, (existencialismo, nacionalismo etc.), que han provocado análisis meramente superficiales en lugar de investigar su *carácter definitivamente intencional*⁴¹⁹.

Aquí Borja-Villel acude de nuevo a las declaraciones de Tàpies que, en su texto *Comunicació sobre el mur*, afirma el carácter instrumental del arte y, por lo tanto, su ámbito de operatividad más allá de lo meramente artístico⁴²⁰.

Insiste Borja-Villel en señalar el descuido, por parte de algunos autores, del *lenguaje intencional* de Tàpies que a veces tiene sus raíces -y otras veces concomitancias- con determinados artistas y pensadores de la vanguardia, fundamentalmente Miró, Klee, Max Ernst y Brassai, con los que les une, en palabras de J. E. Cirlot, *un nuevo interés por la materia, el redescubrimiento casi místico del sentido del detalle* [...] pero también, a través de las imágenes o temas con clara intencionalidad simbólica, con la *alquimia simbólica*⁴²¹: líneas ondulantes, letras, escaleras, fragmentos anatómicos, el muro y sus grafismos, etc. Así, Borja Villel aprecia en Tàpies la *confrontación de dos planos de la realidad: objeto, signo o símbolo y forma material*, disminuyendo la distinción entre objeto y forma por la búsqueda de una *unión panteísta con el mundo natural*⁴²².

En relación a esta cuestión existe un interesante estudio de Werner Hofmann⁴²³ que, a nuestro entender, sí tiene en cuenta lo que Borja-Villel señala como *lenguaje intencional*, cuando, aún reconociendo la necesaria polisemia de sus obras de arte, plantea una doble hipótesis en Tàpies: en primer lugar, la significación de la *forma*, materializada en *objeto* que, sencillamente, se autorepresenta:

[...] *la intención del artista sería la de presentar el cuadro como un objeto corpóreo que no ofrece un mundo aparente, que no exhibe un fragmento de la realidad como si estuviese enmarcado por una ventana, sino que quiere ser una creación, un objeto con una autenticidad propia que no apunta que "detrás" haya nada más*⁴²⁴.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.16.

⁴²⁰ *Ibid.*, referido a P.A., p.137.

⁴²¹ *Ibid.*, p.18.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ HOFMANN, W., "Intra muros", en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, 1988.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 220.

Esta interpretación *literal* de la objetualidad desnuda de la apariencia estaría de acuerdo con quien entiende desfasada la interpretación simbólica de la obra de Tàpies⁴²⁵. Pero, por otro lado, Hofmann, tras un prolijo e interesante análisis de la obras concretas, plantea otra posibilidad: la de *no distinguir ente el disfraz y la realidad*⁴²⁶.

Se trata, en expresión del propio Hofmann, del *antiquísimo problema de la forma y el contenido*. Pero así planteado, *siempre* hay un contenido, *algo que se oculta* en la obra, aunque ese algo, ese contenido pueda incluso llegar a *disolverse completamente en la obra*. La gratificación proviene de que ambos *se completan recíprocamente*.

Porque, al tener en cuenta solo la forma se corre el peligro, en palabras de Derrida, de que lo sea [...] *en detrimento del juego que se juega ahí por la metáfora*. O, en palabras de Flaubert, *tenemos demasiadas cosas y no suficientes formas*. Por ello Hofmann concluye:

[...] *el artista está destinado al mundo de la metáfora*⁴²⁷.

Así, queda formulada la cuestión -aquí más bien en su vertiente plástica- de si el juego entre la apariencia formal, material y objetual del arte y su posible contenido en una realidad oculta, que nosotros pretendemos investigar a partir de la teoría estética de nuestro autor.

Según Borja-Villel, la causa del deseo de regreso a la *pureza original* de lo primitivo, que apuntábamos anteriormente, es provocado por la reacción de la sensibilidad artística de nuestro autor frente la sociedad industrial que había provocado la II Guerra Mundial y contra la racionalización de las ciudades, respecto a la que había manifestado *verdadera repulsión*, sentida específicamente contra el *Homo faber*, el *hombre industrial, vulgar y materialista en el mal sentido de la palabra*. Esta racionalización debía ser compensada interponiendo la confusión mágica entre lo real y lo irreal, del *objeto con el ser*, para lo cual procuraba dar a su obra un *aura de primitivismo, de objeto esotérico*⁴²⁸, coincidente con el sentimiento del espectador contemporáneo que se siente atraído por ciertas formas del arte primitivo o de otras culturas⁴²⁹ precisamente porque en ellas se da la cualidad de estar más cerca de las *concepciones materialistas y sensuales de la vida* frente a las *actitudes sectarias que sostienen la primacía del espíritu*⁴³⁰.

⁴²⁵ 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, p. 207.

⁴²⁶ HOFMANN, W, *op. cit.*, p. 220.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁴²⁸ BORJA VILLEL, M."Comunicación sobre el muro", *op. cit.*, p. 23.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 23 y 24.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 24.

Según Borja-Villel, tanto el pensamiento de Tàpies, -como antes Bataille-, mediante la exaltación de lo humilde, incluso innoble, se oponen al "funcionalismo" de la civilización occidental, cuyo sistema económico, el capitalismo, se opone a la naturaleza, destruye la armonía del hombre con ella y la *comunidad social establecida por gestos simbólicos comunes*⁴³¹. Y del rechazo del *ideal* académico ligado a esa sociedad surgiría lo "sin forma" *a fin de desvirtuar todas las categorías formales*, mecanismo que Tàpies habría empleado ampliamente⁴³².

Borja-Villel ha señalado igualmente la importancia que para Tàpies tuvo el estudio de los nuevos descubrimientos científicos, que le llevaron a introducir nuevos materiales con el propósito de *sugerir muchos de los problemas que planteaban la materia, la substancia, la naturaleza*⁴³³, lo que provoca que, desde esta nueva perspectiva, de nuevo se cuestione la naturaleza de la obra de arte. Por ello, en una entrevista, Borja-Villel planteó a Tàpies su percepción de la existencia en su obra, en ocasiones, de algo *que se oculta*, a pesar de la importancia de la materialidad y objetualidad de la obra de arte. Tàpies manifestó entonces que la intención última de la obra de arte era *desdibujar la dicotomía fondo/contenido*, y ponía para ello el ejemplo del libro como instrumento de conocimiento, que no lo es solo por su contenido sino también por su materialidad; se complementan y unifican así soporte y contenido⁴³⁴.

La naturaleza de la obra de arte -según Borja-Villel- singularmente reflexionada por M. Heidegger en *El origen de la obra de arte*, también está condicionada en Tàpies por la influencia existencialista, reconocida en su *Memoria personal*, donde relata cómo, en su juventud, sintió su propia visión reflejada en la obra de J. P. Sartre, y la convicción, -que en Tàpies permanecerá para siempre- de la primacía de la *existencia* sobre la *esencia* del hombre⁴³⁵, idea que, inevitablemente, reverbera en la obra de arte.

Consecuentemente con las anteriores ideas, es de reseñar en primer lugar la preeminencia en Tàpies de lo que en la filosofía oriental, tan acendradamente reconocida tanto por Borja-Villel como por Antoni Marí, se denomina la *mismidad* de las cosas, a la vez que, como se observa tanto a través de su discurso estético como de su *descripción iconográfica*⁴³⁶, Tàpies pretende mostrarnos el *vacío* (*satori*), para, más allá del lenguaje y los códigos, alcanzar la recitación interior de nuestras personas⁴³⁷.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴³² *Ibid.*, p. 25 y 26.

⁴³³ *Ibid.*, p. 24.

⁴³⁴ Entrevista con Borja Villel, en *Antoni Tàpies. 1960-1980*, obra gráfica, catálogo, BBK, Bilbao, 1980, p.11.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.15, en referencia a M.P., pp.182-183.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 23.

Esta percepción provoca un cambio radical en la visión del mundo y de la realidad. Por ello Borja-Villel indica la importancia que en la estética tapiésiana tiene lo *mimético* entendido, lejos de la *mimesis* de la realidad aparente, como adaptación del objeto o sujeto al entorno, (R. Callois), o en la constatación de que la materia deviene objeto y el objeto materia, (J. Dupin), y, en consecuencia, que *la materia nunca es elaborada de una forma abstracta: es la recreación de un aspecto de la realidad*⁴³⁸.

En el mismo sentido, sobre todo en lo que hace referencia a la relación entre los objetos y el lenguaje, trata Antoni Marí el pensamiento tapiésiano en su recepción de la filosofía oriental. La búsqueda de la *unidad original* en la que *todo es uno*⁴³⁹, -ya referida *supra-*, la relaciona aquí Marí, dentro de la tradición occidental, siguiendo a M. Foucault⁴⁴⁰, con el denominado principio del *pensamiento simbólico*, aquel por el que *entre todas las cosas del mundo hay una relación de semejanza*, principio que se rompería a partir del siglo XVII por la adopción de las nociones de *identidad y diferencia*⁴⁴¹. Según Marí, Tàpies recupera el principio simbólico a través de la recepción del pensamiento extremo-oriental:

*Es cierto que la aproximación a la vacuidad última, o "no dual" como dicen los vedantistas, es más factible mediante las analogías o los símbolos propios de estas otras vías de conocimiento*⁴⁴².

Según Marí, el principio de semejanza alcanza en Tàpies a la relación entre el lenguaje y las cosas, entre las palabras y los objetos designados. De ahí que reseñe un texto de nuestro autor en el que se afirma la íntima relación entre la designación y el objeto designado⁴⁴³.

Y es la escritura contenida en los libros -continúa Marí- y estos mismos en su materialidad los que simbolizan el mundo como texto a descifrar. De ahí que los libros sean en ocasiones *el lugar donde se conserva la verdadera sabiduría* y por ello tienen *carácter sagrado*⁴⁴⁴, y son, para Tàpies, como reseña Marí, vehículos de transmisión de sabiduría y a la vez analogías de la sabiduría del mundo⁴⁴⁵.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁴³⁹ MARÍ, A., "La base de les deu mil formes", en VV. AA., *Tàpies. Escripura material. Llibres*, catálogo, Fundació A. Tàpies, Barcelona 2002, p. 30.

⁴⁴⁰ En referencia a, FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, siglo XXI, México D.F., 1968, (1966), p. 42.

⁴⁴¹ MARÍ, A., "La base de les deu mil formes", en VV. AA., *Tàpies. Escripura material. Llibres*, catálogo, Fundació A. Tàpies, Barcelona 2002, p.30.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 31, en referencia a B.N., p.164.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

La concepción de lo *mimético* como *adaptación del objeto o el sujeto al entorno* provoca *la sensación de borrar los límites entre el yo y el medio*⁴⁴⁶. Y en este sentido transcribe Borja-Villel el siguiente fundamental texto de Tàpies:

*Por otra parte, me obsesionaba la materialidad, la pastosidad de los fenómenos que yo interpretaba usando un material espeso, mezcla de pintura al óleo con blanco de España, como una especie de materia prima interior que ponía de manifiesto la realidad "nouménica" que no veía como un mundo aparte, ideal o sobrenatural, sino como la única, total y verdadera realidad de la cual todo se compone. Naturalmente, en esta creencia no estaban ausentes algunas ideas de ciertos filósofos o ciertos artistas y poetas surrealistas*⁴⁴⁷.

Esta percepción de la realidad se relaciona íntimamente con la *magia* (R. Callois) y el sentido de la *metamorfosis* y *cambio continuo* que Tàpies desarrolló desde un principio junto a su amigo Joan Brossa y desemboca en la percepción de que *la vida participa de la espiritualidad de la materia* y provoca la transferencia entre *materia* y *espíritu*⁴⁴⁸.

Esta idea condiciona grandemente la propia conceptualización del arte que ya no es un fin en sí mismo, sino que constituye un verdadero *truco de magia* en el que el espectador se debe dejar enredar por el artista prestidigitador⁴⁴⁹.

Magia y mimetismo tienen una fuente común: la *alquimia* y el *misticismo* del medievo, singularmente unidos a la tradición catalana⁴⁵⁰.

En resumen, Marí y Borja-Villel, han reconocido la relevancia de los textos de nuestro autor y la trascendencia de las ideas en ellos plasmadas, sobre todo la idea de la visión del mundo que renueva la posición del hombre en el universo, lo que conlleva la eliminación de las compartimentaciones racionales, tal como enseña el pensamiento extremo-oriental. Se trata de la visión totalizadora, unitaria, del mundo.

No podemos concluir este apartado sin hacer referencia al ensayo de Borja-Villel sobre *Los cambios del gusto. Tàpies y la crítica*⁴⁵¹. En su prolijo relato de la evolución de la crítica en torno a la obra plástica podemos observar un análisis que se aproxima mucho, como veremos, a la idea de Tàpies cuando habla de la necesaria *crítica de la crítica*.

⁴⁴⁶ Entrevista con Borja-Villel, en catálogo *Antoni Tàpies. 1960-1980*, obra gráfica, BBK, Bilbao, 1980, p.11.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.28, en referencia a M.P., p.194.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p 28, en ref, a P.A., p.183.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ BORJA-VILLEL, M., "Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica", en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, 1988.

En el mismo se ratifica nuestra percepción de que la crítica se ha visto absorbida por la fuerza gravitacional de la obra plástica de Tàpies, pero no ha prestado la suficiente atención a su teoría del arte. Ni en su valor general, como pretendemos aquí, ni, con frecuencia, como ayuda a la labor interpretativa de su propia obra plástica.

ANDREAS FRANZKE. *UNIDAD Y ALIENACIÓN*.

Andreas Franzke⁴⁵² pone de manifiesto con precisión el objetivo fundamental de Tàpies:

En una época de creciente alienación de las vidas y las conciencias, y también de un derrumbe general de los sistemas de valores, el pintor, con su obra, ha tomado partido una y otra vez a favor, tanto de necesidades interiores, no debidamente atendidas, del ser humano, como de materiales considerados carentes de valor. Su apasionada lucha en pos de la expresión artística apunta claramente a una visión integral del mundo que, al no establecer diferencias de jerarquía entre la materia trivial de las representaciones ideales, contempla aquella y estas como elementos dotados de igual dignidad⁴⁵³.

Señala así una de las nociones, -como ya hemos visto en anteriores autores, singularmente Borja-Villel-, fundamentales en la estética tapiesiana: la concepción de la *unidad del mundo*. Unidad entre la naturaleza interior y la naturaleza objetiva. Unidad que alcanza incluso a las cosas y materias más humildes.

Pero Franzke no hace referencia a los escritos de Tàpies.

El texto de Andreas Franzke, es un buen ejemplo del numeroso grupo de autores, -a los que podemos dar así por reproducidos-, que hacen caso omiso en su análisis a la práctica totalidad de los escritos y manifestaciones teóricas de nuestro autor.

Entendemos que este hecho provoca que Franke caiga en una mera reiteración de las características que ya en esta época habían sido señaladas prolijamente con anterioridad: Cataluña, la lucha por la libertad, los muros, lo cotidiano, el diálogo con la "realidad", lo matérico, el azar, la exigencia de la participación del espectador, la relación entre acción y reflexión, la intención de hacer *visible lo espiritual*... Incluso un elemento tan fundamental como es la influencia del pensamiento oriental en nuestro autor, lo indica como mera referencia, así como tampoco hace mención de la influencia de la nueva ciencia en su concepción del mundo.

⁴⁵² FRANZKE, A. *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1992.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 7.

Por ello queda inédito aquí en qué consiste la *unidad* a la que hace referencia en el inicio de su texto, excepto en la consideración de la visión integral del par material/ideal, ni se investiga el origen de esta idea ni su relación con las ideas estéticas que conforman su pensamiento.

XAVIER ANTICH. LA IMPORTANCIA DE UNA ESCRITURA.

Contrariamente al anterior autor, Xavier Antich ha sido uno de los autores que ha reconocido expresamente la importancia de los escritos teóricos de Antoni Tàpies.

En el prólogo al conjunto de ensayos recopilados para su publicación en lengua castellana en el año 2008, Antich señala las causas por las que Tàpies se lanzó a la palestra de la discusión estética: no tanto justificar su propia praxis artística, -aunque sí complementarla- como, sobre todo, paliar el paisaje desolador de la bibliografía crítica y artística en la oscura época de la dictadura⁴⁵⁴.

Antich reseña cómo, desde la temprana fecha de 1955, Tàpies inicia su producción teórica a través de la publicación de artículos relativos a problemas estético concretos, y la voluntad de dar cierta unidad a su teoría estética mediante la recopilación a partir del libro *La pràctica de l'art* publicado en 1970, actividad que, recordando la propias palabras de nuestro autor, no dejaría de tener una intencionalidad *complementaria* a la propia obra plástica⁴⁵⁵.

Del mismo modo señala una característica principalísima en la teoría estética tapiesiana: la necesidad de que lo artístico y, por lo tanto, también su reflexión, tengan su nacimiento en la *experiencia vital*⁴⁵⁶, de ahí que niegue valor a cualquier norma que coarte la libertad de esa experiencia que hace que el artista *piense por cuenta propia*⁴⁵⁷.

Y ese pensar y actuar tiene un destino: de lo que se trata es de formar una *nueva visión de la realidad*. Y si esta función se aplica a la práctica artística, también incumbe a la obra teórica.

Antich enuncia así, haciendo referencia expresa a los escritos de Tàpies, una característica fundamental en su teoría estética: el carácter didáctico de sus escritos. Su intención de participar en la necesaria *educación estética*.

Esta noción enlaza, según Antich -y, como veremos, de conformidad con nuestro propio criterio-, con el sentido de las *Cartas sobre la educación*

⁴⁵⁴ Prólogo a TÀPIES, A., *Tàpies en blanco y negro*. Ensayos, Edición de Xavier Antich, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2008.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

estética de Friedrich Schiller⁴⁵⁸, es decir, con la *función social* del arte. Por eso reproduce el siguiente párrafo que indica la indisoluble trabazón existente entre la teoría y la praxis artística tapiesiana:

[...] *en mis palabras escritas casi siempre he alentado la misma pasión que, bajo otras formas, complementa lo que siempre he deseado en mis cuadros y en mis esculturas: provocar un cambio en la mente del espectador, que le abra a una conciencia más plena, más perfecta; un cambio que pueda ser útil a cualquiera de mis conciudadanos de todo el mundo*⁴⁵⁹.

Así, la reflexión cumple la misma función que el arte, entendido como un *instrumento de conocimiento*⁴⁶⁰. Se refiere así al *carácter gnoseológico del arte* y, consecuentemente, de su reflexión.

En otro escrito que se incluye en el catálogo a una importante exposición realizada por la Fundació Antoni Tàpies en 1998, Xavier Antich, hace de nuevo referencia a los textos de Tàpies en torno a la conexión entre la obra teórica y la praxis artística: la *escritura* que plasma en su obra plástica.

Reseña Antich cómo Tàpies:

[...] *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*⁴⁶¹.

Se trata, así pues, de la tensión entre lo racional (*lectura*) y lo intuitivo (*visión*), entre la *forma* material e inmediata y el *contenido* de algo más allá de lo meramente aparente; de la intensa relación entre *proceso productivo* y *experiencia estética*.

Antich ha afirmado, como ya hemos comentado anteriormente, la inconveniencia de interpretar la obra de Tàpies en clave simbólica⁴⁶². Sin embargo, contrariamente a esta idea, hemos visto hasta aquí que la mayoría de

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 12, en referencia a B.N., p.39.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶¹ 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.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 207.

los autores atribuyen a la estética tapiesiana un fuerte componente simbólico. Por todo ello, esta aparente contradicción es una de los ámbitos de investigación a dilucidar a la vista de sus textos.

¿O puede ser que no exista realmente esta contradicción? ¿Podemos en buena lógica -idea clara y distinta- llegar a la conclusión de que es correcto tanto afirmar el carácter simbólico de la estética de Tàpies y su contrario?

En este sentido ha dejado dicho G. C. Argan, abriendo quizá con ello una vía de conciliación entre ambas afirmaciones, que *no es arbitrario buscar el símbolo en la pintura de Tàpies. Es arbitrario buscar una simbología, una regla [...]* Y ello porque, en su ambigüedad y ubicuidad, el símbolo *puede ser conjuntamente uno mismo y el otro, aquí y en otra parte [...]* la alteridad ambigua del símbolo se *anula y el símbolo deja de ser referencia de otra realidad para aludirse sólo a sí mismo. El espejo que refleja otro espejo [...]*⁴⁶³

Desde una nueva perspectiva señala Antich otra importante línea de fuerza en la teoría tapiesiana expresada en sus escritos: la necesidad de que el *artista* se forme antes como hombre que como artista. Y en este sentido transcribe el siguiente importante texto de Tàpies que hace referencia a una época muy temprana de su producción:

*No sé si con todo lo que he dicho describo bien lo que en aquellos años intuía como más importante: si pretendía crear una obra de valor, la preparación de mi fondo, mi perfeccionamiento como hombre y la ampliación de mis conocimientos generales sobre el pensamiento y la vida debían prevalecer ante el estudio tradicional de "la carrera de pintor", tal como se concebía. Mi ilusión era que la actividad artística fuese una tarea tan intensa como fuera posible, al servicio del conocimiento y que influyera en nuestras vidas, haciéndonos ver la falsedad de las cosas que nos rodean y despertándonos a la auténtica realidad*⁴⁶⁴.

Se reseña así un aspecto fundamental en la estética tapiesiana: la figura del artista como intermediario entre el conocimiento y la vida cotidiana. El arte sería así ante todo un instrumento de destrucción de la realidad aparente.

Esta característica homologa su pensamiento, y no por casualidad, con el de uno de los artistas que más han influido en Tàpies, Paul Klee, quien, como recuerda el propio Antich, decía:

*Ya casi no pienso en las artes plásticas, sólo quiero trabajar mi personalidad*⁴⁶⁵.

⁴⁶³ ARGAN, G.C., Historia sin acción, en Papeles de Son Armadans, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp.15 y 16.

⁴⁶⁵ KLEE, P., *Diarios*, Alianza, Madrid, 1987, (1957), p.37.

La necesidad de superar el principio del *jo pinto i prou* (*yo pinto y basta*) y la consecuente inmersión del artista en la reflexión estética implica una intromisión en el ámbito crítico que, en realidad, comienza, por selección, desde el primer momento de su producción.

*Y se ha de insistir muy especialmente en que no se ha de creer nunca que los juicios, en arte, sean exclusivos de los críticos de arte, de los profesionales de la crítica. De hecho, la función crítica ya se inicia cuando los mismos artistas toman partido por determinados ideales estéticos, por determinados sentimientos y emociones [...]*⁴⁶⁶

Y esos sentimientos y emociones tienen un vehículo privilegiado en el arte, con la condición de que este utilice sus propios medios específicos. Por eso Antich recuerda en Tàpies la necesidad de la *forma material sensible* en la obra de arte, precisamente para que ésta sea eficaz pues, como instrumento de conocimiento que debe ser, constituye un medio privilegiado en su materialidad, para mostrar el *orden profundo de la realidad*⁴⁶⁷.

Una parte muy importante de la formación personal de Tàpies se ha dado, según Antich, a través de la pura *reflexión* teórica, intensamente alimentada por su incansable actividad de lector⁴⁶⁸. En este aspecto, se produce una relación (y tensión) entre la propia *reflexión teórica*, que es fundamentalmente *racional* y la *práctica del arte*, el *proceso productivo*, fundamentalmente *intuitivo*. De ahí la relevancia de investigar esta relación en los textos de nuestro autor.

En definitiva -afirma Antich- por encima de quienes creen en la *supuesta imposibilidad de hablar y de decir las cosas realmente esenciales*, el artista puede y *debe* compartir sus reflexiones sobre el arte y la vida⁴⁶⁹.

De ahí la dificultad de indicar los límites entre el Tàpies artista y el Tàpies escritor⁴⁷⁰. Nosotros pretendemos en el presente texto tratar en exclusiva su teoría estética, pero con ello, en realidad, no se pretende deslindar lo que por propia naturaleza no tiene fronteras, sino resaltar la importancia de su reflexión estética como pensamiento unitario.

Señala también Antich, en relación a la influencia que las lecturas hayan tenido en nuestro autor, la inicial atención que prestó al existencialismo, el marxismo y el psicoanálisis, pero sobre todo la profunda influencia del pensamiento extremo-oriental ya desde su juventud, a través de la lectura de Kakuzō Okakura, Tsuneyosi Tsudzumi, Lin Yu-tang, Lao-Tse, Chuang-tse, Mencio, Confucio y clásicos hindúes como el Rigveda, el Ramayana, los

⁴⁶⁶ ANTICH, X., "El ser y la escritura..." *op. cit.*, p.16.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 21-23.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

Upanishads o el Bhagavad Gita⁴⁷¹, influencia que *marcará la cartografía teórica y conceptual de todos sus textos*⁴⁷² y que habían de llevarle a interesarse por la lectura de lo que llama la *nueva ciencia*⁴⁷³.

La relación entre el pensamiento extremo-oriental y la nueva ciencia en la teoría tapiesiana que indica Antich es un aspecto no tratado por la crítica. El propio Tàpies ha echado a faltar un texto sobre este tema, así como una *obra global y más exhaustiva*⁴⁷⁴, ausencia que nosotros pretendemos subsanar.

En resumen Antich reconoce la importancia de los escritos de Tàpies y, a partir de ellos, indica varias ideas estéticas que estructuran su pensamiento: la relación entre *hombre y artista*, la *función social* de este, tanto en su *crítica del arte*, como en su praxis artística que, a través de la creación de *formas materiales sensibles como instrumento de conocimiento*, pretende influir en la visión de la *realidad* por parte del espectador e intervenir en lo *cotidiano*, todo ello influido poderosamente por el pensamiento oriental.

Estos temas o problemas enunciados por Antich se han de desarrollar y complementar, y así lo pretendemos, mediante el estudio de su relación con cuantos otros conceptos emerjan de los textos de nuestro autor, teniendo en cuenta, desde luego, tanto el origen de los mismos en la tradición estética occidental como el contexto y las deudas con del pensamiento oriental y la nueva visión del mundo que, según nuestra tesis, proporciona a dichos conceptos una nueva luz.

JOSE CORREDOR MATHEOS. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

En su monografía⁴⁷⁵, Corredor Matheos cita expresamente la teoría estética de Tàpies en una ocasión, cuando hace referencia a su discurso de recepción en la Real Academia de San Fernando en 1990, de donde extrae una característica central de la estética tapiesiana: la *dimensión sagrada del arte*.

Pero, como veremos, Tàpies afirma en otros lugares que el arte *no es nada*⁴⁷⁶. ¿Algo puede ser a la vez nada y sin embargo ser sagrado? ¿En qué momento, pues, el arte posee una dimensión sagrada? ¿Podría ser que, según Tàpies, el arte tenga su dimensión sagrada *solo* en el momento de la *comunicación*, es decir, en el momento de la *experiencia estética*?

Lo que sí podemos afirmar, desde un primer acercamiento a sus textos, es que la experiencia estética es una de las ideas nodales del pensamiento tapiesiano.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p., 26.

⁴⁷⁴ AINAUD I ESCUDERO, J. F., *Introducció... op. cit.*, pp. 115 y 116.

⁴⁷⁵ CORREDOR MATHEOS, J., *Antoni Tàpies. Matèria, signe, esperit*. Generalitat de Catalunya, 1992.

⁴⁷⁶ B.N., p. 64.

Así lo reconoce Corredor Matheos. Es desde la percepción inmediata, *sin reflexión*, (aunque ésta es posible *a posteriori*) donde el espectador puede captar la esencia de la obra de arte. Por ello es inútil el análisis de la obra de arte. El arte empieza justo donde acaban las palabras⁴⁷⁷.

Es en la *contemplación* donde entra en juego la dialéctica tiempo/espacio donde *todo existe* en su realidad *táctil* y, a la vez, desarrolla el juego entre *lo real* y *lo irreal* por mediación del *símbolo*⁴⁷⁸.

A partir de aquí, todos los elementos que utilizan el arte, (color, espacio, materia, signo...) no son sino instrumentos que el artista despliega para que el observador revise su percepción de la realidad. Por ello lo importante en el arte *no es lo estético*, sino el *conocimiento*⁴⁷⁹.

Este conocimiento, -el arte como *gnosis*-, es lo que lleva a Tàpies -según Corredor Matheos-, a interesarse por el pensamiento y el arte oriental⁴⁸⁰ y lo que hace que el interés por la *materia*, en su sentido *trascendente*,⁴⁸¹ deje en evidencia la pobreza de las comunes clasificaciones de su obra, -en el mismo sentido manifestado por J.C. Argan⁴⁸² y Borja-Villel⁴⁸³, como *matérica* e *informalista*, así como sus connotaciones nihilistas y existencialistas⁴⁸⁴.

Por ello -afirma Corredor Matheos-, Tàpies, fuertemente influido por el pensamiento oriental, contribuye nada menos que a una *nueva concepción del arte* y, correlativamente, *de la realidad*, a través de sus intuiciones en la praxis artística⁴⁸⁵.

Desde la conciencia de la *unidad de todo*⁴⁸⁶ pretende Tàpies trascender el *mundo visible*⁴⁸⁷ y sugerir el *vacío*,⁴⁸⁸ la *vacuidad*, idea fundamental del pensamiento oriental.

Es desde esta perspectiva que el *símbolo*, muchas veces determinado en las *cosas pequeñas y humildes*, evocan una *obra superior*⁴⁸⁹ y, mediante el color (p. e. el negro), la caligrafía, o el signo (por ejemplo una forma oval), pueden conseguir en el espectador *otros niveles de conocimiento*⁴⁹⁰.

⁴⁷⁷ CORREDOR MATHEOS, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸² ARGAN, J. C., prefacio a *Antoni Tàpies*, de G. Gatt, p. 7 dice: *Subitto classificata come uno dei fatti piú eloquenti dell' Informale. Con un duplice errore: di credere di poter liquidare un periodo storico con una concertata manovra di mercato e di non aver capito che la pittura di Tàpies nos rientrava, se non per congiuntura storica, nelle potiche dell'Informale.*

⁴⁸³ Ver *supra*, p. 72.

⁴⁸⁴ CORREDOR MATHEOS, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 33 y 34.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

Es nuestra tarea describir cómo se entrelaza con otros conceptos, en los textos de Tàpies, ese momento fundamental de la experiencia estética, en donde se plasma la tensión entre la pretensión artística de comunicación de cierta realidad y la percepción del observador y, concretamente, en su reiterada intención de proporcionar *conocimiento*; cómo se relaciona con las nociones del pensamiento oriental de la *unidad* de la realidad toda y de la *vacuidad* y su conexión con el cambio de paradigma que provoca los descubrimientos de la nueva ciencia.

GLORIA MOURE. LA RELACIÓN SUJETO/OBJETO.

Esta autora, en su monografía dedicada a Tàpies⁴⁹¹, hace muy escasa mención a la reflexión estética de Tàpies⁴⁹². Sin embargo, bien porque, aun sin mencionarla, conoce su obra escrita o deducida de su obra plástica, trata algunas de las principales ideas que conforman su pensamiento.

Moure toma en consideración inicialmente las circunstancias vitales (guerra civil y situación política en Cataluña) como impulso hacia la *introspección y autocultivo intelectual* que le llevan a intentar:

[...] *desentrañar la complejidad de las apariencias, a la vez que fundamentan sólidamente una concepción cognitiva de la actividad artística y un talante radical*⁴⁹³.

Si bien afirma una gran independencia de pensamiento, Moure considera a nuestro autor un *romántico puro* a la vez que arraigado en el *modelo ilustrado de los librepensadores agresivos*⁴⁹⁴.

Hemos visto en diversos autores a que hemos hecho referencia anteriormente que señalan en Tàpies una fuerte impronta romántica. Sin embargo, Moure señala, casi en solitario, la influencia del pensamiento ilustrado, aunque no aceptado sin crítica, idea que constituye otro hilo de nuestra investigación.

Efectivamente, a la constatación de esta línea de pensamiento, que va desde la Ilustración al Romanticismo, señala Moure, en línea con nuestra tesis, la crítica por parte de Tàpies a ciertas versiones de la modernidad ilustrada, sobre todo a través de la recepción de las culturas orientales y la concepción del mundo que proporciona la nueva ciencia⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ MOURE, G., *Objetos del tiempo*, Polígrafa, Barcelona, 1994.

⁴⁹² Concretamente en dos ocasiones, en las páginas 9 y 14, en referencia a *La práctica del arte* (P.A.)

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

En su trayecto intelectual, desde la raíz ilustrada y el subjetivismo kantiano, Tàpies, según Moure, toma de Hegel la relación del arte con lo *absoluto* y el concepto de *alienación* como fenómeno trágico y básico de la existencia moderna. Pero más próximo está a Schopenhauer, con el que le une la búsqueda, más allá de la apariencia, de la verdadera sustancia de los objetos y, sobre todo, la noción de *deseo* entendida no como elemento volitivo sino como movimiento y motor de la diversidad y el cambio⁴⁹⁶.

Hemos de indicar ya aquí, puesto que enlazará con una de las líneas de nuestra investigación y por ser de gran relevancia para la estructuración del pensamiento estético tapiesiano que, en el mismo sentido que apunta Moure, afirma el historiador de la filosofía Frederick Copleston que la noción schopenhaueriana de *voluntad*, o *deseo* ha inducido sin duda a la confusión, al haber sido entendido como elemento volitivo⁴⁹⁷.

Efectivamente, como es sabido, Schopenhauer fue un entusiasta lector de la filosofía oriental, en la que encontró *prodigiosas concordancias* con su propia doctrina. Pues bien, su noción de *voluntad* se ha de entender como *fuerza o energía*. De hecho, en el pensamiento de Schopenhauer, -como en la noción de *Brahman* de la filosofía hindú como *alma del mundo que se encuentra en todo el universo*⁴⁹⁸ - *todo* tiene su *voluntad*, desde la caída de una piedra hasta el movimiento de la Tierra o las corrientes⁴⁹⁹.

De la lectura de Nietzsche, según Moure, impacta a Tàpies su *afirmación laica de la naturaleza humana* y la negación del gregarismo en favor del más acendrado individualismo. Pero más importante aún fue la influencia del existencialismo de Heidegger y, negando la dicotomía cartesiana, la consideración *sencilla y directa* de la relación entre el individuo y las cosas. Por ello es en la *vida cotidiana* donde se puede descubrir lo auténtico⁵⁰⁰.

Esta concepción se encuentra muy próxima a la filosofía oriental en lo que Moure llama la *visión situacionista* del mundo del budismo, la negación de la dualidad alma/cuerpo y de Creador/ser creado, así como, igualmente, negación de la necesidad de doctrina teórica ninguna, porque la experiencia precede a la reflexión. De ahí la prevención frente al *lenguaje y sus ordenaciones* y a favor del *símbolo* convertido en *detonante poético*⁵⁰¹.

Según Moure, si bien la raíz ideológica de Tàpies proviene de la *gran tradición ilustrada*, es a través de la recepción de la *generalmente desconocida cultura oriental* lo que le sitúa en una posición privilegiada en

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 10 y 11.

⁴⁹⁷ MAGEE, B., *Los grandes filósofos*, Cátedra, Madrid, 2004, (1990), p. 238.

⁴⁹⁸ GURISATTI, G., Schopenhauer y la India, en SCHOPENHAUER, *Notas sobre oriente*, Alianza, Madrid, 2011, p. 202,

⁴⁹⁹ MAGEE, B., *Los grandes filósofos*, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁰⁰ MOURE, G., *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

medio de la disolución de las ideologías, a la vez que le proporciona la indicación hacia la percepción de la *interioridad más secreta de las cosas*⁵⁰².

Esta percepción puede ser transmitida en el arte a través de ciertos *símbolos*, aquellos que no solamente constituyen el *detonante poético* que no precisa elementos lingüísticos intermediarios, sino que vuelve *el lenguaje contra sí mismo*⁵⁰³, se trata del *conocimiento sensible y emocionado, que se alcanza sin las alforjas del entendimiento*⁵⁰⁴.

Otra idea importante en Tàpies, ya reseñada por los anteriores autores y relacionada con la filosofía oriental es la *concepción unitaria de la existencia*, paralela, según señala Moure, con el desarrollo contemporáneo de la ciencia, idea que repercute necesariamente sobre el *viejo dilema de la relación entre sujeto y objeto*⁵⁰⁵.

Con una postura claramente anticartesiana, Tàpies rechaza la idea clásica de *mimesis* en favor de la aceptación de la *unidad de todas las cosas: sujeto y objeto están irremediabilmente unidos*⁵⁰⁶. Esta concepción debe influir decisivamente sobre la percepción de la realidad y, consecuentemente, restringir la *orientación puramente utilitaria* y la posición del hombre en la naturaleza con la que debe colaborar con su creatividad⁵⁰⁷. De ahí, según Moure -y como ya hemos visto repetidamente en anteriores autores-, la *entronización militante de lo insignificante* en Tàpies que conlleva una posición filosófica pero también política, compartida con Beuys, de denuncia de la alienación de la sociedad industrial, solo que, mientras este deriva hacia la acción desmaterializada, Tàpies propugna precisamente lo contrario, mediante la *sacralización* de los *objetos* más humildes.

Así, son los objetos tradicionalmente no artísticos los que invocan la idea de la *vida como razón del arte y no al contrario*⁵⁰⁸. Se trata del *objeto como poética de la condición humana* que pretende mediante sus connotaciones simbólicas y poéticas, liberarlo de las *adherencias lingüísticas*⁵⁰⁹.

La presentación de objetos desde su percepción poética subversiva conculca frontalmente el *esteticismo del diseño* y ataca directamente el estado de alienación transformada en *pasividad neurótica* de la sociedad de consumo⁵¹⁰.

Resumiendo. Gloria Moure ha extraído de la personalidad toda de Tàpies, al menos indiciariamente, una serie de ideas nodales en su teoría estética: su pensamiento arraiga en la Ilustración, el romanticismo y el

⁵⁰² *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

existencialismo; el carácter operativo de la obra de arte que, con su poder simbólico y poético, alejado del discurso lógico y muy cercano a la visión del mundo extremo-oriental y el consecuente posicionamiento ético de lucha contra la alienación de la sociedad contemporánea, ideas que procuraremos desarrollar a la vista de sus textos.

PETER BÜRGER.

Según Peter Bürger⁵¹¹, se constata el *envejecimiento* de la obra de Tàpies -junto a la de todo el arte moderno-, a la vez que se produce una disyunción de sus textos con la obra plástica, porque *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 cantante⁵¹².

Así, para Bürger, es constatable la obsolescencia de su obra plástica y su desarticulación respecto a la teoría.

Naturalmente, el argumento de Bürger, afirmando la posibilidad del autoengaño, hace efectivamente inútil la lectura de los textos de Tàpies. Pero también los de Bürger.

En el mismo escrito vuelve a hacer referencia a los textos de Tàpies, afirmando su ambigüedad, incluso contradicción:

*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*

⁵¹¹ BÜRGER, P., “Un mundo de semejanzas. Ensayo sobre la escritura en la obra de Antoni Tàpies” en *El tatuatje i el cos. Papers, cartons i collages*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.

⁵¹² *Ibid.*, p.199.

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 arte⁵¹³.

Sin embargo, de inmediato, 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 cincuenta⁵¹⁴.

Y, seguidamente, Bürger insiste sobre la ambigüedad del pensamiento de Tàpies en su referencia al *aura* de la obra y a la actitud casi sacralizadora ante el objeto de arte, afirmando que:

[...] las manifestaciones de Tàpies no son menos ambiguas. 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”⁵¹⁵.

Queda así planteada la duda expresada por Bürger: si los textos de Tàpies pretenden dar una respuesta al problema de la realidad y su relación con la obra de arte. Pero, ¿puede ser que, precisamente, no pretendan dar una respuesta, sino que, muy al contrario, pretendan plantear múltiples preguntas? Y ¿Hay contradicción entre la necesidad del *aura* en la obra de arte, su sacralización y la pretensión de *cambiar la vida radicalmente*⁵¹⁶? ¿Es paradójico que Tàpies intente devolver el espíritu vanguardista a la obra de arte porque se parezca mucho a *un retorno a la obra de arte con aura*⁵¹⁷?

Nosotros, en el prefacio del presente texto, también hemos hecho constar las "aparentes contradicciones" que afloran, desde un primer acercamiento, quizá demasiado superficial, o, como dice Bürger, "de ojeada", a los textos de Tàpies. Y, concretamente, hicimos constar la radical aparente contradicción, a que hace referencia Bürger, cuando Tàpies manifiesta en sus textos la conceptualización más enfática posible del *arte* en cuanto vehículo de

⁵¹³ *Ibid.*,

⁵¹⁴ *Ibid.*,

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁵¹⁷ *Ibid.*

revelación de lo sagrado y lo divino, mientras que en otros pasajes afirma que el arte *no es nada*, sino un truco o juego de manos, que incluso puede ser destruido. Por todo ello es objetivo de nuestra investigación comprobar qué puedan aportar sus textos en la posible conciliación de dichas contradicciones.

La *ambigüedad* y la paradoja que señala Bürger en el pensamiento tapiesiano se extiende, según este, a su obra plástica:

[...] *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, es por ello por lo que quisiera encontrar otra vía, que parte del supuesto de que el enigma de los cuadros de Tàpies solo puede ser resuelto si se consigue descifrar el valor expresivo de sus signos*⁵¹⁸.

Pero ¿es preciso desvelar el significado de la obra de arte en todos sus términos? ¿No es posible que el artista, además de hacer visible lo material e inmediato- pretenda *señalar* -también- la existencia de un misterio, un ámbito inefable que *debe* quedar oculto?

Bürger entiende que, en Tàpies, el análisis de la obra plástica (escritura, materia, signo), sugiere la posibilidad de que la creación artística sea una *práctica casi mágica*⁵¹⁹, destinada tanto a conjurar los acendrados temores de la sociedad⁵²⁰, como aproximar, a través de materiales sumamente humildes, el arte a la vida cotidiana. Y, efectivamente, la relación entre *arte* y *vida* constituye uno de los nodos más importantes de la estética tapiesiana y conforma otra línea de investigación, pero más dudas caben en torno a la intención de Tàpies, como dice Bürger, de "conjurar el temor de la sociedad". ¿Puede ser que su intención sea precisamente *inquietar* a la sociedad?

Bürger, finalmente, parece encontrar una salida a la paradoja señalada:

*La verdad de la obra, si se me permite una expresión enfática, reside en el encuentro entre autonegación y la autoafirmación*⁵²¹.

Esto proporcionaría, según Bürger, el encuentro de la obra de arte como instrumento de *poder* con la modestia personal del artista implicada en el empleo de materiales humildes, señalando así la relación entre el arte y la vida: allí donde *la humildad y el poder ya no son contradictorios*⁵²².

⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 200 y 201.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 203.

⁵²² *Ibid.*, p. 203.

La relación entre arte y vida, la personalidad y la conceptualización del *prósopon* del artista y la relación con la obra de arte como vehículo de conocimiento (por revelación u ocultamiento), son otras tantas vías de investigación a seguir, en nuestro caso, desde el estudio lo más exhaustivo posible del discurso desarrollado en los textos de nuestro autor.

JOSÉ MIGUEL ULLÁN. ARTE Y POESÍA. LOS LIBROS.

Tàpies, buscante eterno [...]

José Miguel Ullán, (*Tàpies*, obstinado).

De entre los numerosos libros que *Tàpies* ha realizado en colaboración con poetas, ha mostrado su especial estima por el publicado en 1981 con José Miguel Ullán: *Anular*⁵²³:

[...] guardo un recuerdo muy especial de un libro que hice con José Miguel Ullán. No sé si es el mejor de mis libros de bibliófilo, pero es uno de los que me siento más satisfecho desde el punto de vista plástico. Este libro tenía una especie de forma de acordeón, en el que principio y final se juntaban y desaparecían. Sin casi ver ni hablar con Ullán, su poesía me sugestionó mucho y me impulsó a hacer algo distinto⁵²⁴.

El crítico y poeta José Miguel Ullán ha dedicado posteriormente un bello libro a *Tàpies*⁵²⁵, en el que se incluye la reproducción del anteriormente aludido. En este libro Ullán no realiza análisis alguno de la obra de *Tàpies*. Pero ello no quiere decir que no alcance con más certeza la verdad, en sentido enfático, del pensamiento de *Tàpies*. Ullán habla del arte desde el arte. Trata 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 material y significación de los libros forma parte esencial del pensamiento *tàpiesiano* y por ello es especialmente relevante aquí el texto de Ullán.

Tàpies no sólo ha sido un lector incansable, también un bibliófilo. Como recuerda Nuria Enguita Mayo en palabras de Antoni Marí:

⁵²³ Ver ULLÁN, J. M. *Tàpies, obstinado*, Ave del paraíso, Madrid, 2000, p.164.

⁵²⁴ Entrevista realizada por Manuel Borja-Villel, en Antoni *Tàpies*, 1960-1980, BBK, Bilbao, 1997.

⁵²⁵ ULLÁN, J. M. *Tàpies, obstinado*, Ave del paraíso, Madrid, 2000.

*El amor y el reconocimiento de Tàpies a los libros son fruto y consecuencia de la deuda que aquí tiene por el conocimiento que le han transmitido y por las analogías que establecen con la sabiduría del mundo*⁵²⁶.

Los libros en sí mismos no solamente han sido fundamentales en su formación intelectual y por lo tanto, forman parte de su reflexión estética, sino que los considera, en su concreción material, obras de arte.

De ahí sus frecuentes colaboraciones con poetas y literatos en la creación de libros⁵²⁷. A éstos los considera objetos mágicos. Como ha señalado Guillermo Solana, los relaciona con la alquimia y los misterios sagrados⁵²⁸, y los valora en su aspecto táctil e incluso por su aroma.

Su *materialidad*, según Tàpies, habla mucho de la estética y la historia de una época⁵²⁹ y el mero hecho de abrir un libro tiene algo de ritual y de mágico. Poseen, como las propias obras de arte plástico, un carácter de objeto de poder, de talismán. Son *objetos de comunicación con lo sagrado*⁵³⁰.

Con ello otorga a ciertos libros, poseedores de determinados componentes plásticos, aspectos extraliterarios o "metapoéticos", por lo que adquieren en sí tanta o más importancia que la propia palabra. Por ello existen libros que *pueden tener la misma fuerza talismánica que las mejores obras de arte*⁵³¹.

J. M. Ullán ha resaltado también la importancia que para nuestro autor han tenido los libros en la materialidad de su contenido, es decir, el papel, y su relación, como auténtico vehículo ideológico, con la estética oriental.

Y para reseñar la importancia del papel como soporte y a la vez como transmisor de sentimientos, Ullán comienza el capítulo citando a un autor oriental:

*Tanizaki, en su admirable "Elogio de la sombra"*⁵³², *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*

⁵²⁶ VV.AA., Tàpies. *Escritura material. Libros*, Catálogo, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2002, p.10.

⁵²⁷ ULLÁN, J. M. Tàpies, *ostinato*, *op. cit.*, Como recuerda N. Enguita Mayo, Tàpies ha realizado colaboraciones con Alberti, Bonnefoy, Du Bouchet, Brodsky, Brossa, Daive, Dupin, Foix, Frémont, Gimferrer, Guillén, Jabés, Mitscherlinch, Paz, Riba, Ullán, Valente y Zambrano, entre otros.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵³² TANIZAKI, *Elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994, (1933).

*china, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente. Además, nuestros papeles, agradables al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su tacto es suave y algo húmedo, como el de la hoja de un árbol*⁵³³.

Es el elogio del papel como *textura* lo que señala Ullán, esta textura es la que en el pensamiento y la praxis de Tàpies se revela *texto*, un texto que se lee con el tacto. Más allá de la racionalidad del discurso escrito, la textura y su realidad material constituyen *conocimiento*.

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 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*⁵³⁴.

En los libros se aúna lo racional y lo intuitivo y en ellos se reproduce un problema que transita a lo largo de toda la historia de las ideas estéticas: la dicotomía *forma/contenido*. En este sentido, Ullán hace referencia a un importante texto teórico de Tàpies, *El tatuaje y el cuerpo*, del que destaca:

*[...] 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”*⁵³⁵.

Así, Ullán, describe el proceso de producción de sentido a partir de la necesidad de lo material y formal como soporte del símbolo que proporciona conocimiento (contenido), a la vez que afirma esta relación como elemento de permanencia en la historia del arte.

Otra faceta que ha tratado Ullán en relación a nuestro autor, es la dicotomía razón/intuición, señalando su:

⁵³³ ULLAN, J.M., *op.cit.*, p. 25.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.13.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 66.

[...] *lucha particular [...] contra el empeño [...] de separar el corazón del cerebro*⁵³⁶.

E interroga de nuevo a Tàpies sobre esta cuestión, específicamente referido al proceso de creación:

*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*⁵³⁷.

Pero, al mismo tiempo, matiza:

*No, tampoco es un delirio o un navegar sin rumbo*⁵³⁸.

Así, José Miguel Ullán revela en Tàpies la capacidad del arte para conciliar los contrarios.

El resto del texto de Ullán es poesía.

Nosotros no nos permitimos aquí hablar desde lo intuitivo, o como diría Umberto Eco, desde la *irresponsabilidad de lo poético*, sino desde lo razonable.

Intentaremos así, en su momento, razonar por qué estas categorías se tensan en la estética de Tàpies 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 este:

*Tàpies comparte con Braque la firme decisión de corregir siempre el instinto, por más que se respeten -tal cual- los accidentes*⁵³⁹.

Y mostrar el pensamiento de Tàpies en sus declaraciones en relación a la tensión y conciliación entre lo instintivo y lo racional, lo material y lo espiritual, lo formal y lo significativo, enunciados por J. M. Ullán es también objetivo de nuestra investigación.

ARNAU PUIG. TÀPIES REALISTA: ¿QUÉ ES UN VASO?

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p.12.

En la misma línea que Xavier Antich, quien, como hemos visto, entendía inadecuado o caduco el sentido simbólico de la obra de Tàpies, dice Arnau Puig:

[...] No creo que con Tàpies quepa referirse a la simbología. En la obra de Tàpies no se recogen símbolos: una presencia que se refiere a otra presencia ausente, que es aquella a la que realmente nos referimos. En el arte de Tàpies no actúa la metáfora: lo presente vale por lo que es. Lo que sucede es que lo presente no tiene generalmente la realidad social que se le atribuye, que es la de su función. En la obra de Tàpies lo real es lo que hay⁵⁴⁰.

El interés de Tàpies es, según Puig, detenerse en el mundo existente y no ir más allá:

[...] no hay una metafísica establecida o, si se quiere, un ejemplo trascendente que hay que seguir e imitar, y cabe entender que su identificación se reduce a una comunión con la materia misma que es el mundo. Solo que hay que aprehenderla directamente y no mediante una doctrina previa que actúe a modo de revelación⁵⁴¹.

El *realismo* de Tàpies se refiere, según esto, a que el *uso social* o convencional de las cosas pervierte o vela la auténtica realidad. Y Tàpies, en línea con los artistas contemporáneos que luchan *contra el envoltorio con el que se nos presenta la supuesta realidad*, pretendería revertir nuestra visión a ésta simple e inmediata realidad, desvinculándose de la *información y propaganda de lo establecido*⁵⁴².

El empeño en ver símbolos en la obra de Tàpies produce, según Puig, el efecto contrario a la intencionalidad del artista:

Retenerse o entretenerse en la posible alusión simbólica que pueda revestir la obra, sería iniciar un recorrido de ella que sin duda llevará a intenciones que el artista no se ha propuesto generar. En cambio, limitarse a ver en la obra lo que realmente la constituye, ese es el objetivo del artista, puesto que es,- él mismo lo ha declarado-, un realista⁵⁴³.

La ausencia de simbología ocurre porque, sobre todo, se trata de plasmar la *huella de lo humano*. Y el olvido de este hecho, según Puig, provoca graves problemas interpretativos:

⁵⁴⁰ PUIG, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Galería Lluçia Homs/ Ed. Aqua, Zaragoza, 2005, p. 33.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*, p. 42.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 34.

*Ahí está el humanismo que respira la obra de Tàpies y de lo que a veces tanto cuesta darse cuenta si se la considera desde las cábalas, simbologías o vademécums de interpretación o de adivinación [...]*⁵⁴⁴

Sin embargo, el propio Puig, transcribe una declaración de Tàpies:

*El propio cuadro en sí es un símbolo*⁵⁴⁵.

Y, en aparente contradicción, Puig afirma el interés por la *carga inevitablemente simbólica* de Tàpies. Símbolo que tiene por función la de provocar, no explicar, subrayando así la existencia de un misterio inefable que, aunque sin limitarse a un credo determinado, hace referencia a lo *religioso* o a lo *sagrado*⁵⁴⁶.

Esta contradicción se acentúa cuando, según Puig, a pesar de que Tàpies prima *lo que afecta de inmediato a la sensibilidad*, se hace inevitable la referencia, por propia declaración del artista, a los *signos* que indican algo más allá de sí mismos; una cierta *fuerza misteriosa*, que se *refieren a algo, aluden a alguna cosa*, como puede deducirse de la representación de lo *trascendente* a través de la *presencia orgullosa de lo humilde*, todo lo cual procura la superación de la dicotomía entre *lo espiritual y lo matérico*⁵⁴⁷.

Puig pretende resolver la tensión entre lo simbólico y lo real inmediato a favor de este último aspecto, alegando la intencionalidad del artista es lo real inmediato, porque es lo que expresa más adecuadamente la *vivencia humana*.

De ahí que *materia y gesto* sean los medios, alejados de todo contenidismo y *desentendidos de toda teoría*, que producen formas, -da igual pintura u objetos- que, aleccionadas por el *paso por la vida* e influidos por el pensamiento oriental, son testimonio, mediante el uso de *todos los procedimientos*, de una *reflexión y de una acción plástica*⁵⁴⁸, de aquello que, contra la grandilocuencia de la cultura establecida, a través de lo mínimo o lo *insignificante*, indica lo trascendente sin recurrir a lo trascendental⁵⁴⁹.

Por eso, más allá de la subjetividad, pretenda la exteriorización del *sentido profundo de la naturaleza* a través de los *pequeños gestos y de simples y sencillos elementos de la cotidianidad*, sin estar condicionado por ningún plan ni procedimiento determinado, siguiendo así la tradición oriental de plasmar *estados de ánimo*:

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 78 y 79.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 34 y 35.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

*Ante cuyo resultado plástico no había lectura posible, sólo acercamiento de identificación instintivo*⁵⁵⁰.

Porque, según Puig, el interés único de Tàpies, tanto a través de la *autonomía del color* como de los *objetos*, es la *vivencia humana* de que éstos están impregnados. De ahí la inadecuación de la geometría o la abstracción puras y la necesidad de la *recuperación de lo natural*⁵⁵¹.

Y esto constituye el *lenguaje del arte*, no como prelógico sino como manifestación diferente, el que hace referencia a la vista y lo táctil que, siguiendo las vías negativas para el conocimiento, en la tradición de los místicos (Eckhart, Böhme), significa que *se accede al conocer sin servirse de la aparente coherencia lógica que exigen las palabras*⁵⁵².

De ahí la *primacía de lo sensible sobre lo mental*, de los objetos de la realidad como realidad táctil, en donde se unifican lo material y lo espiritual. Se concede así a lo sensible, incluso el *dolor*, la cualidad de vía de *conocimiento*⁵⁵³. Por eso la obra de arte ha de penetrar en el observador *antes de que en éste se planteen cuestiones del orden del sentido y de la significación*⁵⁵⁴.

Sin embargo, Puig también señala la necesidad de no caer en la simplificación de considerar la superioridad de lo sensitivo sobre lo mental: el hombre no es un exclusivamente un ser sensitivo. Los *signos*, en Tàpies, hacen referencia a *conceptos intelectuales*. *Los signos cuyo significado hay que intentar penetrar, podríamos decir desencriptar*⁵⁵⁵.

El *lenguaje del arte* es el que, -según otro importante artículo de Arnau Puig⁵⁵⁶-, expone Tàpies en su libro *El arte y sus lugares*⁵⁵⁷, en el que, mejor que cualquier explicación lógica, se expresa mediante la selección de obras de arte de todos los tiempos y pueblos, mostrando *en qué consiste la autenticidad de lo real*⁵⁵⁸.

Obras de arte son, pues, aquellas que trascienden cualquier tiempo y lugar porque están dotadas de *poderes universales*. ¿Cómo se puede comprobar dicho poder? Porque *están engranadas en la vida contemporánea*⁵⁵⁹ son, en la meditación de Tàpies sobre lo real, la *huella de lo humano*, aquello que representa la conjunción de lo ético con lo estético.

Y por eso, cuando nos preguntamos *qué es un vaso*, según Puig, lo humano en Tàpies sigue la senda de Machado:

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁵⁶ PUIG, A., "Los amuletos de Antoni Tàpies", en revista *Arte y parte*, nº 25, 2000.

⁵⁵⁷ TÀPIES, A., *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999.

⁵⁵⁸ PUIG, A., *Los amuletos...op. cit.*, p. 14.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.15.

*Un vaso es aquello con lo que podemos dar de beber agua al hermano*⁵⁶⁰.

Así el trabajo del artista aspira a conocer la verdad, pero en ésta la percepción de las cosas excede el ámbito estético para adentrarse en lo ético⁵⁶¹.

Puig incide en esta cuestión cuando relaciona la estética tapiesiana con el pensamiento extremo-oriental, en donde es indiscernible lo ético de lo estético, porque:

La verdad nace de la práctica del vivir [...] ⁵⁶²

De ahí que, en la estética tapiesiana, como en la filosofía oriental (hinduismo, budismo, confucianismo), se intente, mediante la unión de la estética con la ética -lo que, desde luego, compromete la actitud personal del artista-, superar la *incoherencia entre lo interior y lo exterior, entre la realidad natural y aquello que afecta al ánimo del conocedor*⁵⁶³.

Y es la relevancia de lo sensible -insiste Puig-, en cuanto *forma*, lo que implica un *contenido ético*, enraizado, no en la ética trascendental, sino en la realidad social⁵⁶⁴.

En definitiva, la estética tapiesiana se basa en un compromiso entre *arte* y *vida* y un medio para conseguir condicionar nuestra *visión del mundo*⁵⁶⁵.

En conclusión, Puig entiende que el pensamiento y la praxis artística de Tàpies conculcan buena parte de la filosofía y la ciencia occidental, porque la *verdad* no puede ser alcanzada por métodos racionales, ni por la *coherencia lógica de las palabras*, ni otros signos o símbolos. Es la presentación de lo inmediato, en su realidad táctil, la *huella de lo humano*, lo que puede llevar al observador a un nivel de conocimiento superior.

JEREMY ROE. LENGUAJE Y SÍMBOLO.

A pesar de que, de nuevo, el foco de interés se dirija a la obra plástica más que a los textos, Jeremy Roe⁵⁶⁶ pone de relieve la principal y, casi se

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶¹ PUIG, A., *Conversación*, *op. cit.*, p.76.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 94 y 95.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁶⁶ ROE, J., *Tàpies*, Sirrocco, Londres, 2007.

puede decir, absoluta preocupación artística y vital de nuestro autor: la noción de *realidad*.

Efectivamente, Roe, tras señalar la influencia en su obra de la vivencia personal y, concretamente, la experiencia de la grave enfermedad sufrida en su juventud, indica el proceso de investigación de Tàpies a partir del *intenso enfrentamiento con la sustancia de sus cuadros*, como auténtica interrogación de la realidad, pretendiendo con ello 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*⁵⁶⁷.

Pero, según Roe, a pesar de ser un pintor "realista", el observador de su obra ha de penetrar más allá de la materialidad aparente, a través de un *sistema de símbolos* que superan la dicotomía abstracción/figuración para ofrecer un *itinerario fijo hacia su "realidad"*⁵⁶⁸. Una realidad que apunta a lo *inefable*, que pretende *cuestionar la capacidad de comunicación del lenguaje* y que, a través de *signos, cifras y símbolos* determina aparentemente un *código de lectura* pero que, en definitiva, hacen referencia al *placer puro* que acontece por la plasmación intuitiva de ciertos símbolos. Y la percepción de que estos símbolos dotan a la obra de un *poder particular*⁵⁶⁹.

Roe señala igualmente otros ámbitos en los que Tàpies procura incidir a través de su *estética de lo real*: la sociedad, la política y la moral.

La lucha de Tàpies contra la falsa realidad oficial del régimen franquista lo fue a través de su obra plástica, pero también mediante manifestaciones personales en lo político. Y su desasosiego, según Roe, no se aplacó con el cambio de régimen político⁵⁷⁰, de hecho, -frente a quienes establecen períodos en su producción- su obra plástica *no conoció un cambio radical, ni siquiera tras el regreso de la democracia a España*⁵⁷¹. Ello se debe a que, para Tàpies, no era tan importante la inspiración ni la originalidad, como la percepción del arte como *meditación y contemplación*⁵⁷².

La *contemplación* implica una exigencia al espectador, en la *experiencia estética*, de una especial atención, en cuanto que requiere que *observe el interior, a través y detrás de la materia* [...] ⁵⁷³ Ello implica, en definitiva, la intención última de Tàpies: la pretensión de mostrar una *perspectiva distinta de la realidad* hacia una *mayor claridad espiritual*⁵⁷⁴.

Se trata así de una lucha contra la percepción superficial de la realidad aparente a través de la investigación de lo *material*, y la consecución de unas

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 48

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

formas que trasciendan lo *aparente* hacia lo *trascendente*. Trascendencia que Tàpies ha *experimentado* a través de lo vital y en la propia labor de investigación plástica.

Pero, -continúa Roe-, también ha reflexionado, plasmando en sus textos un abanico intelectual amplísimo, al referirse tanto a la ciencia como a la filosofía, tanto occidental -con especial interés por Ramon Llull-, como oriental⁵⁷⁵, -sobre todo budismo y taoísmo-, con un común denominador: la *mística*⁵⁷⁶, entendida como vivencia concreta, capaz de *traspasar los límites del lenguaje verbal y del lenguaje tradicional del arte en su imitación ilusoria de la realidad*. Se trata, así, en resumen, de *explorar la naturaleza complementaria de lo visual y lo verbal*⁵⁷⁷, el juego entre lo *intuitivo* y lo *reflexivo*⁵⁷⁸.

La yuxtaposición de la intuición y la reflexión permiten a Tàpies una búsqueda constante sobre la *forma* como vehículo filosófico a fin de averiguar *una realidad más real que la realidad convencional*. Y, con ello, *mostrarlo para cambiar la visión de la gente sobre el mundo*⁵⁷⁹.

Finalmente, Roe, atento a la personalidad toda de nuestro autor, consecuente con su intención de incidir directamente en la realidad social, ha mostrado la importancia de la creación de la *Fundació Antoni Tàpies*, señalando cómo la biblioteca -siempre los libros- constituye un elemento clave y, en definitiva, el conjunto de la obra también constituye la plasmación de su pensamiento estético, como es de ver, en palabras del propio Tàpies, transcritas por Jeremy Roe:

*Mi objetivo es enseñar al público algo sobre los orígenes del arte moderno y sobre su papel en la sociedad y mostrar los lazos entre el arte moderno y el del Lejano Oriente*⁵⁸⁰.

CONCLUSIÓN

Hemos tenido en cuenta, a lo largo del presente apartado, a los autores que, ya sea por haber tenido una relación directa con nuestro autor o porque han sido conocedores de su discurso, han valorado y tratado las ideas o problemas estéticos nodales de su pensamiento.

La generalidad de los autores, sin excepción, convienen en señalar que el problema central en la estética tapiesiana hace referencia al ámbito

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 40

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

gnoseológico: qué sea la *realidad*, y la interposición del arte como método de *conocimiento* a través de la investigación e interrogación de lo *material*, de lo más sensorial, inmediato, fenoménico e intuitivo, en el *proceso creativo*. De ahí la plena coincidencia en señalar que, en Tàpies, lo *material* se ha de hacer *forma*⁵⁸¹, se ha de constituir en *imagen*, y ello por la superior capacidad de penetración de lo *intuitivo* sobre lo *conceptual*.

Sin embargo, cabe investigar las causas por las que, en lugar de practicar el principio *jo pinto i prou* (yo pinto, y basta), ha escrito, a lo largo de medio siglo, numerosas páginas de *reflexión* sobre el arte, porque ¿acaso no es indicio indudable de su valoración de la reflexión, el hecho, -reconocido por la crítica-, de su actividad de incansable lector y su consideración de los libros como ejemplo de *sabiduría del mundo*?

Se hace así necesario, genéricamente, establecer la relación entre la intuición y la reflexión, entre el concepto y la experiencia, entre lo consciente y lo inconsciente, así como la relación de lo inconsciente con la naturaleza, ámbito en el que, según nuestra tesis, -también señalado por X. Antich-, ha recibido una gran influencia del pensamiento psicoanalítico, sobre todo de C. G. Jung que no ha obtenido suficiente atención por parte de la crítica, siendo además relevante la articulación de esta influencia con la visión del mundo que proporciona la recepción del pensamiento oriental.

Es casi general en la crítica la aceptación de que esa materialidad, esas formas, esas imágenes, constituyéndose en *símbolo*, pretenden sugerir la existencia de una realidad más allá de lo aparente, como revelación o indicación de lo *absoluto*, lo *inefable*, lo *sagrado*. Se formula así en Tàpies una noción sumamente enfática del arte, relacionada con la *magia* y la *mística*, incluso lo *religioso*, como también puede comprobarse acudiendo a sus textos, en donde reclama, como han señalado Borja-Villel y Marí, el regreso del *aura* a la obra de arte. Pero, en otros pasajes, y como ha señalado P. Bürger, Tàpies afirma que el arte *no es nada*, que solo es un *truco*, un *juego de manos*, y las obras de arte pueden incluso ser destruidas. ¿No incurre así nuestro autor en una contradicción irresoluble? Y, en su caso, ¿qué pensamiento o experiencia pueden conciliar esta aparente contradicción? En otro aspecto de la misma cuestión, más allá del arte entendido como instrumento de revelación, por J. A. Valente se indica también en Tàpies -lo que nos obliga a su consideración- la noción del arte como lugar en el que se produce una *ocultación*.

Cabe, además, en este mismo aspecto, preguntarse si en Tàpies solo el arte posee esa capacidad de revelación y, en definitiva, investigar si de los textos de Tàpies se puede deducir un concepto de *arte*.

Hemos visto que X. Antich y, aunque más ambiguamente, A. Puig, contrariamente a la generalidad de los autores, negaban en Tàpies el carácter

⁵⁸¹ De ahí que la generalidad de los autores coincidan en considerar su obra plástica más allá de la etiqueta de *arte informal*.

simbólico del arte. Se requiere por ello la elucidación de dicha cuestión a partir del específico estudio de sus textos.

Así, la contraposición entre la *realidad* de lo material, inmediato e intuitivo, interpuesta como vía de conocimiento hacia esa *otra realidad* más allá de lo aparente, indica una dicotomía que subyace en todo el pensamiento occidental: lo *material* contrapuesto a lo *espiritual*. Sin embargo, algunos autores, como hemos visto, observan en Tàpies una pretensión de superación de dicha escisión, a través de la visión de la *unidad* del mundo, o de un *orden cósmico* (Borja-Villel, Marí,), noción que se remonta a la filosofía presocrática y es desarrollada intensamente por el pensamiento romántico e idealista, cuya influencia ha sido reconocida (Gimferrer, Catoir, Villel, Permanyer, Moure) y que nosotros pretendemos mostrar en la concreta recepción de sus ideas y categorías, teniendo en cuenta la sustancial diferencia existente entre el *romanticismo temprano* y el *romanticismo maduro*.

Y no es casualidad que quienes han señalado dicha vocación de superación resulten ser los mismos autores que han reconocido la profunda influencia de la filosofía -y alguno (Permanyer) de los métodos (*koan*)-, orientales, formulando, al menos indiciariamente, la trascendencia de ciertas nociones formuladas por dicho pensamiento: *vacuidad* (Schmalenbach, Marín Medina, Valente, Permanyer), *sabi-wabi* (Penrose), *Tao, mismidad*, (Borja-Villel), *maya*, (Puig). Nosotros pretendemos en la presente investigación realizar la presentación más exhaustiva posible de la influencia del pensamiento oriental. Pero, además, según nuestra tesis, de conformidad con el deseo manifestado por Tàpies⁵⁸² y a fin de mostrar el territorio sobre el que se extiende la jurisdicción de su pensamiento estético, procede investigar la superposición de lo que llama la *nueva ciencia* o, *ciencia moderna*, especialmente, el llamado *pensamiento sistémico* y la *ecología profunda*.

Igualmente, interesa tratar la recepción de las ideas procedentes del pensamiento ilustrado (Moure), y de la *Philosophia Perennis* (Valente), no suficientemente atendidas por la crítica, así como su relación con la *Contracultura*.

Son varios los autores que han señalado otra de las notas que consideramos nodales en Tàpies: la *historicidad*, (Moreno Galván, Catoir, Borja-Villel), problema que, de nuevo, hace referencia a la propia noción de arte. La nota de historicidad hace referencia a la conciencia y valoración -frente a la teoría clasicista y academicista- de la enorme variedad de formas y contenidos del arte a través del tiempo y sus diversos contextos culturales, -lo que ha llevado a ciertos autores a la declaración de la imposibilidad de definir el arte-. Y, paralelamente a esta consideración ¿Puede en la estética tapiesiana existir cierto común denominador, alguna característica o elemento de

⁵⁸² AINAUD I ESCUDERO, J.F., Introducció..., *op. cit.*, p. 115.

continuidad, que informe el arte de todos los tiempos? Se plantea así, tal como apunta Penrose, la tensión entre las nociones de *cambio* y *permanencia*.

Dicha tensión se observa en la convencional contraposición entre *modernidad* y *tradicción* que Tàpies, según nuestra tesis, niega radicalmente, lo que obliga a determinar ambos conceptos y tratar los elementos que les prestan continuidad. Aquí es relevante la noción de *mimesis*, entendida en la teoría clasicista como representación de la realidad aparente, deslegitimada por la modernidad y, con ella, Tàpies. Pero la noción de *mimesis*, como señala V. Bozal, no es unívoca, pudiendo ser entendida no como copia de la naturaleza, sino a semejanza de la producción de la naturaleza, aspecto que, según nuestra tesis, es también extremadamente relevante en la estética tapiesiana.

Es igualmente común a toda la crítica mostrar la indisoluble relación entre el arte y la *personalidad* del artista (Gasch, Marín Medina, Penrose) que se explicita en Tàpies por la inextricable relación entre la experiencia personal -incluida la experiencia de la enfermedad- y la producción artística, al mismo tiempo que se señala en la estética tapiesiana la necesidad de que el artista se forme antes como persona que como artista, pues su actitud en la vida, su ideología -incluso política- y su visión del mundo repercutirán indefectiblemente en su obra, así como que -y esto afecta al propio campo jurisdiccional de la *estética*-, la obra del artista no se refiere solo a su obra plástica, sino a toda su labor en la vida, como ha sido reseñado por algunos autores (Catoir, Roe), en la consideración de la construcción de la *Fundació Antoni Tàpies*.

Este aspecto hace referencia, -como han señalado Borja-Villel y Marí-, a un problema igualmente central en la estética occidental: la relación sujeto/objeto, cuestión también nodal en Tàpies, pues su concepción de la posición del hombre en el universo condiciona la relación del artista con su obra y, en definitiva, con la propia visión del mundo, lo que ha de reverberar necesariamente en la *ética*. A esta visión y a su repercusión en el comportamiento es a lo que se refiere Tàpies cuando exige al arte que se fundamente en un *trasfondo filosófico*.

La ausencia de este trasfondo filosófico, como es reseñado igualmente por la crítica, es lo que, según Tàpies, provoca el estado de *alienación* de la sociedad contemporánea, provocada por el industrialismo salvaje. El arte debe así cumplir una *función social*, al colaborar en favor de una nueva visión del mundo. De ahí, como han reseñado todos los críticos, la preferencia de Tàpies por la utilización en su praxis artística de los materiales *humanos*, *humildes*, incluso *ínfimos*; aquellos que, precisamente, son desechados por la sociedad industrial. Así, su interés por lo *humano* contrapone al Humanismo -y esta cuestión forma otra rama en nuestra investigación- un *humanismo de todos los tiempos*.

Esta nueva visión defendida por Tàpies, como igualmente ha convenido toda la crítica, se contrapone a la concepción del mundo mecanicista y constituye una *visión poética*, lo que enlaza, como ha señalado Permanyer, con la idea de una *belleza* alejada de los cánones clasicistas, una *belleza otra* plasmada en su obra plástica cuya noción nosotros procuraremos deducir de sus textos.

Y el intermediario entre esta visión y la sociedad es el artista, cuya conceptualización hemos de extraer igualmente de los escritos de nuestro autor desde una inicial pregunta: ¿afecta en Tàpies la teoría del *genio* a la noción de artista?

También coincide la crítica en que, según Tàpies, la recepción de la obra de arte por la sociedad se realiza a través de la *experiencia estética* y, consecuentemente, si el arte posee componentes simbólicos y una interpretación polisémica, es necesaria cierta formación o sensibilización del espectador a través de la *educación estética*, *noción* que, como ha indicado X. Antich, procede de su formulación en las *Cartas* de Schiller. Y la preocupación constante en Tàpies por la *comunicabilidad* de un contenido filosófico a través de unas formas eficaces, plantea el sempiterno problema de la estética occidental de la dicotomía *forma/contenido*.

Hemos de señalar, no obstante, que los críticos, -como ha señalado el propio Tàpies⁵⁸³- por regla general, han concedido prioridad a su obra plástica, con frecuencia hacen referencia a sus ideas deduciéndolas de aquella y tratan su discurso estético, de manera fragmentaria, en cuanto que las ratifica. No obstante, algunos autores, como hemos visto, han reconocido, y valorado en consecuencia, en los escritos de Tàpies, incluso en su sentido unitario y coherente.

Nosotros pretendemos continuar y complementar la importante labor de los autores tratados, pero aquí desde la perspectiva exclusiva de los textos de Tàpies, mediante la determinación, lo más exhaustiva posible, de las categorías que estructuran su pensamiento, entendido como un todo orgánico, investigando su enraizamiento en la historia de las ideas estéticas, tanto occidental como oriental, a fin de mostrar su significado, estructura y coherencia interna.

⁵⁸³ M.P., p. 328.

PRIMERA PARTE

LA TRADICIÓN ESTÉTICA OCCIDENTAL

I. EL ARTE EN LA HISTORIA.

1-MODERNIDAD.

1.1- ESTÉTICA, MODERNIDAD Y PROGRESO.

La teoría estética es indisociable de una teoría de la modernidad y a la inversa.

S. Marchan Fiz.

Que nadie crea que podamos prescindir con facilidad de las aspiraciones modernas.

A.Tàpies.

Tàpies concede una gran relevancia a este ámbito, hasta el punto de considerar que su reflexión estética se puede encuadrar en el seno de una *teoría de la modernidad*⁵⁸⁴.

Como ya hemos consignado, según nuestra tesis, el pensamiento estético tapiesiano constituye, desde sus primeros textos en los años cincuenta del siglo pasado, un corpus teórico que, a partir de un sólido núcleo inicial, se ha ido desarrollando y enriqueciendo a lo largo del tiempo sin sufrir variaciones sustanciales.

Y una de las ideas nodales que estructuran su estética desde su inicio es la de *modernidad*, noción que Tàpies relaciona indisolublemente con la idea de *progreso*, concepto cuyo nacimiento, como es sabido, se atribuye al pensamiento ilustrado⁵⁸⁵.

Efectivamente, ya en un escrito de 1955, "Arte-Idea", condiciona Tàpies la validez de la obra de quien pretenda llamarse *artista* a su inserción en la *ideología de las fuerzas progresivas existentes en su época*⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ R.A., p. 184.

⁵⁸⁵ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁶ B.N., p. 37.

Y, el mismo año, en su escrito "La vocación y la forma", defiende la idea de que son los artistas, junto a los intelectuales, los científicos, los filósofos e incluso los políticos, quienes proporcionan una *nueva visión de la realidad*. Y para ello se requiere una característica fundamental: que sean *progresivos*⁵⁸⁷. Así, condiciona la noción de progreso y modernidad al afloramiento de un *cambio*, de una *novedad*.

En el mismo sentido en que Marchan Fiz define el *progreso* (como) *síntoma indisociable de lo moderno*⁵⁸⁸, afirma Tàpies taxativamente:

*La modernidad, como es sabido, tiene pues algo de más sustantivo y, guste o no, está estrechamente asociado a la idea de progreso*⁵⁸⁹.

Quedan así indisolublemente unidas ambas categorías.

Y ambas se relacionan con la noción de *democracia*.

En las *Conversaciones* con Barbara Catoir, Tàpies manifiesta la íntima relación que existe entre arte, modernidad y democracia y proclama la plena actualidad de la lucha por los valores que han de encarnar:

[...] *la democracia no es algo que se pueda comprar de la noche a la mañana, es algo que se forma y por lo que hay que luchar, al igual que hay que luchar por la modernidad. Este es un proyecto en el que estamos trabajando pero que todavía no hemos finalizado*⁵⁹⁰.

En estética, según Tàpies, en principio, la noción de *modernidad* se establece por oposición a la visión clasicista:

*"Moderno" (podría ampliarse) con la (expresión) "mundo moderno" o todavía más con la de "visión o vivencia moderna" opuesta a la "visión clásica"*⁵⁹¹.

Se trata, en expresión de Umberto Eco, de ese *otro contexto histórico* que provoca incluso la modificación del concepto de arte⁵⁹².

Esta nueva visión de la realidad y del mundo es provocada sobre todo por los nuevos descubrimientos científicos y propugna la necesidad del cambio, no solo en su contraposición al pasado, sino también como *proyecto de futuro*, o, como dicen Bohm y Peat, un *proyecto de progreso* que produce

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ MARCHAN FIZ, S., *La estética ...*, *op. cit.*, (1987), p.17.

⁵⁸⁹ R.A., p. 197.

⁵⁹⁰ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p.70.

⁵⁹¹ R.A., p. 197.

⁵⁹² ECO, U., *La definición del arte*, *op. cit.*, p.151.

un cambio radical *al crearse nuevos sistemas completos de conceptos y perspectivas*⁵⁹³.

Por ello, uno de los conceptos que veremos repetido frecuentemente en la estética tapiesiana es el de *visión del mundo* o *Weltanschauung*, que se ha de entender en el sentido acuñado por Wilhelm Dilthey⁵⁹⁴, en referencia, como comenta Julián Marías, a una *idea o concepción del mundo, que no es primariamente una construcción mental sino algo previo, y anterior, que tiene como supuesto general la realidad de la vida misma*⁵⁹⁵.

Esta idea es fundamental en el pensamiento tapiesiano en cuanto que, como veremos, entiende que el *conocimiento* no puede ser adquirido a través de la mera especulación filosófica. En Tàpies, como en Dilthey, la noción de *filosofía* hace más bien referencia a la *organización de la vida* que a la especulación lógico-racional, idea que enlaza con la concepción de la historia *real* que se encarna en la vida concreta de los pueblos, frente a la invariabilidad del pensamiento especulativo cartesiano.

Por eso afirma Tàpies, siguiendo a H. Marcuse:

[...] *la filosofía y la cultura en general, [...] han de consistir precisamente en la "organización de la praxis"*⁵⁹⁶.

Esta noción de la filosofía condiciona inevitablemente el pensamiento estético.

Genéricamente, cada nueva *visión del mundo* viene dada por los cambios profundos que producen la ciencia, la tecnología, la cultura y la filosofía. Y ello repercute de inmediato sobre el arte de la época:

*Piénsese para empezar en las "coincidencias" sorprendentes que, según el físico matemático Juniti Nagata, ya hubo con el mundo científico a finales del siglo XIX y principios del XX: el mismo año de la primera exposición de los impresionistas aparece la obra de Cantor, el año de los puntillistas es el mismo de la creación de la topología, 1895 es el año en que Poincaré elabora la teoría de las deformaciones y en 1905 comienza el desarrollo del cubismo y la abstracción geométrica [...] Pero, más cerca de nosotros, la relación con la ciencia física es cada vez más significativa. En primer término, diciéndolo con palabras de Jean Gebser, hay "el hecho de que hoy vivimos en un mundo de dimensiones distintas al de nuestros padres"*⁵⁹⁷.

Por lo mismo, siempre según Tàpies, *arte moderno* es aquél que se encuentra en diálogo con el contexto científico y filosófico de una época

⁵⁹³ BOHM, D., y PEAT, F.D., *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida*, Kairos, Barcelona, 1948, p. 37.

⁵⁹⁴ DILTHEY, W., Teoría de las concepciones del mundo, *op. cit.* p. 29.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ B.N., p. 134.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, 182 y 183.

determinada. De ahí que ciertos movimientos artísticos, a pesar de haber supuesto importantes procedimientos y contenidos, no se hayan adaptado plenamente a su tiempo y hayan gozado de una corta vida.

Esto sucedió con el surrealismo, cuyo escaso cambio en las formas y en la representación del espacio, hizo que incluso cupiera preguntarse si en realidad existió una pintura surrealista⁵⁹⁸:

*Y en la actualidad se sabe que, situándolos en un marco más amplio de las nuevas corrientes científicas y filosóficas, como tradicionalmente ha sucedido en todos los grandes cambios de estilo, es donde mejor se pone de manifiesto la modernidad de una tendencia o de unas obras artísticas determinadas*⁵⁹⁹.

La modernidad se caracteriza por su contraposición a una visión del mundo radicalmente diferente:

*[...] en el mundo cultural -y sobre todo en el mundo del arte- por "modernidad" se acostumbra a entender todo lo que ha ido complementando y corrigiendo el tipo de visión de la Realidad propio de lo que se ha llamado modelo o paradigma clásico y que, más vulgarmente, algunos artistas lo llaman visión clásico-vaticana-academicista*⁶⁰⁰.

Aquí emplea Tàpies el término *paradigma*, como él mismo ha señalado⁶⁰¹, aceptando la noción acuñada por Thomas Kuhn: *constelación de logros, valores, técnicas, etc. compartidos por una comunidad científica y usados por ésta para definir problemas y soluciones legítimos*⁶⁰² o, en un sentido más amplio, como una *actitud común de la mente, una manera de percibir el mundo, conformado por un conjunto de técnicas, posturas y planteamientos que se absorben durante el aprendizaje de cada científico*⁶⁰³.

La gran cesura que determina históricamente el comienzo de la modernidad, según Tàpies, niega la visión estática del mundo afirmada por el clasicismo y obliga a una nueva percepción de la realidad:

*[...] nuevo vértigo ilustrado del progreso, desplaza los "cuadros", los esquemas espaciales clásicos que ordenaban la realidad por la sucesión temporal, lo estático por lo dinámico*⁶⁰⁴.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ A.L., p. 45.

⁶⁰² Citado por CAPRA, F., *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona, 2009, (1996), p. 27.

⁶⁰³ PEAT, D., *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*, Kairos, Barcelona, 2007, (1989), p. 140.

⁶⁰⁴ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p.12.

Se trata de la modernidad como concepto *inseparable de la ruptura de los órdenes estables del discurso clásico*⁶⁰⁵.

Del mismo modo en que Erwin Panofsky afirma la correspondencia entre la representación del espacio y el sustrato filosófico de una época⁶⁰⁶, así Tàpies señala una cuestión nodal en su concepción estética y esencial igualmente para la historia del arte: la *concepción del espacio* en el ámbito científico y filosófico y su repercusión en las artes plásticas.

En este sentido, la introducción del *tiempo* como cuarto elemento invalida la representación clasicista del espacio, es decir, la percepción naturalista tridimensional canonizada por la concepción de ilusión de realidad de la ventana albertiana:

*El espacio de la modernidad ha dejado de tener tres dimensiones y la conocida cuarta dimensión, es decir, la irrupción del tiempo en nuestra conciencia, se ha convertido en uno de los elementos esenciales de la nueva visión del mundo*⁶⁰⁷.

No obstante, en arte, no es esta una característica absoluta, porque, a la hora de otorgar validez a un modo de representación, siempre interviene la capacidad del artista para significar los sentimientos y los anhelos de una época:

*Sería estúpido, claro, creer que hay normas artísticas para representar esa dimensión cuya sugerencia (lo único posible) depende del genio de cada autor*⁶⁰⁸.

Así, no se trata de invalidar de plano la representación ilusionista tridimensional. De hecho, la personalidad de cada artista será la que, sin atenerse a regla alguna, dará valor a cualquier forma de representación. Incluso la visión clásica, con sus normas de perspectiva, claroscuro, modelado, etc., pueden ser eficaces en ciertos niveles de comunicación. Pero:

*[...] hoy se sabe que sin la visión complementaria que procuran las nuevas corrientes científico-filosóficas, configura una modalidad de nuestra conciencia [...] insuficiente para hacernos experimentar o vivir el mundo correctamente*⁶⁰⁹.

Desde luego, la contraposición entre ambas visiones afecta a la enseñanza del arte, conculcando el aprendizaje academicista. La modernidad plantea formas de representación que niegan el ilusionismo naturalista, lo que

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰⁶ PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998, (1953), p. 17-19.

⁶⁰⁷ B.N., p.183.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

también requiere cierto aprendizaje que, rechazando las viejas fórmulas, enlace con otras tradiciones: las de las antiguas culturas. De hecho, paradójicamente, las formas y el modo de representar el espacio de estas antiguas tradiciones resultan ser más *modernos* que las del academicismo. Incluso implican un contenido ético, porque el naturalismo está ligado a las ideologías conservadoras:

[...] *el aprendizaje del cambio hacia la modernidad no hay duda de que está basado en enseñanzas y tradiciones mucho más refinadas, más profundas y más justas que el de las antiguas escuelas clásicas y más teniendo en cuenta todo el conservadurismo que éstas representan hoy*⁶¹⁰.

Este párrafo indica la conveniencia, cuando no necesidad, de que el artista de la modernidad aprenda de las culturas tradicionales, de sus modos y técnicas de representación. Así, se tiende un puente entre modernidad y tradición.

Tàpies no plantea una crítica de los modos de representación ilusionistas entronizadas por el Renacimiento *per se*, sino de la incoherencia de utilizar éstos en lo contemporáneo, cuando la visión del mundo ha cambiado paradigmáticamente. Por ello, las composiciones naturalistas no están acordes con el espíritu de la modernidad, a la vez que la continuidad entre las culturas ancestrales y la modernidad invalida a quienes proclaman el fin ésta:

*Y de ahí la paradójica sensación de irrealidad que sentimos ya no digamos ante todos aquellos que en arte siguen encerrados en el realismo del mundo clásico y menosprecian el aporte de las culturas no occidentales, sino muy especialmente ante quienes con la pretensión de ser más modernos, de "superar la modernidad", de hecho no hacen más que traicionar los mejores esfuerzos y proyectos en curso para profundizar el conocimiento del mundo y hacerlo más vivible y más justo*⁶¹¹.

En realidad, el naturalismo clasicista constituye un período de tiempo aislado: el comprendido entre la ventana albertiana renacentista y la ruptura con esta expresión ilusionista del espacio por parte de la vanguardia, que se ha convenido en señalar en las *señoritas de Avignon* de Picasso. Este espacio de tiempo sería una excepción en la historia del arte.

En este sentido, Sebastià Gasch, no por casualidad uno de los primeros autores que valoró la obra de Tàpies, en un escrito de 1949 titulado significativamente *Elogio de la deformación*, señalaba esta continuidad entre las culturas antiguas y la modernidad y la excepción que constituye la *mímesis* naturalista:

⁶¹⁰ *Ibid*, p.185.

⁶¹¹ *Ibid*.

[...] los adeptos a la pintura imitativa [...] solo pueden invocar a un número muy reducido de estatuas helénicas y a cuatro siglos escasos de pintura europea frente a los "deformadores" actuales (que) pueden alegar los precedentes de los egipcios, japoneses, chinos, persas, negros, bizantinos, románicos y góticos⁶¹².

Pero, a pesar de la importancia que los cambios en los avances científicos poseen para las artes plásticas, no constituyen el motivo absoluto del cambio. La nueva visión no es producto exclusivo de lo científico y tecnológico. Son las *necesidades del hombre* las que requieren la adaptación a lo contemporáneo. Y esas necesidades son tan antiguas como la propia humanidad.

Efectivamente, sería minimizar los movimientos modernistas⁶¹³ si se pensara que son exclusivos de artistas, arquitectos, y diseñadores de un determinado momento histórico -como opinan algunos- y menos un producto de la pretendida "revolución tecnológica" actual, como creen otros. 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 tiempos⁶¹⁴.

Así pues, paralelamente a la determinación del *cambio* en la historia, hace referencia nuestro autor a un elemento de *permanencia*. Si la nueva visión del mundo provocada por los cambios científicos y filosóficos es en sí esencial, también lo es la propia necesidad de adaptación a esos cambios desde la perspectiva de la constante humana del anhelo de conocimiento.

Modernidad y progreso hacen referencia a la *voluntad de ponerse al servicio*, a una disposición a *encontrar y descubrir*, por contraposición a la pretensión de *imponer un estilo* que caracteriza al clasicismo. Por esto no existe un estilo de la modernidad, en todo caso existe por contraste con la imposición de un estilo *ligado a los intereses exclusivos del mundo clásico*⁶¹⁵.

El punto de inflexión en la historia comienza con la oposición a las reglas del clasicismo academicista y la lucha por la independencia de las instituciones que pretenden monopolizar el arte. Pero esa labor continúa en el presente:

Creo que uno de los elementos de la modernidad es precisamente la secularización de la cultura, la gran independencia que los artistas adoptamos con respecto a determinados poderes (la iglesia, la aristocracia...) la cultura moderna vence, aunque poco a poco, las muchas dificultades y ficciones

⁶¹² GASCH, S., "Elogio de la deformación", en VV.AA., Tàpies en perspectiva, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹³ Evidentemente, Tàpies utiliza aquí el término *modernista* en el sentido anglosajón.

⁶¹⁴ V.A., p.112.

⁶¹⁵ R.A., p. 198.

*culturales debidas a los que, tras la máscara de la modernidad, piensan de un modo reaccionario*⁶¹⁶.

Singularmente, han sido las instituciones religiosas, con especial mención de las religiones monoteístas, las que han pretendido monopolizar el criterio de lo que debe ser considerado arte:

*[...] históricamente las expresiones de moderno o de modernismo se refieren más que nada a la nueva visión del mundo que el hombre ha ido forjándose frente a algunas de la viejas creencias y actitudes de determinadas confesiones religiosas y muy especialmente del judaísmo, protestantismo y el catolicismo*⁶¹⁷.

Históricamente, la liberación del arte de los poderes eclesiásticos y de clase hace referencia al movimiento ilustrado, lo que Marc Jimenez llama la *liberación respecto del orden antiguo*⁶¹⁸. Es lo que Marchán Fiz llama primera fase de la modernidad, frente al estático orden clasicista⁶¹⁹.

Pero, según Tàpies, -coincidiendo así con lo que Marchan Fiz llama la segunda fase de la modernidad⁶²⁰-, el gran momento de inflexión se produce cuando el artista se constituye en creador individual:

*[...] movimientos modernos que establecieron “el individualismo creativo, piedra de toque de la emancipación del artista”. Nos referimos, evidentemente, a los movimientos que van del romanticismo al expresionismo, del cubismo a los pioneros del arte abstracto, del dadá al surrealismo...*⁶²¹.

Tàpies señala así la entronización del *individualismo creativo* como punto de ruptura con el clasicismo, singularmente referido al movimiento romántico, y lo prolonga hasta lo contemporáneo.

Pero, ¿cuál es el común denominador que enlaza este amplio período de la historia? El elemento común es lo que llama la *gran tradición simbolista*. Atribuye así un papel fundamental a *lo simbólico* en el arte, a la vez que considera el símbolo como elemento de continuidad en la historia.

La explícita referencia al movimiento romántico es altamente relevante a la hora de insertar el pensamiento tapiesiano en la historia de las ideas estéticas, pues, como intentaremos mostrar, el pensamiento romántico y las categorías del idealismo impregnan sustancialmente la estética tapiesiana, a la vez que informan la teoría estética y la praxis artística de la modernidad,

⁶¹⁶ CATOIR, B. Conversaciones ..., *op. cit.*, p. 70.

⁶¹⁷ V.A., p.112.

⁶¹⁸ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 66.

⁶¹⁹ MARCHAN FIZ, S., La cultura..., *op. cit.*, p. 10.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ V.A., p. 93.

como el propio Tàpies ha afirmado⁶²². Pero, antes, el pensamiento ilustrado ya había luchado por la consecución de la autonomía del arte y la reflexión estética y es en el Siglo de las Luces cuando la estética y el arte se declaran abiertamente autónomos de las instituciones ligadas al antiguo orden⁶²³ a las que Tàpies hace referencia.

De hecho, el romanticismo fue heredero de importantes categorías que se habían formado en el siglo dieciocho, en el seno del pensamiento ilustrado: la idea de *genio*, de lo *sublime*, de la *imaginación* como fuerza creativa, de seguimiento de lo *natural*, (con ejemplo máximo en el jardín inglés) como contrapunto a lo clásico, mientras paralelamente se fueron desarrollando y adquiriendo autonomía las mismas categorías en Alemania, influyendo decisivamente en Kant, Herder y el joven Goethe⁶²⁴.

En el mismo sentido, Tàpies ha entendido que no existe una contraposición radical entre ambos períodos⁶²⁵, en línea con los autores que han relativizado dicha periodización⁶²⁶.

El común denominador que subyace, tanto en la estética ilustrada como en la romántica y su influencia, a pesar de todos los sobresaltos y frustraciones, hasta la actualidad, es su *compromiso con la emancipación del hombre*⁶²⁷. De hecho, según Tàpies, la lucha continúa en época contemporánea:

*Las grandes corrientes artísticas que de verdad contribuyen a configurar la visión del mundo han tenido que abrirse paso lentamente en una maraña de flujos y reflujos, de modas y contramodas, de neos y post [...] y, en definitiva con la lucha de siempre entre las tendencias de vanguardia o progresistas y las académicas o conservadoras. En nuestra época es el camino tortuoso y difícil hacia lo que viene llamándose mundo moderno o modernidad, donde las batallas aún no son claras ni mucho menos están ganadas, por más que se pueda pensar que el tiempo va a su favor*⁶²⁸.

La continuidad de la modernidad en lucha por la liberación hasta la actualidad, afecta a la periodización convencional del arte:

Tampoco se puede decir, pues, que en esta fecha comienza la "modernidad" y en esta otra acaba. De hecho, se trata de una visión de la realidad que, desde hace muchos siglos, ha estado complementando y a menudo contradiciendo a otra que se ha demostrado que es insuficiente, y de

⁶²² B.N., p. 10.

⁶²³ JIMENEZ, M., *op. cit.*, p. 66.

⁶²⁴ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, pp. 39 y 40.

⁶²⁵ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 100.

⁶²⁶ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 46.

⁶²⁷ MARCHAN FIZ, La estética... *op. cit.*, p. 10.

⁶²⁸ B.N., p.181.

*la que los propios científicos ya nos han avisado que es perjudicial por sí misma*⁶²⁹.

Nos pone así Tàpies sobre la pista de una noción de modernidad que se vincula a las tradiciones de las culturas antiguas, al tiempo que advierte de la relevancia de lo que llama la *nueva ciencia* o *ciencia moderna*, que demuestra la obsolescencia de cierta concepción del mundo, que hace referencia, evidentemente, a la visión clasicista.

El cambio en la visión del mundo, inaugurado por la Ilustración y el romanticismo, tiene su continuidad natural, a la vez que punto de inflexión, en las vanguardias históricas:

[...] *el criterio de "modernidad" inaugurado con la "ruptura de Cezanne, del cubismo o de Matisse, seguido por la evolución de Mondrian, Kandinsky, o Malevitch, y transformado más tarde en la gran eclosión "abstracta" [...]*⁶³⁰

Lo *moderno* se identifica aquí, en oposición a la añoranza del pasado característica del clasicismo, con lo *actual*, con *la representación del presente* que apreciaba Baudelaire⁶³¹. Pero hemos de señalar algo que suele ser obviado y que obra en el mismo sentido que vemos en el pensamiento de Tàpies: Baudelaire, junto a la puesta en valor de lo *transitorio*, pugnaba porque el arte obtuviera lo *eterno de lo transitorio*⁶³². De igual modo, Tàpies establece, paralelamente a las rupturas de la modernidad y la vanguardia, elementos que se sustraen a la historia, como hemos visto, en la lucha por el *Conocimiento de todos los tiempos* y la perennidad de la *gran tradición simbólica*.

La misma nota de permanencia tiene en el pensamiento tapiesiano la noción de *progreso*. Porque éste no consiste en un simple avance material, ni implica una *creencia ciega en un futuro feliz*⁶³³.

El concepto de progreso entendido como simple avance material, vinculado a la ciencia mecanicista, tiene una larga trayectoria desde su formulación por Condorcet, se prolonga en la ideología cientifista del Positivismo y llega hasta nuestros días⁶³⁴, singularmente, en expresión de Fritjof Capra, siguiendo a Neil Postman, Jerry Mander y otros críticos, en las *megatecnologías* que, asentadas en el poderoso desarrollo de la cibernética y

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁶³¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p.160.

⁶³² BAUDELAIRE, CH. *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores. Murcia, 1995, p. 92.

⁶³³ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 182.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 87.

las tecnologías de la información han llegado a dominar las sociedades industriales alrededor del mundo:

*Cada vez más, toda forma de cultura queda subordinada a la tecnología, y la innovación tecnológica, más que el aumento del bienestar humano, se ha convertido en sinónimo de progreso*⁶³⁵.

Tàpies defiende una noción de *progreso* más amplio y rico de lo comúnmente admitido:

*Progreso también se ha de entender más como portador de valores en general que en el de sentido de mera evolución*⁶³⁶.

Así pues, la noción de progreso parece quedar sustraída a los cambios en el tiempo, al poseer ciertos elementos, ciertos *valores*, que le otorgan carácter ahistórico. Se trata, en este sentido, más bien de una *actitud*, una pretensión permanente de *conocimiento*:

*Pero, evidentemente, recuperando también el sentido completo de la palabra “progreso”, el cual tiene más que ver con la profundización en el conocimiento y la mejora de la vida humana asumida por la sabiduría de todos los tiempos que no con la especie de “maduración” histórica a medida que nos acercamos a la actualidad, que, además, muchos hacen arrancar del “triumfo de la razón” en el siglo XVIII. Y tal vez por eso se comprende que haya sido motivo de grandes luchas. Al fin y al cabo, se trata de visiones diferentes del mundo y del hombre en particular, en las que nos jugamos la forma de vivir tanto individual como colectivamente*⁶³⁷.

El anterior párrafo es de una gran relevancia: junto a la idea histórica, es decir, de cambio, que implica la noción de modernidad, convive un elemento de permanencia: lo que Tàpies llama la *sabiduría de todos los tiempos*. Sabiduría en la que se subsume la idea de progreso, que solo lo es en cuanto que tiende no a una progresión o avance material, sino al *conocimiento* y al concreta mejora de la vida cotidiana.

Y por ello la idea de progreso desborda su noción histórica convencional y no debe estar marcada ni por el *finalismo mesiánico* judeo-cristiano ni por el *optimismo de los racionalistas del siglo XVIII*⁶³⁸.

Señala así nuestro autor la necesidad de una revisión del propio concepto de modernidad, sobre todo en su versión de *Razón* histórica, pero también, por mor de los mentados elementos de intemporalidad. Por ello se puede dar

⁶³⁵ CAPRA, FR., La trama..., *op. cit.*, p. 88.

⁶³⁶ R.A., p. 197.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 200.

la circunstancia de que resulte superior,- y más *moderna*-, una cultura anterior cinco siglos antes de Cristo, a la Ilustración, o incluso a la actual⁶³⁹, en clara referencia a ciertos períodos de la cultura orientales.

La modernidad no se limita así exclusivamente a un tiempo histórico, *no es una especie de ismo efímero*, porque ante todo hace referencia a una *disposición ética*. Y esta disposición es la que distingue a las estéticas con valor intrínseco:

*[...] deber moral de promoción, defensa y divulgación del conocimiento y el comportamiento modernos y progresistas, con todo lo que eso implica, de siempre ha sido una constante en las grandes corrientes estéticas*⁶⁴⁰.

Con ello Tàpies ratifica la existencia de un contenido ahistórico en las nociones de progreso y modernidad:

*[...] de experiencias, de conocimientos y comportamiento mejores, en cualquier tiempo, que no por los de una mejora a medida que nos aproximamos a nuestro tiempo*⁶⁴¹.

A fin de aclarar la ambigüedad de la noción de modernidad como período histórico y, a la vez, como actitud intemporal, Tàpies establece la siguiente distinción:

*[...] en los diccionarios el término “moderno” acostumbra a tener dos significados: uno expresa todo aquello perteneciente al período histórico llamado moderno; el otro designa todo lo que es nuevo o reciente en cualquier época. Pero en el mundo de la cultura, y todavía más en el específico de la estética, se ha de reconocer que el término “moderno” es inseparable de experiencias y concepciones que son mucho más que una simple localización histórica.*⁶⁴²

En el mundo de la cultura, tanto cualquier idea (filosófica, científica, literaria o política) como específicamente una obra de arte, son modernas en cuanto que inciden positivamente en el desarrollo de la sociedad:

*Cuando se habla de una idea o de una obra moderna, se está diciendo que es renovadora, progresista, que mejora la condición humana (y eso en cualquier época...) y que este concepto es contrario a las ideas o a las obras conservadoras, retrógradas, que dificultan la liberación [...]*⁶⁴³

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 220.

⁶⁴³ V.A., p. 111.

De ello se desprende alguno de los elementos que caracterizan el pensamiento de nuestro autor: el requisito de la *novedad* de la obra de arte para que sea tenida por tal.

Pero no solo.

Porque, en arte, la novedad por sí misma no tiene validez, si no contribuye a mejorar la condición humana, es decir, requiere su *operatividad* en lo social. Y éste es, como hemos visto, un elemento que permanece inalterable a través del tiempo.

Este principio de intemporalidad queda ratificado por la extraordinaria coincidencia entre las enseñanzas de la *nueva ciencia*, singularmente la física y su nueva visión del mundo, con la visión que han tenido *sabidurías muy antiguas*, con tal de que, llevados por la moda, no nos refiramos a las enseñanzas del pasado sin especificar cuáles, tal como, por otra parte, exige la ciencia moderna. Ni la sabiduría en Grecia constituía un bloque único ni es equiparable la referencia a la sabiduría oriental con el clasicismo⁶⁴⁴:

Como si la visión del mundo que se desprende de Heráclito de Éfeso fuera igual que la de Aristóteles (y no digamos que la de todo el aristotelismo que hizo perdurar la Iglesia católica) Y que se olvida que hoy tiene un valor muy diferente, una "referencia al pasado" del Tao Te King o del Zen que una "referencia al pasado" de Parménides de Elea o del clasicismo vaticano⁶⁴⁵.

Así pues, la modernidad se opone a la visión clasicista pero mantiene una relación de continuidad con la tradición de antiguas y sabias culturas.

Tàpies ha señalado cómo, sobre todo a partir de los años 80 del siglo pasado, se han puesto en duda la validez de los propios conceptos de modernidad y progreso. Se han conculcado incluso desde posiciones políticas de izquierda que, quizás llevados por su necesidad de irse acomodando al *modus vivendi del sistema*, practican una revisión de estos conceptos.

Sin embargo, -siempre según nuestro autor-, modernidad y progreso podrían ser definidos sencillamente como aquello que se opone a las *políticas obscurantistas, retrógradas o reaccionarias*, a las cuales siempre ha molestado⁶⁴⁶.

Es necesaria la revisión de una idea obsoleta de modernidad y su *desacralización*, porque siempre es positiva la autocrítica. Pero es nefasta la negación de la vigencia de los conceptos de modernidad y progreso, pues ello conlleva la caída en el reaccionarismo de derechas o en la resignación desde una *pretendida posición de izquierda*⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ R.A., p. 202.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 202.

Y es que, en Tàpies, la lucha por la modernidad se presenta en dos frentes: contra la *obsoleta visión clasicista* y contra la *falsa modernidad*.

1.2- NOVEDAD Y CULTURA: POSMODERNIDAD E INDUSTRIA CULTURAL.

Seamos un poco más humildes y no blasonemos de novedades, porque todo ha sido dicho, y, cuanto más, lo que podemos hacer hoy y mañana es sumergirnos en la angustia que esté de turno y describirla según el aire de cada momento.

J. A. Gaya Nuño, (La pintura oclusiva de Tàpies).

La modernidad implica un cambio de visión de la realidad y, consecuentemente, el arte no puede quedar indiferente ante este hecho. Por eso, según Tàpies, el cambio de visión exige un cambio en las formas y el contenido.

Y ello es consecuente con la exigencia de que el arte cumpla una función social, porque para que tenga incidencia real en lo cotidiano ha de poseer la capacidad de penetrar en la mente de las personas. Así, las obras de arte han de estar imbuidas de *novedad*:

*Y tampoco se ha de olvidar que, en el campo preciso de la comunicación estética, la novedad es un componente necesario. Sin una cierta "sorpresa" no hay arte. Y que, por tanto, las ideas de "reciente", de "nuevo", de "original" [...] no son del todo extrañas a la modernidad*⁶⁴⁸.

Pero la *novedad* no puede ser un valor absoluto, porque, en tal caso, se eliminaría la posibilidad de enlazar con tradiciones culturales muy alejadas en el tiempo, como también la inspiración en las formas y contenidos del arte que ha antecedido inmediatamente a una época dada. Ni tan siquiera en el seno de una misma generación lo *joven* tiene validez en sí mismo por el mero hecho de ser novedoso, marginando la *sapiencia de la vejez lúcida*⁶⁴⁹.

Más que por un estilo o escuela, el comienzo de la modernidad se produce cuando aflora una nueva idea de la realidad. Y ello se corresponde con la necesidad de una *nueva cultura*. El arte es un elemento más dentro del campo de la cultura y ésta, como aquél, sólo lo son, realmente, si son útiles a la sociedad:

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁴⁹ V.A., p. 111.

El concepto de cultura, como se sabe, y especialmente en este siglo, ha levantado una amplia gama de opiniones y controversias que va, desde creer que la cultura es perjudicial -o al menos ilusoria-, hasta considerarla como un conjunto de reglas sagradas que hay que imponer de buen grado o a la fuerza a los ciudadanos. Han podido salir a la luz trabajos excelentes, desde luego, pero también muchos malentendidos y cortinas de humo intencionadas que a menudo ponen obstáculos a lo que resulta fundamental para las diversas formas de la experiencia humana que siempre se han tenido por cultura genuina: su incidencia en la mejora de la praxis social⁶⁵⁰.

Así pues, sólo es cultura genuina aquella que está unida al progreso; la que ayuda a la *organización de la praxis*⁶⁵¹.

Consecuentemente, niega tal condición:

[...] al mundo de la cultura aislado, cerrado en una especie de autoclave, [...] sin posibilidad de acción profunda sobre la realidad⁶⁵².

La crítica a la cultura *aislada* alcanza en Occidente incluso al ámbito museístico, cuando se convierten en lugares en los que se acumulan los objetos, aislados de la vida real⁶⁵³.

Por eso Tàpies valora positivamente la rebeldía de los movimientos contraculturales de los años sesenta del siglo pasado, en cuanto que conculcan la cultura superficial, la cultura como adorno o entretenimiento y están a favor de la revalorización de otras culturas más cercanas a la vida. A esta línea de pensamiento, en la que prima la praxis, se sintió Tàpies unido en su defensa de la creación de una *nueva cultura*⁶⁵⁴.

En cambio, no constituye una nueva cultura, a pesar de que así lo pretendan, las tendencias desmaterializadoras en arte, basadas en la idea de que la novedad de los "medios" (video, televisión, fotografía...), provoca necesariamente la obsolescencia de los demás modos de expresión, al pretender que el simple cambio de "medio" constituye forzosamente una "nueva cultura". Se trata de una patente de modernidad, basada en el principio macluhaniano de "el medio es el mensaje", por la que se considera "moderno" la sustitución de la literatura impresa por los medios audiovisuales, la pintura por los objetos industrializados:

[...] es muy conocido, por poca atención que se haya puesto al concepto de cultura a la luz de la moderna antropología, como muy bien lo expresó E.R. Leach, que una cultura no se ha de confundir con un simple "agregado de

⁶⁵⁰ B.N., p. 134.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

*relaciones sociales", y que, en todo caso, la nueva cultura se formará en función del contenido de este "agregado de relaciones"*⁶⁵⁵.

Se trata de un *contenido con todas sus implicaciones ideológicas y políticas* que, así mismo, revela la insuficiencia de las clasificaciones formales⁶⁵⁶.

La afirmación de la vigencia de los conceptos de *modernidad y progreso* se opone frontalmente a quienes los consideran *algo demasiado gastado*, a quienes creen que el arte moderno, ya *demasiado visto*, ha sido asimilado por la cultura burguesa oficial, afirman que la modernidad *ya ha terminado su ciclo* y que *ya estamos en la era de la postmodernidad*; pretenden la cancelación de la utopía vanguardista y defienden una cultura más relajada, ecléctica, *más de acuerdo con el orden clásico*⁶⁵⁷. Esta tendencia, en realidad, viene de muy lejos, responde a la conveniencia de una *estética lo más convencional posible* y siempre ha interesado a las fuerzas conservadoras, pero no solo. También se corresponde con:

*[...] aquellas fuerzas de izquierda que se obstinan en entender la actividad cultural como un arma publicitaria al servicio del propio sistema. Cuando no se trata de que todos ellos sitúan la cultura en la categoría del mero "panem et circenses"*⁶⁵⁸.

Es más, esta tendencia es proclive a asociarse con la *industria cultural del beneficio*.

En sí, la *industria cultural* no tiene nada de negativo pues, en palabras de Machado, la cultura puede viajar en las alforjas de los comerciantes. Pero:

*[...] cuando en la cultura de manera sistemática se plantea una ganancia (lo que sea, dinero, votos, popularidad...) diferente de la de sus propios fines, la experiencia enseña que ello acostumbra a tener un coste nefasto*⁶⁵⁹.

Los gobiernos democráticos, por el mero hecho de serlo, *no llevan en sí una fuerza especial para alentar la calidad de la cultura*, por lo que es indispensable el sentido crítico de los ciudadanos, *incluidas armas como la ironía, la caricatura, la mofa y el buen humor*⁶⁶⁰.

⁶⁵⁵ R.A., p. 77.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pp. 173 y 174.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*

Las consecuencias a largo plazo para la sociedad, cuando desaparece el espíritu crítico respecto a la industria cultural, son: la *perpetuación de la vulgaridad, la miseria intelectual y moral y la atrofia de los ciudadanos*⁶⁶¹.

Los productos de la industria cultural no solo consisten en aquellos de gusto vulgar, sino también los que, con cierta aureola intelectual, se expanden por la televisión y el vídeo, el cine comercial y el deporte-espectáculo:

[...] *los cuales se quieren dignificar bajo la ambigüedad del nombre de "cultura"*⁶⁶².

Todo ello tiene como objetivo *distraer de los problemas candentes de la cultura realmente viva*⁶⁶³.

Si *se lee poco* y la difusión cultural queda en manos de los medios de masas, se produce una cultura que rebaja sus niveles con la excusa de que constituye una *nueva estética*, pero, realmente, lo que se provoca es un divorcio entre la "cultura popular" y la "alta cultura".

De ahí que la degradación lleve al retorno a las formas clásicas más sobadas, a la literatura naturalista más fácil, a la pintura de estampitas "realistas" o abstracciones decorativistas, a la arquitectura clasicista y a todas las tendencias "retro" o incluso de rancio realismo socialista. En definitiva:

*Una verdadera confabulación demagógica entre una idea luminosa de "política cultural" oportunista y los intereses comerciales más groseros*⁶⁶⁴.

En la conceptualización tapiesiana, la modernidad se contrapone no sólo al clasicismo desfasado, sino también a la tendencia llamada *posmodernidad*:

*Hace ya unos cuantos años algunos críticos y universitarios franceses y norteamericanos más o menos ligados a las revueltas estudiantiles de los sesenta pusieron en circulación la expresión "postmodernidad"*⁶⁶⁵.

Tàpies se refiere a la tendencia inaugurada, como es sabido, por Robert Venturi y Charles Moore, sobre todo en arquitectura, al entender obsoleto el Movimiento Moderno, sobre todo en su funcionalismo, y abogaban por el uso decorativo y simbólico del vocabulario arquitectónico del pasado, aunque fue en 1979 la obra *La condición postmoderna* de J. Fr. Lyotard⁶⁶⁶ la que dio la

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Ibid.*, p. 176.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁶⁶ LYOTARD, J.F., *La condición postmoderna*, Cátedra, 2004, (1984).

señal de salida a una tendencia que, como dice Marc Jimenez, *se extendió con velocidad de epidemia, en pintura, en literatura, en música y en filosofía*⁶⁶⁷.

Tàpies no ha dudado de la legitimidad de la revisión del concepto de modernidad, pero, por los motivos que después expondremos, entendió inútil la importación sin crítica de tendencias que ya tenían su propia tradición e incluso ya no tenían razón de ser en su propio lugar de origen, además de la confusión a que puede llevar el propio término:

*Y, como nos dijera nuestro añorado Alexandre Cirici en una de sus últimas conferencias, quién sabe si ahora se ha de hablar de la "post-postmodernidad"*⁶⁶⁸.

Y, siguiendo el argumento de Cirici, y consecuente con la mentada estrecha relación entre modernidad y progreso, según Tàpies:

*[...] el término "moderno", como el término "progreso", se ha de tratar con más prudencia y más respeto. De la misma manera que se ha de hacer con otros grandes conceptos o construcciones del espíritu humano. Sería inaceptable, por ejemplo (y si se consintiera podría resultar de ello consecuencias terribles), que con la pretensión de ser más avanzados que ninguno se produjera una "postdemocracia" que se mofara de los demócratas; o que se hablara de una "postlibertad", que negara la libertad. La idea que nos hemos podido forjar de un mundo moderno y progresista no tiene la frivolidad de una moda que ahora tomo y ahora dejo*⁶⁶⁹.

Pone, así, de relieve la confusión que provoca el propio concepto al expresar el absurdo de *lo posterior a lo último*. Pero es que, además, según Tàpies, como ha quedado dicho, ciertos valores propios de la naturaleza humana, como es la lucha por la libertad, son inherentes al concepto de modernidad. Y la libertad es un valor intemporal.

En el mismo sentido Marc Jimenez ha señalado cómo, la intención primera de Lyotard, fue precisamente la crítica de un concepto de modernidad ligado al progreso monopolizado por la técnica y la ciencia, por lo que el término postmodernidad tenía un sentido peyorativo⁶⁷⁰. Pero se convirtió en una moda de crítica generalizada a la modernidad, una moda que se proyectó violentamente como una etiqueta, un rótulo bajo el que se cobijó una serie de diversas tendencias críticas bajo una misma *etiqueta de mercado*⁶⁷¹.

Igualmente, sobre la confusión del término, ha escrito Carlos Thiebaut:

⁶⁶⁷ JIMENEZ, M., ¿Que es la estética? *op. cit.*, p. 285.

⁶⁶⁸ R.A., p. 215.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁷⁰ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 285.

⁶⁷¹ THIEBAUT, C., "La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)", en VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004, (1996), p. 377.

*Diversos autores empleaban y siguen usando el término según sus propias definiciones y teorías, con muy diversos sentidos y referencias, y las más de las veces parece necesario disponer de un mapa de posiciones teóricas si es que queremos llegar a entender el significado de los diversos usos del rótulo "postmodernidad"*⁶⁷².

Contra quienes defienden la periclitación de las ideas de modernidad y progreso, Tàpies entendió que seguían siendo legítimos y necesarios, frente a una realidad en la que prima la injusticia, pues, en palabras de Hilton Kramer, la modernidad sigue siendo *la única tradición realmente viva*⁶⁷³.

Así pues, modernidad y tradición no son términos contrapuestos.

La tendencia posmoderna no solamente es producto de una mera moda, sino que contiene elementos reaccionarios en cuanto que pretenden:

No sólo sembrar la duda sobre la modernidad y el progreso, sino que, coincidiendo con el obscurantismo de siempre, van diciendo ahora que ni el de la ciencia es un paradigma válido. (Si no es que a la inversa, utilizan la misma ciencia moderna -pienso en el abuso que se ha hecho del famoso principio de incertidumbre de Heisenberg⁶⁷⁴ para avalar la teoría según la cual hoy no hay unas tendencias culturales más "acertadas" que otras. Y que todas son puras subjetividades)⁶⁷⁵.

En este sentido, el astrofísico David Lindey, observó cómo el principio de incertidumbre de Heisenberg se convertía en un auténtico fenómeno social, *se ha extendido por todas partes y ha provocado un trastorno cultural, ratificando así la idea de su utilización torticera:*

Los deconstruccionistas literarios han convertido el principio de incertidumbre en un fetiche. Insisten en que un texto no tiene un significado absoluto o intrínseco, sino que adquiere significado solo a través del acto de ser leído, y, por lo tanto, puede adquirir diferentes significados dependiendo de quién lo esté leyendo. Igual que en las mediciones cuánticas, los resultados proceden de una interacción entre lector y texto⁶⁷⁶.

Evidentemente, este criterio, o mejor dicho, falta absoluta de criterio, se corresponde a la perfección con el *n'importe quoi* posmoderno y, en coincidencia con uno de sus mantras, como recuerda el propio Lindey, bajo esta *polisemia absoluta*, la personalidad del autor y el propio autor, se desvanece⁶⁷⁷. Y, en su vertiente más perversa, los neopositivistas han

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ R.A., p. 180.

⁶⁷⁴ En el mismo sentido véase LINDEY, D., *Incertidumbre. Einstein, Heisenberg, Bohr y la lucha por la esencia de la ciencia*, Ariel, Madrid, 2010, (2008), pp. 219 a 228.

⁶⁷⁵ R.A., p. 182.

⁶⁷⁶ LINDEY, D., *Incertidumbre...*, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁷⁷ *Ibid.*,

pretendido convertir la crítica en científica mediante la aplicación del método analítico al texto literario, lo que supone una extrapolación impropia desde el mundo de la ciencia a la vida cotidiana. Como concluye Lindey, el mundo *en el que vivimos parece ser bastante sólido a pesar del hecho de que subyace la peculiar indeterminación de la mecánica cuántica*⁶⁷⁸.

Y la aplicación extrapolada del principio de indeterminación, -afirma Tàpies-, ha venido muy bien al posmodernismo y a los neopositivistas que nos han querido vender el carácter científico de la crítica literaria o analítica del arte. Este científicismo forma parte de la industria cultural, de la que se debería de proteger al ciudadano del mismo modo que se protege al consumidor de ciertos productos y, en palabras de H. Marcuse, evitar así cerrar el paso a la completa degradación del hombre convertido en el *objeto de administración total*⁶⁷⁹.

1.3-NOVEDAD Y LENGUAJE.

Otra de las características que define la denominada posmodernidad, es la utilización de la historia del arte como un cajón de sastre, de cuyos diferentes elementos artísticos el artista se puede apropiarse, en sus múltiples y aleatorias formas, a veces imitando a las vanguardias históricas, otras retomando los elementos romano-renacentista o, en general, adoptando el vocabulario de cualquier *ismo*.

Pero, según Tàpies, esta práctica no es nueva. Se ha dado en la historia del arte, concretamente en tiempos de Picasso y Miró. Afortunadamente, después, los críticos e historiadores han sido los encargados de *separar el grano de la paja*.

Frente a este *eclecticismo apropiacionista*, ha defendido que:

[...] *una de las señas de la verdadera modernidad es la renovación y el trabajo constante sobre el lenguaje*⁶⁸⁰.

La ausencia de renovación en la forma deslegítima, por carecer de eficacia, las tendencias que simplemente se apropian de un vocabulario ajeno:

[...] *la falta de rigor del eclecticismo manierista que hoy se desea imponer en el mundo del arte y para todos aquellos que se han tragado el anzuelo de que "las vanguardias han muerto", que "la modernidad ya se ha superado" y que ahora "vivimos una época sin estilo" donde se puede echar mano de cualquier forma del pasado, a eso se le llama ahora no tener inhibiciones*⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁷⁹ R.A., p. 183.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁸¹ B.N., p. 257.

La defensa de la permanencia de la modernidad viene matizada por la aceptación crítica de su propio concepto:

*Pero hoy el concepto de modernidad está asimismo tan vituperado e, igualmente, se ha levantado tanta polvareda ante él que incluso a algunos de buena fe les parece que defender la importancia de la modernidad en la cultura ya es un tema menor o pasado de moda. Cuando lo cierto es que, sobre todo para los que se interesan realmente por la función social de la cultura, se trata de un tema esencial; tan esencial y tan grave que, estudiado a fondo, muy posiblemente llegue a escandalizar a muchos de los que se autocalifican de modernos*⁶⁸².

Pero la crítica generalizada a la modernidad provoca una enorme confusión, y conlleva profundas implicaciones políticas.

*[...] argumentos confusionarios, en ocasiones verdaderas imposturas que, con motivo de la resurrección de la “postmodernidad” últimamente han caído especialmente sobre el campo de la literatura y el arte (¿Quieren creer que la sátira del mundo clásico que, entre otras cosas, hizo Marcel Duchamp poniéndole bigotes a la Gioconda, ahora, en una revista madrileña, se le llama a eso un “explícito, voluntario y programático desmentido del proyecto moderno”? ¿o que para justificar el culto a la imitación que sostienen algunos postmodernos ahora se nos engañe –eso es lo que hemos visto hacer a un conocido profesor de estética de aquí- diciendo que en el célebre Libro del té se explica que este culto lo habían practicado siempre hasta los orientales más refinados?)*⁶⁸³.

En torno a su orientación política, cabe la sospecha de que la tendencia posmoderna en sí no constituya solo una moda, ni un ansia de novedad, sino que, en cuanto que ataca la modernidad en sus valores permanentes, independientemente de su adscripción a la derecha o a la izquierda política, sea un auténtico movimiento reaccionario:

Pensando sin embargo, que gran parte del desconcierto se origina con la pérdida del sentido de tantas informaciones y tantas palabras, y del mal uso que se hace de ellas, antes de hablar de la extraña asociación del post y del moderno, se tendría que aclarar que si algunos ahora le añaden la palabra “derechas”, tal vez no se ha de creer que, por principio, toda la cháchara de los defensores de la “postmodernidad” se haya de reducir a una posible conspiración salida de algún programa concreto de un partido político de derechas. Podría ser que de momento sólo se tuviera que ver en ello el sentido más genérico que en la cultura tiene la palabra “derechas”: lo que no revoluciona nada; pero también en el sentido más amplio de revolución: aquel que tanto o más que quererlo todo diferente desea “reencontrar el origen” perdido en la Babel de nuestros tiempos. Porque derechas e izquierdas,

⁶⁸² V.A., pp. 111 y 112.

⁶⁸³ R.A., pp. 215 y 216.

*conservadores y progresistas, o sencillamente antiguos y modernos, en el mundo de la cultura, nos hemos de ir acostumbrando a admitir que no siempre se corresponden con los partidos políticos de derechas y de izquierdas*⁶⁸⁴.

Así, la modernidad no implica *solo* un proceso revolucionario, sino que supone un *regreso al origen*, una revalorización de culturas durante mucho tiempo menospreciadas o simplemente ignoradas y de ciertos valores permanentes que, necesariamente, implican también un proyecto de futuro.

La crítica indiscriminada a la modernidad que practican incluso gentes de izquierdas, provoca que la derecha política pueda apropiarse impunemente de su uso y prospere la idea de que puede ser vanguardia o puede ser "moderno". Así, tanto la derecha política como la izquierda, se han apropiado de los términos modernidad y progreso:

*Y ni que decir tiene que les viene estupendamente poder asegurar que los "modernos" pasados de moda, viejos ilusos, ahora son los progresistas, los humanistas marxistas, los materialistas, los ateos, los racionalistas, los moralistas..., incluidos los pacifistas y los ecologistas. Y hasta nos vienen con la falacia de que siempre ha sido así y que grandes vanguardistas, como fueron por ejemplo, Rimbaud o un Baudelaire, ya se mofaban de las ideas de progreso o de moral como contenido del arte... pero también ocultándonos de qué progreso, de qué moral se trataba, es decir, ocultando que Rimbaud y Baudelaire de lo que se mofaban era del pretencioso "progreso" positivista y material de fin de siglo y de su moral burguesa*⁶⁸⁵.

En el mismo sentido, Marchan Fiz ha entendido que Baudelaire:

*[...] censura, con acritud y abundancia de epítetos la idea grotesca del progreso indefinido, propio de la "fatuidad moderna" del hombre "americanizado" aleccionado por filósofos industriales, por los "filósofos del vapor y de las cerillas químicas" que han perdido el sentido de las diferencias existentes entre los fenómenos del mundo físico y los del moral o artístico, para quienes el progreso se identifica con la conocida acepción lineal, cuantitativa, del Positivismo decimonónico. En suma, extrapolada al reino de la imaginación, de lo poético y del arte, "la idea del progreso [...] emerge con una absurdidad gigantesca, con un carácter grosero que se eleva hasta lo espantoso. La tesis ya no se mantiene en pie"*⁶⁸⁶

La tendencia posmoderna se entendió, en principio, como una forma de provocación, como intento revulsivo de unas formas caducas; pero también como eslogan publicitario que, con efectos sorprendidos, pretendían llamar la atención por todos los medios, incluso con afirmaciones de adolescente, como proclamar que habían conseguido *cerrar todas las galerías de París*:

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ MARCHAN FIZ, *La cultura...*, *op. cit.*, p. 160.

Es evidente que se trataba de una exageración o de una engañifa, porque las galerías de arte moderno siguen allí. Tal vez, pues, para algunos, era una expresión bienintencionada, pero se ha de reconocer que fue la más desafortunada, la más innecesaria y, sobre todo, la más confusionaria de todas las calificaciones artísticas y literarias que hemos visto circular en este siglo. De entrada, no son necesarias muchas luces para darse cuenta de que si “moderno” tiene el sentido de reciente, “postmoderno” sería lo más reciente de lo reciente, con lo cual no deja de ser “moderno”. La expresión “postmoderno” como máximo podía ser pues, una de tantas etiquetas, como lo fueron igualmente el “ultraísmo” o el “postismo” o la propia “contracultura” (la cual se vio inmediatamente que no dejaba de ser cultura), que se colocan para darse aire de estar más al día que nadie, pero que en principio no explican ni garantizan nada de su contenido, y de las cuales, como de tantas etiquetas, la experiencia enseña que conviene desconfiar⁶⁸⁷.

Y, en este mismo sentido, también Carlos Thiebaut ha rechazado el carácter renovador de la tendencia posmoderna, argumentando que la propia modernidad y sus diversas tendencias ya albergaban en su seno la autocrítica:

Si el final del siglo le aplicara a la postmodernidad su misma medicina de producto epocal, su misma conciencia de agotamiento, sólo parecería restarnos, pues, la dudosa utilidad de un rótulo que nombra un gesto de crítica o rechazo. No obstante, es probable que también se nos abra la más interesante perspectiva de analizar cómo lo que se oculta bajo la radicalidad de ese generalizado gesto de sospecha contra la modernidad -una generalización que lo hacía conscientemente banal- continúa las tendencias críticas -e incluso autocríticas- que siempre acompañaron la definición de los diversos programas modernos⁶⁸⁸.

De igual modo, Tàpies considera que en la tendencia posmoderna no hay una auténtica renovación, sino, más bien, un *regreso al orden*, señalando cómo los propios iniciadores del movimiento han reconocido la ausencia de novedad:

Que la “postmodernidad” se ha de entender como una especie de síntesis, decadente y agónica, de algunos elementos de la “modernidad” y de la “postmodernidad” del siglo XIX, con el fin de llegar a un público más amplio y no quedarse solamente (como dice John Barth citando a Mann) con los “devotos profesionales del arte elevado”. ¿No les recuerda nada este lenguaje? A un servidor, sí. Parece que volvemos al tiempo de aquellas estéticas normativas de los años cincuenta hechas con la excusa de “agradar al pueblo”, con los mismos “profesores” de turno y su falta de sensibilidad por el arte y la literatura creativos y renovadores. Y no es extraño que algunos de nuestros escritores, artistas o arquitectos de hoy con problemas similares se hayan dado prisa en hacerse eco de esta rama del compromiso, de la

⁶⁸⁷ R.A., p. 222.

⁶⁸⁸ THIEBAUT, C., La mal llamada postmodernidad, *op. cit.*, p. 378.

mediocridad y del nadar y guardar la ropa que confiesan ser los postmodernos, con lo cual tal vez ahora se creen justificados. En el fondo, la misma canción de siempre: abolimos todos estos cambios modernos que por muchas razones nos hacen daño y volvemos al orden. Y así se va haciendo “la cultura de agua bendita” de nuestro país y de muchos otros⁶⁸⁹.

Y, como piedra de toque de auténtica renovación, Tàpies llama a la experiencia de la historia: todo movimiento o tendencia que ostente el prefijo "neo" o "post" es sospechoso de falsa renovación. Y la cuestión empeora si comienza a utilizar un vocabulario clasicista (frontones, capiteles...) o simplemente pretende ser portador de una novedad hace tiempo inventada:

Pero, en arte, el síntoma que más delata el retroceso de una tendencia es ver cómo los viejos académicos, los “realistas” comerciales y todos los que dirigen la operación de frenazo y marcha atrás, que la derecha política decide practicar sobre la cultura, por todo el mundo, tanto en el Este como en el Oeste (¡aquí sí que hay política!) se suman con alegría y satisfacción al carro de la pretendida novedad⁶⁹⁰.

Tàpies encuentra utilidad en el movimiento posmoderno precisamente en lo contrario de lo que pretende éste: la identificación de sus acólitos en el lado equivocado, su adscripción a una moda que teme la visión moderna del mundo y, por lo tanto, altamente beneficiosa para la derecha política, por lo mismo que lo fue el período de la *vuelta al orden* en los años treinta:

Y, en resumen, en lugar de comerse a los “modernos”, tal vez, la “postmodernidad” todavía les hará más evidente toda la belleza heroica [...] que conservan en su lucha por conocer y por hacer más justo nuestro mundo⁶⁹¹.

Más que por sus propuestas, la posmodernidad se ha caracterizado por una crítica indiscriminada a la modernidad, a la que acusa de una *ruptura con todo lo anterior*, mientras que se promociona a sí misma como revalorizadora de las formas de la historia del arte. De ahí su pretensión de apropiarse igualmente de la idea del *redescubrimiento de lo antiguo*:

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 gran ola de los “excesos” y “repeticiones” vanguardistas ya está a punto de morir⁶⁹².

⁶⁸⁹ R.A., pp. 223 y 224.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² A.L., p. 46.

Sin embargo, es legítima la crítica a la modernidad cuando cae en un *nuevo academicismo* por repetición de las formas, lo que ocurre con frecuencia provocado por los numerosos seguidores, cuando no imitadores, de los maestros:

*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*⁶⁹³.

Así, tienen razón quienes denuncian cierto anquilosamiento del arte moderno. Sólo la adaptación de éste a la nueva *visión del mundo* que proporciona la física, la biología, la filosofía... puede concebir y producir un arte renovado.

Y, en conclusión:

*Cuidado, entonces, con el término modernidad por poca importancia que se quiera dar a las cuestiones de palabras. Que los representantes de la derecha cultural no jueguen con él frívolamente y menos aún que se crea que podemos prescindir con facilidad de las aspiraciones modernas*⁶⁹⁴.

1.4- LA DISOLUCIÓN DEL ARTISTA COMO SUJETO CREADOR.

El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento [...] Si estas disposiciones desaparecieran [...] el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena.

M. Foucault. (Las palabras y las cosas).

Una de las consecuencias de la teoría de la llamada *posmodernidad* es lo que Carlos Thiebaut llama el *desvanecimiento del sujeto* en su noción ilustrada, subjetividad que, desde luego, fue objeto central del pensamiento romántico y prepondera hasta lo contemporáneo en la figura del artista.

Es el *sujeto en su relación con el objeto de su conocimiento y de su acción, el lugar articulador y creador del sentido*. Se trata de la *subjetividad* como categoría estética que, en el siglo XX ya no posee la exacerbación

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ V.A., p. 113.

romántica, sino que más bien es *el prisma en el que resuena la importancia del mundo social, de los objetos artísticos, de la semántica de los lenguajes, de los nombres de las cosas*⁶⁹⁵.

Esta cuestión se enmarca así en el problema de la relación sujeto/objeto que Peter Bürger ve en lo contemporáneo subsistiendo desde las categorías de la estética idealista⁶⁹⁶.

Y en este ámbito se inserta también la frontal oposición de Tàpies a la impugnación de la personalidad y creatividad individual pretendida por la posmodernidad.

Para nuestro autor, nada puede sustituir la categoría de artista como sujeto conformador de sentido:

*En medio del incremento de las tendencias sociales de la época, de tantos afanes democratizadores, de tantos esfuerzos por intentar participaciones colectivas, gestiones colegiadas, trabajos en equipo y repulsas a todo lo que significa culto a la personalidad, que son tan legítimos, especialmente en nuestro país, recordar, en cambio, que en arte lo que se conoce por "personalidad", "mundo propio", "estilo individual", "originalidad", etc., pueden seguir siendo principios válidos de estética, [...]*⁶⁹⁷.

Incluso cuando el artista, conscientemente, permite la intervención del azar, no deja de manifestar su personalidad, precisamente en su voluntad de no aparecer en la obra de arte en su mera subjetividad, sino en la profunda relación empática entre sujeto y objeto:

*Es verdad que el propio artista ha sido el primero en rechazar todos los falsos "vedetismos" y toda exhibición personalista excesiva. También ha propugnado, ante la mitificación de las grandes firmas, la conveniencia de una cierta dosis de anonimato. Incluso en alguna de sus realizaciones a veces ha adoptado formas que no fueran obra de la misma mano o en las que su voluntad ni siquiera hubiese intervenido para nada. En ocasiones, ha permitido que el viento, la lluvia o el simple azar fueran sus verdaderos protagonistas. Hasta tal punto llevará su horror por el exceso de individualismo y su sentimiento de que el arte, verdaderamente, es una empresa no sólo pluralista, sino incluso supeditada a los ritmos mismos de la naturaleza toda*⁶⁹⁸.

Hemos de tomar buena nota de la relación que establece aquí nuestro autor de la relación entre el artista y la naturaleza, porque en ella se indica ya, como veremos en su momento, la conceptualización del artista, y genéricamente del hombre, como un elemento no enfrentado, ni siquiera

⁶⁹⁵ THIEBAUT, C., *op. cit.*, p. 387.

⁶⁹⁶ BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista, op. cit.*, p.78.

⁶⁹⁷ B.N., p. 69.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

distinto, de la naturaleza, de la que forma parte como una *hebra en el tejido cósmico*, señalando así su visión, en torno a la fundamental cuestión en estética, de la relación *sujeto/objeto*.

La metáfora que más valora Tàpies es la que, en palabras de Paul Klee, asemeja el artista al árbol⁶⁹⁹. Es, así, un mero intermediario, un transmisor de la naturaleza. Pero, con ello, el proceso creativo no deja de ser un acto exclusivamente personal e individual. En sentido contrario, el artista posmoderno o *postartista*, eliminada la necesidad de la creatividad, trata de crear una *personalidad* destinada a convertirse en una buena mercancía en el mercado de personalidades⁷⁰⁰.

Tàpies interpone a la disolución del concepto de artista defendido por la posmodernidad, la indefectible necesidad del sujeto creador, que lo sigue siendo incluso cuando el artista se enmascara tras la ausencia de estilo:

*Está claro que no podríamos asegurar que esto fuera ya practicar un arte realmente impersonal. Se podría argüir -como cuando ya se dijo que el antiarte no dejaba de ser arte-, que su personalidad aparecía tal vez justamente en esa voluntad de ocultarla. Un "estilo propio" que consistiría en no tener ninguno. Y ni siquiera así saldríamos del círculo*⁷⁰¹.

Ese sujeto activo lo es desde un concepto clásico en estética: el de *personalidad* u *originalidad*, es decir, el de la resonancia individual diferenciadora. Pero esa diferenciación no está constituida exclusivamente ni por la personalidad de las formas, ni siquiera por el contenido de la obra de arte:

Naturalmente que deberíamos profundizar sin más tardanza lo que entendemos por personalidad. Anticipemos, por exclusión, que no la vemos sólo como una cuestión de estructura lingüística, según creen algunos, aunque la estructura lingüística forme parte de ella. Que nos parece que no todo tiene que ver con la insistente multiplicación de las formas, de hábitos, de imágenes; la ingenua creencia de que la personalidad de Miró, pongamos por caso, estriba sólo en las estrellas y las lunas que a menudo aparecen en sus cuadros...

Tampoco pensamos, claro está, en la personalidad referida demasiado al contenido de la obra de arte, porque ya hemos dicho en otras ocasiones que creemos que el artista bebe más bien de un fondo de sabiduría colectiva. Pero, con todo, hay momentos límite, tanto en la soledad de nuestra investigación formal como en los de la necesaria concentración psíquica, en los que lo único que cuenta es la decisión individual, con todo el peso de una hipersensibilidad que es muy particular. Y, generalizando un poco, todavía está por demostrar si

⁶⁹⁹ E.A., p. 126.

⁷⁰⁰ KUSPIT, D., *El fin del arte*, op. cit., p. 74.

⁷⁰¹ B.N., pp. 69 y 70.

*la humanidad ha progresado más gracias a las consignas colectivas o gracias a este cultivo del perfeccionamiento interior de cada uno*⁷⁰².

Así pues, para Tàpies, el centro de interés estético se desplaza hacia el *prósopon* del artista, no por el enaltecimiento del sujeto, sino en cuanto individuo que, a partir de la disciplina personal y mediante la introspección y la investigación formal elabora una obra personal, individual y original, pero que responde a una cierta tradición y es socialmente útil.

Así, la forma y el contenido quedarían forzosamente impregnadas tanto de la objetividad del *fondo de sabiduría colectiva* como de la profunda personalidad psíquica del artista, todo lo cual constituiría la “personalidad” artística. Pero, además exige, para la formación de esta personalidad, que el autor posea, junto a las anteriores cualidades humanas, una disciplinada formación personal y una postura ética.

Se relaciona así el problema de la personalidad con la cuestión gnoseológica. Es el artista el sujeto *conformador de sentido* porque, con su particular sensibilidad, penetra la apariencia de las cosas para indagar y sugerir en su obra ese *fondo de sabiduría*. El artista posee por ello una capacidad de investigación paralela a los científicos, los filósofos, los poetas... Se inscribiría así, como dice P. Bürger, sin tener que recurrir a las categorías idealistas, no en la categoría de *genio*, sino de *trabajador social*⁷⁰³. Está así imbuido de una intencionalidad, como hemos visto, mediante la interposición de unas formas determinadas, en su proyección creativa hacia el futuro. Esta intencionalidad es la que desfallece en la posmodernidad:

*Al eliminar la categoría de la subjetividad, se elimina la noción de intencionalidad como clave de los procesos de significación y los significados de los textos dejan en libertad el juego aporético de los significantes*⁷⁰⁴.

Por ello, más radicalmente, ha dicho Donald Kuspit:

*Los postartistas no son los "imaginativas" de Baudelaire, pues carecen de la subjetividad necesaria "para iluminar las cosas". Por lo contrario, conocen la verdad absolutamente objetiva. El postartista positivista se considera a sí mismo como un teórico, pero sus teorías hacen que las cosas objetivas parezcan más banales de lo que son*⁷⁰⁵.

Es importante observar que aquí, Tàpies, señala la existencia de un *fondo de sabiduría colectiva* como otro elemento de permanencia en la historia, pensamiento que nos remite directamente a la idea de lo *infinito* de la

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ BÜRGER.,P., *Crítica...op. cit.*, p.80.

⁷⁰⁴ THIEBAUT, C., *op. cit.*, p. 389.

⁷⁰⁵ KUSPIT, D., *El fin del arte, op. cit.*, p. 83.

naturaleza⁷⁰⁶, y a la obra de arte como *representación simbólica de lo infinito*, específicamente formulado por Schelling, pero que recorre todo el movimiento romántico y mucho de lo que de este nos llega hasta lo contemporáneo⁷⁰⁷. Es la concepción del arte como *representante en la tierra de aquella última materia llamada eternidad*, noción que ha sido conculcada radicalmente por la posmodernidad, iniciada ya por el arte pop que, en su *literalidad*, elude incluso una *sugerencia de intemporalidad*, es decir, la *alusión a la eternidad*⁷⁰⁸.

Según Tàpies, es inevitable que las grandes personalidades artísticas estén revestidas de un cierto *carisma* y una cierta *aureola de espiritualidad*. Por ello las nociones de personalidad e individualidad son contrarias al pensamiento positivista y materialista, porque ponen en valor conceptos que estas ignoran.

Pero se ha de tener en cuenta que ese carisma y esa espiritualidad no son exclusivos del artista y se pueden encontrar en cualquier profesión u oficio:

*Tener personalidad, en arte, puede ser, pues, algo más positivo y a la vez más complicado que lo que muchos piensan, cosa que seguramente siempre será difícil de explicar, pero que será sobre todo difícil de entender, para aquellos que se inclinan por las definiciones de un cierto sociologismo racionalista y de un materialismo más o menos digerido; a éstos todo cuanto represente una posible aureola de espiritualidad, por no hablar ya de las facultades carismáticas que pueden emanar de una gran personalidad, les debe de parecer cosa del diablo. Y sin embargo esas facultades existen - quiérase o no- tanto en ciertas obras como en ciertas personas, y no se necesitan demasiados conocimientos para saber el valor que hoy recobran en muchas profesiones. Un ejemplo: la creciente importancia terapéutica que se vuelve a dar a la personalidad del médico en el tratamiento de muchos enfermos*⁷⁰⁹.

Por todo lo dicho, se afirma la idea de la permanencia en el tiempo del concepto de *personalidad* como categoría estética, singularmente en la relación sujeto/objeto:

*En nuestro siglo, a pesar de aparentes contradicciones en las doctrinas estéticas, el principio de la personalidad ha permanecido siempre vigente. Ni que decir tiene en las teorías que van desde la *Einfühlung* hasta el psicologismo surrealista y las tendencias más recientes, en las que tanta importancia ha tenido siempre todo cuanto se refiere a la transferencia al objeto de los sentimientos del sujeto. Y también en las estéticas más frías, experimentales y técnicas, como por ejemplo en los principios de Fechner sobre el embotamiento, el hábito o la saturación de la sensibilidad, de lo cual*

⁷⁰⁶ SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del arte*, Tecnos, 2006, (1999), p. 19.

⁷⁰⁷ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 109-116.

⁷⁰⁸ KUSPIT, D., *El fin del arte*, *op. cit.*, p.122.

⁷⁰⁹ B.N., p. 70.

*se deduce la necesidad de renovación de las formas, y enlaza con el "principio de la costumbre" y de una imprescindible dosis de "repetición", de un cierto sello que pone el artista para poder pasar el "umbral estético" e impresionar al espectador, cosa que en el mejor de los casos llega a configurar el gusto de toda una época*⁷¹⁰.

En definitiva, es el artista el que, con su *muy particular hipersensibilidad*, alcanza a mostrar con su obra un retazo, una alusión, un símbolo, de ese *absoluto* que Tàpies entendió que debería de ser el objetivo del siglo XXI, a fin de recuperar *nuestra identidad perdida*⁷¹¹.

1.5- REVISIÓN DEL CONCEPTO DE MODERNIDAD.

Como ha dicho Marchan Fiz, la constatación reiterada del declive de las vanguardias artísticas y la conculcación de la modernidad por parte de ciertas tendencias que declaran agotado el discurso moderno:

*[...] trasluce un sentir más profundo y menos gratuito sobre 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*⁷¹².

En el mismo sentido, pese a su enconada defensa de la idea de modernidad, considera Tàpies, ya desde los años setenta y en referencia a la pintura pero extrapolable a las artes plásticas en general, la necesaria revisión del propio concepto:

*El momento de evolución cíclica (dialéctica en espiral de acciones, reacciones y síntesis) en que se halla la problemática de la pintura actual, parece que está rozando, a otro nivel, situaciones parecidas a las que conocimos a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Presiones de toda índole inducen al sector plástico a replantearse el criterio de modernidad [...]*⁷¹³

La constatación de una sociedad en crisis y un arte agotado y acomodado en lo ecléctico legitiman la crítica a la modernidad. Pero es preciso dilucidar qué líneas críticas se justifican desde la propia conciencia de crisis y proponen nuevos caminos válidos, sin que se produzcan excesivas interferencias de los múltiples intereses en juego.

Es cierta, según nuestro autor, la existencia de una fatal desarticulación del arte con las reales necesidades de la sociedad contemporánea:

⁷¹⁰ B.N., p. 71.

⁷¹¹ V.A., p. 75.

⁷¹² MARCHAN FIZ, S. La estética...*op. cit.*, p. 9.

⁷¹³ B.N., p. 139.

*No vamos a descubrir ahora la necesidad de este cambio (del que hoy tanto se habla, sin saber a veces hacia dónde) en nuestras mentalidades y en nuestras conductas; las crisis e inseguridades en que vivimos son tan evidentes que en casi todas las actividades humanas responsables es relativamente clara esta necesidad. Pero ¿cómo se manifiesta en el mundo del arte? ¿En pintura o escultura se conoce hoy realmente qué tendencias y autores son conscientes de esta crisis, y nos proponen un auténtico cambio? La mezcolanza y confusión de nombres y estilos, de teorías y de críticas [...], fomentadas por muchos intereses, son hoy tan grandes que no es raro que hasta el mismo término “modernidad” esté hoy en entredicho y que, contrariamente a lo que sucede en otros campos, incluso se haya llegado a dudar de si el sentido del arte tiene relación directa con los acontecimientos, luchas y esperanzas reales que nos rodean*⁷¹⁴.

La crítica a la modernidad, según nuestro autor, está justificada cuando ésta se fundamenta en la idea de progreso como simple avance material, en tanto en cuanto, monopolizada por la tecnología y el consumo, conduce inexorablemente la civilización hacia la degeneración, cuando no autodestrucción.

Si entendemos la estética como una creación del pensamiento ilustrado y la modernidad como camino hacia la emancipación del hombre, la problemática relación entre *modernidad* y *estética* tiene una especial plasmación en el balance pesimista de la civilización occidental, sobre todo por el fracaso de la *razón* como instrumento de consecución de dicha emancipación. Se trata de la *razón* como culmen del conocimiento, que, simultáneamente, ha *elaborado los mayores ideales de la humanidad (libertad, justicia, igualdad)*, a la vez que se *convertía en instrumento de dominio capaz de sojuzgar tanto a la naturaleza como a los hombres mismos*⁷¹⁵.

Por ello, Tàpies ha negado frontalmente la validez de una conceptualización puramente racionalista y materialista de la modernidad y, a través de la recepción del pensamiento idealista y romántico, así como del pensamiento oriental, pugna por darle una nueva (y a la vez tradicional) nota de espiritualidad y sacralización:

Una de las versiones más vulgares de la idea de modernidad y de progreso, la que reclama inspirarse exclusivamente en el racionalismo y en la filosofía de la Ilustración, en el materialismo, en las ciencias positivas del siglo XIX, en el economicismo, y hasta en un amplio sector del marxismo, consistía precisamente en la superación de muchas formas de espiritualidad y más aún en las de tipo religioso. Todavía lo hemos oído repetidamente en el curso de los actos conmemorativos del bicentenario de la Revolución

⁷¹⁴ *Ibid.*, p.181.

⁷¹⁵ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *Op. cit.*, p. 266.

Francesa: el éxito del progreso, venían a decirnos, pasa justamente por la laicización y la total desacralización de la cultura.

Sin embargo, hace tiempo que se debe matizar esta concepción, con tanta fortuna que, ahora, la balanza se está inclinando hacia el otro lado. En efecto, es sabido que, incluso desde algunos sectores que se consideran avanzados, ha ido creciendo una reacción muy viva contra los excesos de confianza en esta idea de modernidad. Actualmente, muchos creen que dichos excesos está produciendo unas formas de vida sin sentido y una desintegración catastrófica de nuestra civilización. Y no resulta extraño que hoy se tenga por urgente un nuevo impulso a los valores religiosos y en general espirituales y morales. En lo referente a esa espiritualidad en alza, hay quienes llegan a asegurar que el siglo XX habría sido el de la tecnología y la socialización; en cambio, el siglo XXI se nos aproxima con tal "hambre de absoluto"⁷¹⁶.

La Razón histórica ha pretendido poseer el monopolio del conocimiento, ignorando otras culturas y negando paralelamente legitimidad a los mitos y las religiones. Del pensamiento marxista, lejos de las utopías colectivistas y simplificadaamente materialistas, considera Tàpies relevante precisamente la valoración de *otras culturas*, y la *eterna atracción* que, según Marx, tiene para nosotros la *infancia social de la humanidad*, a la que compara con la inocencia del niño. De Engels, de igual modo, señala lo poco *materialista* que resulta su crítica de quienes pretenden *eliminar los pertrechos de carácter mitológico* y en general religiosos, *incluido el misticismo poético* de las culturas tradicionales.

En el mismo sentido, Tàpies cita a Lunatcharsky:

*¿Acaso el olvido o la destrucción de las tradiciones no serían actos por los cuales el mismo proletariado nos dirigiría luego los más severos reproches?*⁷¹⁷.

Así, se indica lo sintomático que resulta que los teóricos de la revolución aprecien el *ejemplo de otras culturas* y:

*[...] en cambio, en lo esencial -y sin que lo parezca a los incautos- siga, de hecho, rodeada de una barrera de tabús en el llamado "mundo libre" aferrado en exclusiva o al servicio (por más disfraces progresistas de barbas y pelambres que se ponga a veces) de la famosa "reserva de valores cristiano-occidentales"*⁷¹⁸.

En el mismo sentido, Theodor Roszak, en su libro *El nacimiento de una contracultura*, tan importante para Tàpies, se pregunta para qué sirve la Razón:⁷¹⁹

⁷¹⁶ V.A., p. 75 y 76.

⁷¹⁷ B.N., p. 135.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ A.E., p. 108.

*La vida de la Razón (así, con mayúsculas) no ha conseguido evidentemente traernos las mejoras civilizadas que los Voltaire y Cordoncet previeron en otro tiempo. Ciertamente, la Razón, el Progreso material, la visión científica del mundo se ha revelado en muchos aspectos como una superstición más [...]*⁷²⁰

Tàpies ha establecido históricamente el nacimiento de la modernidad en lucha con las instituciones religiosas, concretamente las religiones judía, protestante y católica⁷²¹. Sin embargo, de inmediato aclaraba que a salvo quedan los sentimientos religiosos:

*No es que la modernidad represente por principio una ruptura con las religiones mencionadas y menos con los sentimientos religiosos en general, aún cuando tenga mucho que ver con ellos*⁷²².

Ni siquiera propugna, en principio, la ruptura con las religiones institucionales, pero sí exige a las mismas la adopción de lo que sería una teología moderna y, específicamente:

*Asumir la idea de que los dogmas son meros símbolos*⁷²³.

De hecho, considera muy difícil la conciliación entre modernidad y religión institucionalizada:

*[...] es seguro que sus fieles con deseos de modernizarse tienen que asumir muchas ideas y comportamientos que pueden ser muy conflictivos y con frecuencia irreconciliables con algunas enseñanzas religiosas oficiales. Basta con recordar las tensiones creadas por las nuevas teologías de la liberación aparecidas en los últimos años para darse cuenta de que, si bien para muchos no se trata de "religión sí" o "religión no", el problema estriba en todo caso en aceptar formas muy diferentes de entender el fenómeno religioso*⁷²⁴.

Se constata la incompatibilidad de las instituciones religiosas con la modernidad cuando se hace referencia a las necesidades profundas de la humanidad, precisamente por su inadaptación a las mismas, y no de sus estructuras de poder, sino también de sus dogmas:

Y es una necesidad tan profunda que ha llegado a provocar "el afán - diciéndolo con palabras de Ferrater Mora- de transformar de manera muy radical ciertas estructuras tradicionales, no sólo de pensamiento y de

⁷²⁰ ROSZAK, T., El nacimiento..., *op. cit.*, p. 160.

⁷²¹ A.E., p. 112.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 113.

interpretación, sino incluso dogmáticas" dentro de esas confesiones religiosas. La modernidad, pues, no tiene nada de superfluo, como se ha dicho. Al contrario, la cosa puede ser tan grave que no en vano el "modernismo" -al menos el religioso- ha sufrido condenas repetidamente por parte del Vaticano⁷²⁵.

Llegados a este punto, es fundamental señalar que, siempre según Tàpies, la recepción de los sentimientos religiosos en la noción de modernidad se encuentra avalada por el cambio de paradigma que supone la ciencia moderna, singularmente desde el momento en que se comprueba la semejanza entre las vías de conocimiento de ésta y las místico-religiosa, así como por el redescubrimiento de culturas ancestrales y la semejanza de su visión del mundo con la visión orgánica de la ecología, en detrimento de una conceptualización racional-positivista, todo lo cual desde luego, debe reverberar en las artes plásticas:

[...] no hacen falta profetas modernos para saber que, actualmente, la idea de contemplación une visión religiosa y examen científico y que, por descontado, el siglo XX ha supuesto algo más que el triunfo de la razón, del positivismo y hasta de la técnica, es de sobra conocido que ha sido el siglo del nuevo espíritu científico, de la física cuántica, de la psicología analítica, de la moderna simbología, de la irrupción de sabidurías no europeas, de la ecología, de las nuevas cosmologías [...] y también evidentemente de la espiritualidad del arte abstracto, del irracionalismo surrealista o de la mística expresionista⁷²⁶.

Así, aunque será tratado en un apartado específico, hemos de señalar, ya aquí, la fuerte interconexión que existe en el pensamiento tapiesiano en su revisión de la noción de modernidad, del sentimiento religioso y lo que llama la *nueva ciencia*. Es lo que Fritjof Capra llama *ciencia moderna*⁷²⁷, que no se refiere simplemente a la ciencia de un período determinado, sino a una tendencia o serie de tendencias concretas, que nacen específicamente de una *visión orgánica del mundo* y del universo, por contraposición a la concepción mecánica de la realidad formulada por la ciencia clásica.

En el seno de la nueva ciencia, como veremos, se han observado extraordinarias coincidencias con el misticismo oriental. Pero adelantemos aquí, porque procede en relación a la anterior cita de Tàpies, el paralelismo de los métodos de conocimiento: *observación* científica y *meditación* oriental. En ambos casos:

[...] su método (de ambos) es completamente empírico. Los físicos obtienen su conocimiento de los experimentos; los místicos de las penetraciones meditativas. Ambas cosas son observaciones, y en ambos

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷²⁷ CAPRA, FR. El Tao..., *op. cit.*, p. 348.

campos se reconocen estas observaciones como la única fuente de conocimiento. El objeto de la observación es, desde luego, muy diferente en los dos casos. El místico mira hacia dentro y explora su consciencia en sus diversos niveles, lo cual incluyen el cuerpo como manifestación física de la mente [...] es consciente de la totalidad del Cosmos que se experimenta como una prolongación del cuerpo. [...] el físico comienza su interrogatorio dentro de la naturaleza esencial de las cosas, estudiando el mundo material. Penetrando en los mundos cada vez más recónditos de la materia, se ha hecho consciente de la unidad esencial de todas las cosas y sucesos⁷²⁸.

La revisión de la noción de modernidad se manifiesta y fundamenta igualmente en la constatación de que los sentimientos religiosos y espirituales no han sido en absoluto extraños a la vanguardia, tanto histórica como contemporánea. En este sentido, incluso los museos adquieren una posición semejante a la que anteriormente ostentaban las iglesias.

[...] si pasamos revista a las teorías y a la producción artística desde principios del siglo XX vemos que, en realidad, resulta totalmente incierto que las vanguardias artísticas más revolucionarias, como en algunos momentos pretendían tantos comentadores supuestamente progresistas, sólo han sido fruto de una racionalización creciente, del materialismo más o menos científico o de la filosofía del “Dios ha muerto”. Lo que sí ha aumentado en las sociedades industriales de Occidente es la desafección a determinadas creencias y actitudes específicas de la tradición judeocristiana. Es verdad, pero esa desafección no debe interpretarse como si el arte moderno se hubiera desentendido de las cuestiones espirituales y religiosas en general. Repásense, si no, los manifiestos y escritos teóricos tanto de los propios artistas como de los pensadores o grandes comentaristas. Entonces se verá que, en sus mejores representantes, la dimensión espiritual ha estado siempre tan presente que incluso ha creado la opinión de que los impulsos espirituales y religiosos [...] quizá se encuentre hoy día más en el mundo del arte, de la poesía, de la música [...] que dentro de las mismas iglesias. En todo caso, estaremos de acuerdo en que los museos, a juzgar por el lleno con que cuenta, casi parece satisfacer mejor el “hambre de absoluto” que las tan poco concurridas iglesias de la actualidad⁷²⁹.

Lo que Tàpies llama *hambre de absoluto* se contrapone a la situación de *fragmentación* de la sociedad moderna. Esta fragmentación proviene precisamente de una visión de la realidad obsoleta: la que percibe la realidad como compuesta de objetos y sujetos separados, lo que repercute en una concepción individual del ego, una, en expresión de Fritjof Capra, *visión fragmentaria*⁷³⁰ que, indefectiblemente, produce lo que Francisco Varela llama *ansiedad cartesiana*⁷³¹.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 347.

⁷²⁹ V.A., p. 77.

⁷³⁰ CAPRA, FR., *La trama... op. cit.*, p. 304.

⁷³¹ *Ibid.* Francisco Varela (Santiago de Chile, 1946, - París, 2001), médico, biólogo y filósofo, es el creador, junto a Humberto Maturana, de la *teoría de la autopoiesis*. Pertenece a la línea de

Como es sabido, la revalorización de lo espiritual y del sentimiento religioso fue defendida por el movimiento romántico como reacción a la *Razón* histórica del pensamiento ilustrado, pero ha tenido continuidad hasta la actualidad en la oposición al positivismo que impregna el industrialismo occidental, continuidad que, según Tàpies, ha tenido un hito importante en el movimiento contracultural de los años sesenta, sobre todo a través del redescubrimiento de las tradiciones espirituales de Extremo Oriente⁷³².

En definitiva la modernidad, tras los excesos del materialismo y el racionalismo simplistas, se encuentra unida a la revalorización de lo espiritual y religioso, con tal de que este ámbito no sea llevado a sus últimos extremos en la creencia de que la religión lo soluciona todo, ni se conceda valor a la moda de las ciencias ocultas o los fenómenos paranormales pertenecientes más bien a la cultura del ocio⁷³³.

Así pues, *modernidad*, según Tàpies, en su más prístina conceptualización ilustrada, constituye la lucha por la liberación del hombre, y a ella está indisolublemente unida la estética. Representa la defensa del *cambio* frente a las fuerzas que pretenden el inmovilismo o la reacción; se trata de la emancipación del hombre frente a todos los órdenes que pugnan por lo estático.

Históricamente, la modernidad lucha contra el clasicismo pero, por los valores permanentes que entraña, modernidad también es emancipación del hombre *en cualquier tiempo*.

Modernidad es *cambio*, es *novedad*, que se produce en la historia e impulsa una nueva *visión del mundo* (*Weltanschauung*) o paradigma que reverbera en las artes plásticas en una nueva representación del espacio; pero que, sobre todo, exige un cambio en la actitud del hombre frente a su entorno, y de la *vida en su dimensión histórica*⁷³⁴.

De ahí que la modernidad sea ante todo el entramado de ideas que forman una *conexión unitaria*, una *imagen del mundo*⁷³⁵ que invalida, según Tàpies, por no ser adecuada a las necesidades de la humanidad, tanto la visión clasicista como los revisionismos posmodernos.

En conclusión, la revisión de la noción de modernidad precisa del rechazo del monopolio de la *Razón* y la valoración de otras vías de conocimiento: la intuición, la imaginación, la introspección y el *sentimiento*, incluido el religioso, así como el reconocimiento de la relación entre modernidad y culturas tradicionales, singularmente las orientales que, a su

pensamiento, relevante para la presente investigación, en el que se sustituye una visión del mundo mecanicista por una visión sistémica.

⁷³² CAPRA, FR., *La trama...*, op. cit., p. 77.

⁷³³ *Ibid.*, p. 96.

⁷³⁴ DILTHEY, W., Teoría de las concepciones del mundo, *op. cit.*, p. 40.

⁷³⁵ *Ibid.*

vez, conectan con la *nueva ciencia*. Modernidad y tradición tienen así un común denominador: la búsqueda de *Conocimiento*, la *sabiduría de todos los tiempos*.

Hemos visto hasta aquí, de una parte, ciertos elementos que trascienden la historia: la existencia de *valores eternos*, la pretensión de lo *absoluto*, el artista como intermediario que bebe de un *fondo de sabiduría colectiva* y de la *tradición simbólica* y, de otra, la necesidad de novedad y cambio.

Así, se observa la presencia de elementos de *cambio* y de elementos de *perennidad*. ¿Cómo se resuelve esta aparente contradicción?

2. CAMBIO Y PERENNIDAD. HISTORICIDAD Y WELTANSCHAUUNG.

La herencia de la Antigüedad es, como la naturaleza misma, un amplio espacio que hay que interpretar; aquí como allí, es necesario destacar los signos y hacerlos hablar poco a poco.

M. Foucault. (Las palabras y las cosas).

En la época presente, el problema de la constancia, reviste especial importancia, porque los hilos del pasado y del mañana han sido revueltos por una demanda incesante de cambio por el cambio.

S. Giedion, (El presente eterno).

La noción de *historicidad* del arte -y de la cultura- queda patente en el pensamiento tapiesiano cuando afirma:

*No se puede pensar el mundo sin pensarlo en la historia*⁷³⁶.

En otro lugar, declara:

*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, [...]*⁷³⁷.

Y, en otro texto, insiste:

⁷³⁶ E.A., p. 245.

⁷³⁷ P.A., p. 37.

[...] *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.*

*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*⁷³⁸.

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

Entrelaza así dos ideas ya señaladas anteriormente: la nota de *perennidad*, materializada en la tradición y un cierto *fondo común de conocimiento* y la noción de *cambio* que supone la necesidad de *originalidad* y la adaptación a los nuevos modos de ver la realidad. Se trata de una secuencia, una *cadena de nexos*, a veces por continuidad y otras por contradicción, en la que aparece la modernidad como una fase insertada en la totalidad de la historia del arte. Es la noción de *modernidad* considerada no solo como ruptura respecto al clasicismo, sino también como continuidad entre lo contemporáneo y el arte del pasado.

Por otra parte, la consciencia de ese desarrollo diacrónico del arte impulsa la idea de una estética vuelta de cara al futuro, es decir, como *proyecto*. Y, concretamente, como hemos visto al tratar la noción de progreso, como proyecto utópico.

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*⁷³⁹.

Por ello afirma la imposibilidad de interpretación de una obra de arte determinada si no es en relación con todas las demás del propio artista y con la historia del arte toda:

[...] *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*⁷⁴⁰.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁴⁰ B.N., p. 55. Cabe recordar aquí que Tàpies prefiere para su propia obra plástica la exhibición en serie.

Se relaciona así la idea de historia del arte con la crítica y la hermenéutica.

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

Arte solo son aquellas obras concretas que poseen un especial *poder*. Y solo ciertos artistas han tenido la especial sensibilidad y el conocimiento de la tradición que les permitieron crear verdaderas obras de arte. En la modernidad son artistas como Gauguin, Van Gogh, Klee, Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Schwitters, Munch, Picasso, Arp, Pollock, Rothko, Tobey, Ernst, Miró, Motherwell, Lam...⁷⁴¹

Y ¿cuál es el común denominador, entre una producción tan diversa, que identifica el *verdadero arte*?

[...] es el del poder de sus símbolos para iluminar la conciencia⁷⁴².

Se observa así la íntima relación entre tres conceptos nodales: *arte*, *historia* y *símbolo*. El arte como *forma significativa*, que proporciona *conocimiento*. Solo éste es digno de ser considerado en la historia.

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

[...] a condición de recordar que esta historia es, antes que nada, la historia de la conciencia, y que ella representa una proyección del plano del ser que nos lleva, por reversión, a una metahistoria donde nada más hablan los símbolos⁷⁴³.

Las implicaciones de este párrafo son extremadamente relevantes: sólo la conciencia de los procesos en el tiempo *crean* historia del arte.

Introduce Tàpies así una consecuente noción de *autopoiesis* por la que el arte y, por extensión, la humanidad, se hacen a sí mismos, son los protagonistas 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 que deviene así nodal en su pensamiento.

Los *símbolos* aparecen por ello como elementos constitutivos de la esencia del arte; intervienen como puertas a través de las que podemos acceder al conocimiento.

Reaparece, así, un elemento de perennidad que ya señalábamos en relación a la noción de modernidad: lo que Tàpies llama la *gran tradición*

⁷⁴¹ V.A., p. 36.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁷⁴³ E.A., p. 245.

*simbólica*⁷⁴⁴, que trasciende las periodizaciones convencionales del arte en cuanto que constituye un instrumento de *sabiduría de todos los tiempos*, exactamente en el mismo sentido en que Carl Gustav Jung define los *símbolos esenciales* como aquellos en los que *en todos los lugares y en todas las épocas se muestra como lo incondicionado*⁷⁴⁵.

La *metahistoria en la que nada más hablan los símbolos*, hace referencia a la conceptualización del arte como instrumento de *conocimiento* de la *realidad*, vetada con frecuencia al hombre de la sociedad actual por su estado de alienación.

Se relacionan así *historia, arte y gnoseología*.

La idea de que existe una intensa relación entre la historia y la naturaleza gnoseológica del arte se inserta en una línea de pensamiento contraria a la lógica racional y formal cartesiana que ha preponderado en Occidente hasta la actualidad. Ésta es ahistórica, objetiva y universal⁷⁴⁶ y sufre por lo tanto una enorme incapacidad para adaptarse a las necesidades concretas del hombre en un tiempo y espacio concreto.

A este *pensamiento científico* se contraponen una línea de pensamiento, minoritaria en Occidente, que se remonta al pensamiento de Giambattista Vico: el *lenguaje poético*, muy anterior en la historia a la reflexión lógica de los filósofos de la gran tradición racionalista occidental.

Esta tendencia, a la que, según nuestra tesis, pertenece Tàpies, afirma que el lenguaje poético posee una mayor capacidad de describir la realidad que el lenguaje racional, porque es inmediato, mostrativo, se concreta en *imágenes, metáforas y símbolos* y se adapta a las necesidades de los pueblos concretos de cada momento de la historia. Por ello G. Vico afirmaba en su *Scienza Nuova* que, en el comienzo de la historia, mucho antes de que los filósofos comenzasen a especular, se produjo la expresión poética como forma de describir y relacionarse con el mundo con mucha mayor certeza y adaptabilidad al mundo real que cualquier especulación racional o filosófica: se trata de la *sabiduría poética*⁷⁴⁷.

Para Tàpies también es la imagen poética y simbólica la que indica el camino del conocimiento. Es la que evoca una realidad más allá de la realidad aparente:

*La contemplación de la realidad absoluta que proporcionan determinadas obras*⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ Ver *supra*, p. 124.

⁷⁴⁵ JUNG, C. G. y R. WILHELM, *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1996, (1955), p. 44.

⁷⁴⁶ GRASSI, E., *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Anthropos, Barcelona, 1999, p. 5.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁴⁸ V.A., p. 81.

Solo éstas conforman la historia del arte.

Por ello el concepto de *símbolo* resulta ser, así, igualmente nodal en el pensamiento tapiesiano.

La inclusión de los símbolos como signos de reconocimiento de la humanidad en la historia implica, en su significado original de *symbolon*, la existencia de zonas profundas no visibles. Así, la relación entre los conceptos de *símbolo* e *historia* interfiere en el propio *concepto de arte*.

Tàpies no incluye en la historia *todo* el arte que convencionalmente se entiende como tal⁷⁴⁹ porque, como veremos en su momento, excluye de esta consideración una buena parte de las obras que catálogos, exposiciones o enciclopedias al uso consideran arte, quedando excluidos, o al menos relegados a una especie de arte menor, por su consideración meramente decorativa, formalista, intrascendente o simplemente producto de la moda o de la industria cultural.

Y por ello entiende que:

[...] *la historia del arte moderno tiene que rehacerse* [...] ⁷⁵⁰

El auténtico arte -que Tàpies enfatiza a veces en sus escritos como *Arte*⁷⁵¹- sólo es aquel 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 *tradición*⁷⁵² y más concretamente, *tradición simbólica*.

La interposición de formas simbólicas supone que las obras de arte no son de inmediato fácilmente comprensibles. Afecta así a la propia hermenéutica y a la crítica del arte. Por eso esta tradición ha de ser conocida por el espectador (y, desde luego, por el artista) para poder comprender una sola obra maestra.

En este sentido, ya en una entrevista de 1955, concedida con motivo de una exposición, expresaba esta idea ante la sincera incompreensión por parte del interlocutor, quien había inquirido: "¿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*⁷⁵³.

⁷⁴⁹ Reseñemos que esta noción se encuentra en las antípodas ideológicas con quien entiende la "pragmática" definición del arte como todo aquello que se encuentra en las enciclopedias de arte.

⁷⁵⁰ V.A., p. 37.

⁷⁵¹ B.N., p. 157.

⁷⁵² V.A., p. 27.

⁷⁵³ E.A., p. 69.

En uno de sus primeros escritos, "La vocación y la forma", de 1955, trata este tema, tanto desde el punto de vista de la *creatividad* del artista como de la *experiencia artística* del observador.

En él indica cómo, en la producción artística en Occidente, sobre todo en el siglo XX, se ha producido una auténtica vorágine de cambios en las formas de expresión y cómo la sucesión en cascada de diversos *ismos* ha producido una evidente perplejidad en la sociedad.

Tàpies otorga validez a estos rápidos cambios, porque están legitimados y condicionados por los propios cambios científicos y sociales que, a su vez, legitiman a las *vanguardias históricas*. Pero todo ello provoca una *implantación de novedades* de difícil lectura para la sociedad⁷⁵⁴.

¿Cuál es el criterio para distinguir el *valor auténtico* de un cambio en la producción artística del meramente *ingenioso* o del que se presenta fundamentado en el mero *cambio por el cambio*? La contestación de Tàpies a esta pregunta proporciona, en la más prístina función conciliadora de la ciencia estética, un punto de confluencia entre *perennidad* y *cambio*:

*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*⁷⁵⁵.

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, es decir, de los cambios en el lenguaje artístico, pero también de ciertos contenidos constantes que transitan a través de la variedad de las formas en el tiempo.

Así, el problema de la historia del arte y de la tensión entre cambio y permanencia se plasma en la necesaria creación de nuevas formas por el artista y la *recepción* de la obra de arte por la sociedad. La novedad de las formas suelen ser, en principio, incomprendidas, y la recepción se inicia precisamente a partir de una minoría de espectadores especialmente sensibilizados:

*[...] el innovador, aunque algunos digan lo contrario, no es nunca un incomprendido total y solitario y que, aunque la mayoría (esa mayoría que va siempre a remolque) que no sepa adónde va lo que hace el artista, siempre hay la minoría que le comprende y que poco a poco fomentará su obra y hará que esta comprensión se extienda*⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ B.N., p. 46.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ B.N., p. 46.

Es más, según Tàpies, la *novedad* de las formas de expresión sólo quedan legitimada 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*⁷⁵⁷.

Hace referencia aquí nuestro autor a otra de las categorías fundamentales en su pensamiento: la *educación estética*, es decir, la sensibilización y formación previa del espectador como requisito imprescindible para *comprender*, o *leer*, una obra de arte:

*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*⁷⁵⁸.

Se relaciona así las categorías de la *experiencia estética* y la *educación estética*.

A través de esta relación se plantea aquí una cuestión a la que intentaremos dar respuesta a lo largo de la presente investigación. De lo visto hasta ahora se hace patente que Tàpies exige cierto proceso de racionalización implicada en el estudio de la historia del arte, necesaria para *comprender* una sola obra de arte. Pero en la situación concreta de la experiencia estética interviene más bien la intuición, facultad que permite una comprensión directa e inmediata, según el mandato que dirige Tàpies a la juventud enfrentada a una obra de arte de difícil comprensión:

*¡Mirad, mirad a fondo!*⁷⁵⁹

De hecho, pide que se observe la obra de arte con la misma ausencia de pensamiento con que se escucha la música⁷⁶⁰.

Queda así planteada la importante cuestión del juego entre *razón* e *intuición*, que constituye otra rama de la presente investigación.

Como estamos viendo, el término *tradición*, resulta constituirse también en concepto nodal en el pensamiento de nuestro autor.

Este término lo emplea en diferentes sentidos, como veremos: pero aquí es claro que hace referencia a una *tradición que enlaza con la modernidad*, arrebatando así este término al monopolio del naturalismo clasicista.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

El arte es *moderno* no solamente por las características comunes, formales e ideológicas, en las que se fundamenta, sino por su *contraposición* con otras tendencias. Es un *arte en lucha* con las corrientes a las que Tàpies considera reaccionarias. Por ello, los elementos de continuidad con la tradición que antes señalábamos, se yuxtaponen en *lucha de contrarios*, cuya dialéctica actúa como motor de la historia:

*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*⁷⁶¹.

La noción de *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 o simplemente banales, pero nunca inocentes, porque todos poseen un trasfondo ideológico y político, como es de ver en el desarrollo paralelo entre la continuidad de la modernidad y la superposición, - irreconciliable, según Tàpies- de la tendencia posmoderna.

¿A qué se refiere Tàpies cuando habla de una *metahistoria*?

Debemos apuntar aquí ya, aunque trataremos el tema 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*.

Se trata de la *consciencia* como *proyección del plano del ser*. Por ello Tàpies entiende la realidad como algo fundamentalmente en perpetuo cambio:

*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 en un fluir continuo y, por tanto, no son completas por sí mismas*⁷⁶².

Se trata de una *nueva visión del mundo*.

La noción de *metahistoria* hace referencia a una continuidad en el devenir histórico del arte que se basa precisamente en una visión del mundo que, como ha señalado Openheimer, enlaza las *viejas sabidurías tradicionales* con la nueva visión científica de la realidad, sobre todo de la física moderna, al considerar las ideas desarrolladas por los nuevos descubrimientos científicos muy cercanas al pensamiento budista e hindú⁷⁶³.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁶² Entrevista con Manuel J. Borja Villeda, "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.

⁷⁶³ B.N., p. 182.

Y esta noción del devenir de la metahistoria enlaza con el propio concepto del arte: *sólo* es arte, al menos *gran arte*, aquellas formas plásticas que, independientemente de la época en que se construyeron, al igual que la nueva ciencia, ayudan a conocer la *realidad*.

Por ello, Tàpies pretende nada menos que reconstruir la historia del arte. Y, por lo mismo, sólo son artistas propiamente dichos aquellos que demuestran 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*⁷⁶⁴.

Es precisamente esa determinada *visión del mundo* la que relaciona históricamente autores lejanos en el tiempo, desde Lao-Tse, Heráclito, San Francisco, Huei Neng, Spinoza o Heidegger, hasta Withman, Roszac, Needham, Reich, Watts o Capra⁷⁶⁵.

Así, escritores, científicos y filósofos son los adalides de la *modernidad* y enlazan a través del tiempo con las culturas del pasado. Y en el caso de los artistas plásticos, son aquellos 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 [...]*⁷⁶⁶.

A su vez, la modernidad representa un *proyecto de futuro*. Así, el concepto de *historicidad* del arte asumido por Tàpies, se manifiesta en la *perfectibilidad*, en expresión de F. Schlegel que, como recuerda Marchan Fiz, pretendía una *progresión y perfeccionamiento hacia lo mejor*⁷⁶⁷.

Como es sabido, aunque se desarrolla y toma cuerpo en el movimiento romántico, este concepto de *historia* se inicia en el pensamiento ilustrado, en el que hunde sus raíces el pensamiento tapiesiano, en su idea de que la historia es un proceso en el que el hombre interviene en aras de la construcción de un mundo mejor:

⁷⁶⁴ V.A., p. 40.

⁷⁶⁵ R.A., p. 232.

⁷⁶⁶ *Ibid.* p. 38.

⁷⁶⁷ MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, (2000), p. 87.

*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*⁷⁶⁸.

Idea que hereda el movimiento romántico, formulada por Friedrich Schlegel:

*Nada es tan evidente como la teoría de la perfectibilidad del arte*⁷⁶⁹.

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

Pero la concepción romántica entiende la historia como un desarrollo desigual y multiforme, susceptible igualmente de retrocesos y se opone a la concepción de la historia como proceso lineal e irreversible. Como recuerda Marchan Fiz de Friedrich Schlegel:

*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*⁷⁷⁰.

La constatación del proceso no lineal de la historia y la posibilidad de retrocesos quedan patente en Tàpies cuando califica la sociedad contemporánea de alienada o cuando, en el terreno de las tendencias, observa la incidencia en el arte de lo que ha dado en llamarse *posmodernismo*⁷⁷¹, contra el que se posiciona en lucha frontal.

Tàpies ha sido un estudioso de la historia del arte y, como queda patente en la multiforme selección de obras de arte realizada para su libro *El arte y sus lugares*, es plenamente consciente de la gran diversidad de formas que aquellas adquieren a lo largo de la historia y las diferentes culturas. Pero, a la vez, entiende que, efectivamente, existe algún substrato común a todas ellas; un común denominador que las enlaza a lo largo de dilatados períodos de tiempo. Y este substrato no es otro que el perenne intento del arte de todos los tiempos de *aproximación a la base profunda de la naturaleza humana*⁷⁷².

¿Cómo pretende Tàpies resolver la tensión entre las nociones de *permanencia* y de *cambio*?

Como es sabido, el concepto de historicidad del arte se plantea desde el momento de la contraposición entre lo *antiguo* y lo *moderno* en la *Querelle*,

⁷⁶⁸ *Ibid.* p.70.

⁷⁶⁹ SCHLEGEL FR., *El estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996, p. 19.

⁷⁷⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁷¹ R.A., p. 222.

⁷⁷² A.L., p. 19.

es heredada por la Ilustración y el movimiento romántico y posteriormente por Hegel en la conocida tríada de arte *simbólico, clásico y romántico*. Esta idea se amplía y desarrolla desde el momento en que los nuevos medios de transporte y reproducción facilitan el conocimiento de la enorme diversidad en las formas y contenidos de las obras de arte en las diversas culturas. Historicidad es diversidad.

A esta certeza se contraponen la afirmación, singularmente formulada por Schelling, de que esta multiplicidad es en realidad una apariencia y que todas las formas artísticas singulares provienen de una *fente originaria y eterna*⁷⁷³.

Hemos visto anteriormente cómo, en el pensamiento de nuestro autor, conviven elementos de cambio con otros de permanencia. ¿Puede hacerse compatible la constatación de una inmensa variedad en las formas artísticas con la existencia de una *fente originaria*, un substrato común?

Tàpies señala la existencia histórica de *estructuras cambiantes* que provienen de los condicionantes históricos, lo que en el ámbito filosófico y cultural provoca 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"*⁷⁷⁴.

La propia modernidad parece estar definida por la *novedad*, lo *transitorio* y el *cambio*.

De igual modo, 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. De ahí la ya mentada necesidad de novedad para que el arte sea eficaz⁷⁷⁵ pues, tanto el artista como la misma realidad que expresa, son cambiantes⁷⁷⁶.

La necesidad de cambio alcanza incluso a la propia obra de cada artista:

*[...] 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 sí mismos*⁷⁷⁷.

⁷⁷³ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 138.

⁷⁷⁴ R.A., p. 49.

⁷⁷⁵ B.N., p. 39.

⁷⁷⁶ *Ibid.*,

⁷⁷⁷ CATOIR, B., Conversaciones ..., *op. cit.*, p. 81.

Y ello 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*⁷⁷⁸.

Uno de los períodos de cambio profundo en la historia de los estilos se produjo a comienzos del siglo XX como consecuencia de los descubrimientos de la ciencia y la tecnología:

*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 de Europa y América*⁷⁷⁹.

Aunque, -siempre según Tàpies-, el *gran corte* se dio a principios del siglo XIX con el *inmenso cambio que*, frente al clasicismo, *el romanticismo inflige a la creación artística*⁷⁸⁰.

Es a partir de aquí, ya en el seno de la modernidad, donde se observa con más intensidad la aparente contradicción entre el cambio y la permanencia. Efectivamente, por una parte, se produce una vorágine de *aparentes contradicciones, de luchas y disputas*. Pero, por otra, existe algún elemento que entronca a los artistas contemporáneos con aquella "raza de irritables" de que hablaba Baudelaire en su prólogo a las obras de E. Allan Poe. Esa misma irritabilidad que no deja de ser una nota permanente en los artistas tocados por la sensibilidad y la lucidez de dos constantes que Tàpies aprecia en la historia: la lucha por ciertos valores imperecederos: *la verdad y la justicia*⁷⁸¹.

Se relaciona así el problema de la permanencia y el cambio con la condición de artista. La contradicción entre clasicismo y romanticismo se caracteriza por el nuevo estatus de aquél, al que ahora se le da una nueva *patente de temperamento*. Se trata de un *creador* y ya no mero imitador de la naturaleza. Ahora se apela a la *independencia imaginativa*, al *sentimiento*, a la búsqueda individual e *incluso al subconsciente*, todos cuyos elementos *reduplicaron muchos de los cambios*⁷⁸².

⁷⁷⁸ B.N., p. 30.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 103.

Es entonces cuando la *Belleza dejó de ser única*, y no sólo por las citadas transformaciones en la ciencia y la sociedad, sino por la propia *nueva manera de concebir al mismo artista*⁷⁸³.

Aquí señala Tàpies otro elemento constante en la historia: el especial estatus del artista, su estado psicológico y el de la sociedad. El artista entabla una relación de aceptación o rechazo con las formas contemporáneas y las heredadas, porque estas han sido eficaces en la época anterior y hay que tenerlas en cuenta, tanto para inspirarse en ellas como para contradecirlas:

*Esta es la auténtica tarea del creador, esto es crear. Al depender pues de un factor constante (ese estado psicológico del período anterior), las nuevas obras llevarán inevitablemente un cierto sello común y se formará toda una nueva tendencia; el estilo de una época. Las distintas tendencias son, pues explicables en períodos de tiempo alejados unos de otros pero nunca lo son dentro de una misma época, en que las únicas diferencias que puede haber - aparte de los matices personales o geográficos- son las que aparecen entre obras avanzadas o atrasadas o entre obras de creadores y obras de epígonos*⁷⁸⁴.

Algunas obras de arte parecen llevar consigo la nota de lo *perenne*, porque su valor pervive en la historia. Por eso se puede establecer una relación entre obras de arte muy alejadas en el tiempo. De ahí las frecuentes similitudes formales entre el arte moderno y, por ejemplo, el medieval, o el prehistórico. Pero, sobre todo, la relación más intensa se produce por la similitud en los contenidos, específicamente en cuanto que se corresponden con las mismas necesidades del hombre.

Este hecho afecta a la hermenéutica. No podemos interpretar las obras provenientes de otras épocas, si no nos situamos en su contexto histórico. Pero, sin duda, incluso así, estamos condicionados por nuestra propia percepción de la realidad y por nuestros propios valores. Pero, en ocasiones, sucede que, en el fondo, esos valores pueden ser los mismos. De ahí el aprecio de ciertas obras del pasado, a pesar de la fluctuación en la valoración de ciertos períodos en función de nuestras propias necesidades:

Esto parece estar en contradicción con el hecho de que haya unos monumentos que llamamos eternos en el arte de la antigüedad, unas corrientes artísticas que consideramos imperecederas. Pero lo que ocurre es que incluso ahí, estos monumentos, estas corrientes, tienen el valor que nosotros les damos en función de nuestras necesidades actuales, o si, por cultura, nos situamos en las necesidades del momento en que se originaron. Una demostración de esto la tenemos en la oscilación, el alza y el descenso de la apreciación de

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

*determinados períodos de la historia del arte de acuerdo con las variaciones de aquellas necesidades*⁷⁸⁵.

Fueron las vanguardias históricas las que, para sugerir una realidad diferente a la meramente aparente, crearon los elementos plásticos que conforman una cierta tradición y que el artista contemporáneo ha de tener en cuenta⁷⁸⁶. Esas formas se han desarrollado y cambiado en función de un *contenido*, no tanto por las condiciones materiales de una sociedad concreta como por su estado psicológico que, a su vez, es captado por la especial sensibilidad del artista:

*[...] los cambios de las formas de expresión artística se explican ahora mejor si pensamos que se efectúan tanto en función de la evolución del contenido, como de un estado especial psicológico artístico de la sociedad donde surgen y que los condiciona. Hay un auténtico armazón secreto de otras leyes, aparte de las de la plástica pura, que explican estos cambios. En cada etapa se forma este estado psicológico artístico o cultural determinado, lo que suele llamarse el gusto de una época, y la capacidad emocional de las obras que se forman en el período siguiente depende de este gusto, es “relativa” a este gusto; lo cual equivale casi siempre a luchar contra él*⁷⁸⁷.

En referencia a la modernidad, el cambio del gusto y de la nueva visión del mundo hace que la novedad conlleve algo que va mucho más allá de lo meramente formal. Y ello porque afecta a la vida toda, al producirse una ruptura con la visión clasicista de la realidad, cuya permanencia, ilegítima, es perjudicial para la sociedad⁷⁸⁸.

El empeño en conservar las formas y los contenidos de épocas pasadas o la renuncia a la propia lucha de la modernidad hacia un nuevo paradigma, hace del *retroceso clasicista* una perjudicial rémora, específicamente ejemplificada en el regreso a las formas clasicistas en arquitectura que reivindicaba la tendencia posmoderna. Y la apropiación de un léxico trasnochado no es una cuestión meramente formal, porque proviene de una ideología igualmente caduca⁷⁸⁹.

La ausencia de la necesaria renovación y adaptación de las ideas al contexto contemporáneo produce fantasmagorías. Entre otras, las tendencias meramente racionales o conceptuales son especialmente sensibles a la abstracción irreal. Por ello las:

[...] especulaciones teóricas, aparentemente a veces muy ligadas a la izquierda y a la idea de progreso, pero que, por el hecho de olvidar esta

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ R.A., p. 233.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

*realidad histórica de nuestro momento, se pasan de rosca y devienen totalmente contraproducentes*⁷⁹⁰.

Un ejemplo de estos “constructos” teóricos pseudocientíficos ha sido los creados por el *marxismo simplificado*, precisamente por conformar sistemas meramente racionales que son fundamentalmente ahistóricos.

Y contra todas estas rémoras sólo hay un remedio:

[...] *hacer camino andando*⁷⁹¹.

Porque no existe ninguna teoría o reflexión estética válida si no es legitimada por la experiencia y por los cambios a que obliga la historia.

De todo lo visto hasta aquí, es importante señalar la interrelación entre los conceptos del *artista* y su *prósopon*, la *creatividad*, el *cambio* en las formas de expresión, la *perennidad* de ciertos contenidos y su *recepción* por parte de la sociedad.

Tàpies ha tenido una visión extremadamente crítica de la sociedad contemporánea. La obsesión por todo lo nuevo y la industria cultural impiden atender a los valores de las culturas de tiempos pasados:

[...] *con la “neofilia” imperante, fomentada 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*⁷⁹².

Esta grave deficiencia se plasma sobre todo en el ansia del *cambio por el cambio* que hace prosperar la dictadura de 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 mismos mitos o por los mismos fantasmas*⁷⁹³.

En este ámbito recuerda Tàpies a Wittgenstein:

[...] *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*

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹² A.E., pp. 16 y 17.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 105.

*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*⁷⁹⁴.

Poder que riza el rizo cuando manifestar 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 [...]*⁷⁹⁵

Por ello se pregunta:

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

La contestación se encuentra implícita en el propio concepto de historicidad:

*[...] como todos los sistemas de explicación de las leyes del cambio, la desmitificación también está sujeta al cambio. Y como dice Jaques Leymarie, ni el propio estructuralismo, que ha pretendido ser la ciencia de los cambios de las formas, escapará a ello*⁷⁹⁶.

Y, desde luego, son difíciles de deslindar las tendencias 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*⁷⁹⁷.

Frente a lo perecedero de las modas, existen para Tàpies las corrientes de pensamiento que trascienden lo momentáneo: son las que están fundamentadas en una auténtica cosmovisión:

*Hay coincidencias en la manera de pensar o sentir que, aún siendo también perecederas, como todo, no pueden ser calificadas ya de moda. Son las creencias, las visiones del mundo que proporciona el conocimiento espiritual y científico en un momento dado, que son positivas, necesarias. Abolirlas repentinamente sería como una mutilación, dejarían un vacío.*⁷⁹⁸

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*, pp.106 y 107.

Se trata, pues, de las diferentes *visiones del mundo* que cambian con la percepción de la realidad que proporciona el conocimiento que tiene una sociedad determinada en cada concreto período de la historia.

Y, precisamente, existe un elemento de permanencia que recorre esas tendencias o visiones del mundo: la *lucha por el conocimiento*. Y, por esto, incluso cuando ya no son posibles, tienen un carácter ejemplificador.

Así, es plenamente legítima la *moda* de redescubrir y valorar ciertas culturas tradicionales.

En cambio, en el más puro sentido kantiano de la *pulchritudo adhaerens*, la simple moda es 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*⁷⁹⁹.

Estas modas, más allá de lo cotidiano, pueden afectar incluso al ámbito de la cultura y el pensamiento. Son consignas, *cuasi órdenes*, que pueden ser nefastas para la mentalidad tan fácilmente manipulable del ciudadano corriente:

*[...] si en el terreno de la cultura nos las tomáramos demasiado en serio*⁸⁰⁰.

Como ya hemos señalado anteriormente⁸⁰¹ Tàpies valora muy positivamente la llamada *Contracultura* de los años sesenta. Y ahora la señala precisamente como *moda*, en parte, válida. Y el valor positivo, con gran influencia en el mundo, se dio precisamente porque constituye una auténtica cosmovisión:

*Hace unos años, Theodore Roszak, en su famoso “The Making of a counterculture,”*⁸⁰² 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.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ Ver pp. 129 y 146.

⁸⁰² Versión en castellano, ROSZAK, T., *El nacimiento de una contracultura*, Kairos, Barcelona, 1970, (1968).

*Apasionante odisea de una auténtica visión del mundo, de una inteligencia y sensibilidad provenientes 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 [...]*⁸⁰³.

Así pues, se contraponen lo positivo de la Contracultura en cuanto que está imbuida de una verdadera *visión del mundo*, de unas *verdades esenciales*, (aquello que en otros lugares llama *valores permanentes*), con lo banal de la moda, de lo circunstancial. Por eso continúa diciendo:

*Y erran, en cambio, quienes consciente o inconscientemente actúan bajo la obsesión de este mundanal ruido de estar siempre al día en cosas no esenciales*⁸⁰⁴.

Los protagonistas de este error, que inexorablemente se relaciona en el pensamiento tapiesiano con la alienación de la sociedad por la comercialización y la falsa cultura, 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*⁸⁰⁵.

Y en su distinción entre lo constante y lo accidental, entre lo esencial y lo adjetivo, continúa 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*⁸⁰⁶.

Es la *especial sensibilidad* del artista la que intuye la oportunidad de alejarse de las modas y los intereses grupales:

*[...] 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*⁸⁰⁷.

Otra de las facetas de la tensión entre los principios de perennidad y cambio se da en la cesura que los críticos e historiadores suelen establecer entre la modernidad y las culturas de la antigüedad.

⁸⁰³ A.E., p.108.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 110.

Según Tàpies, se trata de una ruptura falsa. Porque las vanguardias son precisamente las que han reconocido y valorado las formas y los contenidos de las civilizaciones del pasado. De hecho, se han inspirado en ellas, en detrimento del clasicismo, por lo que existe una continuidad entre las culturas tradicionales y la modernidad:

[...] *nuestro siglo, en pleno entusiasmo de novedades, de invenciones y de expectativas de cara al futuro [...] creciendo un gran interés por determinadas obras 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 unos 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*⁸⁰⁸.

Podemos observar que, en el ámbito que estamos tratando, constantemente hacemos referencia a la sempiterna dicotomía entre *forma* y *contenido*. Tàpies concede tanta importancia a una faceta como a la otra. De ahí que otro de los aspectos que en el pensamiento tapiesiano deslegitima el *cambio por el cambio*, ocurre cuando la destrucción de las formas se produce sin tener en cuenta 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 solo 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*⁸⁰⁹.

Sin embargo los lingüistas incurren en error al no percibir lo *constante* del río en Heráclito, junto al *cambio* de sus aguas, del mismo modo que no tienen en cuenta la conocida consideración de Marx sobre la perennidad del valor de ciertas obras clásicas. Pero, sobre todo, porque se ha de contraponer a la *beatería de la novedad* la permanencia de ciertos valores:

⁸⁰⁸ A.L., p. 45.

⁸⁰⁹ A.E., p. 127.

*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*⁸¹⁰.

De nuevo aquí es el artista, con su especial sensibilidad y estado de ánimo, el que percibe la existencia de algo perenne. De ahí que deba combinar la necesaria renovación de las formas con cierto necesario y coherente sustrato:

*[...] que la vida de las formas tiene sus leyes y que éstas sí que no perdonan. Y que la originalidad para crear paradojas en función, al mismo tiempo, de motivaciones hondas, -¿se pueden llamar eternas?- y temporales, es, como el artista sabe, un imperativo cierto, aunque no sea patrimonio de muchos*⁸¹¹.

Esa gran paradoja de que las obras de arte respondan a la vez a lo *presente* y a lo *eterno* es la clave del problema que estamos tratando. Exactamente en el mismo sentido Kandinsky ha dejado dicho que el arte tiene tres necesidades: la personalidad del artista, lo que es propio de la época y lo *eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas* [...] ⁸¹²

En cambio, la *novedad por la novedad* parece ser la consigna principal de la alienada sociedad de consumo:

*[...] 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*⁸¹³.

Porque desde luego, son muy importantes los *significantes*, los *signos* como mecanismo y vehículo de transmisión. Pero éstos no actúan en la sociedad por sí mismos. El arte sólo puede tener incidencia en la sociedad porque el artista, paralelamente a la acción de científicos, filósofos, poetas... ha impregnado la obra de arte con su personalidad, pero también con valores perennes, entre los que se encuentra la lucha por la justicia:

*El héroe (aquí en referencia a 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*⁸¹⁴.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ B.N., p. 107

⁸¹² KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1991, (1951), p. 72.

⁸¹³ A.E., p. 214.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

En cambio, la novedad por la novedad suele ser impulsada por intereses comerciales. Y, contrariamente, son aquellas *constantes* o *valores perennes* los que se constituyen en el aval de las obras de arte. Son estas constantes precisamente las que trascienden el tiempo e invalidan, según Tàpies, al menos hasta cierto punto, las *periodizaciones* realizadas por los historiadores:

*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*⁸¹⁵.

Un ejemplo de lo que Tàpies entiende por *pretensión de novedad* es lo que en la segunda mitad del siglo pasado supusieron, dejando a salvo su intrínseca legitimidad, las nuevas tendencias del arte *povera*, *minimal*, *happening*, arte *ecológico*, arte *conceptual*... en cuanto a sus pretensiones de *absoluta novedad*:

*[...] porque tal vez no nos damos cuenta -hijos que somos de una vieja cultura- de que muchas cosas vienen en realidad de más lejos*⁸¹⁶.

Aquí el arte y la estética son considerados por nuestro autor como un territorio en el que es posible la conciliación de contrarios. Desde este punto de vista, las aparentes contradicciones inmediatas aparecen diluidas desde una perspectiva histórica más amplia:

*Pero el arte, como lo vio Hegel, realiza estos milagros de resolver paradojas; de unir valores absolutos a cosas particulares y finitas; de descubrir el viejo en lo nuevo y viceversa; de mostrarnos que una vida de silencio puede ser más elocuente y actual que todos los discursos progresistas; o de anular, en definitiva, los contrarios*⁸¹⁷.

Es tomando una cierta distancia respecto a los fenómenos artísticos, ya sea desde la melancolía o desde la ironía:

¿Tendencias? ¿Lucha de generaciones? ¿Disputas de artistas? ¿Competiciones? Todo se ve entonces muy a ras de tierra, muy aprisionado en

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

*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*⁸¹⁸.

Es de señalar que aquí se hace referencia a dos cuestiones importantes: de un lado la constatación de un *estado de ánimo* del artista que parece, como otros elementos constantes ya señalados, trascender la historia, y por otro que nuestro autor escribe *Ilusión*, con mayúscula, lo que, además de concederle un carácter *fuerte*, indica una noción determinada. Y tanto el estado de ánimo como la *Ilusión* (en sánscrito *avidya*), son nociones que en el pensamiento tapiesiano provienen, como veremos en su momento, de la fundamental influencia del pensamiento oriental, amén de que, como es sabido, la apelación al *silencio* realizado en el penúltimo pasaje hace referencia tanto al misticismo oriental como al occidental.

En cambio, la noción de *ironía* empleada aquí tiene una gran tradición en el pensamiento y la historia de las ideas estéticas en Occidente, sobre todo, en su sentido no retórico, sino filosófico, a partir del romanticismo.

La ironía no ha de entenderse en su acepción retórica (dar a entender lo contrario de lo que se expresa), sino filosófica. Pero, incluso dentro de este ámbito, aquí no se ha de aceptar la interpretación hegeliana, como *genialidad arbitraria*, sino más bien en la específica de *distanciamiento* del objeto⁸¹⁹.

La relativización del valor de las periodizaciones establecidas por los historiadores y de los *ismos* y *neos*, así como la acerva crítica a la comercialización de la novedad por la novedad, no proviene solamente de la desconfianza que infunden las meras etiquetas y encasillamientos que implican los nombres de las tendencias, sino por sus actitudes y fundamentos. Así, con frecuencia, su exigencia de *novedad* es infundada, como sucede por ejemplo con las tendencias que pretenden haber aportado, como novedad absoluta, la necesidad de *poetizar lo cotidiano* o *incorporar el arte a la vida*, porque son ideas en las que ya pusieron el énfasis autores como Nietzsche y movimientos como el simbolismo y el surrealismo.

Y, aún más atrás, las ceremonias y los rituales de las religiones y la mitología constituyeron la prefiguración de tantas formas "*secularizadas*" y de muchas de las formas del arte contemporáneo: desde el *hatha yoga*, o los ejercicios del *tantra*, ya tenían como objetivo el *arrebatarlos*.

Todos estos antecedentes deslegitiman tantas pretensiones de novedad absoluta, tanto más por la propia sustancia de la tendencia, ya practicada, sin etiquetas, por artistas que les precedieron, por ejemplo, el arte conceptual *avant la lettre* de Joan Brossa o la *tradición mágico-erótica* de Joan Miró⁸²⁰.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸¹⁹ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 127.

⁸²⁰ B.N., p. 86 y 87.

Incluso la pretendida lucha contra el academicismo de algunas tendencias no representa novedad alguna tras el carácter destructivo del movimiento dadá, de Sade, Baudelaire o Rimbaud⁸²¹.

Porque, en realidad, se trata de toda una *manera de concebir la obra de arte*, toda una *actitud*, que no es exclusiva de nadie, sino del deseo de elevar la creación artística a la máxima intensidad involucradora de nuestro ser individual y colectivo; esto es lo que presta un especial interés a estos movimientos⁸²². Por ello, no es la novedad lo que les proporciona su fuerza y legitimidad, sino precisamente el hecho de fundamentarse en las necesidades de una sociedad concreta, pero que, con frecuencia, se refiere a las necesidades perennes, comunes a toda la humanidad.

Todas las tendencias y todos los *ismos* están afectados por el problema de la articulación entre *teoría* y *acción*:

*El arte auténtico ha tendido siempre hacia lo mismo: el conocimiento. Y el conocimiento se ha traducido siempre en una praxis*⁸²³.

Y ¿cuándo son legítimos los cambios en las formas de expresión artísticas?

Como hemos visto, Tàpies atribuye estos cambios a la influencia de los descubrimientos científicos, técnicos, sociales, filosóficos... y a la consiguiente transformación de las estructuras sociales⁸²⁴. Y estos cambios afectan en su esencia a la propia creatividad individual, singularmente en la modernidad, cuando la *belleza clásica dejó ya de ser única*.

Efectivamente, la modernidad se corresponde con la ruptura con esta *belleza eterna*, pero, desde entonces, sobre todo en las vanguardias, se ha producido una especie de vorágine omnívora en la que un movimiento se sucede a otro en superposición vertiginosa. Y esto produce la apariencia de una radical *ruptura con todo lo anterior*:

*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 rupturista, agresivo -los hay que incluso aseguren que el arte moderno se ha vuelto un academicismo tiránico- e 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*⁸²⁵.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 87.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ A.E., p. 214.

⁸²⁴ B.N., p. 102.

⁸²⁵ A.L., p. 27.

Tàpies justifica la causa de las transformaciones en el arte moderno y la consiguiente necesidad de declarar ineficaces las formas de expresión obsoletas:

*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 profundos 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*⁸²⁶.

Así pues, del mismo modo que a finales del siglo XIX y principios del XX se habían producido consecuentes y legítimos cambios en el arte, por mor de los profundos cambios en la ciencia, la tecnología, la filosofía, etc., en la segunda mitad del siglo XX se producen *transgresiones* en el arte y la cultura porque continúan los cambios en el contexto social, cultural y científico.

Más difícil es percibir el hilo conductor, los elementos constantes, que permanecen a través del tiempo. Se trata de lo que llamamos el principio de *perennidad*:

*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 -expresándolo con las palabras de Jacques Dupin- "los efectos de una erosión milenaria se confunden con el frescor de heridas recientes"*⁸²⁷.

La existencia de ciertos elementos perennes en la historia parece estar avalada por un hecho que no deja de ser un extraño fenómeno: en arte no existe el progreso.

Efectivamente, como ha señalado repetidamente la crítica⁸²⁸, este hecho hace referencia al gusto de una época y se plasma en la propia experiencia estética. Se trata del placer que sentimos aún ante obras de arte que pertenecen a un contexto histórico muy distante de nuestras propias condiciones. En este sentido Tàpies recuerda que Karl Marx señalaba ese sorprendente placer que sentimos por la literatura y el arte griego clásico⁸²⁹:

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ B.N., p.107.

⁸²⁸ JIMENEZ, M., *op. cit.*, p. 180.

⁸²⁹ B.N., p. 103.

*Como ya dijo 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*⁸³⁰.

Tàpies fundamenta este hecho en la existencia de *valores permanentes* en la historia. Por ello, contra el vértigo de la vorágine de los cambios constantes 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 del mundo [...]*⁸³¹.

En este punto cabe recordar cómo, en la historia de las ideas estéticas, si la estética clásica propugnaba una belleza eterna, la *modernidad* se ha caracterizado por la puesta en valor de lo *no permanente*, de lo *transitorio*.

En este sentido los autores, inexorablemente, citan el conocido pasaje de Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* por el que se caracteriza a la modernidad en *lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente*⁸³².

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*⁸³³.

Además, olvidan que Baudelaire añadía que la *modernidad* trataba de:

*[...] obtener lo eterno de lo transitorio*⁸³⁴.

En el mismo sentido, 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 cuya 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”*⁸³⁵.

⁸³⁰ JIMENEZ, M., *op. cit.*, p. 180.

⁸³¹ V.A., p. 19.

⁸³² BAUDELAIRE, CH. *El pintor de la vida moderna*. Col. oficial de aparejadores. Murcia, 1995, p. 92.

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ MARCHAN FIZ, S., *La estética...op. cit.*, p. 160.

Tatarkiewicz hace referencia a 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*⁸³⁶.

Marc Jimenez señala al respecto, cómo, en la teoría de la modernidad, ha desaparecido la idea de la *Belleza* ideal, absoluta y trascendente; cómo lo feo o lo bello varían con las culturas y las sociedades, su visión del mundo y cada momento de su historia, poniendo así en valor el relativismo estético con abandono del idealismo de lo absoluto. Pero, a la vez, contrapone a ese hecho un extraño sentimiento:

*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?*⁸³⁷

Por eso, no parece que haya progreso en la evolución del arte antiguo hasta el moderno:

*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*⁸³⁸.

De mismo modo, como estamos viendo, la relación y continuidad entre las concepciones de las culturas tradicionales y la modernidad, impregnan también el pensamiento de Tàpies. Y esta continuidad invalida los lanzamientos comerciales basados en el simple principio de novedad:

*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 solo 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 debilitarnos ante los verdaderos enemigos comunes, a los que va muy bien, naturalmente, que se ignore, se arrinconen o se desvirtue el auténtico sentido -y por lo tanto la peligrosidad- de las ideas estéticas profundas*⁸³⁹.

⁸³⁶ TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op.cit.*, p. 282.

⁸³⁷ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 19.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ B.N., p. 104.

Son esas *ideas estéticas profundas* las que trascienden el tiempo y proporcionan continuidad entre el arte primitivo y antiguo y la modernidad.

Así pues, se acepta tanto el cambio de las formas como la historicidad de las ideas estéticas, pero, paralelamente, se reconocen elementos perennes que transitan a través de estas variaciones:

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 elementos⁸⁴⁰.

Así, existen unos valores que informan el arte de todos los tiempos:

[...] lo que caracteriza a las grandes obras maestras son precisamente los valores durables que trascienden al tiempo⁸⁴¹.

Ya en una entrevista de 1955, preguntado sobre sus preferencias en arte, contesta Tàpies:

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 [...] el arte Egipto, sumerio [...] los primitivos cristianos, el surrealismo, Klee, Picasso y Miró⁸⁴².

Así, un elemento de permanencia que Tàpies observa en la historia es la *sabiduría, la lucha por el conocimiento*.

Un ejemplo de extraordinario fenómeno de cercanía, a pesar de lo alejado en el tiempo, -incluso en lo que tienen de *bello-*, lo constituye la semejanza entre los grafiti del arte urbano y los grafismos del arte primitivo. En palabras de Brassá:

"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"⁸⁴³.

Al respecto, comenta Tàpies:

Esta posible relación con el primitivismo es el aspecto, evidentemente, que nos da un contenido importante a las pintadas y grafiti, que nos los hace

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ V.A., p. 145.

⁸⁴² E.A., p. 94.

⁸⁴³ B.N., p. 197.

atractivos y que explica su fortuna en la sensibilidad artística contemporánea
844

La valoración del arte de los primeros tiempos hace referencia así 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 “grafiti”, Brassai, “analogías vivientes que establecen aproximaciones vertiginosas a través de las edades por la simple eliminación del factor tiempo”⁸⁴⁵.

Son así las formas, pero sobre todo los contenidos los que conforman el común denominador del arte de muy distanciadas épocas. Por eso afirma en este importante pasaje:

De la kalokagathía socrática 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 con el ocultismo y la magia de los surrealistas a tantas aspiraciones comunitarias de la nueva vanguardia... ¿No parece como si un mismo hilo conductor proveniente de las profundidades del tiempo uniera a artistas y poetas de todas las épocas con análogos afanes de “concienciación” de la Realidad y unos mismos ideales de conducta y de confianza en la vida?⁸⁴⁶

Así, el hilo conductor entre obras de arte muy lejanas entre sí, queda constituido por su capacidad para proporcionar *conocimiento*; cierta visión profunda de la realidad que, una vez percibida, necesariamente ha de influir en nuestra actitud ética.

Esta común visión es la que subyace en las extraordinarias semejanzas, cuando no coincidencias, entre el arte moderno y el arte primitivo:

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 poderes⁸⁴⁷.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

Este *poder* consiste precisamente en la capacidad de ciertas obras de arte para proporcionarnos una visión del mundo más profunda que la meramente aparente.

Y, de nuevo aquí, surge la importancia del *símbolo*, que ahora se constituye en elemento de unión entre prehistoria y modernidad.

En este sentido señala Tàpies cómo ciertos *símbolos espirituales* han sufrido un gran desprestigio porque, como ha explicado Maurice Touchman⁸⁴⁸, fueron utilizados por el régimen de Hitler para tratar de legitimar la teoría de la supremacía aria:

*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 ellos*⁸⁴⁹.

Estos símbolos que provienen desde la prehistoria son precisamente los que se constituyen en portadores de *valores antiguos* que la modernidad ha de recuperar:

*[...] la modernidad y el 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*⁸⁵⁰.

No solo se constata que el arte moderno ha recuperado formas del pasado, incluso del lejano arte prehistórico, sino que esta recuperación afecta a los contenidos y resulta ser esencial para la buena salud de la sociedad contemporánea que no está necesitada de revoluciones sino más bien de una *transformación*:

*[...] 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 identificar con la idea tan profunda tan plena y de sabiduría de la "vacuidad". En cualquier caso, recordemos que no por casualidad Nietzsche calificó de "budismo europeo" a dicho nihilismo*⁸⁵¹.

⁸⁴⁸ En referencia a la presentación de la exposición "Lo espiritual en el arte: la pintura abstracta 1890-1985" County Museum de Los Angeles, 1986.

⁸⁴⁹ V.A., p. 36.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁵¹ V.A., p. 22.

De nuevo aquí, Tàpies acude a nociones del pensamiento extremo-oriental, entre las que el concepto de *vacuidad*, como mostraremos en su momento, es central.

La comunicación a través del tiempo se produce mediante ese hilo conductor que legitima las obras maestras constituido por *valores perennes*. Estas obras tienen por ello un *poder* -literalmente- que se comprueba en la propia *experiencia estética*, en donde la sola percepción formal, percepción de la *belleza*, -por el *fulgor de su presencia* o el *horror de su ausencia*-, consiguen su objetivo de -misteriosamente- emocionar al espectador incluso, más allá de la mera forma, en lo *tangible*, en lo *táctil*, en la consideración de la *obra de arte como objeto*:

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.

⁸⁵²

La intensidad de la experiencia estética señala el valor de las grandes obras de arte, trascendiendo el tiempo por sí mismas, pero también poniéndolas en relación con las de otros tiempos, mostrándonos *nuestro parentesco espiritual con los primitivos*⁸⁵³:

*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 ciudadanos del mundo y de edad milenaria. Poniendo ejemplos de estas amistades siempre se puede pensar que solamente nos muestran unas raíces o preferencias 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*⁸⁵⁴.

Apela así Tàpies a una noción del arte superadora del mero gusto personal, es decir, del relativismo subjetivo, a la vez que limita el valor de las periodizaciones, porque, con ello, una pintura rupestre puede ser de *vanguardia*. La comunión a través del tiempo es tan intensa que incluso conculca cierta interpretación del concepto de *desinterés* kantiano, en tanto en cuanto se entiende legítimo el deseo de poseer personalmente ciertas obras de arte:

En esta dirección piénsese que la palabra “amistad”, además de su sentido corriente de afecto de de inteligencia mutua, también incluye una

⁸⁵² A.L., p. 41.

⁸⁵³ KANDINSKY, V., De lo espiritual...*op. cit.*, p. 21.

⁸⁵⁴ A.L., p. 42.

*cierta idea de posesión. Los amigos, los libros, la música, o los objetos de arte, los 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*⁸⁵⁵.

Esta comunicación entre períodos muy alejados en la historia se da tanto a través de obras cultas de otras tradiciones, como de la producción popular o artesanal, pero, en todo caso, portadoras de un poder y de una vitalidad tal que nos permitan percibir algo de lo que entendían por cierto sentido del orden cósmico y una mejor relación y más respetuosa del hombre con el entorno natural:

*Los cambios de gusto que en nuestro tiempo 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 precolombinas [...] y también por el misterio que se desprende de muchas pinturas naïf, por el arte de los locos, o por muchos grafiti 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 media 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 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 hay en definitiva se encuentran las auténticas raíces de mucho sentimiento y aspiraciones realmente populares*⁸⁵⁶.

Con ello, es preciso hacer una radical diferenciación entre las legítimas aspiraciones populares y el demagógico populismo, singularmente representado por el arte pop:

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

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ R.A., p. 205.

*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*⁸⁵⁷.

Ha existido un gran interés de las vanguardias por las formas del arte primitivo y se puede establecer, *prima facie*, coincidencias en la apariencia formal y en la representación del espacio y la realidad, en contraposición, ambos, al naturalismo clasicista.

Pero, más allá de los aspectos formales, siempre importantes, es fundamentalmente el *contenido* el elemento que presta una continuidad entre obras tan alejadas en el tiempo:

*[...] no fueron un mero mimetismo formal, una moda pasajera, sino que, como la propia ruptura de fondo con todo un modelo de vida y un retorno a ciertos orígenes esenciales, de una importancia y de una envergadura de resultados todavía imprevisibles*⁸⁵⁸.

La permanencia o continuidad entre el arte primitivo y el *arte urbano*, inmerso éste en la modernidad, se establece porque subyace cierta *común visión del mundo*, ciertos valores y necesidades constantes de la humanidad que, en el caso del arte urbano, se contrapone radicalmente a la alienación de un mundo en el que prima la especulación urbanística:

*A pesar del enraizamiento popular, el grafiti nos evoca un mundo de gravedad y trascendencia. Lo prohibido y lo pecaminoso, el ceremonial sacrilego, plasmados en paredes húmedas de urinario o en ruinosos templos desesperados de suburbio, nos transporta a sacrificios sagrados, a muertes rituales que aspiran a hacer nacer nuevas vidas. La pintada es el toque de trompeta a pleno sol. El grafiti tiene más de Heráclito y de Hermes que de Nicolás de Cusa y de Hamlet. Luces y sombras, ambas necesarias, que se complementan y se funden, que, demolidas en el mundo de hoy, perdurarán tal vez siempre en el espíritu de un arte y de una visión del mundo que se niega a las especulaciones urbanas de bulldozer y el asfalto, del cemento y la asepsia funcional, de la regimentación "perfecta", de la estabilidad confortable, conformista, castrada... y que hasta puede llegar a ser dominadora, terrorista y tiránica*⁸⁵⁹.

Esta conexión entre antigüedad y modernidad ha provocado consecuencias insospechadas. Tàpies observaba, a finales de los años ochenta cómo, en las asépticas ciudades de la sociedad ordenada y la *industria del beneficio*, habían sido domesticados los *auténticos grafiti*, canalizados hacia la industria del entretenimiento o asimilados por el *eros reglamentado* por la

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ B.N., p. 200.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 201.

industria gráfica⁸⁶⁰, pues estas formas también hacen referencia a un mismo contenido: lo *subconsciente* freudiano, respondiendo a la misma necesidad profunda de un *ritual de magia*⁸⁶¹.

Sin embargo, es de señalar que los *resultados imprevisibles* de los grafiti y la afirmación de que puedan perdurar *tal vez para siempre* ha sido premonitorio cuando, ya bien adentrado el siglo XXI, observamos que no solo los grafiti están más vivos que nunca, sino que se han desarrollado en el seno de un arte urbano que representa una de las facetas más interesantes y socialmente incisivas del arte actual.

En otro ámbito en que la influencia de las artes primitivas en la modernidad no es meramente formal, se puede comprobar en su indudable impacto en artistas como Klee, Miró o Dubuffet y, como reconoce palmariamente el propio Tàpies, sobre su propia obra plástica. Todos ellos han aceptado la herencia de aquellas y desarrollado, a partir de ellas, ramas formales muy diversas.

Así, de nuevo aquí, se legitima la negativa a considerar el arte moderno como una simple *ruptura con todo lo anterior* y sí una concepción del mundo que se contradice con el arte clasicista y enlaza con *lo antiguo*.

Es precisamente el empleo de la representación del espacio clasicista -figura, claroscuro, modelado, perspectiva, etc.- lo que provocó el escaso período de vida, como movimiento, del surrealismo. Sin embargo, ha perdurado su aportación teórica -además de su metodología- precisamente en cuanto que revaloriza el arte antiguo de la tradición europea, el de otras culturas o incluso las artes marginales, como el arte infantil, el arte de los locos, el arte producido bajo un estado de conciencia alterado, del azar o el inconsciente:

*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*⁸⁶².

Del mismo modo dos de los más admirados e influyentes artistas de nuestro autor, Picasso y Miró, estuvieron fuertemente influenciados por el arte primitivo:

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

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² A.L., p. 46.

*Picasso lo encuentro todavía mentalmente ligado a los temas de la pintura clásica. Es evidente que desencadenó una revolución y que 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 éstos de otras civilizaciones que han dejado su huella en la cultura moderna*⁸⁶³.

Una de las constantes que Tàpies halla en la historia es lo que llama el *instinto de verdad*. Es la necesidad de *conocimiento*⁸⁶⁴.

Ello explica por qué nos sentimos tan atraídos por las formas artísticas tan alejadas en el tiempo y de tan diversas culturas: si en el proceso creativo, los artistas beben de cierto *fondo de sabiduría común* que vincula lo antiguo y lo moderno, en la experiencia estética, en la *contemplación*, se produce una *resonancia* -Tàpies utiliza el mismo término que Kandinsky⁸⁶⁵- que trasciende el tiempo y el espacio. Y ello porque responde a una *estructura psíquica* que posee en común toda la humanidad⁸⁶⁶:

*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 "paradigma", 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" [...] la sintonía que experimentamos con ciertas obras del pasado parece que en parte provenga realmente de una especie de resonancia, como recuerda Marie-Louise von Franz, siguiendo a Jung, que, además de las estructuras de cada época, "también hace subsistir la suma de estructuras psíquicas universales que compartimos con toda la humanidad"*⁸⁶⁷.

Así pues, resumiendo, el *cambio* en la historia se produce por la variación en la visión del mundo de las diferentes culturas y la consiguiente reverberación en las formas artísticas. Y la *permanencia* por la existencia de un fondo común psicológico que parece trascender el tiempo.

En otro lugar, 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

⁸⁶³ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p.101.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁶⁵ KANDINSKY, V., De lo espiritual en el arte, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁶⁶ A.L. p. 46.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

*corresponde un gran papel al "arte de lo posible", a la política o la impolítica de su aparición pública*⁸⁶⁸.

Así, coexiste, en yuxtaposición, la mencionada búsqueda de conocimiento con el cambio de las formas adaptadas a su tiempo.

Porque, en todo caso, tanto las culturas antiguas como las modernas participan del:

[...] *Conocimiento,-con mayúscula- de todos los tiempos*⁸⁶⁹.

Tàpies ofrece otro aspecto que ratifica y, a la vez, fundamenta la similitud entre obras muy alejadas en el tiempo: la sorprendente coincidencia entre la visión del mundo de las culturas de la antigüedad y de la *ciencia moderna*:

*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*⁸⁷⁰.

La semejanza de cierta visión del mundo entre culturas muy lejanas en la historia sucede por una común percepción de la *realidad profunda*, lo que Fritjof Capra llama la conciencia de la *unidad de todas las cosas*, específicamente conceptualizada por la sabiduría india, que mantiene asombrosos paralelismos con la nueva ciencia⁸⁷¹.

Es la trascendencia en el tiempo lo que hace considerar a las obras de arte *verdaderas*, y constituyen un patrimonio a salvaguardar y a venerar, pues, más allá de su mera apreciación estética o histórica, a través de su contenido simbólico, se transmiten valores intemporales y universales⁸⁷².

Estos valores informan las obras de autores cuya relación hace que, precisamente por ello, se acentúe su comprensión:

[...] *y no hay duda de que Velázquez los tiene. 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*

⁸⁶⁸ R.A., p. 49.

⁸⁶⁹ V.A., p. 111.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁷¹ CAPRA, FR., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 348.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 83.

*mejor conociendo el "tachismo" de determinadas pinturas chinas o el "tejido generalizado" de un Pollock*⁸⁷³.

La complementariedad de los principios de perennidad y cambio deslegitima la visión mecanicista y determinista de la historia:

*Esa rara confluencia de la necesaria destrucción-creación de cada momento histórico y todos los valores constantes que sintetiza el arte, hace difícil aceptar muchas interpretaciones parciales de su evolución como leyes fatales absolutas de la historia*⁸⁷⁴.

Por encima de inútiles explicaciones mecanicistas, Tàpies insiste en el ámbito psicológico como elemento de continuidad: es la *psicología profunda* como última causa la 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*⁸⁷⁵.

Según Tàpies, siguiendo a Jung, la recuperación de la *sabiduría de siempre*, contenida específicamente en los símbolos tradicionales, sería una buena manera de mitigar la neurosis de la sociedad de consumo, uniendo así la modernidad y la vanguardia con las culturas del pasado a través de una nueva vía de conexión que proporciona la visión científico-filosófica que encarna una nueva era:

*[...] 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 [...]*⁸⁷⁶

Para superar los *mil males* de la sociedad occidental, C.G. Jung señalaba la necesidad de "sobrepasar" los problemas adquiriendo un *aumento del nivel de conciencia* por la *adquisición de un interés más alto y más amplio*: un *estado de conciencia trascendente*⁸⁷⁷. Del mismo modo, para percibir la historia del arte en toda su dimensión trascendente, Tàpies pide un cambio de punto de vista hasta un lugar más alto. Una perspectiva "a vuelo de pájaro"

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ B.N., p. 105.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁷⁶ P.A., p. 115.

⁸⁷⁷ JUNG, C. G., WILHELM, R., *El secreto...*, *op. cit.*, p. 32.

desde la que podamos observar por encima de las disputas y contradicciones de cortos períodos de tiempo.

Por ello la gnosis que acompaña al auténtico arte constituye otro elemento de perennidad y, 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 de todos los tiempos*⁸⁷⁸.

La faceta relativa a las constantes psicológicas vuelve a ser reseñada en otro texto, en el que, de nuevo siguiendo a Jung, señala la permanencia en el tiempo de ciertos símbolos y mitos insertos en el *inconsciente colectivo*. Son los *arquetipos*⁸⁷⁹, *imágenes primordiales*, representaciones muy variables pero con modelos básicos; manifestaciones fantásticas de los instintos que se revelan a través de las imágenes simbólicas⁸⁸⁰. Estas imágenes reflejan la analogía de los temas míticos y simbólicos que anidan en el *inconsciente colectivo*, común a toda la humanidad, que es la *expresión psíquica de la identidad, que trasciende todas las diferencias raciales, de la estructura del cerebro*⁸⁸¹.

Si existen ciertas obras de arte cuyo valor sobrevive al paso del tiempo, es precisamente porque mantienen su poder para sugerirnos, en expresión de C. G. Jung, la *esencia invisible del mundo*⁸⁸². Por eso afirma nuestro autor:

*El arte y la poesía, no ya de los modernos sino los de todos los tiempos, alcanzan momentos culminantes cuando logra involucrarnos mágicamente*⁸⁸³.

Otro de los *valores constantes* lo constituye la lucha por los derechos humanos, aunque ha de estar acompañado por otro elemento que igualmente forma parte de una constante histórica: la *eficacia* de lo formal. Así, no el mensaje político explícito, sino la utilización de recursos formales eficaces, pueden tener incidencia en la visión de la realidad y poseer incluso consecuencias políticas:

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

⁸⁷⁸ V.A., p. 111.

⁸⁷⁹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p.73.

⁸⁸⁰ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, 1995, (1964), pp.67 y 68

⁸⁸¹ JUNG, C. G., WILHELM, R., El secreto..., *op. cit.*, p. 28.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 26.

⁸⁸³ R.A., p. 115.

decimos aparecerá una generalización excesiva, porque aparentemente parece que eso solo sea posible en obras que se valgan de la expresión intelectual o en todo caso simbolizada de la palabra o en las que plasman escenas de la realidad visual como es el caso de la fotografía, el cine o la pintura figurativa con los cuales se pueden denunciar hechos contrarios a los derechos humanos con mucha eficacia. Pero si se analiza bien, no hay ninguna duda de que aquella lucha, aunque se halle en un plano más genérico, también puede estar 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 emoción estética que el arte produce por él mismo, es decir, desde el juego de sus propios recursos formales⁸⁸⁴.

Este juego eterno entre la constancia y el cambio es recogida también por la tradición estética y filosófica, de la que ya hemos hablado: la *Philosophia Perennis*, -expresión formulada por Leibniz-, en cuanto que exige, exactamente en el mismo sentido que Tàpies, a todo arte que pretenda ser considerado como tal, la posesión de un *trasfondo filosófico* que constituye un común denominador con las culturas tradicionales⁸⁸⁵.

El criterio que emplea Tàpies para expresar la dialéctica entre el *cambio* y lo *perenne* se plasma muy gráficamente, en la propia selección de las obras de su libro "El arte y sus lugares", en donde, más allá de criterios basados en la historia del arte, la estética o el formalismo, religioso, ideológico o científico, aún sin excluirlos, establece como *denominador común*, que subyace en todas las obras seleccionadas, la de ser *objetos de poder*. Por ello *forman la corriente más profunda del arte universal, siguen siendo plenamente vigentes para el mundo contemporáneo* y por cuya *capacidad expresiva* han merecido ser objeto de tratamiento en *muchas páginas de la historia de las ideas estéticas*⁸⁸⁶.

Otro aspecto en el que se plantea la tensión entre la permanencia y el cambio se da en la creencia de que el surgimiento de "nuevos medios" determina una "nueva cultura". Si en los años setenta del siglo XX las tendencias desmaterializadoras y conceptuales del arte y sus secuelas entendieron que los nuevos medios dejaban obsoletos otros medios de expresión, desde los libros hasta la pintura, es porque tenían una concepción *ahistórica* de la realidad. Según Tàpies, no han aprendido la *gran lección* que

⁸⁸⁴ *Ibid.* p. 235.

⁸⁸⁵ B.N., p. 172.

⁸⁸⁶ A.L., p. 17.

supuso en el primer tercio del siglo veinte la creencia por parte de muchos artistas de la ineficacia del arte, convencidos de que la *sociedad burguesa iba asimilando y encerrando el arte en una especie de ghetto dejándolo sin real efecto para las transformaciones sociales*. Una vez más aquí, se pretende una novedad que no existe. Este sentimiento, en realidad, se inició ya con el movimiento romántico, continúa con los artistas que participaron en la *Commune* y el socialismo anglosajón (Ruskin y Morris) y en la necesidad expresada por Breton, inspirado en Marx, de *ligar con un nudo indestructible la actividad de interpretación con la actividad de transformación*⁸⁸⁷. De hecho, ciertas tendencias decidieron abandonar la actividad artística en aras de nuevas formas de producción que incidiesen sobre la realidad social.

Sin embargo, hubo artistas que continuaron en la búsqueda de nuevas formas y nuevos géneros. Estos son los que nos han dejado un espléndido legado (Klee, Matisse, Picasso, Miró, Ernst, Kandinsky, Mondrian, Pollock, Kline o Rothko) que no hubiera sido posible si hubiese prosperado la tendencia negativa⁸⁸⁸.

Es así la experiencia histórica la que nos enseña que, independientemente de la transformación en las relaciones humanas que provocan los nuevos medios y de la importancia de la renovación del lenguaje plástico, lo relevante -y permanente en el tiempo- es el contenido, en cuanto que:

[...] usando la famosa terminología de Panofsky, hoy debe relacionarse con estadios más profundos de creación "iconológica", fruto de una "intuición sintética de las tendencias esenciales del espíritu humano, los símbolos de una nueva Weltanschauung, de una verdadera nueva concepción del mundo que tanta falta nos hace"⁸⁸⁹.

En conclusión, hemos visto cómo Tàpies formula una yuxtaposición entre elementos de *cambio* y de *perennidad*. De una parte se establece el carácter diacrónico de la historia del arte frente a la inmovilidad del clasicismo y, genéricamente, de cualquier sistema estético normativista y la necesidad del cambio ante cada nuevo paradigma, y, por otra, la existencia de ciertos valores y necesidades humanas permanentes que informan los contenidos del arte a través del tiempo, singularmente la perennidad de la búsqueda de *conocimiento*, la *consciencia* que conforma la *metahistoria*.

Y, consecuentemente con la reflexión que le merece todo lo anteriormente manifestado, Tàpies aboga por la formación de una *nueva*

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 70

⁸⁸⁸ *Ibid.*, pp. 69-71

⁸⁸⁹ *Ibid.*

cultura, en donde la modernidad debe enlazar necesariamente con los valores, el conocimiento y la ética de las culturas antiguas.

La conciliación entre lo cambiante y lo permanente en la historia, en el pensamiento de nuestro autor, -como en Dilthey-, y la tensión entre la conciencia histórica de la evolución y diversidad de visiones del mundo y la existencia de un elemento permanente, se resuelve en su *función*. Como ha dicho Julián Marías, se trata de un historicismo (o *historismo*) no radical, porque esta *función* es una idea permanente y, por tanto ultrahistórica⁸⁹⁰. En el pensamiento diltheyano todos los sistemas son verdaderos en su tiempo, pero ninguno es la *verdad*. Del mismo modo, en Tàpies, las diferentes visiones del mundo son válidas, cuando buscan la *sabiduría de todos los tiempos*.

La tensión entre lo efímero y lo eterno forma parte así, en expresión de Sigfried Giedion, del *problema eterno del equilibrio*. Es la lucha que, en definitiva, crea lo que es la *esencia misma de la vida: el movimiento*⁸⁹¹.

En el presente apartado hemos visto tangencialmente cómo Tàpies cita el pensamiento extremo-oriental: la relación entre las mutaciones y lo inmutable en el *I-Ching*, la visión holística y ecológica de ciertos autores, (y su extraordinaria coincidencia con la visión sistémica y orgánica de la nueva ciencia), el valor del movimiento contracultural, precisamente por su redescubrimiento de los valores de otras culturas, su preferencia por el arte chino de la época Sung y Ming por ser portador de *sabiduría*, y la propia noción de *vacuidad*. Y, como veremos en su momento, según Tàpies, el pensamiento extremo-oriental tiene mucho que decir en el ámbito de la dialéctica entre el cambio y la perennidad.

3. MODERNIDAD Y TRADICIÓN.

3.1. UNA TRADICIÓN OTRA.

Las constantes referencias que Tàpies hace en sus textos a la *tradicición* han llegado a inquietar a comentaristas y críticos, incluso próximos a su persona, llevando a algún autor a hablar de *su obsesión por inscribirse dentro de la tradición*⁸⁹². Pero, esta inquietud, implica la aceptación de la noción común y unívoca de este término por contraposición al de de modernidad.

En el pensamiento estético de Tàpies no existe tal contradicción.

Tàpies hace referencia expresa a la *tradicición*: habla de los *valores perennes de la tradición*⁸⁹³, pugna por la *recuperación de muchos valores*

⁸⁹⁰ MARÍAS, J., comentario a pie de página en DILTHEY, W, Teoría..., *op. cit.*, p. 49.

⁸⁹¹ GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981, p. 32.

⁸⁹² VVAA, *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004, p. 379.

⁸⁹³ V.A., p.72.

*tradicionales*⁸⁹⁴, reseña la importancia de las grandes tradiciones espirituales⁸⁹⁵, indica la existencia de un simbolismo tradicional⁸⁹⁶, y afirma que un artista es válido en función de un conjunto llamado tradición⁸⁹⁷.

En una entrevista, ya en 1955, advertía:

*Si no está metido dentro de una tradición artística, es imposible seguir la evolución de la pintura*⁸⁹⁸.

Pero, ¿a qué tradición se refiere?

Afirma Tàpies:

[...] *tradiciones hay muchas y muy variadas*⁸⁹⁹.

Desde luego, podemos afirmar con contundencia a qué tradición *no* se refiere.

Cierta noción de tradición hace referencia a una visión del mundo estable, conservadora que propugna la *valoración autoritaria de las normas*. Pero con ello se acepta el monopolio del uso del término por las ideologías que han pretendido apropiárselo en exclusiva, cayendo, como señala Peter Bürger, en la contradicción de negar la *tradición de la modernidad*⁹⁰⁰.

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*. Al contenido de esta definición podemos añadir las ideas y realizaciones materiales de las artes plásticas.

Habitualmente, se llama *tradicional* a la concepción del espacio y las formas que llamamos clasicistas y la teoría estética que las justifica. De ahí que el común de los autores contraponga *tradición* a *modernidad*.

Por ejemplo, Marc Jimenez afirma que *la modernidad es una ruptura con el Renacimiento y con una tradición milenaria heredada de la Antigüedad*⁹⁰¹. En el mismo sentido Ernest Gombrich 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 anomalía⁹⁰². Y, no hace mucho, Peter Gay en su libro *Modernidad*,⁹⁰³ entiende

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p.27.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ P.A., p.57.

⁸⁹⁸ E.A., p. 69.

⁸⁹⁹ V.A., p.13.

⁹⁰⁰ BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰¹ JIMENEZ, M., *¿Que es la estética?*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰² BELL, J., *¿Qué es pintura?* Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001, p. 248.

la *tradicón* constituida por las formas convencionales del sistema más conservador y *clasicista*, contrapuestas a la *innovación* de la *modernidad*⁹⁰⁴.

Tàpies no acepta la noción de *tradicón* ligada al naturalismo instaurado por la noción del espacio renacentista. Porque para nuestro autor es precisamente esta tendencia la que es anómala en la historia del arte, porque, como ya hemos visto argumentado por Sebastià Gasch⁹⁰⁵, conforma un período de tiempo y un espacio limitados, frente a la *deformación* instaurada en las diversas culturas y períodos de otros tiempos y otros territorios.

Y frente a la excepción que constituye la *ventana albertiana*, según nuestro autor, se afirma la existencia de otra *tradicón* o, mejor dicho, *grandes tradiciones de siempre*, aquellas que enlazan con la más auténtica modernidad.

Pero, sobre todo, lo que nuestro autor encuentra anómalo e ilegítimo es la inercia de la representación naturalista de la realidad en lo contemporáneo.

Por esto, ya a principios de los años setenta del siglo pasado, señalaba críticamente a los defensores del naturalismo clasicista:

*Resulta grotesco cómo los académicos de siempre siguen autodenominándose guardianes de la tradición*⁹⁰⁶.

Y, mucho tiempo después, en torno al cambio de siglo, observa que la confrontación continúa, y no solo contra los *conservadores de siempre*:

*[...] algunos de los llamados “postmodernos”, los cuales aún creen ser los verdaderos guardianes de la tradición*⁹⁰⁷.

Una vez más, la idea que nuestro autor posee sobre este problema ha sido modelada por la experiencia vital.

Como narra en sus *Memorias*, desde su más temprana edad fue consciente de la existencia de una estética oficial del régimen franquista y los artistas afines, en los que preponderaban las formas del naturalismo clasicista⁹⁰⁸.

La intensa sensación de injusticia que observa en la realidad social y cultural de la España de Franco conlleva el consiguiente rechazo de las formas que la representan y escenifican. Se confirma así, una vez más, una de las constantes del pensamiento estético tapiesiano: la indisoluble relación

⁹⁰³ GAY, P., *La modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

⁹⁰⁵ Ver *supra*, p. 40.

⁹⁰⁶ P.A., pp. 67- 68.

⁹⁰⁷ V.A., p. 12.

⁹⁰⁸ Como es sabido, los regímenes autoritarios, tanto de signo comunista como fascista, utilizaron formas degeneradas del naturalismo clasicista.

entre estética y ética, de la visión del mundo a través del arte y de su incardinación en los valores éticos.

Pero, además, también muy tempranamente, entiende que las artes plásticas han de buscar su propio camino, su desarrollo a través de sus propios recursos y no de fórmulas que son propias de otros medios de expresión.

Por eso consigna en sus *Memorias*:

*Había que eliminar definitivamente todo lo que fuera naturalismo anecdótico, documental o descriptivo practicado tanto por los académicos como por los “realistas sociales”. Era un mundo que estaba definitivamente resuelto por la fotografía y el cine*⁹⁰⁹.

Pero incluso, mucho después, vigente un régimen, al menos formalmente, democrático, según Tàpies, pervivió una rémora clasicista que no respondía a la representación de una realidad revelada por la nueva percepción del mundo. Se trataba de movimientos *falsamente modernos* que se empeñaban en regresar a viejas fórmulas clasicistas, autojustificadas por una supuesta salvaguarda de la tradición.

De la deslegitimación por parte de nuestro autor de la representación naturalista se podría deducir una aversión indiscriminada al clasicismo representado por el Humanismo renacentista. Sin embargo, es de señalar que, con más frecuencia, Tàpies añade calificativos a esta noción. Estos calificativos especifican que lo que encuentra inútil en lo contemporáneo es el naturalismo *anecdótico*,⁹¹⁰ o realismo *ingenuo*⁹¹¹, o naturalismo *documental* o *descriptivo*⁹¹². No existe así un rechazo genérico hacia el Humanismo renacentista, ni siquiera hacia las formas naturalistas *per se*. Lo que proclama, además de la incorrección de designar como *humanismo* a un estrecho período de la historia frente al *humanismo de siempre*⁹¹³, es la inadaptación, y por lo tanto la ausencia de eficacia, de las formas y la representación del espacio, -es decir, 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, provenientes de los descubrimientos de la ciencia, de la técnica y de los fenómenos sociales, hacen inexorable la búsqueda de nuevas formas que convengan a esta nueva visión.

Frente a la concepción de lo *tradicional* como representación naturalista, afirma Tàpies la existencia de múltiples universos artísticos, formas y contenidos mucho más antiguos, en realidad ancestrales, que

⁹⁰⁹ B.N., p. 142.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.* p.151.

⁹¹² E.A., pp. 192 y 139.

⁹¹³ A.E., p. 83.

conforman una *tradicición* más continuada, incluso *perenne*, y para la que el período clasicista no deja de ser un paréntesis.

Y esa continuidad, que se fundamenta en la similitud de valores y visión del mundo, enlaza aquellas culturas con la modernidad. De ahí la afirmación de que *urge insistir en la recuperación de los valores de siempre*, contenidas en lo que Tàpies llama *grandes tradiciones*:

[...] *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*⁹¹⁴.

Efectivamente, como hemos visto *supra* en relación al juego dialéctico entre los principios de *perennidad* y *cambio*, la modernidad supone inexorablemente un cambio, pero enlaza con las grandes tradiciones a través de valores perennes.

Pero lo *constante*, lo *perenne*, los *valores eternos*, en resumidas cuentas, la auténtica *tradicición*, ¿en qué consiste?

Tàpies previene sobre la dificultad de determinar cuáles sean las tradiciones válidas. Existen demasiadas rémoras espiritualistas, religiosas, rituales, que son simples supersticiones o, en su caso, valores en principio positivos pero manipulados por las instituciones que pretenden monopolizar la interpretación de los mismos:

*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 [...]*⁹¹⁵

La deslegitimación de la tradición clasicista viene dada por la existencia de un *nuevo paradigma* producido por la *nueva ciencia*.

Tàpies acepta la noción de *paradigma*⁹¹⁶ formulada por Thomas Kuhn, a la que ya hemos hecho referencia. Fritjof Capra va más allá y extiende este concepto al ámbito social, noción que es recepcionada por Tàpies:

*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*⁹¹⁷.

⁹¹⁴ V.A., p. 13.

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ A.L., p. 45.

⁹¹⁷ *Ibid.*

Según los científicos organicistas (Niels Bohr, Fritjof Capra, David Bohm), el *cambio de paradigma* se produce por la transición desde el pensamiento mecanicista, cartesiano, a una concepción del mundo *sistémico*. Este profundo cambio en la visión de la realidad no puede dejar de influir en el contenido y las formas plásticas.

Como señala Tàpies, esta nueva visión, sobre todo en lo que se refiere a la composición de la materia, la estructura de la vida orgánica, incluso de la psicología, informa el arte moderno y le pone en relación con las más antiguas culturas:

*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*⁹¹⁸.

En este sentido, dice Fritjof Capra, -y con él Tàpies-, que la visión general del mundo de la ciencia moderna difiere totalmente de la concepción de la ciencia tradicional que proviene en Occidente del principio de regularidad de la física, la geometría, el arte y la filosofía griega. Y esta nueva visión de la ciencia moderna *se encuentra en perfecto acuerdo con la Filosofía oriental*⁹¹⁹.

Por ello se considera superada la visión clasicista. El pensamiento sistémico, organicista y ecológico moderno pertenece a la misma tradición que las antiguas sabidurías. Y el cambio en la percepción de la realidad obliga a una estética nueva. Pero, es más, según Tàpies, esta nueva, y a la vez antigua, visión del mundo obliga necesariamente a un cambio en el comportamiento:

Unas tradiciones –los hechos lo han demostrado a los científicos- que son portadoras de un potencial capaz de llevar a una consciencia más exacta 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 sostiene 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

⁹¹⁸ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p. 100.

⁹¹⁹ CAPRA, FR., *El Tao...*, *op. cit.*, pp. 291 y 292.

*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*⁹²⁰.

Y en esta nueva *visión del mundo (Weltanschauung)* se han constatado, con extraordinaria sorpresa, una gran semejanza con la percepción de la realidad que tenían ancestrales mitologías y antiguas culturas. La conexión entre ambas provoca un cierto paralelismo o relación, a veces incluso similitud, entre las respectivas formas de representación en las artes plásticas. Esta conexión tiene su fundamento, según Tàpies, en la semejante *visión holística o ecológica* que une no solamente el arte, sino el pensamiento de autores muy alejados en el tiempo: Lao Tsé, Heráclito, Whitman o en T. S. Roszak, San Francisco, Spinoza, Needham, Reich, Huei Neng, Heidegger, Watts, Capra, o Salvador Paniker⁹²¹.

Aquí Tàpies hace referencia a dos conceptos que hemos de reseñar, porque son fundamentales en 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 como 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*⁹²².

Y la noción de *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*⁹²³.

Con ello la *visión ecológica profunda*:

*Incluiría 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.*⁹²⁴

⁹²⁰ R.A., p. 230.

⁹²¹ B.N., p. 179.

⁹²² CAPRA, FR., *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona, 1998, (1996), p. 28.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Ibid.*

Esta concepción hace referencia a una tendencia ideológica, fundada a principios de los años setenta del siglo pasado por el filósofo noruego Arne Naess: 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*⁹²⁵.

La idea de que el hombre no es más que una hebra en la trama de la vida es fundamental en el pensamiento tapiésiano, cuya visión de la humanidad difiere totalmente del antropocentrismo occidental al defender la *unidad fundamental del cosmos*⁹²⁶, principio más cercano a la mística y, como veremos, especialmente a la mística oriental.

Como ya hemos visto, el pensamiento estético de Tàpies se encuentra en lucha con quienes proclaman del *fin del proyecto moderno* y propugnan el *descrédito de las vanguardias*.

La crítica a la modernidad, ha venido acompañada del reproche de no haber cumplido el proyecto de progreso a que se asocia y por una supuesta ruptura con la antigüedad, propugnando por ello un regreso a cierto formalismo, disfrazándolo de novedad, y a un historicismo por el que la historia del arte se utiliza, sobre todo en arquitectura, como un cajón de sastre del que extraer el vocabulario conocido en una sintaxis cuasi aleatoria⁹²⁷, es decir, un arte que ha perdido su sentido crítico y se *conforma* acríticamente con las formas del pasado.

Tàpies se opone frontalmente a esta tendencia, porque el objetivo del arte sigue siendo la emancipación del hombre mediante la *tradición de rebeldía*:

*La lucha ha de continuar [...] esta es la única tradición*⁹²⁸.

Han sido precisamente los autores de la modernidad y la vanguardia quienes han recogido las *grandes tradiciones*: desde los impresionistas hasta la *vanguardia histórica*, han participado en la *lucha iconoclasta* por la liberación del hombre, prestando así un *gran servicio al arte del siglo XX*⁹²⁹:

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ B.N., p. 179.

⁹²⁷ BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, (1974), p. 1059.

⁹²⁸ B.N., p. 73.

⁹²⁹ P.A, p. 69.

[...] *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*⁹³⁰.

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 y 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?*⁹³¹

Contesta tajantemente: el arte moderno representa la continuidad con las grandes tradiciones. Es el arte incardinado en una *estética en lucha* por la emancipación del hombre. Enfrente están las tendencias *neos, post, o naturalistas*.

Por ello, Tàpies insiste: la modernidad ha de luchar por la recuperación de valores de las culturas tradicionales:

[...] *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 atraído a los movimientos modernos, al simbolismo, a los pioneros de la abstracción, a los dadaístas, surrealistas, etc*⁹³².

Así, el reconocimiento de los valores formales y de contenido del arte de las grandes tradiciones, no es cosa nueva.

Por todo ello, un criterio relevante para valorar a los artistas es que su obra se inspire en la visión del mundo que proporciona la nueva ciencia, sobre todo en las teorías organicistas y holísticas, o en las *teorías biológicas más recientes*⁹³³.

La *tradición* que interesa a Tàpies es la *tradición estética en lucha* que inspiran los propios conceptos de *modernidad y vanguardia*. Por eso, cuando 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

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² V.A., p. 13.

⁹³³ A.L., p. 45.

*rebeldía que [...] después de siglos de esclavitud a iglesias, señores y academias, [...] el artista se ha plantado como pensador independiente*⁹³⁴.

Es el artista que, según Tàpies, siempre será observado:

*Por el orgulloso poder que lo vigila*⁹³⁵.

Hemos de señalar que, en Tàpies, la necesidad de rebeldía es independiente de lo que se ha llamado *tradición de revolución o revoluciones tradicionales de masas*. Más que, en expresión de Vicente Alexandre, a una *tradición revolucionaria*⁹³⁶, clama por una *transformación*, noción que ya vimos reseñada por Manuel Borja Villedo⁹³⁷ y que nosotros señalamos también *supra*⁹³⁸. Un proceso de cambio personal que, como veremos, puede ser repentino o paulatino, pero siempre es individual y respecto al que tienen mucho que decir los métodos desarrollados por la praxis oriental.

El sentido rebelde del artista contemporáneo lo es respecto al tiempo que le antecede y también frente al que le ha tocado vivir. Pero esto no quiere decir que haya de romper totalmente con el pasado. Por eso, consecuentemente con todo lo dicho, el concepto de Tàpies de *originalidad* no es la del *genio* individualista, ni alcanza el desiderátum por el mero hecho de ser *distinto*. La originalidad se constituye más bien por el *retorno al origen*:

*[...] sólo en la originalidad -retorno al origen- intensidad y lucidez con que la vive, reside la condición primera de su arte*⁹³⁹.

¿Y, dónde se encuentran esas fuentes originales de las que poder extraer esos valores perennes y poder poner en práctica ese retorno?

Se trata de la antedicha visión total, orgánica, holística y ecológica del mundo, que implica un radical cambio de paradigma. Y se encuentra en las *culturas olvidadas*. Tàpies defiende que el redescubrimiento y la revalorización de las culturas del pasado deben influir 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 [...]*⁹⁴⁰

⁹³⁴ P.A., p.57.

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ ALEXANDRE, V., *Los premios Nobel, 1977*, Editor Wilhelm Odelberg, (Nobel Foundation), Stockholm, 1978.

⁹³⁷ Ver *supra*, pp. 76 y ss.

⁹³⁸ Ver *supra*, p. 179.

⁹³⁹ P.A., p. 58.

⁹⁴⁰ V.A., p. 63.

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*, producirían un *mestizaje* que conformaría idealmente una *nueva cultura*. La continuidad de los ideales contemporáneos con los valores de la tradición diluiría la lucha generacional. Pero aquellos valores han de ser coincidentes con las necesidades y la visión contemporánea. Lo contrario nos haría recaer en viejas fórmulas retrógradas:

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 actualmente proponen algunos representantes de la nueva biología. Visión más orgánica y armoniosa de la evolución de la cultura que 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, especialmente en el mundo del arte, que un excesivo anclaje en el pasado y las continuas 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 atentos⁹⁴¹.

La toma de conciencia de la existencia de unos valores comunes con las antiguas culturas y su conexión con la visión moderna del mundo producirían la llegada de una *nueva cultura*, una nueva *παιδεία* que, constituida por la síntesis de diversas culturas, haría referencia a su noción primigenia, como aquella formación que hace al ciudadano un ser consciente de su vida en sociedad y su relación con el mundo.

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 (puede ser otra "paideia") de lo 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 final 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

⁹⁴¹ A.L., p. 31.

*realmente importante para la nueva cultura, pero que también se ha de ver con claridad*⁹⁴².

Porque, paralelamente a esta tendencia de puesta en valor de los valores perennes que surgen de la conjunción de culturas, Tàpies observa también la tendencia contraria, a la fragmentación y choque de culturas que llevan al conflicto y a la guerra:

*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 las 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 acompañan 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 [...]*⁹⁴³

Este *mestizaje* tampoco es un fenómeno nuevo y resulta ser muy positivo para la formación de las diversas culturas:

*[...] 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*⁹⁴⁴.

Por ello comprende que ciertos estudiosos hayan magnificado este fenómeno y aboguen por una especie de *Estado universal*. Pero esta tendencia tendría un efecto nefasto de homogeneización castradora. Se trata de 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*⁹⁴⁵.

Tàpies señala la resistencia que ha ofrecido Occidente al reconocimiento 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

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

Malraux, que en tiempo de Baudelaire aún se pensaba que la escultura importante comenzaba con Donatello, o que un estudioso como Karl Karyen, en 1947, cuando hablaba del hombre primitivo aún se refería exclusivamente a los primitivos griegos, y, sobre todo, vistos a través de Lucrecio; o, peor 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 supersticiones⁹⁴⁶.

Interesa así una revalorización de las culturas del pasado y el mestizaje y universalización de la cultura que haga vislumbrar un *horizonte de sabiduría natural y solidaria*, pero evitando la mezcla indiscriminada y el *todo vale* de la actual tendencia mercantilista, para no caer en la uniformidad:

El gran patrimonio de la cultura universal se ha de formar precisamente con el respeto a la diferencia, a la oposición, a la originalidad, a la visión personal, y sobre todo 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 siempre⁹⁴⁷.

Son aquellas culturas que, contrariamente al positivismo decimonónico y al monopolio universalista de la *Razón* occidental, están imbuidas de espiritualidad, solo que esta espiritualidad ya está desacralizada y por tanto ya no está dominada por las instituciones⁹⁴⁸.

Tàpies personifica ejemplarmente en Paul Klee esta extraordinaria continuidad de la modernidad con 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* y cuya puesta en valor, además, ofrece nuevos caminos hacia un proyecto de futuro:

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 futuro⁹⁴⁹.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ A.L., p.31.

⁹⁴⁸ V.A., p. 103.

⁹⁴⁹ R.A., p.129.

¿En qué consiste esa vitalidad que inspira la obra de Klee? Precisamente, en el sentido que estamos tratando, en pertenecer a una *tradición perenne*:

[...] 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 pintura⁹⁵⁰.

Es de señalar cómo aquí, Tàpies vuelve a relacionar tradición, símbolo y pensamiento romántico. Y la plasmación de los símbolos hace que su arte se construya sobre unas formas *intraducibles*: nos topamos aquí de nuevo con la fundamental categoría de lo *inefable*.

Se trata de una *visión del mundo sacralizado* que Tàpies señala 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*⁹⁵¹.

Así pues, la continuidad entre las antiguas culturas y la modernidad, viene dada por la identidad de cierta percepción en la que ya no se distingue entre lo *profano* y lo *sagrado*.

En definitiva, se trata de una visión del mundo que se basa tanto en la revalorización de los símbolos del pasado como de otras culturas distintas de la occidental y su continuidad con la modernidad. En este sentido, Tàpies otorga una importancia histórica singular a ciertas tendencias del siglo XX en las que coincidieron la visión 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 en la revalorización de otras culturas diferentes de la occidental⁹⁵².

Por todo ello, para que un artista pueda ser considerado como tal, ha de participar de esta *gran tradición*. Y las obras de arte, adquieren valor en

⁹⁵⁰ *Ibid.*

⁹⁵¹ *Ibid.*, p.132.

⁹⁵² B.N., p. 134.

cuanto que en ella se insertan. Por ello las obras de arte forman una cadena que, en realidad, tomadas en perspectiva, no ofrecen excesivas variaciones⁹⁵³.

Desde luego, es en el concreto *proceso creativo* donde el artista se inserta en las grandes tradiciones y concretamente en la *creación de objetos*, es decir, es ineludible la *formalización* de esa corriente espiritual tradicional. Pero para ello ha de ser conocedor de las formas y las visiones del mundo que le han precedido, es decir, ha de estudiar la historia del arte. Mediante esta formalización y materialización, la obra de arte logra su carácter *operativo*, es decir, sirve a la sociedad a la que pertenece, para lo que se requiere la renovación de las formas justamente a partir del conocimiento de la historia en la que su obra constituirá un nuevo eslabón. Y por eso mismo, en el *proceso creativo*, el artista no puede abandonarse al mero subjetivismo:

[...] no concibo 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 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, 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 artístico⁹⁵⁴.

Por ello exige 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 artística⁹⁵⁵.

De ahí 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 desea⁹⁵⁶.

Esta revalorización abarca desde la *infancia de la humanidad*, en expresión de Marx, hasta:

El misticismo poético, que nos han legado las culturas anteriores⁹⁵⁷.

⁹⁵³ *Ibid.* p. 59

⁹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 43 y 44.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵⁶ E.A., p. 131.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p.132.

La alusión al *misticismo poético* marca otro hito en el pensamiento tapiesiano y constituye, como veremos, otra de las ideas-fuerza de su estética.

3.2. TRADICIÓN Y NACIONALISMO. MITO Y VERDAD POÉTICA.

Les quatre barres -ditades sagnants- son,
per la seva naturalesa, un tema èpic.

Pere Gimferrer (Antoni Tàpies i l'esperit
català)

Como ya dijimos en el "estado de la cuestión", la relación entre *arte y nación* en el pensamiento tapiesiano, ha sido tratado ampliamente por la crítica, sobre todo por Pere Gimferrer, sin embargo, cabe añadir una consideración respecto a su relación con lo que Tàpies llama *valores generales o universales*.

El reconocimiento de las raíces nacionales queda plasmado en esta frase:

*Si pinto como pinto es, en primer lugar, porque soy catalán*⁹⁵⁸.

Si, anteriormente, vimos en Tàpies la consideración de cada obra plástica como un eslabón de la historia del arte⁹⁵⁹, la misma idea tiene respecto a su propia producción. Tàpies reconoce el origen de sus más profundos impulsos artísticos en la tradición de su patria:

[...] *ninguna cosa procede de 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 gris 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*

⁹⁵⁸ P.A., p. 44.

⁹⁵⁹ Ver *supra*, pp. 151 y ss.

*los barrios extremos, en Sants, en Hospitalet, a las salidas de las fábricas, de los talleres, En el Museo 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 cultura abierta a Europa [...]*⁹⁶⁰

Este enraizamiento en lo nacional no queda limitado al reconocimiento y defensa de una cultura y un modo de ser, sino que el principio de su existencia se enmarca en valores universales.

De nuevo aquí, lo permanente de la tradición se aúna en el pensamiento tapiesiano con la innovación de la *modernidad*. Porque, por un lado, entiende obligado *regresar, una vez más, a esas fuentes* pero, por otro, lo tradicional no va unido a lo conservador, sino al progreso y la modernidad.

Sólo así se legitima 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*⁹⁶¹.

Y 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*⁹⁶².

Y, precisamente, valora la Cataluña que no representa simplemente la defensa del terruño, sino que, además de ser una fuente de inspiración en sí misma es, en su condición de territorio de paso, una conexión con Europa y Oriente⁹⁶³.

Es la *terra de pas*, vivero de *fuerzas y de ideas variadas y a menudo opuestas* en donde ha cuajado una *sabiduría tradicional* y un *seny* tan característico que ha creado, si no una filosofía, al menos un espíritu exclusivo, y una tolerancia que proviene de la necesidad desde la Edad Media de la convivencia de cristianismo, judaísmo y arabismo⁹⁶⁴.

Este *comportamiento* encuentra sus precedentes en Ramon de Penyafort, Ramon Martí, Turmeda, Eiximenis, Ramón Sibiuda y, desde luego, Ramon Llull, a todos los cuales atribuye Tàpies el ansia de conocimiento (*folls tots de*

⁹⁶⁰ P.A., p. 37.

⁹⁶¹ A.E., p. 25.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 31.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁶⁴ E.A., p. 200.

coneiximent) pero, sobre todo, el sentido práctico que les hizo estar *dotats d'un tradicional sentit pràctic de l'art de transformar la realitat, de crear noves realitats*⁹⁶⁵.

En una entrevista realizada por Borja Villel, Tàpies explica cuál ha sido la causa por la que estos autores le han interesado: Lull, además de sus imágenes, que reconoce han podido ser reflejadas en sus obras⁹⁶⁶, lo ha sido por su personalidad de *humanista completo*, su percepción unitaria de la ciencia, y su visión del misticismo y la poesía. En Ramón de Sibiuda, su interés simultáneo por la naturaleza y la religión, es decir, por lo espiritual y lo material. Enrique de Villena por sus escritos sobre alquimia y ciencias ocultas⁹⁶⁷.

Tàpies entiende, muy cerca del concepto de arte del *τέχνη* griego, que en Cataluña existe un concepto de *art general*, de carácter globalizador, que atribuye a las expresiones *l'art del metge, del jurista, del polític, del pintor*⁹⁶⁸ y, concretamente una característica del espíritu catalán aúna el sentido de lo *útil* con el de la *belleza*, lo que hace que el arte pueda servir para el *progreso*⁹⁶⁹.

Superando la idea de "nacionalismo igual a conservadurismo", precisamente el *arte de vanguardia, el auténtico*, puede ser considerado parte integrante del catalanismo y ello porque el *arte nuevo* ha de tener su *enraizamiento en la tierra*⁹⁷⁰.

Pero existe, también en Cataluña, un nacionalismo reaccionario, folklorismo de juegos florales, *patufista, llepaaltars o lliguer*, en referencia a la derecha tradicional, superficialmente religiosa y mezquina⁹⁷¹.

Así, advierte Tàpies que el sentido de lo patrio puede servir para el blandengue amor al hogar y la obediencia ciega a unos destinos de la patria que no son más que tapaderas para el uso torticero de la bandera patria. Por ello se debe rechazar:

[...] *la precipitada glorificación de nuestras producciones por el simple hecho de ser catalanes o de supuesta intención catalanista, y más considerarles los mejores del mundo, sin antes analizar si realmente aportan alguna cosa original y de auténtico valor para la sociedad*⁹⁷².

Y, desde luego:

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 200 y 201.

⁹⁶⁶ Ver, en este sentido, CATOIR, B., *Conversaciones...*, pp.14 y ss; Catoir, trata la influencia de las imágenes de Lull en la obra plástica de Tàpies.

⁹⁶⁷ Entrevista, en *Antoni Tàpies, 1960-1980, obra gráfica*, BBK, Bilbao, 1997, p. 11.

⁹⁶⁸ E.A., p. 201

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁷⁰ A.E., pp. 25 y 26.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷² *Ibid.*

[...] *el mero hecho de ser un catalán entusiasta no conlleva, evidentemente, que uno sea ya buen poeta o pintor*⁹⁷³.

De hecho, -añade Tàpies en otro lugar-, la exacerbación del nacionalismo puede conllevar la valoración de la obra de aquellos que se escudan en la patria para hacer arte político. Por eso, tras advertir del peligro de que los *nuevos lenguajes enmascaren las cuestiones de fondo*, afirma:

*Lo mismo podríamos decir de algunas confusiones específicas de la cultura catalana, donde las naturales exaltaciones patrióticas antifranquistas y en defensa de la lengua a veces nos han hecho sobrevalorar ciertas obras, saltando por encima no ya de importantes consideraciones de fondo, sino incluso de forma*⁹⁷⁴.

Rechazado el nacionalismo reaccionario, Tàpies entiende la absoluta necesidad de salvaguardar el legado cultural catalán, pero no porque se entienda superior, sino porque, al igual que otras minorías étnicas y nacionales en todo el mundo, participa de lo que llama una *estética profunda*. Así, el valor de lo local, lo particular, se entiende en la estética tapiesiana como un principio universal.

Efectivamente, inmediatamente después de manifestar el enraizamiento de su producción artística en su patria, afirma:

*Pero siento, como tantos, el drama político de España. Éste saldría en mis obras aunque no me lo propusiera*⁹⁷⁵.

Y, del mismo modo, su obra:

*Entronca naturalmente con las ideas dominantes en el arte moderno europeo*⁹⁷⁶.

Por ello Tàpies nunca ha pretendido realizar un arte nacional:

*Nunca he tenido la intención de realizar algo parecido a una pintura catalana, puede darse el caso, pero no es una decisión consciente. También puede pasarles lo mismo a los artistas de otros países. Nunca me he propuesto crear una pintura nacional*⁹⁷⁷.

Lo contrario puede provocar la degradación de la obra y desembocar en auténticas “malas artes” cuando:

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ B.N., p. 160.

⁹⁷⁵ P.A., p. 44.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁷⁷ CATOIR, B. Conversaciones..., *op. cit.*, p. 101.

*Nuestra crítica y nuestra historia se han olvidado de combatir por la sola razón de andar con barretina, de empuñar el falç o de camuflarse bajo la inscripción de Països Catalans*⁹⁷⁸.

De hecho, niega todo valor a un arte que se encuentre enclaustrado en cualquier ámbito exclusivo, porque:

*No hace falta que el artista de hoy se dirija a ningún grupo humano en particular, su esfuerzo se ha de concentrar en la obra: conseguir una obra total, profunda y eficaz*⁹⁷⁹.

Y ello en base a que, lejos de la pretensión conservadurista, se ha de relacionar la idea de nación y vanguardia:

*[...] nuestro arte de vanguardia, el auténtico, pueda ser considerado parte integrante del catalanismo sino que éste llegue a ser, incluso a aparecer, como condición indispensable para los que quieran ir realmente hacia adelante*⁹⁸⁰.

Y, reiterando la necesidad de relacionar nacionalismo y progreso, afirma:

*[...] la utilidad sigue estando unida a la verdadera belleza, aunque a muchos tampoco se lo parezca- para el hombre en general, para el bien común, para el progreso. Porque además, aunque suene extraño debido a la actual confusión de valores, el sentimiento patriótico -digámoslo claramente-, por lo menos en nuestro país y pese a lo que puedan creer los impacientes, sigue siendo también esencialmente progresista*⁹⁸¹.

Es dentro de esa tradición, inserta en una cultura determinada, incluida (y, como ya hemos visto, esta idea tiene una importancia capital en la estética tapiesiana) una *tradición simbólica*, (cuya importancia nodal en la estética tapiesiana estamos comprobando reiteradamente), donde:

*[...] el artista busca siempre los esquemas fundamentales, últimos, las justificaciones más generales de las cosas, los símbolos, que les dan valor universal y duradero. Y con lo catalán pasa lo mismo*⁹⁸².

En la misma línea de unir nacionalismo y progreso, ha declarado a José Miguel Ullán:

⁹⁷⁸ A.E., p. 27.

⁹⁷⁹ P.A., p. 36.

⁹⁸⁰ A.E., p. 25 y 26.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 31.

*Las raíces catalanas han brotado espontáneamente en mi obra, no son hijas, pues, de un propósito deliberado. Si se ven estas huellas es porque debo llevarlas marcadas en la sangre y me salen sin querer. Es mi lengua, mi paisaje, mis parientes y amigos, mi historia... Pero nuestra historia tiene también un valor de símbolo especial: nuestra historia coincide con la historia de la formación de las ideas democráticas. Y aquí sí que he hecho un esfuerzo más deliberado para propagarlas*⁹⁸³.

Así, lo nacional solo tiene sentido en cuanto que transita por el camino de los valores generales y democráticos.

Por ello, precisamente desde el arraigamiento en su patria, el pensamiento de Tàpies se puede considerar universalista en cuanto que formula una ideología y una práctica unidas por el común denominador de una cierta *tradición mágica* encarnada en las más diversas culturas, entre ellas la medieval catalana, y la lucha por la percepción, a través del arte, de una *realidad nueva* que pretende convertir cada pieza plástica, proceda de la cultura que proceda, en un *objeto de poder*⁹⁸⁴.

En esto consiste el valor universal del *progresismo del espíritu catalán*, que encuentra su legitimidad en los *valores morales en general*, donde resulta verosímil el *especial patriotismo*⁹⁸⁵.

Son estos *valores morales* los que han de informar la *estética*, y no es posible una *estética* sin ellos:

*Si la misión de los artistas y poetas es promover la reflexión, suscitar y atraer la atención, dar a conocer e iluminar la realidad y, en suma, exaltar todo cuanto nos haga más libres y más perfectos como humanos ¿olvidaremos o infravaloraremos el hecho de que la historia de la formación de nuestro país coincide con la historia de la conquista de la libertad y con el avance democrático del mundo?*⁹⁸⁶

La conjunción del *sentido de lo práctico* y la *visión poética del mundo* forma el auténtico *espíritu catalán*, el que *es a la vez liberal y tradicionalista*. Y solo así se pondría en práctica:

[...] *la idea de un verdadero servicio a nuestro pueblo y al mundo entero*⁹⁸⁷.

Pues:

⁹⁸³ Entrevista con Jose Miguel Ullán, en *Antoni Tàpies*, Cuadernos Guadalimar, n.º 8, 1978.

⁹⁸⁴ A.L. p. 49.

⁹⁸⁵ A.E., p. 34.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

*Los catalanes tenemos esa suerte. Podemos ser progresistas y a la vez perfectamente tradicionales*⁹⁸⁸.

Y por ello:

*Su tradición verdadera es la libertad*⁹⁸⁹.

Es ese valor universal que se plasma en la inspiración de lo particular, de la cultura y la idiosincrasia catalana, donde Tàpies encuentra, junto a un acendrado sentido práctico, también *amplias visiones poéticas*:

Es una manera poética de ver la realidad -que conlleva, como es sabido, tanta dosis de instinto y de impulsos que escapan a la razón, [...]

Así, Tàpies relaciona el propio carácter, el espíritu catalán, con la cuestión gnoseológica. Se trata de la consecución de una visión profunda de la realidad a través de la *verdad poética* arraigada en el pueblo.

Esta visión poética, incluso idealizada, está unida sin duda a la leyenda y al *mito*, escapa al análisis científico, el cual, desde luego, en palabras de Pere Ardiaca, *destruiría los mitos creados por el subjetivismo nacionalista*⁹⁹⁰.

Se trata aquí de un punto nodal en la estética tapiesiana que se inserta en una línea de pensamiento muy fructífera.

En el mismo sentido dice T. Roszak:

*[...] el mito, en su nivel más profundo, es ese algo creado colectivamente que es como la cristalización de los valores fundamentales de una cultura*⁹⁹¹.

La conexión entre la idea de *mito* y *visión poética* e histórica frente al estático racionalismo cartesiano fue formulada, como recuerda E. Grassi⁹⁹², por Giambattista Vico en su obra *Scienza nuova*⁹⁹³ en donde, como ya hemos señalado anteriormente, se afirma que los mitos y las fábulas fueron la primera historia del mundo y el lenguaje poético significaba la realidad circundante, antes del pensamiento lógico-racional de los filósofos⁹⁹⁴.

En el mismo sentido Tàpies afirma que la fría cirugía del análisis racional es inútil para comprender el fondo real de los mitos y leyendas de un pueblo, que pueden ser tan importantes (o más) que la propia historia.

⁹⁸⁸ B.N., p. 67.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁹⁰ A.E., p. 32.

⁹⁹¹ ROSZAK, T., *El nacimiento... op. cit.*, p. 230.

⁹⁹² GRASSI, E., *Vico... op. cit.*, p. 161.

⁹⁹³ VICO, G., *Ciencia nueva*, traducción de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 2006.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

Por ejemplo, nadie cree que Hércules fundara Barcelona, pero ningún mito como aquel de los *muchos trabajos y grandes gestas* puede representar tan bien a una ciudad *marinera, laboriosa y audaz*⁹⁹⁵.

Y porque, en definitiva:

[...] *el mito es poesía*⁹⁹⁶.

3.3. TRADICIÓN Y HUMANISMO. LOS MAESTROS DEL PASADO.

Según Tàpies, en la historia, del arte, existen unos:

*Maestros de espiritualidad, antiguos y modernos*⁹⁹⁷.

Pero ¿quiénes son esos maestros?

Las obras de estos artistas forman una continuidad, en metáfora de Klee, semejante a un árbol. Artistas que, en la *tradición de rebeldía*, conculcan el monopolio del Humanismo renacentista, muy limitado en el tiempo, para formar la *gran tradición del humanismo de todos los tiempos*⁹⁹⁸.

Y sobre la trama de la perennidad del *verdadero humanismo* Tàpies inscribe los nombres de sus protagonistas, porque el artista se debe a la originalidad pero también a esa cadena que en la historia forman las obras que se corresponden con una determinada concepción del arte.

Por eso, significativamente, cuando se le requiere para que cite sus influencias se siente obligado a:

[...] *aludir a los maestros del pasado, [...] 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 reconfortan en momentos de duda*⁹⁹⁹.

De nuevo aquí, Tàpies pone el acento en el sentido historicista de la tradición como auténtica *tradicito*, tanto en el sentido de transmisión generacional de ciertos valores como, en el establecido por el derecho romano, transmisión de la propiedad, en este caso entendida como *patrimonio común de la humanidad*:

⁹⁹⁵ A.E., p. 33.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁹⁷ V.A., p.15.

⁹⁹⁸ P.A., p. 61.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

[...] decir con Eliot que ningún poeta, ningún artista tiene sentido por sí mismo. Que comprenderlos es ponerlos en relación con los poetas y los artistas del pasado¹⁰⁰⁰.

Frente a quienes entienden que la tradición hace referencia al humanismo renacentista, niega que éste posea el monopolio del humanismo:

*La negrura de Goya, lo demoníaco de Füsli, 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...*¹⁰⁰¹

Un hito en este gran magisterio lo constituyen las vanguardias que han sabido expresar una visión de la realidad que la moderna ciencia ha dado a conocer y que enlaza con las culturas tradicionales no occidentales, para constituir el *humanismo de siempre*. En este proceso es fundamental la revalorización del arte de otras culturas:

[...] 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 añicos¹⁰⁰².

De hecho, muchos de los *maestros de todos los tiempos* pertenecen a culturas orientales¹⁰⁰³.

Una concreta plasmación de lo que nuestro autor entiende por *maestros de la tradición* la constituye la selección de reproducciones de obras de arte realizada para su libro *El arte y sus lugares*. En él la variedad de lenguajes y la ausencia de criterios formales pueden extrañar al no iniciado. En su texto nos da a conocer el común denominador de todas estas imágenes: el sentido de operatividad del arte, en cuanto que las obras son *objetos de poder*¹⁰⁰⁴. Se trata de su capacidad para constituirse en vehículos de conocimiento.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁰³ B.N., p. 111.

¹⁰⁰⁴ A.L., p. 49.

Las características generales de las obras de lo que llama *gran arte universal* son señaladas en un escrito, titulado significativamente *La tradición simbólica y la psichistoria*, en donde insiste en la idea de que forman parte del patrimonio de la humanidad:

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 apunta¹⁰⁰⁵.

Los sorprendentes descubrimientos en la ciencia, sobre todo en física, -insiste aquí Tàpies-, 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 debería provocar necesariamente un cambio en la conciencia de la posición del hombre en el mundo.

Y, consecuentemente, también condiciona un cambio en la propia noción de *humanismo*, trastocando la visión del clasicismo renacentista, al repercutir decisivamente en la representación del espacio y la materia.

Es este *humanismo de siempre* el que conculca la representación de la *realidad aparente* de corte clasicista o naturalista y legitima el arte no figurativo.

Y, saliendo al paso de quienes entienden que tal arte está deshumanizado, como es el caso de Ortega y Gasset¹⁰⁰⁶, afirma que 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 formas¹⁰⁰⁷.

Sin embargo, la propia nota de perennidad del humanismo requiere de la novedad en la expresión de lo humano. De ahí la pérdida de valor, por la reiteración vacía, y un cierto manierismo, de la abstracción limitada a la

¹⁰⁰⁵ V.A., p. 81.

¹⁰⁰⁶ P.A., p. 170.

¹⁰⁰⁷ A.E., p.218.

plasmación de formas geométricas que se generalizó en las décadas siguientes a la gran explosión de la abstracción.

Precisamente, la *expresión de lo humano* no permite ni la exclusión de la abstracción ni la prohibición de plasmar figuras. Lo humano requiere la superación de la dicotomía abstracción/figuración. Por esto afirma que prefiere cualquier señal, aunque sea ínfima, que represente *lo humano* y rechaza aquellas formas demasiado “limpias” y 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*¹⁰⁰⁸.

De ahí que cuando, en el inicio de su carrera artística, pretendió eliminar la figura humana porque entendía que se había producido una *sobrevaloración del ser humano*, no se refería a la desaparición de lo humano, sino más bien a la *transfiguración*, al hecho de *disolver* (la figura humana) *en la materia cósmica*¹⁰⁰⁹.

Es este reclamo de lo humano lo que, según nuestro autor, deslegitima la posmodernidad y, aún antes, el arte pop, en cuanto que representan un arte absorbido por el mercado y por la deshumanización de su contenido:

*Crear 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*¹⁰¹⁰.

También ha existido un *humanismo otro* en las tradiciones occidentales, reivindicado por las vanguardias, pero ha sido ocultado, igual que los valores del medievo, bajo la calificación de brujería:

*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*¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ B.N., p. 337.

¹⁰¹⁰ P.A., p. 152.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 60 y 61.

En este *humanismo de siempre* coincide la *ciencia nueva* y el *arte moderno* con los *maestros de lo perenne*. Y este pensamiento que une culturas muy distantes, es inevitablemente sistémico, hace hincapié en la posición del hombre como una *hebra más de la trama de la vida* implicándole, -aquí de nuevo- en la mentada *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 destrucción¹⁰¹².

En la formulación de este *humanismo de la tradición perenne* coinciden los científicos, filósofos y artistas de la modernidad con los *maestros espirituales de siempre*, a la vez que se proyecta hacia el futuro, hacia una nueva conciencia, una *conciencia cósmica*. Esta conciencia sería así compartida por la visión de la nueva ciencia y los místicos del pasado:

[...] *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, coincidiendo con muchos maestros espirituales de siempre, nos lo 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 consciencia sobre la cual los grandes visionarios y místicos del pasado y del presente han proporcionado algunas luces fugaces*¹⁰¹³.

Consecuentemente, el cambio de la *visión del mundo* proporcionada por la *nueva ciencia* debe provocar una nueva plástica, una nueva estética.

Este *humanismo de siempre* 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... y, muy especialmente, Ramon Llull. Y ello se debe a que:

*Obedecen a causas profundas que incluyen toda una concepción de la vida*¹⁰¹⁴.

El humanismo se concreta en lo contemporáneo en el hecho de que el arte no es más que el *signo* que indica la existencia de un *contenido de lo humano*. Un contenido trascendente que debe afectar a la vida cotidiana.

¹⁰¹² R.A., p. 230.

¹⁰¹³ V.A., p. 32.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

Esta condición *operativa* del arte es lo que Tàpies señala, junto a la ciencia, la filosofía, la literatura -y sobre todo la poesía- como 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 *progresiva* del hombre y su desarrollo en la historia. Pero esa consciencia, a cuya formación pueden coadyuvar diversas fuerzas sociales, resulta inútil sin una ardua labor de transformación interior individual, para la que la experiencia estética puede ser muy útil, al sugerir una percepción de la realidad más verdadera que ya nos enseñaban los maestros del pasado:

[...] *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, para 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 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*¹⁰¹⁵.

Y la relevancia de esta gran tradición humanista alcanza al propio concepto de arte. En Occidente, como es sabido, se ha trazado una línea divisoria entre el arte y la artesanía. No así en la teoría artística tapiesiana, en la que, apoyándose en la realidad de la grandiosa producción de objetos útiles de las grandes culturas tradicionales, valora éstos por su poder simbólico y, por lo tanto, artístico, y así forman parte de la historia del *gran arte* no solo los templos, las esculturas, las pinturas, sino también, -máxime teniendo en cuenta que estos objetos afectan a la vida cotidiana-, los jardines, los vestidos, los muebles, las cerámicas, las caligrafías...¹⁰¹⁶

Este mismo sentido de lo tradicional, por el que se revaloriza el *trabajo* es decir, la *materialidad* de la obra en su significado simbólico, es lo que eleva la artesanía a la categoría de arte; es el que impregna la producción en el *cuerpo* del objeto y su alta significación como revelación en la propia experiencia estética en la vida cotidiana¹⁰¹⁷.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

3.4. TRADICIÓN Y MISTICISMO.

Dentro de la noción de *tradición* que formula Tàpies, no caben las religiones oficiales, pero está relacionada con los sentimientos religiosos, específicamente del misticismo, representado por aquellos hombres y mujeres que siempre fueron desobedientes a las jerarquías eclesiásticas.

En la estética tapiesiana la independencia del artista lo es por encima de todo. También respecto a las instituciones que intentan normativizar la ética y la estética, las que llama *religiones institucionales*:

[...] a los diecisiete o dieciocho años me desligué por completo de ese catolicismo practicante que me habían inculcado¹⁰¹⁸.

Rechaza el monopolio de las instituciones religiosas, pero no los sentimientos religiosos y su consecuente influencia en la praxis artística. Por ello su admiración -e influencia en su pensamiento- lo reserva para los personajes *heterodoxos* respecto a aquellas instituciones¹⁰¹⁹.

Identifica lo *místico*, desde su etimología, con lo hermético, lo misterioso, *lo que se oculta tras la realidad visible*¹⁰²⁰. Abandonado el catolicismo, su interés se trasladó hacia la mística, especialmente extremo-oriental, a la que considera tan importante como para influir decisivamente en el propio proceso creativo de su obra plástica¹⁰²¹.

Del misticismo medieval estima especialmente su creatividad, singularmente en el arte románico, cuyos valores identifica con los que caracterizan la modernidad: espontaneidad, fantasía individual, deleite por el color, el movimiento, la expresión de los sentimientos... valores ratificados por quienes, como Meyer Shapiro, afirman que ha prefigurado el arte moderno¹⁰²².

El arte medieval, como es sabido, estaba condicionado por los encargos de las instituciones religiosas. Sin embargo, en ciertos espacios a veces marginales, como en los capiteles, los libros miniados o las sillerías de coro, se produjo un arte cercano a la imaginación individual y popular que respondía a símbolos *de todos los tiempos* surgidos espontáneamente¹⁰²³.

La vía mística tiene una especial relevancia en la consideración del arte como instrumento de conocimiento¹⁰²⁴, que se alimenta de la noción de lo

¹⁰¹⁸ CATOIR, B., *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, (1987), p. 73.

¹⁰¹⁹ V.A., p. 77.

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²¹ *Ibid.*

¹⁰²² *Ibid.*, p. 140.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 141.

mágico, incompatible con la tradición positivista y materialista occidental, tanto marxista como capitalista; enlaza con las tradiciones del mundo medieval en Occidente y, de nuevo, con las grandes tradiciones de Oriente¹⁰²⁵, ligadas a lo religioso y lo mágico, incluso a lo teúrgico¹⁰²⁶ inserto en las grandes culturas del pasado, cuyo redescubrimiento puede sustituir con ventaja a las religiones institucionales:

[...] *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? [...]*¹⁰²⁷

En este sentido Tàpies entiende que debemos asumir el nuevo paradigma que nos enseña la *nueva ciencia*, superadora de la dicotomía entre materialismo y espiritualismo o entre la *vía científica* y la *vía mística*¹⁰²⁸.

3.5. TRADICIÓN Y *PHILOSOPHIA PERENNIS*.

Las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas o, si no, son lujos.

A. Coomaraswamy.

El presente apartado plantea la relación entre el pensamiento estético tapiesiano y la corriente de pensamiento llamada *Tradicionalismo* o *Philosophia 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 a la propia *Philosophia Perennis*, como a los autores a ella pertenecientes.

¹⁰²⁵ R.A., p. 229.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

Así, no es casual que en su escrito *Cruces, equis y otras contradicciones*, Tàpies haga referencia expresa a uno de los grandes maestros de la *Philosophia Perennis*, René Guenon¹⁰²⁹, como tampoco que en otros lugares de su obra cite a otros miembros de la *Escuela Perennialista*, como Fritjof Schuon o Ananda Coomaraswamy¹⁰³⁰.

El Tradicionalismo en sí, quizás por su carácter acientífico y en buena medida hermético, ha sido escasamente estudiado en el ámbito académico.

Un libro muy didáctico al respecto es el publicado por Aldous Huxley, *Filosofía Perenne*¹⁰³¹, en el que, además de plasmar una descripción de sus fundamentos, ofrece una selección de los textos que considera más significativos de los autores que conforman una tendencia que se remonta a la antigüedad en Occidente y a los textos clásicos de la sabiduría oriental.

Desde el punto de vista de las ideas estéticas, la Escuela Perennialista ha sido estudiada por Sara Boix Llavería, de la *Universitat de les Illes Balears*, cuya Memoria, *Introducción al pensamiento estético tradicionalista*, se encuentra aún inédita¹⁰³².

En los anteriores apartados ha quedado patente la importancia que Tàpies concede a la consideración del arte del pasado como parte de una *tradicción* y a la necesidad de la recuperación de lo que llama *grandes tradiciones estéticas*, tanto en lo que se refiere al arte primitivo como al medieval y, sobre todo, de las culturas orientales.

Y he aquí la primera coincidencia con la escuela tradicionalista 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 sophia 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 [...]*¹⁰³³

De esta escuela hemos de señalar una gran coincidencia con nuestro autor en un aspecto fundamental: la concepción de una filosofía nunca alejada

¹⁰²⁹ B.N., p. 309.

¹⁰³⁰ A.E., p. 186.

¹⁰³¹ HUXLEY, A., *La Filosofía Perenne*, Edhasa, Barcelona, 1977.

¹⁰³² BOIX LLAVERIA, S., *Introducción al pensamiento estético tradicionalista*. Memoria de investigación, inédita en imprenta, presentada en 2008 en la U.I.B, dirigida por el Dr. D. Francisco Falero Folgoso. Se puede encontrar en versión digital en *ibdigital.uib.es*.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 5.

de la praxis. Una filosofía que, en su sentido profundo, nunca se puede separar de la vida.

Se relativiza así el valor de la filosofía meramente especulativa y se valora, en expresión de D. Bohm y F.D. Peat, aquella que muestra la:

[...] *relación adecuada existente entre pensamiento y experiencia*¹⁰³⁴.

Y este sentido tiene precisamente el núcleo de la filosofía y la estética tradicionalista en la que, al igual que en Tàpies, prima el sentido operativo del pensamiento y del arte.

En este sentido dice Aldous Huxley:

*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*¹⁰³⁵.

Y el pensamiento tapiesiano y su praxis estética y vital poseen ese mismo direccionamiento, esa necesidad de reconocimiento de la *Realidad* a través de la experiencia.

Si es significativo el reconocimiento por parte de nuestro autor de los autores de la Filosofía Perenne, aún más importante 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 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 "philosophia perennis" que, no por casualidad, inventó el propio Leibniz*¹⁰³⁶.

¹⁰³⁴ BOHM, D., y. PEAT, F.D., *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida.*, Kairos, Barcelona, 1948, p. 62.

¹⁰³⁵ HUXLEY, A. *La Filosofía Perenne*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³⁶ B.N., p. 172.

Y con esta misma referencia a Leibniz comienza A. Huxley el mentado libro, aunque, inmediatamente, en el mismo sentido que hemos visto en Tàpies cuando defiende la existencia de unos valores eternos y universales, Huxley afirma que la noción de la *Sophia Perennis* es muy anterior a Leibniz y se hunde en la noche de los tiempos:

Philosophia 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; la psicología que encuentra en el alma algo similar a la divina Realidad, o aún idéntico con ella; la ética que pone la última finalidad del hombre en el conocimiento de la Base inmanente y trascendente de todo el ser- la cosa es inmemorial y universal¹⁰³⁷.

Así pues, Huxley relaciona de inmediato este pensamiento con la metafísica: habla de una realidad superior, una realidad de carácter divino. Es una realidad:

Que no puede ser directa e inmediatamente aprehendida¹⁰³⁸.

En este sentido Boix Llavería cita a R. Guénon para ofrecer una noción de *Tradicición*:

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 refiere¹⁰³⁹.

Así pues, el pensamiento tradicionalista reconoce un *orden superior* en el más puro sentido de la metafísica platónica, pero también y, en coincidencia con el pensamiento oriental, a ese orden superior le llama *Intelecto¹⁰⁴⁰*, es, en la filosofía hindú, el *Prajñā* como *sabiduría, intelecto puro¹⁰⁴¹*.

Tàpies, a su vez, hace referencia a lo que llama la *realidad profunda* y, en confluencia con el tradicionalismo, se refiere también a la existencia de 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

¹⁰³⁷ HUXLEY, A. La Filosofía Perenne. *op. cit.*, p. 9.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰³⁹ BOIX LLAVERIA, S. *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁴¹ COOMARASWAMY, A., *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1934, p. 164.

*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 el caso que nos ocupa, la bondad, que es relativa, contingente, quizá tiene que verse, efectivamente, como una expresión de esa proyección tan humana que llaman belleza absoluta, y que, en algunas tradiciones, muchos creen que poseen los dioses*¹⁰⁴².

La referencia explícita en el anterior texto a la existencia de un orden superior y la propia expresión *realidad profunda* aproximan grandemente el pensamiento filosófico de Tapiés al perennialismo. Pero, en donde existe una relación especular, es en la referencia a la conexión entre esta *realidad profunda* y su *manifestación* y la *ley inversa*. Por ello Boix Llavería, siguiendo a Schuon, al señalar 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*¹⁰⁴³.

Y aquí la escuela formula exactamente el mismo principio a que hace referencia Tapiés, denominándole igualmente *Ley de analogía inversa*:

*La respuesta la encontramos en la ley de analogía inversa, que mencionaba Schuon [...]*¹⁰⁴⁴

Frithjof Schuon formula esta *ley inversa* en los siguientes términos, incidiendo en tres elementos altamente relevantes en el pensamiento tapiésiano, la *forma sensible*, la *realidad no aparente* y el *símbolo*:

*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*¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴² VA. p. 27.

¹⁰⁴³ BOIX LLAVERÍA, *Op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, Boix Llavería ha seleccionado este texto de la obra de Schuon, *De la unidad trascendente de las religiones*, José J. Olañeta, editor, pp. 87- 88.

Continúa explicando al respecto 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 que lo que es primero, mayor o interior en el orden principal será secundario, menor o exterior en la Manifestación formal, al menos aparentemente y viceversa¹⁰⁴⁶.

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 o de realidad no aparente, a dos ideas estéticas fundamentales: la *forma* y el *símbolo*; tan fundamentales como para que merezcan sus correspondientes apartados en el presente texto. Pero adelantemos aquí la siguiente aseveración de nuestro autor:

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 contenidos¹⁰⁴⁷.

Así, cuando trata del necesario sentido operativo del arte en la sociedad habla de nuevo del requisito de la *forma* como elemento actuante. Por eso el artista ha de tener siempre en cuenta la evolución de las formas en la historia¹⁰⁴⁸. Y de ahí su prevención frente a ciertas corrientes *desmaterializadoras* del arte conceptual¹⁰⁴⁹.

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, porque solo en la experiencia estética de la *comunión* con ciertas formas de fuerza talismánica, más allá de la interrogación filosófica o discursiva, el espectador puede sugerir la unión entre el individuo y el cosmos¹⁰⁵⁰.

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

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ V.A.

¹⁰⁴⁸ B.N., p. 43.

¹⁰⁴⁹ A.E., p. 73

¹⁰⁵⁰ V.A., p. 27.

*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*¹⁰⁵¹.

Ya hemos señalado anteriormente la importancia del *símbolo* en el pensamiento tapiesiano. Y aquí, una vez más, lo simbólico se hace patente en su conceptualización comprometida con el carácter gnoseológico del arte.

Tanto en la estética tapiesiana como en el perennialismo, el símbolo se constituye en instrumento destinado a conocer, o al menos sugerir, esa realidad oculta, esa *realidad profunda*, que nuestra *distracción*, causada por la tecnología y la industria cultural, nos vela.

Es a través de ciertos *símbolos tradicionales*, es decir aquellos que permanecen como una constante en la naturaleza humana, y por ello son comunes a muchas culturas, donde se desvela la realidad profunda, siempre mediante una experiencia íntima que tiene a las *imágenes* como vehículo privilegiado, muy por encima de lo mental o conceptual¹⁰⁵².

Tàpies señala, 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 considera qué sea auténtico arte o al menos el arte importante, cita a los artistas que:

*[...] habiendo retomado el sentido originario del arte, han sabido compenetrarse de nuevo con la gran tradición simbolista*¹⁰⁵³.

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 este aspecto, desde luego, tiene el mismo sentido que el concepto de *orden superior* a que se refiere Guenon, pues, según el pensamiento tapiesiano, existe un elemento de permanencia en la historia que, a pesar de la progresiva laización del arte, persiste en las obras maestras como *símbolos funcionales* que van más allá de la realidad aparente y representan valores eternos (bondad, sabiduría, verdad, amor, justicia...) y pertenecen a las antiguas sapiencias y religiones¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵¹ SCHUON, FR., *Autorité spirituell et pouvoir temporel*, citado por Boix Llavería, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁵² *Ibid.*

¹⁰⁵³ V.A., p. 91.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

Cuando hemos aludido al concepto de *orden superior* en el perennialismo, hemos hecho referencia, además de su clara raigambre en la metafísica platónica, a su relación con el Extremo Oriente.

Efectivamente, en el pensamiento oriental existe también el principio 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, Māyā es la Shakti de Atmān 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”¹⁰⁵⁵.

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, también señala la profunda significación del juego (*lila*) entre *todo lo multiplicado* en la apariencia (*māyā*) entendida no solo como ilusión sino también como arte y poder milagroso¹⁰⁵⁶.

En el mismo sentido Mario Perniola ha observado la importancia en Ananda Coomaraswamy de la relación entre lo aparente y lo nouménico en la conceptualización hindú:

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 eídos) como “rupa” (el fenómeno, la apariencia, el aspecto, el cuerpo)¹⁰⁵⁷.

Este sentido trascendente de la *forma* condiciona la propia conceptualización del arte. Y en este aspecto, de nuevo, existe una gran coincidencia entre el perennialismo y el pensamiento estético tapiesiano.

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 concepción del tradicionalismo, conforme al sentido metafísico del que hablábamos más arriba, no dejan de ser una parte más, una manifestación, de la realidad aparente.

Por eso una obra de arte *no es nada*, sino solo un mecanismo de apertura a otras realidades de las meramente aparentes (*māyā*)¹⁰⁵⁸. El arte no tiene ningún valor en sí mismo si no constituye un *resorte*, un *apoyo a la*

¹⁰⁵⁵ SCHUON, F. "El esoterismo como principio y como vía", p. 228, citado por Boix Llavérica *Op. cit.*

¹⁰⁵⁶ V.A., p. 53.

¹⁰⁵⁷ PERNIOLA, M., La estética del siglo XX, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁵⁸ B.N., p. 64.

meditación que nos conduzca hacia el conocimiento, de tal modo que la valoración de las obras de arte lo han de ser precisamente por lograr este objetivo¹⁰⁵⁹.

Y, en el mismo sentido, para la Escuela Perennialista:

[...] *el arte no es el vértice de su escala de valores*¹⁰⁶⁰.

Y ello es porque el arte, en el pensamiento tradicionalista, como en Tàpies, es un instrumento de conocimiento en cuanto que constituye el *resplandor de lo Absoluto*¹⁰⁶¹.

Otra de las facetas en las que hallamos cierta confluencia es en la tensión entre lo laico y lo sagrado.

Tàpies pugna por el regreso de lo *sagrado*¹⁰⁶².

Y de nuevo coincide con la escuela tradicional. En este sentido 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 sagrado 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 heraldos 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*¹⁰⁶³.

Y, en el mismo sentido, Tàpies ha afirmado que el *sentido "religante"* del arte ha sido continuo desde la Grecia clásica, en la Edad Media (Aquino) y el Renacimiento (Da Vinci), así como en Leibniz, Ruskin o Tolstoi. Se trata de la idea de la *Belleza* asociada con la *Verdad* y lo *Absoluto*; lo *sagrado* y la *mística*¹⁰⁶⁴.

Así, una de las grandes concomitancias, muy relevante, entre el pensamiento estético de Tàpies y el perennialismo es la recepción de la filosofía y el arte del lejano Oriente.

Efectivamente, y como ya hemos indicado anteriormente, no puede llegarse a una cabal comprensión de la reflexión estética tapiesiana sin la

¹⁰⁵⁹ P.A., p. 47.

¹⁰⁶⁰ BOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁶² V.A., p. 81.

¹⁰⁶³ BOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁶⁴ V.A., p. 104.

perspectiva de la profunda recepción que nuestro autor ha hecho de las diferentes modalidades de las tradiciones orientales.

Y en el mismo sentido, los autores de la Filosofía Perenne, reivindican la recuperación de las *grandes tradiciones del pasado*, que, sin minimizar las tradiciones de la mística occidental ni otras, como las de los indios americanos, o la islámica, incide especialmente en el redescubrimiento del pensamiento del Oriente:

*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 por este 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 preservado intactas sus enseñanzas más interiores, así como su aspecto operativo, lo que no era el caso en la espiritualidad occidental*¹⁰⁶⁵.

Es importante remarcar aquí, una vez más, la trascendencia del principio de *operatividad* de la doctrina, la necesidad de la íntima relación entre teoría y praxis que señala Boix LLavería, pues también en Tàpies, como estamos viendo, es fundamental dicha condición que toma una especial relevancia a través de las diferentes métodos o *camino*s (*tao* en chino, *do* en japonés) desarrollados específicamente en Extremo-Oriente hacia la transformación individual, entre los que la pintura, tanto para Tàpies como para la tradición oriental, ostenta cierta primacía¹⁰⁶⁶.

Tàpies entiende que la valoración de la espiritualidad extremo-oriental ha ayudado a Occidente a redescubrirse a sí mismo¹⁰⁶⁷. Y, según Boix Llavería, en palabras de Nasr, uno de los primeros autores tradicionalistas:

*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*¹⁰⁶⁸.

De hecho, la consolidación del perennialismo en los que Boix Llavería, llama *padres de la Escuela Tradicional* enlaza directamente con el propio descubrimiento e incluso la iniciación de éstos en el esoterismo oriental.

¹⁰⁶⁵ BOIX LLAVERÍA, S. *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁶⁶ CHENG, F., *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2010, (2004), pp. 9 y 10.

¹⁰⁶⁷ CATOIR, B., *Conversaciones...op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁶⁸ NASR, citado por BOIX LLAVERÍA, S. *op. cit.*, p. 25.

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, que había recibido la iniciación de maestros orientales y en el conocimiento de la metafísica china y el *Tao Te King*, dedicándose paralelamente a su iniciación en la doctrina sufí al estudio de las civilizaciones de las lenguas orientales, viajando a la India¹⁰⁶⁹.

Otro de los padres de esta tendencia es Ananda Coomaraswamy, (Colombo, 1877- Boston, 1947) uno de los pocos perennialistas reconocido por 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 india¹⁰⁷⁰. Fue 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 Gíta, 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 *Sophia Perennis Universalis* tiene su paralelo conceptual en el *Sahnâtana Dharma* dada por Coomaraswamy¹⁰⁷¹. Se trata de una enseñanza, según A. Huxley, que se basa en la experiencia directa y que se expresa concisamente en la fórmula sánscrita:

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 realmente¹⁰⁷².

Y en este exacto sentido trata Tàpies de una cuestión central en su pensamiento: la superación de la visión dualista de la realidad en Occidente: alma y cuerpo, materia y espíritu, lo racional y lo irracional, etc... todo lo cual, siguiendo a A. Watts, ha tenido para Occidente un efecto catastrófico.

Por eso Tàpies señala la fundamental importancia que para su pensamiento y para su praxis artística tuvo la aportación de Oriente y su visión del mundo desde el *pensamiento no dual*, cuya negación, nunca

¹⁰⁶⁹ *Ibid.* p. 29.

¹⁰⁷⁰ ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002), p. 66.

¹⁰⁷¹ BOIX LLAVERÍA, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁷² HUXLEY, A., *La Filosofía Perenne*, *op. cit.*, p. 16.

inocente, constituye un gravísimo error para el desarrollo moral de Occidente¹⁰⁷³.

Otra importante coincidencia: como ya hemos visto, dada su noción instrumental del arte, Tàpies no distingue entre artes mayores y artes menores, por lo que aquello que en Occidente se ha dado en llamar *artesanía* puede constituir propiamente arte.

Y en este ámbito dice Boix Llavería que el perennialismo 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:

*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*¹⁰⁷⁴.

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* moderno¹⁰⁷⁵, así el perennialismo, por boca de uno de los “padres” de la tendencia, F. 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 como dentro del mecanismo de un reloj*¹⁰⁷⁶.

Otra coincidencia relevante consiste en que tanto el perennialismo como Tàpies conceden gran importancia 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 lenguaje¹⁰⁷⁷. Y para el perennialismo:

¹⁰⁷³ CATOIR, B., Conversaciones ..., *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁷⁴ BOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.* p.103.

¹⁰⁷⁵ P.A., p.115.

¹⁰⁷⁶ SCHUON, F., *Miradas a los mundos antiguos*, citado por Voix Llavería en *op. cit.*, p.104.

¹⁰⁷⁷ CATOIR, B., Conversaciones... *op. cit.*, p.87.

*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*¹⁰⁷⁸.

Y una confluencia más 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 está desprovista de espacio o de profundidad, porque carece de misterio y, por lo tanto de la vibración de infinitud*¹⁰⁷⁹.

Como hemos referido anteriormente, Tàpies encuentra insuficiente la utilización contemporánea de las formas naturalistas clasicistas, por su inadaptación al contemporáneo concepto de realidad. De igual modo, el tradicionalismo niega legitimidad a esta representación de la realidad, basada en reglas naturalistas y, en el mismo sentido de nuestro autor, la razón de ello es que se encuentran contrapuestas al arte tradicional cuya función es fundamentalmente simbólica. Por ello dice F. 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.*¹⁰⁸⁰.

Se ha de reseñar aquí que este párrafo, además, expresa una idea igualmente nodal, como veremos, en la estética tapiesiana: la superación de la dicotomía figuración/abstracción, aquí, como en el propio pensamiento de nuestro autor, evidentemente relacionada con la función simbólica del arte en cuanto que, a través de las imágenes, revela, o al menos sugiere, una realidad no aparente.

Y en cuanto 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 para representar la realidad contemporánea, exige se respete la *verdad* de la superficie del plano:

¹⁰⁷⁸ BOIX LLAVERÍA, S., *op. cit.* p. 104.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p.90.

¹⁰⁸⁰ SCHUON F., *De la unidad trascendente de las religiones*, citada por VOIX LLAVERÍA, S., en *op. cit.*, p.105.

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 normativa¹⁰⁸¹.

Otra coincidencia más ocurre en la propia *función* del arte, que, para Tàpies, en el sentido que ya hemos dicho repetidamente, tiene el carácter de instrumento de descubrimiento de la *realidad profunda*, al igual que para el tradicionalismo:

La misión del arte es extraer las cortezas para poner de manifiesto los núcleos, o destilar las materias hasta extraer de ellas las esencias¹⁰⁸².

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 visión del mundo, coadyuva a hacer al hombre mejor a través de la experiencia estética de la contemplación, así, 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 “darshan” hindú: contemplación de un hombre santo, de un lugar sagrado, de un objeto venerable, de una imagen divina¹⁰⁸³.

Otra de las características conocidas en el pensamiento estético tapiesiano es el carácter didáctico del arte, pero éste, debido a su carácter simbólico, no es fácil de comprender y nunca debe rebajar su exigencia de forma ni contenido para contentar al espectador.

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.

Y, del mismo modo, para el perennialismo:

[...] 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

¹⁰⁸¹ SCHUON, F. *El esoterismo como principio y como vía*, citado por BOIX LLAVERÍA, en *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p.109.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p.111.

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”¹⁰⁸⁴.

Hasta aquí hemos mostrado los puntos de confluencia entre el pensamiento estético del tradicionalismo y la reflexión estética en Tàpies. Evidentemente se podría realizar un análisis de las diferencias, pero con ello nos alejaríamos del objetivo de la presente investigación.

En conclusión, el perennialismo 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 principio del *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 para contrarrestar la alienación y banalización de la frívola sociedad contemporánea:

[...] 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 tiempos¹⁰⁸⁵.

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 haya pertenecido a movimiento o grupo alguno. Él mismo ha referido el rechazo que le provoca toda idea de pertenecer a cualquier movimiento grupal, sin por ello eludir su compromiso personal mediante acciones concretas en defensa de causas que ha considerado justas. Consecuentemente, ha prestado en múltiples ocasiones su apoyo expreso a grupos, tendencias, incluso partidos políticos, sin adherirse orgánicamente a ellos.

En este sentido, a pesar de la enorme influencia que ha ejercido en la obra y en la vida de nuestro autor las diversas modalidades del pensamiento oriental, ha negado sentirse un adepto al budismo¹⁰⁸⁶.

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, paralelo a un agudo sentido

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁸⁵ P.A., pp. 67- 68.

¹⁰⁸⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 73.

de la independencia- es una característica de la personalidad de Tàpies, muy relevante en su pensamiento estético.

Y esta discreta posición, -que es característica también, desde su mismo 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*. Y no solamente en referencia a aquello que es imposible decir -lo que sólo aparece donde cesan las palabras,- sino porque *no se debe decir*.

Por eso 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 ningún tipo de propaganda. Al contrario quieren el secreto” “Oculto 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 [...]*¹⁰⁸⁷ .

La propia escuela perennialista tiene un origen muy cercano a lo *oculto*. No solamente por su visión del mundo, sino también porque esta misma visión y su expresión podía ser muy peligrosa personalmente, porque conculca el poder político y en según qué regímenes cabía -y aún hoy en algunos países- preservar la integridad personal de sus miembros:

*Se protegía celosamente del público, incluso era frecuente en los escritores de la primera generación el uso de seudónimos*¹⁰⁸⁸ .

Las causas de esta circunstancia pueden ser varias.

S. Boix Llavería pone el énfasis en el hecho de que la propia doctrina posee un carácter íntimo y personal que constituye el común denominador de un grupo enormemente heterogéneo de componentes, sumamente difícil por ello para su estudio¹⁰⁸⁹ .

Hay ciertamente una dificultad en la adscripción de ciertos autores precisamente porque han mantenido oculta su pertenencia a dicha escuela.

En este sentido la propia Boix Llavería señala a autores contemporáneos, como Mircea Eliade, y del tiempo pasado, como Yeats o W. Blake.

Al respecto cita Boix Llavería 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

¹⁰⁸⁷ A.L., p. 75.

¹⁰⁸⁸ BOIX LLAVERÍA, S., *Op. cit.*, p.11.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

*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*¹⁰⁹⁰.

Aquí planteamos otra hipótesis: tanto en los tradicionalistas como en Tàpies existe una gran prevención respecto a la extraordinaria capacidad de absorción y banalización de las ideas por la moderna 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, como hemos visto anteriormente, evitar la proliferación indiscriminada de las ideas trascendentales, su puesta *a la mode*, su vulgarización.

Así, existe también una coincidencia entre el pensamiento tapiesiano y el perennialismo: en ambos existe la idea de que según qué conocimientos no deben ser revelados.

Y, como colofón, diremos que, habiendo iniciado el presente apartado dedicado a la relación entre el pensamiento estético tapiesiano y la corriente de la *Philosophia perennis*, podemos, muy significativamente, concluirlo con dos citas: la primera perteneciente a uno de los autores, Fritjof Capra, 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. Es este autor, cuyos textos han influido poderosamente en Tàpies, precisamente quien ha afirmado 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*¹⁰⁹¹.

¹⁰⁹⁰ RAINE, K., *Blake and Tradition*, vol. 2., Princeton University Press, 1968, citado por Boix Llavería, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁹¹ CAPRA, F., *La trama de la vida*, *op. cit.*, p. 29.

La otra cita corresponde al propio 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 *Sophia 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:

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 [...] Fritjof 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 contemporáneas¹⁰⁹².

¹⁰⁹² R.A., p. 227.

II ANTECEDENTES

1. LAS RAÍCES ROMÁNTICAS.

Según Tàpies, el movimiento romántico produjo:

*El gran corte a comienzos del siglo XIX: es el inmenso cambio que el romanticismo inflige a la creación artística*¹⁰⁹³.

Señala así nuestro autor su enorme trascendencia y, al igual que otros autores¹⁰⁹⁴, afirma su continuidad y repercusión en el arte contemporáneo:

*Y de esta nueva era (romántica) -¿hace falta subrayarlo? el arte aún no ha salido*¹⁰⁹⁵.

Afirma con ello la vigencia contemporánea de los postulados románticos, de los que, consecuentemente, su pensamiento y su obra plástica habrían participado igualmente.

En el mismo sentido ha señalado Paolo d'Angelo la dificultad de acotar en el tiempo la permanencia del pensamiento romántico:

*[...] la herencia de la estética romántica ha sido tan vasta y multiforme que es prácticamente imposible circunscribirla [...] el influjo de las ideas románticas ha sido tan vasto que prácticamente no hay teoría estética posterior que no les sea deudora. Una historia del legado del romanticismo acabaría por coincidir, en gran medida, con la historia global de la estética de los siglos XIX y XX*¹⁰⁹⁶.

Es importante reseñar aquí, cuando afirmamos la raíz romántica del pensamiento tapiesiano, la conciencia de la pertenencia a dicha tendencia, del mismo modo en que aquellos autores, sobre todo el grupo nuclear formado en Jena a partir de 1796 en torno a los hermanos Schlegel, se sintieron miembros de un grupo tan compacto internamente como polémico hacia el exterior¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹³ B.N., p. 103.

¹⁰⁹⁴ TODOROV, S., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

En el ámbito de la producción plástica tampoco es extraña la idea de la relación entre los autores románticos y contemporáneos. No es solamente la analogía formal de ciertas obras, en lo que Panofsky llamó *pseudomorfosis*, entre, por ejemplo, como ha mostrado Robert Rosemblum, la obra *Monje junto al mar* de C. David Friedrich y *Verde sobre azul* de M. Rothko, sino que, entre los pintores románticos, como el citado Friedrich, Turner, Blake, Runge... y los contemporáneos, como el citado Rothko, Pollock, O'Keefe, B. Neuman, existiría una real *continuidad histórica*, fundamentalmente en torno a la búsqueda de lo *sagrado en un mundo profano*¹⁰⁹⁸, idea que, como estamos viendo es nodal en el pensamiento de nuestro autor.

Pero cuando hablamos de las raíces románticas del pensamiento tapiesiano, hemos de preguntarnos: ¿Qué *romanticismo*?

Existe una profunda diferencia entre lo que se ha dado en llamar el *romanticismo temprano* y el *romanticismo tardío*. Es aquí donde es forzoso traer a colación esta distinción, demasiadas veces olvidada, o simplemente ignorada, distinción que implica posturas ideológicas y operativas contrapuestas con más intensidad aún que la propia dicotomía romanticismo-clasicismo. Y esta cuestión posee profundas repercusiones en el pensamiento de Tàpies.

El primer romanticismo, o “temprano”, dice Marchan Fiz, tras recordar el escaso estudio que ha merecido esta distinción:

*“El primer romanticismo [...] bajo la influencia de la Revolución Francesa, es de carácter cosmopolita e ilustrado; en una palabra, se trata de un Idealismo volcado hacia el futuro. El romanticismo tardío subraya los caracteres nacionales, la literatura y el arte acordes con el espíritu de cada pueblo o nación, posiblemente en reacción a la invasión napoleónica de 1806, restablece las ligazones con la tradición y con el pasado contemplados de un modo mítico, promueve los diversos historicismos, neos, revivals, que dejarán sentir su presencia en la historia artística y arquitectónica de la primera mitad del siglo XIX*¹⁰⁹⁹.

Pero es que el propio concepto de romanticismo, como señala Marc Jimenez, es un término *tan difícil de definir que Friedrich Von Schlegel necesita dos mil folios para intentar hacerlo*¹¹⁰⁰, incluso, como han reseñado Lacoue-Labarthe y Nancy, el propio término -que nunca fue utilizado por los románticos para referirse a sí mismos- está envuelto en un gran equívoco,

¹⁰⁹⁸ ROSEMBLUM, R., *La pintura moderna. y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, 1993 (1995) pp. 15-19 y 85.

¹⁰⁹⁹ MARCHAN FIZ, *La estética...*, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁰⁰ JIMENEZ, M., *¿Que es la estética?* *Op. cit.* p.115.

quizás porque constituyó en sí un proyecto -del que el célebre *Fragmento 116* de *Athenaeum* es un buen ejemplo- que, por su extrema importancia, excedía con mucho un nombre carente de precisión¹¹⁰¹.

Sí podemos afirmar, sin temor a error, que el romanticismo surgió en Alemania en un momento de crisis general: social, moral, religiosa, política... y, consecuentemente, también filosófica y estética, sobre todo en torno al *cuestionamiento o asunción de la "razón" moderna*¹¹⁰², ámbito absolutamente relevante, como estamos viendo, en el pensamiento de Tàpies.

W. Tatarkiewicz, tras ratificar la ambigüedad esencial y la complejidad del fenómeno y las transformaciones del propio concepto desde su origen estrictamente alemán, ofrece nada menos que veinticinco definiciones de lo romántico: preponderancia de *las funciones irracionales de la mente*, (sentimiento, intuición, impulso, entusiasmo, fe), de *la imaginación*, de *lo poético*, de *la ternura*, de la naturaleza *espiritual* del arte, el *predominio del espíritu sobre la forma*, de *los intereses éticos* sobre los estéticos. El romanticismo personifica *la rebelión contra las fórmulas aceptadas y contra todo tipo de reglas (creatividad)*, *la revolución de la psique* contra la sociedad, la prevalencia del *individualismo*, del *subjetivismo*, la predilección por *lo extraño*, el ansia de lo *infinito*; el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las *profundidades de la existencia*; la comprensión *simbólica* del arte; el rechazo de todos los límites, el reconocimiento de *lo diverso* y la hostilidad hacia cualquier tipo de estandarización y simplificación; imitación de la naturaleza como valoración de la realidad en cuanto diversa y no estandarizada; el rechazo de la *realidad en cuanto realidad social*; valoración de una cierta *realidad vital*, dinámica, pintoresca; el rechazo de la belleza armónica a favor de producir en la gente una *acción poderosa*, un efecto... un *choque*; la aceptación del *conflicto* como categoría artística; y *lo inadecuado*, *lo miserable* y *el sufrimiento* como fuente de inspiración¹¹⁰³.

Todas estas características se pueden resumir en una serie de categorías que son aquí útiles en cuanto que conforman nociones nodales en el pensamiento tapiesiano.

Pero, previamente, y condicionando su observación, se ha señalar la gran cuestión histórica que enfrenta el par *clásico/romántico*.

A la vista de los textos de nuestro autor, parece existir una contradicción en torno al propio concepto de romanticismo. Efectivamente Tàpies, concede una importancia fundamental, en la larga marcha de las *estéticas de siempre*,

¹¹⁰¹ LACOUÉ-LABARTHE, P., y NACY, J. L., *El absoluto literario, Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Ed. Eterna cadencia, Buenos Aires, 2012, (1978), pp. 16-19.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁰³ TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas, op. cit.*, pp. 219-230.

al movimiento romántico, enfrentándolo al clasicismo¹¹⁰⁴. Pero el movimiento romántico, al menos en un primer momento, no se desliga de ningún modo de la tradición clásica¹¹⁰⁵. Es más, como dice Marc Jimenez, los autores que en un principio participan del movimiento del “Sturm und Drang”, primer movimiento hostil al *racionalismo confortable y burgués*, como Goethe, -que ya había escrito *Los sufrimientos del joven Werther-*, y Schiller, evolucionan hacia el clasicismo¹¹⁰⁶, hasta tener que acuñarse la expresión *clasicismo romántico*¹¹⁰⁷. De hecho, como señala P. D'Angelo, entre los *primeros románticos* (los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling, Hölderlin...) y el *clasicismo de Weimar* (Goethe, Schiller) hubo un *intercambio y estímulo continuos*¹¹⁰⁸.

Y esta es la cuestión: el romanticismo no rechazaba lo *clásico*, por el que tenía la más profunda admiración¹¹⁰⁹, sino el *clasicismo*, es decir, la pervivencia de las supuestas formas y cánones de aquél en el neoclasicismo, sobre todo el neoclasicismo francés¹¹¹⁰.

De igual modo, en vano buscaremos animadversión alguna en Tàpies contra lo clásico, más bien al contrario, valora con K. Marx la perennidad del arte y la epopeya griegos¹¹¹¹. Pero, como ya hemos señalado anteriormente, exactamente en el mismo sentido que los primeros románticos, considera inadecuadas el empleo de las formas, los temas y la representación del espacio heredadas del clasicismo en lo contemporáneo¹¹¹².

Es más, Tàpies ni siquiera defiende la radical contraposición de la dicotomía *clásico/romántico*:

*Estas alternancias, a mi juicio, son más un problema sociológico que propiamente artístico. Puede haber olas, modas, en las que el gusto se decantado o se haga decantar) hacia una tendencia determinada. Son también clasificaciones, necesarias al historiador, para agrupar las distintas formas e incluso los distintos temperamentos de artista, pero desde dentro del arte es difícil verlos como "períodos" reales de un tiempo histórico. Y ni siquiera es seguro que exista entre ellos una oposición de intenciones. ¿No han convivido acaso en un mismo período Mondrian y Klee? Además, ¿es cierto que las intenciones de Mondrian desemboquen realmente, como se ha dicho, en el racionalismo de la Bauhaus? Cuando se conoce su espiritualismo y sus preocupaciones teosóficas, es difícil creerlo*¹¹¹³.

¹¹⁰⁴ B.N., p. 142.

¹¹⁰⁵ MARCHAN FIZ, *La estética...*, p. 82.

¹¹⁰⁶ JIMENEZ, M., *Op. cit.*, p. 115.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁰⁸ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo, op. cit.*, p. 35.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹¹¹¹ B.N., p. 107.

¹¹¹² R.A., p. 197.

¹¹¹³ A.E., p. 216.

Tàpies valora la tensión y el equilibrio entre el *orden de la razón* preconizada por el clasicismo y el *desorden de la rebelión* de lo romántico, necesarios ambos, en su contraposición, como *motor de la historia*, comparándolo con la relación existente entre el cilindro y el pistón de un motor¹¹¹⁴.

Así, la reflexión es posible, incluso conveniente, fuera del taller, porque, de vez en cuando, el artista *debería hacer el esfuerzo de analizar el trabajo propio*¹¹¹⁵ y, en el mismo sentido de quienes definen la estética romántica más allá de la *simple reivindicación de los lados oscuros o irracionales del arte*¹¹¹⁶, considera la necesidad de reflexionar sobre el arte y, en el más puro sentido de la determinación del primer romanticismo, derribar barreras entre reflexión y praxis, no contraponiendo radicalmente la dicotomía razón/sentimiento¹¹¹⁷.

Pero, en el mismo sentido en que Tatarkiewicz caracteriza el romanticismo por la preeminencia de las *funciones irracionales de la mente*, el equilibrio señalado se rompe en Tàpies en el momento supremo de la creación en el taller, porque aquí se trata de sumergirse en *lo oculto, lo misterioso*, y para ello es imprescindible la *espontaneidad*¹¹¹⁸ y, con ella, la suspensión temporal del pensamiento racional, es decir, que se pone en valor la productividad de lo *inconsciente*.

Como veremos en el apartado dedicado a la cuestión gnoseológica, en el pensamiento tapiesiano también se plantea la dicotomía *razón/inconsciente*. Tàpies valorará así la complementariedad de ambos campos en una búsqueda de la integridad del desarrollo de las facultades humanas. Sin embargo, como igualmente veremos, lo *no racional*, el sentimiento, la emoción, la imaginación y lo inconsciente poseen, en determinados ámbitos, un mayor poder de penetración, en el mismo sentido en que el arte romántico se califica por su dependencia del sentimiento, la intuición, entusiasmo, la fe¹¹¹⁹.

Es en el ámbito de la praxis artística y concretamente en el proceso creativo, -del mismo modo en que Tatarkiewicz caracteriza al romanticismo,- donde se valora la *imitación de la naturaleza* como representación de la realidad en cuanto diversa y no estandarizada.

Tàpies pone en valor la noción plenamente romántica del carácter *productivo (bilden)* del arte que, liberado de su necesidad de *imitar la naturaleza exterior, imita la naturaleza como principio productor*¹¹²⁰. Y, como el artista también *es naturaleza*, plasma en la obra de arte lo

¹¹¹⁴ CATOIR, B., Conversaciones... *op. cit.*, p. 100.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹¹¹⁶ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 15.

¹¹¹⁷ A.E., pp. 215 y 216.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 75 y 76.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 225.

¹¹²⁰ TODOROV, S., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 220.

inconsciente en una especie, en expresión de A. W. Schlegel, de sentido más elevado de la mimesis¹¹²¹, entendiéndose, según Tàpies, como una *completa liberación del espíritu individual*, a través del *automatismo psíquico*¹¹²². Se trata de lo *inconsciente*, noción formulada por C. G. Jung, más allá de lo *subconsciente*, como *mero tipo de desván de los deseos reprimidos* formulado por Freud¹¹²³ y que en el pensamiento tapiesiano tiene máxima importancia¹¹²⁴. Tàpies, siguiendo a Jung, afirma que los símbolos se han empleado, en todo lugar y en todo tiempo, para *expresar verdades eternas*¹¹²⁵.

Lo *simbólico* es tan importante para el romanticismo porque solo el símbolo puede representar lo *indecible*, lo *absoluto*, lo infinito; se trata de la *visión poética del mundo*¹¹²⁶ y se produce inconscientemente¹¹²⁷.

Según Tatarkiewicz:

*“El romanticismo es una comprensión simbólica del arte. Los colores, formas, sonidos y palabras en el arte emplea han sido simplemente los símbolos por que los románticos han luchado realmente. Según el romántico August Wilhelm von Schlegel, la belleza era “la presentación simbólica del infinito”*¹¹²⁸.

En la teoría estética tapiesiana, al menos inicialmente y tal como estamos reflejando, lo simbólico tiene una importancia nodal, plenamente manifestada en el aserto de nuestro autor cuando considera que el arte se identifica como *gran arte universal* en cuanto que interpone *símbolos* que significan tanto la esencia de la naturaleza exterior (cosmos) como de la naturaleza interior o psique individual¹¹²⁹.

Así, la búsqueda de un conocimiento superior a través del arte se practica a través de la experiencia íntima y personal y se plasma en *símbolos tradicionales*¹¹³⁰.

Otra definición de lo romántico es el “reconocimiento de *lo poético* como el valor supremo de la literatura y el arte” es el alma poética

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 229.

¹¹²² B.N., p. 91.

¹¹²³ FREEMAN J., en VVAA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 12. Es importante reseñar que lo inconsciente está presente de diversos modos en todas las culturas tradicionales, como reconoce C. G. Jung. (*Ibid.*, p. 24)

¹¹²⁴ V.A., p. 91.

¹¹²⁵ JUNG., C. G., en VVAA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 93, y, respecto a Tàpies, ver, CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 73.

¹¹²⁶ TODOROV, S., Teorías del símbolo, *op. cit.*, pp. 267-274.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 289.

¹¹²⁸ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 227.

¹¹²⁹ V.A., p. 80.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 81.

(romántica) contra el alma prosaica (clásica) según definición de Víctor Hugo¹¹³¹.

Si, como hemos visto, todo el movimiento romántico está imbuido de la idea formulada por Schelling de que la verdad última, en una especie de *gnoseología superior*¹¹³², solo puede ser dada a conocer, es decir, ser objetivada, por el arte, *la poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio -maestra de la humanidad, [...]*¹¹³³ Aquí hemos de recordar la extensa línea de pensamiento, -de la que, según nuestra tesis, participa también Tàpies-, que formula Giambattista Vico, romántico *avant la lettre*, en la consideración de la poesía como primer lenguaje de la humanidad, muy anterior al pensamiento filosófico¹¹³⁴. En el mismo sentido, Tàpies afirma que existe una *manera poética de ver la realidad* a través de los impulsos que escapan al control racional. Y esto es *poesía*¹¹³⁵.

La *visión poética del mundo*, que igualmente reivindica Tàpies¹¹³⁶, quien la encuentra ausente en la sociedad contemporánea por la falta de *educación estética*¹¹³⁷, tiene aquí una proyección mucho más importante de lo que pudo prever Tatarkiewicz, y ello por la plena vigencia de una cosmovisión romántica en plena armonía con la visión ecológica del mundo. Se trata de la *concepción orgánica del universo*, compartida también por Goethe¹¹³⁸, que debe inspirar el propio carácter orgánico de la obra de arte y aquellos objetos, *determinados por un sentimiento profundo*, que se representan a sí mismos y, además, *otra cosa: lo ideal*¹¹³⁹.

La plena actualidad de la concepción orgánica del romanticismo y de Goethe invoca la negación del dominio de la naturaleza por el hombre, plenamente cartesiana, pugna por mantener una *relación de participación*¹¹⁴⁰, dada por la conciencia de que en la *naturaleza viva no sucede nada que no esté en conexión con el todo*¹¹⁴¹, visión plenamente compartida por Tàpies¹¹⁴².

Esta concepción es valorada por uno de los representantes de lo que Tàpies llama la *ciencia moderna*, Fritjof Capra, quien por ello, reconoce al

¹¹³¹ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 224.

¹¹³² D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 95.

¹¹³³ SCHLEGEL, F., Fragmentos del Lyceum, citado en D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 98.

¹¹³⁴ VICO, G., *Ciencia nueva*, traducción de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 2006, (1995), p. 214.

¹¹³⁵ A.E., p. 30.

¹¹³⁶ V.A., p. 57.

¹¹³⁷ CATOIR, B. Conversaciones... *op. cit.*, p.70.

¹¹³⁸ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, p. 37. En este sentido se ha dicho que Goethe era romántico tanto como que el romanticismo era goethiano.

¹¹³⁹ TODOROV, S., Teorías del símbolo, *op. cit.*, pp. 280-289.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁴¹ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁴² R.A., p. 191.

movimiento romántico, en el cual, en este ámbito, incluye a Goethe, como precursor del pensamiento sistémico contemporáneo¹¹⁴³.

Y la visión orgánica y sistémica del universo es absolutamente relevante en el pensamiento y la estética tapiesiana, que se resuelve en una visión ecologista del mundo¹¹⁴⁴ y, como dice Peter Bürger:

[...] *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 movimiento 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*¹¹⁴⁵.

La necesidad de *poetizar* el mundo proviene en el movimiento romántico de la concepción del arte no como vehículo del *placer*, lo que llevaría a un relativismo infinito, sino del arte como lugar en el que ocurre la *experiencia de verdad*¹¹⁴⁶. El arte ya no es una imitación de la realidad, sino que, como señala Tàpies¹¹⁴⁷, en el primigenio sentido de la noción de poesía, (*ποίησις*), crea, instituye la realidad¹¹⁴⁸, de ahí su naturaleza infinita, porque, *La poesía es lo real verdaderamente absoluto* [...] *cuanto más poético, más verdadero*¹¹⁴⁹. Y el arte, como lugar de manifestación de lo absoluto, reunifica todas las escisiones y desborda las fronteras entre los géneros, con una *vocación de infinito*, como fórmula Friedrich Schlegel en su célebre *fragmento 116 de Athenaeum*, la poesía romántica trata de hacer *más poética la vida y la sociedad*, abraza todo cuanto es poético, *desde el más gran sistema del arte hasta el suspiro, beso que, en canto natural, exhala el niño poeta, y:*

Solo ella (la poesía romántica) es infinita [...]

La idea de la *visión poética del mundo* o de *poetizarlo todo* es relevante en la estética tapiesiana:

¹¹⁴³ CAPRA, F., La trama de la vida, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁴⁴ V.A., p. 171.

¹¹⁴⁵ BÜRGER, P., Crítica..., *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁴⁶ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁴⁷ B.N., p. 123.

¹¹⁴⁸ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁴⁹ NOVALIS, citado en *ibid.*, p. 84.

*La poesía es vida y el arte conciencia del mundo*¹¹⁵⁰.

Para Tàpies, la difuminación de las fronteras entre los géneros artísticos posee el mismo sentido que en el pensamiento romántico: la poetización de la vida diluye los compartimentos estancos de la visión clásica. Esto es lo que Tatarkiewicz llama el *rechazo de todos los límites*¹¹⁵¹ y afecta tanto a las fronteras de los géneros como a la propia estructura de la obra de arte, formal y de contenidos, en donde se pueden mezclar, como en la vida, lo sublime y lo grotesco.

En la necesidad de poetizar la vida entera, nada, ni lo bello ni lo feo, ni lo más ínfimo, ni siquiera lo obscuro está excluido como objeto o tema del arte en la estética romántica ni en la tapiesiana. Ello condiciona la propia noción del arte y su función como instrumento. Por eso no importa si el instrumento es un poema, una pintura o una escultura, con tal de que, como señala nuestro autor citando a Octavio Paz, sea el *signo inaugural que abre el camino*¹¹⁵².

Este ámbito está relacionado con lo que Tatarkiewicz señala como *actitud hostil hacia cualquier tipo de estandarización y simplificación*¹¹⁵³ con que caracteriza el romanticismo. En Tàpies se significa por la hostilidad hacia la estandarización y la animadversión contra los objetos demasiado diseñados¹¹⁵⁴ coincidiendo con lo que Tatarkiewicz llama *valoración de la realidad vital, dinámica, pintoresca*, frente a lo regulado y estático instituido por el clasicismo. El antiacademicismo alcanza en Tàpies no solo al clasicismo, sino también a los artistas de vanguardia que caen en la reiteración, lo que constituye un *nuevo academicismo*¹¹⁵⁵.

El academicismo también se extiende a las universidades, incluso "progresistas" cuando, inevitablemente, han de ser financiadas por grupos económicos o por el Estado¹¹⁵⁶.

A su vez, este tema, como señala Tatarkiewicz, está relacionado con la visión del mundo y de la *realidad* y hace referencia de nuevo a la relación con la naturaleza, siempre diversa y no estandarizada y, frente al esquematismo y artificialidad de los clásicos el romanticismo prefiere describir la realidad, lo natural¹¹⁵⁷, del mismo modo que Tàpies tiene preferencia por los temas que hacen referencia a la realidad humana. Éste es uno de los puntos nodales de la estética tapiesiana, fuertemente enraizado en el pensamiento romántico en tanto que superación del principio de imitación entendida como *mimesis*, la

¹¹⁵⁰ B.N., p. 119.

¹¹⁵¹ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁵² B.N., p. 128.

¹¹⁵³ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁵⁴ P.A., p. 115.

¹¹⁵⁵ E.A., p. 150.

¹¹⁵⁶ B.N., p. 78.

¹¹⁵⁷ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 227.

imitación de la naturaleza en *relación con un dato externo*¹¹⁵⁸ que el romanticismo cambia radicalmente, produciendo un *corte, ahora ya insalvable, con las teorías tradicionales del arte*¹¹⁵⁹. El pensamiento romántico recogió la estética kantiana que rompió definitivamente con el principio de *imitación* y la necesidad de reglas fijas para el arte (que, igualmente, regían la naturaleza) que habían predominado durante los siglos XVII y XVIII. Y ello a través de la categoría de *genio* entendida, como formula Kant en el párrafo 46 de su *Crítica del juicio*, como *disposición innata del espíritu (ingenium) a través de la cual la naturaleza proporciona las reglas al arte*¹¹⁶⁰.

La relación del arte con la naturaleza o, más ampliamente, la contraposición cultura/naturaleza, paralelo a la contraposición entre libertad y necesidad, es fundamental en el pensamiento romántico e idealista y también en el pensamiento tapiesiano. La noción de *naturaleza* que en Kant aparece como sustrato del genio, contrariamente al pensamiento científico que prevalece en la época, como señala Antoni Marí: *no se refiere al campo de aplicación de los métodos científicos, es, más bien, una fuente viva que se oculta en el mismo instante en que surge, una luz capaz de revelar sin dejar ver nada; un magma informe que se formaliza en la obra de arte, finalmente, una fuerza, una energía eficaz que, sin embargo, permanece oculta a los ojos de quien se alimenta de ella. Se trata de algo parecido al instinto, identificado tanto con lo más profundo, no del ser humano, sino del hombre, como con lo que éste tiene de agreste, de salvaje, de indomable*¹¹⁶¹.

Esta visión vitalista y organicista de la naturaleza ha llevado, a la física moderna a considerar a Kant un precursor del pensamiento sistémico¹¹⁶², en una línea de pensamiento fundamental para el campo de investigación que nos ocupa, porque Tàpies la asumirá plenamente¹¹⁶³.

Se trata de la noción de *naturaleza* como *natura naturans*, que, contrariamente a la concepción mecanicista cartesiana, tiene una condición productora, en la que, según Kant, las partes existen *por medio de las otras*, con una *función autoorganizadora* del universo¹¹⁶⁴. Es la naturaleza como reveladora para quien la contempla, presente en Sulzer¹¹⁶⁵, anteriormente en Diderot y Shaftesbury¹¹⁶⁶, y aún antes a Giordano Bruno¹¹⁶⁷ y que se remite en todo caso al estado de *entusiasmo* (*ενθουσιασμός*) platónico.

¹¹⁵⁸ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, op. cit., p. 118.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*,

¹¹⁶⁰ KANT, I., *Crítica del juicio*, traducción de José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 2005.

¹¹⁶¹ MARÍ, A., Euforión, op. cit., p. 116.

¹¹⁶² CAPRA, F., La trama de la vida, op. cit., p. 41.

¹¹⁶³ P.A., p. 45.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 41 y 42.

¹¹⁶⁵ MARÍ, A., Euforión, op. cit., p. 106.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 56-59.

Y es que, en el ámbito que nos ocupa, quizá sea cierto el exagerado aserto de Alfred North Whitehead de que la historia de la filosofía occidental no es sino un cúmulo de notas a pie de página a Platón. Porque si en el pensamiento romántico, como también en Tàpies, se habla de *verdad, belleza y armonía*, lo hacen en su sentido *enfático*, en su sentido *ideal*, plenamente platónico, muy distinto de las reglas y proporciones de la teoría clásica o *Gran Teoría*¹¹⁶⁸, como expresó ese documento programático fundamental en el primer romanticismo, *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán* (1795): "... la idea que reúne a todas las demás, la idea de la belleza, tomando el término en el sentido platónico"¹¹⁶⁹.

Y es que, cuando el "alma griega" de Hölderlin comienza a formarse con la lectura de la obra de Platón, ya han transcurrido tres generaciones (Winckelman y Lessing; Goethe y Schiller; los jóvenes Schelling, Hegel, Hölderlin, Schleiermacher, los hermanos Schlegel...) que han bebido, aunque sea un Platón mediatizado por su interpretación plotiniana y del neoplatonismo florentino, (Pico de la Mirándola, G. Bruno), e inglés (Shaftesbury), de las ideas arquetípicas de la existencia de la *armonía y belleza universales* contenidas en los *Diálogos*¹¹⁷⁰. Se trata del *Anima Mundi*, (*Weltseele*), la *Unidad* original (*Ἐν καὶ Πᾶν, Uno y Todo*) de la que todos los románticos se sienten disociados y que pretenden recuperar a través de la experiencia (*Erlebnis*) del *sentimiento de lo absoluto*, que no es otra cosa que la *experiencia mística*¹¹⁷¹.

Y la noción de experiencia mística y la visión del mundo *ideal* platónica son relevantes en el pensamiento estético tapiesiano¹¹⁷², aunque, como veremos, a la tradición occidental se superpone en nuestro autor la poderosa influencia del pensamiento oriental.

La noción enfática de *naturaleza* como fuerza o energía creadora recorre todo el idealismo y el romanticismo. En Schiller, influido por Rousseau, la contraposición entre naturaleza y civilización se decanta a favor de la primera, de la que la segunda ha alejado y "alienado" al hombre¹¹⁷³, aunque, finalmente, la recuperación de la unidad del hombre pasa por el acuerdo entre instinto y razón¹¹⁷⁴; se formula genialmente en la *filosofía de la naturaleza* de Schelling¹¹⁷⁵ e informa la visión del mundo de Hölderlin, Novalis, Wackenroder... sin olvidar que, en la misma época, Goethe, oponiéndose

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹¹⁶⁸ TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, op. cit., p. 157.

¹¹⁶⁹ LACOUÉ-LABARTHE, P. ., y NACY J. L., *El absoluto literario*, op. cit., p. 75.

¹¹⁷⁰ ARGULLOL, R., *El Héroe y el Único*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 53.

¹¹⁷¹ MARÍ, A., *Euforion*, op. cit., p. 184.

¹¹⁷² CATOIR, B., *Conversaciones*, op. cit., p. 100.

¹¹⁷³ MARÍ, A., *Euforion*, op. cit., p. 145.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 169.

frontalmente a Newton y negando validez a las ciencias nomológicas o empírico-analíticas, consideraba la naturaleza como una totalidad viva en la que *no sucede nada que no esté en conexión con el todo*¹¹⁷⁶.

Y esta *visión del mundo*, que constituye propiamente el *trasfondo filosófico* que exige nuestro autor para el arte¹¹⁷⁷, es plenamente aceptada por Tàpies y condiciona sustancialmente su pensamiento estético.

El idealismo alemán trató dos problemas que, como ha señalado P. Bürke, han subsistido, incluso, inconscientemente, hasta la actualidad y que, como veremos, son aquí altamente relevantes, la primera, la relación entre *objeto* y *sujeto*, que conlleva la relación entre *forma* y *contenido* en la obra de arte y, en segundo lugar, la noción de *fragmentación* como estado de alienación en que se halla el hombre desde principios de la era industrial por la escisión entre hombre y naturaleza, lo ingenuo y lo sentimental, razón y sentimiento, entendimiento e imaginación, tradición y modernidad, hombre y ciudadano; la escisión del trabajo por oficios y de la sociedad en clases.

Desde la Ilustración, pero aún más en el idealismo y el romanticismo, se suceden las proclamas en pos de la reunificación en el *hombre total*. Y, desde entonces, y recorriendo toda la modernidad, se pretende interponer el arte como mediador, idea que específicamente, como estamos viendo, recoge Tàpies.

La conciencia de la escisión del hombre en su sentido más abstracto, es decir, en su *pérdida de la totalidad*, recorre todo el romanticismo pero existe también en la *klassik* de Goethe y Schiller. Se trata del profundo sentimiento de pérdida de la *idea del Todo organizado*, de la *intuición de la unidad infinita en la infinita diversidad*¹¹⁷⁸. Es la *conciencia dolorosa, trágica de la contradicción entre el Yo y el infinito* en Hölderlin¹¹⁷⁹, la *poesía como lo real verdaderamente absoluto* de Novalis¹¹⁸⁰, y alcanza la categoría de mito (Mito de la *Edad de Oro*) en el romanticismo inglés¹¹⁸¹.

Es en este muy fructífero momento cuando aflora el principio de la *mediación estética*, anteriormente formulada y entendida como necesaria por Schiller para crear *almas bellas*, que pretende el regreso a la *simplicidad, la verdad y la necesidad de la naturaleza*¹¹⁸². Y ambas nociones, tanto el arte como mediación estética¹¹⁸³ como la necesidad de cierto regreso a la naturaleza¹¹⁸⁴, son igualmente nodales en la estética tapiesiana. Porque, del mismo modo que en la estética de Schiller y el romanticismo, se pretende la

¹¹⁷⁶ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, pp. 35-37.

¹¹⁷⁷ B.N., p. 172.

¹¹⁷⁸ ARGULLOL, R., El Héroe... *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁸⁰ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁸¹ MARÍ, A., Euforión, *op. cit.*, pp.81 y ss.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁸³ B.N., p. 117.

¹¹⁸⁴ V.A., p. 171.

consecución de un *mundo poético*, entendido como *aquel en el que se ha alcanzado plenamente la síntesis de la realidad y de la idea, del objeto y del sujeto, la realidad exterior y del mundo interior*¹¹⁸⁵, es decir, aquel en el que se pretende la victoria sobre la *fragmentación* de la sociedad y el hombre moderno.

Y en esta visión poética de la vida romántica caben todos los motivos de inspiración, incluso, como señala Tatarckiewicz, *lo inadecuado, el sufrimiento, lo miserable*, como es de ver igualmente en la estética tapiesiana¹¹⁸⁶.

En el romanticismo, tanto en el arte como en la poesía se da un cierto *desorden individualista* alejado de lo colectivo¹¹⁸⁷. Este *desorden*, desde luego, hace referencia a la inalienable independencia del poeta y del artista, considerado por el romanticismo un *creador, demiurgo, profeta*¹¹⁸⁸, intermediario de una poesía que debe ser el *instrumento de una transformación radical del mundo*¹¹⁸⁹.

Por lo mismo, dice Tàpies taxativamente:

*En principio desconfío de todo acto de grupo [...]*¹¹⁹⁰.

Para Tàpies no existe salvación fuera del individuo. Frente a la objetividad del realismo (tan ligado a las ideologías colectivistas) existe en la modernidad el individualismo reconocido como *valor real*¹¹⁹¹.

Pero, en Tàpies, lo individual no tiene un valor absoluto, la disciplina personal y el trabajo individual poseen una necesaria proyección social. Frente a la implicación grupal y colectivista en lo político reivindica la eficacia de la obra individual bien hecha, sea en el laboratorio, en la biblioteca, en el taller o el hospital, o en el estudio del poeta y el pintor, que por *individualistas que parezcan* son formas *personales* de servir al país¹¹⁹² lo que deslegitima las tendencias, tanto positivistas como socialistas que pretenden el igualitarismo en su intento de *agrisar las personalidades*. Y es precisamente el *desorden individualista* el que puede estar mucho más *atento a la colectividad que quienes alardean de ello*¹¹⁹³.

Ya en su primer escrito, en 1955, afirmaba que *en los orígenes de toda vocación artística encontramos el sufrimiento de una fuerte experiencia*

¹¹⁸⁵ MARÍ, A., Euforión, *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁸⁶ M.P., pp. 338-341.

¹¹⁸⁷ E.A., p. 166.

¹¹⁸⁸ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p.148.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*

¹¹⁹⁰ P.A., p. 39.

¹¹⁹¹ R.A., p. 54.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁹³ A.E., p.119.

*vital*¹¹⁹⁴. La necesidad de transmitir ideas del arte moderno provocando en el espectador un estado de comunión y contemplación proviene de la célebre *necesidad interior* kandinskyana, de una *experiencia íntima y espiritual del artista* semejante a la actitud mística de todos los tiempos. Se requiere para ello la *máxima libertad de expresión individual*¹¹⁹⁵.

Tàpies hace referencia *al arte y la poesía no dirigidos* en tanto que no están determinados por las condiciones socioeconómicas. Y ello es por consolidación de algunas individualidades, libres de las ideologías de su época y que han practicado la *estética de todos los tiempos*. Es decir, que tanto el arte como la poesía auténticas son instrumentos de transmisión de valores permanentes¹¹⁹⁶.

Íntimamente relacionado con la *visión poética del mundo*, existe un aspecto fundamental característico del movimiento romántico, no tenido en cuenta por Tatarkiewicz: la *mitología* o, mejor dicho, una *nueva mitología*, que supiera hablar a los contemporáneos *con la misma inmediatez con que los mitos habían hablado a los griegos*¹¹⁹⁷, recuperando un tiempo, -en el mismo sentido en que lo había determinado anteriormente G. Vico-, en el que poesía y mitología no se distinguían entre sí, de tal manera que, según Friedrich Schlegel, *mitología y poesía son una sola cosa inseparable*¹¹⁹⁸, de igual modo que, como veremos, para Tàpies también mitología y poesía están inextricablemente relacionados¹¹⁹⁹.

Otra de las características de lo romántico, según Tatarkiewicz es la *naturaleza espiritual* del arte:

[...] *el romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza espiritual del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su tema, su contenido y su preocupación*¹²⁰⁰.

Y, según Tàpies, a lo largo de la historia de la humanidad, ya desde la *follía divina* de Platón, el arte y la poesía participan de las aventuras mayores de la actividad del espíritu¹²⁰¹ protagonizadas por los artistas que, en lucha por una *revolución permanente*, han de mantener una posición de rabiosa independencia para conseguir un arte como *auténtica actividad del espíritu*¹²⁰².

¹¹⁹⁴ B.N., p. 39.

¹¹⁹⁵ V.A., p.193.

¹¹⁹⁶ B.N. p. 109.

¹¹⁹⁷ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 103.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹¹⁹⁹ A.E., p. 33.

¹²⁰⁰ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 225.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 172. o BN., p. 111.

¹²⁰² A.E., p. 119.

La revalorización de lo espiritual, en contra del *materialismo vulgar*¹²⁰³, viene avalada por los últimos descubrimientos de la ciencia, sobre todo de la física, a partir de los nuevos problemas epistemológicos señalados entre otros por Niels Bohr y que relacionan las antiguas sabidurías con la modernidad en tanto ponen su atención en los *aspectos subjetivos, espirituales* del hombre¹²⁰⁴.

El *conocimiento espiritual* se coaliga con el conocimiento científico dentro de una misma *visión del mundo* que tiene la característica de lo permanente¹²⁰⁵.

Sin embargo, una vez más aquí, como veremos, se superpone la recepción del pensamiento oriental y de la *nueva ciencia*, difuminan en el pensamiento tapiésiano la frontera entre lo espiritual y lo material.

E, íntimamente relacionado con lo anterior, según Tatarkiewicz:

El romanticismo es el predominio del espíritu sobre la forma, el romanticismo así entendido es un amorfismo consciente.

La preponderancia de la vertiente formalista del arte, afirma Tàpies, no permite a la sociedad actual acceder a los beneficios del arte moderno, precisamente por el desconocimiento de sus *contenidos*¹²⁰⁶. La ausencia de formación y sensibilidad del espectador provoca la dificultad de "*lectura*" *correcta de las obras de arte*¹²⁰⁷.

Tàpies considera que, a través del expresionismo de las *imágenes y símbolos*, el arte cumple su más importante función social, el de la *introspección espiritual*¹²⁰⁸. Y ello conlleva la prevalencia del contenido espiritual sobre la forma. Por ello se muestra especialmente crítico con la mera interpretación formal/material de la obra de arte.

Por lo mismo critica la excesiva importancia que muchas escuelas de arte conceden al estudio de las formas, cuando, en realidad, los alumnos harían bien en interesarse por los *nuevos contenidos del saber*¹²⁰⁹. Este *nuevo saber* se refiere a la necesidad de captar una realidad existente más allá de la realidad aparente, es decir, -una vez más, característica del romanticismo-, reconocer las *profundidades de la existencia, penetrar el alma del mundo, trascender la superficie de las cosas*, y ello a través de la poesía (y arte)

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁰⁴ V.A., p. 92.

¹²⁰⁵ A.E., p. 105.

¹²⁰⁶ V.A., p. 38

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁰⁸ *Ibid.* 35.

¹²⁰⁹ *Ibid.* p. 71.

medios inusuales..., estados de éxtasis, inspiración, allí donde la razón fracasa¹²¹⁰.

La superioridad del contenido espiritual sobre la mera forma es patente en los autores místicos, por ejemplo en el *Libro de contemplación* de R. Llull, en el que las formas no son sino vehículos de transmisión de ideas, no explicables mediante palabras, y cuya *belleza formal* provoca, en palabras de P. Font i Puig "el contenido del proceso psíquico de asociación de imágenes, pensamientos y sentimiento sugerido por el objeto contemplado"¹²¹¹.

Este contenido psíquico, y no otro es el sentido que da Tàpies a lo espiritual. Y la forma debe estar a su servicio.

La prevalencia del contenido sobre la forma conlleva el *predominio de lo ético sobre lo estético*¹²¹²:

[...] *el romanticismo se inclina por aquellos factores que no sean los formales, entonces puede definirse también (como) el predominio de los intereses éticos sobre los estéticos. O también: la estética del romanticismo es una estética sin esteticismo*¹²¹³.

Del mismo modo, lo que Tàpies llama la necesidad de la creación de una *nueva cultura* hace que numerosos artistas, literatos y pensadores, a través del necesario diálogo con otras culturas, rechacen cualquier sistema que no esté sustentado por un trasfondo filosófico y, en especial *ético*¹²¹⁴. Y ello es porque el arte moderno tiene una *función cognitiva y ética*, característica que es en gran medida desconocida por una sociedad necesitada de *alfabetización estética*¹²¹⁵.

La necesidad de una postura ética alcanza al artista. Desde luego que una postura ética sin estética no produce obras de arte, pero lo que hace un gran artista no es *aplicar más o menos reglas de estética*, sino que depende de la *calidad humana del hombre*¹²¹⁶.

Otra característica netamente romántica según Tatarikiewicz, es la *rebelión contra las reglas*.

Y es cierto que, como continuación a la dicotomía clasicismo/romanticismo, se podría contraponer la conceptualización del arte como

¹²¹⁰ TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 227.

¹²¹¹ V.A., p. 61.

¹²¹² TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 225

¹²¹³ *Ibid.*

¹²¹⁴ B.N. p. 172.

¹²¹⁵ V.A., p. 36.

¹²¹⁶ B.N., pp. 189 y 190.

necesidad ineludible de atenerse a unas reglas en el primero y el arte como creatividad del segundo¹²¹⁷.

Tàpies sigue, sin ningún género de dudas, el segundo mandamiento:

[...] *el artista, en el proceso creativo procede a proyectar una cierta sustancia psíquica en el material, lo hace sin necesidad de reglas*¹²¹⁸.

Por ello el arte precede a la teoría. El arte siempre es así *antiestético*, porque con harta frecuencia las teorías estéticas pretenden dictar normas al arte¹²¹⁹.

Pero *lo estético como ético*, como afirma Tàpies recordando a Octavio Paz¹²²⁰, obliga al artista, porque no se le puede exigir una postura concreta en relación a la política, pero sí que el arte, como instrumento de conocimiento, esté imbuido de amor universal y conciencia de la dignidad humana¹²²¹. Y estos principios establecen ciertas reglas al artista para el que no todo vale, del mismo modo que limita su subjetividad e individualismo.

El valor ético se planea en la relación entre la *humanidad* del artista y el *valor estético* de su obra¹²²². La historia no ha dado grandes artistas a los que no les acompañe una *cierta grandeza de espíritu*. La ausencia de cierta *postura ética* es la que produce seguidismo de estilos ya caducos, una *estética sin ética* que produce *apariencias artísticas* que solo sirven para desviar la atención de los ciudadanos de los auténticos valores¹²²³.

El factor ético se ha de encontrar tanto en el artista como en la sociedad pues solo a través de la *educación estética* se puede alcanzar una predisposición adecuada de nuestro espíritu para la captación de lo inexpresable en donde se encuentran la *morada de la ética y la estética trascendentales*¹²²⁴.

Uno de los símbolos más importantes de la historia de la humanidad, según Tàpies, es la cruz. Constituye así un *símbolo universal*, de simplicidad genial, formado por la simple intersección de fuerzas contrarias. Y por ello este sencillo símbolo representa profundos problemas filosóficos y afecta tanto a la estética como a la *ética*, incluso la política¹²²⁵.

De nuevo se establece una íntima unión entre ética y estética cuando procede a seleccionar una serie de obras de la historia del arte y reproducirlos en su libro *El arte y sus lugares*, afirma que existe un profundo diálogo y

¹²¹⁷ TATARKIEWICZ, W., Historia..., *op. cit.*, p. 300.

¹²¹⁸ P.A., p. 43.

¹²¹⁹ A.E., p. 9.

¹²²⁰ CATOIR, B., Conversaciones...*op. cit.*, p. 98.

¹²²¹ P.A., p. 45.

¹²²² R.A., p. 245.

¹²²³ *Ibid.*, p. 249.

¹²²⁴ B.N., p. 118.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 310.

continuidad entre el arte moderno y las creaciones de otros pueblos y otras épocas. Por ello la propia experiencia estética ofrece un cierto acceso a un conocimiento superior. Y esta mayor consciencia debería *mejorar nuestra conducta de cara al futuro*.¹²²⁶

Y, en definitiva:

*El arte ha de estar justificado y abrigado por determinadas creencias, por una visión del mundo, por una filosofía, por una moral, etc., si no queremos que se disuelva en la mera cultura de entretenimiento y del negocio*¹²²⁷.

Otra de las características plenamente románticas es, según Tatarkiewicz, el *rechazo de la belleza clásica*. Como señala Tàpies, la cesura producida por el romanticismo a principios del siglo XIX tuvo, una fundamental consecuencia:

*La belleza dejó ya de ser única*¹²²⁸.

Sin embargo, existe una belleza superior. Se trata, según Tàpies de la *experiencia del esplendor de la belleza*, sentida en la *experiencia de la realidad profunda*, para la que puede ser determinante el *orden sensible de las formas materiales del arte*. De nuevo nos hallamos aquí con la noción enfática del arte, en la línea de pensamiento romántico formulada por Schelling. Tan enfática como para afirmar que *hasta ha sido considerada superior a la misma bondad, porque la incluye*¹²²⁹, del mismo modo que en la formulación de Schelling, la belleza es el lugar en el que se hermanan la *verdad y la bondad y no es obra de arte aquello que no presenta inmediatamente, o al menos como reflejo, un infinito*, y la belleza es *lo infinito expresado en lo finito*¹²³⁰. Y en ese manifiesto que fue *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*, (1800), se decía:

*Finalmente, la idea que lo une todo es la idea de belleza, tomada la palabra en su más alto, y platónico sentido*¹²³¹.

Del mismo modo, el pensamiento tapiesiano se nutre de la negación de la belleza clásica, es decir, la de las proporciones, la de la armonía de las partes. Y ciertamente podemos observar cómo Tàpies ha introducido *la asimetría, la*

¹²²⁶ A.L., p. 9.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹²²⁸ B.N., p. 103.

¹²²⁹ V.A., p. 80.

¹²³⁰ Citado en d'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 101.

¹²³¹ LACQUE-LABARTHE, P., y NANCY, J.L., El absoluto literario, *op. cit.*, p. 75.

desproporción, incluso *lo feo*, con el fin de provocar en el espectador un sentido de duda, obligarlo a reflexionar, remover y renovar sus ideas.

Otra idea romántica es, según Tatariewicz, la aceptación del *conflicto como categoría artística*. Tàpies remite precisamente a un arte que sea imagen de los sentimientos religiosos y mitos tradicionales en cuanto que reflejan *los problemas y conflictos del alma individual y colectiva*¹²³², conflicto que alcanza a la propia posición del artista en la sociedad. De ahí que, cuando hablamos del enraizamiento del pensamiento y la obra de Tàpies en una cierta *tradición estética* se ha de concretar en la propia tradición de lo que él mismo llama la *insurrección permanente*¹²³³.

Y esta insurrección comenzó para Tàpies con el *Romanticismo*.

*Vemos, pues, que desde el Romanticismo el cuerpo principal del pensamiento, del arte y de la poesía lo han formado finalmente los desobedientes, los rebeldes, los heterodoxos, los herejes*¹²³⁴.

Esta rebeldía constituye la *insurrección permanente* contraria a cualquier síntoma de retorno a procedimientos académicos¹²³⁵.

Otra de las características que Tatariewicz atribuye al romanticismo es el *descontento de la realidad social*, elemento que igualmente es una constante en el pensamiento tapiesiano, sin que ni siquiera el cambio de contexto político influyese en su percepción de una sociedad alienada¹²³⁶.

Así, más allá de las características del romanticismo señaladas por Tatariewicz que, desde luego, son relevantes en el entramado del pensamiento estético de Tàpies, es importante señalar, como ha dicho P. D'Angelo, que algunos problemas estéticos, como la reivindicación de lo *irracional* y lo *subjetivo* en el arte, resulta incompleto para *comprender filosóficamente* el romanticismo¹²³⁷ y, en el pensamiento tapiesiano, según nuestra tesis, pues, si bien es cierto que se fundamenta, en determinados ámbitos, en las categorías del pensamiento idealista, -confirmando como ha señalado P. Bürger, la extraordinaria supervivencia que dichas categorías han tenido en la modernidad¹²³⁸-, dicha recepción, en Tàpies, no lo ha sido acriticamente. Por ello es importante ir más allá de la teoría del genio, íntimamente relacionada con la *reconciliación* o *mediación estética* entre

¹²³² CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 99.

¹²³³ B.N., p. 76.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹²³⁵ *Ibid.*,

¹²³⁶ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 84.

¹²³⁷ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 15.

¹²³⁸ BÜRGER, P., Crítica..., *op. cit.*, p. 68.

sujeto y objeto, así como con la noción de *alienación y fragmentación* del hombre y la sociedad; la llamada *coherencia vertical* de la obra de arte en la relación entre *forma y contenido*, noción altamente relevante en la estética romántica e idealista¹²³⁹, y también en la estética tapiesiana, sobre todo a través de la consideración *simbólica* del arte; y todo ello condicionado por la *visión del mundo*, que tanto el romanticismo como el *klassik* de Weimar formularon con inusitada intensidad y del que es heredero nuestro autor. La consideración de la filosofía como *organización de la praxis*¹²⁴⁰ - de todos estos problemas estéticos, nos han de conducir necesariamente a otros problemas, -algunos ya indicados anteriormente-, más allá de los señalados por Tatarkiewicz: la condición del *aura* en la obra de arte, su *valor de culto*, la consideración de ésta como lugar de producción de *contenido de verdad* y la relación de ésta con la *belleza*; el arte como vehículo de captación de lo *absoluto*, y su consideración en la dicotomía *permanencia/cambio* en la historia y el reconocimiento de la historia como el único lugar en el que puede comprender el arte¹²⁴¹; la *recepción* por parte del espectador a través de la *experiencia estética* y su *recepción* por la sociedad; la *crítica* como interpretación de ese mismo contenido; la consideración de lo *inconsciente* como fuente del arte más allá de la valoración de lo *irracional* y, en definitiva, aún sin agotar todo un cúmulo de facetas, la noción enfática (idealista y romántica) de *obra de arte*, cuya autonomía, como señala P. Bürger, ha sido conculcada por la vanguardia en su ataque a la *institución arte*, al intentar la *reducción del arte a la praxis de la vida*¹²⁴², ámbito que debemos investigar en Tàpies en su consideración de la relación entre *arte y vida*, lo que, a su vez, conlleva una cuestión nodal: la relación entre *reflexión y praxis*, aquello que en el romanticismo -y, como veremos, también en Tàpies- hace referencia al *principio de acción*, por el que los románticos se sentían obligados a hacer vivir los personajes de sus relatos como ellos mismos y también vivir como sus personajes¹²⁴³.

Así, la determinación de ciertos problemas estéticos en el romanticismo nos ha servido para señalar, ya desde este momento, algunas categorías nodales de la estética tapiesiana que deberán ser desarrolladas en un momento más avanzado de la presente investigación.

Porque reseñar la relevancia que el sustrato romántico ha tenido en Tàpies no implica realizar una *apología del Romanticismo*, ni podemos, como han dicho Lacoue-Labarthe y Nancy, caer en la *ingenuidad* (no del todo errónea) de la *actualidad del romanticismo* y de *reconocernos* en él¹²⁴⁴, dada

¹²³⁹ TODOROV, T., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 255.

¹²⁴⁰ BN., p. 133.

¹²⁴¹ D'ANGELO, P., La estética... *op. cit.*, p. 46.

¹²⁴² BÜRGER, P., Crítica... *op. cit.*, p. 14.

¹²⁴³ ARGULLOL, R., El Héroe y el Único, *op. cit.*, p. 115.

¹²⁴⁴ LACOUÉ-LABARTHE, P., y NANCY, J. L., El absoluto literario, *op. cit.*, p. 40.

su insuficiencia para comprender *en la actualidad fenómenos artísticos significativos*¹²⁴⁵, pero sí reconocer la mencionada subsistencia de sus categorías, aún estableciendo la necesidad, -como ha hecho Tàpies-, de que se produzca un cierto *alejamiento*, crítica o renovación de las mismas¹²⁴⁶.

Y este alejamiento o renovación, según nuestra tesis, se produce en Tàpies porque, al *sustrato romántico*, se superpone el pensamiento oriental y la visión del mundo de la ciencia moderna. Y es que, como veremos, el pensamiento oriental complementa y enriquece ciertas categorías románticas sin demasiado conflicto.

Como ya hemos señalado, no es extraño que los románticos, desde la riqueza de su pensamiento y su específica visión del mundo, "descubriesen" (y valorasen) Oriente, como es de ver, -y con ello establecemos un punto de conexión entre la estética romántica y el pensamiento oriental muy relevante en la estética de Tàpies- en la semejanza, si no plena coincidencia entre, por una parte, la consideración romántica del fin de la noción de mimesis clásica o, en expresión de Novalis, *mimesis sintomática*, y el inicio de la *mimesis genética*¹²⁴⁷, por mor de un cambio radical -que ya hemos señalado anteriormente- en la consideración de la *naturaleza* que posee la condición *productiva* (*bilden, natura naturans*) y, por otro, como señala Ananda Coomaraswamy respecto a la estética oriental, la semejante conceptualización de la *Naturaleza* (*natura naturans*), no en su *apariencia* (*ens naturata*), sino en su carácter operativo, lo que excluye la legitimidad del naturalismo¹²⁴⁸.

Porque, en definitiva, tanto el movimiento romántico, como la filosofía oriental, pretenden: aquél, la *consecución del deseado pero esquivo Único* ("*Der Einzige*"), *síntesis del Todo-Uno, dorada fuente de la "Edad de Oro"*¹²⁴⁹; y ésta, el *Uno en Todo y Todo en Uno*¹²⁵⁰, un regreso (o progreso) a la *unidad* que es, como veremos, el objetivo final de la estética tapiesiana.

También hemos de señalar aquí que, según nuestra tesis, la superposición del pensamiento y, sobre todo, la praxis de la filosofía oriental, *salva* a Tàpies de lo que, -aun sin caer en la *falacia* de calificar de *sano* al clasicismo y *enfermo a lo romántico*¹²⁵¹-, se ha llamado con razón el *romanticismo como decadencia* y su vinculación con la *patología*: se trata del artista como enfermo psíquico, embargado por la melancolía (el *ennui* de Chateaubriand, el *dolor del mundo* de Jean Paul) y su relación con la muerte prematura o el suicidio; cuando, tras comprobar la impotencia de lo estético y

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁴⁶ D'ANGELO, P., La estética..., *op. cit.*, p. 103.

¹²⁴⁷ TODOROV, T., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 239.

¹²⁴⁸ COOMARASWAMY, A., La transformación de la naturaleza en arte, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁴⁹ ARGULLOL, R., El Héroe..., *op. cit.*, pp. 60-64.

¹²⁵⁰ SUZUKI, D. El zen..., *op. cit.*, p. 32.

¹²⁵¹ ARGULLOL, R., El Héroe ..., *op. cit.*, p. 31.

del genio para crear un mundo más bello, el médico sustituye al artista, al que se le relaciona con la locura desde que, en su relación con la naturaleza y lo inconsciente, los lados oscuros le abocan a una *regresión contraria al espíritu ilustrado del progreso*. Así, el arte ya no es un remedio, e incluso los románticos buscan escapatorias teológicas¹²⁵² con conversiones a la religión más "estética": el catolicismo.

Ninguna de estas tentaciones alcanza a Tàpies quien, desde luego, observa y comprueba de primera mano la relación entre *arte y enfermedad*¹²⁵³ y *entre arte y locura*¹²⁵⁴, reconoce la *melancolía* como estado de ánimo que impregna ciertas obras de arte, y siente y detecta en la sociedad moderna la *escisión del hombre en su anhelo de infinito*¹²⁵⁵, el *hambre de absoluto*¹²⁵⁶ que padece la sociedad contemporánea. Pero, mientras los románticos pretenden el regreso hacia una mítica *Edad de Oro*, ubicada con frecuencia en la Grecia clásica, en la que el hombre *no está divorciado del sentimiento de lo divino, de lo absoluto*¹²⁵⁷ o, incluso, ante la imposibilidad de conseguir este estado, renuncian a la realidad para recuperar la serenidad¹²⁵⁸, la estética de Tàpies no reniega de la *idealidad* de una *belleza* en su más alto sentido¹²⁵⁹, pero nunca despega los pies de la tierra, ni se aleja de su materialidad y, sobre todo, no procura el regreso a la mítica Edad de Oro de la Gracia clásica, sino que comprende un proyecto de futuro, es decir, no renuncia a la utopía.

Tanto su obra plástica, como su actitud frente a la vida y, consecuentemente, su reflexión estética, están apegadas al *seny* de la praxis. Precisamente porque la enfermedad, la locura y la muerte acechan, no hay tiempo que perder. Hay demasiadas cosas que hacer, porque la *realidad* es aquello que hay allí afuera más lo que nosotros construyamos en ella. Hay demasiados poetas con los que colaborar y causas justas que defender; hay demasiados materiales, formas y técnicas que investigar, como el alquimista, para *producir realidad* y para *producir el propio ser*.

Y no solo Oriente proporciona la referencia para la superación o alejamiento de ciertas categorías o nociones del romanticismo. Si cierta tendencia de éste, en su aversión al *Espíritu de la Época*, rechaza genéricamente la ciencia¹²⁶⁰, Tàpies, como mostraremos, encuentra en la *ciencia moderna* la confirmación de la correcta *Weltanschauung* que le proporciona la filosofía oriental y su propia experiencia personal.

¹²⁵² MARCHAN FIZ, S., La estética..., op. cit., p. 124.

¹²⁵³ M.P., p. 43.

¹²⁵⁴ CATOIR, B., Conversaciones..., op. cit., p.

¹²⁵⁵ ARGULLOL, R., El Héroe..., op. cit., p. 51.

¹²⁵⁶ V.A., p. 75.

¹²⁵⁷ ARGULLOL, R., El Héroe ..., op. cit., pp. 78 y 79.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁵⁹ V.A., p. 80.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

2. CONTRACULTURA.

Es coherente que tratemos aquí el tema de la *Contracultura*¹²⁶¹ en cuanto que participa de la corriente romántica que, según Tàpies, alcanza a lo contemporáneo, idea ratificada por Theodore Roszak al considerar que la Contracultura también posee el elemento romántico de la *Weltschmerz*¹²⁶².

Siguiendo a este autor, Tàpies se admira al constatar la enorme influencia que sobre millones de jóvenes ha tenido la Contracultura, un *puñado de iluminados extravagantes*, procedentes de una *tradición casi oculta*, que abarca desde el hinduismo hasta la Comuna, de Shelley a Suzuki, de Rimbaud a los beatniks o Allen Ginsberg¹²⁶³.

Señala cómo el movimiento ha navegado entre la *autenticidad y el fraude, la pureza y la comercialización*. En la Contracultura encuentra plasmada esa ambigua valoración de tantos movimientos que oscilan entre los *valores permanentes* y la moda pasajera¹²⁶⁴.

La Contracultura como moda provocó que, precisamente debido a su éxito, hiciese caer a muchos jóvenes en lo banal, al basarse en la lectura de textos sucedáneos o versiones de ínfima categoría, tanto de autores occidentales como orientales, cercanos a veces al simple cotilleo o, sin más, en la estupidez. Se constituiría así toda una *telaraña de modas* que se instalaron en lo trivial, incluso involuntariamente, en el mundo del arte, la literatura, la música y la prensa, la vida sexual y el psicodelismo, la nueva izquierda, el pacifismo o la moda en el vestir¹²⁶⁵.

Se constata así, una vez más, que los divulgadores superficiales y los snobs, jaleados por los intereses comerciales, *nunca son protagonistas de nada realmente original*¹²⁶⁶. Recuerda Tàpies en este sentido las palabras del propio T. Roszak cuando afirmaba que *las moscas no crean el dulce, ni hacen que llegue el verano*¹²⁶⁷, en referencia a lo nefasto de la moda y la ausencia de originalidad.

Pero, pese a esta tendencia a la degeneración, el núcleo central del movimiento siguió siendo válido, porque, según Roszak -idea que recoge Tàpies y es nodal en su pensamiento-, constituye nada menos que la tendencia a la creación de una *nueva cultura*:

¹²⁶¹ El término fue acuñado por Theodore Roszak en su obra *El nacimiento de una contracultura*, Kairos, Barcelona, 1970.

¹²⁶² ROSZAK, T., *El nacimiento de una contracultura*, Kairos, Barcelona, 1970, p. 11.

¹²⁶³ A. E., p. 105.

¹²⁶⁴ *Ibid.*

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p.108 y 109.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p.110.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 110.

*La vulgarización comercial es una de las pestes endémicas de la vida occidental a pesar del fraude y la estupidez que agrupa a su alrededor, está naciendo una nueva y significativa cultura [...]*¹²⁶⁸.

Por ello, una vez eliminadas las rémoras de la moda, valora Tàpies este movimiento como un *verdadero milagro de vitalidad*, y ello porque respondió a una *auténtica visión del mundo, de una inteligencia y sensibilidad provenientes de verdades esenciales*¹²⁶⁹.

Esta *nueva cultura* por la que aboga Tàpies, lo es en su sentido original de *counterculture*, que se traduce a veces equivocadamente como "contra la cultura" cuando lo correcto es, *cultura en oposición al sistema establecido* o, aún más correcto: *nueva cultura*¹²⁷⁰.

Según Tàpies, uno de los más importantes méritos de la Contracultura es precisamente la revalorización de otras culturas, pues, -siguiendo a A. Watts- el hecho de haberse mostrado impermeable a la sabiduría de las culturas tradicionales ha supuesto una auténtica *catástrofe cultural* para Occidente¹²⁷¹. Porque, según Tàpies, esa permeabilidad ayudaría en la necesidad de *reinterpretar e incluso destruir gran parte de la misma cultura de Occidente*¹²⁷².

Se trata de *otras culturas* que, ante todo, no se establecen sobre un pensamiento discriminatorio entre teoría y praxis. Tàpies cita en este sentido a H. Marcuse, cuando critica la dicotomía de Occidente, al haber separado, partiendo de Aristóteles, la *materialidad vulgar y fea del vivir y trabajar cotidianos* de la *teoría pura* y ello porque en el deber ser de las cosas, se *quebró la pretensión original de la filosofía y de la cultura en general, que ha de consistir precisamente en la organización de la praxis*¹²⁷³.

Éste es, según Tàpies, otro mérito de la Contracultura: deslegitima radicalmente la cultura como adorno, como teoría, para valorar la cultura viva de la experiencia. Por eso, en referencia al movimiento contracultural, ha dicho el psiquiatra R. D. Laing:

*Más que teorías necesitamos experiencias, que son la fuente de la teoría*¹²⁷⁴.

Como dice Roszak, es esta prevalencia de la experiencia la que desafía la validez de la simple razón analítica como base del conocimiento. Y esto tiene un *tono claramente antiintelectual*, pretende conseguir la salud mental a

¹²⁶⁸ ROSZAK, T., El nacimiento..., *op. cit.*, p. 53.

¹²⁶⁹ A.E., p. 108.

¹²⁷⁰ SABATER, F., y DE VILLENA, L. A., *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1989, (1982), p. 90.

¹²⁷¹ B.N., p. 113.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 133.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁷⁴ ROSZAK, T., El nacimiento..., *op. cit.*, p. 64.

través de la *disolución del ego normal*, en contra de la *alienada realidad social* y mediante la *aparición de mediadores arquetípicos interiores*¹²⁷⁵, reiterándose aquí una de las características señalada por Tatarkiewicz respecto del movimiento romántico y altamente valorada por Tàpies: la capacidad de conocimiento de las funciones no racionales del hombre, (sentimiento, intuición, impulso, entusiasmo, fe) y la subversión científica del mundo por la que se valoran *las facultades no intelectivas de la personalidad, las que nacen del mundo de la imaginación y la fantasía y de las experiencias de la comunión humana*¹²⁷⁶.

Esta valoración de la experiencia, al igual que en el pensamiento tapiesiano, relativiza la ideología y -igual que en el movimiento romántico-reivindica la verdad en su *contexto biográfico*¹²⁷⁷, personalismo que pretende luchar contra la *alienación*, no solamente en el sentido económico de apropiación del trabajo, sino de la *aniquilación de la sensibilidad del hombre* [...] ¹²⁷⁸

Es en el seno de esta *cultura otra*, donde se pueden reintegrar las facultades humanas, contraponiéndose a la categoría de la *fragmentación*, mediante la recuperación de la *unidad del hombre*. Unidad que se concreta en la relación entre *arte* y *vida*. Contra aquello que, siguiendo a A. Watts, observa Tàpies en la civilización occidental, en cuanto que presenta una *aparición de coherencia superficial* de una unidad basada en la tecnología y en un pensamiento común que inevitablemente produce una *desintegración mayor*¹²⁷⁹, afirmación que parece profética cuando se manifiesta la victoria del poder de los *expertos*, -en palabras de Roszak-, *del pringoso tren de la tecnocracia*, que llevan al mundo hacia un inexorable colapso¹²⁸⁰.

La Contracultura, -con el mismo ánimo que el romanticismo contra el *hombre newtoniano*-, se alza contra la tecnocracia que ha sustituido a las religiones oficiales y se ha constituido en un *sacerdocio como cualquier otro*, en el que los *expertos*, con su conocimiento aún más esotérico, han reglamentado la vida toda:

*La comunidad no se atreve a comer un albaricoque o dar un azote a un niño sin mirar hacia el especialista diplomado en espera de su aprobación: no hacerlo parece un atentado a la razón*¹²⁸¹.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁷⁷ *Ibid.*

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ A.E., p. 86.

¹²⁸⁰ ROSZAK, T., La contracultura..., *op. cit.*, p. 287.

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 278.

Se trata de la misma *Razón*, la misma *visión científica del mundo* que en su día pretendió eliminar la *idea esencial del misterio* y lo *sagrado*¹²⁸² cuya ausencia, según Tàpies, impide la correcta visión del mundo¹²⁸³.

Contra esta visión racionalista y mecanicista se alzan, como defiende la Contracultura y recoge Tàpies las culturas de otros tiempos y otras geografías¹²⁸⁴, y muy especialmente las orientales, a fin de conseguir la reunificación entre teoría y praxis, *engranando el arte a la vida*¹²⁸⁵.

3. PENSAMIENTO ILUSTRADO.

Del mismo modo que ya no se puede mantener una radical cesura entre Ilustración y movimiento romántico¹²⁸⁶ y, al menos el primer romanticismo fue, bajo la influencia de la Revolución Francesa, cosmopolita e ilustrado¹²⁸⁷, podemos asegurar que las ideas de Tàpies se enraízan, aunque no acríticamente, en las categorías del pensamiento ilustrado.

Efectivamente, la noción de *visión estética del mundo*, recepcionada plenamente por Tàpies, tuvo su nacimiento en el *Siglo de la Luzes*, cuando se entendió la *Razón* como la facultad humana (en la metáfora de la *Luz*) destinada a desencadenar un *proceso de emancipación global del hombre, paralelo a la conciencia que éste obtiene de ser un sujeto autónomo*¹²⁸⁸.

No por casualidad es a mediados del siglo XVIII, bajo las luces de la Razón, cuando la autonomía de la reflexión sobre el arte, es decir, de la Estética, se alía indisociablemente con la propia *autonomía del arte*, legitimado todo ello por *la utopía de la emancipación humana, de la que la Estética y el arte son algunas de sus manifestaciones*¹²⁸⁹ y, tanto la idea de la radical autonomía en la praxis artística como en su reflexión, son nodales en el pensamiento estético de nuestro autor.

En este proceso de emancipación se enmarca el nacimiento de la Estética -junto a la historia del arte (Winckelmann) y la crítica del arte (Diderot)- como disciplina autónoma, que se proyecta en el tiempo en sus versiones ilustrada, idealista, dialéctica, etc.¹²⁹⁰ emancipación paralela a la del arte y que se plantea como negación de la legitimidad de *las tutelas religiosas, monárquicas y aristocráticas*¹²⁹¹, del mismo modo que Tàpies ha entendido

¹²⁸² *Ibid.*, p. 277.

¹²⁸³ BN., p. 333.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹²⁸⁶ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸⁷ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 82.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁸⁹ MARCHAN FIZ, S. La estética..., *op. cit.*, p. 14.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁹¹ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p. 26

la necesidad de la autonomía estética, indefectiblemente unida a la noción de modernidad, como la *nueva visión del mundo que el hombre ha ido forjándose frente a algunas de las viejas creencias y actitudes de determinadas confesiones religiosas*¹²⁹², aunque, como hemos visto¹²⁹³, la lucha por la emancipación y una nueva visión estética y poética del mundo supera la determinación histórica de la modernidad, aquí entendida en su primera fase¹²⁹⁴, para expandirse como necesidad humana de *Conocimiento*, de todos los tiempos¹²⁹⁵.

A esta misma modernidad, iniciada por el pensamiento ilustrado, corresponde en Tàpies las nociones, ya tratadas, de *progreso* y *democracia*, aunque en su personal visión, estas ideas serán revisadas y renovadas por la superposición de las categorías románticas y, como veremos, la recepción aún más intensa de la filosofía oriental y la ciencia moderna.

Pero subsiste en el pensamiento tapiesiano la noción de la realidad que imprime el Siglo de las Luces, cuando conculca la *percepción estática del mundo* del clasicismo y observa un dinamismo (*la efervescencia general de los espíritus* de Dalambert) que todo lo discute y cuestiona: la ciencia, el gusto, la teología, la economía, el comercio, la política y el derecho, mientras en arte la purificación y simplificación, se inspira en el intenso sentido ético del Neoclasicismo, frente al *charme* hedonista del rococó¹²⁹⁶, el mismo dinamismo que, no mucho antes del romanticismo, hace estallar el interés por las culturas antiguas, tanto occidentales como orientales y primitivas¹²⁹⁷, "descubrimiento" que Tàpies considera esencial para la historia de la estética¹²⁹⁸ y del mundo.

De hecho, muchas de las ideas y categorías (*imaginación, ingenio, genio, discreción, "no sé qué..."*) que se desarrollan a lo largo del llamado movimiento romántico, aunque éste les da un sentido nuevo, o más enfático, tienen su origen en el período ilustrado¹²⁹⁹.

El pensamiento ilustrado no solamente valora la *razón*, -a cuyo poder cognoscitivo y, sobre todo, organizador de la vida cotidiana, no renuncia nuestro autor-, también, en su *objetivo irrenunciable de la utopía de la emancipación humana*, pretende conciliar *Razón y experiencia*, vertebradas en los dos principales movimientos de la época: racionalismo continental y empirismo inglés.

Y la relación entre reflexión teórica y praxis (del arte y vital) que, en expresión de T. Adorno, se *iluminan mutuamente*, es una idea nodal en el

¹²⁹² V.A., p. 112.

¹²⁹³ Ver pp. 115 y ss.

¹²⁹⁴ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁹⁵ V.A., p. 111.

¹²⁹⁶ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁹⁷ *Ibid*, p. 13.

¹²⁹⁸ A.L., p. 32.

¹²⁹⁹ D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, *op. cit.*, p. 118.

pensamiento estético de Tàpies, quien no renuncia a proporcionar una *teoría* que proporcione unidad y sentido a la experiencia.

La necesidad de que la *reflexión* venga avalada por la *praxis* se inicia en el pensamiento ilustrado, del mismo modo que el siglo XVIII no es solo el de la razón, sino también el de la teoría de la *sensibilidad*, punta de lanza de la modernidad que, dentro de esa emancipación, permite al hombre el *placer estético* sin las imposiciones de otras instancias, lo que inaugura el nacimiento de la Estética propiamente dicha como contraposición al orden establecido y, tal como ya hemos visto en Tàpies, en lucha por un proyecto de futuro. Por esto ha recordado E. Cassirer:

*Y, con esto, la estética de Baumgarten nuevamente se remonta sobre el ámbito de la pura lógica. Quiere ser una lógica de las fuerzas cognoscitivas inferiores, pero con ella no sólo pretende servir al sistema de la filosofía, sino en primer lugar a la doctrina del hombre. No es casualidad que Herder haya enlazado en Baumgarten y que lo haya señalado como el verdadero Aristóteles de la época. Porque en él encuentra acuñado el nuevo ideal de la humanidad en el que pone toda su acción*¹³⁰⁰.

De ahí que el pensamiento ilustrado sea el que formula la *sensibilidad estética* como modelo de armonización entre naturaleza, instinto y razón¹³⁰¹, armonía que debería de plasmarse, como proyecto de futuro, en la *educación estética*, cuya importancia fundamental para la sociedad es proclamada reiteradamente por Tàpies¹³⁰², categoría que tendrá su máxima expresión en las *Cartas para la educación estética del hombre*, de Schiller, de obligada cita cuando hablamos, hasta el presente, de la noción de *estética operativa*, como estamos viendo, extremadamente relevante en Tàpies, quien conceptualiza el ámbito de lo estético como campo que se nutre de la vida cotidiana y, a su vez, se refleja en ella para construir una *vida más alta*. Pero esta categoría ya había tenido su precedente en la Ilustración:

*[...] la educación estética de los ilustrados, al mostrar al hombre el camino para una sociedad armónica, piensa que el arte, en adelante, servirá como instrumento de la formación democrática del gusto y, por tanto, deberá lograr un público más amplio*¹³⁰³.

El reverso del *hombre estético* es el *hombre fragmentado*. Es en la Ilustración cuando se comienza a tomar conciencia de una categoría igualmente nodal en la estética tapiesiana: la *fragmentación*, la *categoría más*

¹³⁰⁰ CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1943, p. 327.

¹³⁰¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, op. cit., p. 16

¹³⁰² Ver, por ejemplo: B.N., p. 117; CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p. 70; V.A., p. 81.; P.A., p. 36; B.N., p. 39; V.A., p. 37; A.E., p. 59.

¹³⁰³ MARCHAN FIZ, S. *La estética...*, op. cit. p. 58.

*mimada de lo moderno*¹³⁰⁴, que aflora sobre todo con la conciencia de la división entre *naturaleza* y *cultura*, y que conlleva necesariamente un *proyecto* utópico por el que la historia ya no se lee en pasado, sino en cuanto *futuro*¹³⁰⁵, idea que recepciona igualmente Tàpies, concediendo también una enorme importancia a las referencias del pasado, singularmente las culturas tradicionales orientales, como ejemplo ideal.

La noción de la *fragmentación* conlleva la conciencia de la ruptura de la unidad del hombre. Efectivamente, es en los inicios de la sociedad industrializada cuando comienzan las tensiones que se plasman en fragmentaciones múltiples: la especialización humana por la división del trabajo, la conciencia del trabajo alienado, la fragmentación entre la naturaleza y el hombre, entre teoría y praxis, entre necesidad y libertad, entre el hombre y el ciudadano, entre sensibilidad y razón¹³⁰⁶. Por eso dice Goethe:

[...] *si nuestro siglo ha clarificado algo al ámbito intelectual, es quizás el menos indicado para unir la sensibilidad y la intelectualidad, condición indispensable de la verdadera obra de arte*¹³⁰⁷.

Es, en esencia, la misma sociedad industrializada y alienada que observa Tàpies en lo contemporáneo. La sociedad de los productos diseñados que no cumplen las *necesidades espirituales que el hombre necesita* dentro de una *sociedad marcada por el industrialismo egoísta y por la propaganda de la vida fácil*¹³⁰⁸, encaminada hacia el desequilibrio ecológico por la *sistemática destrucción llevada a cabo por la tecnología y el industrialismo del beneficio*¹³⁰⁹.

Y el reverso de la visión fragmentada de la realidad es la *visión estética del mundo*, es la percepción de la realidad que reclama una nueva *totalidad* que tiene al arte como *derivación analógica*, que alcanzará, más allá de su *concepción típica ilustrada*, a Shaftesbury, D. Hume, Diderot, Rousseau, Herder, Goethe o Moritz:

*Todos ellos toman la vivencia estética o la creación artística como paradigma de la actividad formadora del espíritu humano, como metáfora del trabajo no alienado, despuntando así la posterior teoría del carácter modélico del arte*¹³¹⁰.

Y, según nuestra tesis, el pensamiento de Tàpies pertenece a esta tendencia, en cuanto que el campo estético sobre el que extiende su reflexión

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁰⁵ *Ibid.*

¹³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 66-71.

¹³⁰⁷ GOETHE, J. W., *Escritos de arte*, Síntesis, Madrid, 1999, p. 179.

¹³⁰⁸ R.A., p. 115.

¹³⁰⁹ A.E., p. 214.

¹³¹⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética... op. cit.*, p. 63.

no se restringe al arte, aunque tenga a éste como núcleo central, sino que, a partir del mismo, se expande hasta lo más recóndito de la vida, fragmentada por una sociedad en la que se ha perdido la noción de unidad y totalidad y que puede recuperar a través de la visión estética del mundo.

En su defensa del *homo sibiufficiens*, la Ilustración se expande en diferentes direcciones, no siempre uniformes, promocionando una Razón que propugnaba una *tolerancia* que, como ha señalado Tàpies, tenía, en principio, un carácter progresista¹³¹¹, y la determinación de la legitimidad de lo *sensible* y del *sentimiento*, sin los cuales el hombre autónomo que propugna la Ilustración no podría nunca ser el *hombre estético feliz*¹³¹², el hombre cuya independencia le exime de obedecer las reglas clásicas y le legitima para *sentir*, en la experiencia estética, según su propio *gusto* como consecuencia del nuevo referente de la *naturaleza humana*¹³¹³.

La *naturaleza* comienza a ser un referente fundamental y se expresa en una necesidad de *vuelco* o *retorno a la naturaleza*¹³¹⁴, del mismo modo que en Tàpies se señala la relación del hombre con la naturaleza como uno de los problemas principales¹³¹⁵, y hace referencia tanto a la *historia natural* como a la *historia del alma*, es decir de la *historia humana*, que hace aflorar el interés por lo primitivo, lo antiguo, la poesía de Homero, la arquitectura romana, griega y egipcia, por la arqueología y las ruinas, y, genéricamente, por un *retorno a lo antiguo*, que también valora Tàpies¹³¹⁶.

Igualmente, y consecuentemente con la configuración del *genio* como fuerza creadora y el resquebrajamiento de las reglas clásicas, se produce una minusvaloración de la *formación académica*, otra de las cuestiones abordadas críticamente por Tàpies¹³¹⁷.

Sin embargo, la disolución de la doctrina clasicista, tendrá como contrapunto durante toda la modernidad una cierta *nostalgia del Orden perdido*¹³¹⁸, que en Tàpies no se dará de ningún modo, porque encontrará en el pensamiento oriental y en la ciencia moderna un nuevo paradigma que evita la necesidad de esta referencia regresiva.

La modernidad ilustrada comenzará a practicar la desligazón de las reglas clásicas mucho antes de la comúnmente establecida en tiempo de Baudelaire, y protagoniza el momento inicial de la gran aventura de la independencia del arte y del artista como creador, -otra de las ideas estéticas

¹³¹¹ A.L., p. 36.

¹³¹² MARCHAN FIZ, S. La estética..., *op. cit.*, p.16.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ B.N., p. 93.

¹³¹⁶ V.A., p. 122.

¹³¹⁷ Ver, p. ej., A.E., p. 59.

¹³¹⁸ MARCHAN FIZ, S., La estética ..., *op. cit.*, p. 20.

que estructuran el pensamiento tapiesiano¹³¹⁹ -, pero, paralelamente, también se produce el vértigo que provoca la falta de reglas y el abismo de la pura arbitrariedad, embrión del contemporáneo *todo vale*, principio que, igualmente, nuestro autor tratará¹³²⁰ negándolo radicalmente.

El inicio de la *modernidad*, por cuya vigencia, unida a la del *progreso*, pugna Tàpies sin descanso, tiene una primera fase en el siglo ilustrado¹³²¹, supone sobre todo la ruptura radical con la *mímesis* y en él se inscribe el nacimiento de la *expresión* como el efecto primero de considerar al artista como creador y no imitador. *Expresión* que ya había sido valorada anteriormente por Du Bos en su *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*¹³²² abriendo las puertas a la conceptualización del *genio*, que institucionaliza la autonomía del artista creador, no imitador y que igualmente es fundamental en la teoría estética tapiesiana.

Pero, además, e indisolublemente unido al concepto de *genio*, y a la *teoría de la sensibilidad*, el XVIII es el siglo de la *imaginación* y de lo *sublime* puestas en valor por la estética inglesa (J. Adison, F. Hutcheson...), del paradigma de la *invención* y del *sentimiento* que posteriormente inspirará la *Einfühlung* entendida como proyección sentimental, todo lo que hace aflorar una tímida estética de lo *feo*, de la *muerte* y las *ruinas*, conceptos que posteriormente serán heredados por el romanticismo¹³²³ e igualmente serán recepcionados por Tàpies. Es así en este tiempo cuando aflora el protagonismo perfecto del artista como genio creador liberado de toda atadura, cuando el arte pasa a ser una *bilden*, una producción en lugar de reproducción.

Igualmente es aquí donde comienza a producirse un desplazamiento del interés estético desde la obra de arte hacia el espectador, en otra categoría nodal en la estética tapiesiana: la *experiencia estética*¹³²⁴ como experiencia personal, individual, relacionada de nuevo con el *gusto* y la *imaginación*. Este desplazamiento se produce ante todo en el empirismo inglés, donde:

*Lo que atrae la atención no es la forma de la obra sino la totalidad del proceso psíquico en que se verifica la vivencia de la obra de arte y su apropiación íntima*¹³²⁵.

¹³¹⁹ Ver, p. ej.: E.A., p. 125.; B.N., p.45; A.E., p.145.; TÀPIES, A., Entrevista con Victor Zalvidea y Victoria Paniagua, publicada en *Tropos*, nº 7 y 8, Madrid, 1973; R.A., p.81. ; R.A., p. 115; V.A., p. 63.

¹³²⁰ R.A., p.179.

¹³²¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética...op. cit.*, p.10.

¹³²² DU BOS, J.B., *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, Universitat de Valencia, 2007, p. 207 y ss.

¹³²³ *Ibid.*, p. 23.

¹³²⁴ Ver, p. ej., B.N., p. 47; E.A., p. 45.; A.E., p. 83; CATOIR, B., *Conversaciones ...op. cit.*, p. 82 y 86.; V.A., p. 85; A.L., p. 41.

¹³²⁵ CASIRER, E., *Filosofía de la Ilustración, op. cit.*, p. 296.

Así pues, en la continuidad de las categorías estéticas descritas desde la Ilustración, observamos cómo se insertan naturalmente en la estética tapiesiana y la informan sustancialmente. Concluiremos observando que ello es consecuente con la aceptación de nuestro autor de una reflexión sobre el arte y su relación con la vida, a la que llama "estética" que, en definitiva, ha sido la *disciplina ilustrada por antonomasia*¹³²⁶.

¹³²⁶ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 44.

III. NOCIÓN Y ÁMBITO DE LA ESTÉTICA.

1. LA LEGITIMIDAD DE UNA JURISDICCIÓN.

Si, como señalamos en el inicio del presente texto, en su *Teoría Estética*, (1970), T. Adorno, afirmaba que *ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte*, a finales del siglo, Marc Jimenez observaba la indudable pérdida de legitimidad de la estética, paralela a la pérdida de legitimidad del arte¹³²⁷. Tàpies, contrariamente, a lo largo de sus textos, ha afirmado sin ningún género de dudas la pervivencia y legitimidad de la estética y la necesidad de producir arte como *conciencia del mundo*¹³²⁸.

La estética es entendida por nuestro autor en su noción de *reflexión sobre el arte*, cuando hace referencia a las *ideas estéticas*¹³²⁹, la *reflexión estética*¹³³⁰, la *teoría del arte*¹³³¹, la *posición estética*¹³³², las *meditaciones sobre el arte*, la *verdadera estética*¹³³³, las *ideas estéticas profundas*¹³³⁴, la *idea de la estética*¹³³⁵, los *cambios de la Estética*¹³³⁶, o la *historia de las ideas estéticas*¹³³⁷.

Pero, como es sabido, según algunos autores, como R. Bayer, W. Tatarkiewicz y otros, existe una acepción más amplia, que afirma que las ideas estéticas también se encuentran contenidas en las propias obras de arte y de ellas pueden ser deducidas¹³³⁸. Y este sentido lato posee en los textos de nuestro autor cuando se refiere de las *grandes concepciones estéticas*¹³³⁹ o las *grandes tradiciones estéticas*¹³⁴⁰.

Como señala Sergio Givone, se han producido dos líneas de pensamiento estético diversas: la que supone una determinada reflexión sobre el arte que implica una reflexión especulativa (B. Croce) que *fuera su historia dentro de un esquema*, y la que, consciente de las continuas transformaciones del arte y las estéticas, es decir, de su historicidad, se pregunta constantemente qué sea el arte (Tatarkiewicz) y, consecuentemente, tiene la convicción de que la

¹³²⁷ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 12.

¹³²⁸ B.N., p. 119.

¹³²⁹ V.A., p. 104. , también en PUIG, A., *Conversación...*, *op. cit.*, p. 45.

¹³³⁰ A.E., p. 10.

¹³³¹ B.N., p. 142.

¹³³² A.E., p. 7

¹³³³ *Ibid.*, p. 10.

¹³³⁴ B.N., p.107.

¹³³⁵ V.A., p. 41.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹³³⁷ A.L., p.18.

¹³³⁸ BAYER, R. *Historia de la estética*, *op. cit.*, p. 7.

¹³³⁹ B.N. p. 173.

¹³⁴⁰ E.A., p. 198.

estética está permanentemente abierta a una experiencia que está siempre en devenir y que es distinta de una época a otra¹³⁴¹.

Por eso Tatarkiewicz mantiene que *de las obras de arte se pueden extraer tesis estéticas que no están inscritas en ellas pero sí contenidas, ya que constituyen su punto de partida y su expresión*¹³⁴². Más concretamente el mismo autor declara:

Si un historiador de la estética sacara sus afirmaciones exclusivamente de los estetas eruditos, no sería capaz de reconstruir plenamente lo que en el pasado se sabía y pensaba de la belleza y el arte. El historiador debe recurrir también a los artistas, [...] No todos los pensamientos estéticos hallaron de inmediato su expresión verbal y, en cambio fueron expuestos en las obras de arte, en la forma, en el color y en el sonido [...]

*A la historia de la estética ampliamente comprendida, pertenecen no sólo las afirmaciones pronunciadas explícitamente por los estetas, sino también las incluidas implícitamente en el gusto de la época y en las obras de arte. Pertenecen a esta historia no sólo la teoría estética propiamente dicha, sino también la práctica artística que revela estas teorías*¹³⁴³.

Esta es, expresamente, la posición de Tàpies cuando relativiza el valor de las ideas que no hacen referencia a la *actividad práctica* y al *trabajo*, y niega toda legitimidad a las estéticas que exigen al arte que se *sometan a su teoría*¹³⁴⁴.

Es más, siguiendo a K. Marx, afirma que las *ideas no pueden realizar nada*, insistiendo así en la incapacidad de la mera lógica especulativa. Y se ha de abandonar la idea que sean las reflexiones sobre el arte de los propios artistas lo que está en la raíz de su obra¹³⁴⁵. La experiencia precede a la teoría.

Por eso afirma: *es trabajando como mejor formulo mi pensamiento*¹³⁴⁶.

Pero, ¿qué necesidad existe entonces de plasmar los propios pensamientos en negro sobre blanco? ¿Por qué un artista se ve compelido a reflexionar sobre el arte?

En Tàpies la necesidad de esta reflexión viene dada por la irrenunciabilidad a utilizar todas las facultades humanas en la lucha por el conocimiento de la realidad y su transformación. Y, en el artista, se trata de poner en valor los *mecanismos interactivos del pensamiento y del trabajo*¹³⁴⁷. Pero, sobre todo, ha sentido la obligación de *comunicar sus reflexiones en voz alta*, como complemento a su acción plástica y empujado por la propia noción de la *función social* del arte, que alcanza también a su reflexión. Al igual que

¹³⁴¹ GIVONE, S., Historia de la estética, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁴² TATARKIEWICZ, W., Historia..., *op. cit.* p.13.

¹³⁴³ *Ibid.*

¹³⁴⁴ A.E., p. 10.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁴⁶ P.A., p. 45.

¹³⁴⁷ A.E., p. 10

ha obtenido de los libros una poderosa fuente de conocimiento, ha plasmado por escrito sus reflexiones, poniéndolos a disposición de la sociedad.

Por eso un artista es algo más que un productor de objetos materiales. Tàpies exige que posea un conjunto de ideas, sentimientos, y una actitud humana que implica a toda su personalidad, lo que incluye su *expresión verbal*. De todo este conjunto de aspectos resulta su *verdadera obra*¹³⁴⁸.

Así, se trata de la *comunicabilidad* de la propia experiencia en la común tarea de la construcción del mundo, cuya *nueva visión* constituye el aspecto filosófico de la estética tapiesiana; filosofía como *transmisión*, aquella que puede *abrirle el camino a otro mediante la palabra*¹³⁴⁹.

Esta noción de *apertura del camino* se produce, como dice Umberto Eco, desde el momento en que entendemos que la *muerte del arte* no representa su muerte histórica, sino su disolución (*Auflösung*), es decir, su *autoconstrucción infinita* que, anunciando la *muerte de las estéticas definitorias*, es plasmada en las diferentes experiencias artísticas. Y esta misma noción requiere, en su noción dialéctica, una *actitud filosófica*¹³⁵⁰.

Procede así recordar el propio origen filosófico de la Estética¹³⁵¹ desde su nacimiento como disciplina autónoma, semejante a la lógica, como *gnoseología inferior*, cumpliendo una función de compensación de la *razón* como *teoría de la sensibilidad*, desde Baumgarten en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) y en la obra *Aesthetica* (1950), (del griego *αἴσθησις*, lo relativo a lo sensible), cuyo título ha merecido su pervivencia en la historia.

Lo contrario a una estética con fundamento filosófico, como señala Marc Jimenez, -exactamente en el mismo sentido que ya hemos visto en Tàpies-, es la banalización hedonista de la posmodernidad, inscrita en la "promoción" de la industria cultural y la *desaparición de toda norma y de todo criterio*, en la que ya no es posible la crítica ni la estética como reflexión sobre un arte que tiende a convertirse en un mero divertimento o, en expresión de Ionesco, un *recreo dominical*¹³⁵².

Frente a esta disolución, Jimenez afirma que solo le cabe a la estética *rememorar permanentemente su origen filosófico*¹³⁵³ del mismo modo, como estamos viendo repetidamente, en que Tàpies exige al arte un *trasfondo filosófico*¹³⁵⁴.

Desde su nacimiento como campo del conocimiento separado y con ámbito propio, ese *magno acontecimiento en la historia del pensamiento*

¹³⁴⁸ P.A., p. 46.

¹³⁴⁹ MAILLARD, C., El monte LU... *op. cit.*, p. 28.

¹³⁵⁰ ECO, U., La definición del arte, *op. cit.*, p. 136.

¹³⁵¹ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 14.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁵⁴ B.N., p. 172.

*occidental*¹³⁵⁵ que fue la Estética, se constituye en un instrumento, inequívocamente ilustrado, cuya finalidad última es poner en valor las facultades humanas de percibir lo bello y reflexionar sobre el arte, sin los condicionantes de las instancias externas; idea recogida por Tàpies, quien entiende que las fuerzas contra las que lucharon los ilustrados tienen su continuidad en otros grupos reaccionarios que pretenden monopolizar el arte, incluso tras la máscara de la modernidad¹³⁵⁶.

Pero el nacimiento de la estética como tal solo representa un momento del largo desarrollo de la reflexión sobre el arte que hunde sus raíces en la Grecia clásica, tanto por el problema de lo bello y sus reglas como por la propia función o influencia social del arte, tratados tanto por Platón como por Aristóteles¹³⁵⁷ y que, significativamente, como dice M. Jimenez, ya plantean *problemas* idénticos a los actuales [...] *la novedad, lo inédito, lo fuera de norma* [...] ¹³⁵⁸ De igual modo, Tàpies entiende que existe una especie de nexo de unión en la reflexión estética que une la Grecia clásica con el pensamiento contemporáneo en su noción del arte como *poiesis*¹³⁵⁹.

Y, si aceptamos que las ideas estéticas están implícitas en la obra de arte, entendemos que el pensamiento estético alcanza al mismo nacimiento del arte. De ahí que, según Tàpies, exista una relación y conexión espiritual -y, a veces, formal-, entre el arte primitivo y la modernidad y que entre ambos -y, en realidad, a lo largo de toda la historia de la humanidad-, se produzca cierta continuidad, porque responde a *leyes cósmicas, a reacciones psíquicas básicas y a principios universales estables*¹³⁶⁰.

Irrumpe, aquí de nuevo, la idea de *permanencia*, nodal en el pensamiento tapiesiano, adoptando así una acepción muy amplia de *estética* cuando afirma la existencia de *estéticas de todos los tiempos*¹³⁶¹. Por ello es consecuente que haga frecuente referencia a la íntima relación entre el arte prehistórico y el arte moderno¹³⁶², lo que posee importantes implicaciones, porque no se trata solo de las semejanzas o los valores formales entre obras de arte muy separadas en el tiempo y el espacio, sino que, desde el arte parietal, *se nos hace saber*, es decir, nos proporcionan *conocimiento*, porque constituyen vehículos de transmisión de *ideas estéticas profundas*¹³⁶³.

Así, si la estética está compuesta tanto por la teoría del arte como por el pensamiento implicado en las obras de arte, ha de entenderse, como asegura

¹³⁵⁵ JIMENEZ., M, ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁵⁶ *Ibid.*

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p.21.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

¹³⁵⁹ E.A., p., 172.

¹³⁶⁰ V.A., p., 83.

¹³⁶¹ B.N., p., 108.

¹³⁶² *Ibid.*, p., 105.

¹³⁶³ *Ibid.*., p., 103.

Raymond Bayer, que nuestra disciplina se remonta a los primeros tiempos del hombre:

Por otra parte, si la Prehistoria no posee autores de estética, los testimonios materiales que nos han legado nuestros lejanos antepasados constituyen en cierta medida, textos; y su análisis no solamente nos muestra que el homo sapiens prehistórico tenía un innegable sentido de las formas, de los volúmenes y de los colores, sino también que los artistas obedecían a ciertas normas dictadas por esta o aquella concepción de las representaciones animales, humanas o simbólicas. Claro está que con vista a fines prácticos, pero quizá también para ilustrar alguna idea de lo bello¹³⁶⁴.

El estudio de sus textos nos permite afirmar que el pensamiento de Tàpies conforma una *estética*, entendida como aquella que *se autoriza a sí misma a reflexionar sobre el arte y sobre las obras, al formar un universo conceptual constitutivo de un saber*¹³⁶⁵. Efectivamente, Tàpies reflexiona sobre el arte utilizando el acervo de conceptos heredados de la estética occidental que constituye un campo autónomo en sí mismo. Pero, superando el peligro señalado por M. Jimenez a que nos referíamos al inicio del presente texto de que este campo se separe radicalmente de la vida, en Tàpies, como veremos, se superponen y entrelazan las nociones recepcionadas desde la estética oriental, en la que se acentúa la relación entre *arte y vida*.

Pero esta idea no es exclusiva de Oriente.

El olvido de las nociones de *experiencia y vida*, según Dilthey, ha provocado el *inmenso campo de ruinas* de los diferentes sistemas filosóficos, religiosos y metafísicos, excluyentes los unos con los otros, que se han dado a lo largo de los siglos¹³⁶⁶. Y ello ha ocurrido porque estos sistemas no han tenido en cuenta lo siguiente:

*La filosofía no ha de buscar en el mundo, sino en el hombre, la coherencia interna de sus conocimientos. La vida vivida por los hombres: comprender esto es la voluntad del hombre actual. La multitud de los sistemas que intentaron aprehender la conexión del mundo está ahora en manifiesta relación con la vida; es una de las más importantes e instructivas creaciones suyas, y así el mismo desarrollo de la conciencia histórica, que ha hecho una labor tan destructora en los grandes sistemas, nos será utilísimo para superar la áspera contradicción entre la pretensión de validez universal en cada sistema filosófico y la anarquía histórica de estos sistemas*¹³⁶⁷.

¹³⁶⁴ BAYER, R., Historia de la estética., *op. cit.*, p.11.

¹³⁶⁵ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 17.

¹³⁶⁶ BAYER R. Historia de la estética, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁶⁷ DILTHEY, W., Teoría de las concepciones del mundo, *op. cit.*, p. 40.

Así, como estamos viendo también en el pensamiento tapiésiano, la filosofía no es una construcción especulativa, sino que hace referencia al hombre y las sociedades consideradas en su situación histórica concreta.

De ahí que las diferentes *Weltanschauung* o *visiones del mundo* se superpongan en la historia y sean todas ellas válidas en sí mismas, porque han tenido su *momento de verdad*, en cuanto que, en un tiempo concreto llegan a una *comprensión de la realidad* porque *brotan de la conducta vital, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica*¹³⁶⁸.

Así, la estética sería una reflexión que, a la vez, produce su propia realidad por su íntima relación con la vida.

Sin embargo, también pueden existir unas estéticas destructivas. Aquellas que no responden al cambio de la historia, a la variedad de la naturaleza y de la vida.

Por eso emplea Tàpies el término *estética*, en ocasiones, en sentido negativo. Y es para referirse a las *estéticas normativas*, como es de ver, ya significativamente desde el propio título, en su texto *El arte contra la estética*, al hacer referencia a la contraposición entre *teoría* y *praxis artística*, en donde declara:

*En la práctica artística, a diferencia tal vez de cualquier otra, la creatividad auténtica no sólo no tiene obligatoriamente relación con una posible teoría estética anterior, sino que justamente ha consistido siempre en una especie de "llevar la contraria", en un "descodificar" todo lo que las teorías quizá pretendían hacer demasiado estable. Tan pronto como se ha formulado la teoría o la línea que hay que seguir, el artista inicia sus maquinaciones para derrocarla. Y parece que todo el mundo debería admitir que si nos conformáramos, como decía Baudelaire, con las reglas de los profesores, la Belleza desaparecería muy pronto de la tierra*¹³⁶⁹.

Evidentemente, Tàpies se refiere aquí a la estética exclusivamente especulativa y normativa, precisamente la que entró en proceso de obsolescencia desde principios del siglo XX en lo que Armando Plebe ha llamado "Proceso a la estética" y Marchan Fiz "proceso a la estética tradicional"¹³⁷⁰, tanto por el desplazamiento del interés desde la especulación sistemática hacia el estudio de las propias obras de arte, como por el protagonismo de la propia individualidad del artista y la constitución de las "poéticas" individuales, sobre todo desde la irrupción de las vanguardias históricas¹³⁷¹.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁶⁹ A.E., p. 10.

¹³⁷⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 233.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 232-235.

Esta *estética tradicional normativa* tiene su máxima plasmación en la escuela clasicista o academicista, contra la que Tàpies carga con denuedo por considerarla el símbolo de una sociedad y una política reaccionarias¹³⁷².

La autonomía estética corre históricamente paralela a la autonomía del arte. Y, según Tàpies, el arte es lo que conculca cualquier estética normativa:

*En este sentido, y sin que esto quiera desmentir las cualidades y la grandeza, a veces patéticas, que puedan tener tantas páginas de reflexión estética, asegurar que el arte, por naturaleza, se opone a ella, y muy especialmente a toda clase de planificación, no debería ser ninguna novedad que sorprendiera a nadie. Y los que propugnan hoy una estética "inestética" no dirían ninguna tontería si no fuera porque es cosa ya muy sabida"*¹³⁷³.

Se trata por ello de poner en valor una *tradición estética en lucha*. Una tradición estética que, por otra parte, es también una *contradicción* estética, en el sentido que establece Morpurgo Tagliabue, es decir, las teorías que se establecen a veces *por simpatía*, pero a veces también *por contraste*¹³⁷⁴. Por ello se trata de una nueva estética, una *tradición estética revolucionaria*, solo que esa revolución hace referencia, como veremos más adelante, a una *revolución individual*, en un sentido muy cercano al pensamiento schilleriano.

Por esto mismo, Tàpies declara:

*Es evidente que estéticas hay muchas y que debemos distinguir en seguida entre las teorizaciones que parecen más o menos impositivas e interesadas y las no normativas, las que son fruto de auténticas crisis, que pueden ser muy nobles, profundas y auténticamente revolucionarias*¹³⁷⁵.

Así, el interés de nuestro autor por la reflexión estética lo constituye, en un primer nivel, las artes plásticas, con un importante protagonismo de la pintura, incluyendo otros medios que entiende igualmente eficaces en la transmisión de ideas, como es el cine, la fotografía o el teatro, con una especial consideración hacia el cine, por su capacidad expresiva y de denuncia, en algunos aspectos superior a la pintura, capacidad que poseen igualmente el teatro o la fotografía¹³⁷⁶. Y, en su sentido más amplio, hace muy frecuentemente referencia especial a la capacidad iluminativa de la poesía y la música. Pero, desde este campo, Tàpies sintió desde muy temprano la necesidad de alcanzar toda una *visión estética del mundo*, afirmando así que la reflexión no podía limitarse a los *problemas de estética*, sino que se *extendía a la vida toda*¹³⁷⁷.

¹³⁷² E.A., p. 150.

¹³⁷³ A.E., p. 11.

¹³⁷⁴ MORPURGO TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁷⁵ A.E., p. 14.

¹³⁷⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁷⁷ P.A., p. 101.

2. ESTÉTICA, ÉTICA Y NATURALEZA.

Una de las características de la estética tapiesiana que le confiere la nota de heteronomía, es el indisoluble entrelazamiento entre *estética* y *ética*.

Tàpies declara la falta de legitimidad de todo sistema que no posea un contenido filosófico y *sobre todo ético*¹³⁷⁸.

Esta deficiencia la sufren tanto la estética *conservadora* y *académica*, como la que defiende un arte, pretendidamente de izquierdas, cuyas obras *no han sido nada en sí mismas*, y ello porque ni unas ni otras aceptan las consecuencias de una *línea más profunda* que, en realidad, implica una *subversión total*. Se trata -dice Tàpies, siguiendo a J. V. Foix- del arte como *auténtica actividad del espíritu*, un arte convertido en una *ética* y una *filosofía*¹³⁷⁹.

Esa reflexión comienza en el arte, pero se expande hasta una *visión estética*, una *visión ecológica del mundo* que, sorprendentemente, viene a coincidir con viejas cosmologías tradicionales. De ahí que exista la tarea pendiente del análisis de obras de arte antiguas o pertenecientes a otras culturas y su relación con el arte moderno, pues en ellas se percibe el común denominador de cierta sabiduría, transmitida a través de imágenes y símbolos aún útiles hoy en día, tarea en la que han de estar implicadas la filosofía y la historia del arte, pero también la ética, porque se trata en todo caso de un arte destinado a la *mejora de los hombres*¹³⁸⁰.

Como es sabido, Kant aún entendía lo bello natural como objeto de la estética. A partir de Hegel, *la belleza de la naturaleza queda casi excluida de los análisis estéticos*¹³⁸¹.

No así en la estética tapiesiana:

*Lo que me impresiona es un árbol, un bosque [...]*¹³⁸²

Y, en otro lugar, ha declarado:

[...] la mejor belleza nos la proporciona la vida en contacto con la naturaleza, con el cosmos¹³⁸³.

El pensamiento estético tapiesiano no trata solamente del arte y sus obras, sino también de la naturaleza y la relación del hombre con ella. Por ello

¹³⁷⁸ B.N., p. 172.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹³⁸⁰ A.L., p. 47.

¹³⁸¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁸² Entrevista concedida a C. J. Cela, en Cuadernos de Son Armadans, *op. cit.*

¹³⁸³ Entrevista concedida a Manuel Borja-Villel, en *El tautatje i el cos*, *op. cit.*, p. 198.

requiere de la *educación estética* que preste atención a los paisajes naturales y su protección, en lucha contra el *urbanismo del beneficio*, lo que, de nuevo, implica tanto a la estética como a la ética¹³⁸⁴. Esta especie de *estética expandida* hace del arte una noción que, según Tàpies, *puede ampliarse con la expresión "cultura"* y ésta, a su vez, con las de *"gnosis"* y *"ética"* que obligan al artista a la lucha por la modernidad y el progreso y la construcción de un mundo más bello¹³⁸⁵.

Y, por lo mismo, descendiendo al plano de la praxis artística, en contra del formalismo esteticista, Tàpies aboga por la creación de obras de arte que estén imbuidas de una *estética profunda* que, como señala Arnau Puig, es la que determina la ampliación de la percepción del mundo a través de una nueva *sensibilidad*: aquella que convierte las cosas más ínfimas en tesoros¹³⁸⁶, o en *objets de méditation*, en palabras de J. Dupin¹³⁸⁷, lo que implica un contenido ético, porque valora aquellos materiales, aquellas formas y aquellos temas que rechaza la sociedad industrial.

Y, por lo mismo, el artista, para ser tenido por tal, ha de estar investido de una *actitud ética* que afecta a toda su personalidad¹³⁸⁸. De ahí que esté obligado a poner a disposición de la sociedad también su palabra.

En un escrito de los años ochenta del siglo pasado, señalaba Tàpies la escasa tradición en Cataluña (extensible al resto de la Península) de la publicación de escritos de artistas, tanto en el ámbito estético como en otras formas, *literarias, declaraciones, coloquios, conferencias, adhesiones...* en contraste con la abundante producción en el extranjero, recogidas en colecciones editadas sobre todo en lengua francesa e inglesa¹³⁸⁹.

Y es que, la acción de los artistas, mucho más allá de la vulgar idea de que su obra es un mero reflejo de la realidad, también, -en palabras de Paul Éluard-, constituye una *anticipación de la realidad*¹³⁹⁰. De ahí que poner su *palabra al servicio de la libertad y de la mejora de los hombres* no solamente sea un derecho, sino un deber.

Este deber ha sido cumplido por numerosos artistas del siglo veinte, aquellos que *han sentido como nunca la necesidad de escribir*, y ello no solamente para *orientar su propio trabajo*, sino también para *convencer a la sociedad* de la necesidad de dirigirse:

[...] *hacia un nuevo paradigma que conceda más importancia a los valores ecológicos, humanos y espirituales*¹³⁹¹.

¹³⁸⁴ B.N., p. 118.

¹³⁸⁵ R.A., p. 197.

¹³⁸⁶ VALLÈS ROVIRA, J., *Tàpies...*, op. cit., p. 11.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁸⁸ R.A., 245.

¹³⁸⁹ B.N., 191.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹³⁹¹ V.A., p. 35.

Lo contrario, la aceptación del "pintor a tus pinceles" o del "jo pinto y prou" es hacer el juego a quienes procuran el conformismo y la resignación frente a la progresiva *degradación y sometimiento de la cultura*, más que demostrada, por ejemplo, en la destrucción del *papel semisagrado* que ha tenido en otros tiempos la pintura y su degeneración hasta el nivel de supermercado¹³⁹².

Los artistas pueden y deben utilizar la palabra, pues, en palabras de Paul Gauguin:

*Tenemos el deber de ensayarnos, de ejercitarnos en las múltiples facultades humanas. Al lado del arte, del arte muy puro, hay otras cosas que decir y se tienen que decir*¹³⁹³.

Esas *otras cosas que decir* son en Tàpies, más allá de la mera reflexión sobre el arte, la expresión de una *visión estética*, es decir, *poética*, del mundo.

3. ESTÉTICA Y HUMANISMO.

La posición ética del artista obliga a un arte comprometido con un sentido trascendente de la vida. Así se relacionan las nociones de estética y humanismo:

*[...] 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*¹³⁹⁴.

La referencia a un *humanismo nuevo*¹³⁹⁵, *humanismo preocupado por la moral y la praxis*¹³⁹⁶, en el pensamiento tapiesiano, va más allá del humanismo referido al Renacimiento¹³⁹⁷ y, como veremos en su momento, hace referencia a un *humanismo de todos los tiempos*, en el que cobra gran protagonismo el pensamiento oriental.

Pero en Occidente, en la tradición latina, también existe un humanismo, que, según E. Grassi, tiene su punto álgido en el pensamiento de Giambattista Vico, a quien cita Tàpies¹³⁹⁸ en referencia a los autores heterodoxos en su

¹³⁹² B.N., p. 193.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 194.

¹³⁹⁴ P.A., p.153.

¹³⁹⁵ R.A., 92.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁹⁸ V.A., p. 57.

rechazo del monopolio del racionalismo cartesiano. Vico opone la *filosofía tópica*, que observa las reales necesidades, concretas, históricas, de los hombres, a la pretensión de universalidad de la *filosofía crítica* cartesiana¹³⁹⁹.

La consideración de la historia como el proceso de *apertura del camino*, en Vico, constituye un nuevo humanismo, en donde los hombres, por una *demostrada necesidad natural*, antes que nada, *fueron poetas, los cuales hablaron mediante caracteres poéticos*. y de la poesía surgieron *todas las artes de lo necesario, de lo útil, de lo cómodo y en buena medida también del placer humano se descubrieron en los siglos poéticos, antes de la aparición de los filósofos*¹⁴⁰⁰.

Obsérvese cómo Grassi señala en Vico la derivación de todas las artes a partir de lo poético, pero también de lo *útil*, es decir, sus necesidades cotidianas, lo que en el movimiento romántico se convertirá en el mandato de *poetizar la vida toda*, en el mismo sentido en que Tàpies exige *deshacerse de viejos esquemas mecanicistas* para poder poetizar, para poder *cantar al mundo*¹⁴⁰¹. Es esta necesidad de poetizar la realidad lo que le lleva a valorar como *Arte* los objetos tradicionalmente considerados en Occidente como *arte menor*, en cuanto que responde a las necesidades del hombre y se concretan en templos, jardines, esculturas, vestidos, muebles, cerámicas, caligrafías... en cuyo contenido se hallan también *grandes misterios*¹⁴⁰² y que, así, son *útiles* en un doble sentido: en las necesidades cotidianas y en cuanto que sirven para *iluminar la conciencia*¹⁴⁰³.

Este mismo sentido de *lo útil y cotidiano* unido a lo estético hace considerar a Tàpies la efectividad de obras de arte muy alejadas de nosotros en el tiempo y el espacio que, de alguna forma misteriosa, responden a algo *vital y duradero*. Así dibujos prehistóricos, máscaras africanas, tallas precolombinas pinturas *naif*, o simples grafiti, hacen *resonar* en nosotros, mucho mejor que cualquier razonamiento lógico y mucho mejor que las religiones oficiales, unos *necesarios vínculos (religión, religare)* con *una armonía del orden cósmico*, unos ciclos naturales que hoy hemos perdido. Es *algo útil* para la mentalidad moderna¹⁴⁰⁴.

Así, en Tàpies, *estética, historia y humanismo*, se muestran íntimamente relacionados.

¹³⁹⁹ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 214.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ B.N., p. 123.

¹⁴⁰² V.A., p. 27.

¹⁴⁰³ *Ibid.*

¹⁴⁰⁴ B.N., p. 199.

4. REFLEXIÓN Y ACCIÓN.

La verdadera estética no será, pues, escrita más que por un hombre capaz de ser a la vez poeta y filósofo.

Jean Paul (Curso preparatorio de estética).

Según Tàpies, el drama más inquietante del hombre contemporáneo procede del abismo existente entre *lo que el hombre sabe y lo que el hombre hace*. Mientras que la humanidad ha sido capaz de conocer el universo, construir democracias y realizar obras de arte sublime, al mismo tiempo es capaz de los peores grados de crueldad y destrucción¹⁴⁰⁵. Y la conciencia de esta situación impulsa en el hombre, y específicamente en los artistas, el deseo del "*saber sin trabas*", el "*instinto de verdad*"¹⁴⁰⁶ que debe conducir hacia un mundo en concordia entre el *saber* y el *hacer*.

Tàpies narra cómo el maestro sufí Ibn Arabí, encontró en su madurez el equilibrio entre el *peso de los libros del sabio* y el *peso de su cuerpo*:

*Se trata, posiblemente, de la misma gran obsesión que tienen algunos artistas e intelectuales en nuestros días por encontrar el equilibrio entre el "saber" y el "hacer", el conocer y el obrar. Recordemos que la voluntad de hallar este equilibrio también forma parte de los "ideales" (o manera de ser) casi únicos [...] en torno a los cuales hay intelectuales y artistas que están dando vueltas constantemente con la esperanza de que se conviertan en una realidad en el corazón de todos los hombres*¹⁴⁰⁷.

Tàpies ha practicado y experimentado y también ha reflexionado - aunque fuera del estudio¹⁴⁰⁸ - sobre el arte. Así su pensamiento se transfiere a su obra y en su obra plástica *también* se hallan sus ideas estéticas en lo que hemos dado en señalar como un fenómeno de ósmosis entre praxis y teoría.

Pero, en todo caso, hace prevalecer la práctica sobre la teoría, el *hacer* (ποίησις) sobre el *pensar* (θεωρεῖν):

*[...] la estética no ha de razonar considerando el arte como una finalidad o un ideal que no se puede realizar a no ser que se someta a su teoría. Ha de tratarlo como algo que ya existía antes que ella y a cuya realidad ella debe su propia existencia. El origen de la obra de arte, digámoslo con Heidegger, no es otro que el arte mismo. Y deducir que alguien pueda ser artista del hecho de que sea un buen pensador es algo totalmente absurdo*¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁵ V.A., p. 64.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*

¹⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 73.

¹⁴⁰⁸ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁰⁹ A.E., p.10.

Esta perspectiva, desde luego, -y en el mismo sentido en que cierta crítica ha conculcado la validez del arte posmoderno basado en la *ideología y, más ampliamente, en la teoría*¹⁴¹⁰ - limita la legitimidad de las tendencias que defienden la *desmaterialización* del arte y la consideración de éste como mera teoría, los:

[...] *famosos "análisis del arte desde el arte" y tantos callejones sin salida de "teoría como obra de arte" que se han llevado durante un tiempo, así como tantas profecías estéticas que han circulado a la vez (en torno a la pintura y la escultura, sobre la personalidad del artista, sobre la participación, sobre la comunicación, sobre los lenguajes, sobre la influencia de la tecnología, sobre el sistema de exposiciones, actividades de los museos, cotizaciones, etc., en particular quizá sobre las relaciones del arte con la política), aunque sean cuestiones realmente en crisis y que es tan importante airear, a veces nos damos cuenta de que llegan a ser más bien infundios de los cuales "interesa" que circulen por motivos variados (y a los que hace maravillosamente el juego la alienación de tanta gente) que planteamiento de problemas y necesidades auténticos del arte*¹⁴¹¹.

La culminación del monopolio de la teoría sobre la praxis, según Tàpies, ocurre por la invasión del territorio por parte de intelectuales adeptos a la industria del espectáculo, a la sociología o a la política que, en su voluntad de expulsar a los que ya estaban, participan en la carrera por situarse en el mercado¹⁴¹². Teorías sociológicas y políticas que han pretendido incluso entrar en los museos y cuyos slogans ya probaron su esterilidad en la *muerte del arte* en aras de la acción social y política de los constructivistas rusos¹⁴¹³ y que, en su constante *neofilia*, han sido muy productivas a los intereses comerciales a la vez que hacen muy difícil *hacer oír la voz del pasado*. En definitiva, se trata de estéticas que, *en vez de situarse en segundo término ante la vida, parte de tesis preconcebidas. Que en lugar de mostrar, se obstinan en demostrar*¹⁴¹⁴.

Es la estética que se constituye por las teorizaciones de moda, sin tener en cuenta que, en palabras de Manuel Sacristán, *nunca "la poética es la que hace el arte, ni la calidad del arte. Que tampoco la estética hace nada de eso. Lo hace el artista [...] y tampoco son la poética ni la estética las que determinan el carácter conservador, reaccionario o revolucionario de una obra de arte*¹⁴¹⁵.

Contra los galimatías de las teorizaciones, se alzan los *verdaderos valores estéticos*, que tienen el poder de *distinguir los buenos de los malos*.

¹⁴¹⁰ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴¹¹ A.E., p. 14 y 15.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 15.

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

Así, para seleccionar el buen arte, solo hace falta acercarse a la obra *olvidando todas las reglas, todas las teorías*.

*¡Ir directamente a las obras, a la Belleza!*¹⁴¹⁶

Frente a la teorización del arte, hemos de echar mano de algo muy elemental que no requiere *grandes conocimientos estéticos, lingüísticos, sociológicos, estructuralistas e incluso financieros*:

*El "¡ah!" emocionado [...] semejante al abrir la ventana por la mañana. O el canto de los pájaros con el que Picasso comparaba las obras de arte y que sería ridículo querer "dirigir" con teorías*¹⁴¹⁷.

Frente a la moda de la "cita" (*¿Quién ha leído a Homero?*), la necesidad de crear entusiasmo. Y frente a las teorizaciones que intentan desacreditar tantos siglos de pensar el arte, resulta:

*[...] infinitamente más importante sentirlo, vivirlo, practicarlo, que pensar en él*¹⁴¹⁸.

En contra de estas teorizaciones del arte surgen los *mecanismos instintivos* -legitimados por la *nueva ciencia*-, *más antiguos que la razón* y que *no son directamente accesibles a la autoobservación racional*. Son los *impulsos* que se hallan en la raíz del amor, de la amistad y *el afecto, de la apreciación de la belleza, de la necesidad de la creación artística, de la insaciable curiosidad que aspira al conocimiento*, dándose además la coincidencia de que, de algún modo, no hay tanta distancia como se llegó a creer entre el proceso creativo en la poesía y el arte por un lado y la ciencia por el otro. Los científicos han comprobado cómo algunos de sus hallazgos más valiosos se han producido más por intuición que por el análisis, que la separación entre arte y ciencia es artificial y que, en palabras de Paul K. Feyerabend, cierta "anarquía" en el método puede procurar sin duda una base excelente para la epistemología y la filosofía de la ciencia, lo que no deja de constituir algo semejante a "el artista contra la estética"¹⁴¹⁹.

La ya mentada superioridad de la *verdad poética* sobre la *verdad lógica*, formulada por Giambattista Vico, afirma la limitada capacidad del pensamiento lógico, apriorístico, sobre el conocimiento de las cosas. Y también sobre el arte. Y si, como dice E. Grassi, *el hombre está atrapado en la historia*, ningún pensamiento o reflexión apriorística puede captar la

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

esencia del arte ni la verdad y la naturaleza del hombre, porque *no puede ser deducida racionalmente*¹⁴²⁰.

En el mismo sentido, Tàpies, como ya hemos visto, entiende que *no se puede pensar en el mundo sin pensarlo en la historia*¹⁴²¹, cuyo estudio, sobre todo referido a las obras de arte concretas y su poder de *resonancia*, tanto en lo que tiene de cambio como de permanencia, presta legitimidad a la reflexión sobre el arte, es decir, concede legitimidad a la estética en tanto en cuanto está relacionada con la vida y las necesidades del hombre referidas a una época y un territorio concreto. Tanto la reflexión como la plástica se ven sometidas al principio historicista de creación y destrucción, pero en ambos se mantienen unos valores anteriores a la propia razón lógica:

*La música profunda de todo gran poema -Whitman-- solo está para escucharla y sorberla en silencio, y se resiste a todo análisis*¹⁴²².

Respecto a la relación entre reflexión sobre el arte y su praxis, dice Tàpies:

*Las meditaciones sobre el arte son tan viejas como la más vieja de las filosofías. Pero no vamos a creer que toda la Kunstliteratur que llena las bibliotecas tenga forzosamente relación con la acción de los artistas y menos aún que todas las reflexiones sobre el arte que puedan hacer los mismos artistas –incluso lo que se califica de teorías – estén siempre en la raíz de sus propias obras. Es un conocido error pensar que se reducen a una especie de proyecto, guión o plan de ataque para imponer lo que el artista materializará después en la práctica. Viéndolo sólo así, olvidariamos los mecanismos interactivos del pensamiento y del trabajo en general y del proceso creativo en particular*¹⁴²³.

A veces se ha considerado a Tàpies como un pensador que pinta:

[...] *Tàpies sobrepasa el pintor culto, porque estoy convencido de que es sobre todo un filósofo que pinta*¹⁴²⁴.

Pero, del mismo modo, se podría decir que es un artista que reflexiona, porque en la trayectoria vital y artística de Tàpies se ha dado una intensa preocupación teórica, plasmada en una afanosa consulta e investigación en los libros, pero siempre en búsqueda de concordancias y explicaciones a la

¹⁴²⁰ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p.189.

¹⁴²¹ E.A., p. 245.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 16.

¹⁴²³ A.E., p. 9.

¹⁴²⁴ PERMANYER, Ll. *Tàpies i la nova cultura*, Polígrafa, Barcelona, 1986. “Tàpies ultrapassa el pintor culte, perquè estic convençut que ell és no menys que un filòsof que pinta”

experiencia, tanto en relación a su investigación plástica como en lo social y político.

Porque, en definitiva, se trata de no renunciar a ninguna facultad humana. Por eso concluye Tàpies:

[...] sería un error reducir el problema de las relaciones entre la estética y el arte al del huevo y la gallina¹⁴²⁵.

De hecho, a pesar de la preeminencia concedida a la experiencia, Tàpies no renuncia a la reflexión:

[...] 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 tomar nuevo impulso¹⁴²⁶.

Y esta reflexión se extiende a la necesidad de que los artistas también practiquen la crítica, afirmando que, con frecuencia, poseen un criterio superior al de los profesionales:

Y no nos ha de sorprender que, frecuentemente, el pintor se haya revelado mucho más clarividente que la mayoría de los críticos contemporáneos¹⁴²⁷.

Pero el artista solo acude a la *lógica de los intelectuales* [...] *si le conviene*. Porque su especial sensibilidad le permite acudir a las *ilusiones, fabulaciones, mitos...*¹⁴²⁸

La legitimidad de la crítica expresada por los artistas se ve mermada cuando adopta criterios hipotecados por las *estéticas normativas*. El pensamiento de los artistas puede interesar sobre todo *cuando es expresión de conflictos reales que sus obras -y no unas ideas insufladas a priori- generan frente a los lugares comunes y las ideas estéticas sólidas*¹⁴²⁹, de ahí que los escritos de los artistas sean más aprovechables por cuestiones generales que plantean, por ejemplo, la inspiración en las manchas de las paredes que aconsejaba Leonardo, que por sus reglas sobre el claroscuro¹⁴³⁰.

¹⁴²⁵ A.E., p. 11.

¹⁴²⁶ CATOIR, B. , Conversaciones..., *op. cit.*, p. 75.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴²⁸ A.E., p. 11.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 15.

5. AUTONOMÍA ESTÉTICA. SUS LÍMITES.

Lo visto hasta este momento, nos permite afirmar que la noción de *estética* en nuestro autor ostenta la nota de autonomía, pero solo frente a las instancias que pretenden monopolizar lo estético, del mismo modo en que, desde su propio nacimiento histórico en el pensamiento ilustrado, se constituye en instrumento de lucha por la emancipación del hombre.

Se trata de la autonomía estética como:

*[...] aquel procedimiento que permite a la ciencia, a la razón, a la filosofía y al individuo liberarse progresivamente de las viejas tutelas teológicas, metafísicas, morales, pero también sociales e ideológicas*¹⁴³¹.

Pero, según Tàpies, la lucha continúa en relación a la independencia tanto de la reflexión como del propio arte:

*[...] a pesar de que en Occidente siga acosado con frecuencia por viejas instituciones que quisieran monopolizarlo y a veces inmovilizarlo*¹⁴³².

Porque ahora existen nuevas instancias que pretenden apropiarse de la estética y la cultura en su provecho:

*[...] las fuerzas conservadoras [...] pero también [...] aquellas fuerzas de izquierda que se obstinan en entender la actividad cultural como un arma publicitaria al servicio de su propio sistema*¹⁴³³.

Sin embargo, la estética tapiesiana se niega a constituir un campo autónomo de estudio separado de la vida, en el mismo sentido, como afirma Marc Jimenez, en que:

*La autonomía 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- seguramente no sería deseable*¹⁴³⁴.

El arte también ha sufrido una larga marcha en lucha por su autonomía, paralelamente a la estética. Pero, una vez conseguida la liberación de las instancias medievales y absolutistas y de sus valores morales, religiosos, estéticos... si lleváramos esta liberación hasta sus últimas consecuencias, ¿no se llegaría a lo que Sergio Givone entrevé en la estética actual considerada como algo semejante a la astrología?:

¹⁴³¹ JIMENEZ M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 65.

¹⁴³² V.A., p. 93.

¹⁴³³ R.A., p. 24.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p. 67.

[...] lejos de los problemas que más directamente atañen a la realidad de la existencia de la vida¹⁴³⁵.

En este sentido M. Jimenez entiende que el propio concepto de "campo" o "ámbito", en relación a la estética, hace referencia a un *territorio pero también refugio* este refugio que protege de la realidad exterior. La consecuencia es nefasta, tanto para el pensamiento estético como para la práctica del arte:

*Un artista puede hacer cualquier cosa, una obra puede expresar lo que sea, incluso cosas consideradas como subversivas y peligrosas para la sociedad por cuanto su propia condición les garantiza la impunidad. Si están aisladas de la realidad y son, por tanto, inofensivas, el orden social y político puede tolerarlas sin que peligre su equilibrio*¹⁴³⁶.

En el mismo sentido, dice R. Bayer:

*Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos*¹⁴³⁷.

Y nada más radicalmente extraño a Tàpies que un arte y una reflexión alejados de la realidad y mucho menos de la realidad cotidiana, en cuyo ámbito intenta operar. Es más, para Tàpies la función esencial del arte es:

[...] conocer las cosas, el mundo, la realidad¹⁴³⁸.

La autonomía estética está unida a la autonomía de la práctica artística, especificada en la *autonomía del sujeto creador*. En este sentido, la estética, desde su nacimiento, ha tenido una ardua tarea tratando de determinar la relación entre razón y sensibilidad, el gusto y la experiencia individual, la relación de la razón y lo inconsciente con el arte y su independencia de la ciencia y la moral¹⁴³⁹.

Por eso, el específico objetivo de la estética es la configuración de un campo de estudio propio, pero solo en tanto en cuanto es precisamente lo que permite establecer sus relaciones con las demás ciencias y con la vida¹⁴⁴⁰.

Según Tàpies, efectivamente, es el *sujeto creador*, quien ha tenido que conquistar su propia independencia que se concreta en la plena libertad del proceso creativo:

¹⁴³⁵ GIVONE, S., Historia de la estética, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴³⁶ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.* p. 68.

¹⁴³⁷ BAYER, R. Historia de la estética, *op. cit.*

¹⁴³⁸ E.A., p. 79.

¹⁴³⁹ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 147.

*El artista se halla completamente solo ante su tela blanca y se enfrenta con problemas inherentes al arte, ya que éste tiene leyes propias... Nadie puede aconsejarle ni ayudarle. En su tarea solitaria de experimentación sólo aprenderá y será guiado por la lucha constante con los materiales que le son peculiares, por la manipulación cotidiana de esos materiales*¹⁴⁴¹.

Así, parece reivindicar aquí Tàpies un espacio plenamente autónomo de la práctica artística, pero, del mismo modo que el susodicho Marc Jimenez observa que el arte (y con él la estética) está irremediamente unido a la *historia económica, política e ideológica de una sociedad*¹⁴⁴², nuestro autor, si bien no permite interferencia alguna en el momento culminante del proceso creativo, es precisamente desde éste ámbito autónomo, en la conformación de una jurisdicción específicamente estética, desde donde proyecta su reflexión, más allá del arte, para adentrarse en la vida.

Tàpies especifica en qué consiste la articulación entre la autonomía estética y el mundo:

*[...] 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 le 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 emoción estética que el arte produce por él mismo, es decir, desde el juego de sus propios recursos formales*¹⁴⁴³.

Son numerosas las declaraciones en las que Tàpies muestra su rechazo del arte que se aparta del mundo en una especie de torre de marfil. El arte ha de servir para la vida, para un:

*[...] conocimiento más profundo de la realidad, como valor esencial y más positivo del arte*¹⁴⁴⁴.

El arte como instrumento de conocimiento queda inmerso en el más amplio campo de la *cultura*, noción que Tàpies reivindica en su sentido más enfático, activo y emancipador, del mismo modo en que el arte abandona el mundo de lo *abstracto*, de la *pureza* y la *visión idealizada*, para adoptar un posible *papel formativo, humanista y humanitario*, incluida la lucha por los derechos humanos¹⁴⁴⁵.

El arte y la reflexión estética se encuentran entre dos polos en tensión: por un lado el carácter formalista y por otro su sentido radicalmente conceptual, desmaterializado. El primero incurre en el puro esteticismo y el segundo induce a utilizar el arte como instrumento de cambio social.

¹⁴⁴¹ B.N., p. 37.

¹⁴⁴² JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴⁴ V.A., p. 20.

¹⁴⁴⁵ B.N., p. 175.

En la estética tapiesiana el arte precisa de su materialidad formal pero ésta se constituye en soporte para la transmisión de ideas a fin de incidir en la vida de la sociedad indirectamente, a través de sus propios medios:

*Se ha avanzado asimismo para que el arte de hoy vaya encontrando las estructuras de soporte que le permitan cumplir la gran función social que le es propia*¹⁴⁴⁶.

Ni el arte ni la estética se pueden sustraer a acoger contenidos propios de la concepción del mundo y los sentimientos de los pueblos, contrariamente a la *tabula rasa* pretendida por la *Razón* histórica. Y no solamente la estética es inseparable de la ética, también lo es de la religión o, en Tàpies, más propiamente, de los sentimientos religiosos.

Es más, las propias *ideas estéticas*:

*[...] van unidas a las nociones básicas, propias de los pueblos en su expresión sincera, sin las cortapisas de los poderes fácticos coercitivos, a las nociones de sabiduría, religión, del bien, de la solidaridad y de la virtud. Así pues, es obvio que existe una estrecha relación entre arte y religión, y lo que se ha dado en llamar estética lo recoge plenamente en su seno. No olvidemos que en la tradición occidental, y no sólo en otras tradiciones más básicas de los pueblos orientales o de los llamados pueblos primigenios o primitivos, siempre se entendió que había un elemento que ataba, unía, el arte -el icono u obra artificial elaborada por un artista, que quiere decir alguien a quien se le ha concedido el crédito social o tribal de saber captar los deseos de su comunidad y, asimismo, crear un objeto grato a lo trascendente- con las ideas y sentimientos de los partícipes de una comunidad (especialmente, como es obvio, en lo referido a las creencias)*¹⁴⁴⁷.

La historia de la estética y del arte, en su pretensión de independencia respecto a las *viejas instituciones históricas civiles y religiosas*, no impide que las obras maestras pertenezcan al ámbito de los *símbolos tradicionales* que pertenecen a las *antiguas sapiencias y religiones, el misticismo y la magia*¹⁴⁴⁸.

Y por ello la historia del arte está conformada en gran parte por las obras concretas que, a su vez, informan a la estética que tiene como contenido último lo *absoluto*, lo *sagrado* y lo *místico*:

Los grandes tratadistas de todos los tiempos han asociado el arte a la idea de la "verdad" y del "absoluto", además de añadirle en muchas ocasiones la dimensión de lo "sagrado" y de ahí a lo "místico". Ello ha dado lugar a la creación de la mayoría de monumentos del arte universal; por eso cuando yo he escrito algo -y era porque lo había pensado (si cuando pinto el pensamiento no va precedido de una reflexión acostumbro, cuando pinto, a mantenerme en

¹⁴⁴⁶ V.A., p.12.

¹⁴⁴⁷ PUIG, A., Conversación..., *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

*silencio)- sobre esta cuestión no es que me haya sentido identificado con ningún credo en concreto sino que recupero para un pensamiento sin límites constructivos su contenido universal*¹⁴⁴⁹.

Esta posición del pensamiento tapiesiano, de nuevo tan cercano al idealismo romántico, es perfectamente parangonable con la concepción de Schelling en su *Filosofía del Arte*, en donde afirma que:

*“... la belleza es lo absoluto intuitivo realmente”*¹⁴⁵⁰

Pero, de nuevo aquí, Tàpies rechaza la invasión del campo estético por parte de toda religión institucionalizada. Y ello desde una postura agnóstica. Por ello:

*[...] parece que, 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 llamadas divinas*¹⁴⁵¹.

Así, Tàpies pretende conciliar el principio de autonomía del arte y la estética, mediante la defensa de un campo estético y de la praxis artística independiente de otras instancias, mientras, paralelamente, mantiene la *dimensión sagrada del arte*¹⁴⁵² que le relaciona inevitablemente con la vida toda.

El protagonista de la lucha por la autonomía, tanto de la estética como del propio arte, ha sido el artista.

Y, en lo contemporáneo, continúa el proceso de emancipación:

*[...] y debe reconocerse que en los últimos años hasta hemos avanzado, aunque sea minoritariamente y en medio de muchas confusiones, para conseguir que el artista consolide uno de los logros más preciosos por el cual ha estado luchando durante siglos: la independencia. Se trata de la consecución más fundamental que en ninguna época hubieron podido soñar los artistas, un logro que todavía desconcierta a muchos teóricos, críticos e historiadores*¹⁴⁵³.

Pero la lucha continúa, según Tàpies, porque, una vez vencidas las viejas instituciones, han sido sustituidas por la *industria cultural*, cuya oferta puede producir un efecto de pérdida de todo criterio estético:

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*

¹⁴⁵⁰ SCHELLING, F.W.J., *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 2006 (1999), p. 58.

¹⁴⁵¹ V.A., p. 82.

¹⁴⁵² *Ibid.*

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p. 12.

Las dificultades no han terminado. En realidad, durante los últimos años han aparecido por todo el mundo otros palacios y otras iglesias con dirigismos tanto o más peligrosos que los de los viejos conservadores ortodoxos. Son las poderosas promociones de ofertas denominadas “culturales” bulliciosas, de bajo nivel y fácil consumo, que, simulando querer educar y entretener a grandes masas de la población, lo que verdaderamente buscan es el aborregamiento de los ciudadanos, en especial de los jóvenes, a fin de obtener una rápida rentabilidad económica o, a veces, política¹⁴⁵⁴.

La recepción del arte por la sociedad, en ocasiones multitudinaria y banalizada, enlaza, desde luego, con el peligro de la pérdida de la noción de *experiencia estética*, al diluir su auténtico sentido como *meditación y contemplación profunda*¹⁴⁵⁵, y con ello, consecuentemente, impedir toda posibilidad de reflexión sobre el arte y, desde luego, desarmar su capacidad de proporcionar *conocimiento*.

6. GNOSEOLOGÍA. ESCUCHANDO LOS SUEÑOS ENVIADOS POR LOS DIOSES. LO NO RACIONAL Y SUS LÍMITES.

Grave, dramática ave extraña, visionaria de lo real, cuyo canto escuchamos con los ojos.

Rafael Alberti (Tàpies).

Ya hemos visto que, para Tàpies, la función del arte es el *conocimiento más profundo de la realidad*.

En su *Memoria Personal*, relata cómo, en el proceso de superación de las formas de expresión del surrealismo, llegó a la conclusión de que éste subsistía en sus procedimientos, en su base epistemológica:

*[...] las técnicas que se valen de los impulsos imaginativos, inconscientes, anárquicos, como la utilización del azar, de los accidentes, errores, etc.*¹⁴⁵⁶

Por eso entiende que:

*[...] sigue siendo válido el método expresivo del grupo inicial del surrealismo basado en la completa liberación del espíritu individual, el automatismo psíquico [...]*¹⁴⁵⁷

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.126

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴⁵⁶ M.P., p. 301.

¹⁴⁵⁷ V.A., p. 100.

Tàpies pone así en valor lo *no racional*, rechazando las críticas que afirman que este valor ha sido precisamente lo que ha conducido a los pueblos al fascismo.

El concepto de "irracional" es uno de de los que más miedo habían hecho a los intelectuales del socialismo elemental; algunos hasta convencidos de que los impulsos irracionales conducían al fascismo Pero dada la importancia que se ha visto tienen modernamente, también son hoy de los más estudiados científicamente para que tengamos que extendernos mucho. Como es bien conocido, lo irracional no puede ya despreciarse no digamos como objeto, sino incluso como método. Hasta las filosofías que más seriamente parecen discutirlo, como recuerda Ferrater Mora, en el fondo no niegan la posibilidad de lo meta-racional, sino que lo que hacen es esforzarse en la búsqueda de unas formas de manifestarlo o expresarlo¹⁴⁵⁸.

Y extiende la crítica a quienes, desde la perspectiva del "realismo socialista" consideran lo *no racional* como signo de degeneración u obsolescencia:

[...] en los años del "realismo estalinista" apareció la famosa táctica de involucrar a escritores o artistas "no gratos" en el lado anticuado o caricaturizado que pueden tener algunos conceptos filosóficos, ("metafísica, misticismo, idealismo, individualismo, irracionalismos", etc.) con el fin de hacerles quedar superados o reaccionarios¹⁴⁵⁹.

El valor de lo no racional como método está avalado por el psicoanálisis, que posee en su noción de lo *inconsciente* una especial relevancia en la estética tapiesiana, por influencia sobre todo, más que de Freud, de la psicología desarrollada por C. G. Jung.

La psicología actual, la antropología, la biogenética, la ecología etc, han esclarecido suficientemente el contenido de los impulsos irracionales y del inconsciente para saber, como decía Jung, que hoy se ha roto el prejuicio histórico que sólo asignaba al inconsciente contenidos infantiles o moralmente inferiores¹⁴⁶⁰.

Se trata de tender hacia el conocimiento de la *verdadera realidad*, aquello que se oculta tras la *realidad visible*¹⁴⁶¹. Y la vía de lo no racional, según la psicología moderna, permite la exploración de la realidad interior del artista a través de la inmersión en lo *inconsciente*¹⁴⁶².

¹⁴⁵⁸ R.A., p. 56.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 56 y 57.

¹⁴⁶¹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 71 y 72.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 73.

La puesta en valor de lo inconsciente es una característica de la modernidad. Según cierta crítica, *el arte moderno comienza verdaderamente con la toma de conciencia de lo inconsciente*, específicamente con el Romanticismo¹⁴⁶³, un arte que, más que cuestión de estilo o de selección del tema, se basa en un *modo de sentir*, que surge -creativamente-, de la *imaginación*, como dice Baudelaire, *de lo más profundo del alma*, y habla el *lenguaje del sueño, enemigo de la banalidad*. Contrariamente, la posmodernidad, -que inicia el arte pop- niega todo valor a lo inconsciente, con su *reproducción mecánica del material social bruto*, crea *imágenes pensadas para las masas, no para el individuo*, imágenes comprensibles para la mente de la masa al convertirlo en un *espectáculo fácil*, un arte no creativo y, por lo tanto, decadente. O mejor dicho. Ni siquiera es arte. Es *postarte*¹⁴⁶⁴. Como también afirma Tàpies, es un producto industrial que *ha perdido las funciones espirituales que el hombre necesita*¹⁴⁶⁵.

En relación a la dialéctica entre *razón e intuición*, -otra de las dicotomías esenciales en la estética tapiesiana y, desde luego, uno de los problemas principales de la historia de las ideas estéticas-, señala nuestro autor su carácter complementario: de un lado, el sentido radicalmente intuitivo del *proceso creativo* y, del otro, la reflexión sobre el arte, que se produce siempre antes o después, pero nunca en el trabajo en el estudio¹⁴⁶⁶.

Así, a pesar del valor cognoscitivo de la vía no racional, Tàpies, en la mejor de las tradiciones estéticas, pretende conciliar ambas facultades¹⁴⁶⁷ y no renuncia al poder de la razón:

*Por otro lado, la aceptación de lo irracional no es tampoco incompatible con la razón, como igualmente creen los que piensan que el mundo está hecho sólo de blanco y negro*¹⁴⁶⁸.

La historia ha demostrado que lo *no racional* tiene sus límites como método y, llevado a sus últimos extremos, puede conducir a un callejón sin salida, como sucedió con la *segunda oleada del surrealismo*, que defendía *en exclusiva, la irracionalidad, la paranoia, el absurdo, la desmoralización, la confusión*, con pretensiones de *desacreditar sistemáticamente todas las demás funciones de la psique*, cayendo así en un *radicalismo pueril* en lo que no era sino una incorrecta interpretación del psicoanálisis¹⁴⁶⁹. Por ello valora Tàpies

¹⁴⁶³ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp.79-82.

¹⁴⁶⁵ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.75.

¹⁴⁶⁷ FIZ MARCHAN, S., La estética..., *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁶⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p.75

¹⁴⁶⁹ V.A., p. 98.

positivamente que dos artistas tan importantes como J. Miró y J. V. Foix, se apartasen del movimiento.

A ello se añade la inevitable degeneración posterior del método por parte de quienes, bajo la excusa de querer "épater le bourgeois", han seguido practicando *fórmulas chocantes* y triviales o combinaciones aleatorias de objetos, siguiendo la senda, -pero ahora rebajada a moda-, del famoso encuentro entre el paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de operaciones, de Lautremont¹⁴⁷⁰.

La vía de lo no racional sigue siendo, según Tàpies, el método que siguen las *mejores tendencias*. Pero el método por sí solo no tiene valor, porque:

[...] *del inconsciente brota todo, desde lo más creativo hasta lo más destructivo, desde lo más divino a lo más satánico... Y que sacar partido de esta dinámica de contradicciones es una labor más difícil, arriesgada y peligrosa de lo que parece*¹⁴⁷¹.

De ahí que exija una *mayor severidad crítica* y límites al procedimiento del simple *dejarse llevar*.

Y para ello acude, de nuevo, a la *tradicón*. En ella se encuentra la *sabiduría* que proporciona un cierto *espíritu* o *doctrina* sin los que:

[...] *no hay inconsciente que valga, como tampoco imaginación, ni intuiciones, ni visiones, ni arte, ni mística*¹⁴⁷².

Así, la simple inmersión en la propia subjetividad no es suficiente por sí sola. Es la *sabiduría tradicional*, -que, además del conocimiento de la historia del arte, se sustenta, como veremos, en la disciplina personal-, la que indica el camino.

La superación de la contraposición entre lo racional y lo no racional (intuición, sensibilidad, imaginación...) y su consideración como fuerzas complementarias, tendría consecuencias positivas, no solo en la visión de las cosas, sino en la propia ética, al equilibrar mejor nuestro *conocimiento* y *nuestra conducta*. Su yuxtaposición posee así un carácter creativo, al participar de la lucha de contrarios que hace avanzar la historia:

Como ocurre con todos los términos antagónicos, uno es complemento del otro, como el color blanco lo es del negro. Creo que estas fuerzas contrapuestas siempre son necesarias. Los dos polos constituyen el motor de la historia. Al principio aparece siempre el desorden provocado por el primer

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁷² *Ibid.*

*impulso, la rebelión. De igual forma, la vanguardia siempre comporta cierta dosis de desorden. La razón es el cilindro y el desorden el pistón, la bujía.*¹⁴⁷³.

La dicotomía racional/irracional es paralela a la contraposición entre *clasicismo* y *romanticismo*, sin que, según Tàpies, se pueda atribuir un valor absoluto a ninguno de los dos:

*Pero, volviendo sobre las corrientes clásica/romántica, estos sólo son aspectos, facetas de un todo que produce el genio humano. Ambas concepciones existen en cada artista y en cada persona. Yo siempre busco el equilibrio en mí mismo. El motor verdadero funciona con el pistón. Con cada tematización restringimos las obras y los artistas. Pero lo normal es que el artista no quiera que lo clasifiquen*¹⁴⁷⁴.

Este aspecto dialéctico informa también la obra plástica de Tàpies, según G. C. Argan, quien, frente a la interpretación de la significación puramente irracionalista e informal de su obra, defiende que, precisamente la *condición humana* de Tàpies le hace ir más allá del mero *gesto* y la mera *ausencia de forma*. Recogiendo cierta tradición europea, -aunque más bien desde el punto de vista orgánico que normativo-, no rechaza las formas racionales (cuadrado, rectángulo, óvalo, líneas rectas o sinuosas, elementos arquitectónicos...), entrecruzando así una componente racional con una componente imprevisible e informal, expresando así su *volontà di applicazione di una regola al caos*¹⁴⁷⁵.

6.1. ENFERMEDAD MENTAL.

El ámbito de lo inconsciente es puesto de relieve por Tàpies también en relación a la enfermedad mental.

En las *Conversaciones* con B. Catoir decía:

No conozco con precisión los motivos, pero es cierto que me fascina la enfermedad mental. A veces he pensado que puede ser debido a una experiencia de mi infancia. Mi abuelo era presidente del patronato de un hospital de Barcelona, de un hospital, no de una clínica neuropática. Sea como fuere, también tenía que hacer visitas a otros hospitales y un día me llevó consigo a una clínica de enfermos mentales. Aquello, entonces, me impresionó muchísimo, me produjo un verdadero shock. Yo era aún bastante joven, tendría unos diez o doce años. Pero ahora, de adulto, me parece haber llegado a comprender que la locura a veces no es solo una enfermedad mental en absoluto, sino que puede ayudar a sacar a la luz regiones del pensamiento que normalmente permanecen a oscuras. Y esa fascinación tiene algo en común

¹⁴⁷³ CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p. 98.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*

¹⁴⁷⁵ ARGAN, G. C., prefacio a GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia, 1967.

*con la creencia en cosas ocultas que suceden dentro de la cabeza de los enfermos mentales. Una atracción incomparable es la que ejerce sobre el artista lo heterodoxo en religión, los ritos, ceremonias, todo lo que está fuera de lo "normal"*¹⁴⁷⁶.

Tàpies reseña aquí un aspecto que no ha pasado desapercibido a la ciencia estética: la relación entre psicoanálisis y surrealismo¹⁴⁷⁷, sobre todo en referencia a lo *simbólico* y a lo *mítico*:

*[...] el dadaísmo, el surrealismo, que tenía como fundamento lo anormal, lo diabólico, los sueños y todo el freudianismo, ejercieron un fuerte influjo en mí y en todo el arte contemporáneo. Después de leer un poco la literatura psicoanalista, en especial a C. G. Jung, pude constatar que los mitos se manifiestan de modo abierto en la enfermedad mental, forman también parte de los arquetipos que se encuentran en la base de la naturaleza humana, pero que nosotros hemos ocultado. Cuando los enfermos mentales producen un interesante trabajo artístico, se expresan con mitos, como lo hacen los artistas. Ése es el motivo por el que las imágenes de los enfermos mentales me resulten plenamente familiares. Los amigos psicoanalistas que me mostraban aquel tipo de trabajos creían, en cambio, que aquellas imágenes me resultarían chocantes [...] los locos, como los artistas, tienen una elevada sensibilidad, que les permite hallar los mitos elementales. También es interesante el fenómeno de la locura para explicar el fenómeno del inconsciente del artista*¹⁴⁷⁸.

Pero marca distancias con respecto a la tendencia a dejarse llevar hacia un subjetivismo desenfrenado, a la vez que la locura clínica inhabilita para cualquier actividad:

*Por otro lado, sin embargo, está claro que la enfermedad mental restringe e impide a esas personas que sean artistas de verdad. Semejantes observaciones pueden deducirse, por ejemplo de los escritos de Antonin Artaud, el cual tenía muchos momentos geniales, magníficas iluminaciones, pero que, por otra parte, estaba enfermo, como puede verse a través de la lectura de algunos de sus textos*¹⁴⁷⁹.

El rechazo del subjetivismo exacerbado alcanza a lo que algunos artistas han considerado positivo: la experimentación artística en estado de alteración de la conciencia por medio de sustancias psicoactivas. Cuando Catoir le pregunta por esta posibilidad, contesta:

*No. Nunca... Me asusta todo lo que no puedo mantener bajo control*¹⁴⁸⁰.

¹⁴⁷⁶ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁷⁷ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁷⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 93 y 94.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

6.2. INCONSCIENTE Y PROCESO CREATIVO.

Tàpies ha declarado a J. M. Ullán:

*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*¹⁴⁸¹.

Sin embargo, de inmediato, matiza:

*No, tampoco es un delirio o un navegar sin rumbo*¹⁴⁸².

De nuevo aquí, según Tàpies, si bien en el acto supremo de la creación prepondera lo inconsciente, ha de existir un punto de equilibrio entre lo racional y lo no racional. De ahí la inconveniencia de acudir al estímulo de drogas o alcohol para conseguir el necesario *estado de sensibilización especial*, amén de la pobreza del resultado que las experiencias artísticas bajo su influencia que hacen que se pierda el *control racional, también indispensable*:

[...] *la búsqueda sistemática de estados alucinatorios nunca fue un abandono de la vigilia racional. Tal como hace observar Michel Carouges, en el famoso texto de Rimbaud: "le poète se fait voyant par un long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens", se tiende a olvidar la palabra "raisonné". Y de manera análoga, cuando Breton dijo. "En fin de compte, tout dépende de notre pouvoir d'allucination volontaire", se olvida también este correctivo de "volontaire" que nos indica que el arte jamás ha sido, ni siquiera en los momentos en que más lo ha parecido, el delirio puro que los observadores del orden quieren hacer creer que es*¹⁴⁸³.

Tàpies rechaza cualquier método de estimulación que no sea natural:

*Existen formas naturales de estimular la meditación, de excitar la imaginación y toda la preparación previa para el trabajo. He descubierto espontáneamente que el caminar rítmico haciendo círculos en el mismo estudio, acompañado a veces por un sonido también rítmico, es de un gran efecto al cabo de un rato. Esto no debe de distar demasiado del tipo de excitación de las danzas africanas*¹⁴⁸⁴.

¹⁴⁸¹ ULLAN, J. M., "Esto", en *Arte y parte*, nº 25, 2000.

¹⁴⁸² *Ibid.*

¹⁴⁸³ P.A., p. 51.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

En este sentido, interesa el relato de la visita que un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encontraba Joan Brossa y el propio Tàpies, realizaron al estudio de Joan Miró, al que Tàpies ya consideraba, junto a Picasso, *el más grande del país y el más importante de toda una generación a escala mundial*. Durante la sesión, Brossa preguntó a Miró cómo lograba ponerse en trance para trabajar, si era con drogas o con alcohol, y éste, muy sorprendido, le contestó secamente que él siempre se encontraba igual y que, en todo caso, *vivía en un estado de trance continuo, sin necesidad de tomar nada*¹⁴⁸⁵.

En el mismo sentido, concluye Tàpies:

*[...] el mismo trabajo es el mejor estimulante. Las obras se apoyan unas en otras y las sugerencias de las nuevas formas van creciendo como un edificio, en función del todo*¹⁴⁸⁶.

El interés por la psicología, concretamente por el psicoanálisis y su noción de lo inconsciente, se agudiza en referencia al proceso creativo:

*[...] para entender y justificar mi propio proceso creativo, me interesaba igualmente por otras obras relacionadas con el psicoanálisis: estudios sobre la imaginación, la "inspiración", las emociones, el gusto, el simbolismo y la mitología*¹⁴⁸⁷.

En sus últimas consecuencias, perdido el control, la relación entre arte y psicoanálisis aproxima peligrosamente el artista al neurótico. Pero, conjurado este peligro, según nuestro autor, el arte es uno de los instrumentos que posee la sociedad en su proceso de sanación, porque hace aflorar nuestra realidad interior inconsciente y es un método eficaz para que la sociedad tome conciencia de la ocultación de la *realidad profunda*. Por ello la producción artística debe concernir tanto a lo económico, religioso, moral y cultural como a lo psicológico, a fin de lograr obras de arte que pongan en duda nuestra noción de la realidad.

La vía de lo inconsciente posee un especial valor, porque de ella surgen los *símbolos*, las imágenes designadas por Jung como *arquetipos* que Tàpies entiende son una constante en la historia, en su doble carácter, individual y colectivo¹⁴⁸⁸.

En todo caso, -afirma- es conveniente *revisar y respetar muchos símbolos y valores del mundo espiritual y religioso, tanto antiguo como moderno*, lo que atañe a las grandes religiones tanto como a las creencias de los pueblos primitivos¹⁴⁸⁹.

¹⁴⁸⁵ M.P., p. 215.

¹⁴⁸⁶ P.A., p. 51.

¹⁴⁸⁷ M.P., p. 199.

¹⁴⁸⁸ V.A., 100.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*

Por eso, la propia psicología analítica aconseja *escuchar de nuevo los sueños enviados por los dioses*¹⁴⁹⁰.

Porque, correctamente utilizada, la vía de lo inconsciente, en cuanto que hace aflorar las voces ancestrales de la propia *naturaleza*, nos puede ayudar a *curar de la disociación de la famosa esquizofrenia de Occidente*¹⁴⁹¹.

6.3. ARTE Y PSICOANÁLISIS. LO INCONSCIENTE COMO FUENTE DEL ARTE.

Como vimos anteriormente, una de las características, según Tatarkiewicz, que definen la estética romántica es la *preponderancia de las funciones irracionales de la mente* (sentimiento, intuición, impulso, entusiasmo, fe)¹⁴⁹².

Lo *inconsciente* fue tratado ampliamente por Schelling, cuya obra fue fundamental para el primer romanticismo y del que recepciona Tàpies la noción de *intuición estética*, en la que subyace el *concepto romántico de genio*¹⁴⁹³ que supone la conciliación entre la filosofía del *yo* trascendental (lo consciente) con la filosofía de la naturaleza (lo inconsciente)¹⁴⁹⁴.

La *intuición estética*, según Tàpies, permite el conocimiento de la "*belleza*" de la *realidad profunda*¹⁴⁹⁵, aquella que, como es sabido, en la formulación de Schelling, es la *objetivación de la intuición intelectual*; se trata de una *experiencia inmediata y vital por excelencia*, superadora de las grandes oposiciones duales, lo consciente y lo inconsciente, lo real y lo ideal, lo infinito y lo finito, lo subjetivo y lo objetivo. Es una noción que acepta y adopta todo el pensamiento y la praxis romántica: Hölderlin, Friedrich, Schlegel, Novalis...¹⁴⁹⁶, la experiencia (*Erlebnis*) de un *instante privilegiado, capaz de conducir hacia una facultad original, incluso antes de ser interpretada por la filosofía* y de la que nos hablan, en todas sus variantes, además de los citados, Goethe, Jean-Paul, E.T.A. Hoffmann o Kleist¹⁴⁹⁷ y que, en definitiva, constituye, -y ello es altamente relevante en la estética tapiesiana-, la *experiencia mística*¹⁴⁹⁸.

Para nuestro autor, es aquella que, más allá de los sentidos, lleva a la consciencia de la *mejor belleza que proporciona la vida en contacto con la*

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*

¹⁴⁹¹ *Ibid.*

¹⁴⁹² TATARKIEWITZ, , Historia..., *op. cit.*, p. 225.

¹⁴⁹³ V.A., p. 18.

¹⁴⁹⁴ SCHELLING, F.W. J., *Filosofía del arte*, traducción de Virginia López Domínguez, Tecnos, Madrid, 2006, (1999), p. 12.

¹⁴⁹⁵ V.A., p. 20.

¹⁴⁹⁶ MARÍ, A., Euforión, *op. cit.*, pp. 184 y 185.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 184.

*naturaleza, con el cosmos*¹⁴⁹⁹, puede conocer lo *absoluto*, alcanzar el *sentimiento de lo eterno*. Del mismo modo que para Schelling lo *absoluto* no puede demostrarse mediante la lógica racional y solo puede ser conocido a través de la intuición intelectual¹⁵⁰⁰, para Tàpies los *conocimientos holísticos, intuitivos, irracionales... son el complemento indispensable de las otras funciones cerebrales racionales*¹⁵⁰¹. Tàpies, al igual que Schelling, reconoce en la filosofía, junto con la ciencia moderna, una vía de conocimiento¹⁵⁰², pero considera el arte, en lo que tiene de intuitivo y no racional, un *vehículo privilegiado* para alcanzar la percepción de la *realidad verdadera*¹⁵⁰³.

Es fundamental, tanto en Schelling como en Tàpies, lo *inconsciente* como *regreso a la naturaleza*, entendida no como conjunto de cosas externas perceptibles por los sentidos, sino *en su unidad y productividad, como determinante de todas las cosas particulares, (natura naturans)*. Se trata de la naturaleza como *vida orgánica* en la que irrumpe la *luz superior de la conciencia*¹⁵⁰⁴. De ahí que la *intuición intelectual* sea, en el idealismo romántico, una experiencia de *unidad y fusión con el todo*¹⁵⁰⁵, del mismo modo que, en Tàpies, el arte permite el *instante privilegiado de la creación* en que *el yo siente su fusión con el todo*¹⁵⁰⁶. Es un nivel de *conocimiento* que *no tiene nada que ver con el intelecto y ni siquiera podemos hablar de él*. Es la *experiencia íntima que, llevada a sus grados máximos, es capaz de hacernos sentir todas las cosas en su unidad primordial*¹⁵⁰⁷.

Es de señalar aquí, a fin de ir trazando las oportunas líneas de conexión entre los diferentes ámbitos del pensamiento tapiesiano, que este principio es recepcionado por Tàpies, como veremos, también a partir de su formulación en el pensamiento oriental. Se trata de la *fusión con el todo* que proclama el *anatta* budista¹⁵⁰⁸, el *olvido de sí mismo* que, igualmente, experimentaron los místicos medievales y los románticos ante la grandeza de la naturaleza. Se trata de la *inteligencia inconsciente*, entendida como *principio productivo*, exterior y anterior a toda conciencia, relacionada con el *alma del mundo (weltseele)* que penetra y anima todas las cosas del universo que se ven vivificadas por una fuerza inmanente que concede a la realidad un carácter orgánico¹⁵⁰⁹.

¹⁴⁹⁹ Entrevista concedida a Manuel Borja Villeda, en Tàpies. El tatuatge i el cos, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵⁰⁰ MARÍ, A., Euforión, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵⁰¹ V.A., p., 85.

¹⁵⁰² E.A., p. 66.

¹⁵⁰³ V.A., p. 20.

¹⁵⁰⁴ MARÍ, A., Euforión, *op. cit.*, p. 169.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵⁰⁶ V.A., p. 44.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*

¹⁵⁰⁸ B.N., p. 70.

¹⁵⁰⁹ MARÍ, A., Euforión, *op. cit.*, p. 171.

Según el pensamiento evolucionista de Schelling, tanto lo consciente como lo inconsciente, avanzan gradualmente en la historia, y en el hombre culmina en la *conciencia estética*, singularmente plasmada en el *genio*, que constituye el punto culminante de la *historia de la consciencia*¹⁵¹⁰. Exactamente la misma expresión que utiliza Tàpies para recordarnos que nada tiene sentido fuera de la historia y ésta ha de ser una *historia de la consciencia*, aquella que desemboca en la *consciencia cósmica* y por la que, en la *vivencia de la unidad originaria*, se alcanza la *experimentación íntima de la auténtica realidad* [...] ¹⁵¹¹. Es la visión de la *unidad* que hace exclamar a Hölderlin en el *Hyperión*: *¡Fundirse en uno con todas las cosas vivientes!* Esta experiencia consiste en *huir de la dualidad del pensamiento para instalarse en el silencio de la contemplación*¹⁵¹².

Se trata de *acabar con el contraste entre nuestro ser y el mundo*, reunificarnos en la *naturaleza infinita*. Pero ni el saber ni el obrar consiguen nunca llegar allí *donde todo es uno*. El *juicio es separación originaria del objeto del sujeto*, por lo que solo puede operar una reunificación parcial; no puede alcanzar al ser absoluto. La unificación del sujeto y del objeto en un yo absoluto tiene lugar estéticamente en la *intuición intelectual*. La inteligencia puede acercarse indefinidamente sin nunca alcanzarlo. Solo puede aprehenderlo la actividad estética¹⁵¹³.

En el mismo sentido, según Tàpies, *la metafísica, el irracionalismo o el idealismo*, en contra de lo establecido por el positivismo, pueden ser *un mecanismo muy eficaz para desvelarnos una nueva visión del mundo y unas nuevas formas de vivir*¹⁵¹⁴.

Es importante reseñar aquí lo cercana que está la línea de pensamiento, desarrollado por el idealismo, con la filosofía oriental. El propio Tàpies nos recuerda el paralelismo entre la *intuición estética* y el *anatta* budista. Esta semejanza es absolutamente relevante en el pensamiento tapiesiano. Porque, la *experiencia de la unidad fundamental de todas las cosas* provoca la disolución del *yo*, en su inmersión en la naturaleza, tanto interior como exterior.

Y esta percepción, formulada por la filosofía oriental, como veremos en su momento, proporciona a Tàpies un nuevo camino y le evita la deriva hacia *el yo heroico* y sus *sentimientos teatrales desbordados* que embargó al Romanticismo decadente¹⁵¹⁵.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*

¹⁵¹¹ E.A., p. 244 y 245.

¹⁵¹² MARI, A., Euforión, *op. cit.*, p. 177.

¹⁵¹³ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, pp. 89 y 90.

¹⁵¹⁴ B.N., p. 168.

¹⁵¹⁵ ARGULLOL, R., El Héroe y el Único, *op. cit.*, p. 319.

6.4. INCONSCIENTE Y SÍMBOLO.

El filósofo y esteta Marc Jimenez ha reflexionado sobre la relación entre sociedad y psicoanálisis. Y se pregunta por qué las grandes ideologías totalitarias han reivindicado su fundamento en Marx y Nietzsche, mientras ninguna ideología ha reivindicado inspirarse en el psicoanálisis freudiano. La contestación es clara: porque ya existe:

*Porque esta sociedad es la nuestra, constantemente atacada por enfermedades, atravesada por crisis egocéntricas, presa de impulsos de muerte y sus tendencias autodestructivas, ávida de apropiación, sumisa por codicia al principio de realidad e hipócritamente desconfiada respecto del principio del placer*¹⁵¹⁶.

El *malestar en la cultura* de una sociedad alienada hizo que Freud volviera la vista hacia las culturas del pasado:

*¿Los jeroglíficos, Roma, Pompeya, especialmente recia, no fueron para Freud refugios en los tiempos presentes, una especie de arqueología para descender a las profundidades del alma humana con el fin de descifrar su enigma?*¹⁵¹⁷

Esta inmersión en el alma humana a fin, no de descifrar, sino de *significar* su *enigma* es uno de los *leiv motifs* de la estética tapiesiana.

Tàpies reconoce desde muy temprano la profunda relación entre arte y psicología. En su *Memoria personal* relata el encuentro con sus lecturas sobre psicoanálisis, ya en los años cuarenta y principios de los cincuenta:

*El estudio de muchas obras de los psicoanalistas modernos -en especial, naturalmente, las de Freud, pero también las de Jung- siguió desempeñando aquellos años un gran papel para ayudarme a comprender la validez de muchas de aquellas cosas, así como de todo el proceso del acto creativo*¹⁵¹⁸.

Aquellas cosas eran, fundamentalmente, el ámbito de lo inconsciente.

Los grandes pensadores que han influenciado en gran manera el mundo contemporáneo, Marx, Nietzsche y Freud, han tenido la misma percepción de la sociedad:

Los tres intentan comprender el papel y el significado que deja traslucir de las fuerzas subterráneas, inconscientes, que rigen a la vez, la actividad de los hombres y el porvenir de la humanidad. De alguna manera parten del

¹⁵¹⁶ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p.196.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*

¹⁵¹⁸ M.P., p. 301.

*principio de que el mundo ya no es transparente. Sería mejor decir: toman conciencia de la transparencia ilusoria de un mundo que se creía límpido. Es por lo que buscan identificar el mecanismo escondido que explica su evolución. Para Marx, ese mecanismo es económico; para Nietzsche, es religioso, moral y cultural. Para Freud, es psicológico, y reposa sobre el inconsciente. En todos los casos se trata precisamente, de hacer aparecer en la conciencia poderes oscuros, artificialmente disimulados o rechazados*¹⁵¹⁹.

Esta visión negativa de la sociedad contemporánea hizo a Marx, Nietzsche y Freud inclinarse hacia una cierta *nostalgia de la Antigüedad*¹⁵²⁰.

La misma noción de sociedad alienada posee Tàpies, pero en su pensamiento no aparece ninguna nostalgia del mundo clásico.

Para nuestro autor, es evidente la *falta de transparencia del mundo*. La sociedad se encuentra alienada, aturdida por la publicidad de la industria y el mercantilismo y adolece de una visión profunda de la realidad. Y la inmersión en lo inconsciente puede explorar una realidad más verdadera.

En la entrevista realizada por Jean-Louis Andral en el año 2002 y en relación a los autorretratos de su primera época artística, decía Tàpies:

*[...] fue un ejercicio de introspección. En aquella época yo sentía la necesidad de comprenderme a mí mismo y también de comprender toda la vida. Creo que este sentimiento ha perdurado. Comprender la pintura o el arte en general es una forma de llegar a conocerse mejor y de superar un poco la conciencia habitual de la vida corriente en beneficio de un estado más profundo, con el fin de vislumbrar la realidad global*¹⁵²¹.

Al describir la trayectoria de su propia praxis artística y, paralelamente, el desarrollo de su pensamiento estético, reconoce la influencia del *enfoque teórico del surrealismo* y la necesidad en sus inicios de que el *inconsciente asomara de manera espontánea*¹⁵²².

Tàpies encontró mejor reflejadas sus inquietudes en C. G. Jung que en Freud, del que creía que reseñaba demasiado el *cariz patológico*¹⁵²³.

Las teorías jungianas se adaptaban mejor a su visión. Así, fue abandonado el surrealismo que le ofrecía un *terreno más bien literario* y descriptivo, paralelamente a su comprensión de la insuficiencia del pensamiento de Freud, mientras:

*[...] que sentía la necesidad de profundizar en las cosas y de introducirme en ese inconsciente colectivo, en absoluto enfermizo sino, muy al contrario, fuente de vida*¹⁵²⁴.

¹⁵¹⁹ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p.196.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵²¹ B.N., p. 333.

¹⁵²² *Ibid.*, p. 334.

¹⁵²³ *Ibid.*

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 335.

Así, entiende lo inconsciente, y específicamente la noción jungiana del inconsciente colectivo, como uno de los descubrimientos más importantes de la modernidad. Y este descubrimiento incide sobre la *función social del arte*:

*El descubrimiento del mundo del inconsciente ha sido comparado con los descubrimientos geográficos del Renacimiento y los hallazgos astronómicos desde la invención del telescopio. Sin embargo es probable que sólo después de los estudios de C. G. Jung y otros psicólogos discípulos suyos como J.L. Henderson, M.L. von Franz, A. Jaffeé, J. Jacobi, todas esta riqueza salida del inconsciente haya ido entendiéndose como una función del alma humana que tiene importantes efectos positivos en la evolución cognitiva y ética de los pueblos y especialmente en su vida cultural, lo cual, en suma ha contribuido mucho a su progreso y, debido a ello, ha ido estudiándose con una atención científica creciente. Estudio que, a mayor abundancia, ha contribuido a reconducir la vieja polémica acerca del papel del arte en la sociedad de forma realmente moderna y progresista, de modo diferente a como lo planteaban muchos malentendidos socializantes de la cultura*¹⁵²⁵.

Desde el principio de su producción, Tàpies observó que los resultados de los estudios psicoanalíticos sobre lo inconsciente, sobre todo en la obra de Jung, poseían una gran coincidencia con su propia experiencia, tanto vital como artística, al señalar la importancia de la introspección del artista y, a través de esta exploración, contactar con la naturaleza.

*El inconsciente, decía Jung, se había convertido, por el menosprecio con que era considerado a causa de las equivocadas interpretaciones de algunas ideas de Freud, en "un depósito de basuras morales. Y esto es limitado e injusto. No está de acuerdo con los hechos conocidos. Nuestra visión actual del inconsciente muestra que se trata de un fenómeno natural y que, como la propia Naturaleza, es, como mínimo, neutro. Contiene todos los aspectos de la naturaleza humana, la luz y la sombra, la belleza y la fealdad, el bien y el mal, la profundidad y la estupidez", y, por tanto, no sólo no se le puede ignorar en bloque, sino que es desde él, abriendo su profundidad, como pueden surgir los impulsos tal vez más "reales" de nuestra alma, las imágenes más auténticas del mundo*¹⁵²⁶.

Es de reseñar la referencia a la relación entre lo *inconsciente* y la *naturaleza* en cuanto que la introspección permite aflorar lo natural en oposición a lo racional. Este es el camino que permite el regreso a la *naturaleza* o también del *regreso a los orígenes*.

Y la introspección alcanzaba también al deseo y al impulso sexual:

¹⁵²⁵ V.A., pp. 94 y 95.

¹⁵²⁶ M.P., p. 301.

Siempre he tenido cierta tendencia a mostrar algunos aspectos de la sexualidad en el interior de mis cuadros, con una ambigüedad que hace que sea a la vez modelo y espectador. Me cuesta hablar de ello debido a mi educación, pero en la pintura, siento que puedo abandonarme a mis instintos naturales sin ningún pudor, a veces con imágenes algo provocativas a propósito. Más a menudo, simplemente de forma un poco velada, pues al fin y al cabo se trata esencialmente de mi intimidad. Dupin tiene razón: el erotismo es en realidad un maquillaje, un colorete aplicado con delicadeza sobre la sexualidad primitiva¹⁵²⁷.

Pero, el impulso sexual, hace referencia en último término al impulso vital:

Si mi obra habla del deseo, es del deseo fundamental, del deseo de vivir¹⁵²⁸.

Como es sabido, la relación entre arte y psicología es un tema de largo recorrido histórico que se inicia desde el momento en que se pone en duda la teoría clásica de la objetividad del arte y la belleza y cuando el interés del estudio se desplaza desde la obra de arte hacia el sujeto, tanto en relación al *proceso creativo* en el artista, como a la *experiencia estética* del observador. El propio Tàpies hace referencia en sus textos tanto a las iniciales experimentaciones biológicas y fisiológicas que se realizan desde el primer tercio del siglo XIX, como a las de Herbart, Hanslick, Chevreul o Fechner, que tan importantes repercusiones tuvieron sobre el Impresionismo, así como la *Einfühlung* de Vischer, Lipps o Volkelt, y la *Gestalt*, tan influyentes a finales del siglo XIX y principios del XX¹⁵²⁹.

Sin embargo, Tàpies limita genéricamente el valor de los estudios científicos sobre psicología aplicada y, en último término, entiende que en un campo tan particular como lo estético, al final nos encontramos con lo *inefable*:

Y es sorprendente que, en nuestro siglo, a pesar de que ha sido objeto de innumerables estudios de psicología analítica, las elaboradas técnicas modificadoras de la consciencia, la aplicación de teorías entorno a la percepción, como la Gestalt, o en las profundas investigaciones sobre simbolismo y religiones comparadas, en último término volvemos a enfrentarnos, como decía Goethe, a "aquel poder misterioso que todos sentimos pero que ningún filósofo explica"¹⁵³⁰.

Por esto, más que en los estudios positivistas de la psicología experimental a Tàpies le interesa el *misterio* que se oculta en lo *inconsciente*.

¹⁵²⁷ B.N., p. 342 y 343.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 343.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵³⁰ A.L., p.16.

Es, según nuestro autor, aquello indefinible que dota a las *obras de arte de todo lugar y todo tiempo* de un *poder trascendental* y que, en definitiva trata sobre un *tema único: la aproximación a la base profunda de la naturaleza humana*¹⁵³¹. Y ésta aflora desde lo inconsciente convertida en *símbolos*:

*No en vano, en los últimos sesenta años, han proliferado tanto los tratados sobre nuestras funciones cerebrales inconscientes y sobre la producción de imágenes y símbolos generados por ellas a la par, que en la cultura han ido adquiriendo una nueva categoría muchas de las creencias que se derivan del mundo simbólico de las diferentes religiones, de los innumerables ritos, de las celebraciones sagradas..., todos los cuales, incluso para los no creyentes, no dejan de ser los depositarios y los actores tradicionales más importantes de gran parte de esa producción de símbolos. Igual que, asimismo, son depositarias algunas de las llamadas "creencias alternativas", determinadas doctrinas esotéricas, el mundo de los misterios, de la gnosis, de la cábala...*¹⁵³²

Así pues, el estudio del campo de lo inconsciente (imaginación, mito, lo divino, lo misterioso, el éxtasis, la intuición, la infancia, la enfermedad mental, el sueño, el deseo...) tiene una relación de causa/efecto con lo simbólico:

*Nos referimos -según los estudios conjuntos de la psicología profunda, de la etnología y de las religiones comparadas- a los grandes procesos de simbolización de nuestro inconsciente a los importantes mensajes del mundo imaginario, a las creaciones míticas, a las figuraciones divinas, a la atracción por los misterios, a los éxtasis de algunos creyentes, a las intuiciones proféticas, a las fantasías de algunos niños, a las alucinaciones de determinados enfermos y hasta de ciertos locos, al lenguaje onírico, a numerosas pulsaciones del deseo, de la afición, del odio... Cosas, todas ellas, que frecuentemente conceden a las obras de arte esa aureola mágica y religiosa mencionada sin necesidad de ningún encuadramiento litúrgico y sin que, a veces, sus propios autores sean forzosamente conscientes*¹⁵³³.

Y todo ello constituye la *gran tradición simbolista* que siempre ha tenido el arte, mediante la que cumple su *función mágico-religiosa*, reconocida por la evolución científica y que otorga al arte una nueva dimensión a partir de los movimientos modernos, desde el Romanticismo hasta el arte abstracto y el surrealismo¹⁵³⁴. De ahí que Tàpies, siguiendo a Jung, considere necesario el estudio de los símbolos tradicionales, tanto de las religiones como de las culturas ancestrales, porque pueden tener gran relevancia incluso para indicar respuestas a los problemas de la modernidad que, escuchando de nuevo los

¹⁵³¹ *Ibid.*

¹⁵³² V.A., p. 95.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 93.

*sueños enviados por los dioses, pueden ayudar a curarnos de la esquizofrenia de Occidente, e influir en nuestro conocimiento y nuestra conducta*¹⁵³⁵.

6.5. LA PINTURA COMO MÉTODO.

En 1997, la directora de la X Documenta de Kassel, Catherine David, erigiéndose en comisaria política, prohibió la exhibición de cualquier clase de pintura, por ser un *medio de expresión caducado*, pretendiendo así acabar, de un plumazo con, al menos, cuarenta mil años de tradición artística.

Según Tàpies, en el debate sobre el valor epistemológico de la palabra frente a la imagen:

*No es ningún secreto el rango inferior que, entre los "poderes cognoscitivos" continúa teniendo para muchos intelectuales la pura percepción pictórica. Y como "la tarea de crear conceptos, de acumular conocimiento, relacionar, separar, inferir..., -según observa irónicamente Rudolf Arnheim-, se reserva para las "más altas" funciones cognoscitivas de la mente" "Las artes visuales se descuidan porque se basan en la percepción; y la percepción se desdeña porque supuestamente no incluye el pensamiento" Y es sabido que el intelectual, reforzado por la "autoridad" de la letra y el libro, continúa mirando con desconfianza el lenguaje de la plástica*¹⁵³⁶.

Esta desconfianza hacia el valor de la imagen se plasma en una afirmación radical:

[...] *la pintura es un arte acabado*¹⁵³⁷.

La minusvaloración de la imagen plástica, cuando no animadversión, entre ciertos intelectuales, según Tàpies, es paralela a la tendencia general de disminución de la enseñanza estética en España¹⁵³⁸.

Las artes plásticas se han visto relegadas y la pintura considerada un medio "tradicional" y obsoleto, en contraste con la pujanza y legitimidad de los nuevos medios (cine, televisión, video...)

Pero, según Tàpies, la legitimidad de estas nuevas formas y su innegable capacidad comunicativa, singularmente la fotografía y el cine, es, precisamente, lo que provoca que la pintura conserve un ámbito propio de

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵³⁶ B.N., p. 140.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵³⁸ *Ibid.*

expresión, evidentemente apartada del naturalismo que aquellos medios cumplen sobradamente¹⁵³⁹.

En realidad, la crisis de las artes visuales es muy anterior. En el caso de la pintura, desde la experimentación de Malevitch, incluso el arte esquemático y el abstracto, se han ido quedando extremadamente limitados. Y ello por su propia *sujeción a una sistematización*, es decir, por un *exceso de racionalización*.

Contra esta racionalización era preciso reintroducir elementos que permitieran encontrar formas expresivas que hiciesen referencia a la vida cotidiana, que recogiesen impulsos más *espontáneos, orgánicos*, incluido lo *amorfo*, lo *ambiguo*, el *azar*, la *insinuación*, lo *incorrecto* y lo *inacabado*; desarrollar un elemento que había tenido antecedentes en el movimiento surrealista y en Miró: la *textura* y la expresividad propia de ciertos materiales, así como ampliar la capacidad expresiva de la pintura al conjugarla con otras prácticas artísticas, reintroduciendo elementos figurativos, la colaboración con el *collage* y, particularmente con la *palabra escrita*. Específicamente, había que rechazar la autolimitación de los abstractos de no permitirse la combinación con lo figurativo, lo que, en realidad, ya había sido superado en la pintura de Paul Klee¹⁵⁴⁰ y de Joan Miró.

Y, todo ello, encaminado a afirmar que, si en algún ámbito pueda ser útil la pintura, es precisamente en la lucha contra las *codificaciones conceptuales*¹⁵⁴¹.

Consecuente con esta argumentación, Tàpies defendió hasta el final la legitimidad de la pintura como instrumento de conocimiento más allá de lo conceptual. Por eso, siguiendo a Philippe Sollers, afirmaba:

*La posición de aspecto "cientifista" estableciendo un corte entre realidad y conocimiento, vuelve finalmente en el plano gnoseológico a reintroducir el neokantismo [...] cosa que practica toda una tendencia del arte actual censurando el proceso de conocimiento a través de una materia específica (el color) y pensando en el arte como producción de objetos reales marginados mecánicamente, en un más allá autónomo de la realidad objetiva: la naturaleza*¹⁵⁴².

6.6 ARTE Y TERAPIA.

La psicología del arte tiene una doble vertiente: de un lado, lo inconsciente como fuente del arte en el proceso creativo y, del otro, el efecto que pueda tener la obra de arte en el espectador.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 143 y 144.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵⁴² *Ibid.*

Ambos aspectos son recogidos por la teoría estética de Tàpies: el artista procede en el proceso creativo a sumergirse en lo inconsciente mediante la introspección, y el espectador lo recibe a través de la experiencia estética, produciendo en él cierta *fuerza benéfica*.

Y este beneficio ocurre cuando el artista consigue transformar:

[...] *un cuadro en un objeto mágico que tiene poderes curativos [...] y que ejerce una influencia como un talismán*¹⁵⁴³.

La idea de la cualidad terapéutica del arte hunde sus raíces, de nuevo aquí, en la estética romántica y el idealismo de Schelling, en relación a la lucha contra la *Razón*, y el requerimiento del *retorno a la naturaleza*, que se entendía también como *naturaleza humana*.

Pero esa naturaleza albergaba también un lado oscuro, caótico, que se oculta en nosotros en su carácter destructor. De ahí que Schelling instara a la rectificación de lo *inconsciente* de la *naturaleza* por la inteligencia, del mismo modo en que Tàpies entiende que la razón procura la reconciliación entre lo consciente y lo inconsciente, pues de este puede surgir también lo *destrutivo*, incluso *satánico*¹⁵⁴⁴

La percepción de una sociedad contemporánea alienada es una de las constantes de la estética tapiesiana. Pero el arte ya no tiene el milagroso efecto sanador que poseía en el romanticismo e idealismo. Solo es uno más de los instrumentos, aunque privilegiado, que puede coadyuvar a sanar la sociedad.

7. UNA RACIONALIDAD OTRA. POR LOS CAMINOS DE BOSQUE.

Se entreabre o se oculta allí un poema.

J. M. Ullán. (Tàpies, obstinado)

En el "estado de la cuestión" señalamos cómo M. Borja-Villel y A. Marí han reconocido la fundamental importancia en nuestro autor de la idea del *mundo en su visión orgánica y unitaria*, radicalmente opuesta a la visión racional cartesiana, por lo que es una idea que *trastoca todo el edificio del saber*¹⁵⁴⁵. Y esa visión trasciende el campo estético para influir determinantemente en nuestro comportamiento.

¹⁵⁴³ CATOIR, B., Conversaciones ..., *op. cit.*, p. 124.

¹⁵⁴⁴ V.A., p. 310.

¹⁵⁴⁵ MARÍ, A., *La base de les deu mil formes*, en VV. AA., *Tàpies. Escriptura material. Llibres*, catálogo, Fundació A. Tàpies, Barcelona 2002, p. 31.

Esta visión del mundo, que Tàpies considera *tradicional* y contrapuesto a la racionalidad cartesiana, es un *conocimiento analógico que descubre y desvela la semejanza infinita entre todos los objetos del universo*¹⁵⁴⁶.

El pensamiento tapiesiano, si bien no excluye la vía científica, afirma que el conocimiento de la *realidad última* solo puede ser alcanzado por la *visión mística y poética*, aquella que informa el *verdadero arte* de todos los tiempos y todas las culturas:

*La visión simbólica, el mito, la metáfora, la imagen poética..., constituye, pues, una especie de juego que de algún modo se anticipa y, por descontado, complementa el conocimiento intelectual, sirviendo para preservar determinados valores que conviene que el hombre tenga presentes*¹⁵⁴⁷.

Es de señalar, de nuevo aquí, que esta línea de pensamiento tiene en Occidente su antecedente en Giambattista Vico, -de quien ya hemos hablado anteriormente en relación a la noción de historicidad¹⁵⁴⁸, al mito¹⁵⁴⁹, como antecedente romántico¹⁵⁵⁰ y en relación al humanismo¹⁵⁵¹-, y que aquí interesa respecto al ámbito gnoseológico. Vico afirma, sobre todo en su magna obra, *Ciencia Nueva*, la superioridad de la *filosofía tópica*, que aquí se concreta en la preeminencia de la *sabiduría poética*, mejor conocedora de las cosas y los acontecimientos de los hombres, frente a la lógica racional cartesiana que, con su *rigor universal y necesario*, posee una evidente *ahistoricidad*¹⁵⁵². La sabiduría poética, constituyó la primera forma de conocer de los hombres a través de la *similitud* de las cosas y se expresa mediante *metáforas* que se da en todas las lenguas, en las expresiones que relacionan las cosas inanimadas como transposiciones de las partes del cuerpo humano: [...] por ejemplo se habla de "frente" o "espalda" respecto a cualquier elemento de la naturaleza; "boca" a cualquier abertura, "garganta" de río, "labio" a cualquier borde, "garganta" de tierra, "lengua" de mar, etc.¹⁵⁵³

Inmerso en lo que Tàpies ha llamado el *humanismo de todos los tiempos*, el pensamiento de Vico pertenece a una tradición humanista que desconfía de la filosofía especulativa y afirma que la *filosofía verdadera está no solo en las palabras, sino en las cosas*¹⁵⁵⁴. Este pensamiento tiene, en expresión de Michel Foucault, un punto *saturado de analogías: el hombre*, y establece relaciones por semejanza entre objetos alejados entre sí, como recuerda, citando a Crollius: *Este punto es el hombre: está en proporción con el cielo*, y

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*

¹⁵⁴⁷ V.A., p. 58.

¹⁵⁴⁸ Ver p. 154 y ss.

¹⁵⁴⁹ Ver p. 211 y ss.

¹⁵⁵⁰ Ver p. 250.

¹⁵⁵¹ Ver pp. 278 y 279.

¹⁵⁵² GRASSI, E., Vico..., *op. cit.* p. 2.

¹⁵⁵³ VICO, G., *Ciencia nueva*, traducción de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 2006, p. 240.

¹⁵⁵⁴ GRASSI, E. Vico..., *op. cit.* p. 54.

también con los animales y las plantas, igual que con la tierra, los metales, las estalactitas y las tempestades. El hombre tiene relación y proporción con todo el universo y esta relación no se expresa en términos "científicos" sino poéticos: *el rostro es al cuerpo lo que la faz del cielo al éter; el pulso le golpea en las venas como los astros circulan según unas vías propias, [...] la relación y semejanza entre el hombre y el mundo: la carne es tierra, los huesos, rocas, las venas, ríos; la vejiga es el mar [...]*¹⁵⁵⁵

En el mismo sentido en que Tàpies defiende la existencia de un *tejido cósmico unificado*¹⁵⁵⁶, esta visión del mundo percibe la *semejanza de todas las cosas*, implica que todas ellas poseen un cierto fondo común invisible que aflora a la superficie visible a través de ciertas *marcas* o *signos*:

*El mundo está cubierto de cifras, caracteres, grafismos, que es preciso descifrar. El conocimiento está íntimamente ligado a la interpretación, a la hermenéutica, a la suposición y a la creencia de que las cosas ocultan verdades veladas que es preciso sacar a la luz*¹⁵⁵⁷.

A esto le llama A. Marí *pensamiento simbólico*, y, siguiendo a J. G. Frazer, está unido a la *magia*, que actúa a través de los principios de la *ley de semejanza* y la *ley del contacto o contagio*. Y tanto el *símbolo* como la *magia*, como estamos viendo, son nociones nodales en la estética tapiesiana.

La ciencia clásica condenó la magia, considerando la metáfora, la metonimia y la ley de semejanza como fuente de todos los equívocos y todas las confusiones, porque están vinculadas a la *imaginación*¹⁵⁵⁸. Contrariamente, según Tàpies, la *magia* es aquella fuerza, que posee especialmente el arte y la poesía, útil para *desvelar las ofuscaciones de la mente* e iluminar el mundo¹⁵⁵⁹, mientras que la *imaginación* es el lugar en el que se produce la *transmutación iluminativa interior*¹⁵⁶⁰.

Según Tàpies, dos son las vías de conocimiento o estratos de consciencia: un primer nivel, el del *conocimiento ordinario* de la vida cotidiana, adaptado al orden temporal de las cosas y que proviene de las sensaciones, percepciones y razonamientos; y un segundo nivel, denominado la *región de la conciencia profunda*, que obtenemos a través de *ciertos sentimiento e intuiciones, de los sueños simbólicos y las imágenes mítico-poéticas*. Esta última vía *no tiene nada que ver con el intelecto*, es más, *ni siquiera podemos hablar de él*¹⁵⁶¹.

¹⁵⁵⁵ FOUCAULT, M., Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1968, p. 31.

¹⁵⁵⁶ B.N., p. 183.

¹⁵⁵⁷ FOUCAULT, M., Las palabras y las cosas, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁵⁸ MARÍ, A., La base de les deu mil formes, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁵⁹ B.N., p. 110.

¹⁵⁶⁰ V.A., p. 91.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

Y, desde luego, esta vía, la de la *verdad poética*, conculca radicalmente la tradición racionalista, preponderante en Occidente, del pensamiento de Descartes y Newton, para quienes la única forma de conocimiento es el pensamiento lógico racional, con exclusión de todas los demás.

La gran tradición del pensamiento filosófico occidental se fundamenta en el *λόγος*, el discurso racional, que se contrapone esencialmente al *πάθος*, el sentimiento. El primero sigue y exige un proceso deductivo, causal, probatorio, apodíctico (de *ἀποδεικτικός*, *demonstrable*), excluye radicalmente la pasión, la imaginación... y busca la *verdad* mediante el pensamiento científico, designando el método lógico-racional no como superior, sino exclusivo¹⁵⁶².

Contrariamente, existe en Occidente otra línea de pensamiento, aunque minoritario y a la que pertenece Tàpies, que defiende la posibilidad de *otra racionalidad*, la que se plasma en el primer lenguaje, un lenguaje de fantasía, la *palabra poética* de los primeros pueblos¹⁵⁶³ y afirma la primacía de esta sobre el discurso *racional*, iniciado en la época moderna con el pensamiento cartesiano, pretendiendo ser objetivo, universal y ahistórico y, por lo tanto, ha de servir para todos los tiempos y todos los pueblos. Pero, según la antedicha línea de pensamiento minoritaria, *la sociedad humana nunca "es" sino que siempre está en "devenir"*¹⁵⁶⁴, por lo que la *palabra poética* posee una muy superior capacidad de adaptación a la realidad concreta, histórica, de las sociedades.

En el mismo sentido, Tàpies, siguiendo a Thomas Kuhn, pone en duda que *el método científico sea tan racional y científico como parecen creer los científicos*, del que ni siquiera puede afirmarse su objetividad, mientras que afirma la necesidad de acceder al conocimiento a través de la *verdad poética*¹⁵⁶⁵.

La *visión poética* del mundo afecta a una cuestión fundamental en la filosofía y la estética: la relación entre *sujeto* y *objeto*, pues conculca la cuestión ontológica formulada por la filosofía tradicional:

*El hombre se ha apartado de la unidad de la naturaleza y se ha opuesto a ella en una relación sujeto-objeto*¹⁵⁶⁶.

A esta tendencia pertenece el pensamiento de Tàpies, cuyo discurso, como estamos viendo, está más próximo a la búsqueda de una *certeza*, -la certeza del hombre en la historia-, que a la demostración de verdades absolutas; constituye un discurso *indicativo* porque conoce los límites de la

¹⁵⁶² GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 2,

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 26

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 42

¹⁵⁶⁵ A.E., p. 146.

¹⁵⁶⁶ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p.43.

lógica y de la propia palabra¹⁵⁶⁷ y apunta en la praxis artística directamente al *lenguaje poético*, a través de las *imágenes*, de las *metáforas* imaginativas, de los *símbolos*, plasmados en el arte como instrumento privilegiado de conocimiento¹⁵⁶⁸. Símbolos que participan de una tradición de arte imperecedero y que se adapta en la historia a las *necesidades* actuales como aquella tradición lo hizo a las *necesidades del momento en que se originaron*¹⁵⁶⁹.

[...] *certeza como manifestación de lo real en su historicidad a través de la palabra, y no la verdad en su abstracción antihistórica, de acuerdo con la metafísica tradicional, racional*¹⁵⁷⁰.

Esta, -en expresión de Vico-, *sabiduría poética*, constituye una *nueva filosofía (ciencia nueva)* que tiene como *objetivo único y supremo enraizar al hombre en la naturaleza*¹⁵⁷¹, de igual modo que Tàpies pretende que las artes plásticas, tan cercanas a la poesía¹⁵⁷², produzcan en el espectador un cambio en su forma de ver el mundo¹⁵⁷³, hacia la *realidad profunda* y en la consecución de la armonía entre hombre y naturaleza.

Esa fuerza que el arte posee, lo es precisamente porque es *poesía*:

*Todo arte es en su esencia poema*¹⁵⁷⁴.

Y toda auténtica poesía *transforma la realidad* por una *"demostrada necesidad natural"*¹⁵⁷⁵. *Porque en los orígenes de la poesía, [...] se hallan los orígenes de las lenguas y los orígenes de las letras*¹⁵⁷⁶.

Esta línea de pensamiento es más generosa que la lógico-racional, que excluye el sentimiento, la imaginación, la metáfora y todo lo no racional como instrumento de conocimiento. La *ciencia nueva* de la *verdad poética*, al igual que ya hemos visto en el pensamiento tapiesiano, no excluye la razón:

[...] *la teoría del ingenio no excluye el proceso racional. Más aún, el mundo racional sólo adquiere su validez en el contexto histórico revelado por el ingenio. Si la "invención" y el "ingenio" ya no son válidos, el mundo racional basado en ese "descubrimiento" se viene abajo. Usando a Heidegger más que a Vico, se puede decir que el ingenio es la memoria del ser*¹⁵⁷⁷.

¹⁵⁶⁷ B.N., p. 333 y 334.

¹⁵⁶⁸ V.A., p. 20.

¹⁵⁶⁹ B.N., p. 45.

¹⁵⁷⁰ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 214.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁷² E.A., p. 155.

¹⁵⁷³ B.N., p. 169.

¹⁵⁷⁴ HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, p. 52

¹⁵⁷⁵ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 187.

¹⁵⁷⁶ VICO, G, *Ciencia...*, *op. cit.* p. 299.

¹⁵⁷⁷ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 184.

En este sentido, dice Chantal Maillard que la *razón poética como método* consistiría en un proceso metafórico, un proceso de creación, la apertura de un espacio donde fuese posible la simultaneidad. Un proceso en el que se da una razón volcada hacia la revelación interpretativa de su objeto, *hermeneusis fluida que ya sabe deslizarse en la interacción de los símbolos [...]*¹⁵⁷⁸.

Así, existe otro modo de racionalidad: la *razón estética*¹⁵⁷⁹. Es la estética que, liberada del concepto original como disciplina relativa a la belleza y que, muy próxima a la relevancia que concede Tàpies a la *poiesis*, interpone la experiencia y la capacidad del arte para intervenir en la realidad¹⁵⁸⁰:

[...] *La capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporciona la sensibilidad y, por otro, la activación de la capacidad lúdica para la empresa constructora: la experiencia sensible ha de ser representada, ha de formar "mundo," ha de historiarse*¹⁵⁸¹.

Y Maillard, como Tàpies, reconoce el valor de la *razón lógica*, que nunca ha de ser desterrada cuando entramos en el ámbito de las diferencias¹⁵⁸².

Así, existe una *racionalidad otra*, que es la que atiende a las sociedades humanas concretas insertadas en la historia, lo que constituye también un *humanismo otro* que es el *humanismo de todos los tiempos*, como estamos viendo reiteradamente en Tàpies, que hace referencia a la historia, al ser humano individual, que conoce el mundo no a través de la lógica formal sino mediante la *razón estética*.

Por eso Tàpies reclama, más allá de la razón lógica, abstracta y objetiva, el posicionamiento personal en la historia: la concreta biografía; la propia y la de la humanidad, que es la historia.

Esto explica, como ha afirmado J. Marín Medina, la inseparabilidad de la biografía de nuestro autor de su obra plástica, relevante en la hermenéutica de ésta¹⁵⁸³; Tàpies exige una actitud personal *actuante, poiética*, sobre la

¹⁵⁷⁸ MAILLARD, C. La razón..., *op. cit.* p. 149 y 150.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.* Aquí, Maillard se refiere a la *razón estética*, como un paso más allá de la *razón poética* de María Zambrano entendida ésta *fundamentalmente como actividad metafórica* (*La razón...* *op. cit.* p. 139) mientras que la *razón estética no interpreta el mundo sino que crea mundos* (*Ibid.*, p.150.) Respecto a la filosofía de María Zambrano, Maillard la ha tratado en su obra *El monte lu en lluvia y niebla.maría Zambrano y lo divino*, Diputación provincial. Málaga, 1990. Es de señalar que tanto la *razón poética* (que nosotros, siguiendo a E. Grassi, retrotraemos a G.Vico) como la *razón estética* no resultan ser sino distintos momentos de una misma fundamental oposición al monopolio de la razón lógica, altamente relevante en el pensamiento tapiesiano.

¹⁵⁸⁰ B.N., p. 123.

¹⁵⁸¹ MAILLARD, C., La razón..., *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁸³ Ver *supra*, p. 51.

realidad; es un *abrirse paso* en la historia concreta, que, en su caso, comenzó arduamente con la experiencia de la guerra y una postguerra desolada, donde encuentra su *razón* y su pretensión de *verdad*; no una razón lógica, especulativa, sino una razón histórica que es *Razón estética* en cuanto que, disconforme con la absurda realidad que le rodeaba, como dice Maillard, es *razón constituyente* en cuanto que es *creación* y es capaz de *diseñar mundos posibles: formas actuantes*¹⁵⁸⁴.

De ahí que, en el mismo sentido de *razón poética* señalada por Maillard y que Grassi atribuye a G. Vico, el discurso que Tàpies ha plasmado en sus textos no se corresponda con la lógica formal, sino con la *retórica* en el sentido viqueano del discurso que refleja el "aquí" y "ahora" de una situación concreta, en el que el problema filosófico no es la tradicional ontología, sino la *palabra*. La palabra como signo que "*revela*" -o, según Tàpies, al menos sugiere-, *la realidad en nuestro nivel del ser, existencialmente comprometido*.

La aceptación de esta *racionalidad otra*, la *razón estética*, hace referencia a la cuestión planteada por Tàpies sobre la revisión del concepto de *modernidad*. Efectivamente, como vimos en su momento, existe una versión de la modernidad en la que el monopolio de la razón lógica pretende *controlar el mundo* a través de la *técnica*. Pero el fracaso de ésta se demuestra por su *incapacidad de comprender la vida humana*¹⁵⁸⁵.

Es contra este monopolio de la *razón* -la *Razón histórica*- contra lo que se revela Tàpies, razón que aparece en la *versión más vulgar de la idea de Modernidad*¹⁵⁸⁶, aquella que constituye *el territorio desolado de la razón moderna*¹⁵⁸⁷, aunque, en Tàpies, no es la técnica en sí la que provoca el fracaso, sino la técnica erróneamente aplicada que ha hecho prosperar la sociedad industrial con su tecnología destructiva¹⁵⁸⁸, aquella que valora la ganancia individual y egoísta en lugar de la *εὐδαιμονία*, la felicidad como *bien de todos*¹⁵⁸⁹.

Así, la *verdad poética*, *razón poética* o *razón estética*, se inscribe en la *historia*, que, por ello, no es una simple sucesión de hechos, sino *historia de la consciencia*, en la que ya no hay seres abstractos, sino individuos, que han de recibir la *enseñanza debidamente actualizada de tantos maestros de espiritualidad antiguos y modernos*¹⁵⁹⁰, es decir, la enseñanza que proviene de la *historia* y se determina en la *historia*, porque, como ha dejado dicho P. Klee:

¹⁵⁸⁴ MAILLARD, C., La razón..., *op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*

¹⁵⁸⁶ V.A., p. 75.

¹⁵⁸⁷ MAILLARD, C., La razón..., *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁸⁸ A.E., 214.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁹⁰ V.A., p. 33.

*Aprendemos esta forma particular de progresar que consiste en volver a lo anterior, de donde procede lo que está por venir*¹⁵⁹¹.

Y por eso Klee nos anima a:

*Levantarse temprano para familiarizarse con el curso de la Historia.*¹⁵⁹²

Por todo ello, ha dicho Giuseppe Gatt, que la reflexión de Tàpies es *siempre orgánica y plena de lo real*¹⁵⁹³, en su *exaltación de lo contingente y de lo actual y también el modo a través del cual lleva adelante la experiencia histórica*¹⁵⁹⁴.

8. EL *DESOCULTAMIENTO* EN LO *ABIERTO* Y LA *PERMANENCIA DE LO OCULTO*.

Mismidad. Mostración es ocultación

A. Sánchez Robayna (Sobre una confidencia del mar griego)

La idea de *desocultamiento* en Heidegger y el *luci* en Vico, tienen en común el hecho de que el hombre descubre la *verdad*, no a través del pensamiento racional, sino, como igualmente estamos viendo en Tàpies, por la *percepción intuitiva* y la *acción en la historia*. Se trata, inicialmente, de la *creación de un espacio en el que el hombre pueda vivir*, del mismo modo en que Tàpies reivindica el sentido *poiético, actuante*, del individuo sobre la realidad, cuya suma de actuaciones, es decir, como sociedad y, más allá, como humanidad, debe encauzarse para *realizar la construcción de la historia*.

Las artes plásticas representan este principio de *creación de espacio* mediante la *construcción del vacío*, como ocurre en lo que sería el punto de confluencia entre el pensamiento de Heidegger y la obra de E. Chillida quien *realiza esta idea mediante el vacío, desvelado al desalojar geométricamente la masa interior de la escultura*¹⁵⁹⁵. Se trata de la idea de lo *Abierto* (*Das Offene*) en Heidegger¹⁵⁹⁶.

Y la idea de *lo vacío* es igualmente fundamental en el pensamiento estético tapiesiano. Según tiene declarado, su propia obra plástica ha pretendido, no plasmar, porque es irrepresentable, sino más bien *sugerir*, el

¹⁵⁹¹ KLEE, P., *Teoría de arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 50.

¹⁵⁹² *Ibid.*

¹⁵⁹³ GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Boloña, 1967, p 17.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁹⁵ DUQUE, F., en VV.AA., *Heidegger...op. cit.*, p. 174.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 166.

*vacío*¹⁵⁹⁷; sugerencia que puede lograr un gran impacto sobre el espectador especialmente sensibilizado. Tàpies encuentra un ejemplo paradigmático en la obra de Mark Rothko, en cuyas pinturas el observador puede realizar una auténtica *inmersión en el vacío*, con una intensidad tal que incluso puede llegar a provocar la *modificación de la consciencia*¹⁵⁹⁸.

Pero Tàpies no fundamenta esta la idea del *vacío* en la tradición estética occidental, aunque reconoce un *ilustre antecedente* en la noción de Heidegger de la *nada*; porque *donde verdaderamente tiene sentido* es en el concepto de *vacuidad* (en japonés *ku*, en sánscrito *Śūnyatā*) que es central en la filosofía budista¹⁵⁹⁹, y cuya importante influencia en el pensamiento de nuestro autor aquí solo apuntamos, pues debe ser tratada en el contexto general de la influencia del pensamiento extremo-oriental.

El reverso de la noción, nodal de la estética tapiesiana, de la revelación a partir del vacío, es decir, lo que en el ámbito gnoseológico constituye la función cognoscitiva de la obra de arte, en cuanto que pretende la revelación de una realidad oculta, es, como ya hemos apuntado, lo que la obra de arte también indica, pero *ocultándolo*: la existencia de un *misterio* que no debe ser desvelado.

Para Heidegger la *obra de arte* es el lugar en el que se produce el *desocultamiento* (*Unverborgenheit*) de la *verdad* en cuanto *ἀλήθεια*¹⁶⁰⁰. La obra de arte es algo más que una *cosa* y es algo más que una *cosa conformada*. Lo que define a una obra de arte es precisamente ese algo que va más allá del objeto y su apariencia. Y ello es porque tiene un carácter simbólico. Es un *símbolo* en cuanto que procede a un *desocultamiento* del ser, de la verdad, *pero, a la vez, algo de ella permanece oculto*.

*Por lo tanto el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad*¹⁶⁰¹.

En el mismo sentido, para el pensamiento tapiesiano, la obra de arte, *mediante símbolos*, se constituye en instrumento, interpuesto para conocer las cosas *más allá de la realidad aparente*, que ayude a los hombres a la *reflexión* e inducirlos a una *vida real* superior a la *vida normal* que se les ha impuesto¹⁶⁰². Pero la obra de arte puede *indicar*, sugerir; pero no revelar lo que de por sí es irrepresentable: el *misterio* de la *realidad profunda*:

Una especie de fuerza carismática intransferible que encuentra su lugar de destino también en la mente del contemplador pero no para describirle

¹⁵⁹⁷ CATOIR, B., Conversación..., op. cit., p. 84.

¹⁵⁹⁸ E.A., p. 82.

¹⁵⁹⁹ B.N., p. 164.

¹⁶⁰⁰ FYNSK, C., "El uso de la tierra", en VV.AA. *Heidegger y el arte de verdad*, Cátedra Jorge Oteiza, Navarra, 2005.

¹⁶⁰¹ HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, p. 52.

¹⁶⁰² CATOIR, B., Conversaciones..., op. cit., p.84.

*nada, sino para arrasarle la consciencia y conseguir que sea él mismo que abra los ojos al espíritu de aquel misterio de la más profunda Realidad*¹⁶⁰³.

Tàpies ha dejado escrito:

*(El misterio) no solamente forma parte del juego, sino que ha sido siempre una componente de los mismos propósitos del arte*¹⁶⁰⁴.

El arte es el lugar privilegiado en donde aparece la verdad, pero, precisamente por ello, lo oculto, la sugerencia de lo misterioso, forma parte esencial del arte, del mismo modo que en Heidegger el *arte* es auténtico en cuanto que constituye el lugar del *desocultamiento*, pero también en el *claro* permanece *lo oculto*:

*Gracias a este claro lo ente está no oculto en una cierta y cambiante medida. Pero incluso oculto lo ente solo puede ser en el espacio que le brinda lo claro. Todo ente que se topa con nosotros camina con nosotros, mantiene este extraño antagonismo de la presencia, desde el momento en que al mismo tiempo se mantiene siempre retraído en un ocultamiento. El claro en el que se encuentra lo ente es, en sí mismo y al mismo tiempo, encubrimiento*¹⁶⁰⁵.

Como señala S. Givone, en Heidegger, se trata del *efecto de la verdad*. Así la obra de arte tiene tanto de revelación como de ocultamiento y permite al *ser* como es:

*[...] aparecer de algo a la luz del ser, a partir del ser y como proveniente de él, pero, a medida que el ser se retrae, se esconde, deja que la cosa sea, no como producto, sino como realmente es*¹⁶⁰⁶.

Según Heidegger, se ha producido en Occidente un proceso paulatino de *desocultamiento* que se remonta a Grecia, por el que *lo oculto ha sido eliminado*, se hace *presente y a disposición*, es decir, se convierte en *producto* sobre el que *el sujeto puede libre y arbitrariamente intervenir*, se convierte en *objeto de manipulación y de dominio*¹⁶⁰⁷, idea que enlaza con el pensamiento de Tàpies en cuanto que en éste explicita la necesidad de preservar lo oculto en lo misterio que existe en la naturaleza, tanto exterior como interior, que es violado por mor de la técnica y la ciencia que están produciendo una *desintegración catastrófica de nuestra civilización*¹⁶⁰⁸, porque, prescindiendo del *ser*, la técnica y la ciencia intervienen en el mundo *como si el mundo fuese*

¹⁶⁰³ A.L., p. 52.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁰⁵ HEIDEGGER, M., "El origen de la obra de arte," en *Caminos de bosque*, Alianza, 2010, (1984), p. 38.

¹⁶⁰⁶ GIVONE, S., *Historia...op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 156.

¹⁶⁰⁸ V.A., p. 75; también en P.A. p. 38 y 58.

*una gran mina por explotar; y de ahí la tecnificación del mundo que reduce todo a ente e instrumento*¹⁶⁰⁹.

Por eso, la obra de arte se constituye en el lugar en donde también permanece lo *oculto*, del mismo modo en que, como señala Tàpies, al final del arte nos encontramos con el misterio¹⁶¹⁰. Nos topamos así, de nuevo, con la categoría de lo *inefable*. Ocurre en la obra de arte, que es para Heidegger el único lugar en el que se hace posible la *aparición originaria de las cosas*¹⁶¹¹ y que, para Tàpies, dada la imposibilidad de representar la realidad profunda, es donde, mediante la *sugerencia*, constituye en *medio privilegiado para modificar la consciencia*¹⁶¹².

Se trata, según Tàpies, de que la obra de arte no deja de ser un *mero signo de realidades*¹⁶¹³; es *solo una puerta que abre otra puerta*, en donde ciertos símbolos nos hablan de *lo oculto, lo misterioso*¹⁶¹⁴. De ahí que, como dice Pierre Wat, en la obra plástica de Tàpies, todo consiste en *suscitar y frustrar al mismo tiempo nuestro deseo de comprender*¹⁶¹⁵.

Es en el *respeto por lo oculto* en donde la obra de arte consigue la función que nuestro autor nos exige como espectadores: que *nos dejemos seducir por ese misterio*, porque, como dejó dicho P. Klee, en definitiva, el arte trata de la *construcción del secreto*¹⁶¹⁶.

8. ARTE Y SOCIEDAD.

Tàpies señala dos tendencias ideológicas, sumamente influyentes inicialmente, en su formación personal: el psicoanálisis y el marxismo,

Después del surrealismo y la psicología, la otra gran rama que en aquellos años cuarenta influyó de una manera decisiva en mi formación, fue, pues, el marxismo.

Si yo quería que el arte fuera realmente la explicación y el soporte del hombre, ¿cómo no ser sensible e ignorar las luchas sociales y políticas? ¿cómo no preocuparse por todo aquello que puede representar un intento de mayor libertad para el desarrollo vital del hombre? Los artistas, de una manera bastante general, siempre han sido sensibles a los problemas de la humanidad. Hay una gran tradición de obras de arte que se han ocupado de los desvalidos y oprimidos, y han promovido la piedad hacia ellos. Y muy

¹⁶⁰⁹ GIVONE, S., Historia..., *op. cit.*, p. 156.

¹⁶¹⁰ A.L., p. 17.

¹⁶¹¹ GRASSI, E. Vico... *op. cit.*, p. 16.

¹⁶¹² V.A., p. 20.

¹⁶¹³ A.E., p. 83.

¹⁶¹⁴ CATOIR, B., Conversaciones... *op. cit.*, p. 74.

¹⁶¹⁵ WAT, P., Guérison par l'impur, en Tàpies. *Nuevas pinturas*, catálogo, Lelong, París, 2011.

¹⁶¹⁶ KLEE, P. Teoría... *op. cit.*, p.51.

*especialmente en el siglo pasado, cuando, con los primeros socialistas en el mundo de la cultura, se empezó a ser consciente de sus luchas*¹⁶¹⁷.

Desde muy temprana edad, Tàpies se creyó en la necesidad de conocer el soporte teórico de las luchas de la clase trabajadora¹⁶¹⁸. Así, narra en su *Memoria personal*, el fuerte impacto que, en su primer viaje a París, en los años cuarenta, le causaron:

*[...] algunos escritos de Marx, de Lenin e incluso de Stalin que fui adquiriendo*¹⁶¹⁹.

Por ello, en continuidad con esta preocupación, también ha reflexionado sobre la relación entre arte y sociedad. A estos efectos, encontró relevante el pensamiento marxista:

*Los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversas maneras, pero de lo que se trata es de transformarlo*¹⁶²⁰.

Así, este aserto coincidía con la idea, que se había ido formando derivada tanto de la experiencia como de la reflexión, de la preeminencia de la praxis sobre la teoría, lo que, en el ámbito estético, se traduce en la consideración del arte como un instrumento; se trata de la noción de *estética operativa*; un arte (y su reflexión) que, desde una tradición que comienza en las *Cartas* de Schiller, pretenden coadyuvar al cambio de una sociedad que, desde la Ilustración, es percibida como una sociedad fragmentada.

En relación a la idea marxista de que son las infraestructuras económicas las que dan forma a lo superestructural, incluido el arte, en el mismo sentido, Tàpies ha reconocido los condicionamientos socioeconómicos del arte, pero, evitando simplismos mecanicistas, afirma que el arte posee, -sobre todo por la actitud de ciertos artistas-, cierta autonomía respecto a las mismas:

"Las ideas dominantes son las ideas de la clase que domina", decía Brecht. Pero es sabido que en las últimas décadas las interpretaciones de un arte y una literatura de clase tuvieron que corregirse. Las visiones de su superedificación al medio económico-político, el panorama de su deshumanización, su formalismo y hasta la tan real selva de confusiones, mercantilismos y especulaciones que las han envuelto y que parecen asfixiarlas, han sufrido la burla que suele gastar el paso del tiempo. Porque, junto con todo esto también hemos visto consolidarse algunas individualidades que han resultado ser de las más universales y humanas de la estética de todos

¹⁶¹⁷ M.P., p. 232.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶²⁰ *Ibid.* p. 234.

*los tiempos y que precisamente han estado en franca oposición a las ideologías predominantes de la clase que las vio nacer*¹⁶²¹.

Esta línea de pensamiento, enlaza con la noción humanística señalada en el anterior apartado que, ante todo, concede la preeminencia a la observación de las necesidades de las sociedades humanas concretas, frente a una sociología que estudia al hombre en abstracto. Pero es que, según esta línea de pensamiento, el propio Marx mostró su rechazo a las ciencias *de la razón in abstracto*, del *pensamiento absoluto, lógico y especulativo* que *reemplaza el ser humano real e individual*¹⁶²².

Tàpies aprecia, frente a quienes defienden un condicionamiento mecanicista y el reflejo directo de las bases económicas sobre las superestructuras culturales, *la prudencia y el tacto* con que los autores clásicos del marxismo trataron las complejas relaciones entre estos dos ámbitos, recordando concretamente la afirmación de K. Marx de que la naturaleza especial de la labor artística, la excluía de su estudio mediante el método materialista¹⁶²³.

Así, la estética mantiene su independencia respecto a las estructuras socioeconómicas, al relativizar la economía como infraestructura determinante que condicione absolutamente la realidad social como una superestructura abandonada a aquella¹⁶²⁴.

Por ello, Tàpies se pregunta:

*¿Es posible seguir creyendo, por ejemplo, que todo obedece únicamente a condicionamientos económicos? ¿que el arte cambia por la sola transformación de una cultura agrícola en urbana, o por el solo paso del sistema feudal al burgués, o del capitalismo acumulativo al de autorregulación? Parece realmente que creerlo así es ver sólo media cara de las cosas. “Afirmar que el factor económico es el único determinante es una frase vacía, abstracta, absurda” dijo ya Engels*¹⁶²⁵.

Y, por lo mismo, considera simplista la interpretación economicista del arte a través de los *problemas de las mercancías y del mercado* (Sanguinetti), simplismo que alcanza a ciertas tendencias, cuya animadversión el *mercado del arte* está plenamente justificado. Pero, en su análisis, olvidan otros componentes diferentes a lo económico, y este olvido diluye la eficacia de la lucha contra dicho mercado, por el mismo motivo que haría inútil la supresión de los alimentos para contradecir su mercado¹⁶²⁶.

¹⁶²¹ B.N., p.109.

¹⁶²² GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 51.

¹⁶²³ R.A., p. 50.

¹⁶²⁴ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p. 167.

¹⁶²⁵ B.N., p.105.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 105 y 106.

De ahí su escepticismo ante *el polémico mundo del “arte comprometido”*¹⁶²⁷, que, en realidad, se contrapone a:

[...] *un arte y una poesía no dirigidos, pero ligados precisamente por esto, a los temas más profundos e inquietantes de nuestra existencia*¹⁶²⁸.

Así, es evidente que las condiciones socio-económicas provocan cambios en formas y contenidos en el arte, pero también existen ciertas constantes que permanecen inmutables a través del tiempo, por encima de los cambios sociales, e incluso de las culturas:

*Quizá lo difícil, verdaderamente, no estribe hoy en explicar el arte en función de las formas actuales del desarrollo social. Este 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*¹⁶²⁹.

Procede, ahora, recapitular brevemente, y observar que, todo lo visto hasta aquí nos permite afirmar, una vez determinada la interconexión de las diferentes ideas y categorías puestas de manifiesto, la existencia de un campo coherente en la reflexión de nuestro autor al que podemos llamar *pensamiento estético*, solo que este campo no está cerrado, sino abierto en su relación con la vida; constituye una reflexión sobre el arte, pero no especulativa, sino que, desde un sustrato filosófico y ético, estudia las obras de arte y al hombre en la historia, con un especial arraigamiento en las culturas tradicionales, de las que se siente heredero, y desde las que toma impulso para, fertilizando con su sabiduría un nuevo concepto de modernidad, proyectar hacia el futuro la idea de una sociedad mejor, más respetuosa en su relación con la naturaleza, a cuyo conocimiento coadyuva el arte a través de la inmersión en lo inconsciente, pero iluminado por una nueva racionalidad, la *razón estética*. Así, el arte se constituye en vehículo de conocimiento y su reflexión en instrumento de comunicación; y, todo ello, tanto praxis como pensamiento, encaminado hacia la consecución de una *visión poética* del mundo.

¹⁶²⁷ M.P., p. 235.

¹⁶²⁸ B.N., p.109.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p 107.

IV. CONCEPTO DE ARTE: UNA TEORÍA OPERATIVA.

1. ¿UNA NOCIÓN POSIBLE?

Tàpies ha dejado escrito:

Quando se habla de Arte conviene recordar que en esta palabra se incluyen muchas cosas con las cuales el trabajo de algunos artistas funciona solidariamente. "Arte" pues, podría ampliarse con la expresión "cultura" y esta tal vez con las de "gnosis" y "ética"¹⁶³⁰.

El anterior párrafo constituye toda una declaración sobre el carácter enfático del arte, así como una noción muy amplia, de momento indelimitada, en cuanto inmerso en la cultura y en íntima relación con la gnoseología y la ética.

Tàpies asume el enorme reto de escribir *Arte*, así, con mayúscula, a la vez que niega legitimidad a un arte aislado del conocimiento y de la ética, es decir, afirma la heteronomía del arte, niega el arte recluso en su torre de marfil -el *arte por el arte*- y afirma su necesaria relación con la vida:

Ya se tenga por un impulso semimoral, como en los ideales presocráticos, hecho de imágenes razonables o desconcertantes, claras, oscuras, como las más "absurdas" del surrealismo y de los "juegos" lingüísticos... El Arte, con mayúscula, en todo tiempo parece que se haya afanado en descubrir lo "esencial" que hay en los accidentes de las cosas, en hacernos participar de ciertas ideas últimas que incluyen algunas formas, en cautivarnos hacia determinadas "verdades" a veces con acciones tan aparentemente sencillas como pueden ser, por ejemplo, arreglar un ramo de flores, -pensemos en toda la riqueza simbólica de un ikebana japonés... - y que en sus manifestaciones diversas, del arte de amar, al de cantar una canción..., o en el arte de la política, en el fondo siempre hay unas creencias, una determinada manera de entender el mundo que lo alimenta¹⁶³¹.

Como aquí, a lo largo de toda su obra teórica, cuando habla de "arte", en sentido estricto, al estar constituido por *formas* o *imágenes*, Tàpies hace referencia a las artes plásticas, formalizadas y *materializadas*, porque lo *esencial* se descubre en los *accidentes de las cosas*. Este formalismo no está aislado de su entorno, no permite el *arte por el arte*, sino que indica la íntima

¹⁶³⁰ En sentido contrario cabe recordar que E.Gombrich comienza su *Historia del arte* con la afirmación "No existe, realmente, el Arte." GOMBRICH E. G. *Historia del arte*, Destino, Madrid, 1997, (1950). También en otros lugar de su obra teórica Tàpies escribe el término "Arte" con mayúscula, p. e. en B.N., p. 39.

¹⁶³¹ R.A., p. 109.

relación entre el *arte* y la *vida*; la capacidad del arte para proporcionar conocimiento e intervenir en la realidad y en el mundo, afirmando así su carácter *operativo*, porque, a la vez que formula una noción del arte en su carácter más enfático, en cuanto que posee un contenido de *ideas últimas* y consigue cautivarnos hacia determinadas *verdades*, finalmente, se hace permeable a la vida, se expande, negando su carácter grandilocuente, para acoger en su seno las *acciones aparentemente sencillas*, como un simple arreglo de flores, -es decir, lo que la estética occidental considera artesanía- y, finalmente, se expande, en una noción cercana a la *tekné* de la Grecia clásica, acogiendo cualquier actividad de la vida, amar, cantar... o, incluso, la política. Pero ahora estas actividades ya no están sometidas a reglas, sino que precisan de un sustrato, consistente en una *determinada manera de ver la vida*, que no es otra cosa que el *trasfondo filosófico* que, como estamos viendo repetidamente, legitima el arte, en cuanto que se corresponde con la *visión del mundo* que informa los diferentes períodos y culturas, en la inmensa diversidad de sus manifestaciones en la historia, condicionadas por las *formas de vivir, los acontecimientos sociales y las realizaciones prácticas* [...] ¹⁶³².

El arte se sirve de *imágenes* y de *formas*, es decir, hace prevalecer lo intuitivo, lo patente e inmediato, más eficazmente que cualquier discurso o razonamiento lógico. Por ello, en la selección realizada para su último libro, *El arte y sus lugares*, significativamente, ocupa un más amplio espacio la reproducción de obras de arte en sí mismas que la palabra escrita. Con la presentación de las imágenes reproducidas, mejor que cualquier definición teórica, Tàpies nos muestra su noción de qué sea *arte*.

Sin embargo, una vez más, no renuncia a la palabra, a la reflexión estética, en su necesidad de *comunicabilidad*, es decir, como *complemento* racional, indicándonos lo que, según su criterio, de común tienen las heterogéneas obras de lo que llama *gran arte de todos los tiempos*:

El lector observará fácilmente que tanto el texto como la selección de las ilustraciones que figuran en este libro no se han hecho con criterios historicistas, ni estéticos, ni formalistas. Tampoco defendemos 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 estos aspectos precisamente cuando nos parecen símbolos humanos llenos de interés. En este sentido, se trata más bien de destacar el tipo de arte dotado de aquellos poderes universales que se acostumbran a calificar de trascendentes, aunque, como veremos, este término tenga aquí un significado mucho más terrenal del que se le da tradicionalmente. Un denominador común que por una parte define claramente pero que, a la vez, tiene bastante ambigüedad para abarcar un espectro muy amplio de las creaciones de todo lugar y de todo tiempo. No

¹⁶³² B.N., p. 157.

*se trata de una selección meramente caprichosa, sino hechas desde el convencimiento de que las obras que tiene estos “poderes” forman una corriente mayor y más profunda del arte universal y que siguen siendo plenamente vigentes en el mundo contemporáneo. 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.*¹⁶³³.

Existe, así, un *arte universal*, lo que en otro lugar llama *gran arte de todos los tiempos*¹⁶³⁴, cuya selección puede provenir de lo histórico, lo estético o lo formal, pero que, finalmente, ostenta la característica esencial de ser *simbólico*, -señalando así, de nuevo aquí, la nota de *perennidad* del *símbolo* que estamos viendo reiteradamente- y al que reconocemos como tal por su eficacia, por su *poder* para conmovernos, porque hace referencia a lo *trascendental*, pero insistiendo aquí en que los objetos artesanales también son arte, porque lo *terrenal* también es trascendente.

Es esta capacidad de expresión y simbolización de las obras de arte concretas la que informa la *historia de las ideas estéticas*. Y no al revés.

La obra de arte posee un *poder trascendente*, porque indica algo que existe más allá de sí mismo y, por lo tanto, no es analizable, es inaprensible para la razón y la estética racional o la filosofía especulativa, porque indica lo *inefable*, lo *misterioso* y solo puede ser captado por la experiencia de la intuición¹⁶³⁵. Con ello, en cuanto que es condición del arte indicar lo indefinible, podemos afirmar que Tàpies niega la posibilidad de ofrecer una *definición* del arte. Es tarea nuestra investigar si, del conjunto de sus escritos, podemos deducir, al menos, una noción de *arte*.

Aquella función de *descubrir la sustancia de las cosas* equipara el arte, al menos al *gran Arte*, con otras vías de conocimiento, como la ciencia, la filosofía o la poesía... Es el arte como *gnosis*; pero no solo, porque se trata de un conocimiento tan intenso y poderoso que debe afectar a nuestro comportamiento cotidiano, inducir a intervenir en la realidad: debe *impulsar a la acción*.

*El arte es una fuente de conocimiento, como la ciencia, la filosofía, etc., y la gran lucha emprendida por el hombre para ir ajustando su concepto de la realidad, que es lo que le enaltece y le hace libre, no puede prosperar si manipulamos ideas que han sido concebidas y realizadas anteriormente. Las formas caducadas no pueden aportar ideas actuales. Si las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, de irritarla, de inclinarla a la meditación, de hacerle ver que está atrasada, si no son un revulsivo, no son una obra de arte auténtica*¹⁶³⁶.

¹⁶³³ A. L., p. 17.

¹⁶³⁴ V. A., p.121.

¹⁶³⁵ A. L., p. 18.

¹⁶³⁶ B.N., p. 38.

Así, se reconoce el arte auténtico porque sus formas son capaces de *irritar*, de despertar a la sociedad, para que ponga en duda su noción de la realidad. Por esto, las nuevas ideas no pueden ser expresadas con viejas fórmulas. Se afirma así la estrecha relación entre la creatividad del artista y la sensibilización de la sociedad receptora que se cumple a través de la experiencia estética individual:

*Delante de una verdadera obra de arte, el espectador ha de sentirse obligado a hacer examen de conciencia y a poner al día sus antiguas concepciones. El artista le ha de hacer comprender que su mundo era estrecho y le ha de abrir nuevas perspectivas. Esto es: llevar a cabo una auténtica obra humanista*¹⁶³⁷.

Este es el poder del arte que, -como hemos visto, desde su carácter *productivo* formulado por K. F. Moritz y el movimiento romántico-, posee un sentido *poiético*, reseñado por Tàpies¹⁶³⁸. Se afirma, así, su capacidad para crear *mundos posibles*¹⁶³⁹.

De ahí que, necesariamente, el *conocimiento* haga referencia tanto a la esencia oculta de las cosas como a la realidad social y cotidiana. Por eso, por ejemplo, es legítimo considerar *arte* a lo más ínfimo, ciertos *grafiti* callejeros, de los que ya hemos tratado anteriormente en relación a la conexión entre estos y el arte primitivo. Porque el arte es un medio de comunicación social y una *puerta* por la que se penetra en la vida y viceversa: un *cuadro puede parecer una pared* y *una pared un cuadro*. El soporte, con todas sus connotaciones implicadas, es similar a un muro. Y similares las ideas transmitidas en ambos cuando encarnan un *espíritu de resistencia*¹⁶⁴⁰ aunque la poderosa sociedad de consumo haya pretendido desarmarlos -acogiéndolos en las galerías- *para hacerlos inútiles*¹⁶⁴¹.

Los *grafiti* no son solo un medio de comunicación, aquello que hasta hace poco se consideraban puro *fenómeno sociológico*, sino que, surgidos de lo *inconsciente*, con ellos parece aflorar una *nueva estética* por la que, novedosamente, se tiene en consideración su *belleza*:

*[...] la "belleza" de los grafiti todavía no ha dejado de estar aquí, con toda la magia de su fuerza, su inocencia y la pureza que tienen todas las cosas esenciales y necesarias*¹⁶⁴².

Por eso son *arte*.

¹⁶³⁷ *Ibid.*

¹⁶³⁸ E.A., p. 172.

¹⁶³⁹ MAILLARD, C., Razón estética, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁴⁰ B.N., p. 194.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 197.

Así, Tàpies, nos proporciona dos notas que perfilan su noción del arte: la *belleza* y lo *inconsciente*, categorías que estamos viendo constantemente ligadas a la *modernidad*, en el mismo sentido en que, según cierta crítica, la *belleza* y lo *inconsciente* caracterizan el arte moderno, en contraposición al postarte o arte posmoderno, que los ignora¹⁶⁴³.

También nos encontramos aquí con dos nociones que, según Tàpies, caracterizan el *gran arte*: lo *mágico* y lo *sagrado*. Así pues, a pesar de su origen popular, los grafiti -y con ellos todo el verdadero arte- evocan un mundo de *gravedad y trascendencia*, tiene algo de *sacrificio sagrado* y poseen un carácter de *permanencia* porque pertenecen al *espíritu de un arte y de una visión del mundo* que fundamenta el *espíritu de resistencia*.

El carácter enfático del arte, impregnado de lo sagrado y lo mágico, se plasma, según Tàpies, en la capacidad de ciertas obras de arte para producir un profundo cambio en la *manera de pensar*, través de la contemplación, mediante la sugerencia de *lo absoluto*¹⁶⁴⁴.

La idea del arte como *manifestación de lo absoluto*, específicamente formulada por Schelling, como hemos visto anteriormente, forma parte de lo que Peter Bürger ha llamado la *asombrosa capacidad de resistencia de las categorías de la estética idealista*¹⁶⁴⁵, igualmente concomitante con la conceptualización de Goethe de la *intuición del todo*¹⁶⁴⁶, recogida a su vez por autores posteriores en su concepción del arte como el lugar donde se manifiesta *la verdad en su sentido enfático*¹⁶⁴⁷.

Efectivamente, las categorías formuladas por el idealismo no desaparecen con el movimiento romántico y de uno y de otro se nutre el pensamiento estético de Tàpies. T. Adorno dice en su *Teoría estética*:

*Mediante la apariencia que lo proclama, las obras de arte no se convierten literalmente en epifanías, por más difícil que sea a una genuina experiencia estética no confiar en que en las auténticas obras de arte está presente lo absoluto. Es inherente a las grandes obras de arte despertar tal confianza*¹⁶⁴⁸.

Y, al respecto, Tàpies afirma:

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 metafísico-ontológicos y de espiritualidad [...] son

¹⁶⁴³ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁴⁴ V.A., p. 52.; PUIG, A., Conversación..., *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁴⁵ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶⁴⁸ ADORNO, T., Teoría estética, *op. cit.*, p.143.

*los que hoy se valoran más y los que realmente han hecho el arte del siglo XX*¹⁶⁴⁹.

Son aquellos autores que han conocido, y sabido transmitir, aquello que identifica al auténtico arte: *lo trascendental numinoso, absoluto y hasta divino*¹⁶⁵⁰.

Lo *absoluto*, es también lo *inefable*, aquello que ni siquiera el arte puede describir, sino solo sugerir, revelando a la vez que ocultando; lo que, en Heidegger, -con el Tàpies coincide en la negación de toda teoría previa al arte¹⁶⁵¹-, es el *fracaso en el decir (Versagen)*, porque es arte es desocultamiento de la verdad (*ἀλήθεια*), en su poder para "*quitarles*" a las cosas la piel externa de su apariencia¹⁶⁵², y para la que la palabra se muestra impotente y por eso *se resiste a toda incursión analítica*¹⁶⁵³.

El carácter enfático de la obra de arte como lugar de aparición de la verdad -tanto por lo que revela como por lo que oculta- viene reforzada por la llamada de Tàpies al regreso del concepto de *aura*. La referencia a lo *inefable*, como hemos visto, lo es porque se inscribe en lo *sacro*. De ahí que Tàpies pida que los museos, en la modernidad, cumplan el papel de *espacios* -parecidos a los templos- *para ir a meditar y a contemplar*:

*En una época en que han querido desacralizar tantas cosas, conservar un espacio sagrado como el museo es muy importante. No es bueno dar tantas facilidades para ver las obras de arte; el arte no tiene por qué salir a la calle. conviene que estos objetos no pierdan su aura y se expongan en su templo*¹⁶⁵⁴.

Hasta aquí, hemos mostrado los conceptos que nos proporcionan cierta noción de lo que nuestro autor entiende por arte, a la vez que determinan su imposibilidad de definirlo.

Cabe, así, investigar no solamente las características positivas - elementos constitutivos de la noción de arte- sino también las negativas - expresión de lo que *no* se considera arte-.

Efectivamente, como dice Peter Gay en su libro *Modernidad*, los artistas de posguerra se enfrentaron, más que a definir qué sea arte, a la pregunta *¿qué no es arte?*¹⁶⁵⁵. Tàpies contesta así a esta cuestión:

¹⁶⁴⁹ V.A., p. 40.

¹⁶⁵⁰ P.A., p. 150

¹⁶⁵¹ A.E., p. 10.

¹⁶⁵² WYSS, B., en VV.AA., *Heidegger y el arte de verdad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005, p. 242.

¹⁶⁵³ *Ibid.*

¹⁶⁵⁴ TAPIES, A., y VALENTE., J. A., Comunicación..., *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁵⁵ GAY, P., *La modernidad. La atracción de la heregía. De Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007, p. 440.

[...] *siempre habrá muchas formas de enfocar el arte, y en nuestros tiempos nadie puede creer que existan normas celestiales que nos dicten cómo ha de ser. En las democracias esto es un principio esencial. Cualquiera puede pintar o esculpir como quiera. Pero también es esencial que después vengan la crítica y los historiadores para añadir calificativos: este tipo de arte nos da una visión ingenua de la realidad, este otro resulta populachero, eso es caricatura, eso es arte político, eso es intrascendente, eso es decorativista, etc*¹⁶⁵⁶.

Así pues, Tàpies considera excluido de la noción de arte, o por lo menos del *gran arte*, no lo *ingenuo*, como demuestra su estima por la obra de Rousseau el Aduanero¹⁶⁵⁷, sino la ingenuidad de reproducir simplemente lo que nuestros ojos ven; no el arte figurativo, ni siquiera el *naturalismo*, como se deduce de su admiración por Balthus¹⁶⁵⁸, sino el *naturalismo ingenuo*; no lo popular, como se comprueba por su estima por la artesanía, sino lo demagógico; no lo político, porque la obra de arte como elemento de operatividad en este ámbito, sino, por obvio, el arte explícitamente político; y, desde luego, se excluye de la noción de arte aquel que no aspira más que a entretener o a decorar, de ahí sus diatribas contra la industria cultural, el arte *divertido y gran parte del arte pop y sus iconografías de supermercado o de Disneylandia*¹⁶⁵⁹.

2. EL REQUISITO DE LA FORMA.

Como es sabido, otros autores también han renunciado a la definición del arte¹⁶⁶⁰. Ciertamente es un hecho patente que lo que en lo contemporáneo llamamos *arte* posee una extensión y variedad inusitada. Desde Duchamp, incluso los objetos que fueron constituidos para ser anti-arte han llegado a serlo porque los ha absorbido la *institución arte* por el simple hecho de recogerlos en las galerías o las salas de los museos¹⁶⁶¹. Ciertas producciones artesanales o de las “artes útiles” o del diseño piden también reconocimiento en dicho ámbito. De ahí autores como Wittgenstein que han concluido que, dada la diversidad de objetos, a lo más que se puede llegar es a señalar un “parecido de familia”¹⁶⁶².

En el mismo sentido corre la afirmación del americano M. Weitz:

¹⁶⁵⁶ V.A., p. 40.

¹⁶⁵⁷ B.N., p. 105.

¹⁶⁵⁸ TÀPIES, A., y VALENTE, J. A., Comunicación..., *op.cit.*, p. 26.

¹⁶⁵⁹ B.N. p. 198.

¹⁶⁶⁰ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p.62.

¹⁶⁶¹ Como es sabido, Duchamp llegó a decir: "Les arrojo un urinario a la cara y ellos lo instalan en un museo".

¹⁶⁶² TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 62.

*Es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría de arte es una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que sea difícil obtener en la práctica*¹⁶⁶³.

La dificultad de la definición del arte se agrava cuando, en el arte posmoderno, -que considera la forma como una especie de andamio para el asunto¹⁶⁶⁴- el *desdibujamiento postartístico de la frontera entre el arte y la vida* producen la *carencia de significado de ambos*, por lo que (al artista posmoderno) *ni sabe ni le preocupa qué es el arte*¹⁶⁶⁵. Las supuestas obras de arte -consumadamente comerciales- ya no tienen utilidad humana importante: ya no fomentan la autonomía personal y la libertad crítica, al llenarse de artefactos cotidianos, toman como finalidad el *entretenimiento*. Se trata así del *fin del arte*. El fin posmoderno del arte¹⁶⁶⁶. Es el mismo postarte que pretende *destruir el arte del pasado*¹⁶⁶⁷ al que utiliza, -asesinando al padre pero quedándose con la herencia-, fagocitándolo y regurgitándolo convertido en *entretenimiento pintoresco, convertido en el parque más de moda en la posmodernidad*¹⁶⁶⁸.

Contrariamente al ahistoricismo de la posmodernidad, Umberto Eco ha formulado la cuestión situándola entre dos polos: la imposibilidad del concepto por la disolución del arte en las sucesivas *poéticas*, es decir la *realidad individual de las obras*, irreductibles a un denominador común y, por otro lado, la investigación de ciertas constantes dentro de la propia *historicidad*. Concluye que:

*El artista tematiza grupos enteros o conjuntos cualitativos del mundo sensible y, trabajándolos materialmente, incorporándolos- no sólo sintiéndolos o viviéndolos- transforma lo estético en artístico*¹⁶⁶⁹.

Así, una vez afirmada, -del mismo modo que hemos visto anteriormente-, la tensión entre el cambio que forma la historia y lo permanente, según Eco, más allá de la *intuición pura* croceana, el artista, sensible a la realidad de su tiempo, la materializa en la obra de arte. Sucede así, -exactamente en el mismo sentido de la estética tapiesiana-, que una cierta *visión del mundo* captada por la especial sensibilidad del artista condiciona la obra de arte, que se legitima precisamente por crear las formas que demuestran haber comprendido las necesidades profundas de su época.

¹⁶⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁶⁴ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, pp. 65 y 130.

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁶⁹ ECO, U., La definición del arte moderno, *op. cit.*, p. 152.

M. Borja Villeda ha planteado la cuestión de la *forma* en relación a nuestro autor, negando la estereotipada postura de quienes han enmarcado la obra plástica de Tàpies en el informalismo¹⁶⁷⁰, crítica que también haría G. C. Argan¹⁶⁷¹.

Ciertamente, el *informalismo* pretendía la destrucción de la forma en el sentido tradicional, y de ello también participaba Tàpies. Pero, así como el informalismo asociaba la forma a la cultura y pretendía destruir ambas, no es menos cierto que Tàpies contrapuso a la expresión de lo *informal* en su obra, las *formas* regulares, geométricas, rítmicas, de orden numérico..., y, lejos del cliché de la mera destrucción, ha pugnado por la destrucción de la representación de *la mera apariencia* para sustituirla por una realidad formada por la dialéctica entre el orden y el caos.

Aquel "orden" hace referencia al concepto clásico de *forma*, entendido como "disposición y proporción de la partes y con el todo". En este sentido se ha ligado tradicionalmente este concepto con la teoría estética pitagórica y hace referencia a un orden cósmico basado en las matemáticas; por eso fundamentalmente se aplicaba al *canon* de la figura humana o las proporciones en arquitectura y se relaciona con un concepto de belleza clásica, contra la que la vanguardia se rebeló en su día.

Pero este concepto se basa en un orden geométrico euclidiano. ¿No existe ningún otro "orden"? Ahora sabemos de la existencia de otra geometría distinta de la euclidiana: es la geometría fractal, que no es *regular* en el sentido clásico, pero que sí posee un *orden*. Es el orden que utiliza la naturaleza para darse *forma* y que, incluso inconscientemente, resulta presente en el arte, en donde se refleja *la huella de la naturaleza*¹⁶⁷². Y este hecho enlaza con nuestra tesis de que la estética de Tàpies participa de un tipo de *mímesis* también distinto a la clásica. Es la *imitación de la naturaleza en cuanto proceso formativo*.

Tatarkiewicz señala la *forma* como una de las características de la definición del arte, aunque de inmediato hace ver la ambigüedad propia del término y las variantes desarrolladas a lo largo de la historia¹⁶⁷³.

En realidad, la necesidad de una *forma* es una constante en las ideas estéticas en Occidente desde Kant, atraviesa el romanticismo y prosigue hasta lo contemporáneo¹⁶⁷⁴.

Tatarkiewicz señala hasta doce conceptos históricos de forma. Pero, en realidad: *la disposición de las partes*, *la apariencia* y *el contorno*, son las más

¹⁶⁷⁰ Ver *supra*, p.80.

¹⁶⁷¹ ARGAN, G. C., prefacio a *Antoni Tàpies*, de G. Gatt, p. 7.

¹⁶⁷² BERGER, J. "¿Cómo aparecen las cosas?", en *Arte y parte*, nº 26, 2.000, pp. 46 y 47.

¹⁶⁷³ TATARKIEWICZ, W., Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 253.

¹⁶⁷⁴ MARCHAN FIZ, La estética..., *op. cit.* p. 63.

relevantes en la historia y las demás pueden ser consideradas como variaciones de las mismas¹⁶⁷⁵.

En la definición de U. Eco antes mencionada se considera la forma como requisito indispensable para que exista la obra de arte. Eco es consciente, -asumiendo la acusación de *normativista*-, de que esta definición excluye los movimientos artísticos cuya actividad no se materializa, como por ejemplo *la corriente más extrema del new dada americano*¹⁶⁷⁶, criterio que coincide en Tàpies cuando, -una vez establecida su legitimidad en cuanto que pretende liberar el arte del circuito comercial-, duda de la operatividad de las tendencias del *arte conceptual* cuando éste opta por la *desmaterialización* del arte, en el mismo sentido en que Donald Kuspit considera, aún más radicalmente, que los conceptualistas, en la posmodernidad, eliminada la creatividad, la imaginación y lo inconsciente, *al no tener nada de sí mismo que invertir, pues no tiene yo*, consideran superfluo el objeto en el arte, contrariamente a los artistas que defienden la continuidad de la modernidad que - al igual que estamos viendo en Tàpies- consideran que *a menos que el concepto se encarne en objeto, cobre vida y viva a través de la materia, no hay arte*¹⁶⁷⁷.

Según Tàpies, la legitimidad de ciertas tendencias, como el *arte povera*, *minimal*, *happening*, *arte ecológico*, lo son por su *saludable ejercicio creativo* que propone *ampliar la idea de obra de arte*, provocar la *expansión del arte y la poesía*, incluso mediante la *pura acción*, para verterlos a la vida y *poetizar las actitudes cotidianas más nimias*, idea formulada ya por Nietzsche¹⁶⁷⁸ y, anteriormente, el movimiento romántico¹⁶⁷⁹. Pero, según nuestro autor, solo la consecución utópica de una sociedad perfecta justificaría la disolución del arte en la sociedad¹⁶⁸⁰.

Una primera acepción de *forma*, en Tàpies, consiste en *disposición de las partes* en la obra de arte, pero tanto por su presencia como por su ausencia y, como ha quedado dicho, como yuxtaposición de contrarios.

También vemos en Tàpies una noción de *forma* por contraposición a *materia*: ésta es inerte, el artista le da forma¹⁶⁸¹.

Pero más importante es la oposición, a la que hace múltiple referencias, entre *forma* y *contenido*, para las que, en la obra de arte, exige su *adecuación*¹⁶⁸², con lo que de nuevo nos encontramos con la herencia idealista, aquí en su *unidad adecuada de contenido y forma* hegeliana¹⁶⁸³

¹⁶⁷⁵ TATARKIEWICZ, W, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 253-278.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷⁷ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, pp.146 y 147.

¹⁶⁷⁸ R.A., p. 215.

¹⁶⁷⁹ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁸⁰ B.N., p. 110.

¹⁶⁸¹ *Ibid.* p. 43.

¹⁶⁸² *Ibid.*

¹⁶⁸³ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, p. 13.

A través de la *forma* puede alcanzarse un arte eficaz, es decir, transmisor de *ideas*:

[...] *hacernos participar de ciertas ideas últimas que incluyen algunas formas*¹⁶⁸⁴.

Yerra así quien vea en exclusiva en la estética tapiésiana una exaltación del contenido, o de la idea, y contraria a toda forma¹⁶⁸⁵. La forma es una condición inexcusable. Por eso tiene declarado a J. M. Ullán:

*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...*¹⁶⁸⁶

Por ello requiere que las formas sean *eficaces*, porque a través de la *materialidad* de éstas y de manera muy superior al lenguaje común y al concepto¹⁶⁸⁷, se puede sugerir aquella realidad que subyace bajo la realidad aparente:

[...] *la eficacia de las obras de arte, como saben los mejores teóricos, se inicia por el hecho de que se trata de formas materiales sensibles, ya que estas formas son las que tienen una capacidad más directa de encarnar el orden profundo de la realidad, el cual raramente puede transmitirse por medio del lenguaje corriente y los conceptos intelectuales. Recordemos, asimismo, que la contemplación de la realidad profunda es una experiencia personal, íntima e intransferible, que incluso puede tener mucho que ver con nuestro cuerpo material. Y no es un capricho que la física actual nos haya dicho que, tanto nuestra consciencia profunda como el mundo material que contemplamos, están constituidos por las mismas partículas subatómicas*¹⁶⁸⁸.

Este sentido de *materialidad formal* se encuentra también en el seno de las *grandes tradiciones espirituales*. En ellas el *verbo* ha tenido que hacerse *carne*; las creencias, transmitirse a través de algún *efecto de origen sensorial*, incluso mediante las que parecen más impalpables como la música, la poesía o la *resonancia acústica de sílabas sagradas de algunas religiones*¹⁶⁸⁹.

Así, entiende aquí la forma como condición sensible del arte, que se explicita por la necesidad de expresar aquello que, tanto en la *mística* como en la física moderna, *no puede "explicarse" con palabras corrientes*¹⁶⁹⁰.

¹⁶⁸⁴ B.N., p. 157.

¹⁶⁸⁵ De ahí el ya señalado común error de incluir su obra plástica en el "informalismo".

¹⁶⁸⁶ ULLAN. J. M., "Ésto", en *Arte y parte*, nº 25, 2000.

¹⁶⁸⁷ No así el lenguaje poético. La poesía, para Tapiés, siempre está junto a las artes plásticas en su capacidad expresiva.

¹⁶⁸⁸ V.A., p. 26.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, 26 y 27.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 60

La condición sensible del arte provoca el enorme interés que hoy poseen aquellas obras de arte de todos los tiempos y culturas que mediante *imágenes* han expresado determinadas ideas: los libros miniados medievales, los grabados en madera, las caligrafías del Extremo-Oriente, máscaras y tejidos africanos, mandalas tibetanas o los grabados de Fludd o Blake, de gran influencia en el arte moderno. De ahí también en su día el interés del surrealismo por la obra de Lull¹⁶⁹¹.

La exigencia de la forma lo es para que las artes plásticas puedan conservar su nombre. Es decir, se requiere que utilicen los medios que les son propios. En este sentido es indiferente que un medio específico, como es el dibujo, sea empleado por un artista clasicista, como puede ser Poussin o de la vanguardia, como Mondrian o Miró, o que el producto sea una obra realista o abstracta. Lo que importa es la eficacia de la *emotividad profunda*. Y ésta depende de la *forma*: la manera, el soporte, el material... cómo están "*encarnadas*" y hasta, quizá, de si están "*sacralizadas*"¹⁶⁹².

Así la materia se hace forma a través de una *gama emotiva*, -incluso con medios mínimos como puede ser la *línea única*-, que depende de *cómo se haga y según en qué soporte*. La gama es infinita: pluma o lápiz, pincel o cuchillo, soporte más o menos delicado o basto, tela limpia o sucia, materia blanda o reseca, lo importante es que se convierten en:

[...] *sentimientos diversos, amables o ásperos, en bajorrelieves claros u oscuros, en volúmenes conocidos o enigmáticos. Y todavía después vienen los colores, que son tan antiguos y saben tanto, que constantemente se renuevan y nos aportan sorpresas*¹⁶⁹³.

La eficacia de la forma es lo que provoca el intenso atractivo de las obras de arte de otras culturas y que posean una fuerza que las legitima, trascendiendo la historia, consiguiendo que imágenes simbólicas muy alejadas en el tiempo sigan, aún hoy, emocionándonos.

Pero, según Tàpies, estas formas no cumplen su función por el mero juego de sus "*cualidades artísticas*", porque no pueden ser separadas:

[...] *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 para que una obra nos atraiga o para considerarla arte genuino. 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*

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 60 y 61

¹⁶⁹² B.N., p. 325.

¹⁶⁹³ *Ibid.*, p. 326.

*por las formas puras se puede descender fácilmente al gusto decorativista, la habilidad artesanal, al mero juego de colores agradables pero sin sentido*¹⁶⁹⁴.

Las formas nunca tienen sentido por sí mismas, han de responder a un contenido profundo, a lo que Tàpies llama *temas profundos del ser humano*:

*Las formas del arte nacen de la necesidad de responder a verdaderas cuestiones estéticas y ontológicas... son medios a través de los cuales se manifiesta, artística y poéticamente, una filosofía de la realidad y una búsqueda de la unidad del cosmos [...] El instante privilegiado de la creación es aquél en que el yo siente su fusión con el todo y siente que el todo se funde en la subjetividad*¹⁶⁹⁵.

3. EL LENGUAJE DEL ARTE.

La gran renovación moderna del arte se produjo como negación de la rutina del mimetismo académico, y en las vanguardias se concretó en la creación de diversos vocabularios que se basaban en la *expresividad de sus elementos específicos*. Es en la renovación, incluso la transgresión, del lenguaje en los últimos cien años lo que ha permitido plasmar:

*[...] los impulsos subjetivos, la intimidad, la espontaneidad, la vertiente dibujística, el esquematismo, lo inacabado, el gesto, el proceso, la abstracción, los proyectos, etc. que parecen responder mejor a aquel afán de libertad y de relación más estrecha de su mente y su mano con la vida*¹⁶⁹⁶.

Son determinadas líneas, formas y colores, materiales, composiciones, imágenes y signos los que han logrado explorar con mayor intensidad *todo el potencial mágico, hipnótico, curativo, provocador del tránsito contemplativo que siempre se ha buscado*¹⁶⁹⁷.

Un hito en la historia de las formas constituye, en los años veinte, el movimiento *dadá* que, trastornando la estética conservadora puso en valor:

*[...] expresiones hasta entonces menospreciadas: las artes populares, el arte de los locos, de la magia, de los pueblos "salvajes", de la mística heterodoxa [...] y también el gran arte extraeuropeo [...]*¹⁶⁹⁸

En los años treinta, el surrealismo y sus novedosos métodos hicieron importantes aportaciones en la plástica, aunque más bien se mostró *bastante*

¹⁶⁹⁴ A.L., p. 41.

¹⁶⁹⁵ V.A., p. 44.

¹⁶⁹⁶ B.N., p. 321.

¹⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*

*regresivo en lo que se refiere al lenguaje plástico, incluso participando posteriormente de la vuelta al orden de la época. Singularmente importante fue Miró, en su gusto cuasi alquímico por lo textural. Sólo después de la II Guerra Mundial se produce un renacer lingüístico en el expresionismo abstracto, el informalismo...*¹⁶⁹⁹

Sin embargo, posteriormente, una tendencia comenzó a constituirse en elemento de disolución de las artes plásticas precisamente por la entronización de la *desmaterialización*:

[...] *dejando a un lado los neos y post y demás nostalgias del pasado [...] la oposición más perversa y contradictoria que, después de los totalitarismos ha sufrido el desarrollo de las artes plásticas ha procedido de un sector -no de todo él, por descontado- al que, genéricamente se ha denominado "arte" de las ideas y los conceptos, un "arte" que, a veces magnificando las técnicas electrónicas, algunos quisieran imponer predicando sistemáticamente que las artes plásticas estaban ya muertas y que serían sustituidas por sus nuevos métodos impalpables*¹⁷⁰⁰.

Esta tendencia abarca varios colectivos, pero como denominador común parecen defender la *desmaterialización* del arte y la revalorización de formas anacrónicas o *formas literarias de dicción, aquella rutina de las descripciones y del mimetismo.*

Conforma un intelectualismo que revive como una especie de nuevo academicismo, superado desde el momento en que (K. Marx) se declara la invalidez de *quienes solo trabajan con ideas* y contra la que *la sabiduría de todos los tiempos siempre nos ha puesto en guardia, al alertarnos contra la propensión a vivir de conceptos, de palabras y demás productos intelectuales*¹⁷⁰¹.

Las tendencias conceptuales han tenido el mérito de intentar arrancar el arte al *fatídico circuito del consumo*, propugnando un arte de acontecimiento, de pura acción circunstancial, efímero y perecedero, pero, independientemente de que paralelamente se ha desarrollado una tendencia con pretensiones de permanencia, incluso momificación, como es el hiperrealismo, el arte conceptual falla por su base desde el momento en que se *fija* mediante la fotografía., en prensa, revistas o incluso enciclopedias, que, igualmente, *son objetos de consumo*. Pero, en definitiva, la aceptación general de su simplista doctrina llevaría a la frustración de otras líneas de trabajo que propugnan la materialidad de la obra de arte¹⁷⁰².

Como es sabido, Tàpies mantuvo en su momento una ardua pugna teórica con cierto *movimiento conceptual* que trascendió, (agriamente) a la

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 321.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 323.

¹⁷⁰² *Ibid.*, p. 73.

esfera pública a través de los medios¹⁷⁰³ y que aquí sólo nos interesa en cuanto que sirve para indagar qué entiende nuestro autor por arte. El arte conceptual es un movimiento que Tàpies cree perfectamente legítimo en sí mismo, ya que lo considera un “saludable ejercicio creativo”, pero que, sobre todo en su tendencia local, considera no operativo, por su incapacidad de ruptura y su falsa *desmitificación de la tradición* través de la *desmaterialización* del arte¹⁷⁰⁴ y en cuanto que olvidan:

[...] *lo fundamental que es la dialéctica generada por el trabajo individual sobre el “objeto” artístico materializado*¹⁷⁰⁵.

Y en otro lugar añade:

*La necesidad de producir y formalizar cosas materiales parece inherente a nuestra naturaleza*¹⁷⁰⁶.

La exigencia de la forma se extiende a la crítica de las tendencias lingüísticas del arte:

*El sistema de las artes y las letras parece gobernado por las mismas leyes de conservación de la energía que, como formuló Rumford, permanece constante dentro de cualquier sistema, por complicadas que parezcan sus transformaciones. Si se ponen dificultades o censuras al desarrollo de cualquiera de sus ramas, la fuerza inicial busca caminos irremisiblemente por otras*¹⁷⁰⁷.

Así, en lugar de producirse, como ha pedido alguna tendencia, una desmaterialización del arte, más bien ha ocurrido lo contrario, e incluso la poesía o la música tienen consideración de "objetos".

Y -siempre según Tàpies- ello es porque la materialidad del arte tiene que ver con los problemas de la psicología (*Gestalt*) pero sobre todo porque es una necesidad vital: la de materializar los pensamientos. En palabras de Werner Schmalenbach:

*La importancia del hacer no ha de considerarse nunca desprendida del pensar. Pues pensar y hacer son una misma cosa*¹⁷⁰⁸.

¹⁷⁰³ La polémica se reprodujo en un cruce de textos. La argumentación del *Colectivo conceptual* apareció en *La vanguardia española* el 14 de marzo de 1973, y su texto consta en la Antología de textos en Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de conceptual*, Akal, Madrid, 2001 (1975), p. 429.

¹⁷⁰⁴ A.E., pp.85- 89.

¹⁷⁰⁵ B.N., p.127.

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*

¹⁷⁰⁷ R.A., p. 27

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

La letra y la palabra fueron primero dibujo o imagen plástica. Incluso la religión nos dice que el *verbo se hizo carne*. Y, en la vida cotidiana, habitualmente tomamos papel y lápiz para expresar una idea:

*Considérese o no una maldición, la verdad es que el dar forma material al pensamiento es precisamente el motor que nos ha hecho avanzar. De la escritura a la matemática, de Pitágoras a Nicolás de Cusa, de Mesopotamia a Egipto, de la caligrafía china a la invención de la imprenta, de los antiguos versos acrósticos a los caligramas de Guillaume Apollinaire, no se ha hecho otra cosa*¹⁷⁰⁹.

Como recuerda Pere Gimferrer, incluso en las expresiones más libres se precisa una formalización, las elipsis o los espacios en blanco, la tipografía insólita, el fragmentarismo, los juegos de palabras y neologismos entrelazados de *Finnegans Wake*, los largos períodos, incisos, ritmo retardatario en Proust...¹⁷¹⁰

*La palabra se ve tatuada en el cuerpo para hacerlo más vivo. La plástica quiere ser contemplada y "leída" pero también como "comulgada", asimilada a nuestro organismo por la gravitación del entorno, para que sea impulsora de nuestras acciones, de nuestro comportamiento*¹⁷¹¹.

La relación entre las formas plásticas y la palabra tiene un origen muy antiguo. Como señala Octavio Paz, en el arte tántrico a la imagen se la añade la palabra y los surrealistas, Klee, Max Ernst, Miró, Brauner o Michaux también la han incorporado¹⁷¹².

Así, después de tanto "purismo" en literatura, poesía y arte, quizás unida a *tiempos de desengaño* (G. Raillard) sin necesidad de regresar a los viejos temas, hay una revalorización de la *imagen plástica*:

*Se trata una nueva expresividad plástico-poética, "visual" o "tangible" (y en todo caso "materializada") que estimula más intensamente todos los resortes de nuestro activismo sin los viejos prejuicios puristas*¹⁷¹³.

De ahí las asociaciones que surgen entre artistas y poetas. Se podrá pensar que todo ello es una vuelta atrás, pero a veces la reforma es lo más revolucionario y la vuelta atrás lo más progresista.

En esto consiste recobrar el primitivo sentido que tenían en común la imagen y la escritura, el sonido y el verbo, la palabra y la acción (todavía no contaminadas por la tantas veces alienadora especialización y por todos los

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷¹⁰ R.A. p. 29.

¹⁷¹¹ B.N., p. 129.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 130.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 131.

*intereses confabulados en mantenerla) dentro de la infatigable aventura de hombre en busca del conocimiento*¹⁷¹⁴.

La necesidad de materialización del arte en Tàpies viene dada en los libros como complemento a la palabra como instrumento de expresión y comunicación. Así, el carácter objetual de ciertos libros, no forzosamente lujosos, pero sí creados en la intensa relación entre imagen y texto, la selección de una tipografía concreta, el tacto de sus páginas y su gramaje, el color, la ornamentación, los grabados... y la disposición de todos sus elementos, hacen de un libro:

*[...] formas de expresión plástica, sobre todo, que efectivamente pueden comunicar de maravilla parcelas que la literalidad de los escritos no puede alcanzar*¹⁷¹⁵.

Si en algún punto la capacidad polémica de Tàpies se ha llevado a sus últimos extremos es en su oposición a que el arte pierda su cualidad formal y material de objeto. Consecuente con su fundamental sentido de *experimentación sobre la materia* como vía principal de la práctica del arte, expresa su desconfianza hacia la excesiva teorización del arte:

*Nos parece un desacierto de Alexandre Cirici (L'avantguardia reflexiona", Serra d'Or, febrero de 1974) insistir en presentar algunas de las tendencias del arte conceptual con el fetichismo de la "moralidad científica" como si fuesen, como se ha dicho, "la conciencia del arte actual". Y especialmente en sus relaciones con la museografía y las galerías. Justamente es en este tipo de contradicciones teóricas donde son más justificadas las críticas que se han hecho a J. Kosuth, al grupo Art & Lenguaje y a otros conceptuales, de los que provienen muchas de estas ideas. Como dice Catherine Millet, "la sustitución de la práctica artística por el estudio teórico [...] sobre el modelo de la filosofía analítica, no es dialéctica, [...] y de ahí el apoliticismo y la desviación de la importancia ideológica de esta dirección" que muchos han denunciado*¹⁷¹⁶.

Y, siguiendo una línea de pensamiento, -invariable en Tàpies desde los primeros tiempos-, por la que concede preferencia a la *práctica* del arte, sobre la *teoría*, concluye:

*Es bien sabido lo peligroso que es fundar en demasía la cultura en el lenguaje, especialmente el escrito, y no comprender a tiempo, por decirlo con palabras de Dubuffet, que "este sistema de signos algebraicos tan rudimentarios más bien deteriora el pensamiento que lo sirve"*¹⁷¹⁷.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷¹⁶ *Ibid.*

¹⁷¹⁷ A.E., p.79.

Como estamos viendo, en el pensamiento tapiesiano tiene una importancia fundamental la conciencia diacrónica de la historia y la existencia de lo que hemos dado en llamar una tradición estética en lucha, concretada en la necesaria renovación de las ideas y las formas artísticas por la dialéctica de contrarios, incluida la contraposición generacional, mientras que muchas de las ideas de ciertas tendencias conceptuales no son ni más ni menos que meras repeticiones de una ruptura que ya se produjo en su día y que, presentadas posteriormente, por tanto, resultan ociosas:

*Como pregunta Marcelin Pleynet, ¿quiénes son los auténticos herederos de dadá, surrealismo, del ready made? ¿Es realmente nuevo mucho de lo que se ha presentado en Kassel durante los últimos años? después de Duchamp, de los happenings, que con otros nombres, eran las exposiciones internacionales del surrealismo, de muchos actos incluso del primer Dalí..., cuesta encontrarlo*¹⁷¹⁸.

En el mismo sentido, hay críticos, como Donald Kuspit, que ven al arte conceptual como un *cadáver del arte: el neoexpresionismo parece el cadáver del expresionismo, la neoabstracción parece el cadáver de la abstracción, el neoconceptualismo parece el cadáver del conceptualismo...*¹⁷¹⁹

De igual modo, la exigencia de la formalización de la obra de arte se extiende a la crítica de la pura *acción*, del *juego* como actividad artística que prolifera por las ferias de arte en una especie de *tematización* o *disneyzación* del arte:

*El artista conoce la importancia del paralelismo que existe entre el juego y la actividad artística, que los relaciona con las formas míticas y rituales espontáneas. Pero de ahí a creerse que la sola experimentación lúdica, que jugar y hacer participar a la gente de manera indiscriminada en el juego, sea ya arte, parece que también es ver las cosas sólo a medias, y acarrea consecuencias muy peligrosas. Es correr el riesgo de convertir el arte en una mera distracción para los niños del barrio -los jueves, desde la plaza del ayuntamiento, soltaremos globos...- y la actividad artística en una especie de "boyscoutismo" parroquial paternalista, que también es por desgracia una propensión en la que caen a veces ciertos grupos del país. Y si nos lo creyéramos demasiado, deberíamos concluir que el fútbol es el arte por excelencia*¹⁷²⁰.

El arte no es, fundamentalmente, un pensamiento, una teoría, sino el producto de un hacer (*ποιεῖν*) en su consideración *cósica*, como objeto:

¹⁷¹⁸ *Ibid.*

¹⁷¹⁹ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 130.

¹⁷²⁰ R.A., p. 191.

[...] *crear objetos mágicos, auténticos talismanes que comuniquen unas ideas y produzcan unos efectos en el espectador*¹⁷²¹.

De ahí, -insiste Tàpies-, que pueda ser considerada una obra de arte los libros, en cuanto que pueden ser *grandes objetos de comunicación con lo sagrado* y no solo por su contenido, sino en su mera *objetualidad*¹⁷²².

4. ADECUACIÓN FORMA/ CONTENIDO.

Realidad y apariencia. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen, son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente.

B. Gracián.

*Hay poquísima gente que se introduzca, profundamente, en el contenido del arte*¹⁷²³.

Con esta afirmación nos introduce Tàpies en la problemática que, bajo terminologías diversas, reaparece inexorablemente en la historia de las ideas estéticas. Es la idea de que el arte tiene una *forma* o *apariciencia* y, correlativamente, un *contenido*, una significación.

Tàpies también ha tratado la dicotomía *forma/contenido*, y, en su más primigenio sentido de la estética idealista, exige su *adecuación*:

*El artista es hombre de laboratorio. No es ninguna oficina de propaganda a la que se encargue la difusión de arbitrariedades. El artista trabaja y piensa por cuenta propia, y el único intervencionismo correcto con el que estoy de acuerdo es el que protege y fomenta esa libertad. El artista únicamente conseguirá resultados positivos si trabaja en su tarea solitaria de investigador, paralela -aunque no igual- a la forma de trabajar del hombre de ciencia, y sólo la experimentación cotidiana y el hecho de estar constantemente en estado de alerta harán que, a veces, en el momento menos pensado, se produzca el milagro según el cual, unos materiales, que por sí solos son inertes, empiezan a hablar con una fuerza expresiva que difícilmente puede compararse a ninguna otra cosa. Si ocurre esto, el artista ha hallado la adecuación entre el contenido y la forma. Todo lo que no sea así a mi entender es vivir de prestado*¹⁷²⁴.

¹⁷²¹ Entrevista realizada por Manuel Borja-Villel, en *Tàpies. 1960-1980, obra gráfica*, BBK., Bilbao, 1977, p.11.

¹⁷²² *Ibid.*

¹⁷²³ E.A., p. 87.

¹⁷²⁴ B.N., p. 43. La cursiva en nuestra.

Un ejemplo de gran coherencia entre *forma* y *contenido* lo encuentra Tàpies en la obra de Ramón Llull, *gran modelo de místico y científico al mismo tiempo*, de filósofo y poeta, de hombre contemplativo y de acción, precursor de la cibernética moderna y de la poesía letrista. Singular importancia tiene la plasmación en su obra el juego entre lo conceptual y lo plástico mediante la combinación de letras y conceptos en el *Libro de contemplación* o la traducción plástica de ideas profundas mediante diagramas en su *Ars Magna*¹⁷²⁵.

Tàpies describe el proceso por el que surgen las nuevas formas desde la renovación de las ideas sobre paradigmas caducos:

*Así pues, al formarse una nueva visión de la realidad, que ha de constituir precisamente el contenido de nuestra obra, surge inmediatamente el conflicto con los conceptos caducos. Es muy natural que sintamos un impulso poderoso hacia la rebeldía y la acción y que, como consecuencia de ello, nos esforcemos por encarrilar nuestra energía, nuestra lucha interna, con objeto de lograr dar forma directa y eficaz, de acuerdo con las facultades y habilidad que sabemos que poseemos, a las ambiciones y a los descubrimientos que vamos haciendo*¹⁷²⁶.

Aquí Tàpies coincide plenamente con Kandinsky:

*La forma es la expresión exterior del contenido interior*¹⁷²⁷.

Así pues, el contenido como fondo ideológico, como visión del mundo y de la vida, constituye en realidad el sustrato, la tierra fecunda que hará nacer la forma. Es el contenido ideológico lo que provoca la búsqueda de la forma conveniente, directa y eficaz.

De hecho, fiel a su idea de que el arte es un arma:

*[...] empleada no más formalmente, vacía de contenido, la participación (en arte) corre el riesgo de cambiar de sentido y de convertirse en eso que se llama colaboracionismo*¹⁷²⁸.

Desde esta preponderancia del contenido ideológico arremete contra la:

[...] moda crítica consistente en destacar como únicos o más importantes los valores estéticos, los llamados valores “puramente plásticos” o “puramente literarios” en las obras de arte o literatura.

¹⁷²⁵ V.A., p. 60.

¹⁷²⁶ *Ibid.*

¹⁷²⁷ KANDINSKY, W., *El problema de la forma*, en *Escritos de arte de vanguardia*. 1900-1945, Istmo, Madrid, 2003, (1979), p. 104.

¹⁷²⁸ E.A., p. 339.

Así, -por citar un ejemplo entre muchos-, olvidando que la ideología informa el contenido, se puede hablar con toda naturalidad de obras como el *Guernica* de Picasso, escamoteando el motivo histórico que lo originó, cuando lo único que interesa -según esta especie de crítica- son sus valores plásticos¹⁷²⁹:

Después de la etapa en que dominó el dogmatismo ideológico que ponía el acento en el contenido, se da ahora esa nueva aberración consistente en pensar que es más correcto hacer todo lo contrario, es decir, que la solución se halla en un nuevo formalismo: nuevas estructuras, nuevos lenguajes, sin necesidad de otra cosa. "El contenido es indiferente" claman los que se creen más nuevos. Para empezar, este nuevo maniqueísmo da la impresión quizá de confundir aún los problemas del contenido con aquella indiferencia por el tema o argumento de las obras que hace unos años nos fue tan necesaria. Pero olvida, sobre todo, que forma y contenido son abstracciones teóricas inseparables en la realidad. Baste observar quiénes son y qué obras hacen los más satisfechos con las ideas lanzadas por los nuevos formalistas juguetones para comprender la trampa que también pueden constituir. El abuso de la experimentación lúdica incontrolada -y la verdad es que ya hemos llegado a este nivel- puede llevar a la gratuidad más frívola y más estúpida.

El arte es algo mucho más complejo, fuerte y comprometido que todo eso. Estimular un adocenamiento impersonal con la excusa de un perpetuo experimentalismo -una nueva repetición del arte por el arte- que, en realidad, en muchos casos, no es más que un vulgar mimetismo, hoy parece no sólo la salida más fácil, sino también la menos eficaz. Si es que aún hemos de creer en el arte como un servicio realmente social y humano¹⁷³⁰.

Conculcando el principio de la inseparabilidad de la forma y el contenido defendido por Tàpies, la otra cara de la moneda la ostenta la moda contenidista de quienes defienden el arte exclusivamente desde la famosa “expresión de la idea”, entendiendo que el “formalismo” constituye una especie de banalización del arte, desconociendo que, en realidad cierta *autonomía de la forma* ha representado en la historia del arte el paralelo por la lucha por la propia autonomía del arte¹⁷³¹.

Esta legalidad de la forma es paralela a *la autonomía de la apariencia* que, como señala Marchan Fiz, conforma una de las tesis centrales en Kant y recorre toda la modernidad¹⁷³² y, como reseña Morpurgo Tagliabue, el propio desarrollo histórico del *formalismo*, tiene suma importancia por determinar que:

[...] la capacidad de visión artística es una cualidad semejante a la penetración intelectual.

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁷³⁰ B.N., p. 74

¹⁷³¹ MARCHAN FIZ, S., *La estética... op. cit.*, p. 66.

¹⁷³² *Ibid.*, p. 63.

Y de ello se deduce, en el mismo sentido que nuestro autor:

[...] *el carácter cognoscitivo del arte*¹⁷³³.

La inseparabilidad entre forma y contenido no es una invención moderna. En realidad existe una idea en la Grecia clásica que identifica la *forma* como sinónimo de *eidos*. Es la formulación que hizo Aristóteles en la *Metafísica* por la que:

[...] *pensaba que la forma es la esencia de cada cosa*¹⁷³⁴.

Según Tàpies, para que el artista pueda ostentar tal título ha de presentar unos dones específicos: *el privilegio especial de saber o poder conectar mejor que otros con los conocimientos y creencias de una época determinada*. Y, específicamente, para que *el arte sea realmente arte*, el artista ha de encontrar unas *formas adecuadas* que puedan *sugerir los contenidos*¹⁷³⁵.

La importancia de la dicotomía forma/contenido y su adecuación condiciona determinada noción -idealista- de obra de arte¹⁷³⁶ y se interrelaciona con la propia noción de *artista*, del que Tàpies exige que se forme antes como hombre que como artista. Por eso, más importante que el aprendizaje de determinadas técnicas (sobre todo las *estéticas normativas clásicas*) sería más interesante, por ejemplo, que se preocuparan por las enseñanzas del vedanta, el budismo o el psicoanálisis, lo que proporcionaría a las obras nuevos contenidos: *los contenidos del "saber"*¹⁷³⁷. Éstos contenidos profundos serán determinantes en el desarrollo de formas eficaces.

La adecuación e íntima relación entre la forma y el contenido se manifiesta nítidamente en el relato que nuestro autor hace de su propia experiencia en los primeros tiempos de su producción, cuando, en los años cincuenta, su visión crítica de la realidad social y política y la perentoria necesidad de investigar la realidad a través de la interrogación de los materiales, hicieron que la pintura surrealizante que estaba practicando le resultase a toda luces insuficiente. Porque en ella no cabía su sentimiento de rebeldía y la necesidad de investigar la materialidad de las cosas. Esto le llevó a espesar la superficie de los materiales y al uso de materiales que la civilización industrial desecha, como el cartón, porque en ellos podía hacer *líneas muy dramáticas* y podía *expresar su rabia*, a la par que le permitía investigar lo que pasaba *en el interior de la materia*¹⁷³⁸.

¹⁷³³ MORPURGO TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷³⁴ TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁷³⁵ V.A., p. 70.

¹⁷³⁶ BÜRKE, P., *Crítica de la estética idealista*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷³⁷ V.A., p., 71 y 72.

¹⁷³⁸ B.N., p. 338.

Así, lejos de la *experimentación lúdica incontrolada*, los cambios en la *forma*, concretada aquí tanto en el soporte como en los materiales y las técnicas, quedan plenamente justificadas por el imperioso impulso de un *contenido* que alude a lo social, a lo político y a lo filosófico y la visión toda de la realidad.

Sin embargo, como ya hemos apuntado, en última instancia, según Tàpies, la dicotomía *forma/contenido* hace referencia a una *discriminación*, a nociones empleadas en el *análisis* de la obra de arte, pero que, en realidad, entendida orgánicamente, del mismo modo que son en cierta medida ociosas las radicales dicotomías entre lo *romántico* y lo *antirromántico* (Monet *versus* Courbet), el arte imaginativo contra el arte realista (un haiku de Bashō puede ser más *imaginativo* que *El jardín de las delicias*), o la discriminación que implica la determinación de la importancia de la obra de Paul Klee como *sintetizador de la parte analítica de la realidad* y la *imaginativa*, todo ello tiene en definitiva una explicación: la *inseparabilidad de la forma y el contenido*¹⁷³⁹, porque lo que importa en una obra es que tenga una "*cualidad*" *icónica, mágica, simbólica*¹⁷⁴⁰.

5. ARTE Y ÉTICA.

Tàpies distingue entre el "buen arte" y el "mal arte". *Buen arte* es:

[...] *el arte inventor de lenguaje y generador de consciencia.*

Y el mal arte es:

[...] *aquel que opera no más como copia de clichés con "cadáveres estéticos" y que contagia consciencia falsa*¹⁷⁴¹.

Así, nos da a conocer otro requisito de su noción del arte: la obra que no posee una *cualidad operativa*, no es arte. El arte ha de estar justificado por su unión indisoluble con la ética.

Como ya habíamos señalado anteriormente en relación a la concepción estética como visión orgánica y ecológica del mundo, el arte ha de:

[...] *servir para el mejoramiento de los hombres*¹⁷⁴².

Por ello la obra de arte lo es por sus efectos:

¹⁷³⁹ A.E., p. 220.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 217.

¹⁷⁴¹ E.A., p. 365.

¹⁷⁴² A.L., p. 47.

*El arte puede convertir un objeto en un talismán que comunica fuerza y que es capaz de transformarnos la consciencia... el arte influye realmente en la sociedad a través de esta acción mágica*¹⁷⁴³.

Y, por ello también, el arte:

*Ha de estar en “contacto con las verdades esenciales” y por ello ha de ser extraído del “fatídico circuito de los objetos de consumo”*¹⁷⁴⁴.

El arte es el lugar en el que se plasma la realidad de lo existente, pero también la realidad a la que aspiramos:

*El arte se constituye en una profunda totalidad, es decir, tanto como una Weltanschauung -una concepción del mundo- como una forma de comportamiento ético*¹⁷⁴⁵.

Tàpies considera el arte como vehículo o instrumento casi sin entidad propia. Sólo es arte aquello que se manifiesta en la propia *experiencia estética* del observador. Sólo es arte aquel que produce unos determinados efectos.

*El arte es únicamente un signo, la realidad está en la mente del espectador*¹⁷⁴⁶.

Y en otro lugar insiste en este sentido operativo e instrumental del arte al decir:

*La pintura siempre ha sido una abstracción, desde las cuevas de Altamira hasta Picasso, pasando por Velázquez. Frente a los fanáticos del Realismo he dicho muchas veces que la realidad nunca ha estado en la pintura, sino que únicamente se halla en la mente del espectador. El arte es un signo, un objeto, algo que nos sugiere la realidad en nuestro espíritu*¹⁷⁴⁷.

En aparente contradicción con la noción *fuerte* y *enfática* del arte que anteriormente hemos reseñado, ahora parece rebajarlo a mero vehículo, sin valor en sí mismo:

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 sea: colores, composición, trabajo... La obra es un simple apoyo de la

¹⁷⁴³ E.A., p. 83.

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*

¹⁷⁴⁵ B.N., p. 62.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 67

¹⁷⁴⁷ P.A., p. 35

*meditación, un artificio para fijar la atención, para estabilizar o excitar la mente; y su valor ha de medirse únicamente por sus resultados*¹⁷⁴⁸.

La aparente contradicción se acentúa cuando oímos decir a nuestro autor, siguiendo a Joan Miró, que lo único que cuenta en el arte es:

*[...] la semilla que esparce, Que el arte puede morir, que los cuadros pueden destruirse. Su valor debe residir en las ideas y los sentimientos que transmiten y que configurarán nuestra conducta en el futuro*¹⁷⁴⁹.

Se trata del arte como mero instrumento de transformación del individuo hacia una nueva consciencia y, según Tàpies, hacia una *nueva cultura*, en la que se aunarían el concepto moderno de materialismo y la espiritualidad contenida en el arte de las culturas tradicionales. Es la corriente de pensamiento que se remonta a tiempos muy alejados de nosotros y que tiene un acendrado contenido ético¹⁷⁵⁰.

Por esto mismo, de nuevo, son deplorables las interpretaciones meramente formales del arte que ocultan los *beneficios reales* del arte moderno¹⁷⁵¹. Es precisamente este arte moderno, que en ocasiones ha sido calificado de *demasiado esotérico, trascendental o metafísico*, el que constituye el arte auténtico; el que han practicado, Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Klee, Schwitters, Arp, Pollock, Rothko, Tobey, Van Gogh, Gauguin, Munch, Picasso... conectados a través del tiempo con los *grandes maestros de la espiritualidad del pasado* a través de un mismo sentido o contenido del arte moderno, que podría cumplir un *papel cognitivo y ético* si fuese correctamente explicado¹⁷⁵².

De ahí la perversión de la consideración meramente “estética” de las obras de arte cuando sufren la desubicación de su emplazamiento primigenio que las priva de su sentido sagrado:

En todo caso, estas complicidades amorosas (con las obras de arte de otras culturas) no serán efectivas si, al sacar de su templo natural y llevarlo a una colección o a un museo, un Cristo románico se transforma sin más en una simple escultura, o un mandala tibetano en un simple cuadro. Muchos no nos contentamos con encontrar aquí solamente valores pictóricos o escultóricos. En un fenómeno que está pasando en muchos campos. Es aquella necesidad que antes he apuntado de regresar a los orígenes, a lo primigenio, de

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 49

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁵⁰ B.N., p. 172.

¹⁷⁵¹ V.A., p. 36.

¹⁷⁵² *Ibid.*

*recuperar el sentido y el entorno de lo que podemos llamar de "sacralidad terrestre"*¹⁷⁵³.

Así, sólo es arte el que cumple una *función cognitiva y ética*, la sugerencia, mediante "trucos", o lo que los orientales llaman "medios hábiles" para sugerir de forma indirecta lo que no se puede representar: la *contemplación de lo absoluto o de la divinidad* y provocar un giro en la conciencia del espectador¹⁷⁵⁴.

Pero, si el arte es un mero *truco*, y *en sí mismo no es nada*, ¿cómo se concilia esta afirmación con el carácter enfático del *Arte* y la veneración aurática de las obras de arte tradicionales? Evidentemente, desde un punto de vista lógico estas dos afirmaciones son incompatibles. Así, quizás debamos buscar en otro ámbito de pensamiento *no lógico* la clave a esta contradicción. Y ese ámbito, como pretendemos mostrar en su momento, reside en Oriente.

6. ARTE Y FALSA CULTURA.

En cuanto que, como hemos visto, la noción amplia del arte se expande en el pensamiento tapiésiano hasta su inmersión, casi disolución, en la cultura, la validez de aquél depende de la legitimidad de ésta.

Poniendo como ejemplo las conclusiones de los *Encuentros internacionales de Ginebra* de 1968, Tapiés conceptualiza el arte como la *más alta conciencia que el hombre tiene de sí mismo y de su destino*¹⁷⁵⁵.

Y esta conceptualización es plenamente contradictoria con la *farsa cultura* en la que se ha instalado la sociedad contemporánea que, en lo que concierne al arte, mantiene *divorciado el espíritu de auténtica creación artística respecto a la mayoría de las gentes*. Es la cultura como distinción de clase. Son los *fideos de cultura* (Joan Brossa) y un *ambiente cultural* propio de una *sociedad dócil y deslumbrada*¹⁷⁵⁶.

En este ambiente todo el esfuerzo de artistas, poetas, dramaturgos, cineastas... parece condenado al fracaso:

[...] *esto es, no alcanzará su verdadera finalidad en la sociedad (o incluso puede ser contraproducente), si la sociedad misma no proporciona a su vez los medios adecuados para que se produzca la necesaria comunión emocional entre ellos y todos sus miembros*¹⁷⁵⁷.

¹⁷⁵³ A.L., p. 41.

¹⁷⁵⁴ PUIG, A., *Conversación...*, op. cit., pp. 45 y 46.

¹⁷⁵⁵ B.N., p 115.

¹⁷⁵⁶ A. E., p. 163.

¹⁷⁵⁷ B.N., p. 116.

Así, la propia noción de *arte* en su sentido operativo, se relaciona íntimamente con la noción *educación estética*, de sensibilización de la sociedad que, en su *libertad de lectura*, de sentir, de practicar las propuestas del creador, alcanza a saber "leer" las obras de arte. Se trata del *derecho a gozar realmente de la verdadera cultura*¹⁷⁵⁸.

Es preciso *terminar con la idea de que la cultura es un acompañamiento de la cultura histórica*, para convertirla, -y con ella el arte-, en un fenómeno propiamente *emocional, provocable, activable, educable*, no como actividad artística de pasatiempo sino como *algo fundamentalmente vital*¹⁷⁵⁹.

7. BELLEZA: EL PREMIO NO BUSCADO.

Recordemos que, como dice Tatarkiewicz, la *belleza* ha sido durante mucho tiempo en Occidente, junto al *bien* y la *verdad*, uno de los valores supremos¹⁷⁶⁰.

La *belleza* ha sido considerada uno de los rasgos fundamentales del arte, sobre todo en la teorización y práctica que marca convencionalmente nuestra Edad Moderna, es decir desde el Renacimiento, pero con base en su formulación en la Grecia clásica, en cuyo seno la *belleza* se entendió como la proporción entre las partes y de estas con el todo. Es decir, se trataba de una *belleza* determinable objetivamente¹⁷⁶¹.

Desde el inicio de su producción teórica, Tàpies rechaza la noción clásica de *belleza* al negar el *concepto de lo Bello como valor inmutable* y señala la modernidad como el momento en que *la belleza clásica dejó de ser única*¹⁷⁶².

Se trata de una noción de *belleza* que conculca sustancialmente la *belleza* clasicista. Por ello en una entrevista de 1958 decía nuestro autor:

[...] *la pintura académica, consecuencia de la pintura renacentista, ha creído, durante muchos años, tener la exclusiva de la belleza*¹⁷⁶³.

Sin embargo, en su *Memoria personal* relata Tàpies cómo sus investigaciones plásticas le llevaron a descubrir *otro tipo de belleza*: la *expresividad de la textura* que proporciona la *materia* en sí misma. La *materia* compuesta de una infinita variedad de materiales: ceniza, tierra, barro, arcilla,

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁶⁰ TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, op. cit., p.29.

¹⁷⁶¹ Ver, WITTKOWER, R. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, Madrid, 2002, (1988).

¹⁷⁶² B.N., p. 39.

¹⁷⁶³ E.A., p.69.

arena... cuyas infinitas combinaciones permitían abrir la gran interrogante sobre la visión de la realidad:

[...] *el deseo de proporcionar un tema cósmico de meditación y de reflexión sobre la belleza de las infinitas combinaciones de las formas y de los colores de los materiales de la naturaleza* [...] ¹⁷⁶⁴

Así, es el fondo filosófico, la necesidad de meditar sobre el orden del universo, lo que impulsa al artista a investigar una belleza que ya no hace referencia a los valores clasicistas, sino a lo más inmediato y material. Por ello, la belleza no es el primer objetivo del arte; solo se produce *como* consecuencia de esa misma búsqueda.

Pero ocurre que, con mucha frecuencia, la constante interrogación de la materia produce muchas veces efectos extremadamente bellos. Por eso:

Quién sabe si la idea de estética y hasta de belleza, se pueda descubrir después, como una suerte de premio no buscado por los artistas... ¹⁷⁶⁵

Esta noción de belleza establece sorprendentes conexiones entre el arte primitivo y el arte más radicalmente moderno, como el arte urbano, y concretamente, como hemos visto, los grafiti callejeros que, más allá de su consideración como fenómeno sociológico, *con toda la magia de su fuerza, su inocencia y la pureza que tienen todas las cosas esenciales y necesarias*, han sido reconocidos ahora como *bellos*. Y es esta misma belleza la que provoca que se establezcan *analogías vivientes y aproximaciones vertiginosas a través de las edades por la simple eliminación del factor tiempo* ¹⁷⁶⁶.

Así, en absoluto rechaza nuestro autor la belleza, pero la función primordial del arte es cumplir como vehículo hacia la *realidad última*. Aquí es donde realmente reside la auténtica *belleza*, aquella que se puede alcanzar a través de la *contemplación en general* (también de la belleza en la naturaleza) y para la que está especialmente dotado el *arte en particular* ¹⁷⁶⁷.

Y es que la noción de belleza no tiene sentido por sí misma si no está asociada a otros valores:

[...] *parece también que 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 antropológicas llamadas divinas). Se trata de la*

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷⁶⁵ V.A., p. 41.

¹⁷⁶⁶ B.N., p. 197.

¹⁷⁶⁷ V.A., p. 72.

*simplicidad, la bondad, la sabiduría, la luz, la beatitud, la gloria, la verdad, el amor, la justicia, la libertad, la paz... y aún la inmortalidad*¹⁷⁶⁸.

Y de nuevo insiste en este sentido de lo bello asociado a otros valores en un pasaje extremadamente significativo, en cuanto que señala la noción del arte como mecanismo de sugerencia de lo *absoluto*:

[...] *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 Beatitud 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 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*¹⁷⁶⁹.

Casi no hace falta decir que esta noción de lo bello se remonta al primer romanticismo y se encuentra formulado en el *Más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*:

*Por último, la idea que reúne a todas las demás, la idea de la belleza, tomada la palabra en el sentido platónico más elevado. Estoy convencido, por cierto, de que el acto más alto de la razón, en el cual ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y también de que verdad y bien están solo hermanados en la belleza*¹⁷⁷⁰.

Así, la noción de belleza, o lo que podríamos llamar una *belleza otra*, deviene nodal en la estética tapiesiana, hasta el punto de que siempre está presente en el arte, bien por la *delicia de su esplendor* o por el *horror de su ausencia*¹⁷⁷¹.

8. MÍMESIS, GNOSEOLOGÍA Y ACADEMIAS.

Tàpies tomó temprana conciencia de la relación histórica entre los regímenes políticos dictatoriales, tanto comunistas como fascistas, y el arte clasicista:

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁷⁰ LACOUÉ-LABARTHE, P., y NANCY, J. L., El absoluto literario, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷⁷¹ V.A., p. 81.

*Y puede que tampoco sea raro que Mussolini, Hitler, Stalin o Mao tuvieran tanta predilección por volver a esos modelos de "realismo"*¹⁷⁷².

Preferencia que igualmente mostraban en España el arte oficial de la dictadura franquista y los *comerciantes del arte* obedientes a la línea oficial:

*Empecé a odiar todo ese sistema y trasladé ese odio a las academias oficiales y al arte que podíamos ver en las pocas galerías abiertas justo después de la guerra*¹⁷⁷³.

La preferencia de las dictaduras por el clasicismo naturalista le hizo reflexionar sobre la relación entre arte e ideología:

*[...] yo detestaba mucho más las injusticias del mundo capitalista y, en el campo del arte, lo apolítico, que ya sabemos lo que quiere decir, de tanta pintura naturalista aburguesada...*¹⁷⁷⁴

La animadversión hacia el *naturalismo ingenuo* academicista se plasmaba entonces en una exclamación de Joan Miró, en referencia al movimiento artístico del *Noucentismo*¹⁷⁷⁵, fuertemente enraizado en un naturalismo idealizado:

¡Abajo el Mediterráneo!

Frente a la reglamentación academicista se alzaba la *aversión del artista hacia el menor signo de anquilosamiento o de intervención que disminuya su independencia*, y la animadversión a todo tipo de academias¹⁷⁷⁶.

En una entrevista con Arnau Puig, en referencia a los primeros tiempos de su producción, recordaba:

*Cuando hacía aquella obra, lo que yo tenía era un odio total y una manía total a los académicos, que hacían un arte relamido, la "peinture léchée", como dicen los franceses. Odiaba esta actitud*¹⁷⁷⁷.

La negación intuitiva de la legitimidad del naturalismo clasicista en lo contemporáneo le fue ratificada por el estudio de la historia del arte:

Es conocida la revuelta -románticos, impresionistas, simbolistas...- de los mejores artistas y poetas de la segunda mitad del siglo XIX contra el

¹⁷⁷² *Ibid.*

¹⁷⁷³ B.N., p. 334.

¹⁷⁷⁴ M.P., p. 55.

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷⁷ PUIG, A., *Conversación...*, *op. cit.*, p. 45.

imperio de las academias y sus implicaciones sociales. El impulso que dio lugar a tantas actitudes vanguardistas, a la aparición del "loco" enemigo del orden, del francotirador del absoluto, del visionario maldito... De todo el mundo de marginados en el que la enseñanza tradicional de los cánones renacentistas no sólo no jugó ya ningún papel, sino que pasó a ser considerada a partir de entonces como un lastre perjudicial¹⁷⁷⁸.

Además de haber sufrido la contaminación política, entendió desde muy temprano que el naturalismo había perdido su razón de ser, al haber sido superado por la fotografía y el cine, con su mejor capacidad de descripción de la realidad, mientras que las artes plásticas seguían poseyendo un especial poder de *sugerencia* de cierta *realidad no aparente* para el que otros medios se mostraban incapaces. Así, a la consideración política y la autonomía del artista, se superponía la cuestión gnoseológica:

La realidad no es solo su reflejo, el reflejo de esa realidad, sino también su alusión. La realidad de un objeto, incluso la realidad visual de ese objeto, no tiene por qué ser, forzosamente, su dibujo: también puede serlo un mero símbolo, un color, una calidad determinada. El hombre, por ejemplo, no es solo su silueta, sino, antes que su silueta, otras muchas cosas: físicas y metafísicas, que se ven, sí, o que no se ven, pero que también se palpan y se adivinan¹⁷⁷⁹.

El arte, por su propia naturaleza instrumento de *gnosis*, ya no puede fundamentarse en la visión del mundo de los viejos tratados occidentales del arte normativo, presididos por la idea de la *mímesis*, entendida como *descripción de la realidad visual*:

Lo mismo que toda epistemología digna de aprecio, actualmente, como apuntaba Piaget, no puede aceptar que el conocimiento sea una especie de "copia" de lo real [...]

Y ello porque, el arte posee una especial capacidad de penetración:

[...] para convertirse (el arte) en un mecanismo que nos lleva a los estados de contemplación directa de la realidad profunda [...]¹⁷⁸⁰

Y esta cuestión afecta a los métodos de enseñanza. Por eso es significativo que autores como el profesor Roger Lipsey, en su obra *An art of our own*, al tratar la enseñanza del arte, conceda más importancia a las *doctrinas y aproximaciones prácticas para el cultivo de la naturaleza humana* que a los aspectos formales de la enseñanza academicista; por lo mismo, se

¹⁷⁷⁸ A.E., p. 59.

¹⁷⁷⁹ Entrevista concedida a C. J. Cela, en Papeles de Son Armadans, *op. cit.* p. 229 y 230.

¹⁷⁸⁰ V.A., p 71.

debe dar preferencia al estudio de las grandes religiones y escuelas místicas, a Fritjof Capra, Schuon, Krishnamurti, Freud, Adler, Maslow, Jung... que a los aspectos formales, colorísticos o compositivos¹⁷⁸¹.

La visión clasicista queda desacreditada desde el momento en que comprendemos que, además de la realidad objetiva, existe una *idea de la realidad*, [...] *una nueva visión que vamos construyendo con nuestra experiencia*¹⁷⁸². Esta noción *productiva* del arte sirve de ejemplo y tiene una repercusión inmediata en lo social: si podemos recrear la realidad es posible la creación de una sociedad a la *que se impone a cada paso un reajuste*, hacia una sociedad mejor. Y, evidentemente, este *idealismo* se enfrenta al positivismo simplista¹⁷⁸³.

La falta de legitimidad del *naturalismo* en arte proviene de la aparición de nuevos medios, fundamentalmente el cine y la fotografía, pero también de su incapacidad como medio de representación y expresión del mundo contemporáneo.

Sin embargo, a pesar de la constatación de lo limitado del *conocimiento sensorial de la realidad*, el naturalismo fue el modo representacional del que, aún en los años ochenta del pasado siglo, ciertos grupos pedían su retorno bajo el título de "nuevo realismo":

[...] *denominador común que oscila entre el confesado academicismo del "ritorno all'antico" y sus constantes llamadas al orden clásico (si pueden ser por "cúpula" y "monarquía" mejor) de la eterna "civilización occidental" y un realismo más ingenuo o abocetado (a veces incluso imitando recursos modernos), pero que, por mas estetizado o "esencialista" que se quiera, se mantiene exclusivamente en el nivel de conocimiento sensorial de la realidad y no deja de pertenecer a la órbita del llamado mundo clásico. Y obsérvese de paso que dichas estéticas casi siempre se manifiestan muy seguras de sí mismas y con más rasgos normativos y autoritarios que las demás. Por lo que quizá se comprenda que en filosofía ya se llame dogmáticos no sólo a los defensores del realismo ingenuo sino a cualquier exceso de confianza en el conocimiento de la realidad*¹⁷⁸⁴.

Pero es que, todas estas formas de representación ya se convirtieron en inútiles desde el propio movimiento romántico, que realizó una auténtica *ruptura en el paradigma de la teoría del arte* [...] ¹⁷⁸⁵ y su secuela de *desobedientes*, desobediencia que Tàpies exige también en lo contemporáneo:

Es el cambio imprescindible que está en función tanto de la renovación esencial en todo lenguaje artístico como de aquella evolución de estilo que en

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁸² B.N., 40.

¹⁷⁸³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁸⁴ B.N., p.177 y 178.

¹⁷⁸⁵ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, p. 119

*arte, según Worringer, permite distinguir los distintos grados de lo que se conoce por "sentimiento del mundo" al mismo tiempo que la teogonía de los pueblos*¹⁷⁸⁶.

De ahí la necesidad de una *insurrección permanente* y la plena actualidad de la desobediencia romántica y el rupturismo de las vanguardias¹⁷⁸⁷.

En arte y poesía, la ruptura con la noción defendida por las academias ha producido evidentes beneficios; y la realidad ha conculcado toda posibilidad de retorno a ellas, como se comprueba por la obra de numerosos artistas a lo largo del siglo XX, precisamente porque, al contrario que los academicismos, están más cercanos a la verdadera realidad:

*La sabiduría no se encuentra sólo en las aulas y las bibliotecas - análogamente, la "cultura" no es la acumulación de información que muchos piensan-, sino que puede hallarse asimismo en la calle, en la vida de cada día, entre un grupo de amigos, en el cuerpo de los amantes o incluso en la cueva de un arhat solitario*¹⁷⁸⁸.

Por eso, por ejemplo, a Picasso le fue más provechosa su vida bohemia de en Barcelona y los intercambios culturales de los encuentros en "Quatre Gats" que cualquier enseñanza académica. De hecho, las ideologías más influyentes en la cultura contemporánea se han creado lejos de la *fábrica universitaria* y a veces en lucha con ésta; por eso, toda la producción académica pesa infinitamente menos que un centenar de páginas de Einstein, Russell, Heisenberg, Gramsci, Althusser, o Levi-Strauss¹⁷⁸⁹.

Es precisamente la radical independencia e individualidad de *algunos poetas y artistas* lo que les aleja de las servidumbres de la ciencia oficial y les salva del peligro de *sufrir dirigismos* cuando se mezclan en asuntos de *comerciantes y políticos, del color que sean*¹⁷⁹⁰.

Incluso cuando la política de un país determinado parece hacer prosperar un *arte nuevo* se corre el riesgo de *pontificar en demasía sobre cuestiones de arte*. El impulso artístico ha de nacer de abajo arriba, es decir, desde la realidad de las *necesidades vivas de los pueblos* y no de consignas oficiales¹⁷⁹¹.

Así, Tàpies parece seguir la senda de quienes entienden que el *Estado debe cesar*. Sin embargo, considera igualmente incorrecta la oposición generalizada a todo tipo de enseñanza. Las escuelas e incluso las academias

¹⁷⁸⁶ A.E., p.76.

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁸⁸ B.N., p. 80.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*

¹⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*

desmitificadas podrían aportar una renovación a través del aprendizaje y, por otra parte, defender la conservación de los *auténticos valores* de la tradición¹⁷⁹² y, convenientemente utilizadas, podrían contribuir a *educar la inteligencia y la sensibilidad, tanto de los aprendices como de los futuros espectadores*¹⁷⁹³.

Pero, por encima de todo, es necesario volver a la línea "heterodoxa", la de la *condición anormal del espíritu* baudelairiano y al *sentimiento de la intuición olvidada* que conforman la creatividad que hizo exclamar a Paul Klee, en contra del racionalismo de la Bauhaus:

Construimos y construimos [...] pero eso no es todo.

Se trata, en expresión de Nietzsche, de tender puentes sobre el abismo y las *saetas de anhelo hacia la otra orilla*¹⁷⁹⁴.

Porque, ante todo, en contra de la investigación y la experiencia *in vitro* de las universidades, es la *vivencia* personal lo que han hecho siempre *al poeta poeta y al artista artista*.¹⁷⁹⁵

Tàpies niega la legitimidad de la concepción del arte que entroniza la noción de *mímesis* entendida como el simple reflejo de la naturaleza tal como aparece a nuestros sentidos:

*Volviendo al símil del transmisor de la naturaleza, Klee decía que a nadie se le ocurriría exigir a un árbol que conformara sus ramas según el modelo de las propias raíces. Todos estamos de acuerdo en que su parte superior no puede ser un simple reflejo de la base. Y en cambio, se recrimina muchas veces al artista que sus obras no reflejen exactamente la naturaleza que transcribe. Klee decía que la obra del artista, como la copa del árbol, era diferente porque tenía unas funciones diferentes y, por tanto, también unos órganos diferentes. En la obra de arte estos órganos son los elementos plásticos*¹⁷⁹⁶.

El artista ha de tener un papel semejante al de los pensadores y científicos en su labor de captar y exponer la visión del mundo contemporánea y, contrariamente a la noción estática clasicista, afirmar la posibilidad de intervenir en la realidad:

Desarrollar cómo hemos ido construyendo nuestra nueva visión de la realidad equivaldría, pues, a pasar revista a todo el bagaje cultural que nos ha sido legado hasta hoy. Es obvio afirmar que cada artista, hombre del siglo XX, gracias al incremento de este legado, ve una realidad diferente a la que veía,

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁹⁴ A. E., p. 59.

¹⁷⁹⁵ B.N., p. 83.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

*sin ir más lejos, el artista de finales del siglo pasado. No en vano nuestro siglo ha sufrido crisis enormes y ha sido testigo de los grandes descubrimientos y de las grandes revoluciones que han modificado todos los conceptos de nuestro saber y de nuestras relaciones. Todo este legado, aunque no sea exclusivo de las preocupaciones propias del artista, tiene que haber influido en éstas necesariamente. Si no ha existido una sensibilidad y una curiosidad universales, no creo que se pueda formar una personalidad artística profunda*¹⁷⁹⁷.

Lo que Tàpies llama *visión del mundo clásica* es la que formula el pensamiento que va de Aristóteles hasta Newton, pasando por Descartes:

*La concepción del mundo llamada clásica, con todo el arte que la informa y la refleja se inició, como es sabido, con el modelo aristotélico, fuertemente sostenido por la presión de la Iglesia medieval, y se fortaleció con el cartesianismo y las leyes de la mecánica newtoniana. Consagró así la visión dual y mecanicista de la realidad, con la fragmentación de todo en cuerpos separados de sustancia material flotando como piezas en una maquinaria dentro de un espacio y un tiempo absolutos, todo movido desde fuera por un espíritu sobrenatural*¹⁷⁹⁸.

Pero, si Tàpies rechaza la concepción del mundo del “modelo aristotélico” ¿qué visión del mundo acepta?

La dicotomía de la concepción del arte como *mimesis* o *imitatio* de la realidad aparente en Aristóteles y la desconfianza de Platón hacia el mundo de las imágenes ha dividido el pensamiento occidental y es una de las cuestiones más relevantes de la historia de la estética. Tàpies tiene preferencia, en principio, por la segunda opción¹⁷⁹⁹, en la idea ya señalada de la existencia de una realidad aparente y una realidad profunda. Se trata de lo fenoménico y lo nouménico formulado por Kant. Sin embargo, como veremos, Tàpies considera que ha sido la filosofía oriental la que mejor y con mayor profundidad ha tratado éste ámbito, considerando que así ha sido ratificado por la ciencia moderna¹⁸⁰⁰.

La posible supervivencia del pensamiento idealista del mundo sigue siendo un tema candente en la actualidad, porque, como ha dicho Peter Bürger, el propio concepto de Schelling de *intuición estética* y el *arte como manifestación de lo absoluto* que inspiraron el movimiento romántico, enlaza, en su negación del dominio de la naturaleza por el hombre, con la actual visión de la ecología, además de afectar a cuestiones estéticas fundamentales: la relación entre *sujeto* y *objeto*, entre *forma* y *contenido*, a la *institución arte*

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 41 y 42.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷⁹⁹ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*

como *ámbito social en el que pueda producirse un sentido* y a la propia *conciliación entre arte y ciencia*¹⁸⁰¹.

La progresiva desligazón de las formas de expresión imitativas que *reflejan exactamente la naturaleza*¹⁸⁰², se ha ido produciendo en la historia, según Tàpies, a través de cierta *tradición artística* que ha investigado y creado *elementos plásticos* que expresan una realidad distinta a la aparente. Son estas formas a las que Tàpies se refiere cuando señala la necesidad de que el artista contemporáneo reconozca *las leyes de la evolución* y de *renovación del lenguaje artístico*¹⁸⁰³:

En la época de Klee y sus colegas, como es sabido, se analizó muchísimo el papel y la capacidad expresiva de cada uno de estos elementos: la línea y el plano, activos, intermedios, pasivos, las estructuras y los ritmos correspondientes, los movimientos orgánicos, las dimensiones, los movimientos de la naturaleza, la tierra, el agua, el aire, los símbolos de formas en movimiento, el péndulo, el círculo, la espiral, la flecha, etc., así como toda la gama de expresividades del color, la composición y textura.

*Los grandes artistas de la plástica de entonces, de Picasso a Kandinsky, de Mondrian a Joan Miró, fueron los que establecieron las bases del vocabulario del color y la forma en toda su pureza. Desde entonces el cuadro ya solo es juzgado por sus signos plásticos y no, como pasaba anteriormente, por el asunto que representa. Todo esto lo damos hoy por entendido, por sabido. Pero aquellos signos se hallaban aún encerrados en la estructura interna del cuadro. Más tarde las cosas se complicaron. ¿Podemos juzgar la emoción y el trastorno que causó, por ejemplo, un objeto de Duchamp o un insulto de Picabia o la propia libertad sexual de Miró, a la luz de estas mismas leyes del color y la forma? Es evidente que no*¹⁸⁰⁴.

Pero, lo que es seguro es que todas estas investigaciones disolvieron la legitimidad de las formas de representación naturalista en su visión del mundo ilusoria. Que, frente al arte realista:

*El demonio del idealismo, del misterio y de la relatividad reaparece*¹⁸⁰⁵.

Y esta visión del mundo conculca desde sus fundamentos los supuestos filosóficos del naturalismo en el que el hombre se contrapone a la naturaleza, según la concepción del racionalismo cartesiano, universalista y ahistórica, que es la *causa de la incomprensión de la realidad humana, de su historia* y motivo de alejamiento respecto a la *necesidades humanas*; mientras que el historicismo romántico y contemporáneo observa al hombre en su inserción

¹⁸⁰¹ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, pp. 13-40.

¹⁸⁰² B.N., p. 44

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*

en la naturaleza¹⁸⁰⁶. Es un pensamiento que, como dice Tàpies citando a Fritjof Capra, se encuentra inspirado en una *conciencia aguda del entorno*¹⁸⁰⁷.

Así pues, se plantea aquí, -y a lo largo de toda la historia del arte occidental-, una radical dicotomía entre *naturalismo* y *antinaturalismo* como práctica de un arte que imita la realidad aparente o su negación. Arte *mimético* o *antimimético*, contraposición que Tàpies pretende superar.

Existen diferentes conceptos de *mímesis*, así como un ámbito cuasi infinito de arte no mimético. Tàpies participa de *otro concepto de mímesis*, la *mímesis* entendida, no como copia de la naturaleza, ni tampoco como afirmación de su contrario, es decir, como abstracción¹⁸⁰⁸. En la estética tapiesiana, el artista no se opone separadamente a la naturaleza, a la que debe obedecer en sus leyes eternas, sino que, sintiéndose naturaleza, *actúa como la naturaleza*.

Este concepto de *mímesis* no es nuevo. Tiene su fundamento teórico en Demócrito, quien, como señala Tatarkiewicz, escribió que en arte imitamos a la naturaleza, cuando tejemos, imitamos a la araña, cuando edificamos, a la golondrina, cuando cantamos, al cisne y al ruiseñor¹⁸⁰⁹. Efectivamente, Demócrito dejó escrito:

*De los animales somos alumnos en lo más importante: de la araña, en el tejido y zurcido; de la golondrina, en la albañilería, de los animales canoros- el cisne y el ruiseñor-, en el canto, por imitación*¹⁸¹⁰.

Consiste, no en la imitación de la naturaleza tal como aparece a nuestros sentidos, sino la *imitación de la propia naturaleza en su actuar*.

De hecho, es conocido que Tàpies ha trabajado sobre diversos soportes en horizontal, en donde superpone los materiales igual que en la naturaleza se depositan diferentes estratos. Y, al igual que en la naturaleza se remueven estos mediante la lluvia, el viento etc., así Tàpies también procede, por adición pero también por sustracción de los materiales. El antecedente plástico más inmediato lo encontramos, como ha señalado Tàpies, en Pollock¹⁸¹¹, quien, como es sabido, afirmaba que no imitaba a la naturaleza sino que *era* la naturaleza.

Pero, una vez más, fue en el Romanticismo donde se produjo una cesura irreparable, al formular un radical cambio en la noción de la *mímesis*: el arte

¹⁸⁰⁶ GRASSI, E., Vico..., *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁰⁷ B.N., p. 199.

¹⁸⁰⁸ Es de recordar aquí la larga tradición de la dualidad abstracción/naturalismo a que se refiere, por ejemplo, la muy influyente obra *Abstraktion und Einfühlung* de Börringer.

¹⁸⁰⁹ TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 302.

¹⁸¹⁰ VV.AA., *Fragmentos presocráticos*. De Tales a Demócrito, Alianza, Madrid, 2008, (1988) p. 296.

¹⁸¹¹ E.A., p. 82.

ya no debe imitar a la naturaleza sino que el arte actúa *productivamente*, [...] *emula la actividad productiva de la naturaleza*, el arte consigue ser activo y creador *como la naturaleza misma*¹⁸¹², y ello es porque, para el movimiento romántico *el arte no imita la naturaleza: es la naturaleza; no se le asemeja: forma parte de ella*¹⁸¹³, del mismo modo que, para Tàpies, el arte y la vida toda debe estar condicionada por la idea de que el hombre debe mantener una comunión con la naturaleza¹⁸¹⁴.

Paralelamente, el pensamiento tapiesiano pretende la superación de la vieja dicotomía idealismo/materialismo:

*La palabra "idealismo", contrapuesta de forma maniquea a "realismo" o "materialismo" como tanto se hacía en los manuales elementales del materialismo histórico de los años cincuenta, hoy nos parece una caricatura grotesca. Es sobradamente conocida la tesis de Marx sobre la impotencia del idealismo, él solo, para transformar el mundo. Pero ello no contradice el aspecto del idealismo que nos pone en guardia sobre las posibilidades de nuestras facultades cognitivas, su aconsejarnos la necesaria prudencia o escepticismos, frente a lo que parecen "conocimientos seguros", constituye también una aportación muy respetable. Porque es evidente que es gracias a la "duda" y al espíritu de "la docta ignorancia" como la Humanidad ha ido adquiriendo certezas reales, científicas, y se ha deshecho de fanatismos y dogmas. Parece que incluso el llamado "idealismo objetivo", llevado a sus últimas consecuencias, se reencuentra con el realismo materialista*¹⁸¹⁵.

Por ello Tàpies, recordando a Neruda, afirma:

*El poeta que no sea realista va muerto. El poeta que sólo sea irracional será entendido sólo por su persona y por su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea sólo un racionalista será entendido hasta por los asnos, y esto es también sumamente triste*¹⁸¹⁶.

Sin embargo, como ya hemos apuntado, a las nociones heredadas del idealismo y del romanticismo se superpone en Tàpies el pensamiento oriental y, como ha manifestado nuestro autor, es este pensamiento el que permite la superación de la contraposición entre idealismo y materialismo¹⁸¹⁷.

¹⁸¹² D'ANGELO, P., *La estética...*, *op. cit.*, p. 119-122.

¹⁸¹³ TODOROV, S., *Teorías del símbolo*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸¹⁴ P.A., p. 45.

¹⁸¹⁵ R.A., p. 57.

¹⁸¹⁶ B.N., p. 101.

¹⁸¹⁷ E.A., p. 79.

9. MÍSTICA Y MAGIA. LO SAGRADO.

La cosa más bella que podemos experimentar es lo misterioso. Es la emoción fundamental que hallamos en la cuna del auténtico arte y la ciencia.

Albert Einstein.

En entrevista con Arnau Puig, afirma Tàpies:

[...] *el arte no es una religión.*

Sin embargo, también señala cómo, a lo largo de la historia, el arte se ha asociado a la idea de "verdad" y de lo "absoluto", lo "sagrado" y lo "místico". De hecho, -afirma nuestro autor-, esta idea ha dado lugar a gran parte de las obras del arte universal¹⁸¹⁸.

Respecto a su pensamiento y praxis artística ha declarado:

[...] *no me siento identificado con ningún credo en concreto sino que recupero para un pensamiento sin límites constrictivos su contenido universal*¹⁸¹⁹.

Así, no se siente ligado a ninguna creencia concreta, pero afirma recoger su contenido universal. ¿Qué contenido es ése?

*Y no resulta extraño que hoy se tenga por urgente dar un nuevo impulso a los valores religiosos y, en general, espirituales y morales*¹⁸²⁰.

Y este impulso es posible, sobre todo, desde el pensamiento y la práctica orientales que, unidos a la tradición mística de Occidente, regresando *a su propio corazón*, podrían conformar una *nueva cultura*¹⁸²¹.

Pero la legitimidad de los sentimientos religiosos topa, por un lado, con la tendencia regresiva de las iglesias y, de otro, por la escasa disposición a valorar los *efectos reales modificadores de la conciencia* del arte contemporáneo¹⁸²².

¹⁸¹⁸ PUIG, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Galería Lluçia Homs/Ed. Aqua, Zaragoza, 2005, p. 45.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*

¹⁸²⁰ V.A., p. 78.

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸²² *Ibid.*, p. 78.

Por ello, el arte se ha independizado de las instituciones religiosas, pero, -al menos el auténtico arte-, ha continuado próximo a las *antiguas sapiencias y religiones, el misticismo y la magia*¹⁸²³.

¿Podemos considerar la *magia* como categoría estética?

No, si consideramos la Estética como una ciencia que reflexiona sobre el arte solo racionalmente. Pero hemos visto cómo en la estética tapiesiana la mera especulación posee escaso valor frente a la intuición, el sentimiento y la experiencia. La experiencia personal.

Fue la temprana experiencia de la enfermedad, -como ha reseñado la crítica¹⁸²⁴-, lo que provocó que Tàpies sintiese una *especie de experiencia iluminadora* que afinó su capacidad de percepción, equiparable a las prácticas iluminativas orientales¹⁸²⁵, lo que, según su propio relato, le proporcionó un *visión mística* de las cosas, aquella que, siguiendo su sentido etimológico como *hermético o misterioso*, indica *lo que se oculta tras la realidad visible*¹⁸²⁶.

Esta experiencia le encauzó hacia el arte.

Porque el arte se encuentra en una posición privilegiada para sugerir lo invisible.

Por eso:

*El arte importante ha tenido siempre una función mágico-religiosa*¹⁸²⁷.

La relación de Tàpies con la noción de la magia ha sido reseñada por Cirici Pellicer, al señalar que, en la *inmediatez* del actuar artístico, al negar las bases racionales, hace penetrar al artista, incluso sin querer, en el ámbito de lo *mágico*¹⁸²⁸. Y Borja-Villel afirma que Tàpies penetra en la *magia* en tanto en cuanto pretende una *concepción totalizadora del mundo*¹⁸²⁹.

La *visión mística* trata, según Tàpies, de ver las cosas en su dimensión cósmica, en cuanto que todo, hasta lo más humilde, *participa de la vida* o, como dice Chantal Maillard, es la *relación vivencial* en la *teoría de las vivencias* husserliana. Inmediatez que concibe el cuerpo no como ente ni como cosa sino, según el "concepto mágico", como *receptáculo de fuerzas universales*¹⁸³⁰.

Este *estado mágico* es el que permite hablar de *objeto* en sentido epistemológico, más allá de lo trascendente y lo inmanente. Es aquello - objeto, cuerpo...- que aparece en:

¹⁸²³ Ver supra, p. 310.

¹⁸²⁴ MARIN MEDINA, J. , Tàpies. Meditaciones, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸²⁵ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 71 y 72.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸²⁷ V.A., p. 91.

¹⁸²⁸ Ver supra, p. 36.

¹⁸²⁹ Ver supra, p. 75.

¹⁸³⁰ MAILLARD, C, *La razón...*, *op. cit.*, p. 182.

[...] *la visión inmediata, no especulativa, de la trama de todos los objetos posibles. La urdimbre del mundo.*

Se trata, según Tàpies, de convertir cualquier objeto en mágico¹⁸³¹, el objeto, o mejor dicho, *cada* objeto, en cuanto que es un *secreto viviente*, sólo los dedos del *mag*o pueden palparlo¹⁸³².

¿Qué es un mago? El poeta.

El *poeta blanco*, -especifica Tàpies-, en expresión de R. Daumal, como *poeta esencial* (no el mero versificador). Pero no solo el poeta, sino también *cualquier persona cuya mente se halla libre y es por tanto capaz de visión intuitiva*, pudiendo así *penetrar el sutil fuselaje de los objetos*¹⁸³³.

Exactamente en este mismo sentido, ha dicho P. Klee:

*Pues a la larga, la realidad establecida no hace al asunto. Ninguna realidad dada, incluso superior, puede satisfacernos. Dejemos el mundo cotidiano y también las ciencias ocultas, ellas no tienen nada que ver aquí. El arte atraviesa las cosas, lleva más allá de lo real tanto como de lo imaginario*¹⁸³⁴.

Tàpies relata en sus Memorias cómo el *sentimiento de lo mágico* le fue provocado como reacción contra la vulgaridad de la sociedad materialista:

*Sentía una verdadera repulsión por todo lo que podía parecer derivado, como así decía el mismo Cassanyes, del Homo faber, el hombre industrial, vulgar y materialista en el mal sentido de la palabra, también me inclinaba a seguir algunas de mis primeras intuiciones "hacia la magia", en las cuales lo real se confundía con lo irreal, el objeto con el ser, y quería dar a mis cuadros un aura de primitivismo, de objeto esotérico*¹⁸³⁵.

El materialismo (*todos* los materialismos) han provocado la necesidad de una compensación espiritual para los que el arte y la poesía se encuentran en privilegiada posición. Son los artistas como *místicos* o como *magos* quienes nos hacen *participar en el juego purificador*¹⁸³⁶, aquellos que, aún tratados a veces hasta de locos, nos proporcionan un *poder mágico-revelador de la realidad*¹⁸³⁷.

¹⁸³¹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 124.

¹⁸³² MAILLARD, C, *La razón...*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁸³³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸³⁴ KLEE, P. *Teoría...*, *op. cit.*, p.42.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸³⁶ B.N., p.111.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, p.121.

Tàpies considera la magia un elemento constituyente de la obra de arte que, para ser considerada como tal, ha de constituirse en *objeto mágico* que puede llegar a tener incluso efectos curativos por el simple contacto. *Como un talismán*¹⁸³⁸.

Es la obra de arte como objeto mágico que, junto a la poesía, ejerce un efecto benéfico sobre la vida cotidiana¹⁸³⁹.

Por eso el ámbito en el que interviene el arte es sagrado. Y, lo *sagrado*, pasa a ser también una categoría estética.

Este es el espacio sacralizado del que nos habla Chantal Maillard. El ámbito con *carácter de templo* en donde se indica, como en su día formuló Schelling, la *presencia de lo eterno en lo temporal*¹⁸⁴⁰.

Se trata del ámbito, según Tàpies, en el que el arte coadyuva a crear:

[...] *todo el mundo transformado en un gran templo donde las divinidades, los héroes y los santos pueden serlo desde el viento, los bosques y las montañas hasta la gente y los rincones oscuros de la cotidianidad más pobre y anónima*¹⁸⁴¹.

La obra de arte como talismán, como *objeto de poder* tiene una larguísima tradición en la historia de la humanidad, sobre todo en las *antiguas sabidurías no europeas*, que van desde las grandes religiones asiáticas hasta la intuición ecológica de los aborígenes australianos¹⁸⁴², en una suerte de *elevación espiritual y moral*, presente en el arte asiático, el africano, el precolombino, etc. Todas estas obras, independientemente de si son figurativas o abstractas, poseen el denominador común de participar de una *operación mágica*:

[...] *en esta línea de elevación espiritual hay (en la historia del arte) cantidad de pinturas y esculturas que, independientemente de las "creencias" a que pertenecen o de si son figurativas o abstractas, esto se materializa en objetos de una extraña fuerza que parece que, no más con mirarlos o tocarlos, lancen sobre nosotros sacudidas de energía que nos cautiva*¹⁸⁴³.

Aquí, de nuevo, Tàpies, reseña la importancia de la materialización de la obra de arte, en cuanto está constituida por materiales concretos que transmiten determinadas sensaciones:

Tan importantes son los materiales y la manera de explicar las cosas como el contenido que se quiere transmitir. Podría sintetizarse diciendo que es

¹⁸³⁸ CATOIR, B., Conversaciones...*op. cit.*, p. 124.

¹⁸³⁹ B.N., p. 110.

¹⁸⁴⁰ MAILLARD, C., La razón..., *op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁴¹ B.N., p. 110

¹⁸⁴² A.L., p. 49.

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 51.

*el arte de crear objetos de poder, ("power objects"), expresión con que algunos estudiosos anglosajones describen ciertas esculturas africanas, pero que se puede hacer extensiva al arte de muchas otras culturas. Es una componente artística, con todas las concomitancias religiosas, mágicas, poéticas [...]*¹⁸⁴⁴

En una entrevista con Manuel Borja-Villel, insiste Tàpies en la consideración de las obras de arte como objeto con efectos mágicos, portadoras de lo sagrado. Pero también obtienen esta consideración objetos que se encuentran, en las categorizaciones occidentales, más próximos a la artesanía o a los oficios: los libros:

*La emoción de abrir un libro, de descubrir poco a poco su contenido, lo que tiene dentro, tiene algo de ritual, de mágico, lo que sin duda forma parte de mi obra. Los libros de bibliófilo se relacionan directamente con mi deseo de crear objetos mágicos, auténticos talismanes que comuniquen unas ideas y produzcan unos efectos en el espectador. No debemos olvidar que "el libro" ha sido en no pocas civilizaciones uno de los grandes objetos de comunicación con lo sagrado*¹⁸⁴⁵.

Y esta es la perspectiva que permite hablar a Tàpies de la magia como categoría estética, identificada con la visión poética del mundo, en donde *todo es sagrado*.

En otro lugar ha relatado cómo llegó al conocimiento de las obras de arte primitivas y de culturas lejanas, paralelamente a las obras de la vanguardia; y cómo percibió que el común denominador que las unía a través del tiempo y del espacio era su *fuerza mágica*:

*Mis comienzos coinciden con el gran momento de revalorización de las artes que hasta entonces se consideraban primitivas o salvajes. La idea de que toda obra de arte auténtica debía poseer unos poderes mágicos se estimuló en mi primera juventud ya sea, por ejemplo, a través de las imágenes entrevistas en los volúmenes de Etnología o de Prehistoria publicados por el Instituto Gallach que tenía mi padre, ya sea por publicaciones más específicamente artísticas: el famoso artículo de Cassanyes en D'Ací y D'Allà sobre Miró que muy significativamente se titulaba "Vers la màgia", o los números de "Cahiers d'art" y "Minotaures" entrevistados en casa de Joan Prats. Mi ideal fue enseguida dotar a mis primeras obras también de una fuerza mágica que influyera en mis conciudadanos.*¹⁸⁴⁶

En la consideración de lo sagrado y lo religioso, afirma Tàpies:

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*

¹⁸⁴⁵ Entrevista realizada por M. Borja-Villel, en *Antoni Tàpies. 1960-1980*, BBK, Bilbao, 1997, p.11

¹⁸⁴⁶ COMBALÍA, V., Dos conversaciones con Antoni Tàpies, en *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, p. 196.

Existe el libro de Rudolf Otto, "Lo sagrado", con una visión de estos temas más genérica que la estrictamente religiosa, [...] ¹⁸⁴⁷.

Y a esta *visión sagrada del mundo* le llamamos *poesía* ¹⁸⁴⁸. Esta es la *magia benigna*, vital, la del *chamán o del artista profundos*. La contraria es la *magia superflua o hasta maligna*: la de la publicidad comercial o la del *líder obscurantista o bélico* ¹⁸⁴⁹.

Por ello, el artista participa de la naturaleza del *mago* y su medio son las ilusiones, las fabulaciones, los mitos... ¹⁸⁵⁰ Es la *locura divina* que Platón ligaba a la *poesía* y a la que Heidegger atribuía poder de revelación y que se basa en la idea de *poetizar* (*ποιεῖν*) como *hacer* ¹⁸⁵¹, con capacidad para *construir mundos* ¹⁸⁵².

El *artista genial* siempre ha tenido relación con lo *mágico y lo religioso*, de ahí que se le haya comparado a veces con el *santo, profeta, místico o hechicero*. Es el efecto *taumatúrgico* del arte ¹⁸⁵³.

Las verdaderas obras de arte poseen cierta *cualidad icónica, mágica*, que se extiende en la historia desde las pinturas de Altamira hasta lo contemporáneo, abarcando incluso obras que han pasado por realistas, como Courbet, o racionalistas como Monet y que se encuentra en ámbitos tan aparentemente alejados como una obra de Gauguin o un haiku de Bashō ¹⁸⁵⁴.

Esta *magia, o mística* es la que posee la obra de Picasso, que sintetiza todo lo que de *paradójico tiene el arte*. Ruptura por un lado de la tradición renacentista e iniciador de la geometría no euclidiana; inmerso en la pura investigación plástica pero también el *más moral de los artistas*; porque tiene tanto *de materialista como de mago, destructor de los mitos y, a la vez -él mismo convertido en mito-, revalorizador de todos los mitos* ¹⁸⁵⁵.

Es de reseñar aquí que Tàpies relaciona el *mito*, uno de los medios, - como hemos visto ¹⁸⁵⁶ -, que emplea la *razón poética* para representar el carácter y las necesidades más profundas de un pueblo, y la *magia* como ilusión y fabulación, es decir, como instrumento para recordar sus valores y su proyecto de futuro.

Esta capacidad para "construir mundos" es lo que aprecia Tàpies en la obra de Ramon Llull, el místico catalán en el que admira la conjunción de *ciencia, misticismo y poesía*, todo ello plasmado con un agudo carácter

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹⁸⁴⁸ B.N., p.57

¹⁸⁴⁹ A.E., p. 106.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁵¹ B.N. p. 123.

¹⁸⁵² MAILLARD, C., *La razón...*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁵³ A.E., p. 216.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 214.

¹⁸⁵⁵ Entrevista realizada por M^a Jose Raiguer, incluida en *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona, 1973, p. 60.

¹⁸⁵⁶ Ver *supra*, p. 205.

plástico (siempre la prevalencia de la imagen). Y esta capacidad para la conjunción de reflexión, acción y visión poética, es lo que le proporciona su condición de *humanista completo*¹⁸⁵⁷.

Muy importante es reseñar aquí que, según nuestro autor, lo mágico, lo prodigioso, lo *taumatúrgico*, se aproxima más a la *ciencia moderna* que a las ciencias ocultas o a la noción de *milagro* de las religiones institucionalizadas¹⁸⁵⁸. Se trata de cierta línea de pensamiento científico -que aún no ha obtenido fortuna en la práctica oficial- que ha tendido puentes entre la razón científica y la visión intuitiva, holística y hasta mística del universo, que ha recuperado la antigua mística occidental y valorado el ancestral pensamiento oriental, sobre todo el principio, que trataremos más adelante, de la *conciencia no dual*, todo lo que, según Tàpies, conformaría *una nueva visión del mundo*¹⁸⁵⁹.

Esta nueva visión del mundo que ha provocado *la nueva ciencia* debe repercutir necesariamente en el arte y la poesía. Las propias vanguardias han participado en la propagación de la intuición del nuevo espacio-tiempo, la ecología, la feminidad, las relaciones amorosas, la nueva espiritualidad, la lucha por la paz y contra las armas nucleares y la experiencia mística, así como la valoración de otras culturas, muy próximas, como dice el físico Fritjof Capra a la *visión orgánica del universo*¹⁸⁶⁰.

Una buena parte del pensamiento de Occidente, especialmente a partir del positivismo del siglo XIX, ha negado el valor cognoscitivo a las experiencias místicas, fundamentalmente porque se relacionaba con la religión. Pero, el misticismo no es exclusivo de las religiones y, como decía Joan Brossa:

*La verdadera religiosidad tal vez aparecerá el día que se prescindiera de las religiones*¹⁸⁶¹.

Es un misterio imposible de explicar racionalmente y que se designa de diferentes maneras en distintas culturas: la palabra "utobombo", que significa *eficacia mágica*, para las esculturas de Angola; la expresión "tiene o no tiene té", que en Japón indica igualmente el poder de ciertas obras, o la expresión, "tiene duende", en la Andalucía de García Lorca...¹⁸⁶²

Se trata del *impacto mágico-religioso* que producen obras tan alejadas en el espacio y en el tiempo como puede ser una escultura bamana o ciertas obras cubistas o del barroco; la pintura de Gauguin y el paisajismo chino; un

¹⁸⁵⁷ Entrevista realizada por Manuel Borja Villeda, en "Antoni Tàpies, 1960..." *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁵⁸ V.A., p. 86.

¹⁸⁵⁹ *Ibid.*

¹⁸⁶⁰ R.A., pp. 231 y 232.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸⁶² *Ibid.*

mosaico de Ravena o una máscara de Nueva Guinea; una pintura de Mondrian o Zurbarán¹⁸⁶³, obras cuya fuerza proviene con frecuencia del contexto original en que se hallan¹⁸⁶⁴, con lo que, una vez más, nos recuerda la perversión de arrancar las obras de su lugar primigenio, lo que les priva de este original poder mágico-religioso dejándolas a la sola consideración de sus cualidades formales, desvirtuando con ello su sentido profundo y la auténtica experiencia estética.

Así, todas estas obras tienen el denominador común de poder *ser útiles a nuestra consciencia y necesidades de hoy y*, en definitiva, tienen un *tema único*:

*La aproximación a la base profunda de la naturaleza humana, una aproximación, como he dicho, que en realidad es la constante del gran arte en todos los tiempos*¹⁸⁶⁵.

¿Qué es lo que puede producir el radical cambio de perspectiva que nos permita apreciar obras de arte de tan variada condición y procedencia y a las que hasta hace poco en Occidente ni siquiera se las consideraba *arte*?

*Nuestra conquistada liberación y las mayores posibilidades que hoy existen de profundizar en el conocimiento del mundo*¹⁸⁶⁶.

Un conocimiento del mundo que percibe las transformaciones de la historia del arte como *manifestaciones del Uno primordial*. Más allá de la visión clásica de las mitologías como *transformaciones mecánicas dentro de lo posible*, ahora podríamos llamar *mitologías de lo imposible*, como nos enseña la nueva ciencia. Son aquellas manifestaciones del arte que provienen de la misma imposibilidad -señalada por la ciencia moderna- de plasmar visualmente los fenómenos: *ley de la relatividad, la curvatura del espacio-tiempo, el indeterminismo, los valores del inconsciente, la física cuántica, la teoría del caos, del orden implicado, etc.* que ha perturbado definitivamente la *visión clásica de la realidad*¹⁸⁶⁷.

Esta *nueva visión de la realidad* es precisamente lo que ha permitido percibir los valores de las producciones artísticas de otras civilizaciones: los símbolos irracionales del Antiguo Egipto, tanto en el aspecto formal (*dislocación de perspectivas*) como, a través de la permanencia de ciertos mitos, como el sacrificio de Osiris heredado por el Cristianismo, la *identificación del yo humano con el yo divino* que constituyen una característica común a todas las místicas orientales (el *Principio Único*, los

¹⁸⁶³ A.L., p. 19.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*

¹⁸⁶⁵ A.L., p. 19.

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*

Upanishads, el Vedanta), la mística persa, sufí, etc, pero que también se encuentra en la traición occidental: el monismo de los milesios, el pitagorismo, Heráclito, los estoicos, la vía apofática, Ramón Llull, el Maestro Eckhart, el arte medieval, S. Juan de la Cruz, los pintores tenebristas, Bach, Blake, los románticos, Wagner, los simbolistas y el arte, la música y la poesía modernas¹⁸⁶⁸.

Esta línea de continuidad o permanencia de la *historia del conocimiento humano* es la que enlaza las enseñanzas tradicionales con la modernidad, y que puede seguir siendo útil hoy en día en la lucha contra la amoralidad, la frivolidad y el comercialismo de las llamadas *sociedades del bienestar*¹⁸⁶⁹.

Ha sido la *nueva ciencia* la que desde principios del siglo XX se ha apercebido de que el cambio de paradigma que supone los nuevos descubrimientos se asemejan sorprendentemente a la visión del mundo de *la mística de todos los tiempos* pero, muy especialmente, a la mística de ciertas sabidurías orientales¹⁸⁷⁰.

Hemos visto cómo, una obra de arte, puede ser, en su mera *objetualidad*, un instrumento de comunicación de lo sagrado. Tàpies reclama el arte como vehículo que ayude al regreso de lo sagrado, a través de la percepción individual, -y exclusivamente a través de ella-, en su grado máximo, por la *experiencia íntima* que permite, mediante la visión de ciertas imágenes simbólicas, una realidad más allá de la realidad aparente, una *realidad última*. Es por esto que esta experiencia adquiere un carácter *sagrado y ritual*¹⁸⁷¹. Una sacralidad que permanece como valor constante en la historia, que fue reconocida por el romanticismo¹⁸⁷² coincidiendo con la visión ecológica contemporánea, de ahí la revalorización actual de su pensamiento¹⁸⁷³.

Tàpies defiende la sacralización del universo entero. También de lo cotidiano, incluso de lo más ínfimo. Esta nueva y a la vez antigua visión nos podría salvar de la "esquizofrenia" occidental que ha producido *enormes y tal vez desastrosas consecuencias* y está convirtiendo *el mundo en un depósito de basuras*¹⁸⁷⁴.

Contra este estado de cosas ha pedido Tàpies el regreso de la *sacralidad terrestre*¹⁸⁷⁵. Y el arte puede ayudar.

La "sacralidad terrestre" constituye el fondo común a todas las artes. Es la *sabiduría divina*, entendiendo por *divino* un sentimiento que se sustrae a las

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁷⁰ R.A., p. 230.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*

¹⁸⁷² A.E., p. 104.

¹⁸⁷³ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁷⁴ B.N., pp. 170 y 171.

¹⁸⁷⁵ A.L., p. 41.

religiones institucionalizadas¹⁸⁷⁶ que no se puede explicar, que pervive en *mundos inefables*, no comprensibles intelectualmente y que solo puede señalarse mediante *analogías o símbolos*¹⁸⁷⁷.

Estos *mundos inefables* que constituyen *lo sagrado*, negados por la lógica racionalista y, desde luego por la estética positivista o neopositivista, en cuanto que no son demostrables científicamente, pero que se aproximan, sorprendentemente, a una visión del mundo que está abriendo la ciencia moderna:

*Esto es lo que me gusta de otros aspectos de la ciencia. En la ciencia suele dominar el factor positivista, y de repente vemos que muchos científicos actuales vuelven a hablar de un cierto orden sacralizado de la naturaleza, o de ideas religiosas de tipo animista. Los científicos nos confirman que muchas intuiciones que hemos tenido, y que pueden considerarse aspectos oscuros de los místicos, tiene ahora interés para ellos*¹⁸⁷⁸

Y es que, superando dicotomías tradicionales, Tapiés entiende que entre arte y ciencia existe también un punto común: la *intuición visionaria*, es decir, *mística*:

[...] *la mayor parte de descubrimientos científicos también son intuiciones visionarias y hasta casuales. Creo que la nueva ciencia está dejando de lado el mecanicismo y las leyes eternas que se pensaba regían el universo. Hoy todo es más azaroso, evolutivo, cambiante... y más misterioso. Sheldrake cita numerosos casos de científicos que hicieron sus descubrimientos durante el sueño, o debido a un rayo de luz repentino, o como por una súbita gracia de Dios...*¹⁸⁷⁹

La noción de *lo sagrado* en el pensamiento tapiésiano, choca frontalmente con lo que llama *materialismo simplista*:

*El tiempo ha demostrado el error de la crítica materialista vulgar y demagógica que quería desmitificar o desacralizar las formas superiores del arte moderno debido a que se las tenía por demasiado herméticas o elitistas. Pretender destruir la dimensión "sagrada" del arte -que no hay que confundir hoy con los objetos de arte litúrgico de una confesión religiosa determinada- supondría acabar con el arte mismo, con algo que no solamente es esencial al arte) sino que, además, forma parte de toda persona y toda sociedad. Y más aún en momentos confusos y de crisis de los sentimientos religiosos, cuando es tan seguro, como se ha afirmado con razón, que las formas artísticas constituyen, precisamente, "los canales indispensables para la actualización del depósito espiritual de la tradición"*¹⁸⁸⁰.

¹⁸⁷⁶ TAPIÉS, A., y VALENTE, J.A., Comunicación..., *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p.15.

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*, p.17.

¹⁸⁸⁰ V.A., p. 82.

¿Qué entiende Tàpies por "mística"? Transcribimos textualmente la entrevista mantenida con B. Catoir, por ser altamente significativa:

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 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. [...] 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 moderna¹⁸⁸¹.

Así, Tàpies, desde luego, rechaza la noción negativa de lo místico:

¿No resulta ridículo volver a los tiempos en que se hacían méritos sociales calificando de "místico" el arte nuevo y dando a esta palabra, por supuesto, un sentido oscurantista? ¿Acaso se ignora el otro aspecto vital y activo de la intuición mística, totalmente secularizado, que le reconoce hasta la filosofía científica materialista?¹⁸⁸²

Una nueva conciencia, la de la visión mística y poética, sacralizada, del mundo, podrían cambiar sustancialmente la vida cotidiana, tanto social como de integración del hombre en la naturaleza:

[...] el misticismo religioso bien dosificado puede suponer una gran ayuda para encontrar sentido a la vida, para inspirar el respeto y la solidaridad necesarios entre los hombres y la armonía entre éstos y la naturaleza¹⁸⁸³.

Esta percepción del mundo compensaría los excesos del racionalismo, pues la historia nos enseña que cuando se desequilibra la balanza entre la

¹⁸⁸¹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p.73.

¹⁸⁸² B.N., p. 112.

¹⁸⁸³ V.A., p. 54.

razón científica y la visión místico-religiosa, tanto en un sentido como en otro, los pueblos entran en períodos de oscurantismo y crueldad¹⁸⁸⁴.

Es necesario reencontrar un complemento espiritual a los abusos del positivismo cientifista. La *nueva ciencia* aboga por una necesaria armonía entre la visión de los místicos y los físicos o, en expresión del físico Fritjof Capra, puede ser un *camino con corazón que nos lleve hacia un conocimiento espiritual y hacia una realización personal*¹⁸⁸⁵.

10. ARTE, MÍSTICA Y HUMOR.

La pretensión de desacreditar la mística por parte de los *viejos positivistas y materialistas vulgares*, al entenderla como algo *triste y fúnebre que paraliza y solo deriva de la ignorancia de otros tiempos*, topa con una concepción que no excluye en absoluto el humor:

[...] *en momentos de éxtasis profundo, surge repentinamente el juego. De pronto, como decía Dante, "todo lo que veía me parecía la risa del Universo" o como Freud, "el humor no está lejos de lo sublime y elevado"*¹⁸⁸⁶.

Por ejemplo, *el entusiasmo y la alegría* son características del *Libro de contemplación* de Ramon Llull, filósofo, poeta y científico, quien utilizaba *conceptos tan inquietantes como jocosos*¹⁸⁸⁷. Y tanto en la obra de este como de Santa Teresa *abundaba el sentido de la vida práctica* y estaban impregnados de humor y de *una cierta ironía popular*¹⁸⁸⁸.

El sentido del humor implicado en el misticismo ha sido ratificado por las nuevas concepciones científicas que, coincidiendo con las *más increíbles visiones de los místicos* han resultado ser más amigas de la alegría vital y la sana ironía¹⁸⁸⁹.

La conceptualización de una estética en lucha en el pensamiento y la práctica tapiesiana incluye así el humor, al considerarlo como medio para alcanzar ese sentido de la realidad que excluye lo grandilocuente:

*El mismo humorismo -sin prisas o con lanzamientos de bombo y platillo, qué más da- con que se ha llevado el juego, su natural componente irónico y lúdico, no han sido factores despreciables para ganar la batalla*¹⁸⁹⁰.

¹⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁹⁰ B.N., p. 110

11. LO DECORATIVO.

Tàpies distingue, en sentido semejante a la *pulchritudo vaga* y *pulchritudo adherens* kantiana, entre *arte* y *ornamento*:

*Nunca he pensado que la obra de arte pueda formar parte algún día de la "decoración". Para mí, la obra de arte -sea lo que sea: cuadro, escultura, objeto, idea- tiene una individualidad propia, es algo que se basta a sí mismo. El hecho de que se cuelgue en una pared es accidental. Algunos coleccionistas no cuelgan nunca sus cuadros. Me parece importantísimo este respeto, por así decir, hacia las obras y el recogimiento y concentración necesarios en una sola de ellas*¹⁸⁹¹.

Se refiere aquí Tàpies, sin nombrarlo expresamente, a la costumbre oriental de no exhibir las obras de arte sino en momentos especiales y a personas determinadas que las sepan apreciar. Sólo las obras que merecen este respeto son arte, contrariamente a las que sirven, como un "añadido", para la decoración. Por ello exige que el arte esté indisolublemente imbricado en lo social: no ha de servir para "adornar" sino para reflexionar. Y este proceso comienza en lo individual pero desemboca en lo colectivo:

*Es la sociedad entera (o de quienes heroicamente tienen hoy vocación de "agitarla" de verdad) de donde ha de venir el empuje necesario y la planificación cultural apropiada para hacer salir el arte de la vía muerta del "adorno" accesorio, del lujo estético*¹⁸⁹².

12. DESTREZA.

Otra de las notas del concepto de arte es la negación de la *destreza* como elemento esencial.

Como es sabido, la primera definición en Occidente de *arte* procede de la Grecia clásica que lo entendió como *Tekné*, destreza sujeta a reglas.

Tàpies niega la *destreza*, la habilidad manual o *habilidad artesanal*¹⁸⁹³ en el arte, como una especie de *formalismo vacío de contenido*. La *imperfección* en la obra de arte va ligada, según Tàpies al propio espíritu inconformista de los artistas y:

¹⁸⁹¹ P.A., p. 43.

¹⁸⁹² B.N., p. 117.

¹⁸⁹³ A.L., p. 41.

[...] *está muy ligada al espíritu crítico de algunos artistas y a su voluntad de trastocar la escala de valores convencionales, entre ellos, la pintura. Si en un momento dado la encuentran malsana o caduca*¹⁸⁹⁴.

Pero esta negación precisa una aclaración: la estética tapiesiana rechaza la destreza de la obra de arte académica, la que reconoce la obligatoriedad de las reglas la belleza del clasicismo que pretenden, mediante técnicas ilusionistas (simetría, proporción, claroscuro, espacio tridimensional, perspectiva científica...) reproducir la realidad aparente.

Porque, ciertamente, existen *otras destrezas*: las de conceder y hacer resaltar a los materiales su propia expresividad, humanizándolos, espiritualizándolos, exigiéndose a sí mismo el artista la constante investigación¹⁸⁹⁵ y *diálogo con los materiales*¹⁸⁹⁶ para no caer en el simple *juego de formas y colores agradables*¹⁸⁹⁷, sino que, a través de *otras técnicas*, conseguir que los materiales presenten su *simbolismo*. Técnicas artísticas distintas a las que proporcionan la formación académica tradicional. Son las técnicas que, muy especialmente, ha desarrollado la práctica oriental, pero que han tenido un enorme desarrollo -a veces, incluso "excesivas" en las vanguardias en Occidente.

Y, si bien la estética tapiesiana, como las poéticas de la vanguardia, niega la validez de las *reglas* clasicistas, ello no implica la ausencia total de reglas. Efectivamente, aquí, en el sentido más puramente kantiana, el artista se da a sí mismo las reglas, pero es que, además, Tàpies entiende que el artista ha de atender necesariamente a una *tradicón* que le dicta *reglas* en un doble sentido: el primero formal, porque existe el conocimiento de una *historia de las formas* que tienen sus *propias leyes de desarrollo*¹⁸⁹⁸. El segundo es de contenido, porque el arte está condicionado por *leyes cósmicas, reacciones psíquicas básicas y principios universales estables*¹⁸⁹⁹.

13. LA FALSA DICOTOMÍA ARTES MAYORES/ARTES MENORES. LA ARTESANÍA.

No solo las obras más excelsas e inmateriales, como puede ser la música o la poesía y, desde luego, las artes plásticas, pueden ser *arte*, también un mínimo objeto artesanal puede ostentar tal condición: basta que ese objeto,

¹⁸⁹⁴ V.A., p.136.

¹⁸⁹⁵ CATOIR, B., Conversaciones... *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁹⁷ A. L., p. 41.

¹⁸⁹⁸ P. A., p. 57.

¹⁸⁹⁹ V.A., p. 85.

por ejemplo una taza de té o un arreglo floral¹⁹⁰⁰, o un tapiz¹⁹⁰¹, con toda su carga simbólica, sirva para *iluminar la consciencia*¹⁹⁰². Pero también puede haber arte en los objetos y materiales más humildes, incluso ínfimos, como puede ser obras de mínima intervención plasmadas en simples fragmentos de papel o cartón, en donde se puede descubrir la *más secreta intimidad del artista*¹⁹⁰³ y significar el valor de un material humildísimo que la sociedad industrial considera desechable.

Por ello, las *grandes tradiciones* nos enseñan la importancia del trabajo artesanal y el ejercicio de los diferentes oficios, portadores de los *grandes misterios* encarnados en templos y jardines, esculturas y vestidos, pinturas y muebles, cerámicas y caligrafías, oficios todos ellos *dignificados* como un *ritual sagrado que simbólicamente armoniza y dignifica el trabajo*¹⁹⁰⁴.

Y estos oficios alcanzan la categoría de arte precisamente porque detrás de sus obras encontramos una *concepción del mundo*¹⁹⁰⁵ como ocurre igualmente con ciertos trabajos artesanales de las culturas llamadas primitivas, polinesias, precolombinas, de los indios americanos... viejas comunidades que dan prueba *deslumbrante de su vitalidad*, derivada, como nos explican los actuales etnólogos, de su *conciencia aguda del entorno* y que encarnan *sentimientos y aspiraciones auténticamente populares*, tan alejados de lo populachero de gran parte del *Pop* o de las iconografías de supermercado¹⁹⁰⁶.

La artesanía proporciona objetos que pueden ofrecer una *factura popular y sencilla*, pero que, por su capacidad expresiva forman parte del *arte universal*¹⁹⁰⁷.

14. EL FRAGMENTO. LO INCOMPLETO.

Una de las características de la obra plástica de Tàpies que pueden inducir a equívoco a un espectador no iniciado, es la mera insinuación, lo incompleto, de las formas allí plasmadas. Tàpies explica, en sus *Conversaciones con B. Catoir*:

Al sugerir las cosas gano un margen mucho más amplio de asociaciones que me gustaría provocar en el espectador [...] he observado que cuando las cosas se dibujan solamente de forma alusiva, el espectador se ve obligado a

¹⁹⁰⁰ B.N., p.157.

¹⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 68,

¹⁹⁰² V.A., pp. 26 y 27.

¹⁹⁰³ TEIXIDOR, J., *Tàpies*, Sala Gaspar, Barcelona, 1965, p 11.

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*,

¹⁹⁰⁵ B.N., p. 157.

¹⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹⁰⁷ A.L., p. 17.

*completarlas con su propia imaginación, lo cual implica su participación, una participación en el acto creativo [...]*¹⁹⁰⁸

Así se produce una íntima comunión entre proceso creativo y experiencia estética. La obra de arte no se completa sino por la participación activa del espectador que toma así parte del proceso creativo.

Pero este principio no es una mera táctica expresiva solamente enfocada hacia una mayor acentuación de la experiencia estética. En realidad se corresponde con un trasfondo filosófico, pero solo el pensamiento oriental, como veremos, puede fundamentarlo en su más pleno sentido.

15. ABSTRACCIÓN/ FIGURACIÓN

Una de las consecuencias de la ruptura con el clasicismo en arte ha sido la representación y la investigación de la realidad mediante *otras formas*, aquellas que permiten sugerir *algo* más allá de lo aparente.

Y aquí ha tenido un gran protagonismo el arte abstracto, cuya fundamental importancia en la historia del arte ha sido reconocida por nuestro autor. De hecho considera la obra de los artistas abstractos situada en el propio núcleo de la modernidad:

*[...] criterio de "modernidad" inaugurado con la "ruptura" de Cezanne, del cubismo o de Matisse; seguido por la evolución de Mondrian, Kandinsky o Malevitch; y transformado más tarde en la gran eclosión "abstracta"...*¹⁹⁰⁹

Por ello el arte abstracto goza de una indudable legitimidad en la historia del arte y participa de las *grandes estéticas de todos los tiempos*¹⁹¹⁰.

Sin embargo, ya en los comienzos de su práctica artística y en paralelo a la formación de su propio pensamiento estético, Tàpies se apercibió de que la abstracción resurgida en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, -cuya excesivo racionalismo había sido denunciada por Michel Tapié-, sobre todo en el ámbito extremadamente restringido de los artistas abstractos *puros*, había quedado:

*[...] muy limitado. Se quedaba muy corto de vuelo y se encontraba aquejada de una sistematización simplista por exceso de racionalización)*¹⁹¹¹

Y ello porque el artista, en su investigación de las *formas del mundo*, no puede excluir lo *orgánico*:

¹⁹⁰⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p.85

¹⁹⁰⁹ B.N., p. 139.

¹⁹¹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹¹ *Ibid.*, p. 143.

*Debíamos, pues, ir más lejos [...] romper con códigos y dogmas [...] adentrarse en la interrogación del mundo de impulsos mas espontáneos, de lo orgánico... pero además [...] las posibilidades (sólo sugeridas por algunos surrealistas, entre ellos Miró) de un tercer elemento: “la textura” y el aprovechamiento de determinados materiales que igualmente podían ser, en sí mismos, de una gran fuerza expresiva*¹⁹¹².

Consecuencia necesaria de esta investigación, con la consiguiente inclusión de todas las formas y materiales del mundo que fuesen expresivas de la nueva visión que se pretendía sugerir, fue la eliminación de la dicotomía entre abstracción y figuración. Si el artista pretende que su obra plástica sea operativa, es decir, que transmita al observador sus propias ideas sobre la realidad del mundo, o al menos induzca al observador a poner en duda su propia concepción del mundo, no puede excluir a priori ninguna forma ni ningún material, ni siquiera lo más ínfimo, que puede producir, por la ausencia de figuras, lo que llamamos una obra abstracta, o al contrario, incluir objetos o sujetos, o parte de ellos, que también se hallan en el mundo que se pretende significar¹⁹¹³.

El desdibujamiento entre abstracción y figuración no es novedoso. Tanto Paul Klee como Joan Miró, dos de los máximos referentes plásticos y teóricos de Tàpies, habían conseguido esta superación, aunque, una vez más, en este ámbito la modernidad se relaciona con tiempos pretéritos, pues en el arte parietal hallamos formas abstractas y figurativas coetáneas, como es de ver, por ejemplo, en la gran sala de Altamira, en la que, junto a las magníficas figuras de animales, , aparece el llamado “gran signo rojo”, una figura abstracta cuyo significado se desconoce, pero que han sido datados en la misma época.

Respecto a su propia obra plástica, Tàpies ha reivindicado la legitimidad de *combinar la pintura propiamente abstracta con los cuadros literarios visuales*. De ahí la incorrección de la crítica cuando clasifica su obra simplemente de abstracta:

*No acepto que me encasillen, lo soporto tan poco como los surrealistas, los cuales veían una especie de autocondena en el principio de la abstracción de no permitir que apareciera ningún elemento de la realidad en sus cuadros. Pero eso no significa que tengamos que volver al figurativismo. Para mí, la buena pintura siempre es ambigua, como la palabra*¹⁹¹⁴.

¹⁹¹² *Ibid.*

¹⁹¹³ La ausencia de esta observación en algunos críticos ha provocado que la obra de Tàpies haya sido limitada a su consideración de abstracta. En su manual *Movimientos artísticos desde 1945*, E. Lucie Smith así lo hace, añadiendo la condición *artesanal* , “texturas de artesanía”, de su obra, equiparables a “las artesanías de lujo españolas como el repujado de cuero”.

¹⁹¹⁴ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 106.

16. CARÁCTER SIMBÓLICO DEL ARTE.

Cada accidente, cada huella,
designa al hombre.

Jacques Dupin. (Nota sobre Tàpies).

Como hemos indicado anteriormente, el carácter simbólico del arte en Tàpies, contrariamente a la generalidad de la crítica, ha sido puesto en duda por algunos autores¹⁹¹⁵.

Nosotros entendimos, desde un primer acercamiento, -ratificado por lo visto hasta ahora-¹⁹¹⁶, la importancia nodal del carácter simbólico del arte en la estética tapiesiana. Esta idea se refleja en el siguiente pasaje:

*Como afirmaba el propio Jung “el estudio de los simbolismos, tanto individuales como 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*¹⁹¹⁷.

Así pues, no solamente lo *simbólico* es fundamental en arte, sino que, al estar inserto en el inconsciente colectivo de la humanidad, conforma una constante histórica que une culturas muy alejadas en el tiempo¹⁹¹⁸.

Como vimos en el "estado de la cuestión", este tema ha sido tratado por Borja-Villel¹⁹¹⁹, quien puso en su día de relieve la importancia de un texto de nuestro autor en el que se refiere al profundo simbolismo que puede tener un objeto tan sencillo y cotidiano como una vieja silla:

Mirad el más sencillo de los objetos. 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 un 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, los dolores y la alegrías que habrá aguantado, quien sabe si en

¹⁹¹⁵ 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*, catálogo, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1998, p. 207.

¹⁹¹⁶ El símbolo como elemento de *perennidad* en la historia ya ha sido tratado anteriormente. Ver p. 150..

¹⁹¹⁷ V.A., p. 100.

¹⁹¹⁸ *Ibid.*

¹⁹¹⁹ Ver p. 76.

*grandes salones o en pobres comedores de barriada... todo, absolutamente todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas sabias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar*¹⁹²⁰.

En otro lugar, Tàpies relaciona el carácter simbólico del arte con los sentimientos religiosos, nacidos de la *psicología profunda*:

*[...] también otros símbolos, imágenes, mitos, parábolas, metáforas, rituales [...] de los 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 nos 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. 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*¹⁹²¹.

Mediante el elemento simbólico se observan sorprendentes cercanías entre el arte moderno y las culturas tradicionales:

*En la pintura no se puede hablar propiamente de una "evolución". El artista genial siempre ha estado en relación con lo mágico y lo religioso. Por ello existe una gran tradición simbolista, de la que participan obras maestras que la historia del arte ha clasificado como tal. De ahí que, por ejemplo, determinadas obras impresionistas tengan una cualidad icónica, mágica, simbólica, como la que puedan tener un Gauguin, las pinturas de Altamira o un cuadro de René Magritte. En este sentido pueden ser más imaginativas una obra de Claude Monet que del Bosco y desde luego mucho más las imágenes de la pintura y la poesía china y japonesa. Un simple haiku de Bashō, que describe la vulgaridad de un hombre estornudando, contiene más encadenamientos y asociaciones de ideas que El jardín de las delicias*¹⁹²².

Uno de estos elementos simbólicos que soportan con plena vigencia el paso del tiempo es la cruz:

*[...] 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*¹⁹²³.

¹⁹²⁰ B.N., p. 47.

¹⁹²¹ *Ibid.*, p. 318.

¹⁹²² A.E., p. 217

¹⁹²³ B.N., p. 309.

Así, la representación de la cruz, en sus múltiples modalidades, simboliza ideas y posee el *trasfondo filosófico* que requiere Tàpies del arte. La cruz constituye una *representación del mundo* que ya se valoraba hace casi cinco mil años y en la actualidad ha reconocido la ciencia, sobre todo la psicología y la física, que *convergen con las creencias en el campo de la espiritualidad*¹⁹²⁴.

El uso de la cruz, en su sentido simbólico, proviene así de antiquísimas culturas, pero que también se plasma en el arte moderno, en el cubismo y la pintura abstracta, Mondrian, los suprematistas rusos, Malevitch, o El Lissitzky; dadá y surrealismo; Klee, Miró, Pollock, Franz Kline; en el minimalismo y en Beuys, Rainer y Kounellis.

De hecho, el carácter profundamente simbólico de la cruz diluye las fronteras entre arte profano y arte religioso, para convertirse en un *símbolo universal*, hasta el punto de que podría formarse toda una biblioteca consagrada al *símbolo específico de la cruz* que va desde los más antiguos cultos del chamanismo, Egipto o Mesopotamia hasta los modernos tratados de simbología¹⁹²⁵.

Los significados de la cruz pueden ser tan variados como: señalar unas coordenadas en el espacio, indicar lo desconocido, el misterio, señalar un territorio, marcar la sacralización de lugares, objetos, personas o fragmentos del cuerpo, inspirar sentimientos místicos, recordar la muerte, ser expresión de un concepto paradójico, signo matemático, negación de una imagen, manifestación de desacuerdo o negación...¹⁹²⁶

Pero lo más importante aquí es la *interpretación metafísica*, en cuanto que:

[...] *es la que mejor nos aproxima al modelo de mundo que representa y desde la que se pueden deducir y ordenar todas estas aproximaciones parciales que hemos mencionado*¹⁹²⁷.

Por eso, siguiendo a René Guénon, según Tàpies:

*El signo de la cruz representa de forma muy clara la comunión perfecta de la totalidad de los estados del ser y por eso todas las doctrinas tradicionales lo han adoptado como símbolo del Hombre Universal*¹⁹²⁸.

¹⁹²⁴ *Ibid.*, p. 310.

¹⁹²⁵ *Ibid.*,

¹⁹²⁶ *Ibid.*, p. 311.

¹⁹²⁷ *Ibid.*,

¹⁹²⁸ *Ibid.*, Sobre la noción de Guénon de los *estados del ser*, véase. GUÉNON, R., *Los estados múltiples del ser*, Olañeta, Palma de mallorca 2006 (2003).

Se ha de hablar tanto de la cruz como *signo representante*, como de *lo que representa: el conocimiento o la visión del mundo que la originó*. Constituye la *descripción de una realidad humana muy generalizada*.

Constituye así la cruz un símbolo de yuxtaposición y conciliación de contrarios y se relaciona con las formulaciones de la *nueva ciencia* al equipararlos con los campos de fuerza de la mecánica cuántica¹⁹²⁹.

Existe, según Tàpies, toda una tradición simbólica, unos *símbolos tradicionales* que encarnan 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 primitivos¹⁹³⁰.

La teoría tapiesiana en este ámbito se basa en los estudios de Carl Gustav Jung, quien señala su relativo carácter suprahistórico y universal al distinguir entre símbolos "naturales" y símbolos "culturales":

*Los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, y, por tanto, representan un número enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales. En muchos casos, aún puede seguirse su rastro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos en los relatos más antiguos y en las sociedades primitivas. Por otra parte, los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar "verdades eternas" y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones e, incluso, por un proceso de mayor o menor desarrollo consciente, y de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas*¹⁹³¹.

Señala igualmente Jung que los símbolos culturales, al igual que afirma Tàpies, no deben ser desdeñados, porque mantienen su *original numinosidad o "hechizo"* y, aunque en términos racionales parezcan absurdos [...] *no pueden ser desarraigados sin grave pérdida*. Es más, allí donde son suprimidos, su específica energía se *sumerge en el inconsciente con consecuencias inexplicables*¹⁹³².

En este sentido, y en relación a su propia experiencia personal, Tàpies ha declarado:

Las ideas sobre la pintura pura me satisfacen muy poco. Es por ello que me sentí atraído por la realidad del muro, aunque pudiera parecer un recurso muy marginal e incluso abstracto. Descubrí esa especie de identificación entre

¹⁹²⁹ *Ibid.*, p. 315.

¹⁹³⁰ *Ibid.*, p. 318 y 319.

¹⁹³¹ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente" en VV.AA., *El hombre y sus símbolos*, op. cit., p. 92.

¹⁹³² *Ibid.*

*muro y expresión de lo inefable, pero real y existente, casi por casualidad. En contraposición todo ello a lo que se decía en aquel entonces de que los artistas debían recurrir a un símil de trabajo literario en lo narrativo y descriptivo aplicable a lo pictórico, al lenguaje plástico. Pero yo creía que no era suficiente, aun queriendo hacer una pintura comprometida, incluso recurriendo a unos símbolos de nuevo cuño*¹⁹³³.

Así, queda patente en este párrafo la relación entre la existencia *real* de lo *inefable* y la materialidad del muro como *símbolo o soporte de símbolos* que sugieran lo inefable.

En su *Memoria personal* relata Tàpies, -ratificando así, aún más, la importancia de lo simbólico-, el descubrimiento de las múltiples sugerencias que se podían plasmar en el soporte de las pinturas-muro:

*¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, de testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrepitas, señales de huellas humanas, de objetos, de elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo, de destrucción, de cataclismo, de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruina; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico, sugestión de la unidad primordial de todas las cosas, materia generalizada; afirmación y estimación de la cosa terrena; posibilidad de distribución variada y combinada de grandes masas, sensación de caída, de hundimiento, de expansión, de concentración; rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte; desgarramientos y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos, equivalencias de sonidos, rasguños, raspaduras, explosiones, tiros, golpes, martilleos, gritos, resonancias, ecos en el espacio; meditación de un tema cósmico, reflexión para la contemplación de la tierra, del magma, de la lava, de la ceniza; campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero... tantas y tantas ideas que se me fueron presentando una tras otra como las cerezas que sacamos de una cesta. ¡Y tantas y tantas cosas que parecían emparentarme con orgullo a filosofías y sabidurías tan apreciadas por mí!*¹⁹³⁴

El carácter simbólico del arte es igualmente mostrado por nuestro autor cuando nos presenta, en su libro *El arte y sus lugares*, la reproducción de una serie de obras que expresan, mejor que cualquier discurso, su noción de arte. Y de nuevo aparece aquí lo simbólico como común denominador de culturas muy alejadas en el espacio y el tiempo:

[...] fetiche del Congo, caligrafía zen [...] van más allá de todo eso, por más difícil que sea explicar la razón por la que nos llaman con tanta fuerza,

¹⁹³³ PUIG, A., *Conversación ...*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹³⁴ B.N., p. 52.

*por qué frecuentemente se convierten en símbolos muy actuales de nuestras aspiraciones, en calmantes de nuestras angustias, en luz para nuestra ceguera*¹⁹³⁵.

En la narración que Tàpies realiza de su evolución personal, señala como fundamental -y así lo reseña también la mayoría de la crítica- el momento en que descubre la expresividad de la materia, de los materiales en sí mismos, sus texturas. Pero muy lejos del ánimo de Tàpies representar estas texturas en su juego formal o meramente visual o incluso táctil, aunque éste sea un elemento esencial en la experiencia estética. La representación de las texturas ha de entenderse como auténticos *textos* que hay que aprender a *leer*, de ahí que Tàpies requiera del observador una formación y sensibilización previa. Y esa *lectura*, como en la propia escritura, hace referencia a *otra cosa*: significa o simboliza algo más allá de ella misma. Por ello en su *Memoria personal* relata el momento en que, tras una febril búsqueda formal y material, se encontró de pronto con que sus pinturas se habían convertido en muros o tapias en las que, por su gran capacidad de evocación, se podía expresar multitud de sentimientos y experiencias. La mezcla de materiales diversos y técnicas no académicas habían obtenido significación para Tàpies porque poseían capacidad alusiva. El *simbolismo del polvo* evocaba la profunda identidad entre el hombre y la Naturaleza. El *simbolismo de la ceniza* hacía alusión a la naturaleza fugaz de la vida humana. El *simbolismo de los granos de arena* evoca la solidaridad y la indiferenciación sustancial de todas las cosas...¹⁹³⁶

Este párrafo sería suficiente para justificar el fundamental sentido simbólico del arte en el pensamiento tapiesiano, pero la importancia que le concede, siguiendo a Jung, se prolonga en el espacio y en el tiempo hasta otorgarle carácter de *perennidad*:

*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, del inconsciente colectivo*¹⁹³⁷.

Y, en otro lugar, insiste:

*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*¹⁹³⁸.

¹⁹³⁵ A.L., p. 41.

¹⁹³⁶ M.P., p. 335.

¹⁹³⁷ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹³⁸ BN., p.103.

La *tradición simbólica*, es puesta de nuevo en valor cuando afirma:

[...] *el 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, a principios universales estables que fundamentan la conciencia y los valores morales en largos períodos de tiempo*¹⁹³⁹.

Y es precisamente a través de los símbolos, en *el orden sensible de las formas materiales del arte*, donde se puede acceder a una:

[...] *experiencia íntima de la realidad profunda desvelada por ciertas analogías, imágenes y símbolos tradicionales...*¹⁹⁴⁰

Y, de nuevo aquí, la estética se relaciona íntimamente con la ética, pues esta profunda experiencia que proporcionan los símbolos debe tener consecuencias sobre nuestra actitud personal, porque:

[...] *acrecienta los sentimientos de solidaridad con los seres*¹⁹⁴¹.

Por ello, si bien el arte moderno se caracteriza por su lucha por independizarse de viejas instituciones:

[...] *en buena parte de sus mejores obras, continúa 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, la magia...*¹⁹⁴²

Estos símbolos permiten asociar:

[...] *los ideales más excelsos que tradicionalmente se cree que surgen de la contemplación de las divinidades (o, si se quiere, de determinadas proyecciones antropomórficas llamadas divinas). [...] Son símbolos funcionales propios del género humano, aspectos cognitivos de nuestro propio cerebro, siempre vigentes y llenos de vida; símbolos que el arte es capaz de evocar directamente con el fulgor de su presencia o indirectamente por el horror de su ausencia*¹⁹⁴³.

¹⁹³⁹ V.A., p. 80.

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁹⁴¹ *Ibid.*

¹⁹⁴² *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁴³ *Ibid.*, p. 81 y 82.

Esta relación entre producción de símbolos y psicología consta en diversos escritos de diferentes épocas. En un texto de 1991 decía:

[...] en los últimos sesenta años, han proliferado tanto los tratados sobre nuestras funciones cerebrales inconscientes y sobre la producción de imágenes y símbolos generado por ellas a la par, que en la cultura han ido adquiriendo una nueva categoría muchas de las creencias que se derivan del mundo simbólico de las diferentes religiones, de los innumerables ritos, de las celebraciones sagradas..., todos los cuales, incluso para los no creyentes, no dejan de ser los depositarios y los actores tradicionales más importantes de gran parte de esa producción de símbolos¹⁹⁴⁴.

Especial importancia y significación posee un texto en donde se explica el origen histórico de la fobia que importantes críticos han mostrado hacia el simbolismo y la consiguiente interpretación meramente formal del arte abstracto:

Nos lo explica muy bien 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. Touchman 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. Ese abandono, siguiendo a Tuchman, motivó que durante años, el arte abstracto se explicara sólo por sus pretendidos valores "formales" o puramente estéticos¹⁹⁴⁵.

Así, la eliminación de la interpretación simbólica de la abstracción provoca una auténtica perversión exegetica, así como el "desarme" de su auténtica función social de revulsión de las conciencias:

La consecuencia fue que la principal riqueza espiritual de la pintura abstracta, y, con ella, de la mayoría de la pintura llamada moderna, resultó infravalorada y, por lo mismo, sus beneficios reales quedaron ocultos para la mayor parte de la sociedad¹⁹⁴⁶.

Tàpies considera que su obra plástica participa de una determinada corriente artística y de pensamiento estético en la modernidad que tiene como fundamento su interés por:

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁴⁶ *Ibid.*

[...] *los problemas de nuestra existencia, coincidiendo con enseñanzas precisas de los maestros de espiritualidad que frecuentaban o leían con fruición*¹⁹⁴⁷.

Estos artistas son: Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Klee, Schwiters, Arp, Pollock, Rothko, Tobey, etc., cuya obra se caracteriza por su *sentido simbólico*, aún más arraigado en Van Gogh, Gauguin, Munch, Picasso, Marcel Duchamp Miró, Motherwell, Lam...

La eliminación de lo simbólico en el arte provoca una gravísima consecuencia: la pérdida de su carácter de vehículo de *conocimiento*:

[...] *son muy pocos los que gozan de verdad de los auténticos beneficios que puede aportar la comunión con los contenidos del arte moderno. Es decir, se ignora todavía la gran función cognitiva y ética que el arte moderno podría desempeñar más a fondo si fuera bien explicado, en la sociedad de este fin de siglo tan trastocado que vivimos*¹⁹⁴⁸.

Por ello, siempre desde una perspectiva historicista, asevera la existencia de una *tradición simbolista*:

[...] *los movimientos que van del romanticismo al expresionismo, del cubismo a los pioneros del arte abstracto, del dadá al surrealismo.... y en general a aquellos que, retomando el sentido originario del arte, han sabido compenetrarse de nuevo con la gran tradición simbolista.*

De nuevo se plantea aquí la contraposición entre lo aparente y lo ideal, entre forma y contenido. Tàpies afirma, sin concesiones, el carácter *místico* del arte en cuanto vehículo de conocimiento de lo *oculto*¹⁹⁴⁹.

Evidentemente, el carácter simbólico del arte afecta a su interpretación:

Siempre que me han pedido explicaciones sobre lo que llaman mis muros, ventanas o puertas, [...] mi respuesta se puede interpretar en un doble sentido. Primero, como una protesta, o como una invitación a que mis muros, ventanas o puertas -que, de todas maneras, pueden muy bien estar en mis cuadros- sean tomadas fundamentalmente como una organización artística.

Con ello, Tàpies enfatiza la importancia de la composición o formalización de los elementos materiales que componen la obra de arte. Y continúa:

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p.38.

¹⁹⁴⁹ CATOIR, B. Conversaciones..., *op. cit.*, p. 73

En segundo lugar como una advertencia de que estas imágenes, en mis intenciones, como en la mayoría de las obras de arte, jamás han sido un fin en sí mismas, sino que han de verse como un trampolín, como un medio para alcanzar metas más lejanas. Pero el muro, la ventana, o la puerta -como tantas y tantas imágenes que han desfilado por mis telas- no dejan sin embargo de estar en ellas, y estoy muy lejos de intentar escamotearlas. Con esto quiero decir que no pienso que las imágenes, en mis obras, hayan de considerarse como una excusa indiferente en que apoyar unos ingredientes plásticos, como se dice que fueron por ejemplo los "asuntos" para los impresionistas o los "fauves", asuntos de los cuales, se añade a veces, se liberaron ya del todo los artistas abstractos o informalistas posteriores. Mis muros, ventanas o puertas- o cuando menos su sugerencia-, al contrario, siguen en pie sin eludir responsabilidades y con toda su carga arquetípica y simbólica¹⁹⁵⁰.

En el marco de una *naciente espiritualidad pagana*, el sentido simbólico es igualmente lo que informa el arte de las vanguardias históricas, en donde también es posible hallar lo *trascendental* y lo *místico*, la sugerencia del parentesco entre la *Belleza*, lo *Divino* y lo *Poético*, por lo que es preciso no extrañarse ante conceptos como lo *trascendental*, *numinoso*, *absoluto* y hasta *divino*¹⁹⁵¹.

Se puede establecer una relación entre el arte, la alquimia y lo oculto que, como bien supo ver André Breton, no son cosa de brujería:

[...] han estado siempre profundamente unidas a las raíces biológicas del hombre y que en realidad encierran aspiraciones cuyo conocimiento puede llegar a ser una interesante fuerza motriz para su desarrollo y progreso¹⁹⁵².

Y estos conceptos encuentran su plasmación en:

[...] los símbolos e imágenes de las mitologías, de las religiones y hasta de la sabiduría oculta. [...] formas simbólicas, imaginativas, míticas y rituales que siguen siendo realidades de la psique humana (C. G. Jung) que bajo otros aspectos, hoy como siempre, continúan impulsándonos¹⁹⁵³.

Estos símbolos están muy frecuentemente unidos a lo religioso y, según Tàpies, deben ser, liberados del monopolio de las instituciones religiosas y 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 conmueven¹⁹⁵⁴.

¹⁹⁵⁰ P.A., p.137.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*, pp. 150 y 151.

¹⁹⁵² *Ibid.*, p. 151.

¹⁹⁵³ *Ibid.*, pp. 150 y 151.

¹⁹⁵⁴ B.N., p. 309.

Es muy importante reseñar que la validez y eficacia de los símbolos inscritos en el hombre están avaladas por la ciencia moderna y proporcionan una correcta visión del universo:

*Después de la física cuántica, de la nueva biología, de la psicología analítica, de la neuro y la psicofisiología, de la ecología o de la antropología recientes, en la visión de la realidad no podemos ya omitir los mensajes simbólicos de nuestro espíritu, por delirantes que parezcan a veces, los cuales nos dan la posibilidad de acercarnos a un modelo de universo alejado lo mismo de la miopía materialista que del espiritualismo naïf*¹⁹⁵⁵.

Tàpies se pregunta la razón por la cual la percepción moderna se complace, incluso emociona, el arte románico, redescubierto a principios del siglo XX, tras sufrir el menosprecio de las tendencias afines al naturalismo academicista.

Una primera explicación sería formalista, planteada por Meyer Schapiro, basada en los *valores estéticos*, anticipatorios del arte moderno, como, espontaneidad, fantasía individual, color, movimiento y expresión de sentimientos, así como el *expresionismo individual* que relacionaría el arte románico y el moderno. Pero no basta.

El fenómeno tendría su base, más allá de las variantes formales y causas psicológicas, en la presencia, una vez más, de un elemento de *permanencia*, el de los *símbolos esenciales* que han sido *originadas por el intemporal espíritu humano*:

*Hoy día, tras tantos avances en el estudio de las transformaciones simbólicas producidas por los impulsos del alma humana, es lícito que algunos crean que hay temas centrales en el universo "sagrado" tal como lo entendió Rudolf Otto*¹⁹⁵⁶*- capaces de contribuir a la mejora y expansión del individuo y su sociedad*¹⁹⁵⁷.

Este *sentimiento* es el que ha sido revalorizado como método de conocimiento por la ciencia moderna; y la actualidad del arte románico se explicaría por la necesidad de recuperar la pureza de los "orígenes", de un sentimiento cercano a lo *oscuro*, al tremendismo mayestático, incluso al pánico, junto a la atmósfera de recogimiento y meditación de los espacios de la arquitectura románica¹⁹⁵⁸.

Quedan así, aquí, entrelazadas varias ideas caudales del pensamiento tapiesiano: la presencia de los símbolos en la historia del arte, inscritos en el

¹⁹⁵⁵ V.A., p. 56.

¹⁹⁵⁶ Tàpies hace referencia a la obra de OTTO, R., *Lo santo*, Revista de Occidente, Madrid, 1065, (1925)

¹⁹⁵⁷ B.N., p. 217 y 218.

¹⁹⁵⁸ *Ibid.*

inconsciente colectivo de la humanidad, conforma una constante, en cuanto que pertenece a su función gnoseológica en su sugerencia de lo oculto, enlazando así la experiencia estética a la experiencia mística, en su pretensión, plenamente moderna pero también tradicional, de regreso a los orígenes.

Lo expuesto hasta ahora en relación al sentido simbólico del arte en el pensamiento tapiesiano, parece contradecir a quienes, como señalábamos en el inicio de este apartado, afirmaban lo contrario. Sin embargo, según nuestra tesis, como veremos, la recepción de la filosofía oriental confiere una nueva perspectiva a las categorías heredadas de la estética occidental. Y también en relación a la cuestión del supuesto carácter simbólico de la estética tapiesiana. Así, la interferencia del pensamiento oriental en esta cuestión queda diferida hasta el momento en que consignemos dicha recepción.

17. METAFÍSICA.

Ya hemos visto¹⁹⁵⁹ cómo, en coincidencia con la *Philosophia Perennis*, Tàpies reconoce la *ley de analogía inversa* o *regla metafísica por la cual el orden superior se manifiesta casi siempre en lo pequeño y en lo humilde*¹⁹⁶⁰ y, con frecuencia a lo largo de sus escritos, hace referencia a la distinción entre una *realidad aparente* y una *realidad profunda* a la vez que percibe la necesidad de la sociedad occidental, inmersa en una educación mal orientada, de encontrar un *refugio espiritual*. Y el arte puede constituirse en ese refugio¹⁹⁶¹. En la sociedad contemporánea sigue siendo dominante la ideología positivista y materialista que niega cualquier realidad no demostrable mediante los principios de la ciencia empírica. Se trata del *miedo a la metafísica*, al reconocimiento de una realidad trascendente. Pero, precisamente, las individualidades opuestas a la ideología dominante son las que han conformado la *estética de todos los tiempos*¹⁹⁶².

Esta estética -en su sentido más lato- está constituida por:

Un arte sin miedo a la libertad, pero también sin aquella "enfermedad de la filosofía empírica -como decía Einstein- que es el miedo a la metafísica". Y como expresa Peter Gorsen a propósito de la estética de André Breton (pero que es aplicable a otros movimientos de vanguardia) ya sería hora, además, que se viese en estos movimientos un modelo de reorganización instintiva de la conciencia revolucionaria, en lugar de interpretarlos a la manera burguesa y rutinaria sólo como "estilos artísticos". Un arte, en fin, como posible

¹⁹⁵⁹ Ver p. 224 y ss.

¹⁹⁶⁰ V.A., p. 83.

¹⁹⁶¹ *Ibid.*

¹⁹⁶² B.N., p. 109.

*mecanismo de auténtica "iluminación" para el hombre, como trampolín para acercarnos al conocimiento y como ejemplo de vida para la sociedad entera. [...] Y una concepción del artista como impulso de la propia vida, como aquella "fuerza de la naturaleza misma que persigue su obra en el espíritu humano" de G. Séailles, o como la "natura naturante" de Paul Klee*¹⁹⁶³.

Aquí afirma Tàpies, en definitiva, la trascendencia del *contenido* del arte, contenido que, en cuanto que trata los aspectos profundos de la vida, diluye los criterios formalistas por los que se ha clasificado la historia del arte por estilos.

Este contenido es el que identifica a las auténticas obras de arte, porque sirve a la *iluminación*. Son las obras realizadas por los artistas que *se han interesado por los asuntos metafísico-ontológicos y de espiritualidad*¹⁹⁶⁴ y que, por ello, están dotadas de un especialísimo poder:

*[...] el talismán o el amuleto impregnado de sangre que comunica fuerza al mismo cuerpo físico y nos transforma sólo con el contacto. Un arte y una poesía como verdadera magia para desvelar las ofuscaciones de la mente e iluminar con una especie de fuego sagrado los más nimios ademanes de la vida de cada día. [...] ¿Un mundo nuevo? "Tal vez el más viejo de los mundos-dice Mikel Dufrenne- el que se nos ha olvidado hundido bajo el peso de las sedimentaciones culturales, el mundo de la primera mirada y del primer deseo [...] que nos hace recuperar el arte"*¹⁹⁶⁵

Esta especial cualidad le confiere carácter sagrado y hace que la experiencia estética sea semejante al rito religioso:

*Aquel mundo del "hasta en los pucheros anda la belleza" que nos complacía repetir hace años y que, con otros Prometeos, nos vuelve transfigurado en las mil formas con que la imaginación de las nuevas generaciones, pese a las profecías, sigue intentando crear una realidad más auténtica y una humanidad mejor*¹⁹⁶⁶.

Por ello, el *auténtico* arte -o poesía- es aquel que está:

*[...] totalmente comprometido con las aventuras mayores de la actividad del espíritu y con las más "tenebrosas" verdades últimas, de las cuales se ha visto que pueden ser en definitiva, contrariamente a lo que se creía, el fundamento -como hemos dicho otras veces- de las mejores ideologías y políticas el mundo*¹⁹⁶⁷.

¹⁹⁶³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁶⁴ V.A., p. 38.

¹⁹⁶⁵ B.N., p. 109.

¹⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 111.

Frente a la prevalencia del materialismo en la sociedad, Tàpies ha percibido en las corrientes contraculturales una revalorización de la metafísica, proveniente de culturas ancestrales:

[...] verdadera pasión que hoy sienten grandes sectores de las nuevas generaciones por las metafísicas –ya sean celtas, cabalísticas o tibetanas- que peor o mejor asimiladas, están en el origen de tantos fenómenos contraculturales, es una buena prueba de que la contemplación metafísica¹⁹⁶⁸.

Pero, precisamente para conjurar el peligro de creer en *metafísicas vacías*, es precisamente la materialización de la obra de arte, lo que permite la intuición de una realidad más allá de lo meramente físico:

Es muy probable que en la pretendida crisis de la idea de contemplación de las "obras de arte" esté sucediendo lo mismo que se ha dicho de la crisis de la metafísica. Quizá sea tan solo una crisis que únicamente esté en la mente de quienes "nunca han compuesto un endecasílabo ni han tocado nunca un pincel. Porque en el fondo no tienen la intención o la facultad de hacerlo"¹⁹⁶⁹.

18 LOS GÉNEROS.

Cuando Tàpies trata lo que hemos llamado la *exigencia de la forma*, señala la amplia gama de medios específicos que poseen las artes plásticas: la expresividad de la línea y la mancha, del soporte, del color, de la textura...¹⁹⁷⁰. Y la preeminencia de estos medios produce la disolución de las clasificaciones académicas de las artes (dibujo, pintura, escultura...)¹⁹⁷¹, pero también produce un desdibujamiento de las fronteras entre las artes plásticas y la escritura, la pintura, la poesía...

A medida que ha ido creciendo la desconfianza hacia las enseñanzas académicas, se ha ido produciendo un interés por las formas del arte de otras culturas: el arte africano no se dibuja ni se esboza, el "fetiche" cumple la función de un "objeto de poder"; en la cultura dogon, senufo o fang, diseño y realización son un ritual único; un escudo en el frontal de una casa o las líneas que aparecen en los cuerpos de los indígenas de Oceanía o de los indios americanos no "esbozan" nada, porque son *signos que hablan por sí mismos*¹⁹⁷².

En un sentido aún más amplio, se pregunta Tàpies:

¹⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 325 y 326.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 326

¹⁹⁷² *Ibid.*

*¿Dónde comienza hoy la plástica y dónde acaba la escritura? ¿Dónde la pintura y la escultura? ¿Dónde la arquitectura y la ambientación, el pensamiento y el acto?*¹⁹⁷³

De hecho, la noción de arte esbozada hasta ahora provoca la entronización de un permanente diálogo entre las artes:

*La búsqueda de esas nuevas "materializaciones" de nuevos "medios" y el diálogo entre los distintos géneros artísticos que se halla en su base, no es pues un capricho sino una exigencia vital de nuestro tiempo*¹⁹⁷⁴.

Y, desde luego, la estética oriental, también incide decisivamente en este ámbito y precisamente en el mismo sentido de difuminación de las fronteras entre los diversos géneros, fenómeno respecto al cual incluso, como veremos, ha acuñado un término: el principio de *indelimitación*.

19. ARTE Y POESÍA.

El pintor Antoni Tàpies mira igual que un poeta.

C. J. Cela, (La imagen de la seriedad)

Tàpies ha señalado en sus escritos la intensa concomitancia que existe entre las artes plásticas y la poesía¹⁹⁷⁵; y ello desde tres aspectos: en primer lugar, como medio de expresión, por su cercanía con las artes plásticas, en referencia a los artistas que han conseguido, con su labor de investigación y experimentación, aunar los dos ámbitos, señalando el caso de Joan Brossa como ejemplo paradigmático¹⁹⁷⁶.

En segundo lugar porque, en su propia obra plástica, plasma a veces, -no muy alejada de la propia intencionalidad de Brossa-, una especie de objetos poéticos, o, en ocasiones, -más próximo al modo extremo-oriental-, mediante la inclusión de la escritura en la pintura, a lo que llama *metapoesía* o *metapintura*¹⁹⁷⁷.

En tercer lugar, se siente heredero del movimiento romántico, en su misión de *poetizar la vida*, idea plasmada en el célebre Fragmento 116 de *Athenaeum*, que caracteriza la poesía romántica como *universal progresiva*, es decir, superadora de todos los límites y constituyente de un *proyecto*

¹⁹⁷³ *Ibid.*, p. 129

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 130

¹⁹⁷⁵ Ver, por ejemplo, E.A., p. 105; E.A., p.155; E.A., p.151; E.A., p.172; B.N., p. 106; A.E., p.155; B.N., p. 86; A.E., p.163; A.E., p.173; CATOIR, B., *Conversaciones, op. cit.*, pp. 70, 82, 98, 109.

¹⁹⁷⁶ B.N., p. 155.

¹⁹⁷⁷ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 106.

*cognoscitivo total*¹⁹⁷⁸. Se trata de ir aún más allá de la mencionada necesidad de superar las fronteras entre las diferentes disciplinas: poetizar la filosofía y la ciencia, *hacer valer en todos los ámbitos las capacidades cognoscitivas de la poesía*¹⁹⁷⁹. Y, del mismo modo que el romanticismo pretendía reunir en la poesía los géneros separados, *fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural*, pretende *hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad*¹⁹⁸⁰, en el mismo sentido, en el pensamiento de Tàpies, tanto la poesía como las artes plásticas tienen un poder semejante de expresión y de conocimiento, de tal modo que son capaces de indicar el sentido de la vida¹⁹⁸¹. Los poetas y los artistas son *los oficiantes del más sublime ritual que es la vida*¹⁹⁸² y tanto el arte como la poesía son capaces de expandir el arte y verterlo a la vida a fin de *poetizar las actitudes cotidianas más nimias*¹⁹⁸³.

En relación a la poesía propiamente dicha, reconoce paladinamente:

*Los pintores debemos mucho a la poesía y a la música*¹⁹⁸⁴.

Igualmente Tàpies reconoce la profunda influencia que tuvo en su formación personal la visión del mundo que poseían poetas como Joan Brossa o J. V. Foix. Respecto a este ha dicho:

*Constituyó un descubrimiento importantísimo, un auténtico puntal en mis años de formación. Ya en la época de Dau al Set ilustré para esta revista una de sus poesías. Más tarde, a petición suya colaboré con él en una de las Nadalas que hacía cada año, y también en "On he deixat les claus". Conocer la obra de Foix supuso familiarizarme con algunas de las revistas más progresistas de la época, como Quaderns de Poesía, Revista de Catalunya, El Monitor o L'Amic de les Arts. Sus libros los he leído con asiduidad y aún hoy día lo hago. Sus ideas sobre el arte y su concepción de la vanguardia me ayudaron muchísimo en la resolución de problemas que nos planteábamos muchos artistas durante la época del franquismo, especialmente en lo que se refiere a la relación entre compromiso político y radicalidad artística*¹⁹⁸⁵.

La influencia del poeta Joan Brossa queda patente:

¹⁹⁷⁸ D'ANGELO, P., La estética del romanticismo, *op. cit.*, pp.193 y 194.

¹⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁸⁰ SCHLEGEL, F., *Fragmentos*, Marbot, Barcelona, 2009, p. 81.

¹⁹⁸¹ A.E., p. 155.

¹⁹⁸² *Ibid.*

¹⁹⁸³ B.N., p. 86.

¹⁹⁸⁴ VALENTE, J. A. y TÀPIES, A., *Comunicación... op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁸⁵ Entrevista realizada por Manuel Borja-Villel, en Antoni Tàpies, 1960-1980, *op. cit.*, p. 12.

[...] *su conocimiento del surrealismo y su misma amistad con Joan Miró fueron muy importantes en el desarrollo de mi sensibilidad artística, especialmente durante el periodo del Dau al Set*¹⁹⁸⁶.

De Brossa valora especialmente su *muy poco académica* investigación, tanto plástica como conceptual, como por ejemplo, la realizada mediante la combinación de recortes y palabras de los diarios¹⁹⁸⁷. Con él realizó Tàpies varias colaboraciones bibliográficas, de las que considera especialmente importantes, *El pa a la barca* y *Novel-la*:

*Respecto a "El pa a la barca", recuerdo que creamos y organizamos la secuencia de textos y dibujos de un modo más conjunto. Considero este libro como uno de mis mejores aportaciones a este campo. Este tipo de libro es normalmente tratado como objeto precioso, en cambio, yo no tuve reparos en hacer todo lo contrario, rasgando, por ejemplo, una hoja, enganchando papeles e incluso manchando las hojas. Novel-la fue también una colaboración muy íntima, pero en otro sentido. Nos pusimos de acuerdo en no decirnos lo que el otro haría. Cada uno inventó su propia "novela". Más tarde he hecho otros libros con Brossa, como el "El Rei de la Magia". Pero estos tenían un carácter más circunstancial. Los hacíamos principalmente con un ánimo cívico, de ayuda a causas sociales o políticas*¹⁹⁸⁸.

La intensa relación entre arte y poesía en la estética tapiesiana se comprueba por las múltiples colaboraciones con poetas en la creación de libros en los que se conjugan sendos ámbitos que han sido objeto de una exposición y su correspondiente catálogo: *Tàpies, escriptura material*¹⁹⁸⁹ en el que se plasma sus colaboraciones con Joan Brossa, Michel Tapié, Jacques Dupin, Pierre Voldbouldt, André du Bouchet, Pere Gimferrer, Georges Raillard, Edmond Jabès, Jean Daive, Shuzo Takiguchi, Rafel Alberti, Julio Cortázar, Octavio Paz, Jorge Guillén, Jean Daibe, José-Miguel Ullán, Yves Bonnefoy, Pierre Lartigue, José Ángel Valente, André Frénaud, J. V. Fox, Jean Frémont, María Zambrano y Antonio Gamoneda.

Estas colaboraciones no son meramente ilustrativas sino provenientes necesariamente de un diálogo, una simpatía y una visión común, poética, del mundo:

¹⁹⁸⁶ *Ibid.* Es de señalar que dicha influencia lo fue más por el método que por la temática surrealista, respecto a la que Tàpies enseguida procuró alejarse. Por ello continúa diciendo en el mismo texto:

Por aquel entonces Brossa me alentaba a que mi arte tomase un rasgo cada vez más surrealista y a la vez más literaria. Sin embargo pronto me di cuenta de que lo que yo buscaba era la expresividad de los elementos pictóricos propiamente dichos y no la narratividad de la imagen, así que al poco tiempo traté de sustraerme a nivel artístico.

¹⁹⁸⁷ E.A., p.155.

¹⁹⁸⁸ Entrevista realizada por Manuel Borja-Villel, en Antoni Tàpies, 1960-1980, *op. cit.*, p. 12

¹⁹⁸⁹ VV.AA., *Tàpies, escriptura material*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

*Lógicamente, nunca haría un libro con un poeta cuya obra desconociera o no me interesase. Cuando trabajo con un texto procuro penetrar en él, captar su "atmósfera general" y reflejarla en mis grabados. Lo que quiero conseguir es que mis grabados actúen como una especie de música de fondo, un acompañamiento plástico que cree un clima que ayude al lector a aprender con mayor intensidad una determinada poesía o texto literario, pero nunca ilustrarlo.*¹⁹⁹⁰

Tàpies entiende que existe un *fondo común* que informa la pintura, la música y la poesía, lo que J. A. Valente llama la *materia original*, una especie de *materia oscura*. De ahí el permanente fluir que se produce entre las tres artes:

*Hay momentos en que me he inspirado en un poema determinado. A veces me han pasado cosas muy curiosas. Este verano estuve oyendo muchas veces un lied de Hugo Wolf que está basado en un poema del romántico Mörike. Wolf interpretó tan bien el espíritu del poema que yo me inspire en él sin entenderlo, porque estaba en alemán y no sé alemán. Después conocí la traducción y puede ver que había interpreta todo su sentido*¹⁹⁹¹.

Pintura, poesía y música, en realidad, son inseparables, como se puede comprobar en diversas culturas. Desde la formulación de Simónides en el siglo VI a. C. en el sentido de que la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla, reafirmado por G. B. Marino en el siglo XVI y XVII, se corresponde con el pensamiento estético tradicional chino en el sentido de que *el poema es pintura invisible o sonora y la pintura es poema visible o sin palabras*¹⁹⁹²

Se establece así un permanente fluir entre pintura, poesía y música, tan cercano al fenómeno de la sinestesia, y que implica necesariamente la existencia de un fondo o sustancia común del que bebe el arte a través del tiempo¹⁹⁹³.

Cuando Tàpies señala los métodos o vehículos que deben operar sobre el individuo en su búsqueda de la *realidad profunda*, siempre, junto al arte, está la poesía y, entre los *maestros del pasado que nos han mostrado el camino*, - *los maestros espirituales de todos los tiempos*-, siempre incluye a los poetas:

¡La poesía siempre en primera línea!

De hecho considera que la búsqueda de los poetas no está *alejada de la plástica*¹⁹⁹⁴ y considera su propia obra plástica muy próxima a la poesía:

¹⁹⁹⁰ Entrevista realizada por Manuel Borja Vilel, en Antoni Tàpies, 1960..., *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 11 y 12.

¹⁹⁹² *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁹³ B.N., p. 53.

¹⁹⁹⁴ E.A., p. 155.

*Mis obras muestran a menudo cuadros plásticos y poéticos, en cierta manera son lo que se da en llamar poesía visual. Algunas de estas obras están justamente en la línea que separa el arte de la literatura. Es un lenguaje que podría llamarse metapoesía o metapintura*¹⁹⁹⁵.

Tàpies considera las artes plásticas como un instrumento para poetizar la vida y, por lo tanto, poesía en sí misma. Se trata de la tantas veces mentada *visión poética*, superior a lo racional. De ahí su conformidad con la afirmación de J. A. Valente cuando, citando a Giordano Bruno, considera que *la verdadera filosofía es tanto poesía como pintura*¹⁹⁹⁶. Tanto es así que ambas participan de la misma *divina sabiduría*, pues *toda creación parte de una misma materia*¹⁹⁹⁷. Por ello dice Tàpies:

*Este cuarto elemento, la divina sabiduría, es muy importante. A veces se interpreta mal, porque en una época tan materialista como la nuestra puede parecer un retorno a viejas creencias religiosas institucionales. Pero según cómo lo interpretemos el nombre "divino" puede ser algo actual*¹⁹⁹⁸.

En ciertas culturas, imagen y palabra tienen un origen común:

*De hecho la letra, como es sabido siempre ha sido primeramente dibujo, y la palabra, antes de convertirse en un grupo de signos abstractos, ha sido también imagen plástica, ideograma*¹⁹⁹⁹.

La afirmación, ya tratada, de la relativa independencia del arte respecto a los condicionantes sociológicos, hace referencia especialmente tanto a la plástica como la poesía, y ello porque ambos son portadores de *valores permanentes* que trascienden el paso del tiempo²⁰⁰⁰.

Ambos son mecanismos de *auténtica iluminación*:

*Más aún, un arte que quiere prolongarse también en las mismas formas de la vida (il faut pratiquer la poésie)*²⁰⁰¹

Frente a alienación del materialismo capitalista, el mundo precisa de una *compensación espiritual*:

*[...] de una poesía y un arte capaces de contribuir a dar sentido a la vida*²⁰⁰².

¹⁹⁹⁵ CATOIR, B. *Conversaciones...*, op. cit., p.106.

¹⁹⁹⁶ VALENTE, J. A. y TÀPIES, A., Comunicación sobre el muro, *op. cit.*, p. 13

¹⁹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹⁹ E.A., p.177.

²⁰⁰⁰ B.N., p. 109.

²⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 110.

Por eso, como ya vimos en referencia a la relación entre *arte y nación*, en la consideración, por encima de la fría investigación científica, de los *mitos* como verdaderos relatos de las aspiraciones de un pueblo, afirma el carácter poético del mito²⁰⁰³.

Tàpies critica agriamente la deficiencia de la educación estética en la sociedad actual, concretamente del arte y la poesía, y culpabiliza de ello a los poderes públicos²⁰⁰⁴, porque ambas deberían formar parte de la necesaria *alfabetización estética*, y contribuir a conseguir auténtica *calidad de vida* y porque, en definitiva, también son elementos de progreso:

*La poesía, como el arte mismo, no avanza si no la hacemos avanzar [...] poesía es vida y arte conciencia del mundo*²⁰⁰⁵.

20. LO ESPIRITUAL EN EL ARTE.

La liberación del arte respecto a las instituciones no implica que se hayan de abandonar los valores que avala una tradición mucho más antigua que las propias instituciones:

*Lo que se observa como una progresiva laicización de la cultura no está reñido, pues, con la espiritualidad, con el mundo de lo sagrado y hasta con determinados sentimientos religiosos*²⁰⁰⁶.

Tàpies clama por la necesaria *alfabetización estética* y la lucha contra la *falsa cultura*, a fin de salvar la distancia que media entre los creadores y la sociedad, que se encuentra *hambrienta de hambre espiritual*²⁰⁰⁷ y, si ciertas formas constituyen una *representación simbólica fundamental del mundo*, es porque hacen referencia a problemas filosóficos universales en los que confluyen la mística, la ciencia, la ética y la estética, coincidencia que queda ratificada por el hecho de que la *física y la cosmología convergen con las creencias en el campo de la espiritualidad*²⁰⁰⁸.

El maquinismo y el sentido de lo *demasiado diseñado* de la sociedad industrial son elementos que provocan una gran pérdida de las *funciones espirituales que el hombre necesita*. Son los productos *demasiado limpios y pulidos* que no han tenido en cuenta el carácter táctil y visual del material. Incluso un sillón no puede ser diseñado exclusivamente por su utilidad y se ha

²⁰⁰² *Ibid.*, p. 111.

²⁰⁰³ *Ibid.*

²⁰⁰⁴ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.* p. 70.

²⁰⁰⁵ B.N., p. 119.

²⁰⁰⁶ V.A., p. 81.

²⁰⁰⁷ B.N., p. 116.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 309.

de tener en cuenta que también debe satisfacer una *función espiritual*²⁰⁰⁹. El sentido exclusivamente útil de los objetos de la vida cotidiana hace que les *falte el aura*. Y frente a la deficiencia de lo diseñado se encuentra el valor, a veces también espiritual, de lo artesanal:

*A veces un sencillo artesano popular forma con sus dedos cosas mucho más hermosas que alguien que haya estudiado arte*²⁰¹⁰.

La supremacía del industrialismo y la ciencia destructiva hacen urgente un *replanteamiento radical de los valores espirituales y morales*²⁰¹¹. Esto solo se puede lograr a través de un esfuerzo individual de perfeccionamiento interior de la *consciencia* y el *comportamiento*. Es en este punto donde pueden confluír las nuevas propuestas de los científicos y pensadores actuales con los *muchos maestros espirituales de siempre*²⁰¹² que han formado la historia del arte y que nos pueden ayudar en el esfuerzo individual hacia la experimentación íntima de la auténtica realidad, volviendo así a *encontrar la salud espiritual*²⁰¹³.

Tàpies observa la *irrupción de una nueva espiritualidad*²⁰¹⁴, tanto por los descubrimientos de la nueva ciencia como por el estudio de las llamadas "creencias alternativas", de las religiones y las sabidurías de siempre y de los *valores del subconsciente*. Y es precisamente el arte el instrumento que se ha encontrado *como pez en el agua en el mundo de la introspección espiritual*²⁰¹⁵, cumpliendo una importante función social mediante la interposición de *imágenes y símbolos*²⁰¹⁶. Y el contenido que sugieren éstos puede conseguir unos *beneficios reales*²⁰¹⁷.

El conocimiento del *contenido espiritual* de las obras del arte contemporáneo tiene consecuencias en la interpretación, con demasiada frecuencia observado exclusivamente desde lo formal, cuando en realidad está constituido por un *mundo de símbolos espirituales*²⁰¹⁸.

Por ello los mejores artistas del siglo XX han coincidido en el interés por los problemas de nuestra existencia con los maestros de espiritualidad de las culturas tradicionales²⁰¹⁹.

²⁰⁰⁹ CATOIR, B. Conversaciones..., *op. cit.*, p. 80 y 81.

²⁰¹⁰ *Ibid.*

²⁰¹¹ V.A., p. 33.

²⁰¹² *Ibid.*, p. 32 y 33.

²⁰¹³ *Ibid.*, p. 33.

²⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁰¹⁸ *Ibid.*

²⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

Este *cambio de enfoque*, salvados los prejuicios de todo tipo, religiosos, ideológicos, políticos, comerciales..., contrarios a la difusión de los verdaderos contenidos del arte moderno, provocaría una consecuencia de largo alcance: ni más ni menos que se habría de rehacer en buena parte la historia del arte moderno²⁰²⁰. Pero, lo más importante, sería su divulgación, a fin de que no solo una minoría pueda beneficiarse de sus *auténticos contenidos*²⁰²¹.

El *conocimiento espiritual* a que han tendido algunos sistemas estéticos de las cultura tradicionales, tan semejante a la búsqueda del conocimiento científico moderno, posee la nota de la perennidad, porque, incluso aunque cambiase su visión del mundo *quedan siempre como hitos ejemplares en la evolución del hombre*²⁰²².

Aquí hemos reseñado los pasajes de los textos en los que se pugna por lo *espiritual* en su contraposición al *materialismo vulgar*, pero hemos de tener muy en cuenta que la consecución del perfeccionamiento individual y de una sociedad no alienada a que hace constante referencia nuestro autor sólo es posible por la superación de las dicotomías natural/sobrenatural, espíritu/materia, alma/cuerpo, Dios/mundo), solo así se aunará la *experiencia tanto científica como espiritual*²⁰²³ y los *valores espirituales* se encontrarán unidos a los *valores ecológicos y humanos*²⁰²⁴. Pero, como veremos, en Tàpies, es la filosofía oriental la que proporciona los instrumentos para tal superación.

21. LO COTIDIANO.

[...] lo que nunca pudimos distinguir por haberlo visto siempre.

Jacques Dupin. (Matière du souffle).

El pensamiento estético tapiesiano, según estamos comprobando, constituye un campo de estudio propio, pero extiende su jurisdicción más allá del arte para relacionarse con la vida toda, al exigir del arte que no se aisle de la vida y que interfiera en ella; posee, así, como estamos viendo reiteradamente, una noción operativa del arte. Pero Tàpies no recae, en

²⁰²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁰²¹ *Ibid.*

²⁰²² A.E., p. 105.

²⁰²³ V.A., p. 33

²⁰²⁴ *Ibid.*, p. 35.

expresión de T. Adorno, en la *hybris* de considerar el arte algo más que arte²⁰²⁵. No solo el arte procura conocimiento:

*La "iluminación" puede aparecer en plena vida corriente. En el trabajo anónimo de cada día, en la más arriesgada carrera política o en la obra del artista. Todos podemos ser oficiantes del más sublime ritual que es la vida misma*²⁰²⁶.

Así pues, lo relevante es el *trabajo*, entendido como *sublime ritual*. No existe diferencia ontológica entre el trabajo artístico y el de cualquier otra actividad. En este sentido la posición ideológica de Tàpies se encuentra muy cercana a la mantenida por Joseph Beuys y su principio de *cada hombre un artista* que, como es sabido, no se ha entendido, como ocurre en ocasiones, como la posibilidad de que cualquiera pueda ejercer las artes plásticas, sino en su formación como ciudadano cuya conjunción forme una sociedad semejante a una gran escultura²⁰²⁷.

Esta *efusión* del arte en la vida cotidiana es distinta de su *fusión*. La relación del arte con la vida tiene un límite: el de la *indiferenciación*, cuestión que, como hemos visto, enfrentó polémicamente a Tàpies con ciertas tendencias conceptualistas, al afirmar que el arte *no se confunde con la vida*, sino que coadyuva, de la mano del artista, pero también mediante cualquier otra actividad correctamente realizada, a construir una sociedad mejor.

Por ello Tàpies alerta contra:

[...] *el falso igualitarismo o desmitificación que algunos deducen de la idea de que, si todos podemos y debemos actuar "artísticamente" en la vida, todos podemos de repente convertirnos también en pintores, escultores o arquitectos*²⁰²⁸.

Por eso, pugna por un arte y una poesía que iluminen los más *nimios ademanes de la vida de cada día* y los *rincones más oscuros de la cotidianidad más pobre y anónima*²⁰²⁹.

22. GNOSIS DE LA REALIDAD PROFUNDA.

El arte es el único medio que permite retener, fijar la emoción de la experiencia intensamente vivida, esta experiencia que el hombre alienado -dolorosamente

²⁰²⁵ ADORNO, T., Teoría estética, *op. cit.*, p. 142.

²⁰²⁶ B.N., p. 111.

²⁰²⁷ BODENMANN-RITTER Cl. *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*. Visor, Madrid, 1998, (1995)

²⁰²⁸ B.N., p. 95.

²⁰²⁹ *Ibid.*, p.111.

habitudo a experiencias que le parecen desprovistas de contenido- solo alcanza excepcionalmente [...] el arte puede revelar la vida.

Joan Brossa (L'escarnidor de diademas)

La relación entre el arte y la representación de la realidad ya la hemos tratado anteriormente, en relación al problema de la *mímesis*. Ahora debemos explorar, genéricamente, la capacidad cognoscitiva del arte.

En una entrevista realizada en 1955, declaraba Tàpies cuál era la intención de su obra plástica:

*Ante todo, hacer meditar a mis contemporáneos acerca de la nueva visión de la realidad. La realidad no es simplemente lo que tenemos delante de los ojos. Por las aportaciones de la ciencia y de la filosofía, el concepto de realidad varía; hoy, más que nunca, se han alterado una serie de concepciones*²⁰³⁰.

Y en otro lugar ha dicho:

*[...] esa "realidad" que reivindico no ha de entenderse como la realidad que creemos, que ven los ojos inmediatos, sino lo que ven los otros ojos, que no es una realidad supuesta sino efectiva, la que normalmente se nos quiere ocultar*²⁰³¹.

Porque:

*Hoy es bien sabido que la realidad es muy escurridiza*²⁰³².

De hecho, sobre qué sea la *realidad* se están aportando constantemente nuevos datos por parte de pensadores y científicos y el monopolio del término "realismo" queda desacreditado tanto por la historia del arte como por los descubrimientos científicos²⁰³³.

El problema no es aséptico ideológicamente. La *versión clásica* de la realidad pretende constituir el único *arte serio y humanista*, cuando está ligada a muchos intereses *-ideológicos, religiosos, comerciales-*, incluso en la versión protagonizada por el *eclecticismo manierista* de la posmodernidad²⁰³⁴.

Como hemos señalado repetidamente, Tàpies entiende el arte como un instrumento de sugerencia de la *verdadera realidad*. Ya en su texto de 1955 afirmaba:

²⁰³⁰ E.A., p. 66.

²⁰³¹ PUIG, A., Conversación..., *op. cit.*, p. 45 y 46.

²⁰³² B.N., p. 178.

²⁰³³ *Ibid.*

²⁰³⁴ Este tema ha sido tratado *supra*, p. 126.

[...] *se trata de formar una nueva visión de la realidad. Si se trata de ganar poco a poco terreno a la oscuridad que nos rodea, no podemos contentarnos con manipular formas caducas y tópicas, ya que a un contenido nuevo debe corresponderle, naturalmente una forma nueva*²⁰³⁵.

A la pregunta de si *explica*, en sus cuadros, la realidad, Tàpies contesta:

*Explicarla, como descripción, no; yo me valgo de unos mecanismos, podríamos decir, de una tramoya, para provocar al espectador que haga un examen de conciencia de toda la ideología que tenía hasta el momento, para que se enfrente con nuevos problemas... el arte, para mí, ha de perturbar, obligar a discurrir al espectador*²⁰³⁶.

Y preguntado sobre si la realidad está en sus cuadros, contesta:

[...] *La realidad no ha estado jamás en cuadro alguno, desde las pinturas de Altamira; la realidad está en la mente del espectador*²⁰³⁷.

El rechazo del *naturalismo ingenuo* provoca el paralelo abandono de sus técnicas y materiales. De ahí la "huída" de los medios (sobre todo el óleo) y técnicas tradicionales ligados a una visión del mundo clasicista:

*Sí, huyo, porque al dejar la pintura de ser un vehículo de reproducción de la realidad visual, queda como un material que en sí ya es expresivo y que hace decir cosas que quizá no querría expresar el autor, por llevar esa materia encerrada en el tubo toda una carga cultural*²⁰³⁸.

Pero, a pesar de su radical defensa de la necesidad de la percepción de una realidad más allá de lo aparente y su un trasfondo filosófico en torno a la *controversia gnoseológica idealismo-realismo*, desde el primer momento, Tàpies apunta a la necesidad de una conceptualización superadora de dicha contraposición²⁰³⁹.

Esta superación viene dada, como tantos otros aspectos del pensamiento tapiesiano, por la recepción de *viejas sabidurías* y por la conjunción del *conocimiento* y de la *praxis*, es decir, la experiencia personal y la reflexión, más allá de la mera filosofía especulativa, encauzada, -sobre todo mediante la disciplina personal-, a la organización de la vida, tanto en su realización inmediata como en un proyecto de futuro:

[...] *el conocimiento de la realidad o del ser o de la vida..., es inseparable de un modo de ser y hasta podríamos asegurar de la voluntad de*

²⁰³⁵ B.N., p. 43

²⁰³⁶ E.A., p. 66.

²⁰³⁷ P.A., p. 35.

²⁰³⁸ Entrevista hecha por Manuel del Arco. *La vanguardia Española*, 25 de octubre de 1955.

²⁰³⁹ B.N., p. 151.

*perfeccionamiento. Conocimiento por una parte y acción sobre las cosas y los acontecimientos por otra, con vistas a su mejora o a lo que quizá sea su cumplimiento más auténtico. El verdadero realismo sería pues una especie de positivismo total o quién sabe si un materialismo total, en el cual están imbricados y son igualmente operantes tanto los conocimientos de los hechos como las ideas o ideales que proyectamos sobre ellos*²⁰⁴⁰.

Esta formulación viene avalada por las *grandes tradiciones* que exigen que la *lucidez* tenga su concreción en la *organización de la realidad*:

*La fe sería vana sin la caridad, la teoría imposible sin la praxis. Y todo ello movido por los vientos de la esperanza de una humanidad mejor, por los ideales de construir un mundo siempre en progresivo perfeccionamiento, siempre más bello*²⁰⁴¹.

Así la noción de realidad, de nuevo aquí, se relaciona, con un *proyecto de futuro*.

Tanto en la teoría del arte como en la crítica artística se han de tener en cuenta, -sobre todo si se entiende la estrecha relación entre arte y vida-, dos facetas:

[...] *cognitiva y práctica, con todos los niveles que ello comporta que siempre han incluido las grandes obras de la cultura.*

Por ello la obra de arte, no puede estar separada de la realidad, de la vida, ni tan siquiera de la vida política. Por eso, en palabras de Teyssedre, una obra *con sangre*, implica que esté:

[...] *verdaderamente viva y comprometida con la realidad, ha de incluir "tantos estratos como el cuerpo, la conciencia, la historia"... y que, especialmente "no se podrá separar nunca de la estética" [...] ni tampoco de lo que a los timoratos les "parece que es una disonancia: la política"*²⁰⁴².

De ahí que sea necesario el compromiso de los artistas para *mancharse* con acciones concretas. Y de ahí que la estética tampoco pueda estar separada de lo *justo*, por eso:

[...] *para la construcción y embellecimiento de una nueva realidad se ha de "procurar" por la clase que más lo necesita, por los más débiles, por los más pobres, por los más discriminados*²⁰⁴³.

²⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁴¹ *Ibid.*

²⁰⁴² *Ibid.*, p. 155.

²⁰⁴³ *Ibid.*

Aquí se relaciona el problema gnoseológico con la función social del arte y la propia conceptualización de este. Si el arte es un instrumento de conocimiento a la vez que una forma de acción destinada a cambiar la realidad, ha de contener ideas nuevas que consigan incidir en la sociedad. Tàpies exige, para que a una obra se le pueda llamar arte, que altere de alguna forma el ánimo del espectador a fin de que ponga en duda su visión del mundo, es decir, su noción de realidad, ampliando así su libertad²⁰⁴⁴.

Es de señalar ya aquí que, para designar la relación entre la *realidad aparente* y la *realidad profunda* emplea Tàpies un término de la filosofía hindú, *māyā*, que se traduce vulgarmente por *ilusión*. Como veremos en su momento, la noción de *māyā* es más compleja y muy relevante en el desarrollo del pensamiento tapiesiano. Basta decir ahora que la consideración de la obra de arte en su carácter instrumental, por eso *un cuadro no es nada* en sí mismo, si no es en su consideración de vehículo, de indicador del camino hacia la verdad²⁰⁴⁵, más allá de la realidad aparente, pero, a la vez, reseña el valor cuasi mágico de la obra de arte en su *materialidad*, es el objeto en donde el artista, mediante la combinación de los elementos plásticos, ha sabido cargar un objeto de una especial energía. Por eso, Se trata de un arte dotado de *poderes transcendentales* pero entendidos en su sentido más terrenal²⁰⁴⁶.

Esta concepción de la obra de arte está inmersa en la propia problemática filosófica de la noción de *realidad* y la necesidad ir más allá de la especulación. Tàpies afirma, siguiendo a A. Huxley:

[...] "*de pocos poetas (o artistas) y metafísicos profesionales existen pruebas de que se hayan esforzado demasiado para cumplir las condiciones necesarias para alcanzar el conocimiento directo de la realidad*"²⁰⁴⁷. Pero sin duda solo la auténtica gnosis y la idea de traducirla en los actos de la vida, individual y social, que tradicionalmente la acompaña, es lo que ha hecho grandes a algunos artistas. Y en este sentido, por risible que pueda parecer hoy a muchos, su figura ha podido ser comparada a veces con la del santo, del profeta, del iluminado, del héroe...y hasta con la del loco²⁰⁴⁸.

Efectivamente, A. Huxley, en su libro *La Filosofía Perenne*, al que ya hemos hecho referencia, hace escasas transcripciones de textos relevantes de los *filósofos profesionales*; y ello debido a que éstos no habían decidido *cumplir ciertas condiciones, haciéndose amantes, puros de corazón y pobres de espíritu*. Y únicamente éstos son capaces de captar una *Realidad* que solo

²⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁴⁵ *Ibid.*

²⁰⁴⁶ A.L., p. 17.

²⁰⁴⁷ Se refiere aquí Tàpies a, HUXLEY, A., *La Filosofía Perenne*, *op. cit.*, p. 11

²⁰⁴⁸ B.N., p. 121.

puede ser aprendida de forma directa e inmediata, *porque es una, divina, inherente al múltiple mundo de las cosas, vidas y mentes*²⁰⁴⁹.

La legitimidad del arte, según Tàpies, reside en su capacidad para evocar esta realidad superior:

*El hecho de que en el pasado el conocimiento de la realidad se haya entendido como la contemplación de Dios y de su obra, o que hoy pueda verse solo como revelación del "sentido de la tierra", no desmiente la coincidencia de afanes. Porque incluso desde las filosofías de la muerte de Dios -de Nietzsche a Marx, de Heidegger a Wittgenstein, por no hablar de las visiones del mundo de la ciencia moderna- el mensaje de los mejores artistas sigue considerándose como un poder mágico-revelador de la realidad, semejante al que impulsaran aquellos. Se deben haber "materializado" muchas ideas, "degradado" muchos símbolos, pero para nuestra "extraviada mentalidad" actual, la tan ardua aproximación a la auténtica realidad no es extraño que haya llegado incluso a nuestros días con un carácter como numinoso, un misterium tremendum ("el sacerdote se va, llega el poeta" decía Whitman), aunque sólo se trate de la belleza de las vulgaridades de la existencia de cada día*²⁰⁵⁰.

Desde luego, esta visión del mundo afecta a la generalidad de las categorías estéticas y también al problema, ya mencionado, de la superación de la dicotomía arte figurativo/arte abstracto, singularmente a través de la noción simbólica del arte²⁰⁵¹.

Se pone así de manifiesto la relación orgánica que existe entre las ideas estéticas hasta aquí tratadas, ejemplarmente expuestas en las *Conversaciones* mantenidas con Bárbara Catoir, específicamente en el apartado titulado "Espontaneidad y reflexión", en donde Tàpies hilvana una serie de ideas que constituyen auténticas "líneas de fuerza" en su pensamiento. Así, la afirmación de que *lo que denominamos realidad no es la realidad*²⁰⁵², se relaciona indisolublemente con otras ideas nodales, como es, lo *inconsciente*, el *proceso creativo*, y la *experimentación*²⁰⁵³ como vehículos de conocimiento de esa *realidad otra*. Y con ello, se pretende superar las dicotomías creadas entre *intuición* y *reflexión*, lo *objetivo* y lo *subjetivo*²⁰⁵⁴, *símbolo* y *realidad*²⁰⁵⁵, lo *espiritual* y lo *material*²⁰⁵⁶, *arte* y *vida*²⁰⁵⁷, *creación* y *destrucción*²⁰⁵⁸ o, lo que es lo mismo, *permanencia* y *cambio*; ideas que, de

²⁰⁴⁹ HUXLEY, A., *La Filosofía Perenne*, op. cit., pp. 10 y 11.

²⁰⁵⁰ B.N., p. 121.

²⁰⁵¹ CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p.77.

²⁰⁵² *Ibid.*, p.79.

²⁰⁵³ *Ibid.*, p.74.

²⁰⁵⁴ *Ibid.*, p.76.

²⁰⁵⁵ *Ibid.*, p.79.

²⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 80 y 81.

²⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

igual modo, se relacionan íntimamente con el carácter superador de esas mismas *fragmentaciones* a través del *Conocimiento* de una *realidad* no impregnada del gran error de Occidente: el *pensamiento dual*, lo que ha provocado una auténtica *catástrofe cultural*²⁰⁵⁹. En Tàpies, la formulación del pensamiento superador de este dualismo, vendrá de Oriente.

23. ARTE Y CIENCIA.

Tàpies defiende la idea de la proximidad entre el *arte* y la *ciencia* en cuanto métodos de conocimiento de la *realidad profunda* o *realidad última*. Tanto las intuiciones artísticas como los progresos científicos han hecho evolucionar el concepto de realidad. El artista, lejos del concepto endiosado de genio, coadyuva, junto al científico, el poeta, el filósofo e incluso el político, no solamente a conocer la realidad y cambiar su concepto, sino también a crearla²⁰⁶⁰.

Esta realidad profunda es la que conocían las *antiguas sabidurías* y que, sorprendentemente, han sido confirmadas por la ciencia moderna:

[...] *hace algunos años que ha habido importantes avances en el campo de las ciencias noéticas, en la psicología analítica y en los estudios de las algunos denominan "creencias alternativas" -o complementarias de nuestra conciencia como dicen otros- que han abierto muchos caminos. Recordemos la revalorización que los psicólogos y los investigadores de religiones comparadas ya han hecho de aquellas facultades globalizadoras de la actividad imaginativa y visionaria que el cerebro humano ha tenido en todo tiempo y que se encuentran especialmente preservadas en determinadas sabidurías y religiones, en el universo de algunos mitos, imágenes y símbolos, incluso en diversas creencias esotéricas y en algunos rituales mágicos... Y recuérdese también la importancia que más recientemente han tenido los estudios en el campo de la filosofía de la ciencia, gracias a los cuales se ha comenzado a entender que muchos de aquellos procesos de simbolización, muchos de los mensajes de nuestro inconsciente, de nuestros sueños y en especial de algunas experiencias místico-religiosas nos pueden dar visiones del mundo que completan o coinciden sorprendentemente con muchos descubrimientos científicos recientes*²⁰⁶¹.

²⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁶⁰ B.N., p. 39.

²⁰⁶¹ E.A., p. 247. Tàpies hace referencia aquí a trabajos científicos dados a conocer en congresos como los celebrados en Córdoba y Tzukuba, publicados en *Science et conscience*, (Stock-france Culture, París, 1980) y *Science et Symboles* (Albin Michel.France Culture París 1986), el celebrado en Fes, con el título *L'spirit et la science*, el organizado por la Unesco en Venecia en 1986, publicado bajo el título *La ciència i les fronteres del coneiximent*, por el Centro de la Unesco de Catalunya i La Magrana, Barcelona, 1987.

La transmisión del conocimiento adquirido mediante la investigación artística se comunica a través de la experiencia estética que, en el pensamiento de Tàpies es fundamentalmente una contemplación que, en sus últimas consecuencias, constituye una *contemplación mística*:

Una línea, también es verdad, que no ha sido nunca demasiado bien tratada ni por parte de la ciencia clásica ni por parte de las iglesias oficiales, pero que, mira por donde, ahora son los mismos científicos de nuestro siglo los que la han puesto de actualidad.

La nueva ciencia, pues, parece que hoy acepta elementos que la acercan al instinto-institución de los místicos e incluso de aquella sabiduría integral semejante a la de los chinos. [...] sea como sea, no hay duda de que la vía mística es una forma de "conocimiento" del mundo que hoy, estimulada por la nueva ciencia, está tomando gran fuerza²⁰⁶².

Esta fuerza es la misma que la que poseen, despojadas de supersticiones, en expresión de Jung, algunas *realidades de la psique humana*:

[...] que ya tienen más que ver, por tanto, con la ciencia que con las religiones -pensemos, además, en todo lo que propone la naciente "ciencia de lo concreto" de que nos habla Lévy-Strauss-. Y que incluso alguien tan poco sospechoso como Bertrand Russell, refiriéndose a los sentimientos místicos que no contradicen lo científico, los ha aceptado como un medio para que "la mente llegue a ser un espejo de la vastedad del universo"²⁰⁶³.

Siguiendo a Rupert Sheldrake, Tàpies entiende que en Occidente ha habido una evolución, desde una etapa mágica y religiosa hacia un *estado de conciencia avanzado representado por la ciencia*. Pero la gran crisis medioambiental, el crecimiento de los movimientos ecologistas y la visión de la nueva ciencia han revalorizado aquellas creencias relacionadas con las *experiencias animistas de la Naturaleza*:

[...] cultos que manejaban símbolos y rituales con fines eminentemente prácticos para engranar a los hombres en el correcto funcionamiento de la "madre tierra", o que, como querían los chinos, los ponían en armonía con el tao²⁰⁶⁴.

La nueva percepción del mundo derivada de la evolución de la ciencia influye en todas las facetas de la vida y también reverbera inexorablemente en el arte:

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

²⁰⁶² E.A., p. 279.

²⁰⁶³ *Ibid.*, p. 326.

²⁰⁶⁴ B.N., p. 317.

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 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 moderna²⁰⁶⁵.

La nueva visión de la realidad hace variar la idea de la posición del hombre en el universo, del que ya no es visto como dueño absoluto, conculcando así el pensamiento preponderante en la cultura occidental:

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 árbol²⁰⁶⁶.

La nueva ciencia produce un desplazamiento del interés, desde lo físico y material hacia lo psicológico:

[...] es importante recordar con insistencia que precisamente la física, antes sólo dedicada a la materialidad de las cosas -la physis- 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 poner más atención a los aspectos subjetivos, espirituales e incluso morales de la naturaleza humana²⁰⁶⁷.

Es el *cambio de paradigma*, al que ya hemos hecho referencia, que ratifica la relación de la física con la psicología y la ética, o, en palabras del físico Fritjof Capra:

El cambio de paradigma requiere una expansión no sólo de nuestras percepciones y modos de pensar, sino también en nuestros valores²⁰⁶⁸.

Y esta visión es la que provoca que Tàpies reivindique sin descanso que la ciencia, sobre todo en su estudio de la relación entre la materia y la psicología, influya en la estética y el arte, pero, por lo mismo, ni la ciencia ni la estética pueden encauzarse correctamente sin la asistencia de valores morales. Estética, ciencia y ética quedan, así, entrelazadas.

Por eso Tàpies cita a uno de los científicos que más han influido en esta visión, Niels Bohr:

²⁰⁶⁵ VA., p. 91.

²⁰⁶⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p.77.

²⁰⁶⁷ *Ibid.*

²⁰⁶⁸ CAPRA, F., *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona, 2009, (1998), p. 31.

*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*²⁰⁶⁹.

24. ARTE Y DERECHOS HUMANOS.

Todas las grandes concepciones estéticas y todas las obras de arte dignas de ser tenidas como tales, están relacionadas de alguna manera con la defensa de los derechos humanos. Este hecho, aunque parezca más propio de otras artes como la literatura, la fotografía, el cine o la pintura figurativa, por su capacidad directa para *denunciar hechos contrarios a los derechos humanos*, alcanza incluso a las *artes más abstractas o puras*, como son la música, la poesía y la pintura moderna, que se constituyen en vehículos de estos valores en cuanto que son parte de una cultura que, para ser auténtica, debe participar también en esta lucha²⁰⁷⁰.

Y ello ocurre porque las obras de arte han de poseer un contenido *ético y hasta político*, transmitido a partir del *juego de sus propios recursos formales*, provocando la *emoción estética* en el espectador. Lo contrario, la ausencia de lo que es *propio de cada medio de expresión* provoca la caída en *tópicos moralistas vulgares* o en eslóganes publicitarios²⁰⁷¹.

La lucha por los derechos humanos ha de ser, en palabras de Picasso, con *todo nuestro ser*, lo que implica la posibilidad del compromiso personal en acciones políticas concretas, pero lo más importante es que la historia, y sobre todo la experiencia, nos muestran cómo el arte puede producir:

*[...] una mayor profundización en las reflexiones sobre la condición humana, sobre nuestra situación respecto a la naturaleza y sobre todo el drama de angustias y esperanzas de las sociedades de hoy*²⁰⁷².

Este efecto, estos valores, se pueden dar en obras de arte que aparentemente carecen de *tema* o simbología y que incluso, *casi no son nada*, como pueden ser una pintura china casi vacía, la austeridad de la paleta de Velázquez, la simplicidad aparente de la pintura de Klee o la pintura abstracta, tan semejante a las composiciones musicales:

*[...] con el solo juego de sus recursos formales, se han sabido impregnar de una extraña vida que nos cautiva y nos conmueve*²⁰⁷³.

²⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁷⁰ B.N., p. 173.

²⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

²⁰⁷² *Ibid.*.

Y es precisamente lo *extraño* de la *extraña vida* de las auténticas obras de arte, por lo que es *muy difícil traducir en palabras* este tipo de emociones y difícil su formulación intelectual, pero:

[...] *¡Cuántas veces hemos experimentado cómo estas obras nos hablan y cómo a menudo lo hacen con una gran contundencia! ¡Cuántas veces nos han despertado sentimientos existenciales profundísimos! ¡Cuántas nos han tocado las fibras más íntimas de nuestro espíritu, y nos han producido una especie de iluminación que parece que nos quiera impulsar a ser mejores y más solidarios!*²⁰⁷⁴

Tàpies pugna por esa vía indirecta, propia del mejor arte; rechaza el arte explícitamente político por ineficaz y valora las obras de arte que, mediante su propio lenguaje, *resuenan* en nuestro espíritu, su *extraña vida* repercute en nuestra forma de ver las cosas y, casi imperceptiblemente, reverbera en nuestro comportamiento. Así lo estético se desborda en lo ético. Y por ello, cuando en lo contemporáneo se han derribado tantas ideologías y religiones, es en el ámbito estético en donde se puede construir una concepción del mundo en la que se valore el *necesario sentido comunitario*, mientras que las artes nos proporcionan toda una *concepción estética de la vida*²⁰⁷⁵.

Tàpies relaciona así el propio *concepto del arte*, su *función social* y su *historicidad* como conciencia de una *tradicción de progreso*. Pero también es consciente de la *visión tal vez un poco idealizada* de este *papel formativo* del arte. Porque el arte ha de ser recepcionado por una sociedad sobre la que recae la duda de si es capaz de acoger y comprender su real objetivo²⁰⁷⁶.

Es de señalar, en este punto que todo lo anteriormente expuesto no nos proporciona elementos suficientes para poder conciliar la señalada aparente contradicción entre la noción del arte como *truco* y su carácter enfático que, según nuestra tesis, ha de ser tratada desde la perspectiva del pensamiento oriental.

Está patente, en cambio, el aspecto enfático de la noción de *arte*, en cuanto que está constituido por las obras *materialmente formalizadas en objetos* pertenecientes a la *tradicción simbólica* que tienen el poder de sugerir la *realidad profunda* de la *unidad del cosmos*, las *ideas últimas* de la *visión mística y poética del mundo* en donde reside la auténtica *belleza* de lo *absoluto y sagrado*, hacia una *comuni3n emocional* de una sociedad reconciliada con la naturaleza.

²⁰⁷³ *Ibid.*

²⁰⁷⁴ *Ibid.*

²⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 175.

²⁰⁷⁶ *Ibid.*

Así, a Tàpies, no le interesa tanto proporcionarnos una definición del arte, como mostrarnos el camino para que *experimentemos* el arte. Y, a través del arte, la vida. Esta es la pretensión y significación de su libro *El arte y sus lugares* y, genéricamente, de toda su obra.

En este territorio, aún en su indefinición, se hace fructífera la noción del arte entendido como vehículo de conocimiento y ejemplo de trabajo libre que pretende reverberar en la realidad cotidiana en una visión estética del mundo, hacia donde, en definitiva, confluyen tanto el arte como su reflexión.

Por ello, Tàpies concluye:

Lo valioso de un artista reside en el conjunto de ideas, de sentimientos y de ejemplos (o de malos ejemplos para algunos) que consigue comunicar. No debe extrañarnos, pues, que a veces se afane por mostrarse completamente desnudo, es decir, no sólo a través de la obra concreta, sino en todas sus actitudes humanas posibles, incluida la expresión verbal. Quizá su verdadera obra sea este conjunto²⁰⁷⁷.

²⁰⁷⁷ P.A., p. 45.

V. EL ARTISTA Y SU *PROSOPON*. CREATIVIDAD Y GENIO.

1. ARTISTA.

Vimos en su momento cómo, Tàpies, defendía, frente a las teorías colectivistas y en defensa de la *disolución del sujeto* de la posmodernidad, la necesidad de la *personalidad* en el arte²⁰⁷⁸. Ahora interesa considerar la noción de artista y su relación con la sociedad.

La preocupación por el *prósopon* del artista frente a la sociedad, se comprueba en Tàpies por la mera relación de los títulos de algunos de sus escritos: *El artista ante la política*; *El arte y el compromiso político*; *Cultura y civismo*; *Militancia cultural*; *Estafas culturales*; *Cualidades humanas del artista...*

En cuanto a la noción de *artista*, también Tàpies se pregunta: el artista ¿nace o se hace?

En los orígenes de la vocación artística siempre encontramos el sufrimiento de una fuerte experiencia vital; a veces, se va gestando lentamente a causa de una predisposición natural. El caso es que, de repente, a causa de esta experiencia, nos damos cuenta de que se está formando ante nuestros ojos una nueva realidad, [...] surge una contradicción insoportable, un grave conflicto, entre el ambiente en que hemos crecido y la nueva visión que vamos construyendo con nuestra experiencia. Se impone, pues, un reajuste, y aquí comienza nuestra acción. Respecto a la vocación, no puede haber otro porque²⁰⁷⁹.

Así, afirma que el nacimiento de la vocación artística nace del *conflicto*, un desacuerdo con la realidad, aunque, en rigor, el *impulso* nacido de la *fuerte experiencia vital* se orienta en Tàpies hacia el cambio de la realidad a través de *cualquier actividad*, idea que coincide con la noción del arte -que ya hemos visto- entendido como cualquier actividad que, a partir de un trasfondo filosófico, se orienta, -en la misma línea que Josep Beuys-, a construir o modelar la sociedad como si fuese una obra de arte.

Porque, la creatividad no es exclusiva del artista, al que Tàpies concibe como uno más de los creadores que conforma la sociedad contemporánea, pues, en ésta, *todo el mundo puede ser creador*:

²⁰⁷⁸ Ver p. 170.

²⁰⁷⁹ B.N., p. 40.

*Es la idea de la eficacia que puede tener la obra bien hecha, del buen trabajo en el laboratorio, en la biblioteca, en el taller, en el hospital, el del arquitecto, el poeta, el pintor...*²⁰⁸⁰

Ésta es la noción de creatividad, según Tatarkiewicz, característica de la contemporaneidad:

*Mientras en el siglo XIX predominó la creencia de que sólo es creativo el artista, en el siglo XX se piensa que esto no es así. No sólo los artistas pueden ser creativos, sino también las personas activas de otros campos de la cultura. La creatividad es posible en todos los campos de la producción humana*²⁰⁸¹.

Ya hemos tratado anteriormente²⁰⁸² el juego entre la necesidad de novedad en el arte y su relación con la tradición y el fondo común de conocimiento del que beben los artistas en la historia. De esta misma noción de creatividad participan ciertos historiadores del arte:

*[...] la creatividad se reconoce por la novedad de sus producciones. Y la novedad se da no sólo en las obras de arte, sino también en los trabajos de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, la aplicación de su alcance alteró la realidad de su contenido. Nace otro concepto distinto de creatividad*²⁰⁸³.

Por ello, cuando alguien decide dedicarse profesionalmente a las artes plásticas, mucho antes que el aprendizaje en técnicas o materiales artísticos, antes que la formación como artista, se precisa su formación como persona:

*Mi ideal es ser un buen ejemplar humano espiritualmente*²⁰⁸⁴.

Esta formación personal se reflejará hasta en la más mínima pincelada de la obra de arte. Todo lo que constituye la "humanidad" del artista, (carácter, sensibilidad, inteligencia, creencias...) influirá decisivamente sobre el valor estético de su obra.

Desde luego, el conocimiento y la bondad personal no son suficientes para crear un gran poeta, pintor o músico, pero, aun reconociendo la posibilidad de una excesiva simplificación, la calidad artística:

[...] depende de la calidad humana del hombre. Y reconózcase que la historia no ha dado grandes artistas que a la vez no hayan tenido por lo menos

²⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 97.

²⁰⁸¹ TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 288.

²⁰⁸² *Ver*, p. 132 y ss.

²⁰⁸³ TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 288.

²⁰⁸⁴ Entrevista concedida a Manuel del Arco, publicada en la Vanguardia el 5-XII-58, en *L'esperienza de l'art*, p. 69.

*lo que se llama una cierta grandeza de espíritu, una cierta generosidad, una cierta elevación moral, un cierto instinto que sobresale de lo común, e incluso una cierta cualidad intelectual también fuera de lo corriente*²⁰⁸⁵.

Vemos así que, en la formación de una noción de artista, Tàpies conjuga su experiencia personal y la historia del arte, pero, sobre todo, la noción de artista está íntimamente unida a su relación con la sociedad.

2. ARTISTA Y SOCIEDAD.

¿Qué es un artista?

Siguiendo a Ramon Llull, solo aquellos artistas que logran aunar la *belleza formal* con un *contenido* válido son dignos de ostentar este título. Lo contrario son las obras, en expresión de Llull, de los *artistas malvados*, las que constituyen el *mal arte*, que incluso pueden llegar a ser perjudiciales para la sociedad²⁰⁸⁶.

La historia señala algunos artistas que se enfrentaron a los problemas de la vida y la sociedad con unos ideales de perfeccionamiento humano, y una *vocación y sensibilidad especiales* que les hacía revestirse de una suerte de *espíritu entre iniciático y profético*, cercano al *daimon* socrático, a la *intuición estética* de Schelling o al hombre de *genio* de Antoni Marí, todo lo cual, en palabras de Eugenio Trías:

[...] *no deja de estar fecundado secretamente con ese filón soterrado que es el concepto romántico de genio*²⁰⁸⁷.

Así, de nuevo, como en la noción enfática del arte anteriormente tratada, Tàpies parece defender el concepto del artista como *genio*. Pero esta idea se diluye cuando le considera, lejos del *semidiós* que formulara el *absolutismo estético*²⁰⁸⁸, en el mismo ámbito de creatividad que los científicos, poetas, filósofos, incluso políticos²⁰⁸⁹, con los que colabora, mediante su *especial sensibilidad* y a través de los *medios específicos*, contribuyendo *al conocimiento más profundo de la realidad, a liberar al máximo todos nuestros potenciales a fin de que podamos desarrollarnos plenamente como seres humanos, tanto individual como socialmente*²⁰⁹⁰.

Así, en la concepción tapiesiana la noción de artista queda indisolublemente unida a su función en la sociedad.

²⁰⁸⁵ B.N., p. 189.

²⁰⁸⁶ V.A., p. 61.

²⁰⁸⁷ *Ibid.* p. 19.

²⁰⁸⁸ MARCHAN FIZ, S., *La estética...op. cit.*, p. 110.

²⁰⁸⁹ B.N., pp. 37 y 38.

²⁰⁹⁰ V.A., p. 19 y 20.

Acudiendo de nuevo a su experiencia personal, señala en qué consiste esa "especial sensibilidad", producida frecuentemente a causa de una fuerte experiencia vital²⁰⁹¹. Tàpies relata que, de joven, padeció:

[...] un ataque de taquicardia que me produjo una conmoción espectacular que constituye uno de los hechos más impresionantes de mi vida. Me consideraron ya muerto e incluso llegaron a darme los últimos sacramentos. Luego, a través del tiempo, me quedaron espantosas crisis de asfixia provocadas en parte por el pánico de que se repitiese el ataque, las cuales me ponían intermitentemente en un extraordinario estado mental... se me fue paralizando todo el cuerpo, empezando por un hormigueo y un enfriamiento de los pies que se me fue extendiendo por todos los miembros y me daba la apariencia de un verdadero cadáver. Recuerdo haber oído a mi madre, que entre sollozos, decía al médico: "Se está acabando, ya está listo". Y recuerdo también cómo yo, con la mirada, me iba despidiendo de todos. Luego de algunas inyecciones de morfina, reaccioné y volví a la vida²⁰⁹².

Esta situación, prolongada en el tiempo, le provocó un auténtico *estado alterado de conciencia* que le proporcionó:

[...] una extraña clarividencia que me descubría una realidad más auténtica que la asequible por la gente "normal",²⁰⁹³.

A este mal se le unió otro muy común en la época: la tuberculosis, a causa de la cual sintió:

[...] como si con la llegada de aquel mal tuviera que prepararme para el necesario sacrificio simbólico, como el que practican los chamanes para renacer a una etapa superior de la existencia. Y, efectivamente, todo aquello me condujo a una especie de muerte ritual... hasta los límites mismos de la locura²⁰⁹⁴.

Y concluye:

[...] entonces se decidió mi porvenir²⁰⁹⁵.

A la duda -y cierta ambigüedad- sobre la naturaleza del artista, se sobrepone la certeza de su voluntad de investigación:

Pero, sea como sea, lo que sí puede asegurarse es que, de modo genérico, aunque aparentemente se esté siempre discrepando y yendo contra

²⁰⁹¹ B.N., p. 40.

²⁰⁹² M.P., p. 145.

²⁰⁹³ *Ibid.*

²⁰⁹⁴ *Ibid.*

²⁰⁹⁵ *Ibid.*

*corriente, el temperamento de algunos artistas obedece a una voluntad apasionada de contribuir, como quien más, a muchos esfuerzos honestos que se hacen en la sociedad para estimular a los ciudadanos a obtener el conocimiento más profundo posible de la realidad*²⁰⁹⁶.

El artista es así uno más de los actores en la transformación de la sociedad, interviniendo en la realidad, por lo que su actividad tiene siempre algo semejante a la filosofía, la ciencia, la poesía o la política:

*El artista participa, en cierta manera, de todas, ya que investiga, descubre, defiende y propaga una idea igual que ellos*²⁰⁹⁷.

Por eso se incluyen dentro de las obligaciones del artista estar al día de los últimos avances o descubrimientos del pensamiento o la ciencia contemporáneos:

*Es inconcebible que el pintor, a menos que se encierre en una torre de marfil, se considere apartado de los avances conseguidos por las otras disciplinas intelectuales; filosóficas, científicas y políticas*²⁰⁹⁸.

La posición del artista en la sociedad es equiparable a la de los pensadores y científicos en el denominador común del trabajo por el *progreso*:

*Si logramos un nuevo concepto de la realidad no es por un capricho personal sino a causa de hechos concretos que ocurren a nuestro alrededor. No se trata, pues, de una visión particular, aislada; en esta visión participa y contribuye con un intercambio mutuo todo un sector de una generación, el que tiene realmente vitalidad y está presente en nuestros actos y el que podríamos calificar de grupo de intelectuales progresivos o de vanguardia*²⁰⁹⁹.

Así, el artista ya no es el *genio* que ostenta un *sentimiento de superioridad y desdén como venganza contra su tiempo*; no es un *superhombre*²¹⁰⁰, sino que mantiene más bien una posición por la que su actividad es un *tipo de trabajo social*²¹⁰¹.

Según Tàpies, la personalidad ideal de artista debería reunir algo de todas las actividades y disciplinas antedichas; sería así un ejemplo de *hombre total* tan caro al pensamiento ilustrado que heredan Schiller y el idealismo estético:

²⁰⁹⁶ V.A., p. 20.

²⁰⁹⁷ B.N., p. 41.

²⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁰⁰ ARGULLOL, R., El Héroe y el Único, *op. cit.*, p. 273.

²¹⁰¹ BÜRGER, P., Crítica de la estética idealista, *op. cit.*, p. 80.

Todo son facetas de una misma actividad, la humana, frente a los inagotables misterios y problemas que plantean las relaciones del hombre con la naturaleza y de este mismo hombre con sus semejantes. Por lo que a esto respecta, conviene que recordemos que en las personalidades máximas de la historia del arte (Leonardo da Vinci es un ejemplo muy popular) estas facetas llegan incluso a aparecer reunidas.

*Hay, o debería haber siempre, un diálogo constante y una marcha paralela entre las diferentes disciplinas intelectuales y la tarea del artista.*²¹⁰²

En entrevista con Bárbara Catoir manifiesta una de las funciones más importantes del artista:

*[...] creo que Dios y muchos símbolos religiosos no son más que proyecciones humanas. Y el artista, al igual que el poeta o el filósofo, puede contribuir a ponerlas de manifiesto*²¹⁰³.

Así, se relaciona aquí la noción del artista como mediador y la condición simbólica del arte.

Pero, hay un momento en que el artista debe emprender su propio camino específico, diferente al de los científicos y pensadores. Es el trabajo en el taller, en donde se debe exclusivamente a sí mismo, aunque siempre condicionado por la conciencia de pertenecer a una tradición, con lo que, simultáneamente, se afirma la inapelable independencia del artista, a la vez que niega, de nuevo, la noción semidivina de genio, pues, por respeto a esa tradición, el artista no puede nutrirse de puro subjetivismo:

*Aquí es donde sube verdaderamente el telón para el artista. Si bien por su actitud espiritual es miembro de todo un grupo de intelectuales, dentro de su generación, y mantiene un contacto (consciente o no) con las disciplinas antes mencionadas y el diálogo (real o tácito) con quienes las cultivan, no vayamos a creer que el artista pueda extraer de ellos las fórmulas que orienten su creación. El artista se halla completamente solo con los problemas de su profesión y de su tradición propia*²¹⁰⁴.

En el artista se deben conjugar las facultades individuales, cognoscitivas racionales y analíticas, con las intuitivas y holísticas, que emplea para dar forma a su obra, pero, respecto al *contenido* del arte, participa de un *fondo común*, lo que limita la idea de que la creación personal deba verse como un don especial, es decir, la cualidad de *genio*. La presencia de este fondo común es lo que hace pensar que *el arte es realmente un asunto colectivo*; de hecho, esta idea viene avalada porque es una *creencia en la que coinciden todas las*

²¹⁰² B.N., p. 41.

²¹⁰³ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 99.

²¹⁰⁴ B.N., p. 42.

civilizaciones, lo que, realmente, puede contribuir a la buena marcha del mundo²¹⁰⁵.

Por ello, frente a un exceso de individualismo y la exacerbación personalista, cabe preguntar:

[...] *qué hay de nuevo ante todas las sabidurías que nos ha legado la historia*²¹⁰⁶.

La labor del artista, a partir de ciertos *dones artísticos especiales*, consiste precisamente en tener en cuenta las *profundas sabidurías* que nos transmite la historia y relacionarlos con los conocimientos y creencias de una época determinada. Esto es lo que provoca que el *arte sea realmente arte y no sólo un discurso metafísico y moral*; y ello mediante el trabajo específico y la creación de *formas adecuadas* que posean la capacidad de sugerir ciertos contenidos que pertenecen a cierto común *mundo espiritual*²¹⁰⁷.

La presencia de estas cualidades y capacidades específicas ponen en duda la afirmación de que *cualquiera puede ser artista*:

[...] *la cuestión estriba en que, como tantas veces se ha discutido, una cosa son las buenas intenciones espirituales o morales, y otra que, además se posea el conjunto de cualidades o "dones artísticos" que caracterizan a determinadas personalidades, lo cual, al fin y al cabo, hace que el arte sea verdaderamente arte, con todos los enigmáticos mecanismos, recursos, métodos, aventuras y sorpresas que le son propios, pero donde el mundo "espiritual", como hemos visto, no deja nunca de ser su fundamento imprescindible e inseparable*²¹⁰⁸.

Porque, en definitiva, en palabras de Walt Whitman:

*Todo esto está muy bien hasta que estalla un rayo de desafío [...] y nada perdura entonces fuera de las cualidades personales*²¹⁰⁹.

Se afirma así la necesidad de una personalidad en la que prima la creatividad y originalidad. Así también lo han entendido los historiadores del arte:

*Porque producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad.*²¹¹⁰.

²¹⁰⁵ V.A., p. 71.

²¹⁰⁶ B.N., p. 149.

²¹⁰⁷ V.A., p. 70.

²¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁰⁹ B.N., p. 89.

²¹¹⁰ TATARKIEWICZ, V., *Historia de seis ideas*, *op. cit.*, p. 294.

Es el sentido común el que dicta, según Tàpies, la necesidad de que el artista deba *alcanzar una voz propia*. El artista ha de conseguir un vocabulario propio, normalmente tras largos años de trabajo, y precisa, además, que este vocabulario se fundamente en un *pensamiento*.

En sentido contrario marchan las teorías que, desde el análisis "científico" y lingüístico pretenden conceptuar al artista como un mero *especialista en comunicación*, transmisor de ideas que ni siquiera es preciso que sean propias. Así se propugna la necesidad de acabar con los artistas, sus mensajes personales y *hacerlos caer de sus pedestales*²¹¹¹.

Tàpies, piensa que esto último es buena idea, con tal de que sea general, pero no deja de ser demagogia cuando las condiciones de una época justifican la necesidad de la formación personal del hombre y específicamente del artista, la construcción de una *manera de ser y de pensar*²¹¹².

Así, la noción de artista se desarrolla en el siguiente sentido:

*Quiero apresurarme en aclarar que, pese a mis protestas personalistas, no pretendo que este reajuste sea el producto de una forma individualista de ver las cosas. No creo en los cultivos del yo, ni en ninguna forma naif (por exceso de individualismo) de comprender la realidad. Tampoco son aceptables las expansiones de problemas personales que tantas veces se confunden con lo que es propiamente humano) La acción personal a la que me refiero aparece después, cuando el artista entra verdaderamente en funciones, o sea, al encararse con el problema de dar forma a la expresión*²¹¹³.

Finalmente, negado el *vedetismo*, nada refleja mejor la noción que Tàpies posee de artista como las palabras de uno de sus máximos referentes de la historia del arte:

*Siempre me ha impresionado aquella idea de Paul Klee cuando en su famoso discurso en el Museo de Jena decía, al presentar la parábola del árbol, que, de la misma manera que el tronco transmite la sabia de la raíz a las ramas, el artista ocupa también un lugar muy modesto. No es un servidor sometido, pero tampoco es un señor absoluto, es simplemente un intermediario, un transmisor de la naturaleza*²¹¹⁴.

De nuevo aparece aquí el problema, central en la estética tapiesiana, -cargado de resonancias románticas pero de plena actualidad-, de la relación del hombre con la *naturaleza*. Y el artista forma un puente privilegiado para transmitir a la sociedad la voz de aquella.

Relacionado con esta labor mediadora y con la ya mentada noción de mimesis como imitación de la producción de la naturaleza, se encuentra la

²¹¹¹ R.A., p. 82.

²¹¹² B.N., p. 148.

²¹¹³ *Ibid.*, p. 41.

²¹¹⁴ *Ibid.*

idea del artista como conformador de la realidad, una realidad siempre en perpetuo cambio. Se trata del artista como *creador de mundos*. De ahí que, como señala Tàpies, el propio Klee haya afirmado:

*Esta forma recibida no es el único mundo posible*²¹¹⁵.

Este es el sentido profundo de la sátira desarrollada por Klee en su obra plástica, que ha tenido como objetivo realzar el respeto al hombre, defender su dignidad y la posibilidad de *hacer un mundo más bueno*²¹¹⁶.

3. CREATIVIDAD. IDEAS Y CREENCIAS.

Así, el artista no pretende únicamente producir un *reflejo de la realidad*, sino que debe actuar directamente *sobre la realidad*, a veces, -en palabras de Paul Eluard-, en una *anticipación de la realidad* o, al menos -afirma Tàpies- *yendo más allá de lo ordinario*²¹¹⁷.

Por ello, posee el artista una condición *fundante* y no solo como creador de su propia obra. Se trata de la apertura de *lo claro* de la función poética heideggeriana o la actitud *radicalmente artística* en el pensamiento de María Zambrano²¹¹⁸; se trata del arte en su cualidad *operativa* y, en definitiva, del concepto moderno del artista como *creador*.

Pero para que el artista posea la facultad de *transformación* y no sólo de reproducción de lo meramente visible, ha de participar de una cierta *concepción del mundo*. Es decir, ha de tener una *ideología*:

*Sabemos que algunos les costará todavía comprender, por poner un ejemplo, que, si de jóvenes elegimos a Picasso o a Joan Miró como maestros, fue precisamente porque detrás de su obra encontramos una "concepción del mundo" que nos pareció mejor que la que se tenía por "normal". Y que también entonces, por seguir con otro caso nuestro, nos sentimos solidarios y defensores de los primeros poemas de Joan Brossa porque se avenían con nuestra manera de ver la vida*²¹¹⁹.

Tàpies exige del artista, para que sea realmente participe del *Arte*, *con mayúscula*, poseer un fondo de *ideas* o *creencias* inmediatamente relacionadas con la epistemología, la capacidad para descubrir lo *esencial de las cosas*²¹²⁰, a contracorriente muchas veces de la ideología dominante en la sociedad en que habita.

²¹¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

²¹¹⁶ *Ibid.*

²¹¹⁷ B.N., p. 192.

²¹¹⁸ ZAMBRANO, M., *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 99.

²¹¹⁹ *Ibid.*, p.158.

²¹²⁰ *Ibid.*, p. 157.

Y el artista ha de manifestar esta ideología, fundamentalmente con los medios que le proporcionan su oficio, pero, a veces, sobre todo en circunstancias de falta de libertad, también de viva voz. Aquí Tàpies, echando la vista atrás, hace referencia, en clara autocrítica, a la cautela mantenida por los artistas durante la dictadura franquista frente a una segura represión, a la hora de hacer públicas sus ideas y creencias. Y este vacío ha provocado que durante largo tiempo la comprensión de la relación entre arte y filosofía haya sido más ardua en el propio país:

*Pero también sabemos, evidentemente, que si esta relación del arte o la poesía con una determinada "filosofía" cuesta de entender, no es por casualidad. Aparte de unas dificultades generales, como veremos, para nosotros han sido cuarenta años de tener que decir las cosas a medias y de que el terror nos hiciera poner a todos cara de buenos chicos sin apenas ideas para que los burgueses que controlaban la pintura, o que se lo creían, no nos aplicaran demasiado la ley del silencio o la marginación total, y es explicable que aquí todavía se vea menos claro que en otros lugares cómo se engrana una cosa con la otra*²¹²¹.

Esos *otros lugares* son aquellos países que han tenido la fortuna de vivir en libertad y se ha podido escuchar lo que tenían que decir los grandes artistas contemporáneos que han hecho gala de su libertad de pensamiento, *ayudando seriamente a leerlos y sobre todo a asimilarlos*²¹²².

En este sentido, los escritos y declaraciones de los artistas han impedido que la crítica les interprete en falso y *hacer decir al arte lo que no ha querido decir nunca*²¹²³.

Por ello y consecuentemente con el principio de que la obra de un artista es la actitud vital en su conjunto, es conveniente, paralelamente a la valoración de las obras de arte, observar *toda* la personalidad del artista, y por lo tanto no nos debe ser indiferente:

*Que sus autores crean esto o aquello, vayan a misa, piensen que el universo está regido por tales o cuales poderes celestes, celebren o no la inmortalidad del alma, condenen o no "el mundo" y "la carne", crean o no en el infierno o en el libre albedrío... Con todas las consecuencias que eso puede tener igualmente para hacernos o no sensibles a tantas cuestiones que nos encontramos en la vida de cada día, que pueden ir desde la defensa de un paisaje frente a la destrucción de la naturaleza por el industrialismo del beneficio, hasta las luchas sindicales contra la explotación de clase, desde el control de nacimientos hasta la emancipación de la mujer, desde el divorcio hasta la misma elección del partido político*²¹²⁴.

²¹²¹ *Ibid.*

²¹²² *Ibid.*, p.159.

²¹²³ *Ibid.*

²¹²⁴ *Ibid.*

Porque, en definitiva:

[...] *la más mínima pincelada que de un pintor variará según piense o crea una cosa u otra*²¹²⁵.

Así, el pensamiento del artista y su personalidad toda se transparentan en su obra. Por eso, los más importantes artistas de la modernidad han sido aquellos que dotaron a su arte de un contenido fundamentado en profundas ideas y creencias. Se trata de un conjunto de artistas que han constituido una auténtica corriente de pensamiento cuya real *intencionalidad* ha sido acallada, precisamente porque es peligrosa para las fuerzas reaccionarias²¹²⁶. Y, precisamente, este es el arte forma parte del arte de todos los tiempos.

Así, la noción de artista y la consiguiente de *creatividad*, en cuanto que participan de una corriente de pensamiento que subyace bajo la variedad de formas, limita de nuevo la noción exacerbada de genio como pura subjetividad y ausencia de reglas, así como la creatividad surgida *ex nihilo*.

4. CREACIÓN Y NOVEDAD.

En su momento, vimos cómo Tàpies negaba valor intrínseco a la *novedad por la novedad*, principio que suele servir de consigna a la sociedad de consumo²¹²⁷.

Sin embargo, cuando, en 1955, presentó en Santander su conferencia "La vocación y la forma", expuso su pensamiento sobre la posición que debía de ostentar el artista en la sociedad contemporánea:

*Jamás he podido imaginar al artista trabajando "sub specie aeternitatis", desarrollando un concepto de lo Bello como valor inmutable, y tampoco puedo verlo supeditado a ningún programa o ideología que no responda a circunstancias, a hechos reales, que él, como pensador independiente, es precisamente quien debe contribuir a suscitar*²¹²⁸.

Así se relaciona la posición activa del artista con el concepto de cambio y novedad.

El artista será siempre algo vivo y cambiante, como la misma realidad de la que decimos que es expresión, y que no es fija, sino que constituye un concepto variable que nosotros mismos construimos de ella. Considero por lo tanto su tarea como no puramente receptiva; no es, como algunos dicen, el reflejo de una época; más bien creo que su papel puede ser también actuante y

²¹²⁵ *Ibid.*

²¹²⁶ B.N., p. 160.

²¹²⁷ Ver pp. 168 y ss.

²¹²⁸ B.N., p. 39.

*que, en convergencia con la tarea de muchos otros, tiene en sus manos el poder de modificar aquel concepto*²¹²⁹.

También los historiadores del arte han asociado la categoría de la creatividad con la novedad; *a medida que la asociación entre el arte y la belleza se fue debilitando se fortaleció la noción de creatividad, hasta el punto de que se entiende hoy que no existe arte sin creatividad, no existe el arte sin innovación o, en palabras de Dubuffet, el único sistema favorable al arte de la revolución permanente*²¹³⁰.

Y exactamente la misma expresión, "revolución permanente", utiliza Tàpies para significar la necesidad de superar la escisión que el academicismo traza entre *valores temporales y valores espirituales*²¹³¹. Y los protagonistas de esta ruptura fueron los artistas y poetas que, en palabras de G. Bataille, rompiendo la *majestad abrumadora* que se expresaba en iglesias y palacios, desde finales del siglo XVIII o principios del XIX, pasaron a *cantar lo que ellos eran*²¹³².

La *especial sensibilidad* que caracteriza a los artistas lo es porque, si bien es cierto que *todo el mundo lleva en sí la posibilidad de conocimiento de la realidad*²¹³³, también lo es que *la profundización en la realidad requiere un estado de "angustia psíquica"* que caracteriza al artista²¹³⁴.

Por ello se puede conceptualizar la *creatividad* como el proceso por el cual el artista *desvela su visión de la realidad*, a través de una *vivencia maravillosa*, no comprensible intelectualmente, mediante la *introspección y meditación profunda y la interacción de lo consciente y de lo inconsciente*²¹³⁵.

5. CREATIVIDAD Y COMUNICACIÓN.

En un escrito de 1973, titulado significativamente *Personalidad, perennidad y juego*, afirma Tàpies que la peor acusación que se le puede hacer a un artista es afirmar que carece de personalidad, es decir, que se dedica a copiar, a *plagiar*:

Si dejas de profundizar en tu terreno invades enseguida el de otro. Si te detienes, te pisan los talones enseguida, dice Miró. Es vital, y tan sencillo como ir en bicicleta. Cuesta creer, pues, de momento, que la impersonalidad

²¹²⁹ B.N., p. 40.

²¹³⁰ TATARKIEWICZ, Historia de seis ideas, *op. cit.*, p. 299.

²¹³¹ B.N., p. 117.

²¹³² V.A., p. 123

²¹³³ A.E., p. 215.

²¹³⁴ *Ibid.*, p. 216.

²¹³⁵ V.A., pp. 124 y 125.

*pueda ser erigida, como pretenden algunos, en un nuevo signo de evolución en el futuro artístico*²¹³⁶.

Así, se relaciona la noción de personalidad con la de originalidad, frente al apropiacionismo de la posmodernidad.

El artista no es un "comunicador", porque no se trata de lanzar mensajes o slogans populares fácilmente comprensibles. La historia enseña que no es el arte el que ha descender a lo popular, sino la sociedad elevarse hacia el arte:

*También sería absurdo [...] querer explicar los cambios del arte actual sólo por un afán de dejar de ser "ser el hombre que habla, que transmite unos contenidos, para convertirse en un especialista en la -¡tan de moda!- comunicación" o de la "intercomunicación". Cuando es tan sabido que el gran arte -como la sabiduría- a menudo las ha despreciado (pensemos en Rimbaud y en todo el arte de los "solitarios" que casi siempre resulta ser más importante y menos solitario de lo que se creía) o que, por lo menos, nunca se ha apresurado a rebajarse para comunicarse o hacerse entender, sino que, por el contrario, ha esperado que sean los otros los que se eleven hasta él*²¹³⁷.

Antes de los análisis estructuralistas, de los sondeos de márketing, de los nuevos medios, los artistas de vanguardia ya estaban lejos de ser *sonámbulos sin ningún reflejo ni ningún interés por los problemas de la sociedad*. Aquéllas son las mismas tendencias que, en su obsesión igualitarista, pretenden *agrisar las personalidades*, pero sin que tenga más valor que las propias *promociones de ventas*²¹³⁸.

La idea de personalidad no lo es por la búsqueda de la distinción por sí misma, sino como consecuencia de la propia necesidad de formación del artista como hombre y el desarrollo de su propia línea de actuación en la práctica artística, a través de la que actúa como un auténtico investigador:

No nos debe extrañar que a muchos de los grandes creadores que han vivido el arte en su profunda totalidad, es decir, tanto como una Weltanschauung -una concepción del mundo- o como una forma de comportamiento ético, les haya preocupado poco, obviamente, la idea de ser "personales" u "originales". A todo el que tenga algo que decir y quiere imponer su voz, por fuerza la personalidad se le ha de manifestar por sí sola. Pero aunque el mismo lo ignore, en todas las épocas un artista ha sido considerado tanto más grande y ha sido tanto más apreciado cuanto más fuerte haya sido su personalidad, cuantos más "poderes" de sugestión haya tenido su manera de hacer arte. Esto es consecuencia de la "virtud" que tiene quien se trabaja a sí mismo con vistas al perfeccionamiento; la fuerza -la vitalidad- que le da el contacto con las verdades esenciales. Y olvidar esto tal vez sería una de tantas contribuciones confusionistas al debilitamiento del

²¹³⁶ B.N., p. 73.

²¹³⁷ *Ibid.*, p. 106.

²¹³⁸ *Ibid.*, p. 100.

*arte, así como de todas las costumbres, cosa por desgracia bastante corriente hoy, y de la cual no hace falta decir hasta qué punto hace el juego tan graciosamente a los que ya sabemos*²¹³⁹.

De nuevo aparece aquí la idea, central en Tàpies, de que el artista bebe de un *fondo común*, elemento de perennidad, pero también, - y este aspecto es esencial en la estética tapiesiana- la radical necesidad de la autodisciplina y rigurosa preparación personal, a través del estudio y el trabajo.

Y, desde luego, el problema de la personalidad y la originalidad, se relaciona con el requisito, -para que podamos a algo llamarle *arte*-, de la *forma*:

*Con todo esto los problemas, también tan debatidos, sobre la originalidad, sobre el estilo personal, que en determinados momentos parecían asimismo caprichos individualistas, vuelven al primer plano transformados también en unos modestos ingredientes más, que contribuirán a dar forma sensible a nuestra creación*²¹⁴⁰.

Tàpies relaciona expresamente el problema del principio de *personalidad* con el de la *perennidad*, que confluyen en el deseo innato de perdurabilidad de la propia obra:

*Y relacionado con el principio de la personalidad, y quizá complementándolo, hay también hoy el problema de la perennidad de la obra, igualmente tan discutido y mal entendido. "Yo os invito, poetas, a que seáis futuros, es decir, inmortales," decía Salvat-Papasseit. Es el anhelo que tiene todo artista de que su obra quede y se difunda, el anhelo por la fijación de su visión personal, quizás aquel noble instinto -"otra vida más larga de fama tan gloriosa"- de darse como ejemplo para la posteridad*²¹⁴¹.

6. FORMACIÓN DEL ARTISTA.

En la estética tapiesiana, como estamos viendo, las nociones de personalidad y creatividad están relacionadas con la propia cuestión gnoseológica. Solo se puede acceder a través de una inflexible disciplina personal al conocimiento de la *esencia de las cosas, a descubrir en su interior mediante el propio esfuerzo*²¹⁴².

Evidentemente, aunque sin mencionarlo, Tàpies hace referencia aquí a los exactos y muy estrictos métodos que la filosofía y la praxis orientales han

²¹³⁹ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

²¹⁴² *Ibid.*, p. 124.

desarrollado, como veremos, en la consecución de una percepción más profunda de la realidad.

La noción de artista y de creatividad formuladas reniegan del dirigismo academicista, pero, más allá precisamente de las controversias académicas, se debe ante todo a la propia visión de la realidad en perpetuo cambio:

*Instintivamente siempre me ha sido imposible creer en cualquier tipo de dirigismo en arte. Por convicción soy autodidacta. Y no es por ningún tipo de rencor circunstancial por lo que siento mucha aversión hacia todo cuanto huele a Academia, a Estética, a Humanismo (naturalmente, entre comillas) y a todos los falsos problemas en ellos involucrados. Siempre que pienso en esto me imagino por ejemplo a Newton yendo a una escuela donde se anuncia: "Aquí se enseña a descubrir la ley de gravitación universal". ¿Cómo puede enseñarse aquello que no se sabe aún que exista?*²¹⁴³

El artista ha de mantener una absoluta independencia frente a las influencias exteriores, tanto en su formación como respecto al criterio de críticos, comisarios y galeristas. Y, aún más, frente a cualquier intervención oficial:

*No puedo concebir al artista si no es en plena aventura, en pleno tránsito, en pleno salto en el vacío. En una época en que todo género de intervencionismo está a la orden del día, se va demostrando que la auténtica vida para el arte está, por el contrario, fuera del mundo de los funcionarios*²¹⁴⁴.

7. EL ARTISTA Y LA POLÍTICA.

La idea de la relación que ha de tener el artista con la política y la posible reverberación de ésta en la obra plástica, queda señalada en el relato de su biografía, ya en los años cincuenta del siglo pasado:

Habíamos aprendido a detestar la política estalinista, pero no se crea que pensábamos que todo sucedió en vano ni que creyéramos que las revoluciones se acababan allí. Más detestábamos la "apolítica" (que ya sabemos qué significa) del academicismo abstracto y todas las fantasías sin contenido que iban abriéndose camino con éxito en los países capitalistas – entre los cuales España- y hasta en algún país del Este. Hoy ya es sabido que las ideas políticas y las revoluciones no hacen a un pintor o un poeta: Rimbaud hubiera sido seguramente un gran poeta sin la Commune, y Verlaine lo era ya antes. Como Éluard y Picasso no fueron mejores ni peores luego de hacerse comunistas. Pero también es cierto, como muy bien se ha dicho, que las ideas políticas y las revoluciones siempre dejan una marca y entonces las

²¹⁴³ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

*cosas ya nunca más vuelven a ser como antes. Después de la Commune se acabaron los poetas de Corte. A partir de entonces quien dice poeta dice rebelde*²¹⁴⁵.

Así pues, el artista también es un *animal político*. Pero, por encima de las circunstancias concretas, la función de su oficio pretende expresar los *principios universales estables*²¹⁴⁶. Y esta pretensión excluye el arte explícitamente político:

*Esta dimensión social nunca me ha impulsado a tratar temas de contenido explícito, o a verme obligado a utilizar un lenguaje académico. Siempre he desarrollado un lenguaje personal y he querido llegar al mayor número posible de gente, pero sin plantearme un cambio de estilo. [...] la problemática entre elegir un arte de vanguardia artística o un arte de vanguardia política fue una de las grandes cuestiones en Europa durante los años cincuenta, un dilema que yo sufrí de modo especial. Aunque siempre me he considerado como una persona muy comprometida con mi época, escogí, sin embargo, hacer un arte de vanguardia artística. Con todo, al afectarme a mí personalmente, muchos de los problemas sociales y políticos de mi época también han llegado a repercutir, aun indirectamente, en mi obra. Muchas de mis ideas o experiencias políticas se pueden inferir en mi pintura, aunque estén ocultas y no hayan sido plasmadas de un modo patente a través de un código visual inmediatamente reconocible*²¹⁴⁷.

Se dan aquí dos niveles: la implicación de la obra de arte en lo político cuya idea ha quedado contestada en el anterior párrafo, y la del propio artista. ¿Hasta qué punto ha de implicarse el propio artista en la lucha política?

El artista debe de nadar entre dos aguas: no es posible el dirigismo político del arte que propugnan algunos, pero tampoco el desentendimiento total de la política. Cultura, política y arte se hayan entrelazados. Y, sobre todo, cuando logra tener *voz propia*, es preciso que el artista se convierta en vigía constante y siempre atento, deben ser útiles en la *conquista de la conciencia y de la libertad*, y desde este sentir *los problemas del hombre y de la sociedad*²¹⁴⁸.

Desde luego, algo evidente es que, en la lucha política, todos los grupos pretenden atraer a sus filas a los artistas reconocidos. Y la independencia acarreará forzosamente la calificación de individualistas:

[...] a menudo derechas e izquierdas siguen disputándose al poeta y al artista con las mismas obsesiones, al fin y al cabo, del exceso o el defecto de siempre: o bien hay que sacar alguna cosa de su obra para despolitizarla de determinadas intenciones, o hay que añadirle alguna cosa para politizarla por

²¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁴⁶ V.A., p. 83.

²¹⁴⁷ Entrevista realizada por M. Borja-Villel, en "Antoni Tàpies, 1960-1980", *op. cit.* p. 13.

²¹⁴⁸ B.N., p. 150.

*otras. Y en medio de la discusión ver cómo se olvida el respeto por la obra en sí misma, lo que ella propone y la política que de ella se deduce*²¹⁴⁹.

En este sentido critica tanto a los conservadores y academicistas por *extirpar toda "temporalidad" de artistas y poetas* y separar los valores espirituales de los temporales, como la necesidad que sienten las izquierdas de añadir adjetivos a obras que nunca han dicho nada más allá de sí mismas. Porque lo único que interesa es el arte que mantiene:

*[...] con todas sus consecuencias la línea más profunda, la de la subversión total, de la revolución permanente, un arte como auténtica actividad del espíritu, una poesía "que ha vencido su localismo, su carácter de lunática superstición, su floralismo rústico, para convertirse en una ética [...] una filosofía [...]"*²¹⁵⁰.

Así, Tàpies enlaza el problema de la relación del artista respecto a la política con la propia noción de arte y su función esencial como vehículo de conocimiento y su unión indisoluble con la ética. De ahí que lo importante, lo único auténticamente revolucionario, no es que el artista ni su obra sean "políticos", sino que tanto la actitud de aquél como las formas y contenidos de ésta, tengan sentido por sí mismos.

Tàpies hace suya la exclamación de J. V. Foix:

*Pero ¡poetas!, ¡arquitectos!, ¡ciudadanos!, por el bien de vuestra patria, por el bien de la humanidad, no abandonéis nunca vuestros castillos, cultivad vuestras posesiones*²¹⁵¹.

Es así posible que, en su *desorden individualista*, artistas y poetas puedan estar mucho *más atentos a la colectividad que quienes alardean de ello*. Lo contrario podría llevar al absurdo de hacer depender la creación del criterio del *equipo consultivo* o el *comisario de turno*²¹⁵².

Así, cuando el artista cree conveniente realizar alguna acción, algún gesto en el ámbito político, precisamente la *investidura que le ha procurado su propia obra*, hace que sea más efectivo que cualquier testimonio de cualquier político²¹⁵³.

Tàpies hace referencia a *El temps barrat*, de Alexander Cirici Pellicer²¹⁵⁴ para recordar la polémica surgida en Cataluña en los años treinta del siglo pasado sobre el grado de compromiso entre la vanguardia artística y la

²¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

²¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

²¹⁵² *Ibid.*

²¹⁵³ *Ibid.*

²¹⁵⁴ CIRICI PELLICER, A., *El temps barrat*, Destino, Barcelona, 1973.

política, señalando cómo los artistas se veían sujetos a *incontables solicitudes* que hicieron exclamar a J. V. Foix:

*Nadie deja al poeta en su propia libertad*²¹⁵⁵.

Según Tàpies, la polémica ha seguido viva posteriormente. Porque, si nos preguntamos sobre qué sea el vanguardismo, de nuevo se plantea el grado de compromiso de la obra de arte y del propio artista con los reclamos de la sociedad y, en definitiva, la relación entre el arte y la política²¹⁵⁶.

Tàpies reivindica la plena independencia personal del artista y remite la esencia de su compromiso a la propia obra. Así, señala de nuevo a J. V. Foix, uno de los máximos referentes de su juventud:

*Hay cien maneras de servir al país [...] nos recordaba J.V. Foix un día, con palabras que, según él mismo, eran habituales entre los apóstoles laicos de la Revolución Francesa. Servir al país, “manejo la escoba para la patria, señor”*²¹⁵⁷.

Frente a las críticas de falta de compromiso político expreso por parte del artista, Tàpies opone una noción de compromiso con la sociedad que hace referencia a la propia construcción de ésta a través del buen hacer profesional, pero, como estamos viendo repetidamente, no solo del artista, sino de todas las profesiones, que deben estar animadas por una filosofía profunda:

*[...] todo vibra y adquiere sentido cuando hay grandes ideales arraigados en nuestras más nimias acciones, por individualistas que parezcan*²¹⁵⁸.

En este sentido es conveniente un cierto distanciamiento del artista respecto de la lucha política concreta:

*Es cierto que el artista, para su trabajo, tiene necesidad de “recogimiento” de un cierto distanciamiento solitario. Todos los grandes maestros lo han practicado. Lo vemos expresado por grandes poetas, por Wordsworth, por Rilke... “te has de apartar de la sociedad para sondear en la profundidades de donde surge tu vida” “Soledad, retiro, tranquilidad” O en Milton “sosegada y grata soledad”*²¹⁵⁹.

²¹⁵⁵ B.N., p. 98.

²¹⁵⁶ *Ibid.*

²¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

²¹⁵⁸ *Ibid.*

²¹⁵⁹ *Ibid.*, p.148. Hace referencia Tàpies aquí a la obra de H. Read, *Al diablo con la cultura*, Ahimsa, Madrid, 2000, p. 15, sobre todo en la noción de *Einsamkeit*, (*soledad, retiro, tranquilidad*).

Pero este conveniente retiro no implica el aislamiento del artista en una especie de torre de marfil:

Pero como lo aclaraba muy bien Herbert Read, [...] eso no quiere decir -y sería un grave error pensarlos- desinterés por los problemas sociales y políticos²¹⁶⁰.

De ahí que Tàpies defienda la plena legitimidad de los *escritos de pintores*, refiriéndose a los mismos no solo en relación a la reflexión sobre el arte, sino en el compromiso directo, incluso en el terreno político, a fin de poner la palabra al servicio de la sociedad. Y ello no es solamente un derecho, sino un deber.

Este actuar o *ποιεῖν* implica el deber de poner la palabra al servicio de la *libertad y de la mejora de los hombres*. Lo contrario representa la aceptación de una interesada noción de artista *todo instinto*, como *fuerza ciega de la naturaleza* y negando la legitimidad de que, además de *crear un arte puro*, en palabras de Gauguin, *hay cosas que hay que decir y se tienen que decir²¹⁶¹*.

Quizás el ejemplo de Gauguin sea muy expresivo de la idea del compromiso personal como ciudadano y un necesario apartamiento como artista. Un cierto apartamiento de la sociedad no es una decisión personalista ni caprichosa, sino necesaria para acumular el *material psicológico* que conviene a su labor²¹⁶².

Por esto, siguiendo a Herbert Read, Tàpies afirma que esta búsqueda de la soledad no es antisocial, sino todo lo contrario, trasciende el egoísmo (y) constituye, por eso mismo, una actitud social, que equivale también, coincidan o no con un partido político determinado en un momento determinado, a actitudes políticas²¹⁶³:

Son obligadas entonces las viejas preguntas. ¿Acaso la poesía de un Paul Éluard, como se ha dicho, sólo fue buena para la comunidad cuando el poeta se afilió a un partido? ¿Fue Picasso más social por su obra o por el hecho de haber asistido a los congresos de la paz de Roma o Sheffield? ¿Acaso Joan Miró se interesó más por el pueblo desde que empezó a realizar pinturas murales...?

Es la cantinela de siempre, el tic obsesivo de que el creador es más social, más progresista, por hechos añadidos o accesorios. No por su obra, no por lo que ha dicho en su propio terreno²¹⁶⁴.

Sólo en determinadas circunstancias el artista se ve compelido a arrojar a la palestra política:

²¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 194.

²¹⁶¹ *Ibid.*, p. 193 y 194.

²¹⁶² *Ibid.*, p. 149.

²¹⁶³ *Ibid.*

²¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 99.

*Pero hay condiciones especiales, nos decía también Foix, que obligan al poeta a ocupar el lugar del político. Además de la obra, puede haber a veces una acción, un testimonio político que también cuenta*²¹⁶⁵.

Pero, haciendo abstracción de ciertas actuaciones concretas, se reivindica ante todo el valor de la obra. Y si el artista permite que lo explícito de la política penetre en la misma, perderá su eficacia:

*El poeta, como poeta, no tiene otra motivación lírica que la propia poesía [...] si quiere intervenir como tal en ella (la revolución de la mayoría) la poesía se ahoga en las aguas mórbidas de la retórica*²¹⁶⁶.

Por lo mismo Tàpies justifica la actitud de Joseph Beuys, a la vez que fija su propia postura. Coincide con Beuys en la necesidad de que la obra de arte incida en la realidad, incluso encuentra legítima la posición de aquél al hacer política directamente, pero, personalmente, de nuevo, entiende más eficaz la dedicación a los propios medios de expresión:

*Como él, también yo he dicho muchas veces que deberíamos tratar nuestras vidas y toda la naturaleza como si fuere el material para hacer la más bella obra de arte. No es raro para mí que Beuys pretenda incluso hacer política. Creo que ahora centra su actividad en ello. Yo prefiero delegar a los políticos y así poder seguir pintando*²¹⁶⁷.

La función primordial del artista es, en el pensamiento tapiesiano, la investigación en el medio que le es propio. Si la exploración de las técnicas, los materiales, las formas y los contenidos resultan relevantes en la concreción de la obra de arte, este es el mejor servicio que puede ofrecer a la sociedad:

*El artista se sumerge en las profundidades de la soledad no por egoísmo, sino para poder alcanzar, con angustia –y de ahí, como hemos dicho, su grandeza- el material psicológico que le es propio en su trabajo: sentimiento, emociones, esperanzas, temores, que bullen en el inconsciente, por todo el inconsciente colectivo de su pueblo*²¹⁶⁸.

Porque, siguiendo a Herbert Read:

²¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 98.

²¹⁶⁶ *Ibid.*

²¹⁶⁷ COMBALÍA, V., "Dos conversaciones con Antoni Tàpies" 1980-1988.en *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, p. 196.

²¹⁶⁸ B.N., 149.

*Y las actitudes que trascienden el egoísmo son, por eso mismo, sociales y actitudes sociales equivalen también a actitudes políticas*²¹⁶⁹.

Por ello, concluye Tàpies:

*Las aspiraciones socializantes, como es de sobra conocido, deben aplicarse a otros terrenos. A menos que volvamos a considerar que es mejor el sistema de tener que reunir al equipo consultivo o llamar al comisario de turno antes de dar una pincelada o escribir un verso*²¹⁷⁰.

Pero, de nuevo, todo ello no implica en el artista el apartamiento como ciudadano que le obliga al compromiso concreto con las organizaciones que defienden el progreso:

*[...] una militancia diaria contra todo lo que va desde los atentados a la libertad hasta las más nimias profanaciones en el mundo del amor, del trabajo y del ambiente natural que necesitamos para vivir. Es también una solidaridad política total con las organizaciones que luchan por todo ello*²¹⁷¹.

Porque, el artista, también es un ciudadano, y como tal también le afectan las cuestiones sociales:

*Y que muchos sigan pensando todavía que, al artista, sólo lo hace una extraña “belleza”, una gracia, un saber independiente de estas cuestiones, que a algunos atolondrados hasta les parece que son cosas menospreciables que no han de ensuciar para nada a los artistas. Hábitos difíciles de combatir porque se ocultan en medias verdades traidoras que siempre han tenido un cierto predicamento porque hacen el juego de muchos intereses*²¹⁷².

Y, en definitiva:

*Artistas desconcertantes como profetas paradójicos, y hasta como grotescos ascetas. Poetas “delirantes” como místicos, que nos sostienen en la fiebre del desfallecimiento. Magos que dan su mismo cuerpo en ejemplo. Que nos hacen participar en un juego purificador o que nos excitan con la hiel del eterno inconformismo. ¿Arte como moral? Siempre ha sido así. Arte sobre todo ligado al carro del reto vital, a las uñas de los que piden justicia y amor. Arte como ayuda, como apoyo a la necesaria meditación. Arte como contemplación, arte como acción*²¹⁷³.

²¹⁶⁹ Version en castellano, Read, H., *Al Diablo con la cultura*, Ahimsa, Madrid, 2000.

²¹⁷⁰ *Ibid.* p. 100.

²¹⁷¹ B.N., pp. 137 y 138.

²¹⁷² *Ibid.*, p. 159.

²¹⁷³ *Ibid.*, p. 111.

VI.- PROCESO CREATIVO. TÉCNICAS Y MATERIALES.

Aquello, quebradizo, que golpea; y que no se descifra con nombrarlo. Aproximaciones. Reiteraciones. Tanteos.

J. M. Ullán. (Tàpies, obstinado).

1. LA SOLEDAD DEL ESTUDIO.

Pese a que, como estamos viendo, el artista debe permanecer en contacto con los conocimientos que caracterizan una época y sobre ellos practicar una profunda reflexión, en última instancia, en el taller, se encuentra solo ante su labor, fundamentalmente a través de la experimentación sobre los materiales y las técnicas que le son peculiares²¹⁷⁴.

En todo auténtico creador se da por supuesta la meditación profunda. Pero si esta meditación no va acompañada de una lucha con la materia peculiar suya, comprobaremos que el supuesto artista no ha dado ni un paso adelante y que su obra no ha sido más que una divagación estéril, como lo es cualquier fórmula o teoría²¹⁷⁵.

Tàpies tiene declarado a Arnau Puig no poseer medio ni procedimiento creativo preferido. Trata de utilizar *lo que tiene más a mano* sin más condición que la de que sea *adecuado* para cada situación; pero, si bien los materiales tienen su propia fuerza expresiva, nada se logra sin la consecución de un cierto *estado de ánimo*:

Los poetas y los pintores estamos en un estado de ánimo especial que nos provoca como visiones²¹⁷⁶.

Así, se conjuga en el proceso creativo lo material con lo psicológico, todo ello encauzado al proceso de *hallar algo*. Algo nuevo que ha de *sorprender* al propio artista²¹⁷⁷.

Voy haciendo combinaciones de materiales, mezclo colores, enfrento formas, pruebo a ver qué ocurre. Como el boticario que realiza pruebas con los específicos hasta obtener la fórmula del remedio. Sí, hago algo parecido; hasta me doy cuenta de que lo que aparece, ¿para qué negarlo? me sorprende

²¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

²¹⁷⁵ V.A., p. 122.

²¹⁷⁶ Entrevista realizada por J. A. Valente, en TÀPIES, A. y VALENTE, J. A., *Comunicación sobre el muro*, Rosa cúbica, Madrid, 2004, (1996).

²¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

*de pronto, ¡caray!, me produce una especie de sobresalto, una emoción que me detiene, que me sugiere una pausa*²¹⁷⁸.

La exploración de los materiales produce a veces efectos sorprendentes... y coincidentes con cierta visión del mundo:

*Es curioso, a veces algo simplemente técnico te ayuda a expresar mejor lo que andabas buscando con otros medios. Descubrí que este barniz sintético pega muy bien, porque permite que todos esos granitos de arena se queden- clac, clac, clac- como recién removidos, cada uno en su punto*²¹⁷⁹.

Por eso señala J. M. Ullán: *ello provoca que las partículas participen del Uno sin renunciar a su desprendimiento, a su vibrante soledad*²¹⁸⁰.

Pero, la investigación sobre las técnicas, los materiales y los soportes no debe ser considerada como un fin en sí misma, ni como una búsqueda de la variedad, sino que necesariamente han de someterse a profundas cuestiones vivenciales y filosóficas:

*[...] tal vez destacaría (De la obra gráfica) esa expresividad que he tratado de trasladar al soporte, al papel. Obviamente es muy distinto el trabajar con un papel satinado blanco, sin ningún "accidente" a hacerlo con papeles con, digamos, accidentes, manchas o texturas marcadas. Este último tipo de soporte es el que siempre me ha interesado. Se puede afirmar que, desde un punto de vista tradicional, he tratado el soporte con poco respeto. Siempre he intentado transformar el papel, darle relieve, adherirle elementos externos, o rasgarlo. Del mismo modo que he hecho una pintura poco pictórica, he creado una obra gráfica con elementos que solían ser antitéticos a la misma. Lo que nunca he hecho es buscar la variedad del material y de la técnica por sí mismos. Mi interés en los valores expresivos que estas novedades técnicas implicaban es de carácter filosófico y vivencial*²¹⁸¹.

El estado de ánimo del artista ha de estar relacionado con el estado de ánimo de la sociedad. La consecución de esta conexión indica que el artista es *realista*, porque a través de la investigación se conoce a sí mismo y presenta el resultado de su experiencia ante la sociedad:

Los materiales, por sí mismos, son inertes. La capacidad emotiva de una obra de arte no depende únicamente de ellos. El artista no puede olvidar que el grado de eficacia de su creación va ligado al estado psicológico de la sociedad en que esta creación ve la luz. La emotividad de la obra será más o menos grande, en la mayor o menor habilidad del artista para desarrollar una ideas determinadas en el momento más propicio. Llega hasta ahí por su cultura y principalmente por el conocimiento intenso de su circunstancia.

²¹⁷⁸ ULLAN, J.M., "Esto", en *Arte y parte*, nº 25, 2000.

²¹⁷⁹ *Ibid.*

²¹⁸⁰ *Ibid.*

²¹⁸¹ Entrevista realizada por M. Borja-Villel, en "Antoni Tàpies, 1960-1980", *op. cit.* p. 13.

*Gracias a esta habilidad, que es también un material peculiar suyo, demuestra tener un conocimiento intenso de la realidad. Es realista en el sentido auténtico de la palabra*²¹⁸².

Así, mediante la forma más eficaz para cada momento, el artista vierte las ideas en la sociedad. Se relacionan con ello las categorías de *creatividad* y *recepción*. Y el conocimiento y eficacia de esta relación califica al artista como tal.

En más de una ocasión Tàpies ha equiparado el proceso de producción de las artes plásticas con el proceso de creación musical:

[...] la audición y el estudio de los compositores musicales me estimulaban también el sentido de darme confianza en aquel ámbito, que fui adquiriendo con los años, de transformar mentalmente las emociones en determinadas formas, determinados colores y determinadas texturas, de la misma manera que los compositores las transforman en sonidos, melodías o armonías determinadas. Los artistas de la Bauhaus, especialmente Kandinsky, hasta cierto punto, habían hablado ya de este paralelismo y, a su manera, lo habían sistematizado. Y tengo entendido que, ya anteriormente, el compositor ruso Scriabin había hecho también experimentos en este sentido, que Kandinsky indudablemente debía conocer.

Y el propio proceso creativo se vertebra en torno a la *intuición de las formas* en la búsqueda de las más apropiadas, no como método sino, *inconscientemente*, a través de un *proceso de simbolización*:

*Yo, naturalmente, lo hacía por pura intuición, llevado por el afán de buscar formas adecuadas, interesantes, gracias a las cuales únicamente podía expresar lo que deseaba. Juan Eduardo Cirlot dice con razón que mis imágenes no son casi nunca inducidas desde el método, sino que surgen de mi imaginación "como resultado de un proceso de simbolización de estados anímicos, esto es, como necesidad de espacializar contenidos que quedarían irredentos si no existiera esta vía de plasmación"*²¹⁸³.

En cuanto al propio *proceso de creación* ha explicado Tàpies, muy consciente de la lucha y complementariedad entre lo psicológico y lo material:

La obra se va gestando lentamente en el interior del artista, Se crea como un hábito de pensar y reaccionar en imágenes que después, casi inconscientemente, vamos decantando y seleccionando. Pero, cuando creemos que ya se puede atacar una idea determinada, vemos que la obra también manda porque tiene sus leyes propias de formación internas y externas. Se rebela y nos impone sus condiciones, como los personajes de Pirandello.

²¹⁸² B.N., p. 38.

²¹⁸³ M.P., p. 364.

Como en todas las cosas de la vida, hay un diálogo entre el autor y la materia de su obra. Al comienzo, la meta no es siempre clara "se hace camino al andar",²¹⁸⁴.

Es relevante hacer el seguimiento del relato de las vivencias personales y los "motivos", en definitiva, del proceso creativo, que, en los años cincuenta del siglo pasado, llevaron a nuestro autor a las formas murales y arquitectónicas como soporte de sus ideas y su visión del mundo:

Sin embargo no cabe duda de que los recuerdos culturales aumentaron naturalmente el alcance de esta experiencia. Y desde las divulgaciones arqueológicas que fui absorbiendo, hasta los consejos de Da Vinci, desde todas las destrucciones de dadá hasta las fotos de Brassai, todo esto contribuyó -y no es de extrañar- a que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver con los grafiti de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida, que también circulaba por los muros de mi país²¹⁸⁵.

La confluencia del conocimiento de la historia del arte, el estado de ánimo y la investigación sobre los materiales, desembocó en el descubrimiento de un territorio inexplorado:

Más tarde llegó "la hora de la soledad". Y en mi reducida habitación-estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó. Con un ensañamiento desesperado, febril, llevé la experimentación formal a unos grados de maniaco. Cada tela era un campo de batalla en el que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito. Y entonces acaeció la sorpresa. Todo aquel movimiento frenético, toda aquella gesticulación, todo aquel dinamismo inacabable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro, a cada centésima de milímetro de la materia, provocaron súbitamente el salto cualitativo. El ojo ya no percibía las diferencias, todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático. Fue una gran lección de humildad recibida por la soberbia del desenfreno²¹⁸⁶.

Respecto al propio proceso creativo, Tàpies se pregunta:

¿Por qué extraño proceso había llegado a unas imágenes tan precisas? ¿Y por qué, como primer espectador, me hicieron temblar de emoción? Evidentemente, nada surge de la nada y todo debía tener una explicación. ¿Era la culminación de un proceso de fatiga causado por la proliferación de un fácil tachismo en todo el mundo? ¿Una reacción para salir de todos los informalismos anárquicos? ¿Un intento de escapar de los excesos abstractos y un afán por algo más concreto? ¿Veía acaso con aquello la posibilidad de tocar terrenos aún mas primordiales, los elementos más extremadamente

²¹⁸⁴ P.A., p. 35.

²¹⁸⁵ *Ibid.*

²¹⁸⁶ *Ibid.*

*puros, más esenciales de la pintura que los maestros de la generación anterior me habían estimulado a buscar?*²¹⁸⁷

Así, el proceso creativo viene condicionado por el conocimiento de la historia del arte, desde la antigüedad hasta la más reciente, que influye en la propia obra tanto por aceptación de ciertos principios como por el rechazo de otros; aunque, finalmente, el artista se encuentra inmerso en un viaje hacia lo desconocido:

El artista lo ha de inventar todo, ha de volcarse íntegramente hacia lo desconocido, despreciando todo tipo de prejuicios, incluso, en mi opinión, el estudio de las técnicas y el uso de materiales considerados tradicionales. [...] salto en el vacío [...]

Pero, de inmediato, condicionado por la historia del arte, declara que no se trata de un:

*[...] dinamismo ciego o como un hecho gratuito [...] estamos enfrente de los demás en cuanto a la forma de expresión, que significa para el artista entrar de lleno en una tradición artística, con todo lo que implica de reconocimiento de sus leyes de evolución [...]*²¹⁸⁸

Así, el respeto a la tradición obliga a no entender el proceso como una apología de lo subjetivo, sino del desarrollo de todas las facultades humanas enfocadas hacia un mejor conocimiento de la realidad:

*[...] no se ha de entender como un no a lo racional, como creen algunos, sino como un verdadero intento de ampliación y de enriquecimiento de todas nuestras posibilidades epistemológicas*²¹⁸⁹.

El equilibrio entre lo *intuitivo* y lo *racional* se da una vez más en Tàpies en el propio proceso de crear, pues a lo intuitivo, cabe añadir el tiempo de *pensar y esperar*. Pero, en última instancia, en el momento supremo de la creación, la balanza se inclina hacia lo no racional, hacia el misterio:

Cuando preparo mis obras, de alguna de ellas hago esbozos, de tamaño algo grande, para no perderme demasiado, aunque introduzca cambios después. Pero parece que Velázquez no hacía esbozos, pintaba directamente (no se han encontrado dibujos debajo de lo pintado). Yo, si hago esbozos es para acordarme con más precisión de la idea, no para seguir lo que haya trazado en aquel primer momento. Porque en realidad soy instintivo y me gusta y complace el misterio que aparece, que empieza a cobrar vida cuando se trabaja casi desde la improvisación. No siempre, empero, todas las

²¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁸⁹ M.P., p. 301.

*situaciones son óptimas en cualquier momento ni funcionan solas. A veces hay que pensar y esperar. Los esbozos los hago mayormente cuando no estoy aún en el taller y para recordar lo que estaba pensando*²¹⁹⁰.

Incluso en el taller cabe una cierta reflexión, pero muy alejada de la mera especulación teórica:

*[...] establezco una clara diferencia entre las reflexiones que hago en mi taller de un modo espontáneo, y lo que hoy día se ha puesto en boga: difundir teorías sobre el arte.*²¹⁹¹.

En el taller, en la culminación del proceso productivo, prepondera lo inconsciente:

*Cuando trabajo no analizo el porqué de escoger una forma u otra. Es cierto que podría hacerlo a posteriori. Durante muchos años he trabajado de un modo casi automático, inconsciente. Hasta que no me lo han preguntado los críticos, como lo estás haciendo tú ahora, no me he preocupado de comprenderme a mí mismo de una manera intelectual, de saber por qué hago un cuadro de aquella manera, con aquel color*²¹⁹².

Por ello, Tàpies ha equiparado el proceso creativo con la alquimia, en donde, al menos en el momento supremo de la creación, prevalece la experimentación sobre la especulación, la intuición sobre la razón. Por ello son preferibles los materiales que el entendimiento no puede controlar:

*El material con el que lo hice es barniz; no se puede dominar muy bien, hace lo que quiere*²¹⁹³.

De nuevo aparece aquí el requisito de la materialización y formalización, pero el uso de materiales diversos no tiene una función meramente formal o compositiva:

*Esto lo hice con tierra, esto con polvo de mármol, luego está el metal, y todo va adherido a la madera. Creo que la diversidad contribuye a darle una forma un tanto talismánica*²¹⁹⁴.

Tras la reflexión, en el taller lo inconsciente acoge el azar:

Cuando enfoco una obra siempre ha tenido unos días de preparación mental, para el tema de conjunto del cuadro; pero muchísimos de los detalles

²¹⁹⁰ PUIG, A., Conversación..., *op. cit.*

²¹⁹¹ CATOIR, B., Conversaciones... *op. cit.*, p. 75.

²¹⁹² *Ibid.*

²¹⁹³ *Ibid.*

²¹⁹⁴ ULLAN, J. M., "Esto", *op. cit.*

*aparecen y yo los conservo. A lo mejor, sin querer, con la mano, manipulando, en el curso de infinitos azares, colecciono uno, para dejarlo como final de la obra*²¹⁹⁵

El diálogo -y lucha- con los materiales tiene en Tàpies la función primordial de exploración de su expresividad intrínseca. Este es otro aspecto más de la investigación sobre la realidad:

*Cada mañana, bajo a mi estudio, empiezo los preparativos, selecciono los materiales. Y esos mismos preparativos y esos mismos materiales me conducen a realizar determinadas obras. Nunca sabremos quién maneja a quién.*²¹⁹⁶

La percepción del mundo como algo en perpetuo movimiento y cambio queda también plasmada en el proceso creativo. Por eso es más importante en la obra el camino que el resultado final:

*Lo que más me interesa es que no se sabe muy bien si esto se está deshaciendo o empieza a hacerse*²¹⁹⁷.

La intensa relación con el proceso de investigación de los materiales y la expresividad que les es propia queda patente en el diálogo mantenido con José Miguel Ullán:

*[...] como sabes, he usado muchas veces papeles sucios o medio rotos, papeles de embalar o de periódico, cartones destrozados... Y me entraron ganas de hacer toda una serie con un papel muy blanco, limpio. La hice, claro, pero, cuando quise hacer grandes formatos, vi que el papel se iba a estropear enseguida. Por eso me pasé al metal. Traté una lámina fina como si fuera papel, doblándola aquí y allá. Y después la pinté de blanco, para que todavía pareciera más papel, papel de verdad*²¹⁹⁸.

Se trata, en definitiva de entender el proceso creativo como un *ritual o ceremonial* de exploración que hace que unas obras se apoyen unas en otras, lo que provoca la realización en *serie*, a veces por continuidad, a veces por contraste. De ahí la relevancia, a los efectos de la eficacia requerida en la recepción por la sociedad, del modo en que se presentan las exposiciones²¹⁹⁹.

Relaciona así Tàpies las categorías de *proceso creativo, materiales y función del arte*, pues, en definitiva, lo que se pretende es provocar:

²¹⁹⁵ Entrevista realizada por Manuel del Arco, en *La vanguardia Española*, 25 de octubre de 1955.

²¹⁹⁶ ULLAN J. M., "Esto", *op. cit.*, p. 11.

²¹⁹⁷ *Ibid.*

²¹⁹⁸ *Ibid.*,

²¹⁹⁹ B.N., p. 341.

*Un efecto modificador de la consciencia [...] se trata de una expresión que utilizan los psicólogos cuando quieren curar a una persona que está trastornada*²²⁰⁰.

Pero, finalmente, Tàpies entiende que la dicotomía intuición/reflexión participa de los *escolasticismos de Occidente*, condicionado por todos aquellos *dualismos* que tan caros son a los poderes, seculares o religiosos, y a la praxis burguesa que pretende aislar la cultura para que no incida en la realidad²²⁰¹. Adelantemos que la negación del *pensamiento dual* se formula en el seno del pensamiento oriental, por lo que la dilucidación de la tensión o complementariedad de esta dicotomía queda pendiente de su visión desde la perspectiva de dicho pensamiento.

2. PROCESO CREATIVO Y ALQUIMIA.

Tàpies ha señalado en sus textos el paralelismo entre el arte y la alquimia, dedicando un apartado, "El modelo alquímico", en su libro *Valor del arte*, a este tema. El marco lo proporciona la psicología, concretamente el concepto de "transformación", en la formulación ofrecida por C. G. Jung:

*[...] se trata de todos los mecanismos que constituyen el marco genérico que algunos estudiosos entienden por misticismo antropológico, para distinguirlo del más específico misticismo teológico. Recordemos que, como observa C.G. Jung, incluso una ceremonia tan singular como es la Misa, se puede incluir en la serie más general de los ritos de "sacrificio" y "transformación" que se hallan en diversas civilizaciones*²²⁰².

Se refiere aquí Tàpies al texto de C. G. Jung *El hombre y sus símbolos* en donde, efectivamente, y como ya hemos indicado anteriormente, se establece la relación entre inconsciente e imágenes simbólicas a las que llama *arquetipos* o *imágenes primordiales*, basadas en el concepto freudiano de *remanentes arcaicos*²²⁰³.

Es de reseñar aquí la fundamental importancia que tiene esta faceta en la praxis del proceso creativo tapiesiano en tanto que -al menos en cierto aspecto, por contraposición a las formas racionales- procede por introspección en la psique profunda, con suspensión de lo racional. Por eso ha utilizado

²²⁰⁰ *Ibid.*

²²⁰¹ B.N., p. 132.

²²⁰² V.A., p. 94.

²²⁰³ JUNG, C.G., *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, p. 67.

materiales que se secan casi instantáneamente, como la laca, precisamente porque esta característica impide el control del entendimiento²²⁰⁴.

Nos encontramos en el ámbito de la *psicología profunda*, en donde actúan las *funciones cerebrales inconscientes* creadoras de *imágenes y símbolos*, hecho que, según Tàpies, la ciencia moderna ha probado - difuminando así la frontera entre lo espiritual y lo material-, lo que proporciona una especie de *aureola mágica y religiosa* a las obras de arte²²⁰⁵.

Tàpies le llama a este aspecto *modelo alquímico*, atendiendo a la noción de la alquimia más allá de la simple consecución de remedios o materiales preciosos, sino en su función esencial de transformación personal del sujeto actuante y el acceso de este a un auténtico conocimiento:

Tomemos como ejemplo los paralelismos entre el arte y la alquimia. Quizá resulte disparatado, evidentemente, si sólo consideramos la alquimia como un conjunto de supersticiones, errores y consideraciones pseudocientíficas que se han ido transformando gradualmente en los estudios más "serios" de la química moderna. Como muy bien vio Mircea Eliade es una equivocación pensar en la alquimia simplemente como si se tratase de una pre-química. Lo que hacían en realidad muchos alquimistas eran "operaciones simbólicas" rituales (que) desempeñan el papel de una especie de catalizadores necesarios para estimular nuestra imaginación y acercarnos al conocimiento profundo. Lo confirma el destacado experto en alquimia islámica Henri Corbin: "es nuestra verdadera imaginación la que une la operación alquímica a la transmutación interior" Esa transmutación iluminativa que busca toda sapiencia²²⁰⁶.

Tàpies hace aquí referencia al texto de Mircea Eliade, *La alquimia asiática*²²⁰⁷ escrita en los años treinta del pasado siglo, en donde se defiende que los alquimistas no solo practicaban una *prequímica*:

[...] que si una nueva técnica científica, de la que nació la química moderna, se separó en un momento dado de las técnicas alquímicas, ello no significa que éstas últimas fueran pragmáticas en su totalidad²²⁰⁸.

Conforme a este *modelo alquímico*, por el que los alquimistas tienen el objetivo, más allá de las experimentaciones sobre los metales y vegetales, de *modificar su propio modo de ser*²²⁰⁹, de modo semejante, el artista pretende su *transmutación interior*, a través del proceso creativo.

²²⁰⁴ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 73.

²²⁰⁵ V.A., p. 91.

²²⁰⁶ *Ibid.*, p. 96.

²²⁰⁷ ELIADE, M. *La alquimia asiática*, Paidós, Barcelona, 1992, (1978).

²²⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

²²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 77 y 78.

Lo cierto es que, independientemente de las diversas ramas que conforman la alquimia, éstas han servido de estímulo para la imaginación de algunos artistas, destacando, según Tàpies, la llamada *rama hermética* que se corresponde con las aspiraciones más universales de descubrimiento y experimentación íntima de las *causas últimas y de los "elementos esenciales" que forman la realidad*, como es el caso de Rimbaud y su idea de la *alquimia del verbo*:

*Esta metáfora poética expresa un verdadero deseo de penetrar a fondo en lo oculto, en los "misterios últimos" que iluminan, como se ha dicho, nuestro yo arcano a nivel de su arraigo más profundo en la naturaleza, tal como querían algunos alquimistas*²²¹⁰.

La intensa disciplina personal que supone la *experimentación íntima*, fundamentalmente a través de la constante exploración en las cualidades expresivas de los materiales, las técnicas y los soportes y, a través de ellos, la *inmersión en el yo profundo* y la permanente interrogación de qué sea la realidad, señala de nuevo el eterno problema de la relación entre el hombre y la naturaleza, paralelamente a la noción que del *humanismo* en el pensamiento tapiesiano. Al igual que para el Humanismo del Renacimiento el hombre, en la enunciación de Pico de la Mirándola, era la medida de todas las cosas, microcosmos inmerso en el macrocosmos, para la antigua alquimia oriental también *el cuerpo humano contiene en sí todo el universo*²²¹¹ y, según Tàpies, es la introspección y la investigación en ese *yo profundo* y su relación con la maravillosa materialidad de su entorno lo que nos puede proporcionar una visión del hombre entendido como una hebra en el tejido cósmico, y *reanudar*²²¹², conciliándola, la relación del hombre con la naturaleza. Esta introspección es la que proporciona imágenes que constituyen -de nuevo- un elemento simbólico permanente en la historia de la humanidad:

Otra buena manera de enfocar el estudio de las relaciones entre arte y alquimia nos la proporciona la interpretación de la gran riqueza iconográfica que ha ilustrado los tratados de alquimia a lo largo del tiempo. Actualmente sabemos que dicha iconografía no nos atrae como un mensaje puramente estético ni tampoco por el esfuerzo intelectual que hagamos para situarnos en las antiguas creencias y rituales de su época. Nos atrae de modo vivo porque es un producto simbólico normal de cualquier alma humana, lo que Jung calificó de arquetipos del inconsciente colectivo, el cual es semejante en todos los hombres y en todos los tiempos. Y lo mismo que decimos acerca de estas

²²¹⁰ V.A., p. 97.

²²¹¹ ELIADE, M., La alquimia asiática, *op. cit.*, p. 25.

²²¹² Señalemos aquí, como es sabido, la suma importancia que el *nudo* tiene en la obra plástica de Tàpies.

*imágenes de la alquimia, podría trasladarse a la imaginería de todas las religiones*²²¹³.

²²¹³ V.A., pp. 97 y 98.

VII. ESA *PRETENSIÓN TERRIBLE*: FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE. LA LUCHA CONTRA LA ALIENACIÓN.

Las cosas van mal debido a que la conciencia enferma tiene en este momento un interés legalmente establecido por no recobrase de su enfermedad.

Antonin Artaud (Van Gogh, el suicidado de la sociedad).

1. UTILIDAD DEL ARTE.

Tàpies se pregunta cuál sea la utilidad del arte:

[...] *un germen transformador de la realidad social*²²¹⁴.

Ello implica tanto el inconformismo con la situación social presente como un proyecto de futuro:

*Comparto con algunos artistas esta visión utópica del arte, esta ilusión de que lo que hago es útil para la humanidad; es una pretensión terrible...*²²¹⁵

Ya no se trata de hacer llamamientos a la revolución política, tampoco de un arte dirigido o panfletario, pues, como ha quedado dicho²²¹⁶, cultivar la propia obra coherentemente puede prestar un mejor servicio a la sociedad que la proclama o el mensaje político explícito.

Se trata del arte como *experiencia interior*, individual, pero que se inserta en *la lucha por cambiar el entorno social*, porque, tal como han dicho los grandes maestros:

[...] *la experiencia interior solamente cobra sentido en función de las acciones de la vida cotidiana. Recuérdese que incluso la vía ascética separada de la gnosis y de la práctica moral carece de valor*²²¹⁷.

La verdadera razón de existir del arte es su *capacidad benéfica* a través de sus *cualidades cognoscitivas y éticas*, enfrentadas a la ignorancia y a los intereses reaccionarios²²¹⁸.

²²¹⁴ P.A., p. 214.

²²¹⁵ B.N., p. 336.

²²¹⁶ Ver *supra*, pp. 431 y 432.

²²¹⁷ V.A., p. 51.

²²¹⁸ *Ibid.*, p. 51 y 52.

[...] *las formas sensibles y de la pintura y la escultura son un medio "privilegiado" entre las diferentes ramas culturales, para modificar la consciencia de la gente y transportarnos al estado contemplativo que hagan patente la "belleza" de la realidad profunda. Este "privilegio", para los más responsables, constituye el valor esencial y más positivo del arte, del cual emanan los otros valores que también puede conllevar (éticos, de crítica social y política, de cohesión nacional, etc.), pero que de algún modo derivan de él o le secundan*²²¹⁹.

Esta función ha sido reconocida en el curso de la historia, pero en la actualidad, vista la confusión de valores que ha provocado que el arte sea una *especie de supermercado donde todo se admite*, este reconocimiento es una labor a realizar²²²⁰.

Esta manera de concebir el arte se basa en cierta *visión del mundo*, (*Weltanschauung*):

*Se trata de los esfuerzos por superar un peligro que precisamente nos amenaza de continuo en nuestro siglo: el de la pérdida de toda verdad y, en consecuencia, de todo modelo del mundo y de todo fundamento de los valores*²²²¹.

Esta pérdida se ha dado en los últimos tiempos por un *malentendido nihilista* presentado muchas veces bajo la divisa nietzscheana de la subversión de todos los valores, unida a una concepción clásica de la ciencia que parece dejar al hombre en la soledad y el azar²²²².

Sin embargo se está formando un *nuevo paradigma* del mundo que permite *recuperar ciertos valores positivos que vuelven a dar sentido a la vida*, evitando una ciencia -la ciencia clásica- que nos lleva a un mundo sin corazón o que, en expresión de Ilya Prigogine, hace *ilusorias nuestras relaciones con el mundo*²²²³.

El error sería, como suele ocurrir con frecuencia, volver a los valores establecidos por los viejos cánones clásicos y su obsoleta visión del mundo y de la realidad, lo que en estética significaría el error de regresar al clasicismo naturalista, o al realismo académico que algunos defienden. Es cierto que la negación del orden clásico es un *salto al vacío*, pero es necesario si se quieren *impulsar nuevos valores o de aprovechar los antiguos*, tal como enseña el estado de los conocimientos más avanzados²²²⁴.

A la pregunta de "para qué sirve el arte" Tàpies da una respuesta contundente: el arte que no es útil no es arte.

²²¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²²²⁰ *Ibid.*

²²²¹ *Ibid.*, p. 21.

²²²² *Ibid.*

²²²³ *Ibid.*, p. 22.

²²²⁴ *Ibid.*, p. 22 y 23.

[...] *si no pensase que mi pintura ha de ser útil a la sociedad, no haría nada.*²²²⁵

Pero *¿útil*, en qué sentido?

[...] *las artes plásticas pueden ser extremadamente sutiles y de una contundencia poderosísima para la lucha*²²²⁶.

Y ello es posible porque el arte es un vehículo de transmisión de ideas:

[...] *el puente más directo y universal entre la idea y el hombre*²²²⁷.

En la función de plasmar ideas mediante formas eficaces, el arte tiene una "ventaja" sobre la ciencia y sobre la filosofía especulativa: no precisa prueba científica:

*A través de ellas, como se ha dicho ya, se muestra sin necesidad de demostración y, cuando el creador se libera de todo prejuicio estético, son, sin ningún género de duda, uno de los pocos reductos que quedan, hoy por hoy, donde el hombre pueda interrogarse y zarandear a la sociedad con un máximo de libertad*²²²⁸.

Así, procede señalar en la reflexión estética de Tàpies dos aspectos de la misma problemática: la *función gnoseológica* del arte, que es siempre una experiencia individual, y la *función social del arte* a través de su *recepción*.

Según Tàpies, existe el hecho incontrovertible de que la vida constituye un misterio. Y se dan en la naturaleza humana diferentes respuestas o *grupos de impulsos*, en principio contrapuestos, que pretenden darle respuesta: por un lado las intuiciones místico-religiosas y por otro la ciencia. Sin embargo en la actualidad se tiende a pensar que ambas son complementarias e inseparables. Incluso existen ámbitos que no pertenecen propiamente ni a uno ni a otro ámbito: la poesía, la pintura, la música, incluso las *actitudes cotidianas*²²²⁹.

De hecho, ambos impulsos no estaban separados en las culturas tradicionales. La necesidad de hacer propicias las fuerzas de la naturaleza ha dado lugar a la magia, la medicina o la técnica de hacer calendarios. Del miedo y el instinto de buscar protección han surgido la plegaria, la expresión poética, los ritos agrarios, la pintura o la organización política:

²²²⁵ E.A., p. 84.

²²²⁶ B.N., p. 42.

²²²⁷ *Ibid.*

²²²⁸ *Ibid.*

²²²⁹ V.A., p. 54.

Los impulsos místicos y religiosos formados alrededor del misterio, de lo sagrado o de lo divino -ha sido llamado de muchas maneras- con todos sus mitos, símbolos, cosmologías, ritos..., han sido omnipresentes e inseparables de toda actividad humana en determinados momentos²²³⁰.

Y para expresar todos estos impulsos, concluye Tàpies:

El arte, como es sabido, siempre ha constituido un vehículo de primera magnitud²²³¹.

Sin embargo, el arte no es la única vía:

De todas formas, si el arte ocupa un lugar privilegiado como instrumento de conocimiento, no es el único. Hay otras formas de comunicar que igualmente coadyuvan como esfuerzos cognitivos y éticos y que requieren igualmente una educación de la sensibilidad de los ciudadanos: filosofía, ciencia, religión, literatura, música, arquitectura... y puede ser que hasta las "fantasías" y rêveries de que nos habla Bachelard²²³².

En definitiva, se afirma, como tarea colectiva, que todos estos medios de conocimiento y en concreto las artes plásticas:

[...] han de ocupar el puesto de respeto y distinción que han tenido en los grandes momentos de la historia de Occidente y muy especialmente en la estética de otras civilizaciones, apartándolas de la mala imagen de trivialidad y mercantilismo que hoy predomina en su difusión²²³³.

¿Cual es el objetivo del arte?

[...] zarandear la sociedad²²³⁴.

Pero, ¿por qué hay que zarandear la sociedad?

Creo que una obra de arte debería dejar perplejo al espectador, motivarlo a meditar sobre el sentido de la vida. Todos nosotros sabemos que gracias a los anuncios, a la propaganda, la publicidad y el consumo tal como nos lo sugieren sin cesar los medios de comunicación de masas, las personas se hallan en un estado cada vez más avanzado de alienación. Creo que el artista todavía es una isla de libertad y que por ello aún puede conducir a las personas a la reflexión, porque las ideas que tiene la mayoría de la gente

²²³⁰ *Ibid.*, p. 54

²²³¹ *Ibid.*, p. 54

²²³² *Ibid.*, p. 28.

²²³³ *Ibid.*, pp. 28 y 29.

²²³⁴ B.N., p. 40.

*acerca de lo que es una vida normal no se corresponden con la vida real sino con un sistema de vida que se les ha impuesto*²²³⁵.

Así, el *hombre completo* es el *hombre estético*. El estado actual de la sociedad de *alienación* se corresponde con la categoría de la *fragmentación*, central en Occidente desde el pensamiento ilustrado; la contradicción entre el *hombre* y el *ciudadano*, entre el hombre real y el verdadero²²³⁶, se plantea desde el primer momento como:

[...] *falta de correspondencia entre el hombre privado y el ciudadano y constituye desde J. J. Rousseau una de las cuestiones básicas de las teorías modernas del Estado y de la sociedad e incide sobre la propia estética. En efecto, desde el horizonte trascendental, habitual en los ilustrados, lo estético es asociado con el segundo, pero en la práctica es víctima de las contradicciones del primero, [...]*²²³⁷.

Tàpies es consciente de este estado de alienación²²³⁸, a cuya corrección puede coadyuvar el arte, a través de la *educación estética* y su *función mediadora*. Pero también considera que no bastan éstas para suprimir la contradicción entre el *hombre empírico* y el *hombre ideal*, porque el arte constituye un campo ejemplar como *isla de libertad*, pero se precisan al resto de fuerzas progresistas en la creación de una nueva sociedad, el concurso del científico, del filósofo, del poeta, del músico, del arquitecto, incluso del político, porque *todos debemos ser artistas de la realidad*²²³⁹. Se requiere el compromiso del ciudadano en la lucha por los derechos humanos, hacia la consecución, -según el planteamiento realizado por Schiller en sus *Cartas*-, de una *sociedad estética*, porque *la dimensión estética es un rasgo inconfundible del hombre total*²²⁴⁰, idea que continúa con Karl Marx en *el reconocimiento de lo estético* como ejemplo de la lucha por la *emancipación humana* y la pretensión de:

[...] *sacar a la luz uno de sus problemas centrales, si no es el central a secas, a saber: el desajuste entre el reconocimiento de lo estético desde la atalaya del “yo trascendental” y su despliegue contradictorio en el yo empírico, es decir en el hombre de carne y hueso, en la realidad prosaica*²²⁴¹.

Este mismo sentido posee la estética tapiesiana en cuanto *estética en lucha*.

²²³⁵ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 84.

²²³⁶ MARCHAN FIZ, *La estética en la cultura moderna...*, *op. cit.*, p.187.

²²³⁷ *Ibid.*

²²³⁸ B.N., p. 134.

²²³⁹ E.A., p. 83.

²²⁴⁰ MARCHAN FIZ, *La estética en la cultura moderna...*, *op. cit.*, p. 187.

²²⁴¹ *Ibid.*

El estado de alienación de la sociedad se comprueba porque:

[...] *“todo tiende a ser banalidad” y en la que priman “el miedo, la angustia y la inseguridad...”, y algo del remedio contra ello lo tiene el arte*”²²⁴².

El análisis de Tàpies de la sociedad contemporánea es radical: existe un desarrollo equivocado de la técnica y la ciencia que:

*“[...] pueden llegar a tener consecuencias fatales para la continuidad de nuestro planeta”*²²⁴³

Constata igualmente una:

[...] *“disociación o esquizofrenia europea”*²²⁴⁴.

Y:

Vivimos en un mundo sumergido en la técnica, ahogados en las preocupaciones por el confort, material, egoísta. Vivimos constantemente “distráidos”, nos olvidamos de nuestras raíces más elementales, y casi de nuestros instintos, incluso. Todo lo que nos rodea es artificioso y en muchos aspectos falso. Arrastramos aún supersticiones absurdas, atavismos inútiles que nos enajenan y nos esclavizan.

*El esfuerzo al que tiende mi obra consiste en recordar al hombre lo que en realidad es, en darle tema de meditación, en producirle un choque que le haga salir del frenesí de lo inauténtico para que se descubra a sí mismo y tenga consciencia de sus posibilidades reales, no en el sentido de “vuelta a la naturaleza” ni de desprecio hacia los auténticos avances de la técnica, sino en el de luchar por abolir el estado espiritual y material en que la misma técnica (en su acepción más general) nos tiene sumidos; desde la que posee el control que hace funcionar una máquina, hasta la que ejercen quienes gobiernan los pueblos. Con mi obra intento ayudar al hombre a superar este estado de enajenación, incorporando a su vida de cada día unos objetos que lo sitúen en un estado mental propicio para tomar contacto con los problemas últimos y más profundos de nuestra existencia”*²²⁴⁵.

Respecto al estado de salud de la cultura, Tàpies dejó dicho:

Vivimos un auténtico simulacro de cultura. Nombres prestigiosos, fechas importantes, títulos de obras famosas..., pero todo visto por la entretela o convertido en incomprensible por falta de actualización. Basta con que nos

²²⁴² E.A., p. 83.

²²⁴³ *Ibid*, p. 243.

²²⁴⁴ B.N., p.170.

²²⁴⁵ P.A., p. 39.

fijemos en la clase de lecturas y de concursos que fomenta la televisión, cosas puramente memorísticas, erudición fría sin ninguna relación con la vida. En cambio, jamás oímos nada sobre formas de gobierno, o derechos humanos, o derechos políticos y sindicales, o que se explique seriamente algo sobre el contenido auténtico del arte nuevo. En televisión pueden salir concursantes incluso capaces de adivinar que Rimbaud escribió el Soneto de las Vocales...o Éluard su famoso canto a la Libertad, pero, ¿quien, de cara a los millones de televidentes, puede leerlos realmente, comentarlos y sacar de ellos consecuencias provechosas para nuestra sociedad? [...] monstruoso porcentaje de espacios que en todo el mundo se dedican a la "cultura" de seriales y otras drogas que adormecen.

Vivimos en el plano cultural, las mismas dificultades que ponían aún durante el pasado siglo algunos caciques para frenar la enseñanza de la lectura y la escritura, con el temor a que la gente despertara demasiado.

Y, en definitiva, en las “sociedades del bienestar” prospera:

“la amoralidad, la frivolidad, y el comercialismo...”²²⁴⁶

Y, citando a A. Watts, denuncia el uso de la tecnología como *extensión*, supuestamente, de nuestras facultades:

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 mayor²²⁴⁷.

La ausencia de esa *desintegración* o *fragmentación* se ha producido en la historia como manifestaciones culturales en *momentos de gran unidad espiritual*, pero en el actual tiempo de *dispersión ideológica*, se hace extremadamente difícil la *participación en la vida del arte* tanto individual como colectivamente²²⁴⁸.

Por todo ello se precisa:

[...] el urgente replanteamiento radical de los valores espirituales, morales²²⁴⁹.

Esta desconsolada conciencia de sociedad alienada está indisolublemente unida a la modernidad. El análisis de la sociedad en el tiempo de Schiller era igualmente desolador:

²²⁴⁶ A.L., p. 21.

²²⁴⁷ *Ibid*, p. 93., Tápies hace referencia frecuente a este autor. En este sentido es fundamental *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1971, y *Psicoterapia del Este, Psicoterapia del Oeste*, Kairos, 1987 (1972).

²²⁴⁸ B.N., p. 93.

²²⁴⁹ V.A.

[...] *el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales. Sin embargo, en los tiempos actuales imperan esas exigencias, que doblegan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida. El provecho es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza y, privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo*²²⁵⁰.

Y, en el mismo sentido de reclamar lo *espiritual*, en una entrevista realizada por C. J. Cela en 1958 decía Tàpies:

*La pintura necesita un substrato moral, que es lo que la hace útil; útil para los demás. Su utilidad es de índole espiritual, entendida en su más lato sentido*²²⁵¹.

La negación de las revoluciones de masas y la necesidad de una transformación individual en Tàpies, remite a la percepción de Schiller y su época que refleja las tempranas tensiones que se crean en el seno de una sociedad en los comienzos de la industrialización, y la decepción por la Revolución Francesa, que provoca el rechazo a cualquier lucha política revolucionaria. Por ello, la consecución del ideal en su pensamiento pasa por una revolución individual, una revolución moral, del espíritu, en el que el arte debe tener un papel fundamental, arrojando así sobre la estética la ardua y tortuosa misión de conseguir lo que no ha conseguido política. Por ello afirma:

[...] *para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad*²²⁵².

Nacen así las llamadas *estéticas operativas*²²⁵³ en las que, según nuestra tesis, se enmarca el pensamiento de Tàpies. Son aquellas que pretenden trascender lo estético y actuar eficazmente sobre la realidad social y que conformarán una auténtica tradición estética, desde Schiller, el movimiento Romántico, las vanguardias históricas, hasta la estética de Marcuse y los movimientos contraculturales de los años sesenta, corriente relevante para nuestra investigación, ya que Tàpies participa de ella, solo que, como ya hemos señalado, nuestro autor no se muestra tan optimista respecto a los poderes del arte por sí solo, sino que, más bien, su influencia sobre la

²²⁵⁰ SCHILLER, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética*, Anthropos, Barcelona, 2005, (1999), p.117.

²²⁵¹ CELA, C. J., *La imagen de la seriedad*, en, Papeles de Son Armadans, T. XIX., *op. cit.*, p. 230.

²²⁵² SCHILLER, F., *Kallias. Cartas...*, *op. cit.*, p.121.

²²⁵³ MARCHAN FIZ, S. *La estética ...*, *op. cit.*, p. 61.

sociedad lo sería de forma indirecta, ayudando a la formación de una *nueva conciencia*, porque el arte siempre se ha encontrado *como pez en el agua* en la expresión del mundo espiritual, recuperando así su fundamental función social²²⁵⁴. Así se concede prioridad, -en este sentido igual que Schiller-, a la transformación personal más que a la revolución social, tomando referencia, más que a un hipotético futuro, a la sabiduría contenida en las culturas de tiempos pasado o, siguiendo a Edward Rossen, que *las revoluciones surgen a menudo de una reforma y el movimiento del progreso brota también a menudo de un deseo de vuelta atrás. Tal fue la interpretación que los contemporáneos de Copérnico dieron a su obra: la resurrección del pitagorismo gracias a un nuevo Ptolomeo*²²⁵⁵.

2. LA FRAGMENTACIÓN COMO CATEGORÍA DE LA MODERNIDAD.

La principal causa del estado de alienación y *fragmentación* en que se halla la sociedad occidental, se debe, según Tàpies, a que, durante demasiado tiempo, *Occidente se haya encerrado en sí mismo*, lo que ha constituido una *auténtica catástrofe*²²⁵⁶, creando un inquietante abismo entre "*lo que el hombre sabe*" y "*lo que el hombre hace*"²²⁵⁷. Es la cesura, en expresión de H. Marcuse, entre *el vivir y trabajar cotidianos* y, por otro lado, la prevalencia de la *teoría pura*, que sobrevuela sobre aquella, con lo que se quiebra la pretensión originaria de la filosofía y la cultura como "organización de la praxis"²²⁵⁸. Son, según Tàpies, las mismas discriminaciones escolásticas que, lejos de constituir un bizantinismo, han constituido el terreno abonado al materialismo de la praxis burguesa y la noción de la cultura como un mundo cerrado sin posibilidad de acción profunda sobre la realidad²²⁵⁹.

De esta insatisfacción nace la conceptualización del arte y de la reflexión estética como instrumentos para incidir sobre la realidad social, como parte de "*las estéticas operativas, es decir, las que no se apaciguan en la reflexión y pugnan por incidir sobre la realidad*"²²⁶⁰.

A este sentimiento de desgarró y la esperanza en la regeneración a través de la estética pertenece el pensamiento tapiesiano cuando pugna por:

[...] *reinterpretar e incluso destruir gran parte de esa misma cultura de Occidente [...] una escala de valores que ponía en un extremo la materialidad*

²²⁵⁴ V.A., p. 35.

²²⁵⁵ B.N., p. 132.

²²⁵⁶ *Ibid.*, p. 132.

²²⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

²²⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

²²⁵⁹ *Ibid.*

²²⁶⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética op. cit.*, p. 61.

*"vulgar y fea" del vivir y trabajar cotidianos, y en el otro la teoría pura conjuntamente con los demás ámbitos de "lo bello" como actividad independiente, al lado o por encima de las demás actividades [...]*²²⁶¹

La *fragmentación* como categoría se refiere singularmente a la especialización del hombre moderno, a la estratificación, incluso eliminación, de algunas facultades humanas, que subsiste en lo contemporáneo y alcanza incluso a la noción de ciencia, como señala Fritjof Capra, en el hecho altamente significativo de la *fragmentación intelectual* que supone la *ignorancia del lenguaje matemático* en personas por otra parte *altamente educadas en otros aspectos*, a diferencia de grandes filósofos del pasado, como Omar Khayan, Descartes, Newton, Leibniz o Gaus, eran a la vez grandes matemáticos²²⁶². Y el aislamiento de las matemáticas conlleva, según Fritjof Capra, una enorme limitación para la comprensión del mundo vivo que nos rodea²²⁶³.

Tàpies incide en esta idea, en relación a la división y especialización compartimentada de la cultura, de la especialización por ramas, tan *agradable a los conservadores*, porque impide el conocimiento de una totalidad que componen todas aquellas en cuanto que, en palabras de Josep Needham, constituyen las *caras de la verdad*, mientras se comprueba la aberración que supone el aislamiento del hombre en una de las disciplinas. Y no solamente el sentido común, sino el *imperativo ético*, nos exige el *derecho a la Cultura, a toda la Cultura*, a fin de *hacernos hombres enteros*²²⁶⁴.

No existe hoy en día una ciencia pura ni investigación libre de presiones políticas o separada de los valores morales o de la historia, ni una Historia sin filosofía, ni mitos o ritos religiones y su simbolismo poético separados de su función social y política, ni una Belleza que *ignore el sufrimiento de los oprimidos*, ni una relación dialéctica (Kierkegaard) entre pensamiento e imaginación²²⁶⁵.

*[...] Y en la actualidad se puede caer tanto en lo que se llamaba el opio de la Religión como podríamos caer en el opio de la Ciencia, o en el de las Ideas, o incluso en el de la Estética, cuando estas disciplinas se vuelven cerradas y autosuficientes*²²⁶⁶.

El carácter interdisciplinario de la cultura es hoy indiscutido; es el pluralismo de experiencias el que puede acercarnos a la "verdad", que *no es única ni exclusiva de nadie*, por lo que la aproximación a aquella solo puede

²²⁶¹ B.N., p. 132.

²²⁶² CAPRA, F., La trama..., *op. cit.*, p. 168.

²²⁶³ *Ibid.*, p. 168.

²²⁶⁴ R.A., p. 154.

²²⁶⁵ *Ibid.*

²²⁶⁶ *Ibid.*

darse a través de un *pluralismo de experiencias*, para procurar la real transformación del mundo, *aquí y ahora*, hacia una *sociedad más justa y feliz*, sin esperar a "otra vida", tan cara a quien pretende el mantenimiento de las diferencias de clase.

No existen los seres sobrenaturales que dictan el bien y el mal. La historia y el mundo se desarrollan por la *lucha de contrarios*, y hemos de participar en ella ²²⁶⁷.

La idea de *fragmentación* alcanza en el pensamiento tapiesiano a una visión del mundo en Occidente radicalmente equivocada. Es la idea de la separación lo material y lo espiritual. Esta visión tiene unas consecuencias desastrosas sobre el hombre y la sociedad:

[...] *equivale al menosprecio del mundo y del cuerpo, a fortalecer un espíritu de enfrentamiento y de conquista hacia la naturaleza, así como la idea de que somos unos egos separados e insolidarios unos de otros. Nociones, todas, que, discutibles o no, pertenecen a las doctrinas que hemos de reconocer que se encuentra en una gran crisis en el mundo occidental*²²⁶⁸.

Según Carl Gustav Jung, este intento de dominar la naturaleza puede tener consecuencias desastrosas para el hombre. El *intelecto* ha creado los medios para su dominio, *inventando más y más cosas que van resultando más y más peligrosas* [...]:

*Pero la naturaleza puede anticipar todos nuestros intentos volviendo contra el hombre su propia mente creadora*²²⁶⁹.

Eliminados los dioses ancestrales y sufriendo las grandes religiones de anemia progresiva, han desaparecido *los noúmenos benéficos de los bosques, ríos y montañas, y de los animales*²²⁷⁰:

*Nuestra vida está dominada por la diosa Razón, que es nuestra mayor y más trágica ilusión. Con ayuda de la razón, así nos lo creemos, hemos "conquistado la naturaleza"*²²⁷¹

Pero el simple hecho de que nos parezca natural la lucha de unos grupos humanos contra otros conculca radicalmente esta ilusión. Y es el *inconsciente*, porque es *naturaleza*²²⁷², el que puede darnos la clave para recuperar la unidad perdida.

²²⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

²²⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

²²⁶⁹ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., *El hombre y sus símbolos*, op. cit., p.101.

²²⁷⁰ *Ibid.*

²²⁷¹ *Ibid.*,

²²⁷² *Ibid.*, p. 102.

Y, según C. G. Jung, en este punto, el arte, en el mismo sentido que defiende Tàpies²²⁷³, a través de los símbolos, tanto individuales como colectivos, -área de estudio aún virtualmente inexplorada-, puede dar *respuesta a muchas preguntas incontestadas de la humanidad de hoy día*²²⁷⁴.

Así, desde la Ilustración hasta la actualidad, la reintegración del desiderátum en un *hombre ideal*, se expande, desde su visión antropológica, hacia un *ideal de humanidad*.

3. MEDIACIÓN ESTÉTICA.

Según Tàpies, la causa más importante del estado de alienación del hombre contemporáneo es su falsa visión de la realidad, la percepción única de la *realidad aparente*, la que percibe la mayoría de la gente, cuya *vida normal* no se corresponde con una *vida real*, sino la *vida que se les ha impuesto*²²⁷⁵.

Y el arte puede ayudar a desvelar la *auténtica naturaleza de las cosas, el auténtico funcionamiento de la realidad*, en la que se incluye la realidad social²²⁷⁶.

A la idea, ya vista, de que la realidad no es simplemente lo que aparece ante nuestros ojos²²⁷⁷, Tàpies añade:

[...] *lo que denominamos realidad no es la realidad. Cuando, por ejemplo, dibujo una cabeza, enseguida siento necesidad de destruirla, de borrarla, porque solamente he logrado así su aspecto externo, cuando lo que de veras es importante para mí es lo que se oculta tras esa forma visible*²²⁷⁸.

Esta percepción falsa de la realidad en nuestro tiempo lo es por el peligro de:

[...] *la pérdida de toda verdad y, en consecuencia, de todo modelo del mundo y de todo fundamento de los valores*²²⁷⁹.

El modelo del mundo falso, como ya hemos visto, es el mundo *fragmentado* entre lo material y lo espiritual, el de la escisión entre el hombre

²²⁷³ V.A., p. 81.

²²⁷⁴ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p.102.

²²⁷⁵ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 85.

²²⁷⁶ P.A., p. 214.

²²⁷⁷ E.A., p. 66.

²²⁷⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, 79.

²²⁷⁹ V.A., p. 21.

y la naturaleza, entre la cultura y la vida... y, frente a esta falsa percepción, se alza la *mediación estética*.

Para llegar a conocer la *auténtica realidad* Tàpies propone la mediación del arte a fin de que provoque:

[...] *estados contemplativos de consciencia extraordinarios. En eso el arte no tiene rival*²²⁸⁰.

Y ello se debe al papel fundamentalmente útil de la obra de arte, a través de las formas que proporcionan su *eficacia*, porque pueden insinuar el *orden profundo*, lo que le es imposible a los medios que utilizan *conceptos intelectuales*. De ahí que este conocimiento solo sea posible a través de la *experiencia personal, íntima e intransferible*²²⁸¹.

Es la experiencia la que nos proporciona una nueva visión de las cosas, diferente a la que nos querían hacer creer²²⁸².

Se trata, de nuevo, de la materialización del arte en formas dotadas de un especial poder producidas por el *trabajo* humano. En este *desvelamiento* reside el *momento de verdad*, en sentido enfático, de la obra de arte.

¿Cuáles son las facultades humanas que intervienen en esa consecución?

La mediación estética se da a través de varias *vías de ascensión*, y un primer paso puede consistir en la *vía purgativa*, muy estimada en el arte contemporáneo y aún necesaria, que consiste en descender incluso a las zonas más infernales del individuo y la sociedad. Puede consistir en la *exageración del absurdo, la crítica feroz, la sátira, la caricatura, el histrionismo, la provocación sexual, la violencia*. Es un primer paso con el que se trata de desacreditar la *realidad inauténtica*.

Pero, finalmente, se ha de tender hacia un arte más total que nos lleve hasta el último peldaño: *el de la experiencia íntima de la verdadera realidad*²²⁸³.

Tàpies cree que en el mundo actual imperan el positivismo y el materialismo, mientras se mira con escepticismo todo lo que tenga que ver con la *mística, la conciencia metafísica o la creación artística*. Y aquí lanza la siguiente fundamental pregunta:

¿Cómo es, entonces, el "rostro" que se ve al final del todo? ¿Cual es el saber que allí se encuentra? ¿Qué es eso que llaman la "realidad profunda"?

La respuesta, si es que puede llamarse así, la encuentra Tàpies formulada, como se verá, en la filosofía y la praxis oriental.

²²⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

²²⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

²²⁸² *Ibid.*, p. 40.

²²⁸³ *Ibid.*, p. 67.

VIII. EXPERIENCIA ESTÉTICA.

1. CONTEMPLACIÓN Y ACCIÓN.

A Tàpies le parece obvio el hecho de que no existe arte sin espectador. Y esta idea viene condicionada y reforzada por su idea de la realidad, en cuya creación debemos participar, no ya como espectadores, sino como actores. Así, la actitud del espectador frente a la obra de arte no puede ser meramente pasiva, sino que complementa, o *completa*, con su observación activa, la creación del artista, deviniendo así, en cierta forma, también artista.

Más allá de la prehensión intuitiva de la obra de arte debe inducir al espectador a la reflexión sobre la propia realidad y la vida:

Decir que el arte requiere hoy la participación del espectador es casi como darse cuenta repentinamente de que la luz puede necesitar los ojos para existir. Hay toda una tradición filosófica, desde Heráclito hasta la fenomenología que nos habla de la participación creativa que tiene el hombre en las cosas. Y el mundo del arte ha proporcionado siempre buenos argumentos a los pensadores para demostrarnos hasta qué punto somos la medida de todas ellas. Ni siquiera las obras que parecen más acabadas, que se bastan, como se dice, a sí mismas, ni las más hiperrealistas, dejan de ser meros signos de realidades que de hecho sólo cobran vida en la cabeza del espectador.

Inconcebible un arte sin ningún espectador y obvia la idea de participación desde el momento que un receptor puede hacer suyos los pensamientos o sentimientos de un autor y vivir conforme a ellos. Es una operación conjunta que comienza en el artista y que se completa con la emoción que experimenta el receptor [...] ²²⁸⁴

Es de reseñar, deducido del anterior texto, que la idea de la *participación creativa que tiene el hombre en las cosas*, que, en sí misma forma parte de una larga *tradición*, conjugada y la afirmación de que *somos la medida de todas las cosas*, forma parte de la noción de *humanismo* referido aquí, una vez más, a la relación entre el hombre como microcosmos y el macrocosmos que estructura esencialmente todo el pensamiento tapiesiano.

Referido a la propia praxis, dice Tàpies:

Mi pintura se basa en la posible colaboración del espectador. Yo le sugiero un tema de múltiples interpretaciones; en este sentido mi obra es más rica que la del que pinta un solo y concreto tema. Pero siempre debo apoyarme en el espíritu más o menos trabajado del que la contempla. Un hombre vacío de imágenes, o sea, sin imaginación, no coincidirá con lo que yo quiero sugerirle ²²⁸⁵.

²²⁸⁴ *Ibid.*, p. 91 y 92.

²²⁸⁵ E.A., p. 72.

Así se entroniza la *polisemia* de las imágenes y su eficacia está condicionada por el grado de *educación estética* del espectador, que ha de haber adquirido una especial sensibilización, de manera y en grado parecido a las cualidades personales que, como hemos visto, exige al artista. Así quedan íntimamente entrelazadas dos categorías: *experiencia estética* y *educación estética*.

La experiencia estética es un tema tan importante que, como recuerda Tatarkiewicz, ha sido considerado por algunos como el principal problema de la estética. Y ello desde el momento en que en la historia se produce un desplazamiento del interés, desde el objeto artístico como objeto de perfección mediante reglas, hacia el efecto que provoca en el espectador. Esto sucede cuando se deja de pensar en una belleza objetiva. Así, el interés del estudio se desplaza al ámbito psicológico.

Y si, para Tàpies, como hemos visto, el arte es un instrumento que persigue producir conocimiento, resulta crucial el momento en que se establece la relación o comunicación entre el observador y la obra de arte.

Por ello, Tàpies posee una noción enfática de la experiencia estética. Se trata de un momento de *revelación* o *iluminación* en que el observador puede aprehender el sentido de la obra, hasta el punto de que influya en su propia vida y, consecuentemente, en la vida de la sociedad.

Pero esta comprensión ¿ha de ser una comprensión racional o intuitiva?

Merece la pena la transcripción *in extenso* de la noción de lo que Tàpies entiende como el *arte de mirar*:

“¿Cómo hacer para mirar limpiamente, sin querer encontrar en las cosas lo que nos han dicho que debe haber, sino simplemente lo que hay?

He aquí un juego inocente al que os propongo que juguemos.

Cuando miramos, normalmente sólo vemos lo que se nos da a nuestro alrededor: cuatro cosas -a veces muy pobres- vistas sólo por encima, en medio del infinito.

¡Mirad, mirad a fondo! Dejaos llevar plenamente por todo cuanto hace resonar dentro de vosotros los que nos ofrece la mirada, como quien va a un concierto con el vestido nuevo y el corazón abierto con la ilusión de escuchar, de oír sencillamente con toda su pureza, sin querer a toda costa que los sonos del piano o de la orquesta hayan de representar forzosamente un determinado paisaje o el retrato de un general, o una escena de la historia. A menudo se ha querido reducir la pintura a esta mera representación. En la música hay formas sonoras compuestas en un fragmento de tiempo, en la pintura formas visuales compuestas en un pedazo de espacio.

Se trata de un juego. Pero jugar no significa hacer las cosas "porque sí". Jugando... jugando, de pequeños aprendemos a hacernos mayores. Jugando... jugando, hacemos crecer nuestro espíritu, ampliamos el campo de nuestra visión, de nuestro conocimiento, Jugando... jugando, decimos y escuchamos

cosas, despertamos al que se ha dormido, ayudamos a ver a quien no sabe o a quien le han tapado la vista.

Cuando miráis, no debéis pensar nunca lo que la pintura -o cualquier otra cosa de este mundo- "ha de ser" o lo que nos quieren que se limite a ser. La pintura puede serlo todo. Puede ser una claridad sola en medio de un soplo de viento. Puede ser una nube de tormenta. Puede ser la huella del pie de un hombre en el camino de la vida o un pie que ha golpeado el suelo- ¿por qué no? para decir ¡basta! Puede ser un aire dulce de la alborada, lleno de esperanzas, o un aliento agrio que despide una cárcel. Puede ser manchas de sangre de una herida o el canto en pleno cielo azul, o amarillo, de todo un pueblo. Puede ser lo que somos, el hoy, el ahora, y el siempre.

Yo os invito a jugar, a mirar atentamente... yo os invito a pensar²²⁸⁶.

Además de solicitar una actitud previa, abierta y desinteresada del observador, se invoca la semejanza con la música, en la noción kandinskyana de *resonancia*, es decir, su disfrute, -o conmoción-, por las meras cualidades compositivas de la obra; pero, en un momento posterior, Tàpies solicita una visión más allá de lo intuitivo, en un juego, plenamente kantiano, entre la imaginación, a través de lo simbólico, y el entendimiento, pues *hace pensar*. Hace pensar algo más allá de sí mismo, *aquello* que puede simbolizar, de nuevo con ambiguo carácter polisémico.

La idea de *resonancia*, así como del objetivo de *hacer pensar*, son ratificadas en otros lugares:

Aparte de que no creo sea defecto practicar un poco de gimnasia mental, de todas formas, opino que ante la contemplación de un cuadro, como escuchar una obra musical, o leer una poesía, no requiere cada vez un análisis de estas obras. Y el espectador debe dejarse arrebatar por el impacto total que la obra hace resonar en su espíritu²²⁸⁷.

Por ello se pone en valor, -aunque no exista "el ojo inocente"-, la capacidad inmediata en la pura intuición, pero también se pretende provocar la reflexión, siguiendo con ello la tradición estética occidental, como nos recuerdan otros estetas, que procura la superación de la contradicción entre intuición y entendimiento:

Si pienso así, me mantengo en el estadio primario de la sensación y de la percepción y es entonces perfectamente comprensible que la contemplación de un paisaje espléndido o de una obra de arte me deje sumido en un estado de mutismo. En cambio, si me represento lo que veo y tomo conciencia de lo que siento, accedo al estadio de la experiencia artística. Dicho con otras palabras, ésta no se agota con la sensación, con la percepción²²⁸⁸.

²²⁸⁶ B.N., p. 47.

²²⁸⁷ Entrevista hecha por Manuel del Arco, *La vanguardia Española*, 25 de octubre de 1955,

²²⁸⁸ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p.16 .

Así, el problema de la experiencia estética se encuentra íntimamente relacionado con el propio concepto de arte, su función gnoseológica, su realidad material y su carácter simbólico, a la vez que cuestiona la pervivencia o no del "asunto":

¿Se trata quizá de un retorno al "asunto"? La respuesta ha de ser nuevamente ambigua. Hoy sabemos que en la estructura de la comunicación artística las cosas, mágicamente, a veces están y no están, aparecen y desaparecen, van de unas a otras, se entrelazan, desencadenan asociaciones... ¡Todo es posible! Porque todo ocurre en un campo infinitamente más grande que el que delimita la medida del cuadro de lo que hay materialmente en el cuadro. Porque este es únicamente un soporte que invita al contemplador a participar en el juego mucho más amplio de las mil y una visiones y sentimientos: el talismán que alza o derrumba los muros en rincones más profundos de nuestro espíritu, que abre o cierra a veces las puertas y ventanas en las construcciones de nuestra impotencia, de nuestra esclavitud. "El asunto" puede hallarse, pues, en el cuadro o puede estar únicamente en la cabeza del espectador²²⁸⁹.

Del juego entre las formas del objeto y la imaginación del observador, se produce la idea por asociación, produciéndose así la expresión indirecta, sugerente, de algo más allá de la obra. Pero, a la vez, el soporte, los materiales y las formas poseen sentido en su mera materialidad.

La experiencia estética está relacionada aquí con la *educación estética* y, genéricamente, con las cualidades del observador, al que se le piden unas capacidades que van más allá de la mera formación estética, para adentrarse en la preparación anímica de la que hablaba Plotino.

Extremadamente trascendente en la conceptualización tapiesiana es el *desbordamiento* de la *experiencia estética* más allá del ámbito del arte, para expandir su campo de interés a la vida; hacia uno mismo, los demás y la naturaleza toda, pues la *visión estética*, más allá del arte, pretende enseñar a *mantener una comunión total con la naturaleza*²²⁹⁰.

Como es sabido, desde Hegel, la estética ha eliminado casi siempre a la naturaleza de su ámbito de estudio. En Tàpies, en cambio, la estética abarca tanto la naturaleza interior como la naturaleza exterior. Se trata de la *mirada estética* que, ante todo, es *mirada poética*²²⁹¹.

Así, en el pensamiento tapiesiano se predica lo estético desde lo más humilde, como es una *vieja silla*, la propia naturaleza interior del hombre, su propio sentir y forma de ser, al que se llega, como hemos visto, por

²²⁸⁹ B.N., p. 50.

²²⁹⁰ P.A., p. 45.

²²⁹¹ MAILLARD, C., La razón estética, *op. cit.*, p. 244.

introspección, pero también a la naturaleza en el sentido más tradicionalmente romántico: desde el Montseny, hasta *todo lo que hormiguea en el universo*²²⁹².

La relación entre arte y naturaleza se manifiesta en el siguiente importante párrafo:

*Los sentimientos y las reflexiones que despiertan los espectáculos de lo que llamamos naturaleza siempre han estado en el centro de la producción artística y poética. La "physis" -la "natura" de los griegos- ha tenido diferentes significados y se ha visto con ojos diversos según el estado de conocimientos de la época. Probablemente, hoy se tiende más a asimilarla a la idea de realidad o de ser. De todas formas, de Wang Wei a Leonardo da Vinci, de los grandes paisajistas románticos a Joseph Beuys, la naturaleza nunca ha dejado de ser una de las mayores preocupaciones del artista*²²⁹³.

De nuevo aquí, en la estética tapiésiana se da una indisoluble relación con la ética, porque, si la naturaleza está unida a la *realidad o al ser*, ello nos obliga a su defensa. Si Tàpies, en concreto, pugna contra la destrucción del Montseny²²⁹⁴ es por su visión acendradamente ecológica del mundo y también porque en la experiencia estética de la contemplación de la naturaleza existe, en el sentido de la estética de Gadamer, la *decisión colectiva del reconocimiento de una comunidad*²²⁹⁵.

Josep Vallès Rovira, observando la obra plástica de Tàpies, ha reflexionado:

*La significación como elemento inherente a la obra de arte se ha convertido hoy en elemento primordial del cuadro. No basta la mera contemplación placentera, su cualidad cromática, el estudio de la composición, es preciso para su aprensión global descubrir el sentido que a la creación, lacerada el alma, el tiempo nos impone, paralelamente a la constante necesidad de redescubrirnos continuamente a nosotros mismos.*²²⁹⁶

Por eso en Tàpies, como en Gadamer, hay una pretensión de *superar el confinar restrictivamente lo estético a momento subjetivo, a manifestación sensible de la idea*²²⁹⁷. Porque la principal función del arte es la visión estética y poética del mundo y porque, siguiendo la estética heideggeriana, *todo arte es, en esencia, poesía*²²⁹⁸.

Incluso, en último término, puede ser que, en defensa de la naturaleza, la producción artística resulte insuficiente, y entonces el artista se compromete directamente como ciudadano:

²²⁹² V.A., p.185 y 186.

²²⁹³ *Ibid.*, p. 171

²²⁹⁴ *Ibid.*

²²⁹⁵ GIVONE, S., Historia de la estética, *op. cit.*, p. 200.

²²⁹⁶ VALLÈS ROVIRA, J., Tàpies..., *op. cit.*, p. 18.

²²⁹⁷ *Ibid.*,

²²⁹⁸ GIVONE, S., *op. cit.*, p. 156.

*Hasta el punto de que en todo el mundo, en los campos del arte, de la poesía o de la música actuales, ha llevado a algunos trabajadores de la cultura a la militancia activa en los partidos denominados "verdes" como un quehacer esencial de su vocación*²²⁹⁹.

El *desbordamiento* de la experiencia estética desde lo artístico hacia la vida toda alcanza en Tàpies a su significación en el tiempo, en la historia, del mismo modo que en Gadamer se da la superación del mero momento subjetivo en el disfrute o gusto personal, ampliándose a una *cristalización* en el tiempo del *valor de verdad del arte* en las obras de arte concretas. Se reconoce así en la experiencia estética, más que un disfrute, una *peculiar actitud por la que una obra se afirma con el paso del tiempo, dispuesta a actualizaciones siempre nuevas*²³⁰⁰.

Efectivamente, esta *peculiar actitud* y esta *afirmación en el tiempo* de las obras de arte se encuentran específicamente plasmadas en la selección de obras de arte realizada por Tàpies para su libro *El arte y sus lugares*, en donde se formula una noción de la experiencia estética que trasciende el mero placer subjetivo para provocar la necesidad de *explicarse a sí mismo* e incitar al espectador a la reflexión al exponer las obras que componen la historia de los *símbolos humanos con poderes universales y trascendentes*²³⁰¹. Se trata de la consideración, en expresión de Gadamer, de *eso otro* que posee las características de *unidad y mismidad*, o, en expresión de Tàpies, la historia del arte como *transformaciones evocadoras del Uno primordial*²³⁰².

En el mismo sentido, ha dicho Gadamer:

*También la experiencia estética es una forma de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, este no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos, en la continuidad de nuestro estar ahí, la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez, sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la "vivencia" no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de autocomprensión que eleva a la existencia humana. La experiencia del arte no debe ser relegada al círculo efímero de la conciencia estética*²³⁰³.

²²⁹⁹ *Ibid.*

²³⁰⁰ *Ibid.*, p. 201

²³⁰¹ V.A., p. 17.

²³⁰² *Ibid.*, p. 20.

²³⁰³ GADAMER, "Verdad y método", cit. por S. Givone en *Historia...*, op. cit., p. 201.

Por todo lo cual concluye:

*Positivamente, esta concepción negativa significa que el arte es conocimiento y que la experiencia de la obra de arte permite participar de este conocimiento*²³⁰⁴.

Se trata del mismo *conocimiento* de la *unidad y mismidad* que, según Tàpies justifica el arte como medio de sugerencia que tan reiteradas veces hemos señalado.

La *autocomprensión* de la que habla Gadamer produce, a través de la *contemplación*, según Tàpies, un *efecto terapéutico* que aproxima el arte a las denominadas *doctrinas de salvación* que enlazan con la tradición de las intuiciones o revelaciones de los *grandes maestros de la espiritualidad*²³⁰⁵.

2. EXPERIENCIA ESTÉTICA Y BELLEZA.

Si para el artista, como hemos visto, la búsqueda de la belleza no es un objetivo principal sino que llega como "premio" añadido, tampoco, en la experiencia estética, debe serlo para el espectador.

Este ha de estar dispuesto a recibir *algo más que belleza*, algo más que la mera *forma* de la obra de arte. Se trata nada menos que de tomar conocimiento del *espíritu del mundo*, y ése no se encuentra solo en la belleza de un amanecer, sino también, por ejemplo, en el horror de la pared ensangrentada de una prisión. Porque, a través de lo bello, como lo feo o lo terrible, plasmado en la obra de arte, se requiere que se produzca una transferencia del objeto al sujeto por la que se induzca a una reflexión, a un *ejercicio mental*:

*Delante de una verdadera obra de arte, el espectador ha de sentirse obligado a hacer examen de conciencia y a poner al día sus antiguas concepciones. El artista le ha de hacer comprender que su mundo era estrecho y le ha de abrir nuevas perspectivas. Esto es: llevar a cabo una auténtica obra humanista*²³⁰⁶.

Así, más allá de la experiencia individual, se ratifica la relación entre el arte y el *ideal de humanidad*, en el mismo sentido de la dimensión colectiva gadameriana.

Para Tàpies, en la experiencia estética debe de ocurrir algo más allá de la observación y el mero disfrute de la obra de arte. Ésta es *una mera excusa*

²³⁰⁴ *Ibid.*

²³⁰⁵ V.A., p. 73.

²³⁰⁶ B N., p. 38.

porque *todo ocurre en un campo infinitamente más grande que el que delimita la medida del cuadro*, para derribar muros, abrir y cerrar puertas en nuestro espíritu²³⁰⁷. A través del arte podemos redescubrir la *belleza que creíamos definitivamente perdida*, incluso en una sencilla composición formada por paja y madera²³⁰⁸.

IX.- EDUCACIÓN ESTÉTICA.

Hemos visto la exigencia de participación del espectador en la experiencia estética. Para ello ha de poseer una preparación personal previa, más allá de lo meramente intuitivo: se trata de la necesidad de la *educación estética*, fundamental para evitar la ignorancia provocada por el sistema de la *industria de la cultura*²³⁰⁹.

Pese a las largas colas formadas ante los eventos artísticos, se pregunta Tàpies cuántos de estos espectadores tendrán la *apropiada educación de la sensibilidad que pide la correcta comunión con las obras de arte* y hasta qué punto no son víctimas de una *pseudocultura del mero entretenimiento y el negocio*²³¹⁰.

Ya en una entrevista realizada en 1955 Tàpies negaba la capacidad para captar *las emociones que el artista plasma* a quien:

[...] *no tiene la sensibilidad suficiente formada para captarlas*²³¹¹.

Porque:

[...] *la comunión con las obras de arte, del tiempo que sea, no se da nunca automáticamente, si se quiere que tenga auténtica utilidad social hay que prepararla, enseñarla, fomentarla...*²³¹²

La sensibilización personal no se alcanza por una predisposición meramente instintiva: se ha de conocer la historia del arte, así como la producción contemporánea:

Para percibir los efectos de toda obra de arte siempre ha de existir una previa educación de nuestra sensibilidad, unos ciertos conocimientos históricos y una cierta información del panorama de las producciones

²³⁰⁷ E.A., p.135.

²³⁰⁸ B.N., p. 64.

²³⁰⁹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 70.

²³¹⁰ V.A., p. 79

²³¹¹ Entrevista hecha por Manuel del arco, publicada en La vanguardia, el 5 de diciembre de 1958. Incluida en L'esperienza de l'art, p.68.

²³¹² V.A., p. 39.

*artísticas de nuestros contemporáneos. Hemos de poseer lo que ahora se llama un "código previo"*²³¹³.

Esta preparación también se refiere a la enseñanza de la *importancia real de los contenidos del arte moderno*, sobre todo mediante su inclusión en los planes de enseñanza escolar, a fin de que la juventud pueda discernir los auténticos valores de los falsos y pueda formar un espíritu crítico frente a los engaños de la industria cultural²³¹⁴.

Y para ello se remite a las *obras fundamentales de estética*, afirmando la necesidad de conocer cierta *tradición artística*, sin la que es imposible seguir la evolución del arte²³¹⁵.

Por ello invoca la necesidad del esfuerzo del observador por "ascender" en los grados del conocimiento del arte por medio de la *educación plástica y estética en general*; jamás el artista ha de *descender al pueblo*, sino que el espectador ha de *cultivar su propia actitud para recibir el mensaje*²³¹⁶.

Tàpies resumía el "estado de la cuestión" en una frase de Joan Brossa: *El espejo está roto en pedazos y entre todos hemos de intentar coserlo*. No es un asunto exclusivo de los artistas, ni por la pretensión de ampliar público (*no conseguiríamos pescar hombres, sino cadáveres*), ni *publicando sus meditaciones sobre el acto de creación*, sino de la sociedad entera, para hacer salir el arte de la vía muerta del "adorno" accesorio, del "lujo" estético²³¹⁷.

No se trata de que el Estado practique el *fomento de las artes y las letras* ni de premios, sino, en palabras de Forquin:

[...] hoy "la educación estética se dirige menos a crear en los individuos aptitudes artísticas específicas [...] que a poner en funcionamiento métodos pedagógicos [...] capaces de producir la alfabetización estética (plástica, musical, etc.)"²³¹⁸

Tampoco se trata de *sacar el arte a la calle* o hacer intervenir al público en el proceso creativo, en una *falsa socialización*, sino de *profundizar en los contenidos del arte* y en una más estricta jerarquización de la cultura. Los contenidos del arte pueden ser entendidos de muchas maneras, todas legítimas en una democracia, pero:

[...] siempre ha habido escribas, fariseos y sobre todo mercaderes en el templo del arte. Sin embargo, probablemente hoy más que nunca, en un síndrome donde se suman una democratización y una laicización mal

²³¹³ R.A., p. 16.

²³¹⁴ V.A., p. 38.

²³¹⁵ E.A., p. 69.

²³¹⁶ B.N., p. 145.

²³¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

²³¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

entendidas, un exceso de tolerancia que acaba siendo una forma de represión y unas tendencias que todo lo explican en cifras [...] ²³¹⁹.

Es precisamente la educación estética entendida como una actividad paralela a la ciencia y la filosofía la que puede predisponernos a la *captación de lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo* (Wittgenstein), aquello que *siendo la morada de la ética y la estética trascendentales, darían precisamente sentido al mundo ²³²⁰.*

Tàpies denunciaba a finales del siglo pasado que el arte estaba sufriendo:

[...] uno de los peores tratamientos de la historia para poder producir los efectos benéficos tan deseados por los artistas más conscientes y por los grandes teóricos de la estética ²³²¹.

Las dificultades para el impulso de una auténtica cultura se inician ya desde el momento en que el sistema educativo occidental se limita casi exclusivamente a desarrollar las facultades cognitivas localizadas en el hemisferio izquierdo del cerebro, es decir, las racionales y analíticas, en detrimento de las intuitivas y holísticas, lo que provoca grandes problemas a la creatividad ²³²².

Ni la sociedad actual tiene la sensibilidad preparada para la lectura correcta de las obras de arte ni el arte puede cumplir su papel en medio del constante *bombardeo de la publicidad* y los *productos alienantes*, del lanzamiento de artistas desprovistos de ningún sistema de creencias, como un producto más ²³²³; la industria cultural, incluida la museística que anuncia el éxito de una muestra por el número de entradas en lugar de crear la necesaria atmósfera que requiere la *contemplación*; las publicaciones se centran más en los aspectos anecdóticos de la personalidad de los artistas o el mero precio de las subastas, llegando a tergiversar el sentido de las imágenes de nuestros grandes artistas, como Picasso o Miró, incluso utilizando sus imágenes con fines publicitarios ²³²⁴.

Del mismo modo en que, -como hemos visto-, la experiencia estética se desbordaba hacia la vida, la noción de educación estética en Tàpies extiende su jurisdicción sobre un campo tan amplio como la propia visión estética del mundo. Su *valor se hace patente en la vida misma [...] la educación estética bien entendida lo abarca todo*. Porque afecta a los valores del entorno, a la

²³¹⁹ V.A., p. 78 y 79.

²³²⁰ B.N., p. 118.

²³²¹ V.A., p. 49.

²³²² *Ibid.*, p. 69.

²³²³ *Ibid.*, p. 49 y 50

²³²⁴ *Ibid.*, p. 50.

calidad de vida, al medio ambiente, al *nefasto urbanismo del beneficio*, al *martilleo de la publicidad*²³²⁵. Es la educación estética entendida como:

*Toda una educación desde la infancia para la sensibilización contra todo lo que atenta a nuestro desarrollo vital y en favor de todo cuanto lo favorece*²³²⁶

Así, el problema de la educación estética en Tàpies pertenece, aquí de nuevo, a la tradición de la estética operativa formulada por Schiller, porque, como dice Marchan Fiz:

*Para lograr el arte ideal y el ideal de humanidad, el hombre, como ya advertía Schiller, necesita verificar en su modo de sentir una revolución total, la revolución estética total, que insinuara Schlegel [...]*²³²⁷

Aunque, en una variante atemperada del principio schilleriano del "Estado debe cesar", Tàpies piensa que los gobiernos, sin dirigismos, pueden intervenir en la oferta cultural, finalmente, el peso central de la responsabilidad debe recaer en la actividad privada.

Obligación de participar en la educación estética tienen un amplio género de profesionales: educadores, críticos, teóricos de la estética, historiadores, directores de museos, instituciones culturales y los mismos artistas. Y todos ellos deberían ayudar a *expulsar a los mercaderes del templo*. Pero sobre todo son los medios de comunicación y los gobiernos quienes, sin que ello conculque el principio de la libertad de expresión, deben hacer alarde de rigor en la oferta cultural y en concreto de la creación artística.

A través de la educación estética se forma el *gusto*:

*El gusto, si se pretende analizar, es algo de una profundidad infinita. Es fruto de una educación de la sensibilidad, de lecturas, de haber visto muchas obras. En realidad el gusto es un juicio interno rápido*²³²⁸.

Así, se relaciona la noción de *educación estética* con la del *gusto*, la de *experiencia estética* y la propia *crítica*.

La educación estética consiste, pues, en el desarrollo de la personalidad global, formación en literatura y arte, de la creatividad y de la sensibilidad, tanto desde el punto de vista general como *disposición del sistema nervioso* (aptitud emocional, placer estético), como de *captación cultural*

²³²⁵ B.N., p. 118.

²³²⁶ P.A., p. 68.

²³²⁷ MARCHAN FIZ, S. La estética en la cultura moderna, *op. cit.*, p.76.

²³²⁸ PUIG, A., Conversación..., *op. cit.*, p. 45 y 46.

*específica*²³²⁹. Desarrollo del *amor al arte* y a la *competencia artística*, comprensión de los códigos y “*lectura*” del mensaje.

Pero no solo. Tàpies exige que, dentro de la educación estética, se practique el estudio de la historia del arte. Solo así se pueden comprender las “*rupturas*” del arte nuevo²³³⁰.

Así, la educación artística posee un ámbito de actuación amplísimo y afecta a todas las capas de la sociedad, desde la escuela elemental, hasta la organización museística y la *labor docente de científicos, filósofos, sociólogos, críticos* y las publicaciones oficiales; y en el ámbito privado a empresarios y editores²³³¹.

Este *desideratum* se manifiesta sobre todo ante la conciencia del *triste círculo cerrado* que hace del arte un asunto *sólo para clases cultas*, hecho que hace que no se pueda observar la problemática artística y cultural sino desde la perspectiva más amplia de los problemas pedagógicos y aún más amplio desde la acción política. De ahí que no solamente se trate del amor al arte sino de la negación y la lucha contra la mentalidad que pretende mantener al pueblo ignorante²³³².

El deber de la educación estética de la sociedad también corresponde a los artistas, a fin de interponer los instrumentos idóneos como *medio de transformación de la conciencia y de la conducta* y la necesidad de encontrar:

[...] *los sistemas sustitutivos seculares que favorecen las enseñanzas de la cultura genuina, entre los cuales está el Arte con mayúscula*²³³³.

Fiel al principio por el que la teoría sola es inútil, más allá de la denuncia de la ausencia de una real educación estética, Tàpies ha plasmado su idea en la creación de un centro dedicado precisamente a este fin, en lo que sin duda debemos considerar también dentro de su *visión estética del mundo*: la *Fundació Antoni Tàpies*, nacida con plena vocación didáctica²³³⁴.

X. TERCER ESTADO ESTÉTICO.

La función del arte, según Tàpies, ha de ser plenamente social, como estamos viendo reiteradamente, porque esta idea forma parte de la urdimbre de la estética tapiesiana, sobre la que se entrelaza la trama de las diversas ideas estéticas, por lo que aquí no procede apenas añadir nada, solo reafirmar esta idea y reseñar que forma el fundamento antedicho.

²³²⁹ B.N., p. 118.

²³³⁰ *Ibid.*

²³³¹ *Ibid.*, p. 118 y 119.

²³³² *Ibid.*, p. 119.

²³³³ V.A., p. 49.

²³³⁴ VV. AA., *Fundació Antoni Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2004.

La finalidad última del arte ha sido declarada frontalmente por nuestro artista: coadyuvar a:

[...] *crear un hombre nuevo liberado de tabúes y dogmas*²³³⁵.

Y la creación de este “hombre nuevo” a través de la *mediación estética* pertenece a una línea de pensamiento que defiende una estética operativa, iniciada con la formulación schilleriana que parte de la conciencia de una sociedad alienada y la implicación del arte en su “curación”. La estética operativa tendrá un amplio recorrido en la estética moderna, en su pretensión de reintegración de la unidad perdida en el hombre, reivindicada por Nietzsche, Marx, Freud, Marcuse y las vanguardias históricas, pero, a su vez, provoca el comienzo de los consiguientes desencantos de la modernidad en lucha por un futuro²³³⁶. En el mismo sentido Tàpies, piensa en la consecución de la recuperación de la totalidad en el hombre desde una revolución individual, pero que afecta a la humanidad en su conjunto. Se trata, en definitiva, de la consecución de un *tercer estado*, plasmado en la Carta XVIII de Schiller, mediante la superación de la contraposición entre *sentimiento y entendimiento*, elevándose hacia la “pura unidad estética”²³³⁷.

Esta consecución de un “tercer estado” es el mismo proyecto de progreso por el que clama Tàpies:

*Hacer la vida más “bella” posible [...]*²³³⁸

XI. CRÍTICA Y HERMENÉUTICA.

Nunca se es excesivamente crítico.

F. Schlegel. (Fragmentos).

Tàpies ha afirmado:

*En realidad, todo puede analizarse [...]*²³³⁹

Desde la pintura más abstracta hasta los cuartetos de Beethoven, en sí mismas o en relación a otras obras, Haydn, Mozart... sobre las emociones que transmite el arte se han escrito libros enteros de inteligentes análisis. *No hay*

²³³⁵ M.P., p. 225.

²³³⁶ MARCHANFIZ, S., *La estética... op. cit.*, p. 75.

²³³⁷ SCHILLER, F., Kallias, *Cartas sobre la educación estética, op. cit.*, p. 265.

²³³⁸ R.A., p. 25.

²³³⁹ B.N., p. 56.

nada imposible. Y, en último extremo, se puede intentar, en expresión del poeta Carlos Franqui, *dar una pista al pueblo*²³⁴⁰.

Pero:

[...] *todo esto es muy peligroso*.

Tàpies, al igual que exige del artista unas especiales cualidades personales, también requiere del espectador una formación y actitud previas, previo al análisis de la obra de arte, una *predisposición especial*, sin la que *no hay explicaciones que valgan*²³⁴¹.

Es dudosa la conveniencia de insistir en la labor explicativa de las obras de arte. El análisis de los diferentes elementos de una obra hace que ésta se haga *irreconocible*, porque descubriría los *trucos* que en ella ha tramado el artista, que es sobre todo un *mago* ilusionista que actúa en esa *convención* que llamamos *arte*, en donde se juega entre lo real y lo irreal y que, en realidad, es un *puro engaño* en el que *solo hallan placer los inocentes que se dejan engañar*.

Pero es que de eso se trata:

*Esa es precisamente la gracia del asunto*²³⁴².

Porque, finalmente, de lo que se trata es de poder exclamar:

¡Qué poesía!

Que implica la interposición de la *magia ilusionista* que es el arte:

*Todo aquel ceremonial, todos aquellos movimientos, todos aquellos colores, toda aquella pureza esencial de decirnos que las cosas ahora están y ahora ya no están, que las bestias y los objetos se transforman mientras siguen siendo ellos mismos, que se multiplican, que se funden, que crecen y decrecen. Que los peces se vuelven pájaros, que el vacío de un baúl se convierte en joven princesa, que el viento de un abanico hace crecer flores o sale dinero de las narices de los más incrédulos*²³⁴³.

Así, vista esta ambigüedad, ¿quién puede ejercer la crítica?

Este aspecto, desde luego, enlaza directamente con la propia *experiencia estética*, tratada anteriormente, considerada ante todo un *ritual de*

²³⁴⁰ *Ibid.*

²³⁴¹ *Ibid.*,

²³⁴² *Ibid*

²³⁴³ *Ibid.*

contemplación, y con la propia noción instrumental del arte, que *no es nada, solo una puerta que da a otra puerta*²³⁴⁴.

La crítica válida, es aquella que sabe distinguir qué sea una obra progresista, aquella que cumple una *función humana tanto individual como social*. Para ello no hace falta ser un profesional. Se puede tener criterio suficiente con tal de que se posea una previa *educación estética* previa. De ésta, como ya hemos indicado, se destacan tres aspectos: la sensibilización estética, ciertos conocimientos históricos e información de la producción artística contemporánea²³⁴⁵.

Cuando Tàpies trata el tema de la *crítica* indica una noción de ésta muy próxima a la noción de progreso, de raigambre ilustrada, es decir, el criterio del ciudadano autosuficiente, armado de razón y experiencia, que tiene como objetivo *irrenunciable la utopía de la emancipación humana*, de la que participan el arte, la Estética, la historia del arte y la propia crítica²³⁴⁶.

Así, basta ser un *hombre de gusto*, que puede, (y debe) ser cualquiera, pues no se precisa, (aunque es un complemento deseable), la crítica razonada intelectualmente:

*Un hombre de gusto, un hombre que tiene criterio, el que creemos que tendría que ser un hombre normal, es un hombre que con espontaneidad sabe amar y detestar lo que es preciso, que sabe tomar partido no fiándose nunca ni tan siquiera de los que creemos que saben de ello más que nosotros, sino algo más, este es un ideal -también es una de las bases de la investigación científica- al cual todos hemos de aspirar si nos queremos liberar de los entontecimientos sin norte que son presa tan fácil de los tan abundantes desorientadores interesados*²³⁴⁷.

Así, es posible el análisis de una obra de arte, que siempre debe *hacer pensar*, pero también es importante la impresión espontánea de la intuición inmediata, que no precisa de razonamiento alguno:

*Hay una especie de juicio crítico intuitivo hecho con espontaneidad y rapidez que nace de lo que tradicionalmente en estética se ha llamado el gusto, por el cual sentimos que determinadas obras nos estimulan, nos vivifican, nos llevan a reflexiones, no guían -en ocasiones por complicadas asociaciones de ideas- a puntos de vista nunca antes imaginados, a opiniones más claras sobre nuestra existencia y nuestra vida, que nos mueven incluso a practicar ciertas acciones..., y todo ello sin necesidad de razonar mucho sobre lo que hay o qué es lo que en estas obras nos lo provoca*²³⁴⁸.

²³⁴⁴ B.N., p. 64.

²³⁴⁵ R.A., p. 16.

²³⁴⁶ MARCHAN FIZ, S., *La estética...op. cit.*, p. 14.

²³⁴⁷ R.A., p. 17

²³⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

Y continúa:

*La crítica razonada intelectualmente es, por descontado, un complemento importante para esta espontaneidad. Sobre todo es una buena defensa para detectar el arte falso, la falsa cultura que tantas veces se presenta bajo una cobertura aparentemente progresista. Pero este tipo de crítica no es siempre imprescindible. Y todo el mundo se tendría que esforzar en cultivar sencillamente el gusto sin creer que se basa en esfuerzos intelectuales o eruditos inalcanzables*²³⁴⁹.

Los primeros críticos son los propios artistas que, en la propia selección de sus materiales de trabajo, tanto psíquicos y morales como materiales, provoca una *distinción*, (etimológicamente, *κρίνειν*), la razón de ser de la crítica que conforma su *personalidad*:

*Se ha de insistir mucho muy especialmente en que nunca se ha de creer que los juicios críticos, en arte, son exclusivos de los críticos del arte, de los profesionales de la crítica. De hecho, la función crítica se inicia ya cuando los mismos artistas toman partido por determinados ideales estéticos, por determinados sentimientos y emociones..., así como por determinados materiales, colores, formas, imágenes..., que irán conformando su personalidad*²³⁵⁰.

En el ámbito de la crítica también los artistas intervienen, mediante la exposición de sus teorías, declaraciones o juicios que, directa o indirectamente, juzgan la obra de los demás artistas.

Esta noción de la crítica pertenece también a cierta tradición. La que participa del *proyecto de progreso* y de emancipación del individuo de la Ilustración, pero, más allá, hunde sus raíces en la tradición de la Grecia clásica cuando el propio concepto del *krinein* (juzgar, distinguir) se ejerce como un elemental derecho del ciudadano y deja ya de ser patrimonio de los expertos y de los eruditos, pasando a ser una cuestión que concierne a todos cuantos aspiran a la verdad y a la sabiduría”²³⁵¹. Es esta misma crítica que es “garantía de la democracia”²³⁵². Es el *kriterios* de todo ciudadano libre: el derecho a juzgar.

En época moderna el hito lo constituye los *Salones* de Diderot,

[...] *sólo a partir de ese momento en que el hombre alcanzó ese estado crítico consiguió su mayoría de edad, su autonomía*²³⁵³.

²³⁴⁹ *Ibid.*

²³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 17 y 18.

²³⁵¹ JIMENEZ, M ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 83.

²³⁵² *Ibid.*, p 82.

²³⁵³ CALVO SERRALLER, F., *Historia de las ideas estéticas*. Valeriano Bozal editor. La balsa de la Medusa . Madrid. 2004, p. 172.

Se une así indisolublemente la propia estética, como campo autónomo de estudio, a la crítica del arte. Por ello, la obra de Diderot, mucho más allá de un nuevo género literario, comenzó en su tiempo a ejercer una labor pedagógica. No se trataba sólo del análisis de las obras de arte, sino de ejercer una influencia determinada, liberadora, sobre el público, noción que es heredada por el movimiento romántico, como con gran precisión ha estudiado Walter Benjamin²³⁵⁴.

Con esta tradición entronca Tàpies en su noción de la crítica, extensible a la intención de sus escritos que tienen, en cuanto que pretenden -polémicamente- que el espectador que se guíe por su propio gusto desde la libertad total, pero legitimado mediante un pensamiento y una recreación estética tan distantes del divertimento como de su alienación por las instancias políticas o morales o de cualquier clase, logrando una dilucidación de lo que llama el *gran arte* o las *ideas estéticas de siempre*. Es decir, comprender el arte desde sus propias raíces.

Por eso Serge Guilbaut ha dicho de los escritos de nuestro autor:

*[...] se trata de uno de los pocos artistas modernos que escribe en prensa sobre temas culturales, políticos e ideológicos desde una perspectiva radical*²³⁵⁵.

Tàpies ha pretendido dar conocer sus *pensamientos en voz alta*, paralelamente a su obra plástica, a la mayor parte de público posible, para incitar a la reflexión sobre el arte y su significado:

A menudo nos hacen aquellas fatídicas preguntas ¿Qué representa esto? ¿Qué ha querido decir con estas manchas? ¿Cree que con estar rayas o estos materiales la gente entiende sus ideas?

*Por lo general callamos, porque de entrada nos rendimos ante la imposibilidad de expresar en pocas palabras -y habría que hallar aún las adecuadas- cosas que a lo mejor hemos incubado durante años y años. Es como la respuesta de Mallarmé a la damisela que no le había comprendido después de hacer "el esfuerzo" de pasarse varias horas leyéndolo. Además también pensamos: "No es mi trabajo, ya están ahí los críticos y los comentaristas de arte que puedan hacerlo". Pero los remordimientos con que nos obsequia la constancia de tanta gente de buena fe no deja de incitarnos*²³⁵⁶.

Y, por ello:

²³⁵⁴ BENJAMIN, W, El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, en *Obras completas*, libro I, vol. 1, Abada, 2006, (1989).

²³⁵⁵ GUILBAUT, S., *Cuerpos delicuescentes con párpados: conjurar la vida cotidiana en la década de los ochenta*. Incluido en *Tàpies en perspectiva*, VV.AA., MACBA., 2004.

²³⁵⁶ B.N., p. 55.

Tanto se me ha pedido en ocasiones, que alguna vez acabé por explicar ciertos símbolos. Pero no creo necesario convertir mi trabajo en esa interpretación tangencial²³⁵⁷.

A la genérica dificultad de "explicar" con palabras unas obras que han tardado años o décadas en formarse se añade la de la afirmación de que ninguna obra de arte tiene sentido si no participa de la concatenación que conforma la historia del arte:

Ahora bien, la dificultad no viene solamente de ahí. Generalmente, el que pregunta quiere saber algo de una obra determinada, o incluso solo de un signo o de un fragmento preciso. Y hoy, como hemos dicho tantas veces, el sentido de una obra no se encuentra en casi ni en la misma obra, porque una obra se relaciona con otras muchas, propias y ajenas. Explicar una sola equivale casi a hacer toda la historia del arte de nuestro tiempo²³⁵⁸.

Existe, sobre todo, una piedra de toque fundamental para el juicio crítico: la *originalidad*. Con ella se puede determinar la copia o el plagio. Esto no indica que, como popularmente se cree, la existencia de una rivalidad que lleve a devorarse unos a otros. Esta es una idea que pretende enmascarar la realidad de que en la crítica hay en ocasiones auténticas y legítimas luchas ideológicas, como por ejemplo, la rivalidad entre los miguelangelistas y los rafaelistas a principios del siglo XVI, que en realidad, se refieren a la sumisión o no a la política del Vaticano, pero también al hecho de que Rafael renunciara al principio de *personalidad original* al copiar en Florencia al Perugino y Leonardo y en Roma a Miguel Ángel:

La imitación, por encubierta que esté con colores amables, acaba delatando la inautenticidad de un temperamento. Es la única regla que nunca falla, la "única regla fundamental -como verían también en la China clásica- en arte y en poesía: el genio y la originalidad".

Y es que la ausencia de originalidad indica una ausencia de *razones profundas para trabajar*, lo que provoca, como en el caso de Rafael, la dependencia de quien paga y la tendencia al academicismo, lo que ha llevado a tratarle en la actualidad de artista "reaccionario", por la sumisión a los dictados de la Iglesia y su *dirigismo artístico*, paralelo al dogmatismo ideológico. Sumisión que repercute en una obra que se *pierde por completo cuando se compara con la profundidad universal, que abrió tantas puertas, de Leonardo o la misma fuerza "terrible" de Buonarroti²³⁵⁹.*

Evidentemente, son las *instituciones culturales de los poderosos* las que tienen más fuerza para *hacer circular juicios de valor a su gusto o a su*

²³⁵⁷ ULLAN, J. M., Palabras..., *op. cit.*, p. 11.

²³⁵⁸ B.N., p. 55.

²³⁵⁹ R.A., p. 19.

conveniencia. De ahí que los ciudadanos deban estar alerta para *saber diferenciar con rigor*²³⁶⁰. Por todo ello, los profesionales de la crítica, en general los promotores oficiales de la cultura, pero sobre todo los observadores verdaderamente independientes, deberían tener más en cuenta los comentarios de los propios artistas.

A los críticos profesionales les corresponde una especial responsabilidad. Pero la crítica, en general, tiene sus luces y sus sombras. Lo importante es la crítica y no los críticos, es decir, el juicio que queda después de contrastar la opinión de varios de ellos. Así es necesaria la pluralidad. Pero no solo. También la independencia y honestidad. Y esto no es fácil. A veces intervine una auténtica mala fe, al intentar desactivar la carga subversiva de la obra teórica de los artistas y la superposición de un *arte-crítica* o casi *arte-caricatura*²³⁶¹.

Los críticos, además de sus propios condicionantes personales, también se ven sometidos a *los poderes que los controlan*, todo lo que es difícil de detectar por el ciudadano. En definitiva:

[...] *se trata de conseguir nuestro propio juicio, motivo por el cual, como tantas veces hemos dicho, no estaría de más que los medios de comunicación de tanto en tanto tuvieran su sección de crítica a la crítica. O, para decirlo mejor con palabras de Argan, que la misma crítica no olvidara nunca su primera potencialidad: convertirse en objeto del pensamiento crítico*²³⁶².

Para Tàpies, siguiendo a Venturi, la *crítica de arte y la historia del arte son inseparables*, el conocimiento de ésta -además del arte contemporáneo- condiciona aquella. Estos requisitos lo son tanto para *formarse un juicio crítico correcto* como para *crear nada nuevo realmente valioso*²³⁶³.

Las señales de una creación válida son: *originalidad, expresión íntima del artista, voz personal, imaginación creadora, rechazo de dogmas y repeticiones*. La observación de una obra de arte es ante todo una *experiencia íntima, muy poco comunicable*²³⁶⁴. El arte es poco analítico y planificable, no tiene reglas y consiste en la *proyección de una sustancia psíquica* en el material²³⁶⁵, consecuentemente, muy difícilmente podrán ser analizadas unas formas en cuya génesis no ha habido en absoluto análisis, plan o reglas.

Y, siguiendo de nuevo a Venturi, no son las *leyes del arte* las que permanecen sino precisamente el *carácter individual de la obra de arte* y la personalidad del artista que conforma el *gusto de una época*²³⁶⁶.

²³⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

²³⁶¹ P.A., p. 46.

²³⁶² R.A., p. 21.

²³⁶³ *Ibid.*, p. 21.

²³⁶⁴ V.A., p.87.

²³⁶⁵ P.A., p. 42.

²³⁶⁶ R.A., p. 22.

En palabras de Collingwood:

[...] *el buen arte no tolera clichés. Toda expresión genuina ha de ser una expresión original...Porque la actividad artística no usa un lenguaje ya hecho, sino que crea el lenguaje*²³⁶⁷.

Es responsabilidad de la crítica el proclamar, frente a quienes defienden la despersonalización del arte, que es precisamente la voz personal lo que interesa a la sociedad, porque:

[...] *el arte y la cultura no es un lujo superfluo y es demasiado importante para dejarla en manos de falsarios y comerciantes sin escrúpulos. El arte y la cultura son la conciencia que se da el hombre a sí mismo y a toda la sociedad*²³⁶⁸.

Se trata de formar una vida cultural auténtica.

*La cultura falsa, las "malas artes", -una expresión popular llena de significado- nos convierte en estúpidos, en enfermos mentales*²³⁶⁹.

No se trata de prohibir nada. *La libertad de expresión, en arte, ha de ser absoluta.* Pero la crítica responsable ha de responder a su origen etimológico: *elegir.*

La labor de la crítica se debería de extender a denunciar la falacia proclamada desde *las alturas* de incluir bajo la noción de *cultura* cualquier manifestación de *entretenimiento*, cuando no de productos de efectos narcotizantes para la sociedad.

Se ha advertir igualmente contra los estetas y profesores *cultísimos*, cuyo erudito fondo bibliográfico llama a la inapelabilidad de sus opiniones que han pretendido *profetizar demasiado*, Y ello es porque son *víctimas del análisis*. Y el análisis siempre ha estado en contradicción flagrante con la *vida*²³⁷⁰:

*Generalmente se equivocan. Quieren apresar el fenómeno artístico en la malla de los laboriosos y larguísimos análisis, pero cuando creen que lo han conseguido ya no encuentran nada, porque la vida ha seguido por otros caminos*²³⁷¹.

La legitimidad de la crítica existe cuando va de la mano de la historia. Solo puede hablarse de una *crítica rigurosa*, cuando va acompañada de una

²³⁶⁷ *Ibid.*

²³⁶⁸ *Ibid.*

²³⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

²³⁷⁰ P.A., p. 119.

²³⁷¹ *Ibid.*

*perspectiva histórica*²³⁷². Lo contrario suele suceder con frecuencia en los análisis académicos y las tesis universitarias, *con honrosas excepciones*, que suelen resultar no solamente *flojas y faltas de gracia sino incluso desconectadas de la realidad del arte*. Incluso, siguiendo a Ionesco, el crítico, -sobre todo el crítico universitario-, *convertido en megalómano, considera al creador como un tipo totalmente inconsciente, adormecido, a quien no solo no se han de pedir explicaciones, sino que todas las explicaciones que pueda dar deben ser puestas totalmente en cuarentena*. Por eso todo ha de ser desmitificado, también los artistas y su obra, excepto el crítico universitario, porque *solo él es lúcido y el gran desmitificador supremo*²³⁷³.

Como señala Tàpies, Thomas Mann afirma que el análisis es bueno cuando ayuda al *progreso y la civilización, destruye concepciones estúpidas, disipa prejuicios y mina la autoridad*. Pero es muy malo cuando *perjudica las raíces de la vida* porque entonces es *tan poco deseable como la muerte de la que en realidad se alimenta*²³⁷⁴. Por ello, citando a Walt Whitman, Tàpies recuerda que *la música profunda de todo gran poema solo está para escucharla y sorberla en silencio, y se resiste a todo análisis*²³⁷⁵.

Una vez más aquí, procede reseñar que esta línea de pensamiento tiene su formulación histórica en la concepción idealista y romántica de la obra de arte en su carácter orgánico, semejante a un ser vivo²³⁷⁶; por ello, si se la pretende analizar, es decir, desmembrarla, entonces se observa un ser muerto, lo que enlaza con la noción enfática romántica de la obra de arte como representación de lo absoluto, de lo divino, que provoca, en el mismo sentido manifestado por Tàpies²³⁷⁷ que solo indirectamente, mediante el símbolo, pueda ser sugerido²³⁷⁸ y que, por definición, es *inefable*.

La dificultad de la crítica y la hermenéutica desde el punto de vista analítico se relaciona en la estética tapiesiana con su conceptualización del artista, del proceso creativo y de la propia noción del arte. Si el artista se nutre de un *extraño fervor rebelde*, difícilmente su obra puede ser reducida o *encasillada en no importa qué esquemas* y ello porque se nutre de lo sorprendente, de lo original, sin lo que no existe la renovación de la visión del mundo²³⁷⁹.

La desconfianza hacia el método analítico incide especialmente respecto al proceso creativo:

²³⁷² V.A., p. 40.

²³⁷³ P. A., p. 171.

²³⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

²³⁷⁵ A.E., p. 21.

²³⁷⁶ TODOROV, T., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 253.

²³⁷⁷ P.A., p. 151.

²³⁷⁸ TODOROV, T., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 272.

²³⁷⁹ P.A., p. 120.

[...] *el exceso en el análisis de los mecanismos de funcionamiento de su acto de creación, hoy también tan en boga. Los dones de observación y de análisis, el uso del pensamiento conceptual y de la palabra, pese a ser los mayores patrimonios del hombre, llevan también en sí, como es sabido, la maldición que pone en evidencia la parábola del conocimiento*²³⁸⁰.

Por ello, concluye:

Afortunadamente los profetas excesivamente racionalistas siempre han fallado.

En definitiva, Tàpies relativiza, sin negarles legitimidad, el valor de los análisis, estéticos, lingüísticos, sociológicos, estructuralistas... y valora sobre todo el lanzar ante la obra de arte un *¡ah! emocionado*²³⁸¹, porque el arte es mucho más *importante sentirlo, vivirlo, practicarlo, que pensar en él*²³⁸².

XII. ABSORCIÓN DEL ARTE POR EL SISTEMA.

Relata José María Moreno Galván cómo, desde muy temprano, fue testigo de la inquietud fundamental de Tàpies sobre el destino final de su producción, desde la necesidad de *pintar con lo más sincero, con lo más personal, con lo más auténtico* [...], con el fin de *hacer obras para la inmensa mayoría, y así dejar huella de la vida y en la vida*²³⁸³:

*El esplendor de todo eso viene del cordón umbilical que une a todo eso con la vida, con el paso de la vida*²³⁸⁴.

Se trata de la explicitada *pretensión terrible* de su producción artística de dejar huella en la vida, de provocar la *visión poética de la vida*.

Sin embargo, Tàpies ha sido plenamente consciente de la capacidad de la sociedad de consumo para absorber, incluso diluir, la función del arte de conseguir un giro en la mente del espectador hacia una nueva manera de ver y de pensar:

*Precisamente, en esta época, en que parece que podemos dar alcance a todo y, en mi caso, pintar lo que creo que tengo que pintar, los poderes fácticos están ahí presentes para frustrar lo que no les convenga*²³⁸⁵.

²³⁸⁰ E.A., p. 148.

²³⁸¹ A.E., p. 19.

²³⁸² *Ibid.*, p. 20.

²³⁸³ MORENO GALVÁN, J. M. *Tàpies*, catálogo, Juana Mordó, Madrid, 1973, p. 3.

²³⁸⁴ *Ibid.*, p. 4.

²³⁸⁵ PUIG, A., *Conversación ...*, *op. cit.*, p. 46.

A esta capacidad de absorción de los contenidos profundos del arte se añaden las leyes del mercado. Cuando en conversación entre Tàpies y J. A. Valente, aquel hace referencia a la necesaria ubicación de las obras de arte en lugares adecuados y pide que los museos se conviertan en *lugares sagrados*, lo hace en nombre del *aura* de las obras de arte. Y, necesariamente, Valente reconoce en esta defensa del aura un viejo problema: contrariamente a la obra de arte y su reproducibilidad, (y consecuente "democratización", planteada por Benjamin), la obra de arte única se presta a los *factores relacionados con la propiedad y el dinero, a la circulación del capital y al estatuto simbólico con el que se asocia*²³⁸⁶.

Efectivamente, podemos señalar, sin duda ninguna, la profunda paradoja de ver obras de Tàpies, compuestas con humildísimos materiales (cartón, papel, objetos de desecho...), cuya precisa finalidad, como hemos visto, es exaltar la *pobreza* frente a la sociedad de consumo, elevadas a cotizaciones estratosféricas.

El tema de la relación entre arte y mercado ha sido siempre un arduo problema para Tàpies. Arduo e incómodo.

Ya en una entrevista realizada en 1976, preguntado sobre la cotización de su obra, contestaba:

*De cotizaciones nunca he sabido nada*²³⁸⁷.

Y ante la insistencia de la entrevistadora sobre la alta cotización de sus obras dice:

Ya te he dicho que no tengo en absoluto idea. Yo nunca he puesto precio a un cuadro.

Incluso manifiesta desconocer el método de valoración realizado por los *marchands*:

*No me interesa. Yo solo me preocupo de que mis cuadros se expongan*²³⁸⁸.

Proclamaba entonces su absoluta libertad de producción. Después, los *marchands* tomaban la obra y entonces comenzaba lo único de interés:

[...] *empieza el trabajo de difusión de mi obra*²³⁸⁹.

²³⁸⁶ TÀPIES, A., y VALENTE, J. A., Comunicación sobre el muro, *op. cit.*, p. 29.

²³⁸⁷ E.A., p. 89.

²³⁸⁸ *Ibid.*

²³⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

Un modo de *democratizar* el acceso a su producción lo encuentra en el ámbito de la reproductibilidad de la obra gráfica:

*El hecho de que mi obra pueda ser multiplicada y pueda llegar a tener una mayor difusión social ha sido muy importante para mí. Todo mi arte tiene una clara vertiente social, en el sentido de que deseo que sea distribuida ampliamente*²³⁹⁰.

Testimonio de esta intención de llegar al mayor número posible de personas son los más de cuarenta años de colaboración con Edicions Polígrafa²³⁹¹.

El relato de los primeros pasos en el mercado del arte indica la dificultad de ir a contracorriente de las tendencias dominantes en la época y su nula repercusión en el mercado²³⁹². Pero, ante la subsiguiente situación de reconocimiento y reflejo en las cotizaciones, la respuesta de Tàpies se decanta, por una parte, por el reconocimiento de la realidad de los mercados del arte como mal menor y, por otra, al llamamiento a la idealidad de un mercado auténticamente libre que pondría en un lugar secundario la cotización de las obras de arte.

*La explicación quizá la hallaríamos si, en arte, se diera menos importancia a la compra-venta como síntoma de valor. Tan descarado es pintar esperando ganar dinero como comprar sólo por diversión. ¿Es que el arte no tiene unos fines y unos valores aparte de todo esto?*²³⁹³

La idea central de rechazo del arte como objeto de especulación es una constante en Tàpies, a la vez que sigue señalando la relación entre mercado y arte en la sociedad contemporánea como un problema prácticamente irresoluble:

*Pero puede ser interesante considerar el mercado como una forma de selección. Porque si no lo haces así, ¿quién considerará la importancia de cada obra? ¿Unos funcionarios? ¿Unos políticos?*²³⁹⁴

Se trataría así de un mercado y una libertad idealizados por el *deber ser*, por la razón última del arte: la sabiduría. Porque el acceso a la posesión de obras de arte ni, genéricamente, el acceso al conocimiento, no tiene por qué

²³⁹⁰ Entrevista realizada por M. Borja Villed, en Antoni tàpies, 1960-1980, obra gráfica, *op. cit.*, p. 12

²³⁹¹ GALERÍA JOAN PRATS, Catálogo, *Antoni Tàpies-Edicions Polígrafa. 40 anys de col·laboració*, Barcelona, 2004.

²³⁹² E.A., p. 89-91.

²³⁹³ *Ibid.*, p. 93

²³⁹⁴ TAPIES, A., y VALENTE, J. A., *Conversación...op. cit.*, p. 30.

ser gratuito; es correcto que precise de cierto esfuerzo, del mismo modo en que *en los monasterios tibetanos pedían pepitas de oro a quienes deseaban saber*²³⁹⁵.

No solamente el arte, sino que la propia *reflexión sobre la realidad siempre está más o menos relacionada con problemas económicos*. El ser del mercado del arte por mor de la exageración de los intereses económicos *deforman tan despiadadamente las intenciones de los artistas que sería ridículo meter la cabeza bajo el ala como si no pasara nada*²³⁹⁶.

En contraposición, el *deber ser* del mercado del arte como *ideal* consistiría en un:

[...] *sistema de evaluaciones artísticas posibles que nacen del libre contraste de opiniones: de los artistas, de los filósofos, de los críticos, de los historiadores, de los directores de museos, de los "coleccionistas" etc*²³⁹⁷.

Esta valoración sería, según Tàpies, independiente de la *bolsa de precios* y sería, supuesta una *economía de mercado sana y sin trampas*, el baremo a tener en cuenta para determinar la importancia de los artistas. De todas formas, la realidad se impone:

*Ya sabemos que, por desgracia, casi nunca es así, puesto que las opiniones que circulan por el mercado están con frecuencia deformadas*²³⁹⁸.

Frente a esta realidad solo cabe la certeza de la existencia de expertos y críticos honestos.

Sin embargo, establecidas las limitaciones del mercado libre, las alternativas al mismo son aún peores: o regresar al sistema de selecciones "a dedo" realizado por la Iglesia, la monarquía o la nobleza, o la valoración establecida por comités políticos o gremiales de los regímenes totalitarios²³⁹⁹.

Se rechaza así tanto las *deformaciones* provocadas por los especuladores, la publicidad deshonesta, el periodismo venal... como el *paneconomismo* que rige el mundo del arte por el que se tratan más los *aspectos anecdóticos del arte* (cotización, subastas, ferias...) que los *verdaderos valores y las verdaderas enseñanzas de las producciones artísticas*.

Sin embargo, no nos podemos engañar sobre la realidad reinante. En su día, Tàpies ya manifestaba la capacidad de absorción del "sistema" frente a los conceptualistas que predicaban la desmaterialización del arte para liberarlo del mercado:

²³⁹⁵ *Ibid.*, p. 30 y 31.

²³⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

²³⁹⁷ *Ibid.*

²³⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

²³⁹⁹ *Ibid.*

El mercado puede con todo eso y mucho más.

Y, en conclusión:

[...] *tenemos economía de mercado para rato* [...] ²⁴⁰⁰.

²⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

SEGUNDA PARTE

RECEPCIÓN DEL PENSAMIENTO ORIENTAL Y LA CIENCIA MODERNA.

*La larga noche;
el sonido del agua
dice lo que pienso.*

Gochiku.

Hasta aquí, hemos examinado la inserción del pensamiento estético de nuestro autor en la historia de las ideas estéticas y la tradición cultural de Occidente, comprobando que, fundamentalmente, se nutre de las nociones y categorías estéticas formuladas por el pensamiento ilustrado y el romanticismo e idealismo.

Sin embargo, desde muy temprano, en sus textos, se superpone la influencia y recepción de nociones provenientes del pensamiento oriental y de la ciencia moderna, que aquí presentamos separadamente a los efectos de ofrecer una estructura ordenada.

Con ello nos hemos de referir a una filosofía y una praxis muy alejadas de nuestro campo cultural e ideológico, pero imprescindible para trazar un correcto perfil del pensamiento estético de Antoni Tàpies, al que, precisamente, la conjunción de la tradición estética occidental y oriental presta una especial trascendencia.

Iniciamos el presente texto planteando la hipótesis de que el pensamiento estético de Tàpies constituye un corpus que, a partir de un sólido núcleo estructurado por una serie de ideas-fuerza, ha sufrido escasas variaciones sustanciales a lo largo del tiempo, sino más bien un acrecentamiento o enriquecimiento derivado de la recepción de las mencionadas influencias.

En el "estado de la cuestión" señalamos cómo la relación de Tàpies con Oriente, ha sido tratado en una obra monográfica de Lluís Permanyer²⁴⁰¹, aunque enfocado desde la praxis artística y, tangencialmente, por otros autores. Aquí pretendemos exponer la recepción de estas ideas desde el punto de vista de la teoría estética y, de nuevo, en expresión de Tatarkiewicz, *descifrarlas*, mediante su inserción en el correspondiente contexto ideológico y, en definitiva, tratarlas, conforme a nuestro explicitado objetivo general, en su relación orgánica, como un todo.

²⁴⁰¹ Ver p. 63.

La relación del pensamiento oriental con nuestro autor ha discurrido fundamentalmente a través de dos vías paralelas: de un lado la recepción de la teoría a través de la lectura de los textos clásicos y de otro a través de una significativa, y a veces sorprendente, coincidencia con su experiencia vital y artística.

1- LOS TEXTOS.

La relación de Tàpies con Oriente ha tenido una larga y fructífera trayectoria, inmersa en su profundo reconocimiento de los libros como vehículo de conocimiento.

En su *Memoria personal* hace referencia a la biblioteca que poseía su padre y el amplio interés literario de este, que incluía textos orientales:

Por cierto que también nos estimulaba frecuentemente la imaginación sobre la cultura oriental, por lo que he crecido con la idea de que en China y la India se encontraba la verdadera sabiduría, se hallaba la gente más refinada para la poesía y el arte -esto, incluso me lo hizo leer en el conocido "Libro del té"- [...] ²⁴⁰²

Además de *El libro del té*, de Kakuzō Okakura, -que ha considerado sumamente importante en su formación²⁴⁰³ y sobre el que ha afirmado: *jamás he encontrado otro que se le pudiera comparar-*, relata cómo en su juventud debió también a su padre el interés por otros textos orientales²⁴⁰⁴, singularmente *El arte japonés*, de Tsuneyoshi TSUDZUMI²⁴⁰⁵, varios textos de Lin Yutang, entre los que se encuentran *La importancia de vivir*, *Mi patria y mi pueblo*, *Sabiduría hindú*, y *Sabiduría China*²⁴⁰⁶.

A partir de estos libros conoce un texto fundamental en la formación de su pensamiento: el *Libro del Tao*, de Lao Tse²⁴⁰⁷, junto a los escritos de Xuan Tse, Xu Xing, Mencio, Confucio, así como textos hindúes, los *Upanishads*, el

²⁴⁰² M.P., p. 91, en referencia a OKAKURA Kakuzō, *El Libro del té*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, de extraordinaria importancia en la reflexión estética de Tàpies y sobre el que hemos de volver con frecuencia.

²⁴⁰³ CATOIR, B., *Conversaciones ...op. cit.*, p. 82.

²⁴⁰⁴ TAPIES, A., *Memoria personal, op. cit.*, p. 181.

²⁴⁰⁵ Es este un importante texto al que hemos de hacer referencia de nuevo y del que nosotros utilizaremos aquí la siguiente edición: TSUDZUMI Tsuneyoshi., *El arte japonés*, Gili, Barcelona, 1932.

²⁴⁰⁶ Nosotros utilizaremos aquí las siguientes ediciones: LIN YUTANG, *La importancia de vivir*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1968; LIN YUTANG, *Mi patria y mi pueblo*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1967; LIN YUTANG, *Sabiduría hindú*, Biblioteca nueva, Buenos Aires, 1959 y LIN YUTANG, *China*, Joaquín Moritz Editor, México, 1959.

²⁴⁰⁷ Ver, p. ej., B.N., p. 103.

Bhagavat-Gita, el *Ramayana* y textos relativos al budismo y el zen²⁴⁰⁸, sobre los que ha afirmado:

En ellos descubrí tantas y tantas cosas que empezaron a apasionarme y, sobre todo, a darme seguridad en mí mismo, al hacerme entrever que el inconformismo religioso, político e intelectual que me atormentaba, y que había creído con frecuencia que era cosa de mi carácter o de nuestro momento, ya tenía allí precedentes refinadísimos y de una belleza contundente y ejemplar desde muchos siglos antes de Jesucristo²⁴⁰⁹.

En los años cincuenta amplía sustancialmente su conocimiento de las doctrinas orientales:

En aquellos últimos años ya había tenido ocasión de poner atención sobre el budismo en general, cosa que no ha cesado con los años. El antiguo camino del Buda, el “pequeño vehículo” o budismo hinayana, había sido la base necesaria de mi estudio²⁴¹⁰.

Tàpies establece muy prontamente una correlación entre la conciencia de la *alienación del hombre de hoy* y la necesidad de contrarrestarlo con las *verdades esenciales* que contienen estos textos. Igualmente, muy tempranamente, encuentra en el pensamiento oriental un principio fundamental en el ámbito epistemológico: la preeminencia de la experiencia sobre la vía especulativa:

Incluso tuve la voluntad de dedicar parte de un estudio a la traducción del inglés a catalán (manuscrito que conservo) de una serie de capítulos de la exposición hecha por Piyadassi Thera: las cuatro nobles verdades, los tres aspectos del dolor, los estados condicionados, el análisis de los cinco grupos o agregados mentales, el origen del dolor, la interrelación y dependencia de todos los fenómenos, las acciones y reacciones, el proceso kármico, la cesación del dolor, la extinción del deseo, el vacío perfecto, el óctuple camino... y tantas cosas como se desprenden de estas verdades esenciales que todavía prestan soporte a ideas y prácticas necesarias al hombre “alienado” de hoy; su posición puramente humana, no mesiánica ni venida de nada de más allá, absolutamente democrática y contraria a las castas, a favor de la liberación de la mujer, del libre pensamiento, de la investigación crítica, de la búsqueda no solamente teórica sino esencialmente mirando a la vida...²⁴¹¹

Así, el anterior párrafo constituye una importante declaración sobre las ideas y valores de la filosofía oriental que, desde el primer momento, Tàpies sintió como propios: la existencia de valores permanentes, la investigación

²⁴⁰⁸ M.P., p. 181.

²⁴⁰⁹ *Ibid.*

²⁴¹⁰ E.A., pp. 117 y 118.

²⁴¹¹ *Ibid.*

psicológica, la idea de *vacuidad*, el humanismo, la independencia de pensamiento, los límites de la filosofía especulativa y la prevalencia de la experiencia vital.

A finales de los años cincuenta la relación de Tàpies con el pensamiento oriental se consolida:

En aquellos tiempos comencé una verdadera relación con japoneses. La amistad con el poeta Takiguchi, que vivió unos días en mi casa con el joven crítico Tono y su mujer, me ha dejado una marca imborrable. Más tarde, la visita de Takahiko Okada y su mujer también me impresionó mucho. La amistad con Michel Tapié me aportó también sus contactos con el Japón: Domoto, Imai, Techigahara, Josihara, el grupo Gutai... fueron igualmente un gran estimulante. Pero principalmente fueron las obras de Suzuki, Zimmer, Allan Wats, R. H. Blyth, Linden y también de Vivekananda, Aurobindo y otros, tanto para el budismo como para el hinduismo, que me fueron de una gran utilidad hacia el final de la década de los cincuenta y la primera de los sesenta. También las grandes antologías o estudios monográficos de arte de Extremo Oriente, como la monumental obra de Sirén o la de Cohn, o de otros más especializados en el arte Chan o Zen y más tarde también el arte tántrico²⁴¹².

Así, queda patente la solidez y profundidad del interés de nuestro autor por el pensamiento oriental, muy alejado del descubrimiento o “revelación” superficial que, en oleadas, se pone de moda en Occidente, con una cierta carga de esnobismo, lo que ha sido señalado por el propio Tàpies²⁴¹³ y denunciado por quienes han comprobado la degeneración de diversos métodos y disciplinas orientales de autoperfeccionamiento por la moda y la comercialización²⁴¹⁴.

Así, Tàpies ha reconocido la temprana influencia personal del pensamiento y la estética orientales. Y ello, sobre todo, en coincidencia con una idea que estamos viendo reiteradamente: la noción del arte como método de conocimiento. Y esta noción la encuentra acendradamente plasmada en el budismo zen:

²⁴¹² M. P., p. 379. Tàpies señala lo imposible que resulta citar la enorme cantidad de bibliografía sobre otras culturas, especialmente orientales, que comenzó a coleccionar desde esta época. Destaca las Ediciones Albin Michel de *Spiritualités vivents*; la colección de Pider and Co., de Londres; la colección *Asoka* con obras de Herrigel, Suzuki, Evans-Wentz, Huber Benoit; *Mithes et symboles dan l'art et la civilisation de l'Inde*, Payot París, 1951, de H. Zimmer; *Filosofías de la India*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965; *El camino del zen* y *La suprema identidad* de Allan Watts; *Connaissance de l'Orient*, editada por la UNESCO; *Chinese painting*, de Osvald Siren, y *Science and Civilisation in China*, de Joseph Needham.

²⁴¹³ A.E., p. 105.

²⁴¹⁴ La conciencia de la degeneración de las artes por la comercialización de las prácticas (caligrafía, yoga, judo, tai-chi, kárate, iaido...) ha llevado a los maestros japoneses del *Kyudo* (la vía del arco), para conservar su pureza, a decidir la gratuidad total de su enseñanza.

La idea del arte como Tek'an, como gnosis, como camino (Tao) para llegar al conocimiento, fue fundamental no sólo para mí sino también para otros muchos artistas, desde el romanticismo, por ejemplo Rimbaud, y más tarde también para los surrealistas. Incluso los jóvenes usan expresiones de la filosofía taoísta, como los escritores y artistas del grupo que se formó en París alrededor de la revista "Tel quel "[...]

El zen ha sido el que más me ha influido. Junto a lo mejor del taoísmo y del budismo. Cuando empecé a trabajar, esto fue lo que más me ayudó a orientarme en el arte y la poesía contemporánea. Más adelante pude conocer mejor el Oriente gracias a las numerosas traducciones de los textos clásicos. La aportación de Oriente fue decisiva no sólo para mi arte sino también para la evolución global de la cultura occidental²⁴¹⁵.

Tàpies describe la evolución de su pensamiento en conjunción con la propia evolución del pensamiento oriental desde su cuna, India, pero con una especial preferencia con las tendencias que se desarrollaron posteriormente en China y Japón.

Quisiera, pues, destacar hoy una de mis simpatías predilectas de 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 [...]²⁴¹⁶

La misma línea de desarrollo histórico es reseñada por D.T. Suzuki:

En el zen encontramos el pragmatismo chino sólidamente unido con la metafísica India y sus especulaciones de altos vuelos. Sin esta perfecta fusión de las dos formas más altas de cultura oriental, es muy improbable que el zen hubiera podido crecer, ni siquiera en el favorable y por consiguiente fructífero suelo del Japón²⁴¹⁷

En la construcción del pensamiento estético de Tàpies, ha tenido una gran importancia la pintura china tradicional, el *arte supremo de los chinos*²⁴¹⁸, paralela a la poesía por su capacidad para penetrar en la esencia de la naturaleza, así como la consideración ejemplar de algunos artistas de la época, una especie de *artistas sabios* sobre cuya mención hemos de tomar buena nota, porque han servido siempre de referencia ideal a nuestro autor:

²⁴¹⁵ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 84.

²⁴¹⁶ P.A., p. 61.

²⁴¹⁷ SUZUKI, D., *El zen...*, *op. cit.*, p. 233.

²⁴¹⁸ BRODRICK, A. H., *La pintura china*, FCE, México, 1966, (1949), p. 9.

Los poetas -¡la poesía siempre en primera línea!- ya dieron frutos de libre pensamiento, de anticonvencionalismo y de profundización en la naturaleza de las cosas (siguiendo el espíritu del Tao) desde tiempos muy antiguos. Pero parece que en China también la pintura -sentido de fluidez arremolinada de todo cuanto comprende el paisaje, técnica monocroma que unifica el cosmos- dio ya precursores interesantísimos dentro de esta misma línea en la lejana época de las Seis Dinastías. Pero recordemos sobre todo la gran eclosión producida por esas personalidades a las que tanto admiramos, en quienes el poeta se confunde con el pintor -pintores que sabían transformarse en dragones- y el calígrafo hasta con el estadista. Pienso en un Wang Wei, por ejemplo, o en un Li Tai-po de la dinastía Tang, y, posteriormente, en los que florecieron en la dinastía Sung, -los Wang Hi-che, Mi Fei o Su Tung-po, y más tarde los Liang Kai o Mu Chi- que en sus momentos más brillantes fueron no sólo el centro de la vida cultural, sino que incluso llegaron a influir directamente en la vida política del país, justamente la más humana y progresista de su época, cuando no se encarnaban en la figura del propio emperador²⁴¹⁹.

Tàpies pone como ejemplo ideal a estos artistas no solo por haber sido productores de un arte superior, sino por su personalidad toda. Eran gentes como:

Mi Fu y sus colegas. Era un mundo de gente refinada, cultísima, aparte de ser los mejores pintores y poetas de su tiempo y puede ser que de todos los tiempos. Mi Fu intercambiaba pinturas y caligrafías con todos ellos, pero sobre todo coleccionaba con especial cariño los artistas que consideraba sus maestros, como los antiguos artifices de bronce y jades arcaicos y los pintores de los dinastías Tsin y Tang. En particular daba una importancia enorme a los grandes maestros Tsin: Wang Hi-tche, Wang Hien-Tche, Ku K'ai-tche a los cuales denominaba "los reyes de la tinta" y los guardaba en un gabinete especial. Y también adoraba, está claro, al gran pintor-poeta Wang Wei²⁴²⁰.

Así, destaca de la personalidad de estos artistas, su veneración por las obras de arte, -en calidad de admiradores y coleccionistas-, tanto de sus contemporáneos como de los maestros del pasado.

Nuestro autor se pregunta por la causa de la gran altura conseguida por el arte chino de esta época. La contestación es clara: la cultura china se impregnó de budismo zen.

Y ahora viene lo esencial. Porque es preciso recordar que el período en que la pintura de los Sung dio este gran cambio, que le valió ser denominada la edad de oro de la pintura china, coincidió con los años en que los artistas se llenaban de contenido con la doctrina "dhyana", la gran confluencia del neo-

²⁴¹⁹ P.A., pp. 61 y 62.

²⁴²⁰ A.L., p. 70.

*confucianismo, del budismo y el taoísmo. Era la doctrina denominada "chang" por los chinos y "zen" por los japoneses, uno de los momentos más sutiles de la sabiduría humana, la influencia de la cual aún es muy importante en todo el mundo*²⁴²¹.

Encuentra así Tàpies en Oriente, una profunda, específica y cumplida satisfacción a su convicción de la necesidad de que el arte posea un trasfondo filosófico.

¿Cuáles son las características que definen la pintura china de esta época? ¿Qué es lo que hace ser un *gran arte*? Tàpies desgrana aquí los valores que, a su vez, son nodales en su estética. La trascendencia en el tiempo, los valores formales y de contenido y su función de educación estética; la inalienable independencia de los artistas, su sentido de la libertad que les hacía ser revolucionarios en técnicas y contenidos, y la validez eterna de los sentimientos religiosos independientes de lo sobrenatural; también la función social del arte y su incidencia crítica, todo lo cual conforma lo que Tàpies llama el *humanismo de todos los tiempos*²⁴²².

Desde su inicio, queda patente que el interés de nuestro autor por la estética oriental lo es por su capacidad de reflexión, pero, sobre todo, por la repercusión de cierta visión de la vida en lo cotidiano, por su capacidad para observar la esencia del mundo, la *necesidad de profundizar en las cosas*²⁴²³.

Tàpies encuentra en el pensamiento y la praxis oriental métodos específicos hacia el conocimiento de una realidad más allá de la apariencia, entre los que destaca la pintura, precisamente porque, bajo el principio fundamental de la *espontaneidad*, representa el método que mejor puede expresar la realidad interior del individuo y su relación con la naturaleza exterior.

De ahí que, paralelamente al pensamiento oriental, fuera fundamental para Tàpies el estudio de Carl Gustav Jung, -quien también estuvo fuertemente influido por la filosofía oriental-, sobre todo en relación a la relevancia de la investigación de lo inconsciente como vía de conocimiento de la propia naturaleza y de la naturaleza toda:

*A la vez que descubrí a Jung me interesé por las corrientes de pensamiento procedentes de Asia: el hinduismo y, más en especial, una versión del budismo zen. Fue un gran estímulo*²⁴²⁴.

Desde luego es coherente que el descubrimiento de los textos jungianos fuese paralelo al acercamiento al pensamiento extremo-oriental. El propio

²⁴²¹ *Ibid.*

²⁴²² *Ibid.*, p. 70 y 71.

²⁴²³ B.N., p. 335.

²⁴²⁴ *Ibid.*

Carl Gustav Jung relata cómo, en un semejante paralelismo, en su experiencia como médico psiquiatra había topado con la falta de explicación causal de ciertos fenómenos de la psicología en el ámbito de lo inconsciente y cómo el principio de *sincronicidad* que proclama el *I Ching* se adaptaba plenamente de aquella problemática²⁴²⁵.

Paralelamente al descubrimiento de la filosofía oriental y la psicología jungiana, Tàpies estudia la *ciencia moderna*, en cuyas nociones observa, como veremos, extraordinarias coincidencias con la filosofía tradicional de Oriente.

En conclusión, la experiencia vital y artística de nuestro autor se vio complementada e influida decisivamente por la teoría plasmada en los textos:

Uno de los períodos más críticos de mi vida tuvo lugar después de mi segunda exposición individual en 1952. Me producían asco las dos corrientes que por entonces determinaban el mundo artístico. Por un lado el realismo social y por el otro el arte abstracto y concreto que partía sobre todo del grupo parisiense de "l'Art aujourd'hui" Yo quería empezar desde cero; me dediqué a un trabajo experimental, no sólo en el sentido formal, sino también en el intelectual. Buscaba nuevos modelos espirituales y leía mucho acerca de la filosofía oriental: vedanta, yoga, taoísmo, zen. En aquella época mis cuadros se convirtieron en verdaderos campos de batalla de lo experimental. De una manera infatigable y como loco, yo ponía todo mi empeño en transformar los materiales. Por fin, con esa destrucción cuantitativa se verificó asimismo una transformación cualitativa. La destrucción de mis cuadros, terminó en una calma estática²⁴²⁶.

Así, queda patente el interés por las importantes facetas de la filosofía y la praxis oriental, singularmente en la *transformación personal* a través de un *método* determinado y la consecución de cierto *estado de ánimo* y su relación con la ciencia moderna y el psicoanálisis.

2- LA RELACIÓN ORIENTE/OCCIDENTE.

En Occidente se conoce mal a la India y, sobre todo, se ignora su importancia.

Jean Roger Rivière, (El arte de la India).

[...] el Lejano Oriente queda todavía lo suficientemente distante para mantenerse inmerso en un mar de nebulosas.

²⁴²⁵ JUNG, C. G., y WILHEM, R., *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1996, (1955), pp. 15-22.

²⁴²⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 81.

Según Tàpies, se ha producido una mutua influencia entre Oriente y Occidente en ciertas áreas de lo estético, pero no en otros fundamentales ámbitos de la cultura y el pensamiento.

Siguiendo a Alan Watts, ha señalado la *catástrofe cultural* que ha supuesto que Occidente se haya encerrado en sí mismo y mostrado impermeable a la sabiduría de otras tradiciones, paralela a la insuficiencia de su pensamiento y los errores de su praxis, lo que conlleva la *necesidad de descentralizar, reinterpretar e incluso destruir* buena parte de su cultura²⁴²⁷.

Y, paralelamente, de extraordinaria importancia en Tàpies ha sido la recepción de ciertas tendencias científicas desarrolladas en Occidente que han encontrado un sorprendente paralelismo con el pensamiento tradicional de Oriente:

*Existe una numerosa bibliografía (incluida la de Alan Watts) que abunda en la necesaria descentralización de la civilización judeocristiana y que destaca la fructífera gravitación que comienza a tener un aspecto de la sabiduría asiática sobre muchos intelectuales y artistas occidentales. No obstante es importante recordar que, si bien se dan casos de influencia directa, quizá sea más correcto, como dice el propio Watts, pensar que existen nuevos campos de la ciencia occidental -en psicología, psicoterapia, lógica, filosofía de la ciencia, semántica, teoría de las comunicaciones, etc.-, que nos obligan a hablar más de paralelismos que de influencia aunque se trata de un paralelismo del que estamos cobrando conciencia y que por tanto, promete ser un intercambio de ideas sumamente estimulantes*²⁴²⁸.

Así, señala los beneficios del intercambio de conocimientos y exhorta a la colaboración entre Oriente y Occidente, al igual que mucho antes había sido solicitada por Kakuzō Okakura, con objeto de salvar mutuas incomprensiones:

*Hagamos que los continentes dejen de arrojarse epigramas el uno al otro y consideremos que podemos aprender una lección con la mutua obtención de medio hemisferio*²⁴²⁹.

Del ámbito oriental, Tàpies señala la especial importancia de la cultura japonesa, específicamente en cuanto al problema de la relación entre modernidad y culturas tradicionales:

²⁴²⁷ B.N., p. 133.

²⁴²⁸ *Ibid.*, p. 132.

²⁴²⁹ KAKUZO, O., *El libro del té*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2000, p. 12.

[...] con la gran apertura a Occidente, iniciada en la era Meiji, poco a poco, Japón fue absorbiendo igualmente numerosos planteamientos de nuestro arte moderno. Si bien, pues, no es extraño que los pintores impresionistas y fauves occidentales acusaran enseguida los efectos revitalizadores de la cultura del imperio del Sol Naciente, tampoco lo es que posteriormente nuestros dadaístas y surrealistas estimularan al arte japonés, asimismo anquilosado con frecuencia en el decorativismo y el folklore. Hasta que, con las imposiciones reaccionarias del eje Roma-Berlín-Tokio en los primeros años 30 y la hecatombe mundial que siguió, los avances de la modernidad sufrieron durante un tiempo gran desconcierto²⁴³⁰.

La relación se reinicia después de la Segunda Guerra mundial.

Dentro del proceso de enfocar las cosas a escala mundial en tantos campos durante las décadas siguientes, también en el arte moderno ha habido una gran síntesis donde la vieja separación Oriente-Occidente no tiene ya el mismo sentido. Artistas del extremo oriente (pienso en el escultor Noguchi, en los pintores Sugai, Imai, Domoto, Arakawa, etc., así como en algunos grandes arquitectos) empezaron a trabajar en Occidente sin complejos con respecto a nuestros modelos vanguardistas. Los occidentales, por nuestra parte, desde las "white writtings" de Tobey y toda la escuela americana del pacífico, hasta la más reciente "nueva cultura", también hemos aprendido a elegir mejor los modelos de Oriente que convienen a la modernidad²⁴³¹.

Ha sido, así, en el mundo del arte, en donde se ha dado una más intensa colaboración entre Oriente y Occidente. Fue importante la aparición del grupo Gutai, de Osaka, a finales de los años 50 a cuyo frente estaba el maestro Jiro Yoshihara, -gran conocedor del surrealismo y el expresionismo abstracto- y la celebración de una gran exposición conjunta en el Festival Internacional de Osaka que, significativamente, se llamó *El arte internacional de una nueva era*, y en el que participó Michel Tapié, quien continuó después organizando diversas exposiciones en las que participaban artistas de ambos mundos, unidos ahora por el interés común por los *grandes problemas de nuestro tiempo, sin que nadie pensase ya en fronteras*²⁴³².

El grupo Gutai, junto a la pintura, exhibió toda una serie de manifestaciones tradicionales, ceremoniales, instalaciones, teatro, acciones en la naturaleza... lo que influyó decisivamente sobre el *arte povera*, el *body art*, el *earth art*, los *happenings*, el teatro, la arquitectura y el diseño en Occidente²⁴³³.

Esta colaboración, siempre según Tapiés, implica la difuminación de las fronteras desde el punto de vista de una *nueva visión del mundo*, aunque es

²⁴³⁰ V.A., pp.131-132.

²⁴³¹ *Ibid.*, p.132.

²⁴³² *Ibid.*, p. 133.

²⁴³³ *Ibid.*

necesario evitar las *consignas estéticas uniformadoras*, porque precisamente lo que se valora es la diversidad como valor intrínseco.

Siguiendo la idea de la continuidad entre modernidad y tradición, Tàpies ha señalado el positivo efecto que el conocimiento de las culturas orientales han provocado en Occidente al ayudar al redescubrimiento y valoración de nuestras propias tradiciones, singularmente las místicas, muchas veces menospreciadas por la *falsa modernidad*:

*Las prestaciones culturales de nuestro siglo abrieron nuevas perspectivas y sirvieron a aquellos que consideraban imprescindible reinterpretar la propia cultura*²⁴³⁴.

Tàpies señala la gran trascendencia del redescubrimiento en los años sesenta del siglo pasado de las culturas orientales y su influencia, al margen de indudables esnobismos, en el cambio en la percepción del mundo:

*Igualmente, recordemos que, ya a partir de los años sesenta, la sociedad opulenta occidental se veía sorprendida por oleadas juveniles que volvían la espalda a lo que parecía la única vía de la industrialización, el consumo y el bienestar material, y, con más o menos acierto, se aproximaban a la espiritualidad, sobre todo la del Oriente. Fue un período donde se vio claramente que las nuevas generaciones buscaban en otras tradiciones -en el hinduismo, el taoísmo, el budismo [...] - lo que la nuestra no parecía ofrecer o no sabía explicar. Hay que reconocer que, ciertamente, la tradición judeocristiana sufrió en aquellos años lo que hoy podríamos llamar uno de sus peores votos de castigo. En la atracción por todo lo que fuese asiático había también buenas dosis de moda y de hilos que movían los negocios de la nueva cultura. No obstante, es indiscutible que el Oriente al menos ha prestado algunos grandes servicios a la civilización cristiana, aparte de la importancia de sus propios mensajes. Uno de sus servicios ha consistido en hacer comprender la necesidad de abrirse a otras creencias y otras ideologías. Pero especialmente, como se ha dicho, obligó a la mencionada civilización "a volver a su propio corazón, en lugar de lo que parecía una voluntad de disolverse en un mundo vacío, donde se ha borrado toda interioridad, toda soledad, todo silencio, todo recogimiento..."*²⁴³⁵

El periódico redescubrimiento que Occidente hace de Oriente tuvo así un importante hito en la llamada *Contracultura*. En ella, -independientemente de las degeneraciones provocadas por la moda y la comercialización-, se dio un doble factor importantísimo: en primer lugar la recepción de la filosofía y la estética orientales y, en segundo, la intención, lejos de su tratamiento academicista, de integrarlas en la vida cotidiana:

²⁴³⁴ CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p. 84.

²⁴³⁵ V.A., p. 78.

Nada tiene de extraño, pues, que a causa de la progresiva asfixia en que ha ido a parar esa praxis burguesa tecnocrática, apareciera la rebeldía destructiva de 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 a la vida -¡incluso a veces sin proponerse siquiera hacer cultura!- en otros pueblos o estamentos de la sociedad que hasta ahora se tenían por primitivos o infantiles²⁴³⁶.

Genéricamente, Tàpies ha observado el diferente tratamiento por parte de Europa y de América -teórico y práctico respectivamente- de las ideas provenientes de Oriente:

[...] creo que Europa ya no es el centro cultural o, al menos, el flujo de otras culturas es, desde este siglo, importantísimo. La generación norteamericana de los años cincuenta, la de Kerouac, la de Ginsberg, hizo mucho por difundir estas ideas. La gran diferencia con Europa es que en Europa las otras civilizaciones eran tratadas muy académicamente, con un tono muy "hautes etudes"; en los Estados Unidos, por el contrario, estos intelectuales eran -o son- practicantes de otras religiones como el budismo, por ejemplo²⁴³⁷.

Pese a todas las dificultades e incomprendiones, se observa un progresivo acercamiento entre Oriente y Occidente:

No sería justo, claro, olvidar que ya ha habido el anuncio de transformaciones importantísimas, ya sea desde el campo de la etnología, la antropología, la historia de las religiones... Y desde la misma literatura y el arte, que muchos aspectos ya han instaurado una cierta "nueva cultura". Los gamelanes y los sitares, el kabuki o las danzas de Bali, la técnica hsien-yi de la tinta china o los mandalas tántricos, los koans o el haiku, los upanishads, los sutras budistas, la cábala..., bien o mal digeridos, bien o mal transmitidos por snobs o comerciantes, gravitan ya, es cierto, de forma considerable entre nosotros, con mucho más atractivo veces que todo el peso de la vieja tradición cristiana occidental, (por lo menos como se nos ha transmitido oficialmente hasta hace poco y con las excepciones heterodoxas conocidos) y a pesar de ser para nosotros de mucho más difícil acceso²⁴³⁸.

Tàpies creyó que la nueva visión del mundo que implicaba la colaboración entre ambos pensamientos produciría una *nueva cultura*, aquella que dejase de ser superficial y realmente afectase a la vida cotidiana, iniciando el camino hacia un nuevo paradigma:

²⁴³⁶ B.N., p. 133.

²⁴³⁷ COMBALÍA, V. "Dos conversaciones con Antoni Tàpies. 1980-1988", en *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ajuntament de Barcelona, p. 198.

²⁴³⁸ B.N., p. 136.

La aproximación al patrimonio cultural de las tradiciones no europeas y algunos valores considerados hasta hace poco "heterodoxos" de nuestra propia tradición constituye actualmente todo un corpus de colecciones de arte y de textos muy importante, con el cual el artista de hoy tiene una deuda impagable. Pensar, por poner un ejemplo, en el volumen que representa la sola aproximación a una cultura tan antigua como la de la India, desde los primeros contactos, en la antigüedad, de griegos y romanos, hasta el estudio del sánscrito y la traducción de algunos Upanishads y de la Bhagavad Gitâ en el siglo XVIII; o bien en cómo el pensamiento hindú atrajo a filósofos como Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y a todos los románticos, hasta las investigaciones más especializadas de Georges Duzémil, Mircea Eliade, René Grousset, Pierre Lacombe, André Masson-Oursel, L. Renou, Jean Michel Varenne o Heinrich Zimmer,²⁴³⁹ y la gran expansión de todo lo hindú a partir la segunda guerra mundial²⁴³⁹.

Pero, a pesar del acercamiento entre Oriente y Occidente, lo cierto es que aún existen grandes áreas de mutua incompreensión.

La dificultad, reseñada, al igual que Tàpies, por diversos autores, nace ya desde el lenguaje y la propia estructura mental: las lenguas china y japonesa se encuentran más cerca de la descripción plástica mientras que las occidentales se basan en la abstracción y el análisis:

[...] quienes utilizan estas lenguas (China y Japón) no están tan habituados a la forma abstracta de pensar como lo están la mayor parte de los pueblos occidentales, y también que los orientales viven más próximos a las prístinas experiencias de realidad que los pueblos que han desarrollado en alto grado sus sistemas de análisis y de abstracción²⁴⁴⁰.

La dificultad de la comprensión entre Oriente y Occidente alcanza tanto al léxico como a los conceptos, porque, como dice C. G. Jung:

Las concepciones religiosas orientales suelen ser tan diversas de las nuestras que hasta la mera traducción verbal tropieza con enormes dificultades, y esto prescindiendo del sentido de los conceptos, que muchas veces resulta mejor dejarlo sin traducir. Baste recordar el concepto chino "Tao" que no ha hallado aún exacta traducción europea. Ya los escritos originarios del budismo contienen ideas y conceptos que resultan prácticamente indigeribles para un entendimiento europeo normal²⁴⁴¹.

Efectivamente, tenemos un significativo ejemplo de esta difícil comprensión en la traducción del término *tao*, -concepto nodal, como veremos, en el pensamiento tapiesiano-, que se ha traducido en Occidente comúnmente por *camino*, mientras que el gran sinólogo Richard Wilhelm lo

²⁴³⁹ A.L., p. 9.

²⁴⁴⁰ SUZUKI, D.T., *El zen...op. cit.*, p.158 y 159.

²⁴⁴¹ JUNG, C. G., Preámbulo a SUZUKI, D.T., *Introducción al budismo zen...*, *op. cit.*, pp. 7 y

ha traducido por *sentido*. Pero la cuestión se complica aún más si afirmamos que dicho término puede tener distintos significados dependiendo del ámbito al que se aplique, ¡que todos sean válidos! Por eso dice O. Kakuzo:

*La traducción es siempre una traición y, como observa un autor de la época Ming, en el mejor de los casos puede ser tan sólo el reverso de un brocado: todos los hilos están ahí, pero no la sutileza del color ni el diseño*²⁴⁴².

La misma dificultad lingüística encontró Martin Heidegger. A pesar de que consideraba el diálogo Oriente/Occidente importante para el *construir planetario*, creía que ni el lenguaje de uno ni de otro podían *abrir y fundar por sí mismo ese ámbito*²⁴⁴³.

Suzuki explica esta característica diferenciadora de los pueblos orientales, en referencia concreta a China y Japón, por *la ventaja de sus lenguas a la hora de comunicar cierto tipo de experiencias*, y que, inevitablemente pierden gran parte de su sentido en la traducción:

*Cuando se traducen a términos conceptuales e intelectuales bien definidos, estas expresiones pierden la riqueza de su sabor personal, su profundidad imaginativa y su seductora vaguedad*²⁴⁴⁴.

Y es que, efectivamente, como dice Allan Watts:

*Gran parte de las dificultades y oscuridades que el zen presenta al estudioso occidental resultan de su ignorancia de las formas del pensamiento chino, que difieren notablemente de las nuestras...*²⁴⁴⁵

Estas diferencias en lo lingüístico hacen referencia a dos formas diversas en los respectivos trasfondos filosóficos.

Tàpies reseña en sus memorias cómo se percató de ello:

*La primordial preocupación -en notable contraste con los intereses modernos filosóficos occidentales- que Oriente ha tenido no por la mera información, sino por la transformación*²⁴⁴⁶.

De ahí que, para la filosofía oriental, cualquier arte, desde la pintura hasta el *haiku*, constituye un *do (tao)* entendido aquí como *método, camino o disciplina*, un vehículo cuyo fin último es la transformación personal²⁴⁴⁷.

²⁴⁴² KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 34,

²⁴⁴³ Citado en SAVIANI, C., El Oriente de Heidegger, *op. cit.*, p. 20. Además, requería Heidegger de Occidente un "diálogo" previo con su más antigua tradición filosófica, es decir, el pensamiento de la Gracia clásica.

²⁴⁴⁴ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p.159

²⁴⁴⁵ WATTS A., *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 21.

²⁴⁴⁶ M.P., p. 261.

²⁴⁴⁷ HAYA, V., *Aware*, Kairos, Barcelona, 2013, p. 55.

El gran obstáculo para el estudioso occidental proviene de la dificultad de comprender que es inútil el conocimiento erudito o la vía especulativa, porque en la filosofía oriental el conocimiento es ante todo una experiencia, inalcanzable sin la práctica. Como señala Vicente Haya, no es comprensible sin haber seguido un camino espiritual mediante una concreta disciplina, lo que implica la enseñanza de maestros imbuidos de ese concreto *camino*²⁴⁴⁸.

En el mismo sentido, nuestro autor ha dicho de sí mismo, tras declarar la gran influencia del budismo sobre su pensamiento, que no se considera un adepto:

*Yo no soy practicante de nada, pero quizás, en cierta medida, lo encuentro un defecto. Quizás es así porque dudo, o porque me da miedo. Evidentemente, se han de tener buenos maestros [...]*²⁴⁴⁹.

Tàpies ha señalado la influencia del pensamiento extremo-oriental en la filosofía occidental:

*En Occidente, en los orígenes del materialismo dialéctico y de muchas ideas marxistas se habla de Hegel. Pero no todo el mundo recuerda que detrás de Hegel está Leibniz, el cual, a su vez se interesó muchísimo por China y encontró en el organicismo neoconfuciano una confirmación de su propio sistema. Parece ser que la idea de Leibniz de la armonía preconcebida en la naturaleza, comparable al seguir del "tao", fue una de las formulaciones más extremo-orientales que nunca antes se habían incorporado al pensamiento filosófico europeo. Y no es preciso decir cómo, en la sabiduría oriental, más que la explicación del mundo siempre ha prevalecido su transformación con vistas al perfeccionamiento, otra idea básica también muy querida por Marx. Y así lo podríamos ir diciendo de muchas otras concepciones fundamentales*²⁴⁵⁰.

Y en el mismo sentido dice Luis Racionero:

El elemento dinámico de la cosmología china es lo que en Occidente hemos dado en llamar dialéctica. Como explica Chang Chung-yuang en su libro magistral "Creatividad y taoísmo", Hegel conocía el I Ching y el Tao Te Ching y daba conferencias sobre ellos en sus clases. La dialéctica hegeliana es la traducción occidental de la concepción china de la evolución por la acción de opuestos. Los chinos llaman a los dos opuestos yin y yang, que literalmente significa el lado umbrío y la solana de un monte. Estos opuestos representan las polaridad desde la realidad, día y noche, masculino y femenino, mente y cuerpo, bien y mal. Pero estos opuestos, para el chino, no son dualidades - cosas separadas - sino polaridad expuesta de los extremos de una misma cosa,

²⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁴⁹ CATOIR, B., *Conversaciones...op. cit.* p. 99.

²⁴⁵⁰ V.A., p. 172.

*como las dos puntas de un bastón. Y por eso la interacción de opuestos siempre conduce a su fusión o síntesis*²⁴⁵¹.

Igualmente, Joseph Needham ha señalado cómo, junto a aspectos también cruciales de la cultura griega antigua, se produce la lenta infiltración en Europa de aspectos de la cultura china desde los primeros contactos durante el Renacimiento, posteriormente a través de las traducciones realizadas por los jesuitas que Leibniz estudió y de gran influencia igualmente sobre los enciclopedistas franceses y posteriormente sobre Hegel, Marx y Engels²⁴⁵².

Pero, efectivamente, como señala Tàpies, es a partir del final de la II Guerra Mundial, con sus secuelas catastróficas, cuando se muestra más nítida la influencia del pensamiento oriental en Occidente, a la vez que él mismo los va asumiendo. Fue precisamente la toma de conciencia de los horrores de una guerra -plenamente occidental- la que hizo que las mentes más preclaras de la época se volvieran hacia los valores de otras tradiciones, con la consecuente reverberación en las formas y contenidos del arte, a la vez que afloraba la conciencia de indudables coincidencias del pensamiento de las culturas tradicionales con una nueva visión del mundo revelada por la ciencia moderna:

*No hace tanto que en Occidente se "descubría" el arte de otras civilizaciones: asiático, africano, precolombino, pero también el del cristianismo primitivo o el de expresiones espirituales menos ortodoxas. Todo eso nos ha aportado una nueva óptica, que sitúa aquello que, en términos generales, parecía un estilo "definitivo", en un mero episodio; y bastante fugaz, por cierto, si llegamos a compararlo con la creación artística universal del conjunto de la historia. Además esa tendencia a la modificación se acentúa cuando, al final de la segunda guerra mundial, determinados artistas (los expresionistas americanos y algunos europeos con los que yo mismo coincidí) caímos en la cuenta de los muchos horrores engendrados por la civilización occidental. Quisimos explorar otras visiones del mundo y otras propuestas de la nueva ciencia*²⁴⁵³.

Sin embargo, a pesar de cierto reconocimiento en Occidente del pensamiento oriental, con frecuencia, ha sido limitado y, una vez más, tratado como un conjunto de culturas exóticas, dignas de ser disfrutadas en sus bellos y curiosos objetos en los museos especializados, separados de sus contextos y sin relación con la vida cotidiana:

[...] no podemos hacernos todavía muchas ilusiones. Por una parte ha de reconocerse que, con las ampliaciones vertiginosas que han debido

²⁴⁵¹ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁵² R.A., p. 159.

²⁴⁵³ B.N., p. 331.

*añadirse a nuestro "museo imaginario", la cultura, en Occidente, con frecuencia ha seguido quedándose solamente en eso que son tantos museos: almacenes de conocimientos aislados de la vida real; o un cúmulo de manifestaciones únicamente "maquilladas" con los aspectos más externos del exotismo. Cuántas veces no habremos tenido la impresión, a pesar del aire revolucionario de guitarras y de incienso que aparecen en algunas manifestaciones, de hallarnos ante versiones parecidas a aquellos inefables "En el jardín de un templo chino" o "En un mercado persa", que hacían las delicias al folklorismo más banal de alguno de nuestros mayores*²⁴⁵⁴.

También la poesía oriental ha sido de gran influencia en la visión estética de Tàpies, quien, a su vez, ha observado la coincidencia de sus contenidos profundos con la obra de artistas muy cercanos y estimados:

*En la literatura extranjera siento una especial preferencia por la poesía china y japonesa, sobre todo por el haiku. [...] Brossa, en su poesía, se acerca tanto a la surrealista como a la de Extremo Oriente. Son poemas muy cortos, llenos de paradojas. Algunos son muy parecidos al koan japonés*²⁴⁵⁵.

El común interés por Oriente acercó nuestro autor a Octavio Paz:

*Surgió probablemente de la simpatía que los dos compartimos por Extremo Oriente. Es un gran conocedor de aquellas tierras, también ha vivido en la India. Lo conocí por medio de Gimferrer. Me explicó algunas de sus ideas sobre poesía y pintura contemporánea y su forma de entenderlo todo desde una perspectiva orientalista. De manera que me dije, quizá hay cierta afinidad entre los dos. Lo que también encuentro muy interesante en Octavio Paz es la defensa que hacen del elemento estético como moral*²⁴⁵⁶.

El conocimiento de otras formas de entender el mundo hace tambalearse el etnocentrismo occidental y el monopolio de sus valores, específicamente, del predominio de la *Razón*:

[...] Los llamados grandes "valores universales" de la cultura, en ocasiones no ha sido otra cosa que la imposición dogmática de la vía única de la Razón occidental. En el mundo del arte lo conocemos bien. No es ningún secreto que hasta hace poco se creía que los "valores universales" eran nada más que el "logos" y el "kalos" atribuidos a la Grecia clásica. Recordemos, como decía Malraux y que en tiempo de Baudelaire aún se pensaba que la escultura importante comenzaba con Donatello; o que, un estudioso como Karl Karény, en 1947, cuando hablaba del hombre primitivo, aún se refería exclusivamente a los primitivos griegos y, para colmo, vistos a través de Lucrecio; o, peor aún, cuando para defender las excelencias del arte griego, a los famosos "Legados" de la universidad de Oxford, éste era comparado con el arte "degenerado" de la India. Frecuentemente se ignoraba el arte antiguo de

²⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.

²⁴⁵⁵ CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p. 98.

²⁴⁵⁶ *Ibid.*

*Extremo Oriente, el africano, el precolombino, etc... e incluso se menospreciaba el arte europeo medieval. Por no mencionar, claro, los importantes saberes y creencias que han dado vida a estas artes: los cultos animistas de la china arcaica, el continente negro, de Oceanía o de los indios americanos, el misticismo en general, el hinduismo, y el budismo, el taoísmo etc., los cuales hasta hace cuatro días en Occidente aún se creían supersticiones*²⁴⁵⁷.

Así, Tàpies ha encontrado en los textos de sabiduría oriental los mapas ideológicos que se adaptan a su experiencia del arte y de la vida como un mapa al territorio, pero ello no implica el abandono de la tradición occidental²⁴⁵⁸.

Porque de lo que se trata no es de imitar culturas exóticas, sino de salvaguardar aquellos valores cuya trascendencia superan el paso del tiempo. Como dice C.G. Jung:

*Los mendigos espirituales de nuestros días están, por desgracia, en exceso inclinados a aceptar en especie la limosna del Este, es decir, a apropiarse sin reflexionar de las posesiones espirituales del Este e imitar ciegamente su manera y modo [...] No podemos robar lo que China edificó en miles de años. Para poseer, debemos más bien aprender a adquirir. Lo que el Este tiene para darnos ha de ser para nosotros simple ayuda para una labor que todavía tenemos que realizar ¿De qué nos sirve la sabiduría de los Upanishads, de qué las penetrantes percepciones del yoga chino, cuando abandonamos nuestros propios cimientos como errores anticuados y nos establecemos furtivamente sobre costas extranjeras como piratas sin patria?*²⁴⁵⁹.

3- QUÉ ENTENDEMOS POR "PENSAMIENTO ORIENTAL".

Cuando hablamos de pensamiento oriental nos referimos a un campo inmenso, dada la variedad de tendencias y escuelas que se han ido desarrollando en el tiempo, principalmente el hinduismo, el budismo y el taoísmo, cuyas filosofías transitan, desde las altamente sofisticadas e intelectuales del hinduismo, pasando por el mayor psicologismo del budismo, contrario a toda especulación, hasta la radical desconfianza hacia el intelecto del taoísmo²⁴⁶⁰.

²⁴⁵⁷ A.L., p. 33.

²⁴⁵⁸ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.* p. 99.

²⁴⁵⁹ JUNG, C. G., y WILHELM, R., *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1996, (1955), p. 18.

²⁴⁶⁰ Evidentemente, hay que añadir el confucianismo en la descripción de las religiones extremo-orientales, pero éste, de hecho, derivó hacia una normativa convencional y ritual del comportamiento en una estratificada sociedad china. El taoísmo, de hecho, representa la

Sin embargo, existen elementos comunes a todas ellas. Fritjof Capra, en su exploración de la relación entre los conceptos de la Física moderna y las ideas del lejano Oriente, -fundamental en el pensamiento tapiesiano-, habla genéricamente de "misticismo oriental", refiriéndose a las filosofías religiosas del hinduismo, budismo y taoísmo:

*Aunque éstas comprenden un vasto número de disciplinas espirituales sutilmente entrelazadas y sistemas filosóficos, los rasgos básicos en su visión del mundo son los mismos*²⁴⁶¹.

Esta común *visión del mundo* o *Weltanschauung* tiene como fundamento el principio de la *unidad fundamental de todas las cosas*, idea nodal igualmente en el pensamiento de nuestro autor²⁴⁶² y que, como señala Fritjof Capra, abarca todo lo que llamamos "pensamiento oriental":

*Aunque las diversas escuelas de misticismo oriental difieren en muchos detalles, todas ellas enfatizan la unidad básica del Universo que es el rasgo central de sus enseñanzas. El más alto propósito de sus seguidores -tanto si estos son hindúes, budistas o taoístas- es llegar a tomar conciencia de la unidad y de la mutua interrelación de todas las cosas, trascender la noción de un yo individual aislado e identificarse a sí mismos con la realidad definitiva. La aparición de este conocimiento -conocido como "ilustración"²⁴⁶³- no es solamente un acto intelectual, sino una experiencia que envuelve a toda la persona y es religiosa en su naturaleza definitiva*²⁴⁶⁴.

Aunque es el budismo zen el pensamiento que más insiste en la necesidad de la *experiencia* para alcanzar el *satori*, o *iluminación*, ésta se encuentra en el núcleo mismo de todas las religiones de Oriente y tiene su nombre en cada tradición²⁴⁶⁵.

También existe un denominador común en las diversas tendencias en el hecho de que todas ellas han desarrollado métodos específicos de autodisciplina que tienen como objetivo primero situar el entendimiento bajo el poder de la práctica:

contraposición al rígido esquema social confuciano y la puesta en valor del principio de espontaneidad.

²⁴⁶¹ CAPRA, F. El Tao..., *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁶² B.N., p. 183.

²⁴⁶³ El concepto que aparece en la edición aquí utilizada del texto de F. Capra, *El Tao de la Física*, se ha traducido por "ilustración". En realidad existe un consenso general en ser traducido al castellano por "iluminación", como es de ver, por ejemplo, en la obra ya citada *El zen y la cultura japonesa*, del gran divulgador del budismo zen en Occidente, Daisetz Suzuki, (ver pp.15, 22, 154, 275, 283), aunque, en realidad, lo importante es comprender que la palabra original proviene del sánscrito *shambodi*, en japonés *satori*, de la que dice Suzuki en la obra citada, (p.15): *Iluminación significa emancipación. Y emancipación no es otra cosa que libertad.*

²⁴⁶⁴ CAPRA, F. El Tao..., *op. cit.*, p. 31.

²⁴⁶⁵ *Ibid.*

*Incluso aquellos místicos que están dedicados a la argumentación más sofisticada nunca ven el intelecto como su fuente de conocimiento, sino que lo utilizan meramente para analizar e interpretar su experiencia mística personal*²⁴⁶⁶.

En el mismo sentido en que Tàpies, en el ámbito epistemológico, como estamos viendo, prima la experiencia por encima de cualquier especulación, para las tres religiones la finalidad última de la autodisciplina y el esfuerzo personal (*kufū*²⁴⁶⁷) es la *experiencia mística directa de la realidad*. Y esta *realidad*, para todas las religiones o filosofías del Este consiste en la percepción de la *unidad de todas las cosas*. En el hinduismo es el *Brahman*, *realidad fundamental* y "*alma*" de todas las cosas; en el budismo es el *Dharmakaya*, el "*cuerpo del ser*" que describe la realidad, aquello que *impregna todas las cosas del Universo*, y que es a la vez material y espiritual; y en el taoísmo es el *Tao*, es la *realidad definitiva*, indefinible, que señala la *cualidad intrínsecamente dinámica* como esencia del Universo²⁴⁶⁸.

La realidad de este principio, común denominador que penetra todas las más importantes filosofías orientales, ha producido un hecho notable: contrariamente a la realidad occidental e, independientemente de los vaivenes que hayan sufrido en la historia, en Oriente no ha existido una radical contraposición ni conflicto entre las diversas religiones, hasta el punto de que una misma persona pueda ser confuciana en su juventud y taoísta en la madurez.

Por eso, en el mismo sentido, señala Luis Racionero:

*La estéticas de las tres grandes culturas mundiales se complementan mutuamente. Cada una de ellas puede servir a personas de temperamento distinto: al observador de la naturaleza, el arte chino; al introvertido, el indio*²⁴⁶⁹.

Así, una de las características de las diferentes escuelas filosóficas orientales y sus correspondientes religiones, como señala González Valles, es la ausencia de dogmatismos y la tendencia al hibridismo, a la tolerancia mutua y la ausencia de conflictos doctrinales, al contrario de lo ocurrido entre las religiones monoteístas²⁴⁷⁰.

²⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁴⁶⁷ SUZUKI, D.T., *El zen...* op. cit., p. 79. Como afirma igualmente R. Guénon, *Por otro lado, hay en toda certidumbre algo incomunicable; nadie puede alcanzar realmente un conocimiento cualquiera más que por un esfuerzo estrictamente personal, y todo lo que otro puede hacer es dar la oportunidad e indicar los medios para alcanzarlo.* (GUENON, R, *La metafísica oriental*, op. cit., p. 18 y 19.)

²⁴⁶⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, op. cit., pp. 103-129.

²⁴⁶⁹ RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 2008, (1983), p. 8.

²⁴⁷⁰ GONZÁLEZ VALLES, J., *Historia de la filosofía japonesa*, op. cit., p. 24.

Otra de las características comunes a la praxis oriental y el desarrollo de los mentados métodos y técnicas de *todos los cuales pueden llamarse meditaciones en el más puro sentido de la palabra*²⁴⁷¹, hecho a veces muy difícil de comprender para la mente occidental²⁴⁷².

4.- ESTÉTICA ORIENTAL.

¿Existe una estética oriental en sentido estricto?

El *Libro del té*, de Kakuzō Okakura,, tan estimado por Tàpies, no es, desde luego, en sí mismo un tratado de estética en el sentido occidental, pero está escrito, como recuerda Juan Ariño, en un *tono poético* [...] *mucho más eficaz para transmitir el espíritu que llevó a los maestros del té a habitar una atmósfera estética tan elevada*²⁴⁷³ y contiene, como veremos, los más valiosos principios de estética. Y ello porque *El libro del té* se basa en una específica concepción del mundo y de la vida.

Pero, si bien se han escrito textos específicos, la estética oriental se encuentra inmersa indiferenciadamente dentro del pensamiento general. Por ello, Tàpies, tras expresar la fundamental importancia que para la práctica del arte tiene el poseer una determinada *visión del mundo* como el que informa las culturas tradicionales de Oriente, recomienda la lectura de sus textos clásicos, aunque no sean específicamente estéticos, concretamente de la antigua tradición hindú:

[...] *el lector obrará muy sabiamente si se dirige a los clásicos y a los comentaristas que han desarrollado la shūnyata, los Upanishads, Gita o los escritos de Shankara, y al Lankavatara Sutra o al Sutra del diamante muy especialmente*²⁴⁷⁴.

Se trata de la exigencia, tantas veces reiterada, del trasfondo filosófico que Tàpies exige a la estética y al arte, justificándose así, en caso contrario, ser rebajado en su calificación a la categoría de arte decorativo, secundario o simplemente intrascendente.

Como señala Ananda Coomaraswamy en relación a la estética hindú²⁴⁷⁵, Oriente ofrece principios estéticos inmersos en el pensamiento general. Y ello es coherente con la altamente sofisticada reflexión de los autores de la India

²⁴⁷¹ CAPRA, F. *El Tao...op. cit.*, p. 48.

²⁴⁷² Por ejemplo, el Kyudo (la vía del arco) es considerado una meditación de pie: *El Tiro es Zen de Pie (Sha wa Ritsu-Zen)*, ver al respecto VV. AA., *Manual de Kyudo, Vol 1*, All Nippon Kyudo Federation, Tokio, 1971, (1953), p. 21.

²⁴⁷³ ARIÑO, J., "Tormenta en una taza de té", en *ARTE Y PARTE*, nº 25, 2000.

²⁴⁷⁴ *Ibid.*

²⁴⁷⁵ Ver "La teoría del arte en Asia", en COOMARASWAMY, A., *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1934, pp. 7-50.

que desarrollaron una filosofía, -que influiría posteriormente decisivamente en todo Oriente-, en la que no se establecen compartimentos estancos entre estética, ética y conocimiento o, en la determinación que hace Ananda Coomaraswamy, la *Verdad*, la *Belleza* y el *Amor*:

[...] como actividades, y por tanto relativas, están pues conectadas por analogía, y no por semejanza, y no derivan su sanción unas de otras, sino cada una de un principio de orden común inherente en la naturaleza de Dios, o en términos chinos del Cielo y la Tierra²⁴⁷⁶.

Los *Upanishads* constituyen la primerísima meditación acerca del Universo y respiran una interrogación turbada por los problemas de la realidad, el alma individual y el alma mundial detrás del fenómeno²⁴⁷⁷, hasta ellos hace retroceder Coomaraswamy la teoría del arte hindú, a pesar de que no se expone explícitamente una teoría estética, pero en ellos se reconocen las ideas e incluso la terminología que se desarrollarán posteriormente en la estética hindú y toda la estética oriental²⁴⁷⁸.

Umberto Eco ha manifestado en este sentido su extrañeza porque, a pesar de la constancia de la influencia del pensamiento indio ya desde la Grecia clásica y *el masivo recurrir a las filosofías orientales por parte de los filósofos modernos (basta con pensar en Schopenhauer) no han despertado interés en la cultura filosófica occidental por la problemática filosófica y la metodología de la India*²⁴⁷⁹. Y, en concreta referencia a la estética oriental, refiere los estudios de Coomaraswamy, específicamente la obra, antes citada, *The transformation of Nature in Art*, 1956 y de Pravas Jivan Chaudhury, *Catharsis in the Ligth of Indian Aesthetics and Art Criticism*, 1956, así como K.C. Pandey, *Comparative Aesthetics, Indian Aesthetics*, 1950, y en cuyos escritos se hace referencia a principios estéticos que se remontan a los textos clásicos²⁴⁸⁰.

También hace referencia Umberto Eco, en relación a la estética india, a Baratha, el autor casi mítico que vivió entre los siglos IV y V a. C., que escribió el *Nathya Shastra*,²⁴⁸¹ texto comentado en el siglo IX por Abhinavagupta, al que Philip Rawson ha hecho referencia como *uno de los más importantes filósofos indios, cuya aportación a la teoría estética mundial es quizá de las más importantes*²⁴⁸².

²⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁷⁷ LIN YUTANG, Sabiduría hindú, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

²⁴⁷⁸ COOMARASWAMY, A. , La transformación..., *op. cit.*, p. 49.

²⁴⁷⁹ ECO, U., La definición..., *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁸⁰ *Ibid.*

²⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

²⁴⁸² RAWSON, PH., *El arte tantra*, Destino, Barcelona, 1991, (1973), p. 22.

La cultura china también ha producido textos que tratan el ámbito estético, con frecuencia escritos por los propios artistas²⁴⁸³. Por eso Tàpies, tras señalar la escasa tradición de la publicación de escritos de artistas por sus contemporáneos en Occidente, pone como ejemplo ideal a los artistas de la antigua China:

[...] como en tantas cosas, el corpus más importante quizá deberíamos ir a buscarlo a la antigua China (sin mencionar, claro, que gran parte de la pintura china es en sí misma inseparable de la escritura y el arte de la caligrafía)²⁴⁸⁴.

Que exista una estética china, inmersa en toda una profunda cultura, no nos debe extrañar porque, como dice L. Racionero:

*China es la única civilización que subsiste sin interrupción desde hace cinco mil años*²⁴⁸⁵.

Efectivamente, ya en el siglo III a. C., las crónicas chinas hacen referencia a la pintura, que se desarrolla paralelamente a la escritura, sobre todo a partir del siglo II, cuando se conjugan el pincel, el papel y la tinta; en el siglo IV vive el prototipo de artista intelectual, Ku K'aichih y en el VI el pintor Hsieg Ho escribe los *Seis Cánones de la Pintura* en los que se establece el principio, tan sorprendentemente moderno, de que el artista siempre revela su personalidad en su obra²⁴⁸⁶, por lo que exige al artista (como también lo hará Tàpies) poseer un carácter noble.

Posteriormente son abundantísimos los textos con referencias estéticas, de los que se han conservado documentos desde la época Tang (618-906 d. C.), considerada la edad de oro de la cultura china, coincidiendo, procedente de la India, con la penetración del budismo, sobre todo por la secta *chan* (*zen*, en japonés) que influirá con su misticismo en todo el arte chino y muy especialmente en un género muy apreciado por Tàpies: la pintura china de paisaje²⁴⁸⁷, porque representa la íntima conexión del hombre con la naturaleza:

*El único camino hacia la verdad está en la contemplación de la naturaleza; durante esta contemplación, podemos experimentar una visión que rasgará el velo de la apariencia para manifestarnos la realidad esencial*²⁴⁸⁸.

²⁴⁸³ CHENG, F., Vacío..., *op. cit.*, p. 199.

²⁴⁸⁴ B.N., p. 191.

²⁴⁸⁵ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p.11.

²⁴⁸⁶ BRODRICK, A. H., *La pintura china*, F.C. E., México, 1966, (1949), pp. 22-24.

²⁴⁸⁷ E.A., p. 94.

²⁴⁸⁸ BRODRICK, A. H., *La pintura china*, *op. cit.*, p. 34.

Así, en Oriente, las principales líneas estéticas se encuentran fuertemente influidas por las principales tendencias religiosas, hinduismo, taoísmo y budismo, unificadas, como hemos visto, por el principio de la unidad fundamental de todas las cosas que, a su vez, implica la no compartimentación entre reflexión y praxis, entre hombre y naturaleza, entre arte y vida.

Por eso, contrariamente a la necesidad de la tipología o división por materias que se da en Occidente, la estética oriental se expande y, como la propia estética tapiésiana, hace referencia a la vida toda. Por eso dice Kakuzo:

*La filosofía del té no es una mera estética en el sentido corriente del término, pues expresa, junto con la ética y la religión, toda nuestra concepción del hombre y la naturaleza. Es una higiene, porque obliga a la limpieza; es una economía, porque enseña que el bienestar reside más en la simplicidad que en lo complejo y costoso; es una geometría moral, puesto que define el sentido de nuestra proporción con respecto al universo. Y representa el verdadero espíritu de la democracia oriental por cuanto convierte a todos sus adeptos en aristócratas del gusto*²⁴⁸⁹.

El desinterés de Occidente por reconocer la estética oriental viene dado, como señala U. Eco, de nuevo por la dificultad de relacionar dos mundos muy distanciados:

*La distancia entre las categorías mentales orientales y nuestro modo de pensar, la falsificación que inevitablemente sufren cuando se someten a una "lectura" razonadora de tipo griego (y) el fracaso a que están destinados los intentos superficiales de establecer analogías entre dos actitudes filosóficas tan equívocas*²⁴⁹⁰.

Esta dificultad es ratificada por un autor japonés muy estimado por Tàpies: Tsuneyoshi Tsudzumi, quien manifiesta la dificultad para entender el arte oriental, porque:

*Las obras de arte de Europa y Asia pueden, sin duda, tener semejanzas parciales, pero éstas no tienen nada que hacer en la verdadera meditación artística, porque una obra de arte debe considerarse siempre como formando parte de un todo [...] dentro de un cuadro total*²⁴⁹¹.

La dificultad crece para el espectador que vive en un círculo absolutamente distinto, aún más cuando, además del espacio se interpone una diferencia de tiempo. Y:

²⁴⁸⁹ KAKUZO, O, El libro del té, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁹⁰ ECO, U., "Estética india y estética occidental", en La definición del arte, *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁹¹ TSUDZUMI Tsuneyoshi, *El arte japonés*, Gili, Barcelona 1932, p. 8.

La teoría artística que quiere explicar claramente la índole de un arte extraño debe inculcarnos la comprensión de todo el ciclo cultural en que dicho arte ha florecido y únicamente de este modo se colocará en el firme terreno de la verdad²⁴⁹².

Tàpies ha encontrado en el pensamiento oriental una estética a la medida de sus inquietudes, una estética unida a una *filosofía de la vida*²⁴⁹³ que presta esencia y fundamento a la praxis artística, a la que, como también ha afirmado Luis Racionero, presta criterios de valoración:

El arte, hoy, está falto de criterios estéticos de evaluación: todo vale y cualquiera se cree con calidad para expresarse, el confusionismo es inmenso y la banalidad ineluctable. En medio de esta desorientación me parece útil dar a conocer lo que Oriente ha teorizado sobre arte, para que los criterios estéticos del taoísmo chino, que aquí se recogen, sirvan como puente de referencia de la estética perenne, y aporten cierta claridad en el confusionismo reinante, mientras se consolidan las bases estéticas del arte futuro²⁴⁹⁴.

Además de los textos señalados, los textos clásicos del budismo zen, fueron, según propia declaración de nuestro autor, los más importantes para su orientación en los inicios de la formación de su pensamiento²⁴⁹⁵.

En conclusión, altamente relevantes, a los efectos de la influencia en nuestro autor, han sido los textos que genéricamente plasman el pensamiento oriental, en el que se incluye la reflexión sobre el arte.

5.- ALIENACIÓN Y FRAGMENTACIÓN: LO SAGRADO EN UN TROCITO DE PAPEL.

Por éstas, que son cruces. En esto consistía, con determinación y "por lo más sagrado", jurarse la verdad: en dejar para siempre entrecruzadas, de palabra y de signo, la promesa y el cumplimiento. Esto fue. Esto es.

J. M. Ullán (Tàpies, obstinado)

Tàpies ha declarado:

²⁴⁹² *Ibid*, p. 9.

²⁴⁹³ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 82.

²⁴⁹⁴ RACIONERO, L., *Textos ...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁴⁹⁵ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 84.

En cuanto al hombre fragmentado, separado, es una consecuencia de la mentalidad judeocristiana, que es nefasta. Tenemos, por ejemplo, la idea de que el cerebro regula nuestras acciones como un motor, cuando cuerpo y alma van muy unidos o habrían de irlo. De hecho, si lo dijéramos más haríamos una gran revolución. [...] si alguien privilegia al alma sobre el cuerpo, por ejemplo, si alguien piensa que se ha de resignar porque todos los males de aquí se solucionarán en la otra vida... [...] Yo no solo encuentro tan importante a una mujer como a un pájaro, sino incluso a un trocito de papel²⁴⁹⁶.

En este importante pasaje, Tàpies hace alusión a varios conceptos cuyo entrelazamiento traza una línea de conexión entre el pensamiento occidental y el oriental, a partir de la idea, -que ya tratamos anteriormente- central en el pensamiento estético ilustrado, de *fragmentación*²⁴⁹⁷, que aquí, desde la perspectiva del pensamiento oriental, adquiere una especial relevancia, y que, como ya hemos visto, consiste en la idea de la escisión entre alma y cuerpo, entre lo material y lo espiritual.

Tàpies percibe una sociedad alterada, en la que ya no sabemos mirar, cuya vida apresurada, llena de reclamos publicitarios, nos aleja de la verdadera realidad y no nos permite practicar ejercicios que considera indispensables para el arte y para la vida: la *contemplación* y la *meditación*²⁴⁹⁸.

Se trata de la necesaria *concentración* que se requiere en cualquiera de la inmensa variedad de medios o procedimientos que sirven de apoyo para la *realización metafísica* desarrollados por la filosofía y la praxis orientales, *tan absolutamente ajena e incluso contraria a las costumbres mentales del Occidente moderno, donde todo tiende a la dispersión y al cambio incesante*²⁴⁹⁹.

Del mismo modo, desde la visión de la filosofía oriental, dice D.T. Suzuki:

[...] Perdido el gusto por la tranquilidad y lo apacible, de que no encontremos sitio entre todas nuestras preocupaciones para gozar de la vida de otra forma que no sea el andar corriendo de una excitación a otra. [...] ya no podemos reflexionar sobre la vida profunda y seriamente, de modo que podamos llegar a una mayor comprensión de su significado interior [...] debemos negar si es necesario el mecanismo entero de la vida moderna y empezar de nuevo. Confío en que nuestro destino no sea la perpetua esclavitud a las necesidades y comodidades materiales²⁵⁰⁰.

²⁴⁹⁶ COMBALÍA, V., "Dos conversaciones con Antoni Tàpies", en *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, p. 198.

²⁴⁹⁷ MARCHAN FIZ, S., *La estética ...*, op. cit., p. 66.

²⁴⁹⁸ B.N., p. 58.

²⁴⁹⁹ GUÉNON, R., *La metafísica oriental*, op. cit., p. 35.

²⁵⁰⁰ SUZUKI, D. T., *El zen...*, op. cit., p. 192.

Anteriormente hemos visto que Tàpies no renuncia al proyecto de futuro de una sociedad utópica, idea plenamente ilustrada en la que se enraíza la modernidad, pero a la vez constata el agotamiento de ésta, precisamente por la prevalencia de una racionalidad que ha desarrollado una sociedad tecno-industrial en la que la alienación y fragmentación del individuo ha liquidado toda posibilidad de integración del hombre en su unidad, el *hombre total*.

En el mismo sentido, C. G. Jung ha denunciado en la civilización occidental las nefastas influencias de la publicidad comercial y la propaganda política, que, entre otros factores, han provocado que nuestra personalidad se encuentre escindida entre lo racional y lo inconsciente:

*Estas y otras influencias pueden hacer que vivamos en formas inadecuadas a nuestra naturaleza individual; y el desequilibrio psíquico que se puede derivar tiene que ser compensado por el inconsciente*²⁵⁰¹.

El siglo XX ha sido es escenario de un mundo fragmentado, en estado de esquizofrenia e inexorable tendencia hacia la autodestrucción:

*El hombre moderno no comprende hasta qué punto su "racionalismo" (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numínicos) le ha puesto a merced del "inframundo" psíquico. Se ha librado de la "superstición" (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendidas por todo el mundo*²⁵⁰².

Tàpies entiende que la causa del gran desequilibrio que sufre la sociedad occidental se debe a que ha dado preferencia al aspecto *yang*, a las formas de comportamiento racionalistas, analíticas agresivas, machistas... mientras ha descuidado el *yin*, la vía mística, la consciencia cósmica, que se corresponde con las formas intuitivas, sintéticas, flexibles, femeninas²⁵⁰³.

La pretensión de Tàpies de procurar la recuperación de la unidad perdida a través del reequilibrio a partir de la recepción de estas nociones del pensamiento oriental, es ratificado por la ciencia moderna que ha señalado cómo el misticismo oriental puede ayudar a paliar el *profundo desequilibrio de nuestra cultura* y la existencia de una *crisis de dimensiones sociales, ecológicas, morales y espirituales*, y que la asimilación de los principios de la dialéctica china del *yin* y el *yang* resultarían ser muy útiles para determinar este desequilibrio: Occidente ha favorecido lo masculino (*yang*) sobre lo femenino (*yin*), la presunción sobre la integración, el análisis sobre la síntesis,

²⁵⁰¹ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁰² *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁰³ R.A., p. 227.

lo racional sobre lo intuitivo, la ciencia sobre la religión, la competición sobre la cooperación, la expansión sobre la conservación...²⁵⁰⁴

De ahí que esta visión del mundo, a la vez moderna y antigua, pertenezca, según Tàpies, a la *sabiduría de siempre* o, en expresión del físico Fritjof Capra a la *filosofía perenne*²⁵⁰⁵.

C. G. Jung ha señalado que *lo que llamamos consciencia civilizada se ha ido separando, de forma constante, de sus instintos básicos. Pero estos instintos no han desaparecido*²⁵⁰⁶. Creemos que somos dueños de nuestras acciones a través de la voluntad, pero ignoramos *los factores inconscientes (que) se insinúan en sus disposiciones y decisiones, en realidad, no es su dueño*²⁵⁰⁷. En el ámbito social la *moderna mente "cultural"* [...] muestra un *alarmante grado de disociación y confusión psicológicas*²⁵⁰⁸.

La noción ilustrada de *fragmentación* alcanza también a la disociación entre razón e intuición, entre ciencia y arte. Tàpies recepciona los métodos orientales de la meditación y la contemplación, singularmente a través de ciertas obras de arte, como vehículo hacia una nueva percepción unitaria, poética y mística de la vida. Del mismo modo, Fritjof Capra, una vez constatados los asombrosos paralelismos entre el misticismo oriental y la ciencia moderna, se pregunta si ésta, que ahora está redescubriendo antiguas sabidurías, debería abandonar el método científico y *empezar a meditar*:

*Veo la ciencia y el misticismo como dos manifestaciones complementarias de la mente humana; de sus facultades racionales e intuitivas. El físico moderno experimenta el mundo por medio de una enorme especialización de la mente racional; el místico por medio de una enorme especialización de la mente intuitiva. Los dos acercamientos son del todo diferentes implican mucho más que una visión determinada del mundo físico. No obstante, son complementarios [...] ambos son necesarios (para una comprensión más completa del mundo)*²⁵⁰⁹.

Del mismo modo en que Tàpies reivindica la necesidad de revalorizar los sentimientos religiosos, C. G. Jung ha reseñado *el peculiar sentimiento de desamparo de tantas gentes de las sociedades occidentales*²⁵¹⁰ y el hecho de que, por primera vez en la historia las personas han perdido la fe en toda clase de religión, y se pregunta *por qué nos privamos de ideas que demostrarían*

²⁵⁰⁴ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 16.

²⁵⁰⁵ *Ibid.*

²⁵⁰⁶ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 83.

²⁵⁰⁷ *Ibid.*

²⁵⁰⁸ *Ibid.*

²⁵⁰⁹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 349.

²⁵¹⁰ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 85.

ser útiles y darían sentido a nuestra existencia. Las culturas tradicionales nos enseñan que:

*La misión de los símbolos religiosos es dar sentido a la vida del hombre*²⁵¹¹.

Tàpies ha percibido muy tempranamente la incapacidad de Occidente para retornar a la unidad que implica la complementariedad entre lo intuitivo de la mística y lo racional de la ciencia, desarrollando su preferencia exclusiva por ésta. Por ello emprendió el camino hacia el pensamiento y el misticismo de Oriente.

En este sentido, ha declarado cuál debe ser el objetivo profundo de la estética:

*La de luchar contra la amoralidad, frivolidad y comerciabilidad en que está cayendo gran parte de la cultura en las "sociedades del bienestar"*²⁵¹².

Y, según nuestro autor, una vía eficaz contra la fragmentación y degeneración de la sociedad proviene del misticismo de Oriente:

*[...] la no dualidad, la del cambio incesante, la de tener que incorporarle una energía a cada objeto*²⁵¹³.

El *pensamiento dual* es el concepto oriental que representa el error, la *ignorancia (avidya)* de la visión de un mundo fragmentado, estático, formado por cuerpos separados y discriminado por el pensamiento dual (alma/cuerpo, espiritual/material...) De ahí la preponderancia en Occidente de la actitud *yang, demasiado racional, masculina y agresiva*. De hecho, a pesar de que está muy clara la necesidad de la adopción del nuevo paradigma, la mayoría de los científicos en la actualidad siguen aferrados a la conceptualización clásica del universo²⁵¹⁴.

La adopción de un nuevo paradigma debe aceptar la noción, plenamente oriental y contraria al paradigma clasicista, del *cambio* constante de la realidad, de que los entes, las cosas, no están nunca fijas y delimitadas sino que todo responde a una eterna tensión de fuerzas contrarias y complementarias que hacen que la realidad nunca sea estática.

Igualmente es fundamental en el pensamiento oriental la idea de que todas las cosas poseen su propia *energía (ch'i, en chino; ki, en japonés)* pues todas, de alguna forma, participan de la energía que recorre el universo.

²⁵¹¹ *Ibid.*, p. 89.

²⁵¹² ULLAN, J. M., "Ésto", en *ARTE Y PARTE*, nº 25, 2000.

²⁵¹³ *Ibid.*

²⁵¹⁴ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 349.

La adopción de estos principios de la filosofía oriental son los que, según Tàpies, producirían una *gran revolución* y la práctica de la meditación y contemplación que nos llegan de Oriente, serían beneficiosas frente a:

*[...] la ordinarietà occidental y a nuestra grosería de contempladores apresurados [...] lo que en Oriente es -o ha sido- relativamente común, aquí es casi un fenómeno al que parece solo tengan derecho los privilegiados*²⁵¹⁵.

En realidad, el estado de fragmentación no es exclusivo de lo contemporáneo. C. G. Jung ha visto en la antigua Roma una situación equiparable:

*Entonces, como hoy, preponderaban lo múltiple, lo trivial, la excentricidad, el mal gusto y la inquietud interior. Entonces, como hoy, el continente del espíritu estaba inundado, de manera que solo emergían del oleaje indefinido, como otras tantas islas, picos individuales. Entonces, como hoy, se hallaban abiertos todos los desvíos espirituales y florecía el trigo de los falsos profetas*²⁵¹⁶.

La percepción de la situación actual por parte de D.T. Suzuki no es más alentadora:

*Actualmente vivimos sometidos a una gran cantidad de reglas convencionales. Somos realmente esclavos de las ideas y las pautas, las modas y las convenciones, que constituyen el fondo psicológico de lo que ahora se llama popularmente la ideología organizativa de la modernidad. Nunca podemos actuar como aconseja Whitman. Estamos en un estado de completa esclavitud, aunque no podamos comprenderla o, más bien, no queremos admitirla. [...] el espíritu jugueteón que todos tenemos, pero que nos vemos obligados a reprimir, imaginando que tales actitudes no corresponden a la dignidad de los adultos*²⁵¹⁷.

O. Kakuzo afirmaba respecto al siglo XX un estado similar de una humanidad fragmentada:

*El cielo de la humanidad moderna está ciertamente hecho pedazos a causa de la lucha ciclópea por la riqueza y el poder. El mundo camina a tientas en las tinieblas del egoísmo y la vulgaridad [...] Oriente y Occidente como dos dragones zarandeados en un mar tumultuoso se esfuerzan en vano para recuperar la joya de la vida*²⁵¹⁸.

Esta *joya de la vida* no es otra cosa que la *visión unitaria del mundo*.

²⁵¹⁵ B.N., p. 58.

²⁵¹⁶ JUNG, C. G., *El secreto...*, *op. cit.*, p. 20.

²⁵¹⁷ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 249.

²⁵¹⁸ KAKUZO, O., *El libro del té*, *op. cit.*, p. 17.

La alienación ha alcanzado no solamente a la integridad del hombre sino también a su entorno, como señala Luis Racionero, a la vez que indica, como Tàpies, el arte como método de conocimiento de lo inconsciente, y la necesidad de una visión estética del mundo:

*[...] nunca el entorno físico diseñado por el hombre había sido tan antiestético. El arte occidental, como otros aspectos de nuestra cultura, ha caído en el mecanismo del sistema económico materialista, donde la eficacia y el funcionamiento prevalecen sobre la belleza y la calidad. El arte hoy, controlado por el incentivo de beneficio, no puede desempeñar la función social siempre ha tenido: hacer consciente el subconsciente, abrir las puertas de la percepción y dar forma expresiva a los grandes temas que preocupan a la sociedad en cada generación*²⁵¹⁹.

La inconsciencia que provoca este estado de alienación es descrita por la filosofía oriental acudiendo no a la especulación, sino a la poesía. He aquí un *haiku* de Buson:

*En la campana del templo
posada, duerme
la mariposa, ¡oh!*

D.T. Suzuki dice al respecto:

*[...] algunos creen leer en Buson una cierta advertencia moral dirigida a nuestros frívolos hábitos de vida. Esta interpretación no es imposible. El carácter incierto del destino acompaña siempre nuestra vida en la tierra. Actualmente tratamos de alejarlo por medio de las ciencias, pero nuestra avaricia está ahí, dispuesta siempre a afirmarse a sí misma, muy frecuentemente de forma violenta, y todos los cálculos "científicos" se trastornan. Si la naturaleza no nos destruye, nos destruimos a nosotros mismos. A este respecto, estamos peor que la mariposa. La "ciencia" de la que tan orgullosos estamos nos hace conscientes de todas las inseguridades que nos rodean y nos insta a disiparlas por medio de la observación, la medición, la experimentación, la abstracción, la sistematización, etc. Pero hay una gran Incertidumbre, nacida de la Ignorancia y productora de todas las demás incertidumbres, que desafía todos nuestros cálculos científicos*²⁵²⁰.

Relaciona aquí Suzuki dos temas igualmente relevantes en el pensamiento tapiesiano: el estado de ignorancia de la sociedad y la incapacidad de la ciencia clásica para percibir la realidad que sí puede ser captada por la visión poética del mundo.

²⁵¹⁹ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 7.

²⁵²⁰ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 169.

Es de reseñar el paralelismo de este pensamiento oriental del mal uso del conocimiento científico con el concepto de *hybris* (ὕβρις) en la Grecia clásica. Tàpies señala igualmente las desastrosas consecuencias que para el mundo puede tener un desarrollo erróneo de la ciencia y la técnica²⁵²¹.

El grado de alienación a que se ve sometida la actual sociedad proviene, según Tàpies, de la *ignorancia* (en sánscrito, *avidya*), de la percepción del mundo velada por la *conceptualización* de las cosas²⁵²². Este estado de cosas solo puede ser combatido a través de la transformación personal. Y el arte constituye a estos efectos un vehículo privilegiado²⁵²³.

La incapacidad del espectador occidental para la serena contemplación del arte denunciada por Tàpies ya fue observada en su día por O. Kakuzo:

*Es muy de lamentar que la mayor parte del aparente entusiasmo actual por el arte no repose en un sentimiento real. En esta edad democrática nuestra, los hombres claman por lo que popularmente se considera lo mejor, sean cuales sean sus sentimientos. Quieren lo caro, no lo refinado, lo que está de moda, no lo bello. Para las masas, la contemplación de las revistas ilustradas, digno producto del industrialismo, sería un alimento más digerible para el goce artístico que los primitivos italianos o los maestros Ashikaga, a los que fingen admirar. Para ellos el nombre del artista es más importante que la obra. Tal como se quejó un crítico chino hace muchos siglos: "la gente hace crítica pictórica de oídas". Esta falta de auténtica apreciación es la responsable de los horrores pseudoclásicos que se nos ofrecen a la vista dondequiera que vayamos"*²⁵²⁴.

Otro aspecto en el que se observa el estado de *fragmentación* en que se encuentra el hombre moderno es la separación radical entre las ciencias humanísticas y las ciencias exactas. De ahí que personas cultas ignoren absolutamente cualquier referencia a las matemáticas o que mantengan una actitud anticientífica porque entienden que la ciencia ha informado a una tecnología dañina y destructiva. Pero hay una tendencia del pensamiento, recepcionada por Tàpies, que entiende que el desarrollo de la ciencia moderna, que tiene una visión del mundo tan cercana al misticismo de las culturas tradicionales de Oriente, propende hacia la recuperación de la unidad fundamental de todas las cosas²⁵²⁵. En el mismo sentido, científicos como Fritjof Capra afirman que la ciencia moderna occidental posee una armonía esencial con la sabiduría oriental, que la noción de lo *sagrado* de las culturas tradicionales es idéntico a la concepción del mundo orgánico y ecológico de

²⁵²¹ P.A., 58.

²⁵²² B.N, p. 178.

²⁵²³ V.A., p. 20.

²⁵²⁴ P.A., pp. 80 y 81.

²⁵²⁵ V.A., p. 57.

la ciencia moderna y que, concretamente la Física, puede constituir un auténtico *Tao* o camino de autorrealización²⁵²⁶.

6.- EL CAMINO DE LO ILÓGICO.

Uno que sabe no habla,
mientras que el que habla no sabe.

Chuang-Tzu.

Estamos viendo cómo, Tàpies, contradiciendo las nociones simplistas de la *realidad*, señala la existencia de *otra realidad* más allá de la apariencia. Se trata del *conocimiento* profundo de las cosas y los acontecimientos, una nueva visión del mundo que ha de provocar, necesariamente, consecuencias en nuestro comportamiento, estableciendo así una íntima relación entre *estética*, *ética* y *conocimiento* que encuentra específicamente formulada en el pensamiento oriental:

Es el detenernos en realizar el "samapatti" y el "Prajñā"²⁵²⁷ de los orientales, lo que precisamente es tenido por "los poderes esenciales de la sabiduría". Así dice el sutra: los que solo practican la bondad y no aprenden la sabiduría han de ser contados entre los ignorantes. Los que solo buscan la sabiduría y no aprenden la bondad y la compasión han de ser contados entre los desequilibrados²⁵²⁸.

Ahora bien: ¿Cómo se llega al conocimiento de lo que Tàpies llama *realidad profunda*?

En su *Memoria personal* relata cómo percibió, pese a la necesidad de superar sus formas de representación, la validez y eficacia de los métodos del movimiento surrealista en el ámbito de lo imaginativo y lo inconsciente: el azar, el accidente, el error²⁵²⁹ y, particularmente, el automatismo psíquico²⁵³⁰: pero también valoró en el surrealismo su interés por:

[...] la etnología y el ingreso en la historia de las artes tribales y asiáticas (Bataille, Leiris)²⁵³¹.

²⁵²⁶ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 32.

²⁵²⁷ "Sabiduría trascendental", según, SUZUKI D. T., El zen..., *op. cit.*, p. 70.

²⁵²⁸ B.N., p. 152.

²⁵²⁹ M.P., p. 99.

²⁵³⁰ V.A., p. 99.

²⁵³¹ *Ibid.*

Pero es en la filosofía y la praxis oriental en donde Tàpies encuentra los métodos específicos más depurados, desarrollados a lo largo del tiempo, cuyo objetivo es, sobre todo, el conocimiento de uno mismo y la transformación personal a través de largas y estrictas disciplinas, -en las que se incluyen las artes plásticas- que pretenden conocer la esencia de las cosas, específicamente acallando el entendimiento y haciendo brotar lo inconsciente.

Frente al estado de ignorancia, el arte es, según Tàpies, un instrumento, un mecanismo o método para conocer la *auténtica realidad*, velada por la ilusión, cuando no alucinación, de la sociedad alienada por el industrialismo y la publicidad:

*El arte continúa siendo, para mí, una gnosis y una moral, como en todas las grandes tradiciones estéticas. El artista trata, a través de la obra, de conocer las cosas, el mundo, la realidad. El arte es, ahora y siempre, un fenómeno de investigación del conocimiento*²⁵³².

Tanto en filosofía como en estética, la cuestión epistemológica constituye un problema central. Así sucede también en la estética tapiesiana: la propia teoría del conocimiento condiciona todas las demás ideas estéticas, incluso el propio concepto de arte, en el mismo sentido, -y no por casualidad-, que W. Benjamin establecía en las premisas epistemológicas el sedimento del concepto de crítica del arte y la propia teoría estética en F. Schlegel²⁵³³.

Por eso, del mismo modo que otros pensadores²⁵³⁴, como ya hemos indicado anteriormente, Tàpies entiende que *la realidad (es) el problema filosófico por excelencia*²⁵³⁵.

Según nuestro autor, si la sociedad pretende vencer el estado de ignorancia y superficialidad en el que está inmersa²⁵³⁶, ha de ser a través del *Conocimiento*, así, con mayúscula. Y, del mismo modo, los maestros del zen se dieron cuenta de que al arte constituía un método para, de modo intuitivo y sin necesidad de palabras, reactivar las conexiones del individuo con su *naturaleza originaria*²⁵³⁷. Por lo mismo, según Tàpies:

*La pintura puede ser un Tao, un camino hacia la sabiduría*²⁵³⁸.

²⁵³² E.A., 79.

²⁵³³ BENJAMIN, W., *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, en Obras, libro I, vol. I, Abada, Madrid, 2006, (1989).

²⁵³⁴ Por ejemplo, el filósofo Peter Singer: (...) *concebimos esta disciplina como referida a los problemas de la naturaleza última de la realidad*. (MAGEE, B., *Los grandes filósofos*, Cátedra, Madrid, 2004 (1990).

²⁵³⁵ B.N., p. 151.

²⁵³⁶ V.A., p. 43.

²⁵³⁷ JUNIPER, A., *Wabi sabi*, Oniro, Barcelona, 2004, pp.41-43.

²⁵³⁸ V.A., p. 43.

Así, Tàpies encuentra en la estética oriental una concepción del arte semejante a la que le estaba proporcionando su propia investigación y visión de la realidad y, lo que es más importante, una semejanza del proceso hacia el conocimiento a través de específicos métodos, todo lo que permite afirmar la pertenencia del pensamiento oriental en lo que llama las *grandes tradiciones estéticas*²⁵³⁹.

6.1- CONTRA LA ERUDICIÓN. POR UNA CULTURA AUTÉNTICA.

¿Qué es un docto? Una persona que bajo pena de expulsión no puede romper sus vínculos con la academia a que pertenece.

Robert Graves, (La Diosa Blanca).

Según Tàpies, recorrer del camino hacia el conocimiento de la *verdadera realidad*, contrariamente a la idea occidental del *erudito*, cuyo conocimiento se basa en la acumulación de estudios, conlleva un cierto *despojamiento*, incluso *ignorancia e inocencia*²⁵⁴⁰ formulada por el budismo mahayana.

Pero ello no quiere decir que se esté en contra de la cultura sino que se niega valor a la cultura superficial, la *erudición* no comprometida, no arraigada en los problemas fundamentales del hombre y en una radical independencia personal. Se trata de una cultura militante relacionada estrechamente con la ética y que afecta a todas las facetas de la vida, trabajo, amor o medio ambiente.

Y para justificar esta visión, Tàpies acude a la perspectiva del pensamiento oriental, en donde encuentra los principios que le han sido siempre más queridos: la relación entre la cultura y la ética, la radical independencia del artista y del ciudadano y la necesidad de que la auténtica sabiduría que desprenden las *grandes tradiciones estéticas* se plasme en la vida cotidiana:

La primera lección negada por otros pueblos más sutiles o quizá más naturales es que la cultura tampoco debe limitarse a la catalogación, a veces tan sofisticada, de conocimientos. "La erudición no califica a nadie para ser maestro" ya decía Confucio, y como recuerda Lin Yutang "el auténtico hombre culto o educado nunca ha sido necesariamente un hombre que ha leído o aprendido mucho, sino aquel a quien le gustan las cosas que deben gustar y le disgustan las que deben disgustar", con todo lo que ello comporta sobre nuestras elecciones y decisiones en la vida de cada día. Al hablar de un sabio, los antiguos chinos pedían enseguida la diferencia entre erudición de una

²⁵³⁹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 84.

²⁵⁴⁰ B.N., p. 165.

*parte, y la conducta, el gusto y el discernimiento de otra. "Un hombre educado es fundamentalmente el que tiene los amores y odios justos". La cultura está pues íntimamente asociada a principios generales básicos pero que se manifiestan en tomas de posición concretas; que incluso pueden chocar -de hecho pasaba cada día- con la legalidad establecida. La cultura, aunque parezca raro, comporta así también en toda buena tradición una gran dosis de valentía, de independencia de juicio y de desafío frente a cualquier conminación u orden que oprima y censure. Ha de ser una militancia diaria contra todo lo que va desde los atentados a la libertad hasta las más nimias profanaciones en el mundo del amor, del trabajo y del ambiente natural que necesitamos para vivir*²⁵⁴¹.

Así pues, no se trata de acumular conocimientos, sino de recibir los necesarios sobre una base de valoraciones éticas. Tàpies aboga por un conocimiento intuitivo, más que especulativo, y, sobre todo, que pueda aplicarse a la vida cotidiana. Y para ello se requiere la anulación del *ego* y del *pensamiento dual*:

*La cultura auténtica da un sello de frescor y de salud, de plenitud y serenidad, basado en la intuición o conocimiento último de nuestro ser, que marca todas prácticas cotidianas. Es nuestra realización, la Vida misma, en fin, realizándose sin las ataduras del ego y de tantos dualismos heredados de una cultura absurda y muerta, con una "moral de esclavos", que únicamente está interesada en defender una clase hasta hoy dominante [...]*²⁵⁴².

Se trata de la adopción de una *nueva cultura*, es decir, una cultura que no esté separada de la vida y para cuya existencia es esencial la recepción del pensamiento de otras tradiciones, fundamentalmente la tradición oriental; pero esa nueva cultura tiene un enemigo cierto: la capacidad de la sociedad *neocapitalista* para asimilar y desactivar lo que tiene de revolucionario:

*[...] ya es sabido que la sociedad poco a poco intenta absorberlo y transformarlo todo a su gusto. Y que mientras la "nueva cultura" no "descienda" -y éste es el centro del problema- a situaciones concretas de la vida de cada día ni actúe sobre hechos determinados del orden impuesto, todo se aplaude sin peligros. Hasta un cierto arte de crítica sociológica, a condición de que se quede en unos límites generales y abstractos, parece incluso "divertido" (expresión que precisamente gusta mucho al aparente progresismo juguetón del neocapitalismo)*²⁵⁴³.

Este sentido banal que rebaja la cultura separada de la vida cotidiana a la categoría de lo *divertido*, nada tiene que ver con el sentido profundo del humor que posee el misticismo²⁵⁴⁴.

²⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 137.

²⁵⁴² *Ibid.*, p. 138.

²⁵⁴³ *Ibid.*, p. 136.

²⁵⁴⁴ V.A., p. 59.

La *transformación personal* se obtiene por el *desasimiento mental*²⁵⁴⁵, porque percibe una realidad más profunda de la meramente aparente, de ahí que la transmisión del conocimiento deba realizarse directamente, utilizando medios de comunicación no verbales²⁵⁴⁶.

6.2. COMUNICACION NO VERBAL. LAS SOSPECHOSAS PALABRAS.

La existencia se encuentra
más allá de las palabras.

Lao Tsé. (Tao Te King).

Las palabras, los conceptos, según la filosofía oriental, pueden ser utilizados para *indicar* el camino, pero nunca pueden describir aquello que, en sí mismo, es irrepresentable: la realidad profunda. De ahí que Tàpies, tras observar la amplitud de interpretaciones de los símbolos en el arte de las culturas tradicionales, concluya afirmando:

[...] *la gran precaución que requiere, cuando tratamos estos temas, la divulgación y el empleo de las palabras.*²⁵⁴⁷

En este ámbito, es preciso distinguir dos tipos de discurso por su valor en la descripción de la realidad: el de la ciencia clásica y el de la ciencia moderna. Pero, en definitiva, la realidad última es inefable:

*El lenguaje de la época clásica, el de los investigadores clásicos fue muy valioso para el desarrollo y la comunicación entre los hombres, para la técnica y la vida diaria. Sin embargo, no es nada apropiado para expresar una realidad más profunda. No tenemos suficiente con el lenguaje de la calle para explicarlo. En el ámbito científico están obligados a utilizar fórmulas. Esta última verdad o realidad no puede explicarse con palabras*²⁵⁴⁸.

Es más, según la filosofía oriental, las palabras pueden constituir más bien un impedimento en el camino hacia la verdad. Y, en el mismo sentido, afirma Tàpies:

[...] *las ideas y conceptos siempre me han resultado algo sospechosos, al igual que las palabras, pues la vida no está hecha de conceptos. Lo más importante en*

²⁵⁴⁵ WATTS A., El camino del zen, *op. cit.*, p. 39.

²⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁴⁷ B.N., p. 319.

²⁵⁴⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 100.

todo el mecanismo de la creación artística es dejar que acontezca una visión más sólida y profunda de la verdadera realidad²⁵⁴⁹.

Y en perfecta coincidencia con estas ideas, dice D. T. Suzuki:

El principio del "satori" es no contar con los conceptos para alcanzar la verdad de las cosas, pues los conceptos son útiles para definir la verdad de las cosas, mas no para conocerlas personalmente. El conocimiento conceptual puede hacernos conocedores en un sentido, pero eso será un conocimiento superficial. No es la verdad viva en sí misma y por tanto no hay creatividad en él, es una mera acumulación de materia muerta. El zen es a este respecto perfectamente representativo del pensamiento oriental.

Hay algo de verdad en la afirmación de que la mente oriental es intuitiva mientras que la mente occidental es lógica y discursiva. Una mente intuitiva tiene sus debilidades, es cierto, pero su fuerza se hace patente cuando trata con las cosas realmente fundamentales de la vida, es decir, con las cosas relacionadas con la religión, el arte, la metafísica. Y es el zen el que ha establecido particularmente este hecho, al plantear el "satori". La idea de que la verdad última de la vida y las cosas se debe captar intuitivamente y no conceptualmente, y que esta captación intuitiva es el fundamento no solo de la filosofía sino de todas las actividades culturales, es lo que la forma zen de budismo ha aportado para el cultivo de la sensibilidad artística [...]²⁵⁵⁰.

El mismo sentido instrumental tienen los conceptos en la teoría psicoanalítica de C. G. Jung, entendidos como *hipótesis heurísticas* destinados a explorar la nueva y vasta zona del inconsciente, es decir, el ámbito no consciente, *no conceptual*, de nuestra mente²⁵⁵¹.

Del mismo modo, la captación intuitiva de la realidad, es decir, sin interposición de conceptos, pone de manifiesto el contraste entre la ciencia clásica y la ciencia moderna, paralela ésta al pensamiento oriental. En el paradigma de la ciencia clásica existía el ideal de la objetividad científica, pero los descubrimientos de la física cuántica hacen imposible el mantenimiento de este ideal:

Los modelos que los científicos observan en la naturaleza están íntimamente relacionados con los modelos de sus mentes; con sus conceptos, pensamientos y valores. De ahí, los resultados científicos que obtienen y las aplicaciones que investigan están condicionados por su estructura mental, aunque gran parte de sus detalladas investigaciones no dependerán explícitamente de sus sistemas de valores, la estructura más extensa dentro de la que se persigue esta investigación nunca estará libre de valores²⁵⁵².

²⁵⁴⁹ B.N., p. 333 y 334.

²⁵⁵⁰ SUZUKI, El zen..., *op. cit.* p. 148.

²⁵⁵¹ VON FRANZ, M., L., "La ciencia y el inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 308.

²⁵⁵² CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 17.

En definitiva, la filosofía oriental y la ciencia moderna coinciden en considerar que las palabras, los conceptos, e incluso la investigación científica están limitadas a su carácter indicativo; no describen la realidad. Tàpies recepciona plenamente esta idea y afirma que sólo la *experiencia personal y directa*²⁵⁵³ de la unión del sujeto con las fuerzas dinámicas del cosmos²⁵⁵⁴ permite transitar el camino hacia el conocimiento.

Y ello, porque, como afirma la filosofía oriental, el *conocimiento*:

[...] *está más allá de la verbalización, no hay ningún ejercicio en el que te puedas entrenar. Es algo que tienes que experimentar por ti mismo, al margen de la enseñanza doctrinal*²⁵⁵⁵.

6.3. MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE: PENSAMIENTO ORIENTAL Y CIENCIA MODERNA.

Una consistente visión del mundo está comenzando a emerger de la física moderna, que se mantiene en armonía con la antigua sabiduría oriental.

Fritjof Capra, (El Tao de la Física).

Según el psicoanálisis jungiano, no existe una guía escrita, o mapa que aproxime al terapeuta a la realidad psíquica del paciente. Ningún manual puede enseñar psicología: *se aprende solo con experiencia efectiva*²⁵⁵⁶.

Y en el mismo sentido dice el pensamiento oriental:

*Si nosotros queremos buscar seriamente en el fundamento o razón de la vida, entonces tendremos que sacrificar las conclusiones lógicas usuales y que nos son tan queridas y abrirnos a un nuevo camino de la meditación, en la que huyamos de la tiranía de la lógica e igualmente de la parcialidad de nuestro uso corriente del idioma*²⁵⁵⁷.

Por eso, cuando se pregunta al artista por el significado de ciertos signos, Tàpies, relativizando el valor de las palabras, aboga por:

[...] *invitar a seguir mirando.*

²⁵⁵³ A.E., p. 145.

²⁵⁵⁴ V.A., p. 27.

²⁵⁵⁵ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁵⁶ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 91.

²⁵⁵⁷ SUZUKI, D.T., Introducción..., *op. cit.*, p. 78.

Porque:

*Quién sabe si todas nuestras obras son únicamente esto: intentos de responder a aquel interrogante, a aquella incógnita, a aquella X, aquel tao, aquella cruz con que nos seguimos encontrando 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*²⁵⁵⁸.

Esta consciencia de la igualdad y solidaridad con todo lo creado es formulada por el pensamiento oriental como la *experiencia directa, no intelectual de la unidad de todas las cosas*, el principio por el que nunca puede ser plenamente explicado un fenómeno aislado, porque todas y cada una de las cosas están relacionadas con todas las demás del universo. Y este principio es de por sí *inefable*, es aquello a lo que contestaba Buda con noble silencio²⁵⁵⁹.

Es más. Para la consecución final de la percepción de la realidad profunda, según esta línea de pensamiento, los conceptos son un obstáculo. De ahí que el misticismo oriental pretenda liberar a la mente humana de las palabras. La liberación solo puede llegar fuera de la "red de palabras" y la "red de conceptos" que nos tienen atrapados.

Paralelamente, la física moderna reconoce la dificultad de describir con palabras la unidad que se deriva de la interrelación y *autoconsistencia* de todos los fenómenos. La inexistencia de componentes fundamentales de la materia y el hecho de que cada partícula contiene a todas las demás es inconcebible en el espacio y tiempo ordinarios y es imposible de visualizar, e incluso de imaginarse²⁵⁶⁰.

Y, esta unidad e interrelación, como reconoce la física moderna, ya era conocida por el budismo Mahayana 2.500 años antes de que aquella la formulase:

*Cuando la unidad se contrapone a todas las demás, la unidad se ve como difundiéndose por todas ellas y al mismo tiempo, abrazándolas todas en sí misma*²⁵⁶¹.

La teoría de "bootstrap" (*autoconsistente o consistente por sí mismo*), llevada a sus últimas consecuencias, señala que la ciencia *no es capaz de expresar sus resultados con palabras o con conceptos racionales*; se trata de una visión *bootstrap* de la naturaleza, que trasciende los mundos del pensamiento y del lenguaje²⁵⁶².

²⁵⁵⁸ B.N., p. 309.

²⁵⁵⁹ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 330.

²⁵⁶⁰ *Ibid.*

²⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 338.

²⁵⁶² *Ibid.*, p. 335.

Así, la ciencia llega a un punto en que, al igual que el misticismo oriental, lo único que puede hacer es *señalar* la existencia de lo *inefable*.

Del mismo modo dice Tàpies:

*Esta última verdad o realidad no puede explicarse con palabras*²⁵⁶³.

Cuando Fritjof Capra, en el apartado titulado "Más allá del lenguaje" de su libro *El Tao de la Física*, reflexiona sobre las diversas vías de conocimiento, comienza contrastando dos textos: uno escrito por un físico, Werner Heisenberg, y otro por el gran introductor del budismo zen en Occidente, Daisetz T. Suzuki. Dice este último:

La contradicción tan asombrosa a la forma ordinaria de pensar viene del hecho de que hemos de usar el lenguaje para comunicar nuestra experiencia más íntima, la cual en su misma naturaleza trasciende la lingüística.

Y de Heisenberg, específicamente referido a la teoría cuántica, transcribe Capra el siguiente pasaje:

*Aquí los problemas de lenguaje son realmente serios. Deseamos hablar de alguna manera sobre la estructura de los átomos... Pero no podemos hablar de los átomos en lenguaje corriente*²⁵⁶⁴.

La misma dificultad encuentra Tàpies para formular la noción de *vacuidad*, básica en el budismo, que tiene su paralelo en la física moderna en la noción de *campos de fuerza, que han roto la distinción clásica entre materia y vacío*. Y para describir estos hechos, como para tratar la teoría de la relatividad o la idea de complementariedad, simbolizadas por la *danza cósmica* de la tradición hindú²⁵⁶⁵ se impone:

[...] *la necesidad de ir más allá del lenguaje ordinario*²⁵⁶⁶.

Reseña Fritjof Capra el sorprendente paralelismo, si no plena identidad, que se da entre la desconfianza hacia el conceptualismo del pensamiento extremo-oriental y, frente a quienes tienen una excesiva confianza en la *verdad científica*, la enorme dificultad que tiene la ciencia clásica para describir la realidad cuando ésta se refiere a la física atómica²⁵⁶⁷.

En el mismo sentido afirma Joseph Needham las limitaciones de la *verdad científica*:

²⁵⁶³ CATOIR, B., Conversaciones...*op. cit.*, p. 100.

²⁵⁶⁴ CAPRA, F., El tao..., *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁶⁵ Véase, en este sentido muy significativamente, CAPRA, FR., El tao..., *op. cit.*, pp. 11 y 12.

²⁵⁶⁶ B.N., p. 184.

²⁵⁶⁷ CAPRA, F. El tao..., *op. cit.*, p. 58.

*Es abstracta y enemiga de la individualidad, es cuantitativa, métrica, matemática y determinista. Es esencialmente clasificadora, mecánica, analítica y ordenada, generalizadora e impersonal. Es neutral, ética y estéticamente*²⁵⁶⁸.

Al otro lado de la limitada visión de la ciencia clásica, según Needham, se encuentra aquello que Tàpies reivindica como fundamental para la correcta visión del mundo: *lo sagrado*, el sentimiento religioso; lo no racional, ilógico, personal, contrario a la medición y al análisis; y, muy cercano a este sentimiento, la *experiencia artística*, irracional e inexpresable con palabras²⁵⁶⁹.

Incluso las matemáticas están limitadas y, aplicadas al análisis y razonamiento lógico de la física, *no pueden explicar la totalidad del mundo de los fenómenos naturales* [...]²⁵⁷⁰

Las limitaciones de los métodos científicos de la descripción de la realidad provienen de la visión clásica del mundo que, como recuerda Tàpies, ha seguido la línea de pensamiento de Aristóteles a Descartes y Newton²⁵⁷¹, cuyos métodos solo son válidos *para objetos consistentes en un gran número de átomos*, en el mismo sentido que los místicos orientales saben que las *descripciones verbales de la realidad son imprecisas e incompletas*²⁵⁷².

Según F. Capra se dan múltiples paradojas cuando el lenguaje pretende aprehender y describir los fenómenos físicos a nivel atómico o subatómico. Por ejemplo el hecho de la naturaleza dual de la luz (genéricamente, la radiación electromagnética) que por un lado está constituido por ondas pero simultáneamente está compuesto de partículas²⁵⁷³. Por eso concluye:

Ni el lenguaje ni la imaginación podían tratar muy bien con esta clase de realidad.

De nuevo, este hecho posee un inequívoco paralelismo con el misticismo extremo-oriental:

El problema de lenguaje encontrado por los místicos orientales es exactamente el mismo que el problema con el que se encuentran los físicos modernos.

Y para la descripción de esa nueva realidad se ha de trascender el lenguaje ordinario:

²⁵⁶⁸ NEEDHAM, J., Ciencia..., *op. cit.*, p. 270.

²⁵⁶⁹ *Ibid.*

²⁵⁷⁰ CAPRA, F., El tao..., *op. cit.*, p. 51.

²⁵⁷¹ B.N., p. 179.

²⁵⁷² CAPRA, F., El tao..., *op. cit.*, pp. 52 y 53.

²⁵⁷³ *Ibid.*, 58 y 59.

*Y los sabios del Este no tuvieron miedo de ir más allá de la lógica y los conceptos comunes*²⁵⁷⁴.

Es así cómo, el taoísmo, como es de ver en el *Tao Te Ching*, mediante un lenguaje altamente poético a la vez que paradójico, y el budismo zen a través del *Koan*, han desarrollado, -de nuevo paradójicamente-, a través de la palabra, métodos que exigen el despojamiento del razonamiento lógico, a modo de *acertijos, imposibles de solucionar pensando*, y destinados a *detener el proceso del pensamiento y de esta manera preparar al estudiante para la experiencia no verbal de la realidad*²⁵⁷⁵.

Sorprendentemente, los *modelos de realidad* de la sabiduría oriental constituyen, según Capra, un fondo filosófico más aproximado a la física moderna que los modelos de la filosofía occidental²⁵⁷⁶.

La misma sorpresa produce la estrecha relación entre la moderna psicología y la física subatómica:

*[...] el inconsciente solo puede describirse aproximadamente, al igual que las partículas de la microfísica, por medio de conceptos paradójicos*²⁵⁷⁷.

De ahí también el paralelismo entre las *paradojas* de la ciencia moderna y el método por antonomasia de crear paradojas a través de contradicciones lógicas del método del budismo zen, el *koan* -tan estimado por Tàpies, quien reivindica tal método para su obra plástica²⁵⁷⁸-, Solo así las *palabras* cobran sentido como instrumento por el que, en lugar de ocultar las paradojas de la realidad, las enfatizan:

*Aquí encontramos un asombroso paralelismo con las situaciones paradójicas a las que se enfrentan los físicos en los comienzos de la Física atómica. Como en el zen, la verdad estaba oculta dentro de paradojas que no podían ser resueltas con el razonamiento lógico sino que había de ser comprendida bajo las condiciones de una nueva conciencia; la conciencia de la realidad atómica. [...] el koan absorbe el corazón y la mente del estudiante y crea un verdadero callejón sin salida mental, un estado de tensión sostenido en el que el mundo entero se convierte en una enorme masa de dudas y preguntas. Los fundadores de la teoría cuántica experimentaron exactamente la misma situación [...]*²⁵⁷⁹

²⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 60 y 61.

²⁵⁷⁶ *Ibid.*

²⁵⁷⁷ VON FRANZ, M., L., "La ciencia y el inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 308.

²⁵⁷⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 99.

²⁵⁷⁹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 62.

Tanto en la experiencia mística como en el experimento de física subatómica no se observa el fenómeno, sino sus consecuencias, porque ambos están más allá de la percepción de nuestros sentidos y por ello las imágenes y conceptos del lenguaje ordinario no son adecuados para su descripción:

*La Física atómica proporcionó a los científicos las primeras ojeadas de la naturaleza esencial de las cosas. Como los místicos, los físicos ahora estaban tratando con la experiencia insensorial de la realidad y, como los místicos, habían de hacer frente a los aspectos paradójicos de esta experiencia. Desde entonces, por lo tanto, los modelos e imágenes de la física moderna se hicieron análogos a los de la filosofía oriental*²⁵⁸⁰.

F. Capra señala el *Tao Te Ching* de Lao Tsé como el texto en que la apariencia ilógica de sus máximas proponen intrigantes contradicciones. Y es precisamente su *lenguaje poético* el que resulta ser altamente descriptivo de una realidad que la ciencia ha comprobado también como esencialmente paradójica. Y ello coincide con la idea, fundamental en el pensamiento tapiésiano, por la que se afirma la superioridad de la *verdad poética* frente a la *verdad lógica*, aunque aquella no excluye ésta, como es de ver también en la teoría estética hindú, que utiliza afinadísimos conceptos -que Tapiés ha recepcionado- en coincidencia con ciertas categorías de la estética occidental, por ejemplo, las nociones de *forma* o de *experiencia estética*²⁵⁸¹.

Y tanto la estética hindú, cuya influencia irradiará a todo Oriente, como las tendencias de pensamiento desarrolladas posteriormente, creen que la realidad última no es representable mediante palabras o conceptos. Por ello, como afirma Fritjof Capra:

*El misticismo hindú y el hinduismo en particular, visten sus afirmaciones en forma de mitos, empleando metáforas y símbolos, imágenes poéticas, símiles y alegorías*²⁵⁸².

Es importante enlazar en este punto la importancia de los *mitos* y los *símbolos* para la filosofía oriental con la valoración que de ellos hacía el movimiento romántico y, con él, Tapiés, como hemos visto anteriormente.

Del mismo modo, la nueva psicología, con C. G. Jung a la cabeza, también ha señalado la importancia de los mitos y los símbolos y, como repetidamente hemos visto también en Tapiés, afirma su necesario enraizamiento en la historia:

²⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁵⁸¹ Ver, en este sentido, COOMARASWAMY, A., "Teoría del arte en Asia" en *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairos, Barcelona, 1997, (1934).

²⁵⁸² CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 53.

[...] *necesitamos comprender el pasado del hombre así como su presente. De ahí que sea de importancia esencial comprender los mitos y los símbolos*²⁵⁸³.

La afirmación de la superioridad de la *verdad poética* sobre la *verdad científica*, -línea de pensamiento minoritaria en Occidente-, tiene su antecedente en el "prerromántico" Giambattista Vico quien, en su *Ciencia nueva*, como indicamos anteriormente, afirmaba que, antes de que apareciesen los filósofos, los hombres habían expresado la realidad a través de metáforas y fábulas²⁵⁸⁴.

La idea, según G. Vico, de que el hombre, antes de pensar lógicamente, poseía un discurso poético, es valorada por la moderna psicología, que encuentra en la eliminación de la visión poética y mítica una gran pérdida:

*El trueno ya no es la voz de un dios encolerizado, ni el rayo su proyectil vengador. Ningún río contiene espíritus, ni el árbol es el principio vital del hombre, ninguna serpiente es la encarnación de la sabiduría, ni es la gruta de la montaña la guarida de un gran demonio. Ya no se oyen voces salidas de las piedras, las plantas y los animales, ni el hombre habla con ellos creyendo que le pueden oír. Su contacto con la naturaleza ha desaparecido y con él se fue la profunda fuerza emotiva que proporcionaban estas relaciones simbólicas*²⁵⁸⁵.

Y el retorno de estas *relaciones simbólicas*, que pretenden revelar precisamente aquello que no puede ser expresado mediante conceptos, es por lo que pugna Tàpies.

6.4- EXPERIENCIA Y PALABRA. LO NO RACIONAL Y LA REALIDAD PROFUNDA.

Contra el concepto, contra el sol cegador, una resistencia, una inmunidad: la lengua cercenada se divide, se dispersa, se ramifica en los estratos irrigados del subsuelo, propulsada por la energía de un acodo de tinieblas frescamente enterrada.

Había tanto candor como perversidad en una tal acometida anterior al diluvio...

Jacques Dupin (Ante Tàpies).

Tàpies impugna la contraposición figuración/abstracción, de ahí su máxima valoración de los artistas que, en su tiempo, lograron superar dicha

²⁵⁸³ JUNG., C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA. El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁸⁴ VICO, G., *Ciencia nueva*, *op. cit.*, p. 214.

²⁵⁸⁵ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 95.

dicotomía, como Paul Klee o Joan Miró. Lo importante es la *profundización en la realidad*.

Al respecto, José Ángel Valente, en diálogo con Tàpies, narra una leyenda:

En el curso del siglo VIII, Wu Tao-tseu, muerto en 792, acabó su última obra maestra. Era un paisaje pintado al fresco en un muro del palacio Imperial. El pintor trabajaba pacientemente en soledad, sin dejar ver su obra a nadie. Por fin se la mostró al emperador, que miró el paisaje, donde se representaban montañas, bosques, un cielo sembrado de nubes y pájaros. Entonces el pintor dijo al emperador: en una gruta de esa montaña habita su espíritu. Dio una palmada y la gruta se abrió. Se volvió y dijo: lo que hay en su interior es todavía más bello, está más allá de las palabras, dejadme conducirlos; pero antes de que el Emperador pudiera seguirlo, o incluso decir una sola palabra, la caverna, el artista y el fresco en su totalidad se borraron y solo dejaron ante el Emperador un muro sin una traza de pincel.

Tàpies, al hilo de la historia, reflexiona:

Quizá lo ideal sería que no fuese necesario ni pintar ni escribir, que sólo con un gesto nos comunicásemos y alcanzaríamos esa visión de la realidad última.

Se trata, -continúa Valente-, de *ir más allá de las palabras. La palabra poética empieza justo donde el decir es imposible*²⁵⁸⁶.

Así, más allá del discurso racional, se encuentra la poesía, para expresar lo que aquel no es capaz. Y las artes plásticas poseen esta misma capacidad:

*[...] y que te haga vivir, que sea una experiencia. Que puedas sentir algo que te haga vivir esta última etapa de la realidad. Se cree que el poeta está describiendo una cosa, cuando lo que pretende es ayudar a sentir una vivencia*²⁵⁸⁷.

Queda así, de nuevo, patente el carácter instrumental del arte, destinado a variar en la mente del espectador la propia noción de realidad²⁵⁸⁸. Por ello, si se alcanzase una sociedad ideal, utópica, no haría falta el arte.

Y, en el mismo sentido, el pensamiento oriental afirma la necesidad de enseñar mediante la acción, aprender haciendo; pero, aún más allá:

*Hay un propósito más profundo que consiste en despertar en la mente del discípulo una cierta conciencia que armoniza con la pulsación de la Realidad*²⁵⁸⁹.

²⁵⁸⁶ *Ibid.*

²⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 26 y 27.

²⁵⁸⁸ E.A., p. 70.

²⁵⁸⁹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit. p. 17.

Y, del mismo modo que en Tàpies, el interés de la filosofía y la praxis oriental:

*[...] es el reino de la experiencia y este reino no es lógico o carece de significado, en el sentido de que no significa ni simboliza nada distinto de sí mismo*²⁵⁹⁰.

La filosofía oriental es ante todo una práctica y tiene como fuente de imitación la naturaleza. Así el taoísmo es la *filosofía de la naturalidad y la espontaneidad puras en la acción*. Ahora bien, Occidente también ha tenido una *filosofía natural*.

¿En qué estriba la diferencia? En el método.

Mientras que en la filosofía oriental el método consiste en hacer aflorar lo natural y espontáneo, en Occidente antes de la acción se precisa del argumento y la razón:

*En Occidente, entre el estímulo y el acto cae la sombra -en metáfora de T.S. Eliot- del pensamiento*²⁵⁹¹.

El taoísmo elimina el análisis intelectual a fin de que no haya ruptura entre mente y acción.

Del mismo modo, Tàpies ha practicado la suspensión del entendimiento en el momento supremo de la creación artística²⁵⁹². Pero, para evitar un simple *dejarse llevar* o una efusión subjetiva sin valor, siempre se requerirá una preparación especial y un esfuerzo²⁵⁹³ que incluye tanto la preparación intelectual como una actitud ética, además de un cierto ritual en el proceso creativo²⁵⁹⁴, en el mismo sentido en que en la estética hindú, como recuerda Ananda Coomaraswamy, el artífice debe realizar ejercicios de yoga para poder visualizar la forma de lo angelical o divino (*devata*)²⁵⁹⁵. Se trata de la consecución de cierto estado de ánimo:

*[...] trabajado el estado de ánimo hasta ponerlo en resonancia con la serenidad y la aceptación del Tao. El occidental trabaja hacia fuera preparando el experimento, el taoísta trabaja por dentro preparando el temperamento*²⁵⁹⁶.

²⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

²⁵⁹¹ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁹² CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.* p. 87.

²⁵⁹³ V.A., p. 87.

²⁵⁹⁴ E.A., p. 121.

²⁵⁹⁵ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 9.

²⁵⁹⁶ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 31.

Esta preparación dispone al individuo para la captación de una realidad que no tiene tanto que ver con reproducir la naturaleza, sino imitarla en sus procesos. Por ello la introspección nunca puede consistir en un ejercicio de solipsismo sino de un acercamiento a lo inconsciente, que, al fin y al cabo, consiste en actuar conforme a la naturaleza. Se pretende así caminar de consuno con la naturaleza, inmerso en ella. Esta idea, -que ya hemos visto anteriormente en la estética tapiesiana, influida por el romanticismo-, es contraria a la ciencia clásica occidental que estudia las leyes de la naturaleza y las plasma matemáticamente en la llamada física clásica, sin sentirse preocupado por ellas personalmente, sino en tanto en cuanto son útiles para conseguir el dominio de la naturaleza. Contrariamente, el pensamiento oriental - de nuevo en coincidencia con el pensamiento romántico- se siente impelido a *seguir la naturaleza como modelo de sabiduría*²⁵⁹⁷.

Es por esto que, al exigir una integración en la naturaleza, el taoísmo se puede considerar una *ética ecológica*²⁵⁹⁸, en el mismo sentido que Tàpies invoca la visión *autoorganizativa y no dual* del pensamiento oriental y de la ciencia moderna para propugnar un *nuevo panorama ecológico*²⁵⁹⁹.

Así, y muy contrariamente a la mayoritaria corriente estética que, desde Hegel, ignora lo bello natural, se identifica plenamente el arte creado por el hombre con las producciones de la naturaleza.

El máximo ejemplo que en Oriente se establece como paradigma de *creatividad* y la máxima expresión de la adaptación del hombre a la naturaleza es el agua, que se adapta al terreno y adopta la posición más humilde y baja, *kokushin: el espíritu del valle*, pero que, a la vez es tan poderosa como para moldear el mundo.

A pesar de lo expuesto, la filosofía oriental -en el mismo sentido que estamos viendo en Tàpies-, no está necesariamente en contra de las palabras, que son imprescindibles porque vivimos en sociedad, esta requiere comunicación y la comunicación el lenguaje; solo que se exige que el lenguaje se refiera a la experiencia²⁶⁰⁰; las palabras incluso pueden ser empleadas para romper el discurso lógico a través del método específico del *Koan*, esas *absurdas adivinanzas que utilizan muchos maestros zen [...] que establecen un importante paralelismo con la Física moderna*²⁶⁰¹. Pero la filosofía oriental también es conocedora de la perpetua tendencia de las palabras y los conceptos a aislarse de las realidades y transformarlas en ideas, se rebela contra esta conceptualización e insiste en la necesidad de ver *las cosas en sí mismas* y no ocuparse de abstracciones vacías.

²⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁵⁹⁸ *Ibid.*

²⁵⁹⁹ R.A., p. 231.

²⁶⁰⁰ SUZUKI, El zen..., *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁰¹ CAPRA, F., El tao..., *op. cit.*, p. 54.

Por ello insiste, exactamente en el mismo sentido en que vemos reiteradamente en Tàpies, en que tanto la teoría como la praxis artística son inútiles si no inciden en la vida cotidiana:

*[...] pero debemos saber que no es suficiente ver en qué consiste la Mente. Debemos poner en práctica todo lo que implica en nuestra vida cotidiana. [...] Un libro de cocina no nos quita el hambre, para sentirse saciado hace falta comida real. En tanto no vayamos más allá de las meras palabras, no seremos verdaderos conocedores*²⁶⁰².

Principio asumido por Tàpies e incluso plasmado en su producción artística, que toma objetos de la vida cotidiana, con frecuencia muy vulgares, para darles un sentido cósmico²⁶⁰³.

Nuestro autor ha relatado cómo, en su acercamiento a la noción de la *realidad profunda*, confluyó la lectura de los textos clásicos orientales y de la ciencia moderna con su propia experimentación artística, hasta el momento de vislumbrar la noción de un *universo orgánico e interrelacionado*:

*Una luz digna que disuelve al hombre en el universo total. Es algo que poco a poco adquirió mucha importancia, como una especie de telón de fondo en todo mi trabajo. Quise mostrar que estamos unidos a cada detalle, cosa, árbol, animal y montaña de la naturaleza. El hombre es una especie de desarrollo natural de este orden primitivo. Muchas de nuestras pretensiones me resultan claramente erróneas; debemos ser mucho más modestos y respetar la naturaleza. Sin saberlo, yo ya tenía una forma de pensar cercana a las ideas actuales de la ecología. Por lo demás, esta visión del universo está en concordancia con los descubrimientos recientes de la ciencia, que demuestran esta fusión del hombre con todo el cosmos*²⁶⁰⁴.

La conciencia de la fusión del hombre con el cosmos, implica el principio de unidad, que limita el análisis racional. Se trata de una visión de la realidad en la que desaparece incluso la dualidad afirmación/negación, con la consiguiente inmensa dificultad que supone para la mente occidental:

Estas artes aplicadas significan entonces estar libre a la vez de ambas afirmaciones, la positiva y la negativa. En otras palabras, de ser simultáneamente sí y no, lo que es intelectualmente absurdo. El maestro zen levanta un bastón y pregunta "no puedo llamarlo bastón, ¿cómo lo llamarías?". O diría: "Agarro una laya y sin embargo tengo las manos vacías, pues ésta es la forma en que yo muevo la tierra" se pide a los alumnos zen que realicen esta imposibilidad.

²⁶⁰² SUZUKI, El zen..., *op. cit.*, p. 75.

²⁶⁰³ E.A., p. 85.

²⁶⁰⁴ B.N., p. 337.

En relación con la solución de este eterno dilema, Yagyu cita a un viejo poema japonés:

*Es la mente la que engaña a la Mente,
pues no hay otra mente.
Oh Mente, no te dejes
engañar por la mente*²⁶⁰⁵.

Así, como reivindica Tàpies, se trata de adoptar el *pensamiento no dual* formulado por la filosofía oriental²⁶⁰⁶, evitando una inteligencia escindida del sentimiento, una inteligencia entendida como *sistema cerrado*:

*Esto es lo que llamamos inteligencia humana, merced a la cual no sólo estamos vivos sino que también, en mayor o menor medida, nos destruimos unos a otros cuando la inteligencia crece hasta un "conocimiento sistematizado" [...] Pero ¿quién diría que los hombres son de inteligencia superior cuando siguen concibiendo toda clase de "magníficas" armas para su mutua aniquilación?*²⁶⁰⁷

En relación a una de las creaciones más notables de Oriente, estimadísima por Tàpies²⁶⁰⁸, el *haiku*, se advierte la importancia fundamental que en su proceso de producción y la filosofía que lo informa dan a la intuición inmediata, alejada de toda intelectualización. Es lo que apela:

*[...] más al sentimiento que al intelecto y que, por consiguiente no se pueden convertir a términos conceptuales abstractos*²⁶⁰⁹.

En el mismo sentido, la psicología moderna ha reseñado la trascendencia de la escisión entre el entendimiento y el sentimiento:

*[...] pensar y sentir son tan diametralmente opuestos que el pensamiento desecha casi automáticamente los valores del sentimiento, y viceversa*²⁶¹⁰.

Del mismo modo en que Tàpies hace un llamamiento a la superioridad de la intuición en el proceso creativo²⁶¹¹, la profunda filosofía que subyace en el *haiku*, ignora lo racional a favor de lo intuitivo:

[...] un haiku no expresa ideas, sino que plantea imágenes que reflejan intuiciones. Estas imágenes no son representaciones figurativas de las que

²⁶⁰⁵ SUZUKI, D. T., *El zen...*, op. cit., p. 107.

²⁶⁰⁶ V.A., p. 86.

²⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁶⁰⁸ CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p.

²⁶⁰⁹ V.A., p. 158.

²⁶¹⁰ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente" en VV.AA. *El hombre y sus símbolos*, op. cit., p. 99.

²⁶¹¹ V.A., p. 85.

*hace uso la mente poética, sino que apuntan directamente a las intuiciones originales, es decir, son en sí mismas intuiciones. Cuando éstas se alcanzan, las imágenes se hacen transparentes y son expresiones inmediatas de la experiencia*²⁶¹².

Por lo mismo aconseja Tàpies:

*¡Mirad, mirad a fondo! Y dejaos llevar plenamente por todo cuanto hace resonar dentro de vosotros lo que nos ofrece la mirada [...]*²⁶¹³

En el mismo sentido, al determinar la relación entre los *conceptos* y la *experiencia vital*, dice el pensamiento oriental:

*Quienes están relacionados únicamente con la actitud cristiana o con la bhakti india [...] el zen les suena demasiado conceptual y filosófico e insuficientemente devocional. De hecho, el budismo utiliza con frecuencia otros términos que suenan abstractos, además de "realidad", por ejemplo "mismidad" o "esencia" (tathata), "vacuidad" o "vacío" (Śūnyatā) [...] estos términos no son conceptuales en absoluto, sino completamente reales y directos, son vitales y están llenos de energía, pues la Realidad, Mismidad o Vacuidad es aprehendida en el centro de los hechos concretos de la vida del universo, sin ser extraídos por medio del pensamiento*²⁶¹⁴.

Y continúa señalando la esencia real del zen:

*El zen nunca deja este mundo de los hechos, el zen siempre vive en medio de realidades. No es propio del zen mantenerse al margen o aislado del mundo de los nombres y las formas*²⁶¹⁵.

Y no puede ser comprendido desde fuera. Para penetrar entre estas *realidades*, es indispensable la práctica de un método determinado:

*El zen se comporta de modo esquivo si se lo considera desde fuera, pues si se cree haber atrapado un resplandor, ya no sigue existiendo. Desde lejos parece ser de fácil acceso, pero cuanto más se aproxima uno, tanto más se va apartando. Si no se dedican al zen algunos años, por lo menos, de serio esfuerzo, para comprender sus principios básicos entonces no cabe esperar que se logre una idea correcta del mismo. [...]*²⁶¹⁶

La misma desconfianza hacia lo conceptual expresada por Tàpies, impregna aquí la filosofía oriental, del mismo modo que atenúa la contraposición idealismo/realismo²⁶¹⁷:

²⁶¹² SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 163.

²⁶¹³ B.N., p. 47.

²⁶¹⁴ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 231.

²⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 232.

²⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁶¹⁷ E.A., p. 80.

[...] a nosotros, especialmente filósofos e intelectuales, nos gusta jugar con las ideas y no con realidades, y cuando las realidades se presentan nos horrorizamos o tratamos de hacer que se ajusten a nuestras ideas. Esto es justo en una cierta medida, pues todos somos idealistas incorregibles por más realistas que nos pretendamos. Pero no debemos olvidar que hay algo que rechaza ser reducido a estas categorías, idealismo o realismo, y este algo tenemos que verlo cara a cara a fin de llegar al verdadero fundamento de nuestra vida²⁶¹⁸.

Es la *experiencia* y la *intuición* los que nos llevan a conocer la esencia de las cosas, la *mismidad* de las cosas y los acontecimientos.

*La verdad o la realidad [...] es algo resbaladizo y escurridizo y pretender asirlo por medio de los conceptos y la intelección es como tratar de asir una anguila con una calabaza*²⁶¹⁹.

Y este ámbito es fundamental para aproximarnos a aquello que entiende Tàpies por *auténtica realidad*, lo que Tsudzumi llama *la realidad en el verdadero sentido de la palabra*, fundamento de toda vida y también del arte, hasta el punto de afirmar que solo cuando la obra de arte represente *la realidad infiltrada por el alma del mundo [...] el autor de la obra merece verdaderamente el nombre de artista*²⁶²⁰, aquello para cuyo conocimiento, según Tàpies, el arte constituye un método para la observación de la relación entre el hombre y el universo. Es un saber que aparta el velo de la *realidad inauténtica*:

*¿Qué es eso que llaman "realidad profunda"? La respuesta de los grandes maestros de espiritualidad, aunque puede ser significativa, siempre sobresa por parca y ambigua. La tradición hindú se limita a contestar: el universo es una esencia sutil, "tat tvan asi", tú lo eres... el budismo se refiere a la vacuidad fundamental. La sabiduría china asegura rotundamente que del Tao no se puede hablar y, como máximo, alude a un "principio vital"*²⁶²¹.

Así, la filosofía oriental proporciona nociones referidas a la *realidad profunda*: *vacuidad*, (*Śūnyatā*), *mismidad* (*tathata*), *tao*... pero que, en último término, resulta indefinible.

Tàpies realiza una aproximación haciendo referencia para ello al principio del pensamiento hinduista de la *realidad* como *juego* y la difícil noción de *māyā*:

²⁶¹⁸ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 281.

²⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁶²⁰ TSUDZUMI Tsuneyoshi., *El arte japonés*, *op. cit.*, p. 17.

²⁶²¹ V.A., p. 68.

*Desde hace más de 25 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 māyā, 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...*²⁶²².

Lila es el juego, la *actividad creativa de lo divino*, por la que se produce la creación del mundo mediante el autosacrificio, entendiendo por "autosacrificio" genéricamente un "hacer sagrado". Este *hacer* resulta ser un auténtico mandato para el pensamiento tapiesiano, que reclama el regreso de lo *sagrado*²⁶²³.

De hecho, solo es una obra de arte auténtica aquella que es portadora del *fuego sagrado*²⁶²⁴, presente tanto en el arte sacro de las culturas tradicionales (Egipto, China, India...) como en el arte de vanguardia (Miró, Klee, Ernst...)²⁶²⁵.

Lo sagrado no es propiedad privada de las religiones institucionales, pues trasciende éstas, incluso en el tiempo, y se manifiesta como una constante histórica en los *mitos* insertos en la propia naturaleza humana. Así, por ejemplo, el autosacrificio de Jesús, dios hecho hombre, tiene, según Jung, antecedentes siglos antes de su nacimiento²⁶²⁶, como su muerte en la cruz (símbolo universal y significativo²⁶²⁷) y resurrección, tiene su paralelo mitológico en Osiris²⁶²⁸.

En el mismo sentido en que Tàpies afirma que el término *māyā* es algo más que "ilusión" por el que se suele traducir P. Rawson señala cómo, en su noción inicial, fundamental en la filosofía hindú, es *arte y poder milagroso*, es originariamente el *poder mágico creativo*, es el "poder" o "fuerza" del actor y mago divino, la *fuerza corporal* asumida por el Señor más alto²⁶²⁹ y teje la sustancia de los sucesos en el tiempo y el espacio²⁶³⁰. Su noción ha derivado con el tiempo en el estado psicológico por el que tomamos las múltiples formas de *lila* como si fuesen reales, perdiendo así la percepción de la unidad esencial de todas las cosas (*Brahman*)²⁶³¹. Así *māyā* también ha llegado a significar la *ilusión* por la que se *confunde el mapa con el territorio*, los signos con la realidad que representan.

²⁶²² V.A., p. 58.

²⁶²³ *Ibid.*, p. 81.

²⁶²⁴ B.N., p. 105.

²⁶²⁵ CATOIR, B., conversaciones..., *op. cit.*, pp. 98-99.

²⁶²⁶ *Ibid.*

²⁶²⁷ JUNG, C. G., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 91.

²⁶²⁸ B.N., p. 310.

²⁶²⁹ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 25.

²⁶³⁰ RAWSON, P., El arte tantra, *op. cit.*, p. 147.

²⁶³¹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 106.

Por eso Tàpies insiste en el fundamental carácter instrumental del arte, pues una obra de arte *no es nada* en sí misma, sino una manifestación más de la *māyā*²⁶³².

Lo contrario de la *ilusión* o *ignorancia* (*avidya*) es la *comprensión* y *unión con todo*²⁶³³, es la experiencia personal de liberación (*moksha*) por la comprensión de que *todos los fenómenos que percibimos con nuestros sentidos son parte de la misma realidad*²⁶³⁴. Y esta experiencia directa, *intuición mística*, es la que consigue *profundas penetraciones que están confirmadas por las modernas teorías científicas*²⁶³⁵:

*Así, el místico y el físico llegan a la misma conclusión: uno partiendo del mundo interno, el otro del mundo externo. La armonía entre sus conceptos confirma la antigua sabiduría india de que el Brahman, la realidad definitiva desde fuera, es idéntica al Atman, la realidad desde dentro*²⁶³⁶.

6.5- LA REALIDAD DEL ARTE.

Esta percepción de la realidad como *gran juego* inmerso en el misterio, adoptada por el pensamiento tapiesiano, constituye el eje de toda una cosmología y provoca importantes consecuencias en la propia conceptualización del arte y, consecuentemente, en la noción de *experiencia estética*:

*La realidad nunca se encuentra directamente en el cuadro. Primero se forma dentro de la cabeza del observador, mediante asociaciones. Lo que se llama realidad dentro de la pintura solo es un signo, una cifra. La definición y el objeto definido siempre estuvieron relacionadas de forma misteriosa, aunque podían aparecer tanto separados como unidas. Es el māyā. Si uno se imagina que están unidos, como suponía el filósofo budista Nagarjuna, entonces tan sólo con pronunciar la palabra "fuego" provocaríamos una hoguera. Imaginemos ahora que están separados, entonces, sin objeto nombrado, ya no habrá ninguna denominación y viceversa. Cuadro y palabra son algo muy misterioso y, al mismo tiempo, peligroso*²⁶³⁷.

En el mismo sentido dice el pensamiento oriental:

Por mucho que podamos hablar sobre el agua y describirla con gran despliegue de inteligencia, eso no hace real el agua. Lo mismo sucede con el

²⁶³² B.N., p. 64.

²⁶³³ P.A., p. 145.

²⁶³⁴ CAPRA, F., *El Tao...op. cit.*, p. 107.

²⁶³⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁶³⁶ *Ibid.*, p. 348.

²⁶³⁷ CATOIR, B., *Conversaciones..., op. cit.*, p.106.

*fuego. El mero hecho de hablar sobre él no hará que se nos queme la boca. Saber lo que son significa experimentarlos en su realidad concreta*²⁶³⁸.

Es altamente relevante esta relación en el pensamiento de Tàpies, quien, como hemos visto, ha expresado su desconfianza hacia las palabras y los conceptos, primando, en perfecta concordancia con el pensamiento oriental, la relación directa e inmediata entre el *nombre* y la *cosa designada*. En este sentido:

[...] *las enseñanzas del Buda arrancan siempre de su experiencia de iluminación*²⁶³⁹.

Y por lo mismo Buda enseñaba:

*No dependas de los otros, ni de la lectura de sutras y sastras. Sé tu propia lámpara*²⁶⁴⁰.

Esta experiencia no es una actitud pasiva, sino activa, por ello hemos de estar atentos a los mensajes que nos llegan a través de los sentidos, incluso para ir más allá de éstos. Así, una vía de conocimiento directo de la realidad, según Tàpies, es el tacto:

*En el esmalte de una taza en que bebemos el té hay detalles casi imperceptibles que hay que saber descubrir y apreciar*²⁶⁴¹.

Es por eso que la *textura*, y su correspondiente sentido, es una de las características tanto de la praxis artística de Tàpies como de la estética japonesa basada en el principio *sabi wabi*. Las imperfecciones de la creación artesanal y el *paso del tiempo* en una pieza de cerámica o una tetera, más allá de la noción de arte y artesanía, nos indican, a diario, los defectos y las imperfecciones de la naturaleza y de la propia vida, sin recurrir a nociones intelectuales²⁶⁴².

Así, según señala Tàpies, la realidad sufre la *corrosión de la experiencia*²⁶⁴³, por eso, tanto el *análisis del arte* como la *teoría* considerada como *obra de arte* pueden constituir pensamientos *interesados*, incluso alienantes, frente a los *planteamientos de problemas y necesidades auténticos del arte*²⁶⁴⁴.

²⁶³⁸ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 75.

²⁶³⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁴¹ ARIÑO, J., "Tempestad en una taza de té" en *ARTE Y PARTE*, nº 25, 2000.

²⁶⁴² JUNIPER, A., *Wabi sabi*, op. cit., pp. 147-148.

²⁶⁴³ A.E., p. 13.

²⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

Ya en su texto de 1955, "La vocación y la forma", observaba Tàpies que el propio desarrollo del conocimiento y de cierta sensibilidad, producían inevitablemente un desacuerdo con la realidad circundante y, consecuentemente, la necesidad de intervenir en la misma²⁶⁴⁵. Y esa intervención precisa de una revisión del pensamiento: la que afecta a la racionalización del mundo que prima en el pensamiento occidental, incluida la *metafísica*, que ya no sería más que el *pensamiento orientado hacia lo concreto y hacia el ser humano*²⁶⁴⁶, en el mismo sentido en que el pensamiento oriental tradicional entiende la *metafísica* no como un *conocimiento* que se restringe al *ámbito científico y racional*²⁶⁴⁷, sino la obtención del *conocimiento de la verdad tal cual es*, mediante la *intuición intelectual pura*, no como una teoría o mera especulación filosófica, sino que debe *realizarse de modo efectivo* [...] *-como ocurre siempre en todas las doctrinas orientales-* a través de los medios o *formas que pertenecen a este mundo, -palabras, signos simbólicos, ritos o procedimientos preparatorios para la consecución de los estados superiores*²⁶⁴⁸.

De ahí que Tàpies señale la necesidad de impugnar toda estética y toda teoría del arte que suponga el desarrollo meramente especulativo y posea pretensiones normativas, -hasta el punto de que este cambio de perspectiva incluso debería afectar a la propia historia del arte²⁶⁴⁹-, sobre todo cuando estas estéticas impositivas caen en la intención de constituirse en *ciencia* con pretensiones de objetividad, cuando ya dicha objetividad ha sido conculcada por la ciencia moderna al demostrar que el método científico no es tan racional y empírico como parecía y ni siquiera las ciencias físicas pueden llegar a resultados objetivos²⁶⁵⁰.

La imposibilidad de la objetividad, según Tàpies, se extiende a los historiadores u *observadores del arte*, quienes frecuentemente conforman sus teorías a sus deseos²⁶⁵¹. Esta *adaptación*, sea consciente o no, limita el valor de las teorías del arte en tanto en cuando caen en el *dirigismo* en su intención de condicionar la práctica artística y, además, se han mostrado inútiles en cuanto quieren ser proféticas, como ocurrió a quienes en los años sesenta vieron derrotadas por la base sus teorías en contra de la figuración²⁶⁵².

En este punto debemos preguntar: ¿no incurre Tàpies en contradicción, cuando, a pesar de su manifestada desconfianza hacia las palabras y los

²⁶⁴⁵ B.N., p. 40.

²⁶⁴⁶ R.A., p. 54.

²⁶⁴⁷ GUÉNON, R., *La metafísica oriental*, Olañeta, Palma de Mallorca, 2007, p. 15.

²⁶⁴⁸ *Ibid.*, pp. 15-33.

²⁶⁴⁹ A.E., p. 145.

²⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁵² *Ibid.*

conceptos, expone sus ideas por escrito, evidentemente utilizando palabras y conceptos?

Del mismo modo, a pesar de la mentada desconfianza que el pensamiento oriental mantiene hacia la palabra, lo cierto es que sus maestros han escrito innumerables textos que no dejan de constituir una filosofía y, aunque esté alejada de la pura especulación, lo cierto es que, en sus enseñanzas escritas, como el propio Tàpies en sus escritos, utilizan inevitablemente conceptos.

La razón de esta aparente contradicción se resuelve si se señala que estos conceptos, como las palabras y las imágenes, solo son el dedo que indica el camino:

Lo importante es comprender que todo lo que se puede expresar por símbolos o letras es secundario, que no son sino simples huellas. Por eso los maestros zen se niegan a reconocer que las letras o las palabras sean algo definitivo. Lo importante es llegar a la esencia última por medio de esas huellas, letras o símbolos. La realidad última en sí misma no es un símbolo, no deja huellas, no se puede comunicar por letras o palabras, sino que llegamos a ella remontándonos hasta la fuente de la que éstas proceden. En tanto nos detenemos en la simbolización, o en la mera especulación no podemos comprender el principio²⁶⁵³.

Nos encontramos así con la misma formulación que Tàpies manifiesta cuando, como hemos visto, considera que *lo que se llama realidad dentro de la pintura solo es un signo*.

Así, es importante comprender, para no *confundir el mapa con el territorio*, que la utilización de conceptos y palabras para designar lo innombrable es contradictorio en sí mismo:

En la medida en que tenemos que usar lenguaje de una forma u otra, no podemos evitar sentir un cierto desgarramiento dentro de nosotros y ese desgarramiento es la contradicción.

"¿Por qué?" es una expresión utilizada solo en un mundo de relatividad donde una cadena de causas y efectos tiene algún significado para la inteligencia humana. Cuando queremos trascenderla la pregunta deja de tener sentido²⁶⁵⁴.

Así, del mismo modo que Tàpies, el pensamiento oriental prima la intuición sobre el entendimiento²⁶⁵⁵:

Es el intelecto el que plantea la cuestión, pero no es el intelecto el que la responde. Es la vida misma la que resuelve todas las preguntas, es decir, es la

²⁶⁵³ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 95 y 96.

²⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 108.

²⁶⁵⁵ V.A., p. 45.

*intuición-prajñā la que ve directamente dentro de la vida [...] la experiencia personal y la intuición-prajñā son lo mismo*²⁶⁵⁶.

Y por ello los auténticos maestros no lo son sólo de un arte determinado sino que son *grandes maestros de la vida*²⁶⁵⁷.

Tàpies entiende que existen, paralela y no antagónicamente, dos clases de impulsos: las intuiciones místico-religiosas y los que comportan las construcciones rigurosas de la ciencia²⁶⁵⁸.

Y, cuando trasladamos esta problemática al ámbito científico y el ya manifestado paralelismo con el pensamiento tradicional oriental, encontramos que el método científico, de nuevo, como ocurre con las palabras y los conceptos, se aproxima a la realidad a través de fórmulas cada vez más abstractas, hasta llegar a la abstracción total de las matemáticas, que, de nuevo, *representan, pero no son*, la realidad misma.

En este ámbito, como es sabido, ha habido una línea de pensamiento en Occidente que entiende que realidad y matemáticas son una misma cosa, que *las matemáticas no son el lenguaje para describir la naturaleza, sino que son inherentes a la misma naturaleza*²⁶⁵⁹, atribuidos, aunque exageradamente, a la escuela pitagórica, aunque se ha de tener en cuenta que su concepto mágico y místico de los números estaba muy alejado de las actuales matemáticas²⁶⁶⁰.

Esta visión del mundo, por la que se combina matemáticas y religión, tuvo una gran influencia en Occidente tanto en Grecia (Platón) como en la Edad Media (San Agustín, Tomás de Aquino) y Época Moderna (Descartes, Espinoza, Leibniz) y, como señala Fritjof Capra, ha constituido en Europa una *Teología intelectualizada* muy distinta del más sencillo misticismo de Asia²⁶⁶¹.

El pensamiento oriental, en cambio, entiende las matemáticas como mapa conceptual y no como un rasgo de la realidad misma.

Y esta idea, según la ciencia moderna, es correcta:

*El método científico de abstracción es muy eficiente y poderoso, pero hemos de pagar un precio por él. A medida que definimos nuestro sistema de conceptos con mayor precisión, a medida que lo perfeccionamos y hacemos las conexiones más y más rigurosas, éste se va separando de un modo creciente del mundo real*²⁶⁶².

²⁶⁵⁶ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁵⁸ V.A., p. 53.

²⁶⁵⁹ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁶⁰ BERNABÉ PAJARES, A., *Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 2008, (1988), pp. 73 y 74.

²⁶⁶¹ CAPRA, F., *El tao...*, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁶² *Ibid.*

Tanto los símbolos matemáticos como sus equivalentes verbales, son semejantes a los modelos filosóficos y constituyen mapas de la realidad, pero no el territorio.

En este sentido se puede establecer de nuevo un paralelismo entre el pensamiento oriental y la ciencia moderna. Tanto el místico como el científico profesional precisan de largos años de aprendizaje y la dirección de sabios maestros. Y tanto la ciencia como el misticismo pretenden la repetición de su experiencia, que en el caso de aquella se consigue con sofisticados instrumentos, pero no menos sofisticadas son los métodos en la praxis oriental:

*Una página de una revista sobre Física moderna experimental, será tan misteriosa para el no iniciado como un mandala tibetano. Ambos son archivos de preguntas a la naturaleza del Universo*²⁶⁶³.

Del mismo modo, como afirma Tàpies, el artista, en su necesaria y constante investigación, se asemeja al científico y al místico²⁶⁶⁴.

El paralelismo entre investigación científica, la artística y la experiencia mística tienen, pues, el común denominador de requerir *métodos* específicos de conocimiento.

Esto no quiere decir, -señala Tàpies-, que dicha experiencia sea patrimonio exclusivo de los artistas y que no pueda, en ocasiones, darse la experiencia de la realidad profunda en la vida cotidiana, puede que a través de la empatía con la naturaleza, o en la conmoción por la pérdida de un ser querido o amigo, o la melancolía producida por ciertos sueños, el bullicio de una fiesta...²⁶⁶⁵

Pero, en rigor, si se pretende adquirir y transmitir un conocimiento real, aquellos caminos se han de cultivar de una *cierta manera*, de ahí los métodos específicos desarrollados por la praxis oriental: yoga, meditación a través de mandalas, *koans*, *za-zen*..., pero también otros caminos que conllevan una extraordinaria disciplina personal, como la caligrafía, el *cha-do*, *kyudo*, *kendo*, *iaido*...²⁶⁶⁶ que precisamente se apartan de la vida convencional y no están a nuestro alcance sino tras largos años de práctica en su pretensión de autoconocimiento y su consiguiente reverberación en la vida cotidiana²⁶⁶⁷.

²⁶⁶³ *Ibid.*, p. 46.

²⁶⁶⁴ B.N., p. 43.

²⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 167.

²⁶⁶⁶ De hecho, todas las artes que en Japón se señalan con nombres acabados en "do", (*cha-do*, la vía del té; *iaido*, la vía de la espada; el *kyudo*, la vía del arco; *judo*, la vía de la flexibilidad; *kendo*, la vía del sable...) son métodos específicos, desarrollados a veces a lo largo de milenios, cuyo último objetivo es, el perfeccionamiento personal y, en definitiva, el *satori*, el conocimiento de la realidad profunda.

²⁶⁶⁷ V.A., p. 47.

En el mismo sentido Fritjof Capra afirma la posibilidad de penetraciones intuitivas en la vida cotidiana, por ejemplo, el recuerdo repentino e involuntario de algo que hemos olvidado durante largo tiempo. Éste proceso tiene el mismo recorrido que el chiste, cuya súbita penetración no puede ser explicada racionalmente²⁶⁶⁸ y ni siquiera poseen la mística y la ciencia el monopolio del conocimiento, *hay muchos más, los caminos de los poetas, los niños, los payasos, los chamanes...*²⁶⁶⁹

El *estado de alerta* de la meditación trascendental, tal como señala Tàpies, cuando *la mente racional queda silenciada*, es lo que provoca una *consecuencia extraordinaria*:

[...] *el medio ambiente se experimenta de una forma directa sin ese filtro de pensamiento conceptual [...] es un estado de consciencia en que toda forma de fragmentación ha cesado, se ha esfumado en una unidad indiferenciada*²⁶⁷⁰.

Es un determinado *estado de ánimo* el que permite al artista, paralelamente al científico, obtener una visión mística del mundo, desvelando la ilusión de lo aparente²⁶⁷¹ para penetrar directamente en la naturaleza de la realidad, del mismo modo que los científicos experimentan directamente con la naturaleza²⁶⁷².

Y tanto la experiencia mística como el experimento científico pueden después ser recogidas y descritas, y hasta cierto punto interpretadas, a través de la palabra. Pero recordando siempre que las palabras son siempre un mapa abstracto aproximado de la realidad; no son la realidad misma²⁶⁷³.

6.6. PALABRAS VIVAS, PALABRAS MUERTAS.

¿Puedes conocer y penetrar todo sin conocimiento?
Lao Tsé (Tao Te King).

La limitación de la enseñanza a través del discurso lógico tiene su radical expresión, como refiere Tàpies, en la máxima taoísta:

*El que sabe no habla. El que habla no sabe*²⁶⁷⁴.

²⁶⁶⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 47.

²⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 345.

²⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁶⁷¹ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 73.

²⁶⁷² CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁷³ *Ibid.*

²⁶⁷⁴ Tàpies se refiere a una máxima de Chuang Tzu. Ver, CHUANG-TZU., *Obra completa*, Ediciones Cort, Palma de Mallorca, 2005, p. 220.

O como transcribe A. Watts en palabras de Hsiang Yeng:

*¡De golpe olvidé todo mi saber!
De nada sirve la artificial disciplina,
Porque, para cualquier lado que me vea,
manifiesto el antiguo Camino²⁶⁷⁵.*

Kakuzō Okakura, señala igualmente uno de los motivos de oposición del zen al budismo tradicional:

Para la visión trascendental del zen, las palabras no eran más que un estorbo para el pensamiento, y todo el imperio de las escrituras budistas, sólo comentarios sobre especulaciones personales²⁶⁷⁶.

La causa de este hecho es que el zen valora el contacto directo con la esencia de las cosas:

Los seguidores del zen buscaban la comunión directa con la naturaleza interior de las cosas y consideraban que los accesorios externos solo eran un obstáculo para la clara percepción de la Verdad²⁶⁷⁷.

Y este principio tuvo poderosas repercusiones en el arte de la época en que más influyó esta filosofía, del mismo modo que también influyó en la obra de Tàpies²⁶⁷⁸:

Este amor por lo Abstracto fue lo que llevó al zen a preferir los esbozos en blanco y negro a las elaboradas pinturas de colores de la escuela budista clásica²⁶⁷⁹.

Pero, en definitiva, la paradoja de utilizar palabras y conceptos para señalar sus propias limitaciones no es exclusiva de Oriente. ¿No es esta misma contradicción la que embarga a la propia ciencia estética en Occidente? Como dice Marc Jimenez, desde su mismo nacimiento, la estética incurre en la paradoja de tratar con palabras o conceptos lo que hace referencia a la sensibilidad, la intuición, la imaginación o el sentimiento²⁶⁸⁰.

En la filosofía oriental, se plantea la misma cuestión, en lo que Suzuki llama el *verbalismo zen*, para aclarar de inmediato que, en realidad, no

²⁶⁷⁵ WATTS, A., *op. cit.*, p. 175.

²⁶⁷⁶ KAKUZO, O., *El libro del té, op. cit.*, p. 47.

²⁶⁷⁷ *Ibid.*

²⁶⁷⁸ CATOIR, B., *Conversaciones, op. cit.*, pp. 89-91.

²⁶⁷⁹ *Ibid.*

²⁶⁸⁰ JIMENEZ, M., *¿Qué es la estética?, op. cit.*, p. 16.

debería llamarse "verbalismo", al considerar el espíritu del zen *más allá del intelecto, la lógica y el verbalismo*²⁶⁸¹ :

*Lo que nos preocupa a nosotros aquí no es la substancia exudada o segregada, esto es, las palabras, el lenguaje, sino un "algo" que ronda a su alrededor, aunque no podemos localizarlo exactamente y decir "¡aquí está!". Lllamarlo "mente" está lejos del hecho de la experiencia; es un innombrable "X". No es una abstracción; es perfectamente concreto y directo, como el sol lo es para el ojo, pero no se puede encerrar en las categorías de la lingüística. Tan pronto como tratamos de hacerlo, desaparece*²⁶⁸².

El limitado valor de la palabra que practica el pensamiento oriental es perfectamente aplicable a las tendencias modernas de la lingüística y la semiótica en tanto que, como dice Kuspit, lo único que consigue es *comunicar lo obvio*²⁶⁸³. En el mismo sentido, Tàpies priva de legitimidad a la lingüística en cuanto que no valora el contenido del arte²⁶⁸⁴. Por ello, la lingüística ofrece mecanismos interpretativos y métodos analíticos pretendidamente científicos del arte. Pero, según el zen, siempre hay algo de esa *realidad última*, -aquello que señala el arte-, que queda envuelta en el misterio:

*[...] requiere algo completamente distinto al denominado análisis científico. Desafía nuestras pretensiones intelectuales por ser demasiado concreto, demasiado familiar, se sitúa, por tanto, más allá de lo definible*²⁶⁸⁵.

Del mismo modo, el zen es enemigo de las abstracciones y solo entiende lo directo y concreto:

*[...] La palabra no debe separarse de la cosa, el hecho, la experiencia*²⁶⁸⁶.

Pero entonces ¿por qué los maestros utilizan tantas palabras si no tienen utilidad?

La respuesta está en que el zen divide las palabras en *vivas y muertas*²⁶⁸⁷:

Las palabras muertas son aquellas que ya no remiten directa, concreta y profundamente a la experiencia. Están conceptualizadas, separadas de sus raíces vivificadoras. Han dejado entonces de estimular el ser de cada uno desde el interior. No son ya lo que los maestros llaman "la palabra única" que cuando es comprendida lleva inmediatamente a la comprensión de cientos de

²⁶⁸¹ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p.17.

²⁶⁸² *Ibid.*, p.16.

²⁶⁸³ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p.73.

²⁶⁸⁴ A.E., p. 127.

²⁶⁸⁵ SUZUKI, D.T., El zen... *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁸⁷ *Ibid.*

*miles de palabras distintas o de las afirmaciones formuladas por los maestros zen. El verbalismo zen se expresa con estas "palabras vivas"*²⁶⁸⁸.

Estas palabras vivas son -y ello es de una gran trascendencia para la poesía y, en general, la *forma* en las artes plásticas- las que están indisolublemente unidas a su *contenido*:

*Cuando el nombre no se separa, como habitualmente hacemos nosotros, de la esencia a la que está inseparablemente fijado, el nombre es la esencia y la esencia es el nombre. Hay una perfecta identidad. Y por eso tan pronto como ese nombre se pronuncia, la esencia, esto es, el Todo, es "inspeccionado", no es una abstracción, sino en su "sinceridad" y concreción*²⁶⁸⁹.

Así pues las palabras están *vivas* en cuanto que señalan el camino hacia la esencia de las cosas y los acontecimientos, y éstos solo se captan mediante la intuición. Es inútil todo intento de comprensión mediante conceptos. Los maestros orientales, -como algunos artistas en Occidente- han pretendido dar a su producción artística un sentido operativo, han sentido la necesidad de transmitir mediante su discurso los principios en los que se apoya la praxis.

Pero ese discurso resulta ser más *poético* que *lógico*:

*El zen desdeñó la enseñanza teórica y defendió más bien un modo intuitivo de comprensión, pues sus seguidores estaban convencidos de que ése era el instrumento más directo y efectivo para captar la realidad última [...] Pero como ser social, el hombre no puede contentarse con la mera experiencia; quiere también comunicarla a sus hermanos, lo que significa que la intuición debe tener sus contenidos, sus ideas, su reconstrucción intelectual. El zen se esforzó por mantenerse en su plano intuitivo de comprensión, e hizo un uso óptimo de las imágenes, los símbolos y los trucos (un término no demasiado solemne) poéticos*²⁶⁹⁰.

Es de señalar que la estética oriental utiliza aquí la misma noción que hemos visto en Tàpies, de la obra de arte como *truco*²⁶⁹¹.

El exceso de racionalización, tanto empírico científico como el análisis, el uso del pensamiento conceptual de la palabra son a la vez patrimonio del hombre pero también llevan en sí la maldición de la fruta prohibida del conocimiento. Esto, como señala Tàpies, conlleva:

[...] una pérdida peligrosa de los instintos. De tal forma que "todos los grandes problemas que hoy amenazan a la humanidad con la exterminación

²⁶⁸⁸ *Ibid.*

²⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁹¹ P.A., p. 179.

son consecuencia directa de aquel pensamiento conceptual, de aquella palabra" (Lorenz)²⁶⁹².

Pero, sobre todo, el método racional y científico es erróneo según nuestro autor, siguiendo a Marc Bloch, porque despoja a la vida de la *verdad poética*²⁶⁹³.

Y, según Tàpies, los orientales han sido conocedores de todos estos problemas desde hace veinticinco siglos²⁶⁹⁴, porque, desde su *concepción del mundo*, que les hace identificarse con todo lo existente, animales, plantas o piedras y por ello han entendido el arte como una *operación cocreativa* que, en expresión de Tsudzumi consiste en una verdadera *realización de la realidad*²⁶⁹⁵.

Así, a pesar de la declarada desconfianza hacia la especulación y la teoría, incluidas las referidas al arte, también Tàpies ha creído conveniente dejar plasmadas en sus escritos sus experiencias y sus reflexiones.

En el mismo sentido dice la filosofía oriental:

*[...] es aconsejable poner estas cosas por escrito para evitar que los hombres de la posteridad comprendan la enseñanza cada uno a su manera. Se deben proteger contra posibles interpretaciones erróneas*²⁶⁹⁶.

En base a todo lo anterior, hemos de recordar que, como afirmamos desde el inicio de la presente investigación, entendíamos la estética, -y también la estética tapiesiana- comprendida tanto por la reflexión del arte como implícita en las propias obras de arte, aunque excluíamos el análisis de éstas en nuestro autor precisamente porque han obtenido un amplísimo interés en la crítica. Y, por lo mismo, afirmábamos que la reflexión estética de Tàpies poseía una especial legitimidad, porque se relacionaba íntimamente con su praxis. Ahora, una vez mostrado el trasfondo filosófico del pensamiento oriental, cobra pleno sentido esta aseveración, porque, con ello, en definitiva, según la propia teoría estética tapiesiana, su propia reflexión sobre el arte carecería de legitimidad si no se encontrase fundamentada en la práctica.

6.7. REALIDAD. LA COMUNICACIÓN CON LAS COSAS.

La dicotomía *realidad aparente/realidad profunda* implica la existencia de una realidad que no puede captarse a través de los sentidos, lo *nouménico*,

²⁶⁹² A.E., p. 148.

²⁶⁹³ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁶⁹⁶ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p.119.

la *cosa en sí* o la *Realidad en sí misma*. Pero esta *metafísica*, en el pensamiento tapiésiano, al igual que en la filosofía oriental, está orientada hacia lo *concreto* e inmediato, *hacia el ser humano* y la visión de la esencia de las cosas:

*Recordemos, en resumen, que no son formas de huir del mundo, sino precisamente para conocerlo mejor y estar más presentes en él. El místico no se queda instalado como un simple en sus visiones. El éxtasis místico es un estado transitorio. La propia mística conduce a los "iluminados" a una vida más externa, más activa. Antes de conocer el zen, -dicen los adeptos de esta rama budista-, las montañas son montañas. A medida que se avanza en el estudio del budismo, las montañas dejan de ser montañas. Pero cuando se tiene conocimiento supremo, las montañas vuelven a ser montañas, vistas, sin embargo, bajo otra luz. Porque, como observa Ferrater Mora en el misticismo no se trata de eliminar el mundo, sino de iluminarlo*²⁶⁹⁷.

La *realidad* de las cosas iluminadas por "una nueva luz " de la que habla Tapiés, es una metáfora tradicional en el pensamiento oriental:

[...] *su mundo no es el mismo que el de la mente ordinaria ligada a los sentidos del común de la gente [...] En el mundo del zen [...] lo que es, es a la vez lo que es y lo que no es. La montaña que está frente a nosotros, frente a ti y a mí, es una montaña y no es una montaña; el lápiz que sostengo en mi mano es un lápiz y no es un lápiz. El hombre zen ve las cosas desde este punto de vista. Para él por consiguiente tomar el té no es solo beber el té; es algo que procede y se dirige a las raíces más profundas de la existencia*²⁶⁹⁸.

La idea, tan cercana y a la vez tan oculta, de lo que sea *realidad*, resulta tanto más difícil en cuanto que se esconde en lo cotidiano, porque hace referencia a la *mismidad de las cosas*; nos es difícil de ver precisamente porque está demasiado próximo. Por ello dice la sabiduría oriental:

*¡Qué maravilloso es esto, qué misterioso!
Cojo leña, saco agua*²⁶⁹⁹.

Con ello, de nuevo, se pone en valor la *verdad poética* por encima de la *verdad lógica*. Y este principio, al igual que en Occidente defendiera Giambattista Vico, conculca de raíz la filosofía cartesiana:

*El filósofo que parte del "cogito ergo sum" es mentalmente débil...donde el pensamiento aún no ha comenzado... si quieres estar en contacto con la Realidad, no debes hacer preguntas, pues la respuesta está donde las preguntas todavía no han surgido*²⁷⁰⁰.

²⁶⁹⁷ V.A., p. 59.

²⁶⁹⁸ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 195 y 196,

²⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 271.

Por eso, la misma desconfianza hacia la filosofía especulativa se refleja cuando recuerda Tàpies, en palabras de A. Huxley, que son pocos los *poetas y artistas metafísicos profesionales* los que han procurado alcanzar el conocimiento directo de la realidad²⁷⁰¹.

Y, por lo mismo, en su concepto de *realidad*, Tàpies reconoce la existencia lo *numinoso* y de los sentimientos religiosos, lo misterioso e inexplicable; pero también lo maravillosa que resulta ser la realidad *material* de las cosas en su realidad inmediata, la vida cotidiana, la belleza de las cosas más nimias, y lo *terrestre* en su más acendrado sentido ecologista²⁷⁰².

La corriente de pensamiento en la que está inmerso el discurso tapiesiano también se encuentra en la psicología moderna de C. G. Jung que ha señalado cómo el "racionalismo" ha destruido los valores espirituales de la tradición. Así, la descripción de la *materia* desde sus puras propiedades físicas se encuentra muy lejos de aquella *materia* como *Gran Madre*, que *podía abarcar y expresar el profundo significado emotivo de la Madre Tierra*²⁷⁰³, este profundo significado se encuentra muy alejado del positivismo y la racionalidad prevalentes en Occidente. Es, como señala Tàpies, lo que Itzhak Goldberg llama *la comunicación con las cosas*, la visión mística que, en cambio, se encuentra muy cercana a los aportes de la filosofía oriental, *une sorte de contact avec une matière que embrasse tout, que détermine l'univers tout entier*²⁷⁰⁴.

Comunicar con las cosas implica, conforme a la filosofía oriental, que *todas las cosas están vivas e irradiando espíritu*, o presupone, como dice Eduardo Subirats, la *vida propia de los objetos*. Y esta concepción del mundo conculca buena parte del pensamiento especulativo occidental y no solo el positivista, sino que alcanza a todo el pensamiento racional, para el que los objetos *carecen de autonomía propia con relación al sujeto o la razón, que los determina como un resultado sistemático de particularidades*²⁷⁰⁵.

La visión cartesiana y positivista del mundo entiende que los objetos *carecen de misterio, de dimensiones sagradas y ocultas*²⁷⁰⁶, exhibiendo como un triunfo la superación de las:

[...] *concepciones metafísicas y poéticas de la naturaleza, al haber sustituido la oscura intuición de una "fuerza" originaria de la materia o la naturaleza, por la transparencia matemática de un orden casual, la*

²⁷⁰¹ B.N., P. 121.

²⁷⁰² *Ibid.*

²⁷⁰³ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., *El hombre y sus símbolos*, op. cit., p. 94.

²⁷⁰⁴ GOLDBERG, I., "Techniques mixtes", en Tàpies, catálogo, Hôtel des Arts, Toulon, 2006.

²⁷⁰⁵ SUBIRATS, E., *La cultura como espectáculo*, FCE, Madrid, 1988, p. 146.

²⁷⁰⁶ *Ibid.*

*concepción de las cosas del universo como dotadas de una vida propia fue estigmatizada como superstición*²⁷⁰⁷.

Sin embargo, para la cosmovisión oriental, el universo entero y todas y cada una de las cosas que en él se hallan poseen una energía primordial, como señala Tàpies, la energía de la que todos los seres participan²⁷⁰⁸ es el *ch'i* (*ki* en japonés), término intraducible que designa algo imperceptible e impalpable, el *espíritu*, (*pneuma*), *el aliento del cielo y la tierra*²⁷⁰⁹.

De ahí, que, literalmente, cualquier cosa, como dice Tàpies, *casi nada*²⁷¹⁰, pueda representar el universo entero. Por eso, la esencia de las cosas solo puede ser plasmada por los artistas que, como dice Luis Racionero, posean el estado de ánimo que permita la recepción del *ch'i* emanado de los objetos²⁷¹¹. Según Subirats, éste es el auténtico valor simbólico de la obra de arte²⁷¹², exactamente en el mismo sentido en que Tàpies puede exhibir los objetos más humildes, -un papel manchado, una vieja silla-, como representación del cosmos²⁷¹³ adquiriendo así un carácter simbólico.

Éste aspecto enlaza con la, -ya tratada anteriormente-, noción de lo *oculto* en la obra de arte²⁷¹⁴. La incorporación a la obra de esa energía primordial determina que esta sea, en expresión heideggeriana, el lugar en el que acontece la verdad, en tanto en cuanto se produce revelación, pero también -como ya hemos indicado anteriormente-, se mantiene un *ocultamiento*, porque algo de lo oculto es irrepresentable²⁷¹⁵.

Siente Tàpies un gran respeto por *lo oculto*, *lo misterioso* de las cosas²⁷¹⁶, aquello intangible que nos emparenta con el arte primitivo o de otras culturas²⁷¹⁷ y que cuando se transfiere a la obra de arte como objeto, permite que ésta alcance el estatus de *objeto de poder*²⁷¹⁸, pues, en último término, -recuerda Tàpies, de nuevo aquí, citando a Goethe-, se trata de aquello que hace referencia a aquel *poder misterioso que todos sentimos pero que ningún filósofo explica*²⁷¹⁹ y que en la filosofía oriental se formula en esa *misteriosa tríada del Uno, que es a la vez un dos*²⁷²⁰.

²⁷⁰⁷ *Ibid.*

²⁷⁰⁸ B.N., 309.

²⁷⁰⁹ SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 104.

²⁷¹⁰ B.N., p. 92.

²⁷¹¹ RACIONERO, L., *Textos...*, *op. cit.*, p. 48.

²⁷¹² SUBIRATS, E., *La cultura...*, *op. cit.*, p. 148.

²⁷¹³ B.N., p. 47.

²⁷¹⁴ Ver *supra*, p. 315 y ss.

²⁷¹⁵ GIVONE, S., *Historia...*, *op. cit.*, p. 156.

²⁷¹⁶ CATOIR, B. *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 76.

²⁷¹⁷ B.N., 198.

²⁷¹⁸ A.L., p. 16.

²⁷¹⁹ *Ibid.*

²⁷²⁰ B.N., p. 315.

Por todo lo dicho, Tàpies valora el arte por su capacidad para transportarnos a una visión más allá de la convencional observación de las cosas, pero que, en definitiva, nos hace percibir lo maravilloso que posee la realidad más inmediata y cercana:

[...] *un misterio grandioso que, lejos de guiarnos al más allá, siempre se conforma con hacernos regresar al más acá*²⁷²¹.

Así, en Tàpies aparece ciertamente un pensamiento metafísico en su referencia constante a una realidad profunda, más allá de la realidad aparente, pero esta metafísica siempre regresa a lo material y corpóreo, real y cotidiano, aunque, como ha quedado dicho, *bajo una nueva luz*.

En el mismo, sentido ha dicho Sri Aurobindo:

*El toque de la Tierra es siempre fortalecedor para el hijo de la Tierra, hasta cuando busca un conocimiento suprafísico. Aún podría decirse que lo suprafísico solo puede ser dominado en su plenitud -siempre podemos alcanzar las cumbres- cuando mantenemos los pies firmemente en lo físico. "La tierra es Su escabel" dice el Upanishad, siempre que imagina el Yo en que se manifiesta el Universo*²⁷²².

Por todo ello, para Tàpies, aunque es posible y legítimo, no es importante la clasificación o análisis de las obras de arte, porque siempre quedará fuera de la reflexión la conjugación de unas formas que sugieren la existencia de un gran *misterio*, y el arte debe mantener intacto este misterio como *componente* y participar de sus *mismos propósitos*²⁷²³.

6.8- REALIDAD Y VIDA COTIDIANA. LO ÍNFIMO TAMBIÉN ES POESÍA.

Aprendre à se déprendre [...]

Daniel Abadie. (Tàpies. La peinture au corps à corps)

Según Tàpies, existe una *regla metafísica* según la cual el *orden superior* se manifiesta en lo pequeño y lo humilde²⁷²⁴. Esta idea establece un fuerte vínculo entre arte y vida cotidiana. El arte sería así el método de revelación del orden superior a través de la representación de lo común y cotidiano, incluso de lo vulgar.

²⁷²¹ *Ibid.*, 338.

²⁷²² Citado en HUXLEY, A., La Filosofía Perenne, *op. cit.*, p. 85.

²⁷²³ A.L., p. 18.

²⁷²⁴ V.A., p. 83.

Este principio tiene profundas consecuencias para las artes, porque difumina las barreras entre arte y artesanía, entre los *grandes relatos* y la representación de lo más humilde y desechable, porque todo está impregnado de la misma energía universal.

A esta idea se le llama principio de *indelimitación* en la filosofía oriental:

Esta concepción es fundamental en la filosofía china. La realidad es un equilibrio continuamente cambiante. No existen seres o situaciones claramente delimitables, sino juegos de fuerzas que van variando de intensidad y en su interacción producen el cambio de todas las cosas, ya sean seres o situaciones. En crecimiento, decadencia o resistencia, el universo es siempre una tensión²⁷²⁵ y el artista debe captar la tensión propia y característica de cada cosa en el momento y en el contexto de interacción en que las encuentra. En eso consiste la representación del movimiento del espíritu por medio de los ritmos vitales de la naturaleza²⁷²⁶.

Por ello *toda* la realidad es materia legítima para el arte, hasta lo más ínfimo y desechable. El arte, -como señala Tàpies- debe servir para *descubrir lo infinitamente grande, el universo, en algo que puede ser infinitamente pequeño²⁷²⁷*, del mismo modo que en la poesía oriental, -como ha puesto de manifiesto R. H. Blyth- se incluye como materia poética *toda la realidad*, incluido lo desagradable y lo repugnante, en cuanto que han sido objeto de la experiencia. Esto explica el tema del *haiku* de Bashō:

*Pulgas, piojos
el caballo orinando
cerca de mi almohada.*

Pero, del mismo modo que, en Tàpies, la experiencia posee una doble vertiente, la de la ceguera del individuo alienado y la de la visión de la realidad profunda, Blyth distingue entre experiencia común y *experiencia poética*:

Esto, claro está, no es el significado de los versos de Bashō, ésta era ciertamente su experiencia, pero lo que nos ocupa ahora es su experiencia

²⁷²⁵ Reseña aquí Luis Racionero el hecho de que esta concepción del mundo está plasmada en el *I Ching* o *Libro de los Cambios*, el texto más antiguo del mundo, cuya mejor versión en su traducción del alemán ha sido realizada por R. Wilhelm y prologada C. G. Jung, de la que existe traducción al castellano que es la que hemos empleado nosotros aquí: WILHELM, R., *I Ching. El libro de las mutaciones*, *Círculo de lectores*, Edhasa, Buenos aires, 1976, (1960). De esta concepción dice L. Racionero: *El universo como cambio y la adaptación de la vida individual al fluir de la corriente universal son las ideas en que se basa la concepción taoísta del mundo.*

²⁷²⁶ RACIONERO, L., *Textos...*, *op. cit.*, p. 49 y 51.

²⁷²⁷ B.N., 92.

*poética, es una cosa diferente y sin embargo de algún modo lo mismo. A veces, aunque no siempre, las experiencias simples, elementales de las cosas, ya sea de piojos o de mariposas, el orinar de los caballos o el vuelo de las águilas, tienen un profundo significado, no sobre algo más allá de sí mismos, sino sobre su propia naturaleza esencial*²⁷²⁸.

Este puro existencialismo de la *realidad del mundo y la tierra* -que atrajo a Heidegger hacia la filosofía oriental- posee para Tàpies el atractivo de un fundamento del *ser* sin la existencia de un dios unipersonal, basado en una realidad en la que prima lo *sagrado* de todo lo que existe y que es revelado por el arte y la poesía. Por eso dice nuestro autor:

*Y muy significativo que este filósofo, (Heidegger) -a quien muchos creían encerrado en un inútil misticismo- nos haya hablado en los últimos años de un Ser no teológico y que ha hallado en las obras de D.T. Suzuki lo que estaba intentando expresar durante años, esto es, pensamientos que coinciden con los aspectos cumbres del mahayana;...el "samsara", apego al mundo, se confunde con el "nirvana", el verdadero ser. Una visión de la realidad que mantiene, es verdad, una atmósfera como "sagrada" en todas sus aproximaciones, (entre las cuales figuran la poesía y el arte) pero cuyo sentido último se halla en el mundo y en la tierra, en el hombre, en la sociedad. Y no excluye [...] su posible influencia en la política: los poetas son los ignorados legisladores del mundo"(Shelley)*²⁷²⁹.

Maria Lluïsa Borràs, en su prefacio al libro "Katsura y Daitokuji", reseña el alto significado, -desde la perspectiva oriental-, de algo tan sencillo como servir un té. En ello no debe haber nada enigmático, se trata de algo cotidiano, pero no rutinario, y la aparente sencillez se traduce en algo tan trascendente:

*Un enfrentamiento de cada individuo consigo mismo, en una oportunidad para cada uno de los invitados de reflexionar profundamente sobre su propia persona hasta lograr situarla en el lugar que le corresponda en el universo*²⁷³⁰.

Así, una acción en principio tan aparentemente simple como hacer, servir y consumir el té, se convierte en una vía (*cha-do*) de autoconocimiento.

El aprecio por las cosas más sencillas y cotidianas en Oriente viene plasmado en el profundo simbolismo de una simple taza de té. Efectivamente, a partir del siglo VIII, durante la dinastía T'ang, se establece en china una *filosofía del té*, la misma que Tàpies incluye entre las artes que poseen *eficacia mágica*²⁷³¹ y que, desde luego, no se trata de una filosofía especulativa, sino, precisamente del mismo modo que exige Tàpies, vital,

²⁷²⁸ BLYTH, R. H., *Haiku*, citado en, SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p.161.

²⁷²⁹ B.N., pp. 123 y 124.

²⁷³⁰ BORRÀS, M. L., *KATSURA-DAITOKUJI*, Polígrafa, Barcelona, 1970, p. 19.

²⁷³¹ A.L., p. 18.

cotidiana y poética; iniciada, según O. Kakuzo por el poeta Lu Wu, el primer *apóstol del té*, en cuyo servicio vio la *misma armonía y el mismo orden que reinaban en todas las cosas*, en una época en la que el *simbolismo panteísta* derivado de una síntesis del budismo, el taoísmo y el confucianismo *exigía - exactamente en el mismo sentido que vemos en Tàpies- que reflejase lo universal en lo particular*²⁷³².

La ceremonia del té es la puesta en escena de la idea de que las más mínimas acciones de lo cotidiano²⁷³³ también han de contener trascendencia, pues, -afirma Tàpies-, *todo participa de la vida y tiene su importancia*²⁷³⁴ y el arte posee la facultad de revelar la belleza de las vulgaridades de la existencia de cada día²⁷³⁵.

Del mismo modo, Kakuzō Okakura, ha dejado escrito:

*Los que no pueden sentir en sí mismos la pequeñez de las cosas grandes tienden a no ver la grandeza de las cosas pequeñas en los demás. El occidental corriente, en su lustrosa suficiencia, no verá en la ceremonia del té más que otro ejemplo de las mil y una rarezas que constituyen para él la peculiaridad y la puerilidad del Oriente*²⁷³⁶

Y, en el mismo sentido, ha dicho Tàpies:

*La pequeñez de la escala o la observación de lo más ínfimo ayuda a concentrarse y absorbe la actividad mental del espectador. Le hace descubrir lo infinitamente grande, el universo, en algo que puede ser infinitamente pequeño*²⁷³⁷.

El aprecio de nuestro autor por el pensamiento del poeta japonés Bashō y su valoración de los hechos más simples, la mismidad de las cosas y los acontecimientos, queda de manifiesto cuando dice que un *haiku* de Bashō en el que se describe a un hombre estornudando puede ser más sugerente que *El jardín de las delicias*²⁷³⁸, del mismo modo en que el gran tratadista R. H. Blyth, ha dicho en torno al famoso *haiku*:

El viejo estanque, ¡ah!
salta una rana:
¡el sonido del agua!

²⁷³² KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 23.

²⁷³³ E.A., p. 172.

²⁷³⁴ *Ibid.*, p. 133.

²⁷³⁵ B.N., p. 122.

²⁷³⁶ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p.8.

²⁷³⁷ A.E., p. 83.

²⁷³⁸ E.A., p. 214.

Que, con él, Bashō transmite en sus diecisiete sílabas una significativa intuición de la realidad²⁷³⁹, pero la filosofía que informa este *haiku* se refiere a la realidad toda. Se refiere a lo bueno y lo malo, lo atractivo y lo feo, [...] a los hechos tal como son [...] en su mismidad ("tathata")²⁷⁴⁰.

Del mismo modo Tàpies ha lanzado un canto a las cosas insignificantes, papeles, cartones, detritus...²⁷⁴¹ por encima de lo ideal o de lo abstracto, y, siguiendo el mismo principio, la filosofía oriental aprecia lo más ínfimo:

*No sé si la mente occidental se estimulará poéticamente alguna vez por criaturas tan insignificantes [...]*²⁷⁴²

Y hace referencia una rana, una hoja de plátano, un mono, una flor de nombre desconocido, un pulpo, una vasija, una luciérnaga, pulgas, piojos y el orín del caballo. Incluyen así en la realidad susceptible de ser materia poética incluso lo desagradable y repugnante:

*Estos son algunos de los temas que han ocupado a los poetas japoneses dedicado al haiku. La luna y el sol, las tormentas y las olas, las montañas y los ríos -las cosas supuestamente más importantes de la naturaleza- también llamarán su atención, pero lo que quiero enfatizar aquí es la sensibilidad japonesa por las cosas pequeñas de la naturaleza, generalmente despreciadas por los occidentales, y el hecho de que estas insignificantes e innobles criaturas estén en relación con todo el esquema cósmico. El misticismo japonés no las dejará fuera como si no fueran dignas de la consideración humana o divina*²⁷⁴³.

En este sentido, Tàpies se muestra patentemente imbuido de la filosofía oriental, como demuestra la extensa relación de los temas que han sido objeto de su obra plástica²⁷⁴⁴; influido, según propia declaración, por las ideas románticas -el sentido *augusto* y misterioso de los objetos cotidianos (Novalis)- y del pensamiento oriental y el surrealismo, con objeto de *sacralizar* todo aquello que pocas veces se habría creído que podía serlo²⁷⁴⁵

La extrañeza ante el aprecio por las cosas más sencillas y, concretamente por la importancia que el budismo da a una simple taza de té, hace a O. Kakuzo poner en boca occidental la siguiente exclamación:

²⁷³⁹ BLYTH, R.H., *Haiku*, citado en SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 156.

²⁷⁴⁰ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 156.

²⁷⁴¹ P.A., p. 48.

²⁷⁴² SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p.156.

²⁷⁴³ *Ibid.*, p.161.

²⁷⁴⁴ E.A., pp. 110 y ss.

²⁷⁴⁵ *Ibid.*

*¡Qué tormenta en una taza de té!*²⁷⁴⁶

El sentido trascendente de todas las cosas que forman el universo puede hacer pensar en un sentimiento panteísta en Tàpies, quien niega este hecho:

[...] *la fusión con el todo* [...] *no ha de confundirse con un cómodo panteísmo* [...] ²⁷⁴⁷

Y, en el mismo sentido, dice Suzuki:

*El zen se considera a veces como una forma de panteísmo. [...] el zen es tan ajeno al panteísmo como lo pueda ser el cristianismo. [...] Rinzai: "la totalidad del ser en acción" (zentai sayu) en el que nada se mantiene en reserva, nada se expresa con disfraz, nada se despilfarra [...] la sinceridad, la franqueza absoluta [...] no es una manifestación, sino la Realidad en sí misma, pues no tiene nada detrás de él, es "toda la verdad", "la cosa en sí".*²⁷⁴⁸

Esta *Realidad* no es representable. Por eso el arte y la poesía realizan, como señala Tàpies, no una expresión, sino una *aproximación*²⁷⁴⁹. Y la praxis oriental, imbuida de una profunda filosofía, ha desarrollado métodos específicos para realizar esta aproximación. Entre ellas la pintura y, muy especialmente estimada por Tàpies, la técnica *sumi-e* por lo que tiene de *personal e instintivo*²⁷⁵⁰, de ahí que constituya una técnica muy expresiva de una realidad no condicionada por dicotomías convencionales. Por ello puede ser utilizada con igual eficacia para plasmar signos sumamente abstractos o imágenes figurativas, con el único requisito de que transmita la energía vital:

[...] *los principios de la pintura sumi-e derivan de esta experiencia zen, y cómo la inmediatez, la simplicidad, la espiritualidad, la plenitud y otras cualidades que observamos en las pintura sumi-e tiene una relación orgánica con el zen. No hay panteísmo en el sumi-e como tampoco lo hay en el zen*²⁷⁵¹.

Por ello esta experiencia, que no es ni positivista ni nihilista, sino *prajñā*²⁷⁵² (*sabiduría transcendental*) afecta a la noción de mimesis:

Cuando se dice que la pintura sumi-e plasma en un cuadro el espíritu de un objeto o que da forma a lo que no tiene forma, ello implica que debe haber un espíritu de creatividad que se despliega en el cuadro. La misión del pintor

²⁷⁴⁶ KAKUZU, O., *El libro del té*, *op. cit.*, p. 7.

²⁷⁴⁷ B.N., p. 71.

²⁷⁴⁸ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 233.

²⁷⁴⁹ B.N., pp. 123 y 124.

²⁷⁵⁰ V.A., p. 134.

²⁷⁵¹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁵² E.A., p. 199.

*no es, pues, copiar o imitar la naturaleza, sino conferir a su obra un hálito de vida*²⁷⁵³.

En resumen, solo bajo la luz que proporciona la filosofía oriental, cobra pleno sentido la estima por lo ínfimo en nuestro autor. Esta es, según Tàpies:

[...] *la Realidad que, vista como vacuidad no dual, lo hermana todo*²⁷⁵⁴.

7. EL NUEVO PARADIGMA DE LA CIENCIA MODERNA.

La *philosophia perennis* de China ha sido un materialismo orgánico.

Joseph Needham, (La gran titulación. Ciencia y sociedad en Oriente y Occidente) .

Preguntado por el origen de su interés por Oriente, responde Tàpies:

*En realidad me he interesado por el arte asiático y extremo-oriental a través de libros de divulgación científica. He tenido la obsesión de estar mínimamente documentado de cómo ven el mundo hoy en día los científicos. Perteneczo a una generación que tenía mucha confianza en la ciencia: parecía que lo que decía un físico o un biólogo era la Biblia. A través de estos libros de divulgación, que muchas veces estaban hechos por los mismos científicos, veía que muy frecuentemente se citaban textos de la sabiduría extremo-oriental e incluso se hablaba de un cierto paralelismo entre los últimos descubrimientos y el pensamiento de aquellos sabios. Esto me ha ido confirmando de manera cada vez más clara, porque estas alusiones a los filósofos de Oriente han llegado a ser cada vez más comunes. Todo el cambio que ha habido en el sentido de ir abandonando posiciones de un materialismo excesivamente positivista proviene de aquí.*²⁷⁵⁵ .

La importancia de la influencia de la filosofía y praxis oriental corre paralela a la de la ciencia moderna:

[...] *simultáneamente a mi atracción por la filosofía catalana medieval, mi interés por el pensamiento de mis contemporáneos, especialmente por el de los científicos, cuyos textos de divulgación leí con avidez. Sus teorías me abrieron nuevas perspectivas sobre el conocimiento de nosotros mismos. ¿Cual es el secreto de la naturaleza humana? ¿Qué constituye la esencia de la materia? Muchos de estos tratados ya los heredé de mi padre, especialmente de los escritos de Heisenberg, Niels Bohr y Oppenheimer. Fueron precisamente los escritos de estos científicos los que indujeron a interesarme*

²⁷⁵³ *Ibid.*, p. 35.

²⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 212.

²⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

*por la filosofía del Extremo Oriente, de la India y del Japón. Niels Bohr, en concreto, decía que la ciencia moderna se enfrentaba con problemas que habían planteado Lao Tse y Buda. Existe una correspondencia entre los descubrimientos científicos modernos, como por ejemplo el problema de nuestro papel como observadores de la realidad, o la confluencia de objeto y sujeto*²⁷⁵⁶.

Efectivamente, Heisenberg, Bohr y Oppenheimer han sido tres de los principales protagonistas de la ciencia moderna que han tomado contacto con las grandes tradiciones orientales y se han apercebido de las estrechas semejanzas entre éstas y aquella. Por eso ha dicho Oppenheimer:

*Las nociones generales sobre el entendimiento humano [...] que están ilustradas por descubrimientos en física atómica no están en la naturaleza de las cosas del todo desconocidas, de las que no se haya oído hablar en absoluto o nuevas. Incluso en nuestra propia cultura tienen una historia y en el pensamiento budista e hindú ocupan un lugar central y de la mayor consideración. Lo que nosotros encontraremos es una ejemplificación, un estímulo y un refinamiento de la vieja sabiduría*²⁷⁵⁷.

Esta relación ha sido reconocida por Tàpies:

*[...] la sabiduría religiosa experimental de Oriente se ve que concuerda, adelantándose en milenios, con tantos puntos de la ciencia moderna de Occidente*²⁷⁵⁸.

Desde luego que existen, tal como señala Heisenberg, antecedentes en la cultura occidental del nuevo paradigma abierto por la ciencia moderna. Tàpies ha señalado en este sentido su preferencia por los filósofos presocráticos (Heráclito, Parménides...) precisamente porque, al igual que el actual pensamiento sistémico y la tradición oriental, *imaginaban el cosmos como un todo*.

*Este concepto se acerca a la dialéctica; aparte de esto reconozco que hay paralelismos con la filosofía de Extremo Oriente y con la mística*²⁷⁵⁹.

Sorprendentemente, el principio de la filosofía oriental de la interrelación de todos los fenómenos²⁷⁶⁰, recepcionado por Tàpies, se encuentra también en la física moderna:

²⁷⁵⁶ Entrevista realizada por Manuel B. Villel, en "Antoni Tàpies, 1960..." *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁵⁷ Citado en CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁵⁸ B. N., p. 135.

²⁷⁵⁹ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 99.

²⁷⁶⁰ B.N., p. 183.

*Cuanto más penetremos dentro del mundo submicroscópico, más nos daremos cuenta de cómo el físico moderno, así como el místico oriental, ha llegado a ver el mundo como un sistema de componentes inseparables, interrelacionados y en constante movimiento, siendo el hombre parte íntegra de este sistema*²⁷⁶¹.

Así, el estudio del pensamiento tradicional oriental, paralelamente a la ciencia moderna, proporcionó a nuestro autor un conjunto de coordenadas que conformaron su pensamiento como un mapa sobre el territorio de la propia experiencia²⁷⁶².

También la psicología moderna de C. G. Jung, de gran influencia en el pensamiento tapiesiano²⁷⁶³, ha señalado cómo el sentimiento de unidad con el entorno o *participación mística*, en expresión de Lévy-Brühl, forma parte de la *unidad de consciencia* que, en la civilización industrial, tan fácilmente *amenaza fragmentarse*²⁷⁶⁴. La pérdida de la *fantasía en el lenguaje y en los pensamientos*, facultad presente en el hombre primitivo, ha hecho que aquella se haya transferido al inconsciente, incluido el sentimiento de unidad con el entorno por el que el hombre primitivo *dota a animales, plantas, o piedras con poderes que nosotros encontramos extraños e inaceptables*²⁷⁶⁵.

Exactamente en el mismo sentido, Tàpies estima en la filosofía oriental su concepción del mundo que revela la posibilidad de *experimentar una intimidad entre todos los seres vivos y que ven los animales, las plantas y las piedras como algo semejante a ellos mismos en una misma "realización" universal*²⁷⁶⁶.

Contrariamente al paradigma cartesiano, que concibe el mundo compuesto de elementos separados, en la visión del hombre primitivo *las cosas no tienen los mismos límites tajantes que en nuestras sociedades "racionales"*:

*Lo que los psicólogos llaman identidad psíquica o "participación mística", ha sido eliminado de nuestro mundo de las cosas*²⁷⁶⁷.

De hecho, nuestra civilización no ha conjurado los miedos -continúa Jung-, *que pueden ser mucho más amenazadores que los que el hombre primitivo atribuye a los demonios. El halo de asociaciones inconscientes [...]*

²⁷⁶¹ CAPRA, FR., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁶² B.N., pp. 71-73.

²⁷⁶³ M.P., p. 301.

²⁷⁶⁴ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁷⁶⁶ A.E., p. 84.

²⁷⁶⁷ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, p. 45.

*lo hemos perdido hasta el extremo de que no lo reconocemos, cuando nos lo volvemos a encontrar*²⁷⁶⁸.

Tàpies ha defendido la necesidad de la recuperación de una visión mística del mundo²⁷⁶⁹ que existía en las culturas tradicionales, tanto de Occidente como de Oriente, ahora unidas en la visión del mundo revelada por la ciencia moderna:

*Las tradiciones místicas están presentes en todas las religiones y pueden encontrarse elementos místicos en muchas escuelas de filosofía Occidental. Las analogías con la física moderna aparecen no solo en los Vedas del hinduismo, en el I Ching, o en los sutras budistas, sino también en los fragmentos de Heráclito, en el sufismo de Ibn Arabi, o en las enseñanzas del hechicero don Juan*²⁷⁷⁰.

Pero lo cierto es que, mientras en Occidente ha tenido un papel marginal, constituye la *corriente principal de pensamiento filosófico y religioso oriental*²⁷⁷¹.

La relación entre ciencia y mística tiene sus antecedentes en la Grecia antigua, en el siglo VI a. C., cuando ciencia, filosofía y religión *no estaban separadas* y, concretamente en la escuela de Mileto, con su concepto de *physis* (Φύσις) ponía empeño en ver la naturaleza esencial de todas las cosas, por lo que fueron designados como *hylozoístas*, en su creencia de que toda la materia está viva y la indiferenciación entre materia y espíritu. Anaximandro entendía que el Universo estaba sustentado por el aliento cósmico o *pneuma* (πνεῦμα)²⁷⁷² noción muy similar al *ch'i* oriental, noción que se acentúa con Heráclito y el principio (que comparte con el pensamiento oriental del *todo fluye* y la unidad esencial) de que todas las cosas se producen por la *interacción dinámica de antagonismos*,²⁷⁷³ tan similar, a su vez, a la dialéctica del *yin* y el *yang*.

Esta visión se rompe con la creencia en un dios unipersonal introducida por la escuela Eleática, (hecho que Tàpies considera otorga una ventaja ideológica a Oriente en la percepción del mundo²⁷⁷⁴), que llevó al pensamiento dual y la separación entre espíritu y materia, separación que, según Tàpies y en expresión de Allan Watts, ha producido una auténtica *disociación o esquizofrenia europea*²⁷⁷⁵, separación que, afianzado a partir del interés preferente de Aristóteles por el espíritu, predomina en Occidente

²⁷⁶⁸ *Ibid.*

²⁷⁶⁹ CATOIR, B., Conversaciones... *op. cit.*, p. 73.

²⁷⁷⁰ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p.25

²⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁷² CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, pp. 26 y 27.

²⁷⁷³ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁷⁴ B.N., p. 171.

²⁷⁷⁵ *Ibid.*, 170.

durante dos mil años, obteniendo su formulación más radical en la división de Descartes entre mente (*res cogitans*) y materia (*res extensa*) y su concepción de la materia como algo muerto, así como la visión de un mundo compuesto de múltiples objetos separados, ordenados como una gran máquina por las leyes inmutables de un dios unipersonal.

Según Tàpies, las formas de expresión que constituyen el arte han de estar necesariamente asociadas a una cierta visión del mundo. De ahí, como ha señalado Arnau Puig, el temprano interés de nuestro autor por la filosofía oriental desde el momento en que las formas y los colores convencionales perdieron para él capacidad y legitimidad expresiva. Entonces entendió necesario interponer nuevos medios plásticos encaminados a conseguir una *intencionalidad significativa*; y esta *significación* era más accesible desde posturas o criterios de las filosofías orientales; sellándose así la profunda confluencia de estas con su praxis artística.

El descubrimiento y valoración del arte oriental por nuestro autor, sobre todo en relación a su contenido filosófico, se encontraba así muy alejado del interés meramente ornamental o de ostentación que había sufrido en Occidente en anteriores épocas:

[...] *es curioso cómo en las cortes monárquicas occidentales se acumulaban los objetos de Oriente como rarezas y curiosidades -con las que se obsequiaban las realezas y la más alta nobleza entre sí- pero nunca se permitió que aquellos objetos fueran vistos como manifestaciones de otras maneras de ver, explicar o entender el mundo*²⁷⁷⁶.

La necesidad de que el arte posea un fundamento filosófico es una característica fundamental de la estética oriental, al haberse desarrollado a lo largo de muchos siglos arte y filosofía en *simbiótica unidad en la que las funciones y las metas de ambos se han vuelto casi inseparables*²⁷⁷⁷.

La visión mística oriental del mundo, entendida como aquella experiencia de la interrelación de todas las cosas, ha sido ratificada por la física moderna, al superar la idea de la existencia de "partículas elementales" y revelar la *interconexión básica de la materia*. No existen partículas fundamentales o campos fundamentales sino que los componentes de la materia deben ser comprendidos a partir del principio de *autoconsistencia* -del que ya hemos hablado en relación a la incapacidad del lenguaje para describirlo²⁷⁷⁸- por el que el ensamblaje de entidades *no pueden analizarse*, porque el Universo está considerado como una telaraña dinámica de sucesos relacionados entre sí:

²⁷⁷⁶ PUIG, A., Conversación ..., *op. cit.*, p. 20.

²⁷⁷⁷ JUNIPER, A., Wabi..., *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁷⁸ Ver p. 525.

*Ninguna de las propiedades de cualquier parte de esta telaraña es fundamental; todas ellas siguen el ejemplo de las propiedades de las demás partes, y la consistencia total de sus interrelaciones mutuas determina la estructura de todo el entramado*²⁷⁷⁹.

De ahí que no existan "leyes fundamentales" más que como creaciones de la mente humana y, por esto mismo, la ciencia conforma *nuestro mapa conceptual de la realidad, más que una realidad en sí misma [...] limitado y aproximado*²⁷⁸⁰.

Por ello la ciencia, cuando quiere explicar la naturaleza de la realidad en sus últimas consecuencias *tiene que salirse de sí misma*. Así la *teoría del bootstrap* por la que *todos los fenómenos del Universo están determinados únicamente por la mutua autoconsistencia* no es propiamente científica²⁷⁸¹. Y esta teoría *se acerca mucho a la visión oriental del mundo* porque, para la sabiduría taoísta, *las leyes que sigue el Tao no fueron establecidas por ningún legislador divino, sino que estaban inherentes en su naturaleza*²⁷⁸².

En el mismo sentido, Tàpies afirma que la nueva concepción del espacio y el tiempo de la física subatómica y la psicología moderna, que recuperan ideas de la Grecia presocrática, chinas e hindúes, contradicen la visión del mundo por la que en Occidente se había entendido el Universo como un espacio en el que se mueven los cuerpos *como marionetas que se movían por la fuerza de un ser sobrenatural*²⁷⁸³, del mismo modo en que Joseph Needham ha señalado que el concepto chino de "li" implica un *principio de organización*, pero no de unas leyes exteriores a sí misma:

*El modelo orgánico en la naturaleza era para los chinos medievales el "li", y se reflejaba en cada todo subordinado como uno u otro "wu li" de cosas y procesos particulares. Puesto que el pensamiento chino fue en todas las épocas profundamente orgánico e impersonal, no consideraron las leyes de un legislador celestial [...]*²⁷⁸⁴

Según la filosofía china, la "ley" por la que se rige la naturaleza son los patrones, principios o modelos por los que se organizan las partes de un organismo, lo que encaja perfectamente con la idea de *autoconsistencia* de la física moderna. Y tanto ésta como la filosofía china entienden que *todas las cosas del Universo están relacionadas con todas las demás y ninguna de sus partes es fundamental*²⁷⁸⁵.

²⁷⁷⁹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 324.

²⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 325.

²⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 327.

²⁷⁸² *Ibid.*, p. 328.

²⁷⁸³ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 100.

²⁷⁸⁴ NEEDHAM, J., La gran titulación..., *op. cit.*, p. 46.

²⁷⁸⁵ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 329.

Pero, si ha sido la ciencia moderna occidental la que ha llegado a estas conclusiones ¿por qué, como ha señalado también Tàpies, ha prevalecido su relación con el misticismo oriental más que con el procedente de su propia cultura?²⁷⁸⁶

*La diferencia entre el misticismo Oriental y Occidental es que las escuelas místicas han jugado siempre en Occidente un papel marginado, mientras constituyen la corriente principal del pensamiento filosófico y religioso oriental*²⁷⁸⁷.

Una de las facetas del pensamiento oriental que más interesó a nuestro autor es la idea de superación de la dicotomía *idealismo/materialismo*:

*Es la aceptación de cosas que en los años cincuenta habrían parecido cosa del demonio, como ahora el mundo idealista. Aquí ha habido una intersección entre idealismo y materialismo a la cual han contribuido poderosamente los filósofos orientales*²⁷⁸⁸.

Es por esto que, en Tàpies, lo fundamental de la influencia oriental ha sido, por encima de las meras influencias formales, -como ha ocurrido en algunos artistas del siglo XX-, su *visión del mundo* y la coincidencia con el nuevo paradigma científico y, consecuentemente, sobre los contenidos del arte, porque, en conjunción con la conceptualización de la física moderna, también ha afectado profundamente a la representación del espacio. En todo caso, de nuevo aquí, la *forma* no es sino una consecuencia del contenido filosófico que proporciona esa visión del universo:

*A mí lo que me atraía más eran las cuestiones de fondo, la visión del mundo, pasada por el filtro de la ciencia moderna. Me daba cuenta de que era una manera de ver el mundo más propia de un hombre del siglo XX que de toda la tradición judeo-cristiana. Me explicaba mejor la realidad de hoy, al final del siglo XX. El resto ha venido un poco por sí mismo, porque todas las artes orientales tienen un aspecto que ha sido muy aleccionador para el arte contemporáneo*²⁷⁸⁹.

Así, una vez más, dentro de la intensa relación entre teoría y praxis que hemos señalado repetidamente, el pensamiento tapiesiano tiene su fundamento en la experiencia y ésta, a su vez, es inspirada por los textos tradicionales.

Efectivamente, la radical necesidad de investigación y experimentación llevó a Tàpies, ya en los años 50, a unas conclusiones que le aproximaron de

²⁷⁸⁶ E.A., p. 117.

²⁷⁸⁷ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 26.

²⁷⁸⁸ E.A., p. 80.

²⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

manera muy significativa al pensamiento tradicional de Oriente. Y sus lecturas le concienciaron de la extraordinaria coincidencia de éste con la percepción del mundo que daba la nueva ciencia, pero también con su propia experiencia de investigación en el arte. El rechazo de las técnicas tradicionales, como la pintura al óleo, y la necesidad de utilizar materiales terrosos desde su primerísima obra, venía dada por la intuición de la *expresividad de la textura*²⁷⁹⁰ y el descubrimiento de que una pintura podía sugerir una superficie mural y que en esta cabía la más diversa evocación de sentimientos y experiencias.

Los resultados de esta experimentación le aproximaron intensamente al pensamiento oriental, en cuyos textos encontró, a la vez, una confirmación de su propia praxis y una constante inspiración:

Y un día traté de llegar directamente al silencio con más resignación, rindiéndome a la fatalidad que gobierna toda lucha profunda. Los millones de furiosos zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas [...]

*Hasta allí me llevó tal vez el deseo de proporcionar un tema cósmico de meditación, de reflexión sobre la belleza de la infinitas combinaciones de las formas y los colores de los materiales de la Naturaleza, semejante a la contemplación que se hace de las rugosidades cerámicas japonesas en las ceremonias del té*²⁷⁹¹.

Además de la relación entre el pensamiento oriental y su propia experiencia, es de reseñar en el anterior fragmento la expresa indicación al *carácter simbólico* del tratamiento de los materiales y la incesante búsqueda de la *belleza* en la experimentación con los mismos, teniendo como referencia constante la naturaleza, no como imitación de las formas, sino de su mismo proceso de creación.

Así, quedan íntimamente relacionadas las nociones de *arte, símbolo, belleza y visión del mundo*.

Estos descubrimientos provocaban, por todo ello, la penetración en un ámbito muy amplio, un contexto ideológico por el que la confluencia entre la nueva ciencia y el pensamiento oriental alcanzaba a la ética, incluso a la política:

Ahora veo que las características de aquella calidad textural responden a una gran complejidad de intenciones, pero no se piense que entonces yo las descubría, digámoslo una vez más, aplicando cierto método, sino que surgían de un tanteo y una experimentación dialécticos constantes. ¿Cuáles eran estas intenciones? Me atraían más que nunca las "nuevas visiones del mundo" que

²⁷⁹⁰ M.P., p. 334.

²⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 335.

*nos daban los últimos descubrimientos científicos en todos los campos. Pero tampoco se crea que, con mis recientes calidades texturales, todo se reducía a reproducir o sugerir las estructuras moleculares, los fenómenos atómicos, el mundo de las galaxias, imágenes del microscopio, etc., por importantes que fueran. La Física y la Matemática, para mí, como veía que les sucedía a muchos pensadores que me estimulaban, se unían a la filosofía, a la Moral e incluso a la Política*²⁷⁹².

Tàpies constata así la existencia de un radical cambio de paradigma, en el que se siente plenamente inmerso:

Con el gran salto que ha dado la Ciencia, sobre todo la Física y sus experiencias atómicas y subatómicas, la Relatividad, la teoría cuántica..., 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, 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*²⁷⁹³.

Esta nueva visión ha influido en muchos sectores de la sociedad, hasta el punto de obligar a una *profunda revisión del concepto que tiene el hombre del Universo*; y sus descubrimientos mostraron la necesidad de revisar los conceptos de la ciencia clásica, inhabilitada para describir los nuevos modelos, por lo que, en realidad, lo que llamamos *ciencia moderna*, al menos la que ha redescubierto Oriente, en realidad, es una línea de pensamiento minoritaria en Occidente.

*Estos cambios, producidos por la Física moderna, han sido ampliamente discutidos por físicos y filósofos en las últimas décadas, pero muy raras veces ha sido observado que todos ellos parecen conducir en la misma dirección, hacia una visión del mundo que es muy similar a la visión sostenida por el misticismo oriental*²⁷⁹⁴.

Y todo lo anterior reforzaba su idea de la continuidad entre la modernidad y las culturas tradicionales, Tàpies señala las grandes

²⁷⁹² M.P., p. 334. Tàpies hace referencia en su *Memoria Personal* a las conferencias sobre temas científicos que en aquellos años fueron de su interés y que ofrecían una *nueva imagen del Universo*, concretamente, un texto que fue durante tiempo texto de cabecera, *Nueva visión del mundo*, editado en Buenos Aires por López Llausàs que transcribía el ciclo de conferencias organizado por la Universidad de altos Estudios Económicos de St. Gallen en el curso 1950-1951, en el que fueron ponentes E. Negli, Jean Gebseer, Arthur March, C.F. von Weizsäcker, A. Portmann, Alexander Mitschrlinch, Max Bense, Walter Tritzsch, G. F. Hartlaub y Max Brod.

²⁷⁹³ R.A., p. 230.

²⁷⁹⁴ CAPRA, F., *El Tao...op. cit.*, p. 24.

personalidades cuyas intuiciones se anticiparon en su día a esta nueva visión del mundo:

*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 del pasado, porque "holística" y "ecología profunda" las encontramos en el Tao (Te Ching) y Heráclito como en Walt Whitman o en T. Roszak, en san Francisco o Spinoza como en Needham o en Reich, en Hwei Neng o Heidegger como en Watts, en Capra o incluso en nuestro Pániker. Pero 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*²⁷⁹⁵.

Esta nueva visión tiene como meta *la recomposición de lo humano* en su totalidad y ha sido desarrollada en Oriente a lo largo de milenios. Es el *camino, tao*, o, en traducción de Richard Wilhelm, *sentido*, que pretende recuperar la armonía del hombre con la naturaleza. Para ello es preciso cambiar la mentalidad mecanicista por la holística, aquella que ve todas las cosas que existen relacionadas bajo el principio de *sincronicidad*²⁷⁹⁶. Así se superan las dicotomías dualistas:

*A diferencia del sistema de causalidad newtoniano la sincronicidad implica considerar el universo como sistema interrelacionado y armónico. Armonía del universo es el concepto fundamental desarrollado por los maestros taoístas. Escribiendo más de mil años después de la aparición del I-Ching, Lao-tse y Chuang-tsu (siglos VI y III a.C.), complementaron la visión sincrónica del I Ching con la explicación de la armonía que existe en el sistema del universo. Al modo de hacer armonioso que tiene la naturaleza le llamaron Tao. La confusión sobre esta palabra ha sido grande en Occidente desde que los primeros jesuitas que llegaron a china la produjeron con la escrupulosa simplicidad por la palabra Dios. En la concepción judeocristiana del universo existen separaciones o dualismos: el creador y la creación; el bien y el mal; el cuerpo y del espíritu. Esta visión del mundo imposibilita traducir con nuestras palabras términos que pertenecen a una concepción del mundo donde no existen dualismos. Creador y creación son la misma cosa. Bien y mal son los valores que la mente humana opone los aspectos creadores y destructores del universo. Cuerpo y espíritu son dos percepciones diferentes de una misma energía*²⁷⁹⁷.

Tàpies ha señalado la importancia de los estudios de los psicólogos, etnólogos, filósofos, orientalistas y físicos, a partir de los años veinte del siglo XX, sobre temas como la producción de imágenes y símbolos generados por

²⁷⁹⁵ R.A., 232 y 233.

²⁷⁹⁶ JUNG, C. G., Prólogo a I-Ching, *op. cit.*, p. 25.

²⁷⁹⁷ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p.13.

las funciones cerebrales inconscientes, relacionados con las creencias de diversas religiones y las "creencias alternativas" o esotéricas:

*Temas que constituyen un componente esencial de lo que puede llamarse el "espíritu de nuestro tiempo" y que no ha dejado de animar laboratorios de estudio, simposios, coloquios, congresos, etc.*²⁷⁹⁸

Estos estudios se han producido paralelamente a grandes exposiciones internacionales de arte, como por ejemplo las presentadas en el *County Museum* de Los Angeles y en el *Gemmente* de La Haya durante los años 1986 y 1987 tituladas significativamente *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1986*. Incluso, dentro de las relaciones arte-ciencia, se ha celebrado la Bienal de Venecia de 1988 en torno a la relación entre arte y alquimia²⁷⁹⁹.

Contrariamente a la visión que se ha querido imponer en Occidente, la *clase de saber que comunica el arte* se asemeja grandemente a:

*[...] las experiencias espirituales de los visionarios, de los oráculos, de los mitos, de las leyendas, de los ritos... y que en general han estado siempre muy cercanos a la visión de los místicos, de determinados sentimientos religiosos, del conocimiento llamado metafísico*²⁸⁰⁰.

Es importante, de nuevo aquí, la referencia a los *mitos*, porque, como hemos visto anteriormente, en la relación entre éstos y la visión poética y orgánica del mundo, así como su relación con el *ser y de sentir de un pueblo*, se da un punto o nodo de confluencia del pensamiento tapiesiano.

Efectivamente, si la *Razón* histórica ha rechazado el *mito* como contrario a la verdad, aquí precisamente, desde esta nueva *Weltanschauung*, se entiende el mito como una constante inscrita en el inconsciente colectivo de la humanidad, una visión poética que generan los pueblos para *ayudarse a vivir*²⁸⁰¹ y que forman símbolos o arquetipos (*remanentes arcaicos*, en la terminología freudiana) que subsisten desde tiempos primitivos²⁸⁰².

Esta noción, sumamente extraña a la ciencia clásica, es a su vez recogida por la ciencia moderna. Por ello Fritjof Capra afirma, en el mismo sentido que lo hizo en su día Giambattista Vico, la importancia de los mitos, metáforas, símbolos, imágenes poéticas, símiles y alegorías, y su poder para *describir la realidad mucho mejor que el lenguaje real* es decir, el de la lógica²⁸⁰³.

²⁷⁹⁸ V.A., p. 95.

²⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 95 y 96.

²⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁸⁰¹ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 70.

²⁸⁰² JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, pp. 47 y 58.

²⁸⁰³ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 53.

Y no debe sorprendernos a estas alturas el hecho de que esta noción enlace con la sofisticada teoría estética hindú, en la que, como dice Ananda Coomaraswamy:

*El mito personifica el más próximo acercamiento a la verdad absoluta que pueda afirmarse con palabras*²⁸⁰⁴.

Con frecuencia el valor cognitivo del arte ha sido menospreciado frente al *razonamiento lógico* y la ciencia clásica. Pero la nueva ciencia ha ido abriéndose a la idea contraria. Por eso dice Tàpies:

*Ahora se comprende que la visión holística del mundo dada por los mejores científicos no dista tanto de la visión directa de la realidad profunda - o de las "tinieblas divinas", como dicen algunos teólogos- obtenida por vía de la contemplación espiritual*²⁸⁰⁵.

Ni el espiritualismo simplista -continúa Tàpies-, ni el positivismo, pueden resolver los problemas que se le plantean a la sociedad contemporánea. En cambio, en los últimos tiempos, ha aflorado una línea de pensamiento científico que manifiesta que es necesaria una armonía entre la *visión de los místicos y de los físicos*. Y si el arte del siglo XX ha recuperado el sentimiento místico, simbolista, cosmológico, interdisciplinario, ecuménico, es porque los avances científicos nos han mostrado que *todo fenómeno humano produce significado* y los procesos imaginativos y de simbolización nos pueden llevar a los *confines más lejanos del conocimiento*.

Singularmente, es en los países del Sur en donde podemos encontrar, frente a la *uniformización cretinizante* que amenaza el sistema de vida de los países del norte, *unos saberes y expresiones culturales (que) conforman un tesoro*²⁸⁰⁶.

La gran crisis medioambiental ha puesto en duda la propia idea de *progreso*, y ha revalorizado las creencias relacionadas con las experiencias animistas de la naturaleza, con lo que en Extremo Oriente se designa como la *armonía con el Tao*:

Este conjunto de cambios está facilitando que muchos mitos y símbolos considerados arcaicos se vuelvan a ver ahora más como una fuerza que como una debilidad de las religiones, lo que nos confirma que en todos los campos del pensamiento y de la actividad humana: ciencia, filosofía, arte..., e incluso en el mundo religioso, se va encontrando hoy razonable el acercamiento a una

²⁸⁰⁴ Citado en *ibid.*, p. 53.

²⁸⁰⁵ V.A., p. 65.

²⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 56.

*visión no dual del mundo, con todas las consecuencias favorables que pueden reportar al hombre y a la Naturaleza*²⁸⁰⁷.

Estos *saberes* son los que han tenido gran atractivo para los artistas modernos, sobre todo los *conocimientos y religiones no duales de Oriente*, y la cultura de los pueblos primitivos, con todos los cuales la ciencia moderna se ve, a menudo, más identificada que con la ortodoxia oficial judeo-cristiana de Occidente²⁸⁰⁸.

Incluso los poetas o artistas agnósticos pueden verse atraídos por las visiones místicas, liberadas de las creencias y dogmas religiosos institucionalizados que, sin ser tomadas al pie de la letra, pueden tener una gran utilidad para el hombre de hoy porque son:

[...] *asociaciones de ideas, de sentimientos y emociones que despiertan en la intimidad de cada cual, que por aquello que literalmente parecen describir. Esto ocurre asimismo en el ámbito de la ciencia. Una visión geocéntrica del mundo como la de Ptolomeo, pongamos por caso, ya sabemos que físicamente no es cierta... pero simbólicamente "desde nuestra posición de seres humanos encarnados sobre una tierra física, seguimos teniendo el sentimiento de que somos el centro del universo"*²⁸⁰⁹.

Se está produciendo un proceso de modernización por parte de la ciencia, sobre todo la nueva física, inseparablemente del mundo espiritual y religioso. De ahí que la nueva ciencia deba influir en el arte y también ser relacionado con las "*verdades psicológicas*" de las religiones y en particular con la *mística*²⁸¹⁰.

De hecho, si bien fue la biología la que actuó de adalid en el pensamiento sistémico, la *psicología Gestalt* influyó enormemente sobre éste, pues la idea central de su pensamiento, formulada por Christian Ehrendfels, *el todo es más que la suma de las partes*, ha sido fundamental, paralelamente a la biología organicista, para el desarrollo posterior del ecologismo y la teoría general de sistemas²⁸¹¹.

Como se ha señalado anteriormente, hemos de incluir la psicología en el ámbito de la ciencia moderna o nueva ciencia recepcionada por nuestro autor.

Efectivamente, como ha señalado Fritjof Capra, el nuevo paradigma en el que se encuentra la ciencia moderna y sus paralelismos con el misticismo oriental, no solo se refiere a la física, que había sido la disciplina en la que afloraron los nuevos conceptos, también, entre otras, la psicología²⁸¹². De

²⁸⁰⁷ B.N., p. 317.

²⁸⁰⁸ V.A., p. 57.

²⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁸¹⁰ B.N., p. 91.

²⁸¹¹ CAPRA, F., *El tao...*, *op. cit.*, p. 52.

²⁸¹² *Ibid.*, p. 18.

hecho C. G. Jung también ha reseñado la profunda relación que existe entre los métodos y las tradiciones orientales y el psicoanálisis:

*He adquirido una experiencia práctica que me ha revelado un acceso totalmente nuevo e inesperado a la sabiduría oriental. Para ello, entiéndase bien, no he partido de un conocimiento más o menos insuficiente de la filosofía china. Por el contrario, cuando comencé mi carrera como psiquiatra y psicoterapeuta práctico, la desconocía por completo, y sólo mis ulteriores experiencias médicas me indicaron que, por medio de mi técnica, había sido conducido inconscientemente por ese camino secreto del cual, desde hace miles de años, se han ocupado los mejores espíritus del Este*²⁸¹³.

De hecho, la relación entre psicología y física presenta un ámbito de enorme interés, aún inexplorado. Como señala Fritjof Capra, esta relación constituye una *nueva clase de interconexión* y refuerza las *similitudes entre los conceptos físicos y místicos* y plantea la *posibilidad de relacionar la física subatómica con la psicología de Jung*²⁸¹⁴.

La investigación científica, según Tàpies, está consiguiendo una visión superadora de la contradicción entre las *dos culturas, la científica y la humanística*. Si hasta ahora se ha pensado en *dos modos de saber*, ahora se entiende que las funciones del cerebro tienen su localización en ambos hemisferios, de modo que en los artistas predominaría el derecho, holístico, mientras que en los pensadores sería el izquierdo, el analítico. Pero *ambas funcionan al unísono en cualquier individuo humano*²⁸¹⁵.

Así, la ciencia confirma que la *función analítica, secuencial, racional, no llega por sí sola a constituir la sabiduría* y, en palabras de Basarab Nicolesku, lo que entendemos por "*contemplación espiritual*" (*función sintética, holística, intuitiva...*) es el *recuerdo vivo del mundo interior* y, si no fuera por su rigurosa permanencia, todo podría deshacerse en el caos y la destrucción²⁸¹⁶.

En el mismo sentido, Fritjof Capra afirma que hay dos clases de conocimiento o formas de consciencia, la racional y la intuitiva que, en la tradición occidental se han atribuido respectivamente a la ciencia y la religión.

Y, en éste ámbito, la tradición oriental tiene cierta ventaja sobre Occidente, porque este, con frecuencia, ha devaluado el conocimiento intuitivo en favor del racional, contrariamente a aquél que, por ejemplo, en la filosofía hindú, distingue entre el conocimiento más alto y más bajo; el primero es el religioso y el segundo el de la ciencia; el budismo habla de *conocimiento relativo* y de *conocimiento absoluto, verdad condicional* o

²⁸¹³ JUNG, C. G., "Introducción" en C. G. JUNG, y WILHELM, R., El secreto de la flor de oro, *op. cit.*, p. 28.

²⁸¹⁴ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 351.

²⁸¹⁵ V.A., p. 65 y 66.

²⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

verdad trascendental, mientras que la filosofía china entiende las dos formas de conocimiento como complementarias y las representa a través de la dialéctica del *yin* y el *yang*²⁸¹⁷.

Se ha dicho, -señala Tàpies-, que el hemisferio derecho actúa como una especie de "pasajero silencioso" incapaz de expresarse por medio del lenguaje ordinario, consistiría así más en una "experiencia interior" que en un "saber". Sin embargo:

[...] *las facultades del hemisferio derecho del cerebro son esenciales para la vida humana, para situarnos en el mundo y en el conjunto del cosmos. Y son las facultades que nos dan estabilidad y permanencia; las que se refieren más directamente a nuestro cuerpo; las que actúan sobre nuestros instintos, sentimientos, emociones, intuiciones... Son en fin, facultades que nos hacen sentir dentro la experiencia directa y global de la realidad, a la vez que, en buena parte, orientan nuestra existencia y nuestro comportamiento*²⁸¹⁸.

Por ello, el conocimiento racional, en su función de *discriminar, dividir, comparar, medir y categorizar* es útil para la vida cotidiana y para determinar la relación de unas cosas con otras. La filosofía budista le llama *conocimiento relativo*, su método es la abstracción porque trata de clasificar y categorizar las infinitas cosas y sucesos de la realidad:

*El conocimiento racional es pues un sistema de conceptos y símbolos abstractos, caracterizado por la estructura lineal y secuencial que es típica de nuestro pensamiento y nuestro hablar*²⁸¹⁹.

Es el sistema que nos permite comunicar nuestras experiencias.

Se trata así de un *mapa intelectual* de la realidad, pero no es la realidad misma. Puede describirla aproximadamente, pero la realidad del mundo natural está compuesta de infinitas variaciones:

[...] *el sistema abstracto de pensamiento conceptual no puede nunca describir y entender esta realidad por completo*²⁸²⁰.

El pensamiento abstracto es, desde luego, el lenguaje de la ciencia. Pero la ciencia moderna se está dando cuenta de sus limitaciones. Por eso ha dicho Werner Heisenberg:

*Toda palabra o concepto, por claro que pueda parecernos, tiene solo un limitado margen de aplicabilidad*²⁸²¹.

²⁸¹⁷ CAPRA, F., *El Tao...*, op. cit., p. 36.

²⁸¹⁸ V.A., p. 68.

²⁸¹⁹ CAPRA, F., *El Tao...*, op. cit., p. 37.

²⁸²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁸²¹ Citado en *ibid.*, p. 37.

Según Tàpies, las facultades contenidas en ambos hemisferios se complementan y ello produce que las formas y los contenidos del arte y la poesía varíen *en cada momento de la historia*. Por ello las visiones de Patanjali no son iguales a las de San Juan de la Cruz, ni las de Leonardo da Vinci a las de Gauguin. Incluso "el rostro de Dios" -o la idea de Dios- escalón último de la experiencia mística -también metafórica o laica- ha ido variando con el tiempo. Así la mística y su corpus doctrinal, ha ido variando en la historia por lo mismo que han ido variando las "visiones" de los artistas²⁸²².

En una entrevista declaraba Tàpies:

[...] sabemos que en el siglo XX hay una nueva concepción del espacio y del mundo que se deriva de las nuevas teorías de la física moderna. Ahora sabemos que todo depende de todo; que no hay un centro, que existen unas corrientes de energía entre los cuerpos. Me parece importante señalarlo porque cada época tiene un arte unido, en cierta manera, a la concepción del mundo y el espacio que le corresponde. En la época de Leonardo, los cuadros eran como teatros [...]²⁸²³

Efectivamente, la física moderna ha cambiado radicalmente nuestra concepción del espacio y el tiempo formulado por la geometría euclidiana y el espacio tridimensional que preponderaron desde la Grecia clásica en Occidente, constituyendo un hito a estos efectos la formulación de la teoría de la relatividad, expresado en la idea de que *la geometría no está inherente en la naturaleza, sino que está impuesta sobre ella por la mente*, exactamente en el mismo sentido en que la filosofía oriental ha mantenido que el espacio y el tiempo son creaciones de la mente.

Por ejemplo, en China, como señala Joseph Needham, la idea organicista de que *todo está conectado con todos y cada uno de los demás*, impidió el desarrollo de una concepción mecanicista del mundo, así como una geometría euclidiana, lo que supuso un obstáculo para el avance de la ciencia, a la vez que impidió las *rígidas formulaciones lógicas y teológicas*²⁸²⁴.

La ciencia moderna ha demostrado la insuficiencia de la concepción del espacio y el tiempo clásicos. La teoría de la relatividad descubrió que *toda medición de espacio y tiempo es relativa*, que las especificaciones espaciales dependen de la posición del observador y es incompatible con la noción objetiva y absoluta de la física clásica, del mismo modo que la mística oriental sabe que los *conceptos convencionales de espacio y tiempo no son la verdad definitiva*²⁸²⁵.

²⁸²² V.A., p. 69.

²⁸²³ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 183.

²⁸²⁴ NEEDHAM, J., La gran titulación..., *op. cit.*, pp. 22 y 289.

²⁸²⁵ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 186.

Así, para la nueva ciencia moderna, el espacio ya no es tridimensional ni el tiempo una entidad separada y constituyen un continuo cuatridimensional que se denomina "espacio-tiempo"; y del mismo modo, el misticismo oriental *trasciende el mundo tridimensional de la vida cotidiana para experimentar una realidad multidimensional y más elevada*²⁸²⁶. Esta experimentación es ininteligible, en palabras de D.T. Suzuki, *comporta un estado de completa disolución donde no existe ya diferenciación entre la mente y el cuerpo, el sujeto y el objeto*²⁸²⁷.

Tàpies ha señalado la necesidad de un regreso al misticismo, pero bajo una nueva perspectiva, la que proporciona la señalada coincidencia de la visión del mundo de la ciencia moderna y las culturas tradicionales. Y la adopción de esta nueva y a la vez muy antigua percepción, repercute necesariamente en nuestro comportamiento:

*Yo querría insistir en la búsqueda de lo que llamaría una mística laica, una búsqueda de profundidad espiritual. Hace unos años estaba mal visto hablar en estos términos; parecía difícil ser progresista o de izquierdas y no ser simplemente o decididamente materialista. Veo que actualmente los hombres de ciencia recuperan valores espirituales y los artistas también. Existe también una coincidencia de ciertos puntos de la física moderna con las filosofías orientales, el sujeto fundido en el universo, con el todo; una visión cósmica del hombre: compartir esto, por ejemplo, da solidaridad*²⁸²⁸.

Desde esta misma perspectiva, F. Capra ha señalado cómo el sistema abstracto racional no puede describir *toda* la realidad, porque aquel constituye un proceso lineal y secuencial, mientras que en el mundo natural ocurre todo a la vez, *las cosas suceden todas juntas*:

*Un mundo -como nos dice la Física moderna- donde incluso el espacio vacío es curvo*²⁸²⁹.

Desde luego, en Occidente ha habido quien ha comprendido esta verdad, expresada magistralmente por Korzybski: *el mapa no es el territorio*, pero es la sabiduría de la tradición oriental la que, miles de años antes que la ciencia moderna, alertaba del gran error. En este sentido ha dejado dicho Chuang-tzu:

La nansa sirve para coger peces. Cogidos los peces, olvídense la nansa. La trampa sirve para atrapar la liebre. Atrapada la liebre, olvídense la trampa. la palabra sirve para expresar la idea. Entendida la idea, olvídense la palabra.

²⁸²⁶ *Ibid.*, p. 195.

²⁸²⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁸²⁸ COMBALÍA, V., "Dos conversaciones con Antoni Tàpies", en *Tàpies, els anys 80*, catálogo, Ajuntament de Barcelona, p. 198.

²⁸²⁹ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 37.

*¿Dónde podré yo encontrarme con personas que hayan olvidado las palabras y conversar con ellas?*²⁸³⁰

Y, precisamente, la sabiduría de la tradición oriental ha enseñado, miles de años antes que la ciencia, que no hay que confundir la realidad con su descripción racional o, en palabras de Capra:

*Porque nuestra representación de la realidad es mucho más fácil de alcanzar que la misma realidad, tendemos a confundir las dos y a tomar nuestros conceptos y símbolos por la realidad*²⁸³¹.

Este aspecto de la cuestión gnoseológica afecta desde sus mismas raíces a la noción de obra de arte y del arte mismo. Por esto mismo Tàpies puede afirmar simultáneamente, es decir, desde una perspectiva *no dual*, de un lado, que el arte *no es nada*²⁸³², que *solo* es una *puerta que abre otra puerta* y puede incluso ser destruida, como manifiesta la praxis budista²⁸³³ y, a la vez, de otro lado, en cuanto que es el símbolo de lo sagrado y la humanidad se reconoce en ella a través del tiempo, es digna de la mayor estima, incluso veneración²⁸³⁴.

En torno a las vías de conocimiento de la realidad, dice Tàpies:

*El análisis de los sentidos por separado puede ser muy útil para conocer nuestras posibilidades de conectar con el mundo y vivir*²⁸³⁵.

Sin embargo, hay algo más allá de lo puramente sensorial:

*Pero los sentidos son un todo, y el "arte" más importante es el "arte de vivir", una construcción tan amplia como la misma cultura. Vivir es cultura, y la mejor belleza nos la proporciona la vida en contacto con la naturaleza, con el cosmos. ¿Por qué nos parece bello un paisaje? Tanto por lo que vemos como las percepciones que tenemos gracias al conjunto de los sentidos: olores (de las plantas, de la tierra...) tacto (el viento que nos acaricia...), sonidos, (pájaros, rumor del agua...) gusto (frutos y demás alimentos). Quizá la vista y el oído tengan más relación con otro tipo de contactos: la comunicación con otro aspecto de la naturaleza, que es la expresión oral y escrita entre los seres humanos. Todas las artes participan de ellos. [...] es importante tener en cuenta el papel de otros sentidos para que el arte actúe sobre la vida real*²⁸³⁶.

²⁸³⁰ CHUANG-TZU, *Obra completa*, versión de Cristóbal Serra, Ediciones Cort, Palma de Mallorca, 2005, p. 283.

²⁸³¹ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 37.

²⁸³² B.N., p. 64.

²⁸³³ SUZUKI, D., *El zen...*, *op. cit.*, p. 188.

²⁸³⁴ V.A., p. 83.

²⁸³⁵ Entrevista en, "Tàpies, el tatuatge i el cos", catálogo, *op. cit.*

²⁸³⁶ *Ibid.*

Se trata pues, y una vez más aquí, de que *el todo es algo más que la suma de las partes* y, en la experiencia estética en la que se intuye la interrelación de todas las cosas, se produce un fenómeno de sinestesia:

Intento que mi obra produzca en el espectador resultados "psicofísicos" generales y que actúe en otros sentidos, no exclusivamente el campo visual. Hay un aforismo del pintor Shih T'ao que para mí sigue teniendo vigencia: "yo hablo con mi mano, tú escuchas con tus ojos"²⁸³⁷.

Como señala Fritjof Capra, a los místicos orientales les interesa la experiencia directa de la realidad que trascienda no solo el pensamiento intelectual sino también la percepción sensorial. Como dice un Upanishad:

*Lo que es inaudible, intocable, sin forma, imperecedero*²⁸³⁸.

Porque, en definitiva la clasificación de los sentidos no deja de constituir una discriminación intelectual:

Los místicos orientales repetidamente insisten en el hecho de que la definitiva realidad nunca puede ser objeto de razonamiento o de conocimiento demostrable. Nunca puede ser adecuadamente descrito con palabras porque está más allá del mundo de los sentidos y del intelecto del que nuestras palabras y conceptos se derivan. Por eso dice un Upanishad:

*Allí el ojo no llega,
la palabra no va, ni la mente.
Nosotros no lo conocemos, no entendemos
cómo podría enseñarse*²⁸³⁹.

Así, según Tàpies, no solo se afirma la insuficiencia de la palabra para describir la realidad última, sino que, aún más allá de los sentidos, es la experiencia estética como experiencia vital total, la que nos aproxima a lo *absoluto*²⁸⁴⁰.

En el mismo sentido de la complementariedad de las vías de conocimiento afirmada por Tàpies²⁸⁴¹ y, pese a la apariencia de una separación radical, la ciencia moderna reconoce que tanto el conocimiento racional como el intuitivo se da en los dos campos, el científico y el místico. En la ciencia se aplican modelos matemáticos a los hechos experimentales,

²⁸³⁷ *Ibid.*

²⁸³⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p., 38.

²⁸³⁹ *Ibid.*, pp. 38 y 39.

²⁸⁴⁰ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 100.

²⁸⁴¹ *Ibid.*

pero suele ser complementada por la intuición de repentinas revelaciones que "sufren" los científicos, sobre todo en estado de relajación²⁸⁴².

También existe un elemento racional en el misticismo oriental, aunque con grandes variaciones según las escuelas, desde el altamente intelectual de la filosofía hindú, hasta el budismo zen en el que las palabras solo se utilizan para describir y transmitir las enseñanzas.

Precisamente esta entronización, por parte del zen, del método empírico es lo que le enlaza con la ciencia. Joseph Needham ha puesto de relieve cómo el alejamiento de la sociedad practicado por los taoístas y el estudio del *orden de la naturaleza* creó un pensamiento místico-experimental²⁸⁴³ cercano a la ciencia moderna, contrario a la idea de un dios superior y externo a las cosas y a la naturaleza.

*La cooperación armónica de todos los seres surgía, no de las órdenes de una autoridad superior externa a los mismos, sino del hecho de que eran parte de una jerarquía global de acuerdo con un modelo cósmico y orgánico, y lo que ellos obedecían eran los dictados internos de sus propias naturalezas*²⁸⁴⁴.

La equiparación entre ciencia y misticismo viene de la mano de la preeminencia de lo *experimental* en aquella y la *experiencia* en este, singularmente la penetración directa, como señala F. Capra, *observando más que pensando, mirando dentro de uno mismo*²⁸⁴⁵.

Y aquí se establece de nuevo una intensa relación entre el problema epistemológico y el proceso creativo. A esta *introspección* hace frecuente referencia Tàpies referida a su propia praxis artística, no en aras de un ejercicio de subjetivismo, sino, precisamente, como medio para *vislumbrar la realidad global*²⁸⁴⁶. Introspección que, igualmente, fue estimulada por el estudio del psicoanálisis jungiano, a la vez que el pensamiento oriental, específicamente mediante la aplicación del método, estimadísimo por Tàpies, de la caligrafía y el dibujo, y la imposibilidad material de ser corregidos²⁸⁴⁷.

En la epistemología taoísta *saber es imposible sin ver*. De hecho los templos son el lugar del *mirar: todo conocimiento tiene su origen en la visión*²⁸⁴⁸.

Con ello se entiende mejor la limitada eficacia que Tàpies concede a las tendencias conceptualistas, porque las artes plásticas ocupan un lugar privilegiado como método por su carácter de realidad inmediata, material, a la

²⁸⁴² CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 41.

²⁸⁴³ NEEDHAM, La gran titulación, *op. cit.*, p. 37.

²⁸⁴⁴ *Ibid.*

²⁸⁴⁵ CAPRA, FR., El Tao..., *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁴⁶ B.N., p. 333.

²⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 335.

²⁸⁴⁸ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 45.

vez que, a través de las imágenes simbólicas, por definición visuales, frente a lo autorreferencial y desmaterializador del conceptualismo.

Son las *formas sensibles del arte* las que tienen el poder de hacernos *viajar en silencio al centro simbólico del Universo* [...] allí donde *sujeto y objeto parecen fundirse*, donde se integran las fuerzas dinámicas del cosmos y nuestro yo... *gracias a la materialidad del arte* [...] ²⁸⁴⁹.

Sin embargo, de nuevo, como antes ya había advertido Tàpies, se ha de matizar que este *ver* trasciende el ámbito meramente sensorial: porque la experiencia mística de la realidad es esencialmente *una experiencia no sensorial* ²⁸⁵⁰. Hace referencia a la visión, pero la trasciende.

Se trata de una *penetración directa*, sobre todo a través de la visión, pero, más allá se convierte en una experiencia total, aquella que, preconizada por el misticismo, tiene su paralelo en el experimento científico; y por ello, - del mismo modo en que estamos viendo repetidamente en Tàpies, que exige una sensibilización y estudio previa a la experiencia estética-, ninguno de los dos está abierto a cualquier persona en cualquier momento. Ambos precisan de muchos años de entrenamiento bajo la dirección de expertos maestros:

Los científicos y los místicos, pues, han desarrollado métodos altamente sofisticados de observar la naturaleza que son inaccesibles a los profanos ²⁸⁵¹.

Esta visión, antigua y nueva a la vez, conculca la visión tridimensional de la concepción del espacio cartesiana y plantea la necesidad de adaptar las formas del arte a un nuevo concepto de realidad, el de la *unidad fundamental del cosmos* que, frente a la inexorable tendencia a la destrucción que provoca la ciencia clásica, sostiene una visión del mundo ecológica.

Exactamente en el mismo sentido afirma Tàpies que se trata de la visión:

[...] *orgánica y ecológica, que sostiene la nueva ciencia coincidiendo con ciertos aspectos de la visión "mística", especialmente de las culturas orientales* ²⁸⁵².

Es la visión que se opone frontalmente al ya inadecuado paradigma clásico, que provoca la separación entre la naturaleza y el hombre, entre este y sus semejantes, hace prosperar la violencia y un mundo sucio y contaminado, tanto física como mentalmente ²⁸⁵³.

²⁸⁴⁹ V.A., p. 27.

²⁸⁵⁰ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

²⁸⁵² B.N., p. 183.

²⁸⁵³ *Ibid.*, p. 179.

La necesidad de la adopción de esta nueva, y a la vez antigua, *Weltanschauung*, es también señalada por la psicología moderna. Por ello C. G. Jung ha declarado en el prólogo al *I-Ching, Libro de las Mutaciones*:

*La antigua mentalidad china contempla el cosmos de un modo comparable al del físico moderno, quien no puede negar que su modelo del mundo es una estructura decididamente psicofísica. El hecho microfísico incluye al observador exactamente como la realidad subyacente del Yi Ching comprende las condiciones subjetivas, es decir, psíquicas, de la totalidad de la situación del momento*²⁸⁵⁴.

Significativamente, Capra reseña la escuela *Mahayana*, cuyos textos han influido grandemente en el pensamiento tapiesiano²⁸⁵⁵, como una de las que más se aproximan al nuevo espíritu científico en Occidente:

*La escuela Mahayana se llama a sí misma el Gran Vehículo del budismo porque ofrece a sus seguidores una gran variedad de métodos o "hábilés métodos" para alcanzar el espíritu de Buda. Esta serie de doctrinas enfatizan la fe religiosa en las enseñanzas del Buda, para elaborar filosofías que implican conceptos que se acercan mucho al pensamiento científico moderno*²⁸⁵⁶.

Según Tàpies, una fundamental coincidencia entre la nueva física y las tradiciones orientales se da en la propia noción de la materia:

*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 la "manifestaciones dinámicas auto-organizativas del Universo", las cuales, según algunos estudiosos, son prácticamente iguales que las formas de "consciencia cósmica" de los místicos*²⁸⁵⁷.

La *realidad*, entendida como fundamento profundo de la naturaleza, ya no está constituida por *estructuras materiales*. El cambio de paradigma científico en la visión profunda de la realidad comienza cuando, en la teoría cuántica, superando la ciencia clásica, dejan de considerarse las partículas como los elementos primordiales de la materia:

Heisenberg mantenía que la realidad definitiva no se encuentra en los electrones, mesones y protones, sino en algo que está más allá de ellos, en las simetrías abstractas que se manifiestan en el mundo material y que se podrían

²⁸⁵⁴ JUNG, C., G., Prólogo a I Ching, *op. cit.*, p. 25.

²⁸⁵⁵ E.A., p. 117.

²⁸⁵⁶ CAPRA, F., *op. cit.*, p. 115.

²⁸⁵⁷ R.A., p. 227.

*considerar como los descendientes científicos de las formas ideales de Platón*²⁸⁵⁸.

Es relevante aquí que F. D. Peat haga referencia a la semejanza entre la nueva percepción de la realidad y el idealismo platónico, de ahí que cuando expone la noción de *sincronicidad*, es decir, la relación significativa de hechos no causales en el concepto tradicional chino de la historia y en la teoría cuántica, afirme que aparecen *resonancias significativas entre la ciencia moderna y el "pensamiento sincrónico" de la antigua China y la Edad Media*²⁸⁵⁹.

La recepción de las diversas tendencias del pensamiento oriental en Tàpies provienen, como estamos viendo, de muy diversas fuentes, hinduismo, budismo y taoísmo, pero todas ellas, aunque su origen y sus métodos difieran grandemente, poseen unos rasgos esenciales comunes, entre sí y muy próximos a la nueva visión científica en Occidente:

*Es una visión que está basada en la experiencia mística -sobre una experiencia directa no intelectual de la realidad- y esta experiencia tiene un número de características fundamentales que son independientes del fondo geográfico, histórico o cultural del místico. Un hindú y un taoísta tal vez enfatizan diferentes aspectos de la experiencia; un budista japonés quizá interprete su experiencia en unos términos que son muy diferentes de los utilizados por un budista indio, pero los elementos básicos de la visión del mundo que han sido desarrollados en todas estas tradiciones son los mismos. Estos elementos también parecen ser los rasgos fundamentales del concepto del mundo que emerge de la Física moderna*²⁸⁶⁰.

Y este común denominador, que une las principales tendencias del pensamiento oriental y la ciencia, es la misma experiencia de *iluminación unificadora* que Tàpies observa en los artistas y pide para la sociedad toda:

De cualquier forma, lo que interesa destacar aquí es que estos estados de conciencia holísticos, intuitivos, irracionales, no duales, son aceptados hoy por muchos científicos de Occidente como parte de las funciones cerebrales cognitivas. Más aún, los especialistas dicen [...] que deben considerarse un complemento indispensable de las otras funciones cerebrales racionales, analíticas [...] a fin de que todas ellas puedan lograr su potencial plenamente. Al igual, nos aseguran que el estímulo y el desarrollo de estos estados de conciencia pueden aportar muchos cambios positivos al comportamiento humano en el futuro. La ciencia actual parece reconocer con esto que la forma de operar de algunos artistas, poetas, místicos, imaginativos [...], lejos de ser una rareza marginal, puede tener gran importancia tanto individual como

²⁸⁵⁸ PEAT, F.D., *Sincronicidad*, Kairos, Barcelona, 2007, (1987)

²⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 112.

²⁸⁶⁰ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p.147.

*para la buena marcha de la sociedad. Y a muchas actividades humanas - incluida la propia ciencia- les conviene a veces compensar sus excesos racionalistas y analíticos dando curso libre a esta clase de iluminación unificadora que mueve a los artistas*²⁸⁶¹.

De nuevo aquí, en el pensamiento tapiesiano, no cabe la defensa a ultranza de la vía de la irracionalidad como único camino de conocimiento válido, como ha ocurrido con la degeneración de los métodos del surrealismo, pues la complementariedad de lo consciente es necesaria para conducirnos a ese *conocimiento global que tanto necesita el hombre de hoy* y en donde el arte, encarnado en las nuevas generaciones de artistas, puede encontrar extraordinarias avenidas que estimulan a profundizar más y más a fin de que el conocimiento pueda irradiar su influencia benéfica sobre la sociedad²⁸⁶², por eso no es válido el indiscriminado método de lo irracional en el proceso creativo que ha provocado prolíficas plasmaciones, plásticas y poéticas, llenas de banalidades, de un *radicalismo pueril*²⁸⁶³.

Como ya hemos visto, según Tàpies, de lo inconsciente surge tanto lo constructivo como lo destructivo, lo divino y lo satánico²⁸⁶⁴, y, del mismo modo, el psicoanálisis afirma la capacidad de los símbolos arquetípicos para equilibrar el *sí mismo*, es decir, la totalidad de la psique, hasta el punto de que la *comprensión adecuada de los símbolos puede tener un efecto curativo*²⁸⁶⁵, pero también es cierto que los arquetipos bien *pueden actuar en nuestra mente como fuerzas creadoras o destructoras*²⁸⁶⁶.

En el campo de la simbología, Tàpies observa la permanencia de símbolos primigenios, singularmente la cruz, que conforma una iconografía originaria que se ha mantenido a través del tiempo en las diversas variantes significativas que representan las fuerzas contrapuestas cuya dialéctica mueve el mundo y que, en última instancia, sugieren el principio de *vacuidad*. Y de nuevo aquí se relaciona la antigua tradición oriental y la nueva ciencia:

*[...] esa visión suprema del Principio Único en tanto que vacuidad originaria bipolar, con todo el sistema combinatorio de contrarios que simboliza la cruz y que caracteriza al espíritu de los pueblos orientales, hoy se considera muy próxima a la visión del universo que nos proporcionan los últimos datos de la ciencia occidental, y concretamente a lo que se llama el nuevo paradigma holográfico del mundo. Es, por tanto, un testimonio que interesa muchísimo a todo intelectual y artista de nuestro tiempo*²⁸⁶⁷.

²⁸⁶¹ V.A., pp. 87 y 88.

²⁸⁶² *Ibid.*, p. 101.

²⁸⁶³ *Ibid.*, pp. 96 y 97.

²⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

²⁸⁶⁵ VON FRANZ, M., L., "La ciencia y el inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 304.

²⁸⁶⁶ *Ibid.*

²⁸⁶⁷ B.N., p. 314.

Igualmente la psicología moderna señala el carácter polisémico del símbolo de la cruz:

*La cruz en la religión cristiana, por ejemplo, es un símbolo significativo que expresa una multitud de aspectos, ideas y emociones*²⁸⁶⁸.

La idea de *campos de fuerza* formulada por la ciencia moderna, frente a la de *sustancia material* de la física clásica, se asemeja igualmente a la tensión activa entre el *yin* y el *yang* de la filosofía oriental, pero las semejanzas van mucho más allá y alcanzan a la propia visión ecológica de la tierra. Por eso, Tàpies se pregunta:

*¿Y qué decir de la relación del Principio Único oriental con las recientes hipótesis de Gaia, de la Tierra como organismo viviente que se regula él mismo en interconexión con todo el universo? ¿No nos está actualizando el nuevo espíritu de la ciencia las creencias animistas de Oriente? Se debe entender entonces que no es tan extraño que algunos intelectuales y artistas se entusiasmen por esta gran intersección dinámica que estructura nuestra existencia, esta misteriosa comunión de contrarios que simboliza la suprema idea de la cruz; y que la tengan como el símbolo de una visión del mundo, que sigue estando en plena vigencia y sobre la que es muy oportuno estimular a seguir reflexionando y en especial a sacar de ella consecuencias prácticas?*²⁸⁶⁹.

El *Principio único* conforma la naturaleza en tensión dinámica. Y de nuevo se constata la continuidad de los contenidos de lo tradicional y lo moderno, de la mística y la ciencia:

*El concepto de Principio Único bipolar, que fue elaborado en la China de hace tantos siglos y que está perfectamente simbolizado por un cruzamiento, ha convertido, pues, a aquellos pueblos en los representantes de una de las filosofías positivas y pragmáticas más antiguas y a la vez más modernas del mundo. En realidad es un concepto que se apoya en la investigación científica que los chinos fueron desarrollando siglo tras siglo*²⁸⁷⁰.

Esta concepción del mundo es radicalmente opuesta a la visión newtoniana del universo como una gran máquina gobernada por leyes divinas inmutables y por lo tanto predecibles, basada en la ficción de una descripción objetiva de la naturaleza sin la interferencia del observador por la división

²⁸⁶⁸ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁶⁹ B.N., p. 315.

²⁸⁷⁰ *Ibid.*

fundamental cartesiana entre el yo y el mundo²⁸⁷¹, *visión dual y mecanicista de la realidad*²⁸⁷².

Un importante punto de inflexión en la visión del mundo, fue el momento en que la nueva física comprobó la insuficiencia de la visión clásica de los átomos como partículas duras y sólidas, al demostrar que estaban compuestas de vastas regiones de espacio en las que danzan pequeñísimas partículas, cuya visión está más próxima a la idea de *vacuidad* oriental que a la noción clásica de la materia y el espacio, idea aún más reforzada posteriormente al comprobar cómo, a nivel subatómico, *las partículas no tienen significado como entidades aisladas* y solo pueden entenderse como interconexiones, lo que revela la *unidad básica del Universo*²⁸⁷³, idea nodal en Tàpies, quien señala cómo la nueva ciencia, al sumergirse en la materia subatómica, ha descubierto la *unidad fundamental de todas las cosas*, singularmente a partir de la *interpretación de Copenhague de la teoría de los quanta* que ve el universo como un *tejido cósmico unificado*²⁸⁷⁴.

La *unidad fundamental de todas las cosas* de la filosofía oriental ha sido sorprendentemente ratificada por la Física moderna, en la *interconexión básica de la naturaleza* de la teoría cuántica²⁸⁷⁵. La *interpretación de Copenhague* de la teoría cuántica fue desarrollada en los años 20 del siglo pasado por Bohr y Heisenberg:

*La imagen de una telaraña cósmica interrelacionada que emerge de la Física cuántica moderna ha sido extensamente empleada en Oriente para transmitir la experiencia mística de la naturaleza por los hindúes, Brahman es el hilo unificador en la telaraña cósmica, la base definitiva de todo ser*²⁸⁷⁶.

Por ello existe una esencial interconexión de todos los fenómenos. Los conceptos clásicos de "partícula elemental", "sustancia material" y "objeto aislado" han perdido sentido ante la concepción del Universo como una *telaraña dinámica de patrones de energía inseparables*²⁸⁷⁷.

Así, lo que Tàpies llama *realidad profunda*²⁸⁷⁸ es, como señala Fritjof Capra, lo que la filosofía oriental llama la *realidad definitiva*²⁸⁷⁹ e implica, según Tàpies, la *comunidad con la naturaleza íntima de todas las cosas*²⁸⁸⁰.

²⁸⁷¹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 69.

²⁸⁷² BN., p. 179.

²⁸⁷³ *Ibid.*, p. 82 y 93.

²⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 183.

²⁸⁷⁵ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 149.

²⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 157.

²⁸⁷⁷ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 97.

²⁸⁷⁸ V.A., p. 80.

²⁸⁷⁹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 105.

²⁸⁸⁰ B.N., p. 123.

*Tejer simboliza la estructura y el movimiento del universo*²⁸⁸¹. Y la *telaraña cósmica* es descrita por el Avatamsaka Sutra, muy importante en el budismo Mahayana: es la *descripción del mundo como una red perfecta de relaciones mutuas donde todas las cosas y sucesos se influyen mutuamente*²⁸⁸².

Esta *realidad* es llamada *Brahman* y es la *esencia interna de todas las cosas*, es infinita y no puede ser descrita con palabras, por lo que se habla de él a través de mitos o imágenes que son reflejos de la única verdad definitiva. *Brahman* es aquello hacia lo que, según Tàpies, debemos tender, es el despertar o *satori* que puede curar la mente alienada de la sociedad²⁸⁸³.

La manifestación de *Brahman* es el *Atman*, es, como señala Tàpies la profunda fórmula no dualista del sánscrito, *tat tvan asi (Tú eres esto)*, la *identidad entre Atman y Brahman*²⁸⁸⁴, que son uno:

*Aquello que es la más fina esencia -todo este mundo lo tiene como alma- Eso es la Realidad. Ese es Atman. Eso eres tú*²⁸⁸⁵.

La aceptación del principio de la *unidad fundamental de todas las cosas* tiene poderosas consecuencias en un problema que recorre la estética y la filosofía occidental: la relación entre objeto y sujeto. En el misticismo oriental la indivisibilidad del universo diluye la frontera entre ambos, porque *el conocimiento místico no se puede obtener solo por la observación, sino únicamente mediante la plena participación con todo el ser de uno mismo*²⁸⁸⁶, de hecho, *para el budista el mundo externo y su mundo interior son dos lados de la misma tela*²⁸⁸⁷, del mismo modo que para Tàpies resulta más bien una cuestión escolástica la distinción entre el *mundo interior y el mundo exterior*, entre lo objetivo y lo subjetivo²⁸⁸⁸.

Asimismo, en la física moderna *la teoría cuántica ha abolido el concepto de objetos fundamentalmente separados (y) ha introducido el concepto de partícipe para reemplazar el de observador*. El científico ya no es un observador objetivo, porque, como ha dicho Heisenberg, *lo que nosotros observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza expuesta a nuestro método inquisitorio*²⁸⁸⁹.

En el arte, según Tàpies, sucede lo mismo. La obra de arte constituye el *lugar privilegiado en el que sujeto y objeto parecen fundirse*²⁸⁹⁰.

²⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁸² CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 158.

²⁸⁸³ CATOIR, B., *Conversaciones...*, p. 82

²⁸⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁸⁵ Chandogya (Upanishad), citado por CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 106.

²⁸⁸⁶ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 160.

²⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁸⁸⁸ CATOIR, B., *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 159.

²⁸⁹⁰ V.A., p. 27.

A esta fusión se llega a través de una noción de *ciencia* como conocimiento intuitivo, ciencia como sabiduría tradicional, que observa el desarrollo dialéctico de la naturaleza y proporciona un sentido de respeto por ella:

Pero atención, porque en este punto es muy importante recordar que entonces se trataba de una ciencia inseparable de la idea de sabiduría integral, basada especialmente en el instinto-intuición, que la acercaba a la visión mística y a los sentimientos propios de las religiones y los cultos de la naturaleza, sin elementos supersticiosos ni creaciones divinas personales, pero con un respeto sagrado por aquella misteriosa tríada del Uno que es a la vez un dos²⁸⁹¹ y que vive incluso en lo más insignificante que forma el mundo, consiguió establecerse como una enseñanza universal, con un sistema de escritura igualmente intuitiva y simbólica que expresa muy bien aquella unidad de los contrarios y el sentimiento reverencial por todo, [...] ²⁸⁹².

Como hemos dicho anteriormente, existen principios unificadores que están en el fundamento de las principales filosofías orientales. Tàpies también ha observado este fondo común ideológico:

Es un principio (el Principio Único bipolar) que, por distintos caminos, fue configurando los aspectos más afortunados de la filosofía de todos los pueblos de Oriente, del Vedanta, del taoísmo y quizá muy especialmente del budismo, aquel que precisamente se implantó con tanta fuerza en la China de Lao Tse y que tanto ha florecido en el zen japonés. Parece que el propio Confucio lo aceptó en los últimos años de su vida²⁸⁹³.

Este *Principio* es una de las aportaciones más profundas y perfectas que Oriente ha hecho al mundo pero, aunque ha influido en la filosofía occidental, de Schopenhauer a Nietzsche, el auténtico acercamiento de Occidente solo se ha dado cuando la ciencia ha empezado a aceptar una visión del mundo coincidente. Esta visión, en realidad, ya existía en la mística europea, pero ha tenido un escaso reconocimiento y repercusión:

Es cierto que sobre todo la ciencia occidental que llamamos clásica ha ido por otros caminos. Pero sería un grave error -lo he dicho varias veces en otros escritos- deducir de ello que los occidentales no hemos conocido del todo aquel modelo, porque es verdad que nosotros también hemos tenido presente el

²⁸⁹¹ Lo no racional del budismo zen queda aquí reseñado en la propia naturaleza de este *Uno* elemental al que hace referencia Tàpies. De él dice Suzuki: [...] *el Uno es el todo y el Todo es el Uno; sin embargo el Uno sigue siendo el Uno y el Todo, el Todo. ¡No dos!, como dice el maestro, lo que a la mente lógica le puede hacer pensar: "Es uno" Pero entonces el maestro diría "¡Tampoco uno!". ¿Qué es entonces?, podemos preguntar. Nos internaremos aquí en un callejón sin salida, en tanto no sobrepasemos los límites verbales. De ahí la sentencia: "Si quieres estar en directa comunión (con la realidad), yo te digo: "¡No dos!"* SUZUKI, D.T. *El zen...op. cit.*, p. 32.

²⁸⁹² B.N., p. 315 y 316.

²⁸⁹³ *Ibid.*

tipo de "conocimiento" que denominamos contemplación mística. Una línea, es cierto, que no ha sido nunca demasiado bien tratada ni por parte de la ciencia clásica ni por parte de las iglesias oficiales, pero que, mira por donde, los científicos de nuestro siglo XX se han encargado ahora de poner de actualidad. Parece, pues, que la nueva ciencia occidental acepta hoy elementos que la acercan al instinto-intuición de los místicos e incluso aquella "sabiduría integral" semejante a la de los chinos²⁸⁹⁴.

El Principio Único es, en definitiva, lo mismo que la idea de la *realidad última*, el *tao*, pero también de la *divinidad* o *lo absoluto* de la tradición estética occidental, de tal forma que los mismos símbolos que representan dicho principio en Oriente, podrían ser reconocidas como tales en las variantes en Occidente, incluida la cruz cristiana:

[...] símbolos de acciones y reacciones vitales que se entrecruzan debido a la energía latente de aquel Principio Único del que el hombre es parte. Acciones y reacciones instintivas que no son nada gratuitas y que merecen ser respetadas, admiradas y conservadas...; que nos ayudan a entender mejor la belleza y la utilidad que también tienen muchas creencias próximas a nosotros. Los viajes al lejano Oriente y la sabiduría natural de pueblos llamados primitivos, lo que actualmente se conoce como mestizaje de culturas, tiene una importancia inmensa y hoy gravita constantemente sobre nuestra civilización. De esto no hay ninguna duda. pero también nos han hecho ver que, con algunas "reformas", quién sabe si la mayoría de las imágenes, símbolos y ritos de nuestra propia tradición judeo-cristiana que antes nos parecían antiguallas (incluida la señal de la cruz) no forman parte también de las "verdades" simbólicas que nos ayudan a vivir y a construir un mundo mejor. No sé si hacen falta muchas o pocas reformas. En todo caso, me parece que si previamente se consiguiesen rectificar algunos malentendidos y algunas degradaciones de ciertos símbolos, y se corrigiesen también algunas soberbias, quizá se necesitasen menos reformas de las que pensamos²⁸⁹⁵.

La idea de que la mística de Oriente y Occidente poseen un fondo común no es nueva, Ananda Coomaraswamy, tras señalar la sorprendente cercanía del Maestro Eckhart a los modos de pensamiento indio, ha subrayado el hecho de que, haciendo abstracción de las posibles influencias de la filosofía oriental en la tradición europea, el hecho central es, no la analogía ni la influencia, sino la *coherencia de la tradición metafísica en el mundo y en todas las épocas*²⁸⁹⁶.

Si, como vimos en su momento, la recepción por parte de nuestro autor de las categorías del idealismo y el romanticismo habían producido una renovación de la noción ilustrada de modernidad, ahora, la aceptación de la

²⁸⁹⁴ *Ibid.*

²⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 319.

²⁸⁹⁶ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 148.

nueva visión implicada en el Principio Único, según ha defendido Tàpies, instauraría una *nueva cultura* que renovaría la valiosa noción de *modernidad*.

Se vuelven a encontrar de este modo las relaciones inseparables de los dos polos arquetípicos: el yang y el yin de la antigua sabiduría china, y ahora los fenómenos naturales son vistos como un equilibrio dinámico entre aquellos opuestos. La ciencia -no nos cansaremos de repetirlo- a partir de nuestro siglo se separa, pues, de la visión unilateral predominante en el mundo clásico-judeo-cristiano y, en cambio, se inserta en otras tradiciones, con actitudes e ideas que también encontramos en Occidente, claro está, pero que son eminentemente orientales. Unas tradiciones -los hechos los han demostrado los científicos- que son portadoras de un potencial capaz de llevar a una consciencia más exacta 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 un nueva cultura, [...] ²⁸⁹⁷.

Exactamente en el mismo sentido C. G Jung afirma que la psicología depende básicamente del equilibrio de opuestos, se trata de:

[...] conciliar los opuestos, de una unificación con las leyes de la vida inconscientes, y el objeto de esa unificación es el logro de vida consciente; expresado a la manera china: producción de Tao ²⁸⁹⁸.

Tàpies ha reconocido en la obra de los artistas de vanguardia la plasmación del principio de autoorganización del mundo y la nueva representación del espacio, y su progresiva influencia en la adopción de nuevos valores en el seno de la sociedad y la relación de ésta con la naturaleza, específicamente a través de la ecología:

Recordemos una vez más que el mundo del arte ha sido muy sensible a estos cambios. La nueva visión del mundo auto-organizativa 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. Es más, 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 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 [...] ²⁸⁹⁹.

²⁸⁹⁷ R.A., p. 230.

²⁸⁹⁸ JUNG, C. G., El secreto..., *op cit.*, p. 38.

²⁸⁹⁹ R.A., p. 232.

Y, en el mismo sentido, la ciencia moderna ha entendido que el conocimiento que proporciona este nuevo paradigma debe necesariamente influir poderosamente en la cultura, los valores y la vida cotidiana:

La creciente preocupación por la ecología, el fuerte interés por el misticismo, el aumento de la consciencia feminista y el redescubrimiento de los acercamientos holísticos a la salud y a la curación son todas ellas manifestaciones de la misma voga evolucionaria. Todas contrarrestan el exceso de énfasis de lo racional, de las actitudes y valores masculinos y tratan de recuperar el equilibrio entre los lados masculino y femenino de la naturaleza humana. Así pues, la consciencia de una profunda armonía entre la visión del mundo por la física moderna y las visiones del misticismo oriental aparecen ahora como parte integral de una transformación cultural mucho más extensa, que conduce a la emergencia de una nueva visión de la realidad que requerirá un cambio fundamental de nuestros pensamientos, percepciones y valores²⁹⁰⁰.

Sin embargo, a pesar de la presencia de este nuevo pensamiento, lo cierto es que la sociedad contemporánea sufre una especie de inercia por la que se persiste, obcecadamente, en una visión tradicional de la realidad, lo que afecta a todas las facetas de la vida:

Durante los últimos quinientos años, Occidente se ha entregado a una visión científica del mundo que se ha descrito como mecanicista, reduccionista y analítica. Empezando con Galileo, la ciencia moderna hizo adelantos impresionantes en la exploración de los secretos de la naturaleza al igual que en la predicción y control. La visión del mundo que causó todo esto no está, sin embargo, limitada simplemente a la física y la química, sino que ejerce influencias profundas y ciertamente provocó estos mismos temas (y sus subdivisiones) sobre la psicología, biología, economía y sociología. Incluso el estudio de temas tan humanísticos como la historia y la literatura, o los modos en que la gente mira una película o lee un libro, son afectados profundamente no sólo en la manera en que se ve el mundo sino también en las percepciones que tiene la gente de sí misma y los valores sociales²⁹⁰¹.

El nuevo paradigma científico y cultural debería condicionar decisivamente y provocar un cambio en los comportamientos que la inercia de la visión clásica retarda. Y, según Tàpies, los artistas y los poetas pueden ofrecer aquí una importante contribución:

Artistas y poetas han contribuido en gran manera a hacer comprensible que la Realidad ya no es aquel producto del realismo ingenuo propio del paradigma clásico caducado que convertía 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

²⁹⁰⁰ CAPRA, F., *El tao...*, *op. cit.*, p. 17.

²⁹⁰¹ PEAT, F. D., *Sincronicidad*, *op. cit.*, p. 140.

*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 Fritjof Capra, a la visión "holística", "total" u "orgánica" del universo que caracteriza los nuevos descubrimientos científicos, hasta el punto, según el etnólogo Guideri, de que hoy se puede decir que "modernidad" y "primitividad" son contemporáneas*²⁹⁰².

Pero, además, hay otro campo en el que parece aflorar el principio de la unidad fundamental de todas las cosas: la relación entre la psicología y la física subatómica, iniciada por la formulación de Wolfgang Pauli del *origen interior* de los conceptos científicos y la influencia en éstos de los simbolismos arquetípicos y, en general, el sorprendente paralelismo entre la psicología y la física que desemboca en la idea de la escuela de C. G. Jung de la unicidad psicofísica de todos los fenómenos de la vida y, en definitiva, una *idea unitaria de la realidad*²⁹⁰³.

La conexión entre la *participación mística* bajo el principio de la *unidad fundamental de todas las cosas* y la mente primitiva ha sido señalada también por C. G. Jung:

*Porque, en las largas edades del pasado, esa mente originaria era la totalidad de la personalidad del hombre. Al desarrollar su consciencia, su mente consciente fue perdiendo contacto con parte de aquella energía psíquica primitiva. Y la mente consciente jamás conoció aquella mente originaria; porque en el proceso de evolución se prescindió de la verdadera consciencia diferenciada, la única que hubiera podido darse cuenta de ella*²⁹⁰⁴.

Pero la idea de la *unidad de la realidad* a la que han llegado la psicología y la ciencia moderna, en coincidencia con el pensamiento tradicional, ha sido, y sigue siendo, como señala Fritjof Capra, extraordinariamente difícil de aceptar, incluso para los propios científicos, porque el dramático cambio de conceptos y teorías sobre la materia que se produjo en el primer tercio del siglo XX hizo abandonar la visión mecanicista de Descartes y Newton a una *visión ecológica y holística* y la percepción de la nueva e inesperada realidad del mundo subatómico hizo que se quedasen insuficientes sus conceptos, su lenguaje e incluso su manera de pensar, y no solo interfirió en lo intelectual sino también en lo emocional y existencial:

²⁹⁰² R.A., p. 232.

²⁹⁰³ VON FRANZ, M. L., "La ciencia y el inconsciente", en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 307.

²⁹⁰⁴ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 98.

*Necesitaron mucho tiempo para superar esta crisis, pero al final se vieron recompensados con profundas revelaciones sobre la naturaleza de la materia y su relación con la mente humana*²⁹⁰⁵.

Tàpies afirma el carácter destructivo de la ciencia y la técnica cuando no están imbuidas de profundo humanismo²⁹⁰⁶. A ellas se opone la *nueva ciencia*, que hace referencia a una *nueva cosmología, nueva física, biología, ecología...*²⁹⁰⁷ Pero en la sociedad existe una clara desarticulación entre esta nueva visión y el comportamiento personal que de ella debe derivarse:

*La filosofía natural de Occidente, desde el Renacimiento, ha pretendido y logrado en buena parte, formular en leyes precisas y exactas el modo de ser de la naturaleza; ideas expresadas poéticamente en el taoísmo están formuladas matemáticamente en la Física europea. La diferencia estriba en que el hombre europeo no se siente vinculado en su comportamiento a observar las leyes de la física mientras que el taoísmo sí acepta seguir a la naturaleza como modelo de sabiduría. La ética en Occidente se delimita por consenso y por racionalizaciones religiosas e ideológicas: en el taoísmo se remite a la observación de la naturaleza y a la integración con ella; en este sentido es una ética ecológica*²⁹⁰⁸.

En la cultura occidental ha existido durante mucho tiempo la tendencia a contraponer *ciencia y espiritualidad*, provocada, según Tàpies, por una concepción de rancio positivismo y materialismo vulgar y por las pseudoculturas de la distracción y del negocio²⁹⁰⁹. Sin embargo, en los últimos tiempos se están replanteando las relaciones entre arte, ciencia y tecnología lo que influye en dicha relación²⁹¹⁰.

El cambio de paradigma tampoco ha tenido reflejo en la política ni en los gobiernos. Como señala Fritjof Capra, la mentalidad de éstos, singularmente en su noción materialista del *progreso*, no deja de pertenecer al paradigma mecanicista y reduccionista. Por eso la aplicación práctica de la coincidencia entre la física moderna y el misticismo tiene una importancia vital: la alternativa de que los científicos se dediquen a la investigación y producción de productos e ingenios bélicos o, al contrario, su energía se vuelque hacia la creatividad. Dicho en términos extremos, seguir el *camino con corazón* de Buda o el camino de la bomba²⁹¹¹.

Y en el seno del nuevo paradigma tiene el arte, según Tàpies, una posición privilegiada, tanto desde el punto de vista de la reflexión teórica, que

²⁹⁰⁵ CAPRA, F., *La trama...*, *op. cit.*, p. 26 y 27.

²⁹⁰⁶ P.A., p. 58.

²⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁹⁰⁸ RACIONERO, L., *op.cit.*, p. 32.

²⁹⁰⁹ P.A., p. 59.

²⁹¹⁰ V.A., p. 86.

²⁹¹¹ CAPRA, F., *El Tao*, *op. cit.*, pp. 17 y 18.

se ha concretado en valiosos textos de artistas a lo largo del siglo XX, como en la práctica artística²⁹¹².

La validez de estas intuiciones y esta nueva visión han sido frecuentemente negadas en la actualidad porque, según Tàpies, han sido manipuladas por las ideologías reaccionarias²⁹¹³, pero lo cierto es que el nuevo paradigma tiene una progresiva presencia en Occidente:

[...] *Occidente, en su reciente abandono de los modelos mecánicos del mundo y en su adopción del punto de vista organicista y holístico de la biología, refleja un acercamiento a la concepción china. La Ecología y la Teoría General de Sistemas de Ludwig von Bertalanffy son aproximaciones a la visión china, llamando isomorfismo a la armonía y teleología al Tao. El organicismo de Whitehead, el holístico de Koestler; la terapia gestalt de Fritz Pearls, la psicología humanística de Abraham Maslow -que en su libro "La psicología de la Ciencia" pide una ciencia taoísta donde la objetividad racional se complementa con la integración emocional de observador y observado-, el psicoanálisis orgánico de W. Reich, son otras tantas manifestaciones del retorno de Occidente a una visión del mundo que no ha tenido desde que se olvidaron las palabras de Heráclito "el oscuro": "Armonía en la diversidad, como el arco y la lira"*²⁹¹⁴.

Este sentido de la *armonía* es el que hay que perseguir, según Tàpies. Y, si la estética occidental ha fracasado en su pretensión de *conciliación de los opuestos*²⁹¹⁵, Tàpies pretende encontrar en el pensamiento -y, sobre todo, la praxis-, oriental esta conciliación, esta *armonía*, -en japonés *wa*²⁹¹⁶-, plásticamente representada desde tiempos ancestrales, como señala nuestro autor, siguiendo al filósofo japonés Nyoiti Sakurazawa, en la cruz filosófica base de todos los signos sagrados²⁹¹⁷. Es la armonía entre lo material y lo espiritual, entre lo racional y lo intuitivo, entre el sujeto y el objeto, entre lo masculino y lo femenino²⁹¹⁸.

La búsqueda de la armonía es, en la filosofía oriental, la finalidad de todo el que emprende un *camino (do)*; desde la vía del té (*cha-do*) hasta la vía del *haiku (haiku-do)* y, desde luego, la pintura. Todas pretenden, en definitiva, constituirse en medios para *llegar a armonizarse con la Naturaleza. La*

²⁹¹² *Ibid.*, p. 35.

²⁹¹³ *Ibid.*, p. 36.

²⁹¹⁴ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 15.

²⁹¹⁵ PERNIOLA, M., La estética del siglo veinte, *op. cit.*, p. 194.

²⁹¹⁶ Como señala Vicente Haya, (HAYA, V., *Aware, op. cit.*, p.81). la noción de armonía (*wa*) es la médula del carácter de las gentes del Japón e inspira gran parte del lenguaje: en matemática, por ejemplo, la "suma" es una armonía; literalmente, se dice en japonés "La armonía de los ángulos de un triángulo es de 180 grados". Si uno habla de un papel típicamente japonés va a llamarlo *wa-shi* (literalmente "papel con armonía"); el japonés es el "idioma de la armonía" (*wa-go*); hay algas con armonía (*wa-kame*); y comidas con armonía (*wa-shoku*). Aliñar una ensalada (*aeru*) es "ponerle armonía"... hay vacas con armonía (*wa-gyū*) e incluso ladrones con armonía (*wa-kō*).

²⁹¹⁷ B.N., p. 314.

²⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 315.

*Naturaleza [...] maestra del silencio, de la paz, y de la tranquilidad. Es la fuente original de la armonía*²⁹¹⁹.

Es gracias a esta armonía, que es fundamentalmente estética pero indisoluble de la ética, por lo que *el mundo avanza incesantemente (chan'g) sin agotar su energía*²⁹²⁰. Es el principio, como dice Tàpies, que, mediante la *contemplación mística*, trascendiendo todos los dualismos, proporciona un conocimiento que debe armonizar al hombre con la Naturaleza, con el *tao*²⁹²¹, inspirando los *movimientos verdes* y los *nuevos planteamientos de biólogos y ecologistas* frente a la gran crisis medioambiental²⁹²².

8- PENSAMIENTO NO DUAL. VACUIDAD.

¡De lo irreal condúceme a lo real!

Brihad-aranyaka Upanishad.

Uno de los conceptos de la filosofía oriental que más atrajo a nuestro autor, desde muy temprano, fue el de *vacuidad* (en sánscrito, *Sūnyatā*):

*Teníamos que replanteárnoslo todo. Hacer el vacío. Volver a empezar por la parte más elemental. Hablando de esto, años más tarde, el escritor Yvon Taillandier, me recordó aquel pensamiento de Lao Tse, que suscitó mi total adhesión: "los radios de la rueda son numerosos, pero es el vacío que hay en medio lo que hace caminar la carreta"*²⁹²³.

En realidad, ya había utilizado en su obra plástica, intuitivamente, formas cercanas a dicha noción, pero el conocimiento de su concreta formulación por el pensamiento oriental le proporcionó la base filosófica y le reafirmó en las grandes posibilidades expresivas de las formas que indicaban lo *vacío*:

*Como artista había sentido instintivamente esta misma verdad, que había ido creciendo e imponiéndose con los años. Pese a los poderes y a las ampulósidades que hoy dominan, con nada o con muy poco también es posible hacer mucho, las cosas ligeras o reducidas también pueden llegar muy adentro*²⁹²⁴.

²⁹¹⁹ HAYA, V., *Aware, op. cit.*, p. 81. Esta armonía se refiere a la unión entre el cielo y la tierra, entre *lo que está arriba (kami, lo divino)* y lo humano, y está representado físicamente, como señala el propio Haya, por un *lazo o nudo (musubi)*, lo que puede dar una pista a quienes buscan afanosa (y legítimamente) la interpretación de los símbolos plasmados en la obra plástica de Tàpies.

²⁹²⁰ SUZUKI, D. T., *El zen...op. cit.*, p. 203.

²⁹²¹ B.N., p. 313.

²⁹²² *Ibid.*, p. 317.

²⁹²³ P.A., p. 41.

²⁹²⁴ *Ibid.*, p. 41.

La necesidad, profundamente sentida, de penetrar más allá de la realidad aparente, le llevó a indagar en el principio de *vacuidad*, simultáneamente, a través de la experimentación plástica y de la lectura de los textos clásicos orientales:

*Debíamos, pues, ir más lejos en la experimentación de la percepción visual de formas y colores. Debíamos romper con códigos y dogmas y lanzarnos a un “vacío” que proporcionara un shock inédito para “hacer visible” todo lo que sentíamos apremiante comunicar. Y no tardaríamos en darnos cuenta de las ventajas que tenía el solo hecho de ampliar el método de la regla y el compás y adentrarse en la interrogación del mundo de impulsos más espontáneos, orgánicos, incluso de lo que se llama amorfo, de lo ambiguo, del azar, de la insinuación y hasta de lo incorrecto e inacabado (tan caro al mundo oriental); o del valor expresivo que puede tener el gesto, lo caligráfico, tal como enseñaba también la pintura china y japonesa...*²⁹²⁵

Así, tomó conciencia de que, contrariamente al principio de *vacuidad*, en Occidente preponderaba el *pensamiento dual*:

*Nuestras vidas se basan en construcciones mentales dialécticas e ilusorias, lo alto y lo bajo, lo bueno y lo malo, el espíritu y la materia, etc. útiles no obstante para valorar las cosas de la vida cotidiana*²⁹²⁶.

Y que este *dualismo* tenía nefastas consecuencias sobre nuestra psique y propiciaba un fundamental antagonismo entre el hombre y la naturaleza.

Sin embargo, también conoció que existía una corriente de pensamiento y de investigación científica que, desde hacía algún tiempo, pretendía tender puentes entre el mundo de lo material y lo espiritual, entre la razón y la intuición, la investigación analítica y la visión holística, la lógica y el sentimiento místico:

*[...] y, en último término, todos los famosos dualismos: cuerpo y alma materia y espíritu, natural y sobrenatural..., que han caracterizado la civilización occidental hasta hace poco*²⁹²⁷.

Pero, sobre todo, fue el pensamiento oriental el que le proporcionó la noción de *vacuidad*, que se adaptaba a la perfección a su visión del mundo, sobre todo en su radical negación del dominio de la naturaleza por el hombre:

Hace siglos que se inculca en nosotros la idea de un “Creador” separado de la “criatura” como también de un “yo” separado del Universo y en consecuencia la de un cuerpo separado del espacio... Esto ha tenido una

²⁹²⁵ B.N., p. 143.

²⁹²⁶ *Ibid.*, p. 339.

²⁹²⁷ V.A., p. 86.

*repercusión enorme en nuestra psique y ha fomentado un sentimiento de antagonismo, hostilidad y conquista respecto de la naturaleza, totalmente inverso al de identidad y “colaboración” con ella que tan desarrollado tienen los orientales*²⁹²⁸.

Igualmente, la idea de *vacuidad*, conculca frontalmente el antagonismo entre creyentes y ateos y la consideración de éstos como gente sin moral, procura los instrumentos que permiten liberar los valores éticos de la necesidad de un dios superior y niega a las instituciones religiosas el monopolio de dictar las reglas morales.

Así, este principio proporciona otro fundamento para la ética:

Por otra parte también se nos ha inculcado que los valores sociales provienen de la Religión, y por tanto del Decálogo y de Dios, que ética y religión son la misma cosa, que obrar bien o mal, más que de un “seguir la Naturaleza”, es función de los incentivos cielo e infierno. ¿Cómo pueden entonces los no creyentes fundamentar sus valores? A menudo se ha solucionado diciendo que no tienen. El ateísmo en Occidente casi siempre ha sido considerado propio de gente sin moral y, como se sabe, la cosa sigue funcionando muy bien como argumento para desacreditar [...]

*Pues bien, los orientales lo desmienten totalmente. Nos presentan alternativas para fundamentar los valores no solamente dignas del máximo respeto sino que, seguramente, muchas mentalidades modernas las encontrarían más en consonancia con el estado actual de conocimiento. Y la creencia, digámoslo con Suzuki, de que, “todos los valores morales y toda la práctica social emanan de la vida del no-condicionado que es la Vacuidad”, aunque difícil de entender por nosotros, es una de las más útiles que puede aportar Oriente a nuestras seculares crisis de hostilidad a todos los niveles. El tema es de una gran complejidad y además, como hemos dicho, está más allá de las cosas que se explican intelectualmente Pero son muchos los pensadores que lo tiene hoy por fundamental [...]*²⁹²⁹

Si bien este principio es común a las más importantes tendencias filosóficas de Oriente, Tàpies señala a la China tradicional como la cultura en la que, nutrida de un acendrado sentido práctico, supo relacionar filosofía y ciencia:

Tomemos por ejemplo el modelo que proporcionan la ciencia y la filosofía de la China arcaica, una de las más antiguas y a la vez la menos sospechosa de supersticiones, pero sin olvidar que su visión del mundo es común, aunque se alcanzase por caminos diferentes, a la mentalidad básica de los pueblos hindúes, de los japoneses, del sudeste asiático, etc. Más aún, pese a que hacerlos sea una especie de “violación de la tradición oriental”, me parece importante intentar profundizar en esta aportación suya fundamental: el concepto del Principio Único, o, como dice el filósofo japonés Nyoiti

²⁹²⁸ R.A., p.117.

²⁹²⁹ *Ibid.*, p.118.

*Sakuzarawa, del sistema de la unidad bipolar o de la yinyangología, representa para ellos una ley sublime que lo explica todo*²⁹³⁰.

Es, según Tàpies, a través de la aceptación de este principio como se puede llegar a la *experimentación íntima de la auténtica realidad*. Y para ello se ha de volver a encontrar el *arte de la salud espiritual*²⁹³¹.

El arte es uno de los caminos que permiten, a través de la plasmación plástica del espacio, realizar la *sugerencia de la vacuidad*, por definición no representable en sí misma, a la vez que permite, o más bien exige, al observador, intervenir activamente al completar aquella sugerencia, participando así en el propio proceso creativo. El observador se convierte así, en cierto modo, en artista y puede intuir a través de lo *vacío* ese algo indefinible que es la *vacuidad*. Como señala O. Kakuzo,

*En el arte, la importancia de este mismo principio se demuestra en el valor de la sugerencia. Al dejar algo sin decir, se da al observador la posibilidad de completar la idea y, así una gran obra maestra cautiva nuestra atención hasta que nos parece que realmente somos parte de ella. Hay ahí un vacío en el que podemos penetrar y que podemos llenar en la plena medida de nuestra emoción estética*²⁹³².

Esta idea es plenamente recepcionada por Tàpies:

*[...] disfrutar lo incompleto [...] la interesante idea desarrollada en el arte japonés por la que mostrar lo real de un modo incompleto conduce al espectador a reconstruirlo mentalmente*²⁹³³.

Según Tàpies, el principio de *vacuidad* y las ideas de *desprendimiento* y *pobreza* que conlleva, han inspirado a los artistas de la vanguardia histórica en su producción plástica, incluso, a veces, inconscientemente, y también sus escritos, como en el caso de Kandinsky; pero su visión estaba sometida a las limitaciones de la época, en la que no tenían, como hoy, la facilidad de acceso a los textos del espiritualismo oriental y de divulgación científica:

*[...] no contaban aún con el más fácil acceso que tenemos a los textos del hinduismo, del taoísmo o del budismo. Y está claro que conocían mucho menos los grandes paralelismos que la propia ciencia de Occidente ha acabado por reconocer entre muchos de sus propios temas de estudio y los de la antigua espiritualidad de Oriente*²⁹³⁴.

²⁹³⁰ B.N., p. 312.

²⁹³¹ V.A., p. 33.

²⁹³² KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 43.

²⁹³³ B.N., p. 341.

²⁹³⁴ V.A., p. 39.

Así, la vanguardia artística, intuitivamente, protagonizó el reencuentro del arte con *lo necesario y lo inmediato* que ya habían practicado las viejas sabidurías. Y en las obras de arte, tanto de aquella como de éstas podemos observar:

[...] *la vivacidad o instantánea cualidad de la visión del mundo. Lo que el zen llamó "el camino del despertar instantáneo" al que puede llegarse desde determinados estados mentales en lo que, entre otras cosas, la contemplación de la obra de arte tiene su importancia*²⁹³⁵.

Es un *despertar*, en expresión de Tsuneyoshi Tsudzumi, de la *vida interior del espíritu*²⁹³⁶ que se aviene mal con la velocidad de la sociedad industrializada y en cambio requiere de la contemplación y la atenta meditación del *aquí y ahora*, porque, como ha dicho la filosofía oriental:

*No hay otro tiempo que ese instante. El pasado y el futuro son abstracciones sin ninguna realidad concreta*²⁹³⁷.

Porque, la noción de *vacuidad*, afecta a la concepción del tiempo y rompe con los conceptos del "antes" y el "después" para, del mismo modo que la sabiduría oriental califica de abstracción el ayer y el mañana, valorar como única realidad la captación del instante. Tàpies, sorprendentemente, encuentra en Velázquez la plasmación de dicho principio:

*Sin embargo, el antes y el después son unos conceptos que se han inventado los hombres para actuar en la vida corriente, pero no tienen una existencia real [...] a Velázquez le interesa más demostrar que todo aquello está viviendo, y que se mueve; que es una sugerencia del movimiento [...] por ello queda evidenciado que Velázquez es el antecedente de muchas cosas [...]*²⁹³⁸

Se trata, como dice François Cheng, del:

[...] *estatuto del vacío. Vinculado al aliento, que es espíritu y materia al mismo tiempo, principio de vida y vida realmente encarnada, [...]*²⁹³⁹

Así, el principio de *vacuidad* proporcionó a Tàpies la idea de una *visión del mundo no fraccionada*, en la que el individuo supera su propio *ego* para sentirse en armonía sustancial con su entorno, evitando la escisión del hombre con su entorno²⁹⁴⁰.

²⁹³⁵ R.A., p. 52.

²⁹³⁶ TSUDZUMI Tsuneyoshi, El arte japonés, *op. cit.*, p.10.

²⁹³⁷ *Ibid.*

²⁹³⁸ PUIG, A., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 48.

²⁹³⁹ CHENG, FR., Vacío..., *op. cit.*, p.77.

²⁹⁴⁰ B.N., p. 171.

Y entendió que, la real adopción de este principio, incluso provocaría que las fuerzas sociales y políticas dominantes quedaran debilitadas en el mantenimiento del poder y en su capacidad para imponer una moral y una estética convenientes a su estatus:

*Como ha expresado Alan Watts, el abandono de la idea de separación y de sumisión respecto a Dios (tal vez, paradójicamente, convirtiéndolo todo en "divino") se ha considerado siempre una amenaza a la "moral", la que conviene a los que dominan; que hoy ya no se persigue por la Inquisición, pero sí con otros métodos refinados que se esfuerzan en mantener las cosas a raya*²⁹⁴¹.

Al concepto de *vacuidad* ha dedicado Tàpies un texto de 1977, *La pintura y el vacío*²⁹⁴², en el que señalaba la existencia de una cierta corriente estética, común a todas las artes contemporáneas, desde la arquitectura hasta el vestido, hacia un cierto despojamiento, incluso pobreza, desarrollada sobre todo por el minimalismo de origen nórdico; una tendencia que tenía su vertiente ideológica, al pensar que este gusto por *lo mínimo* y la sencillez, incluso lo *pobre*, podría conformar una *táctica para poner fin al mercantilismo*. Pero, fundamentalmente, dicha tendencia, recibiría sobre todo la poderosa influencia del arte japonés.

También el misticismo occidental ha conocido una noción semejante a la *vacuidad*, pero su desarrollo más profundo se ha producido en Oriente:

*Ahora bien, no debe ser porque sí que la "nada" también se haya considerado en todo tiempo como una especie de motor invisible de la especulación filosófica. Porque, efectivamente, parece un concepto que se torna huidizo cuando se le quiere atrapar en el mundo de la lógica. Por ello muchos creen que la idea de vacuidad ha de buscarse, con más propiedad, en la tradición mística, de Eckhart a san Juan de la Cruz, de la teología negativa de Nicolás de Susa hasta toda una serie de experiencias del cristianismo oriental. Ciertamente, la aproximación a la vacuidad última, o "no dual" como dicen los vedantistas, es más factible mediante las analogías o los símbolos propios de estas otras vías de conocimiento. Pero a pesar de tener muestras ilustres en la tradición europea, hemos de reconocer que esta vía es la excepción, generalmente poco agradable a la religiosidad oficial, y que sin duda es en las grandes filosofías y religiones ateas -recalquemos el calificativo- sobre todo de Oriente, donde verdaderamente tiene sentido*²⁹⁴³.

Entre estos "ilustres antecedentes" en Occidente, -señala Tàpies-, también ha habido pensadores contemporáneos que se han interesado por esta noción, especialmente Heidegger y Sartre²⁹⁴⁴, sobre todo el primero.

²⁹⁴¹ B.N., p. 160.

²⁹⁴² E.A., p. 208.

²⁹⁴³ B.N., p. 164.

²⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 164.

Efectivamente, M. Heidegger, conocedor de la filosofía taoísta y del budismo zen, se interesó por sus textos clásicos y mantuvo un intenso diálogo con los estudiosos orientales. Y uno de los aspectos de mayor interés fue la noción del *vacío*:

*El Vacío es entonces lo mismo que la Nada (das Nichts) y esto es aquel ser esenciante (genes Wesende) que intentamos pensar como lo Otro respecto a lo que está presente y lo que está ausente*²⁹⁴⁵.

Este sentimiento existencial aflora desde muy temprano en la filosofía de Heidegger, quien, contrariamente a la noción nihilista de la *nada* preponderante en el pensamiento occidental, entendía el *Vacío* como la morada del *Ser*²⁹⁴⁶:

*La Nada en cuestión se refiere a aquello que, respecto al ente, no "es" nunca alguna cosa existente, por tanto, a la Nada, pero que, al mismo tiempo determina el ente como un "qué" y, en consecuencia es denominado "el ser"*²⁹⁴⁷.

La idea de *vacuidad*, según Tàpies, conlleva grandes repercusiones en la filosofía, en la estética y en la ética:

*[...] la virtud fundamental es la pobreza [...], desde el punto de vista ontológico porque corresponde a la Vacuidad, y desde el psicológico a la ausencia del ego y a la Inocencia, el otro pilar de su verdad*²⁹⁴⁸.

Y, del mismo modo, tiene profundas consecuencias en la vida cotidiana que, como estamos viendo repetidamente, es el objetivo final del pensamiento estético tapiesiano:

No es necesario decir que el "primitivismo del espíritu" que, para la mayoría de los occidentales, se desprende de la idea de Vacuidad, con todas las consecuencias que puede tener para nuestra psique y sobre todas las cosas de la vida cotidiana, pertenece a aquellos que no se toleran fácilmente en el seno de una sociedad marcada por el industrialismo egoísta y por la propaganda de la vida fácil, que adora separadamente el becerro de oro del conocimiento dominador, por un lado y que practica lacrimosamente el amor

²⁹⁴⁵ Cit. en SAVIANI, C., *El Oriente de Heidegger*, *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁴⁶ SAVIANI, C., *El Oriente de Heidegger*, *op. cit.*, pp. 20 y 21. Se da la circunstancia extraordinaria, como se relata en este texto, (pp. 74-76) de que, mientras en Europa (incluida Alemania) la crítica tildó su noción de la *Nada* formulada en la conferencia "Was ist Metaphisik?", de 1929, de nihilista, a través de la traducción al japonés realizada por su alumno S. Yuasa al año siguiente fue comprendida correctamente y de inmediato en Japón.

²⁹⁴⁷ Cit. en *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁴⁸ B.N., p. 164.

*cristiano al prójimo, por el otro, sin atacar los problemas a fondo, sin conocer realmente las causas*²⁹⁴⁹.

La idea de *pobreza* que se deriva de la noción de *vacuidad* no exige la renuncia al mundo. Al contrario, implica la *participación activa en los asuntos cotidianos*, es la *mente de todos los días*, la *experiencia inmediata en la naturaleza de Buda en todas las cosas*, experimentar la maravilla y el misterio de la vida en cada sencillo acto, por eso resulta maravilloso el simple hecho de coger leña o sacar agua²⁹⁵⁰.

El pensamiento *tapiésiano* ha recepcionado plenamente esta idea que relaciona la más alta filosofía con la vida de todos los días:

*Podrá parecer a algunos que la vacuidad o no-mente es lo más alejado de nuestra experiencia cotidiana, pero ahora comprendemos cuán íntimamente relacionado está con el problema de la vida y la muerte, problema del que la mayor parte de nosotros estamos en la actualidad desconectados*²⁹⁵¹.

Porque el arte puede sugerir el *vacío*, pero se trata de experimentarlo en todos los ámbitos de la vida:

*No se quiere decir con esto que únicamente las obras de arte que "representan el vacío" o que sólo las pinturas en las que no hay nada o pocas cosas, serán las que precisamente nos harán vivir esta experiencia. Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse en él. Una cosa es la pretendida "representación del vacío" y otra, muy diferente, encontrar un mecanismo -quién sabe si en lugar de ser algo vacío será algo muy lleno- capaz de sugerirlo en nuestra mente. Se trata de saber vivir con él, de tenerlo como un telón de fondo, como "una lluvia que cae sobre los justos y los injustos" y que gracias al Conocimiento-Inocencia podremos discernir*²⁹⁵².

Tàpies indica cómo, en realidad, el principio de *vacuidad* no está tan alejado del hombre común como se pudiera creer. No solo el arte proporciona una vía de acceso a esta experiencia. Existen situaciones de la vida diaria que pueden revelar la existencia de una *realidad última* que, en última instancia, relaciona todo con todo:

[...] *Tampoco ha de entenderse esta experiencia con el vacío como algo solamente sugerible por un trabajo específico como el de la pintura, ni que sea necesario, además, hacernos budistas para llegar ahí. En nuestra vida es posible que cada uno de nosotros -extrayendo una mayor o menor experiencia, más o menos fugaz- ya haya probado el vacío de este "gran misterio" que*

²⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 166.

²⁹⁵⁰ SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 22. Igualmente citado por CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 140.

²⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 81.

²⁹⁵² BN., p. 167.

*puede surgir de pronto en situaciones variadísimas: sublimes en ocasiones, como el encantamiento que produce la contemplación de los espectáculos de la Naturaleza; dramáticos en otras como en la conmoción que sigue a la pérdida de un ser querido; o después de romper con un viejo amigo; o cuando nos vemos obligados a dejar nuestro país..., o simplemente en la melancolía que queda tras ciertos sueños o después del bullicio y la diversión de un día de fiesta. Una nostalgia extraña, casi siempre relacionada con el sentimiento de separación, denunciándolo, que nos enfrenta con lo que somos realmente y que condiciona nuestros actos a partir de entonces*²⁹⁵³.

La dificultad del concepto de *vacuidad* se observa ya desde su misma traducción de la palabra original sánscrita, *Sūnyatā*, que se asimila con frecuencia al concepto occidental de la *nada* en sentido negativo, es decir del nihilismo, lo que distorsiona e impide su noción como vía de conocimiento y consecuente repercusión en las actitudes vitales. Por eso es erróneo concebir:

*[...] el vacío muerto y estéril de los falsos místicos nihilistas y de la pasividad alienada que lleva a la "nada", con el que transforma algo que es fundamental y decisivo para nuestro comportamiento: las bases de todo nuestro proceso de conocimiento, lo que nos muestra los verdaderos valores de la vida sin necesidad de las viejas supersticiones, origen de tantas separaciones y violencias*²⁹⁵⁴.

Desde el primer momento, Tàpies tuvo noticia de la relación entre esta profunda conceptualización de la realidad del pensamiento oriental y la ciencia moderna. Uno de los *dualismos* más radicales establecidos en Occidente se encuentra en la separación entre *materia* y *vacío*, inexistente tanto en la filosofía tradicional de Oriente como en la ciencia moderna²⁹⁵⁵.

Efectivamente, como señala Fritjof Capra, la concepción newtoniana de los cuerpos sólidos moviéndose en el espacio vacío, aun es válida en la denominada "zona de dimensiones medias" es decir, en el reino de nuestra experiencia diaria, donde la Física clásica sigue siendo útil²⁹⁵⁶. Sin embargo:

*[...] las teorías de campo de física moderna nos obligan a abandonar la distinción clásica entre las partículas materiales y el vacío. La teoría de campo de gravedad y la teoría de campo cuántico de Einstein demuestran que las partículas no pueden estar separadas del espacio que las rodea*²⁹⁵⁷.

Estos descubrimientos rompen con las nociones de *fuerza* y *materia* del atomismo griego y newtoniano. En la teoría del campo cuántico las fuerzas entre las partículas se corresponden con patrones dinámicos inherentes a las

²⁹⁵³ *Ibid.*

²⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 168.

²⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 184.

²⁹⁵⁶ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁹⁵⁷ B.N., pp. 251 y 252.

propias partículas, lo que coincide, sorprendentemente, con la concepción del espacio y la materia del misticismo oriental, para la que el *movimiento y el cambio son propiedades esenciales e intrínsecas de todas las cosas*:

*"Todas las cosas que giran", dice Chang Tsai refiriéndose al cielo, "tienen una fuerza espontánea y por eso su movimiento no les es impuesto desde fuera"*²⁹⁵⁸.

De hecho, como ha reconocido la ciencia moderna, esta noción ya existía en el *I-Ching*, el *Libro de los cambios*:

*Las leyes (naturales) no son fuerzas externas a las cosas, sino que representan la armonía de movimiento inmanente en ellas*²⁹⁵⁹.

Tàpies ha sido muy consciente de las dificultades que tiene la mente occidental para asimilar estas profundas ideas, pero va más allá y entiende que, además, existen poderosas fuerzas a las que no interesa esta comprensión y prefieren que la sociedad permanezca en el viejo paradigma del pensamiento dual:

*La verdad es que el aprendizaje de lo esencial que podrían comunicarnos otras culturas sigue rodeándose de secretos y misterios. Que existe una especie de "conspiración" como dice el mismo Watts "para hacernos ignorar quiénes o qué somos realmente", para mantenernos "alienados". Hay que decir que contra esta conspiración sigue habiendo una gran parte de padres o educadores que no quiere o no puede combatir. El "tú eres eso", la fórmula sánscrita no dualista "tat tvan asi", la identificación del "atman" y "brahman", es, ¡cómo no! insoportable a la mayoría de los oídos e intereses occidentales, cuyos protagonistas, hoy como ayer, prefieren explicarla como un pecado de soberbia asiática y tranquilizar así su conciencia de todas las desigualdades e injusticias del mundo*²⁹⁶⁰.

Desde el punto de vista del artista, la adopción del *pensamiento no dual* posee grandes repercusiones en el proceso creativo, altamente desarrollado por la praxis oriental, que ha desarrollado un cúmulo de técnicas muy eficaces para conseguir el *vacío del pensamiento* o la *espontaneidad pura y vacía* que permitan *llegar verdaderamente a la raíz de las cosas*²⁹⁶¹.

La adopción de la idea de *vacuidad* implica el abandono de la conquista, dominio y destrucción de la naturaleza²⁹⁶² y nos llevaría, como recuerda Tàpies, en palabras de Lin Yu-tang, a aprender a vivir:

²⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 251.

²⁹⁵⁹ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 50, en referencia a *I-Ching*, ya citada (trad. de R. Wilhelm).

²⁹⁶⁰ B.N., p. 136 y 137.

²⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 167.

²⁹⁶² *Ibid.*

*Serpenteando en la tierra y la arena y a ser feliz” sin necesidad de otros mundos sobrenaturales y sabiendo que el cielo está en nosotros*²⁹⁶³.

Y ello nos llevaría a un *respeto infinito por el Todo*²⁹⁶⁴:

*Yo introduzco en mi obra objetos de la vida cotidiana; pero ello es para demostrar que "lo absoluto" también está en las cosas de la vida sencilla; no es preciso ir a buscar grandes construcciones ni filosóficas ni arquitectónicas, se halla también, aunque sea a veces, en un pequeño trozo de nada; en un grano de polvo está todo el universo*²⁹⁶⁵.

Así, Tàpies identifica la noción de lo *absoluto* de la estética occidental con la noción oriental de *vacuidad*.

El principio de *vacuidad* constituye el trasfondo filosófico del aprecio de lo *ínfimo* y la *pobreza*. Pero, la noción de *pobreza* recepcionado por Tàpies, tiene unas características específicas en la filosofía oriental que hacen referencia no solo a lo económico, sino a lo espiritual²⁹⁶⁶ y posee profundas consecuencias estéticas²⁹⁶⁷, filosóficas e incluso éticas. Se refiere a cierta forma de ascetismo que, ante todo, pretende la anulación del yo, la ausencia de egoísmo y una real *fusión del sujeto y el objeto*²⁹⁶⁸; la percepción del artista y del espectador se ve renovada *bajo una nueva luz*. Es a esto a lo que se refiere Tàpies cuando se pregunta *cómo hemos de hacer para mirar limpiamente*²⁹⁶⁹ porque, de hecho, *ya casi no sabemos ver las cosas*²⁹⁷⁰.

Cuando se intenta explicar este principio es inútil aplicarle coordenadas racionales. Como recuerda D.T. Suzuki, en palabras de Nansen, *la gente mundana mira estas flores como si estuvieran en un sueño*, y ello es porque *el que contempla está separado del objeto contemplado en una brecha insuperable*, mientras que el principio de *vacuidad* conlleva que quien contempla llegue a tomar contacto interiormente con el objeto²⁹⁷¹.

Esta experiencia directa e inmediata va más allá de la noción de *Einfühlung* de la estética occidental entendida como proyección del sentimiento del sujeto en el objeto; y más allá de todo sentimentalismo e incluso de la *idea de la mera unidad*, pero hay que ir *más allá de la idea*, hasta la pura experiencia; más allá de la *diferenciación*, hasta la *fusión del yo*

²⁹⁶³ *Ibid.*, p. 166.

²⁹⁶⁴ V.A., p. 27.

²⁹⁶⁵ PUIG, A., *Conversación...*, *op. cit.*, p. 48.

²⁹⁶⁶ SUZUKI, D.T., *El zen.*, *op. cit.*, p. 171.

²⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 191.

²⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 235.

²⁹⁶⁹ B.N., p. 47.

²⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁷¹ SUZUKI, D.T., *El zen.*, *op. cit.* p. 236.

con los otros²⁹⁷². Esto es, como dice Tàpies, la "realidad", que vista como vacuidad no-dual lo hermana todo²⁹⁷³.

Esta nueva, y a la vez antigua, visión, afecta tanto al ámbito individual como al social, niega las falsas concepciones, conlleva unas *opciones éticas y políticas precisas*, muy alejadas de la práctica política contemporánea, basada en un *conocimiento incorrecto cuando no en el engaño o la explotación*²⁹⁷⁴.

Anteriormente tratamos, siguiendo la línea de pensamiento que va de Vico a Heidegger, la relación entre *lo abierto* y *lo oculto* que igualmente caracteriza la estética tapiesiana. Esta relación se manifiesta también en el ámbito de la noción de *vacuidad* y afecta al proceso productivo. Todo ello queda reflejado en el diálogo mantenido por Tàpies con José Ángel Valente:

*Lo que se comienza por crear es la nada, el principio absoluto de toda creación es la nada, y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío. El artista se hace vaciándose a sí mismo*²⁹⁷⁵.

Valente entiende que esta idea se encuentra en unos versos de Antonio Machado:

*Dijo Dios: Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar la mirada.
Y quedó la Nada hecha.*

Esta idea de *ocultar la mirada* le parece a Tàpies muy apropiada para significar la noción de la *nada* y afecta incluso a la disolución de la dicotomía abstracción/figuración. Es aquí donde Tàpies señala el objetivo último de la praxis artística:

*Es algo que me ha interesado desde muy joven: no describir la nada, que es imposible, pero sí encontrar un mecanismo que por lo menos la sugiera al espectador. Es lo que intento hacer cada día, mi máxima aspiración artística*²⁹⁷⁶.

En este sentido, en diálogo con Tàpies, J. A. Valente narra un pasaje altamente significativo de la vida de un personaje muy apreciado también por Tàpies, San Juan de la Cruz:

²⁹⁷² *Ibid.*, p. 236.

²⁹⁷³ R.A., p. 121.

²⁹⁷⁴ B.N., p. 161. Este escrito es de 1977, pero cabe preguntarse si podemos establecer algún parangón con la situación actual.

²⁹⁷⁵ TÀPIES, A., y VALENTE, J.A., *Comunicación...*, *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

[...] varios frailes caminaban con San Juan de la Cruz y vieron por el camino unos palacios preciosos. Se los señalaron, pero él siguió andando, aunque a la tercera indicación se volvió y dijo: nosotros no hemos venido para ver, hemos venido para no ver²⁹⁷⁷.

J. A. Valente cree que en Tàpies la noción de la *nada* está íntimamente relacionada con la del *silencio*. Es el silencio que señala la mística como *realidad superior*. Y Tàpies confirma la fundamental importancia de esta idea, muy relacionada con el proceso creativo:

*Se cree que ese estado, que también se puede calificar con una palabra que está muy denostada, el éxtasis, es quedarse colgado como una nube para siempre. Cuando la verdad es que se trata de un estado transitorio. Pero entonces vuelves a la realidad y la comprendes mejor*²⁹⁷⁸.

Esta experiencia del *éxtasis* se relaciona con la idea de *vacuidad* y del principio de la *unidad fundamental de todas las cosas*, e implica un cambio radical en la visión del mundo. Y ello conlleva consecuencias éticas, incluida una nueva y necesaria perspectiva ecológica:

[...] y te hace ver más claramente la unidad universal de todas las cosas. Que la sociedad sepa que esto es útil, que debajo de todo esto hay un vacío que no es absolutamente nada. Sabiendo esto se estimula un espíritu más comprensivo y solidario entre los hombres y con la naturaleza²⁹⁷⁹.

Tàpies señala que, como ha reconocido la ciencia moderna, ya los textos tradicionales de la India habían observado la relación entre *materia* y *vacío*,:

*Hay momentos en que la materia se retrotrae -pero hace millones de años- y vuelve a crear el vacío*²⁹⁸⁰.

Así, la noción de *vacuidad* (*Sūnyatā*) es fundamental en la filosofía y la estética oriental. Por eso, en ese pequeño libro, auténtico compendio estético, que es *El libro del té*, tan influyente en Tàpies, se señala que, en la *vía del té* (*cha-do*), el lugar de la iluminación es la habitación (o cabaña) en donde se celebra la ceremonia. Y, significativamente, se le llama la *Casa del Vacío*, relacionando la noción de *vacuidad* con lo efímero, lo austero y desornamentado y, sobre todo, con lo *poético*:

²⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹⁷⁹ *Ibid.*

²⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

[...] *el término Sukiya puede significar la Casa del Vacío o la Casa de lo asimétrico. Es una Casa de la Fantasía por cuanto es una estructura efímera construida para albergar el impulso poético. Es una casa del Vacío por cuanto está desprovista de ornamentación, excepto lo que se pueda colocar en ella para satisfacer una necesidad estética pasajera*²⁹⁸¹.

La referencia a la "Casa de la Fantasía" vincula la noción del vacío con una facultad de la que, como ha dicho C. G. Jung, *hemos aprendido a prescindir [...] perdiendo así una cualidad que es aún característica de la mente primitiva:*

[...] *la mayoría de nosotros hemos transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea*²⁹⁸².

Por ello, la importancia de la idea de *vacuidad* se revela en la concepción de la *cabaña del té*, pero informa sustancialmente a todas las artes extremo-orientales inspiradas por las filosofías zen y taoísta.

Según Tàpies, si bien ha sido en Oriente donde se ha desarrollado esta noción, cada vez más, ha ido penetrando en Occidente, de tal forma que ya no es exclusivo de aquél:

*Mientras en Occidente (y en especial en nuestra tradición judeo cristiana) predomina la creencia de que aquella "geografía" es dual (creador y criaturas, espíritu y materia, alma y cuerpo, idealismo y materialismo) en las culturas "de espíritu oriental" generalmente se piensa que aquella "geografía" es Una, aunque sea una unidad muy especial. Y decimos pueblos "de espíritu oriental" y no pueblos "orientales" a secas porque su visión del mundo hoy no se limita a los que están geográficamente en Oriente sino que es una visión, como mostraremos, cada vez más extendida y más atractiva para una mentalidad moderna*²⁹⁸³.

Así, según Tàpies, las ideas de *modernidad* y *progreso* que, como hemos visto, han dado muestras evidentes de agotamiento e impotencia, se verían renovadas y vivificadas por la adopción de la noción de *vacuidad*.

Por ejemplo, en Occidente, la noción de lo *vacío* se encuentra en la obra y el pensamiento de Jorge de Oteiza y Eduardo Chillida, pero, según Tàpies, han interpretado la idea de *vacío* como extracción de la identidad, de la persona o fragmento de tiempo o simplemente en el sentido vulgar de cavidad. Sin quitarles en absoluto valor a las aportaciones de aquellos, la

²⁹⁸¹ KAKUZU, O., *El libro del té, op. cit.*, p. 52.

²⁹⁸² JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV. AA., *El hombre y sus símbolos, op. cit.*, p. 45.

²⁹⁸³ A.L., p. 79.

noción de lo vacío posee, desde la perspectiva oriental, un sentido más profundo y filosófico.

En cambio, sorprendentemente, Tàpies encuentra singularmente plasmado el principio de *vacuidad* en la obra de Velázquez:

[...] *Velázquez, me sugiere más una idea de movimiento, como si las cosas se estuvieran agitando, los átomos, las energías cósmicas; la luz espacial de su pintura que quita el tiempo a las formas*²⁹⁸⁴.

Lanza así una sorprendente afirmación: Velázquez participa de un sentido profundo de la realidad que le aproxima mucho a la noción de *vacuidad*. En la visión del mundo que plasma en su obra se percibe una noción de la realidad muy similar a lo que estamos tratando. Y, según esto, esta visión le induce a seguir la senda de una progresiva laicización del arte, pintando muy poca pintura religiosa, mientras que muestra, tanto en los temas como en el modo de tratarlos, una *enorme ternura por las cosas humanas en todas sus facetas; desde las humildes vasijas hasta los bufones palaciegos o las faldas de una infanta*.

Así, la adopción de esta visión de la realidad, constituye, según Tàpies, un elemento de *perennidad*, la presencia de un *conjunto de valores durables* que trascienden la historia y que, como ahora en el caso de Velázquez, permiten incluso que un artista pueda ser entendido *sin necesidad de situarlo en su época*.

Ha sido el redescubrimiento del arte de otras civilizaciones, (asiático, africano, precolombino) y la revalorización del arte primitivo cristiano lo que nos ha portado una nueva óptica, una nueva representación del espacio y de la realidad. Por ello, conociendo el manchismo del arte chino o de Pollock se entiende mejor a Velázquez. Es al observar su pintura de cerca - evidentemente, al natural- cuando se puede observar en qué consisten los *valores durables* que le relacionan profundamente con el arte chino o el arte contemporáneo²⁹⁸⁵:

*Entonces se ve clara la portentosa sutileza de este artista inquietante: su forma de tejer los colores, que dicen tanto con tan poco; sí, una especie de agitación del vacío; una intuición del antiguo sentido búdico no dual, hoy avalado por la física subatómica; en fin, un campo de fuerzas donde parece que se encarna la realidad más profunda*²⁹⁸⁶.

De nuevo aparece aquí, en la estética tapiesiana, la relación entre las formas artísticas de las culturas clásicas orientales con la ciencia y el arte modernos. Así, la idea del *pensamiento no dual*, que parte de Oriente, se

²⁹⁸⁴ PUIG, A., Conversaciones... *op. cit.*, pp. 47 y 48.

²⁹⁸⁵ Recordemos cómo los impresionistas reivindicaron a Velázquez.

²⁹⁸⁶ B.N., p. 331.

refleja, incluso inconscientemente, en ciertos artistas "clásicos" y llega hasta lo contemporáneo, enlazando con la visión del mundo de la física, en expresión de Fritjof Capra, *más allá de lo opuesto*²⁹⁸⁷, coincidente con la idea fundamental del budismo, que es *ir más allá de los opuestos [...] el mundo espiritual de la no-diferenciación*. Porque *todos los opuestos son polares (...) aspectos diferentes del mismo fenómeno*, mantienen un equilibrio dinámico y están simbolizados en los arquetipos *yin* y *yang*. Y la superación de la visión dual es el *Tao*, la unidad fundamental de todas las cosas²⁹⁸⁸.

La ciencia moderna ha descubierto una nueva realidad, que ha hecho posible la *unificación de los conceptos que habían parecido hasta ahora opuestos e irreconciliables*. En esta realidad, de pronto, las partículas son a la vez destructibles e indestructibles, la materia es continua y discontinua, y fuerza y materia no son sino aspectos diferentes del mismo fenómeno; en donde los objetos son también procesos y todas las formas son patrones dinámicos; en donde el mundo cuatridimensional es el mundo donde la fuerza y la materia están unificadas y donde la materia puede aparecer como partículas discontinuas o como un campo continuo²⁹⁸⁹. Y, ciertamente, al igual que el *conceptualismo* no "explica" el arte, los científicos, a la hora de realizar sus descripciones, han descubierto que esta realidad se muestra igual de escurridiza, como sucede igualmente en la verbalización de la experiencia estética o mística. El hecho de que la materia, por ejemplo la luz, aparezca a la vez como partículas y como ondas, crea lo que Fritjof Capra llama *koans cuánticos*, inexpresables racionalmente, que se manifiestan en una *extraña especie de realidad física entre la existencia y la no existencia*²⁹⁹⁰, más allá del pensamiento dual:

*Enfrentados con una realidad que mora más allá de los conceptos opuestos, físicos y místicos han de adoptar una forma especial de pensamiento, donde la mente no esté fija en el rígido marco de la Lógica clásica*²⁹⁹¹.

Se trata de la noción de *complementariedad* acuñada por Niels Bohr para referirse a la *idea de partícula y onda como dos descripciones complementarias de la misma realidad*, complementariedad que es, en definitiva, la misma idea de la relación dinámica del *yin* y el *yang* de la filosofía china²⁹⁹².

²⁹⁸⁷ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 163.

²⁹⁸⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 164.

²⁹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 167-168.

²⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 173.

²⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 174.

²⁹⁹² *Ibid.*, De hecho, como narra el propio Capra, Niels Bohr era bien consciente de este paralelismo desde que visitó China en 1937, continuando siempre interesado por su cultura. Cuando fue nombrado caballero en Dinamarca eligió como motivo de escudo de armas el símbolo chino de *t'ai-chi*: Niels Bohr reconoció la profunda armonía entre la antigua sabiduría oriental y la moderna ciencia occidental.

La física moderna ha derribado la teoría clásica de que el mundo estaba compuesto de *partículas sólidas, indestructibles, moviéndose en el vacío*. La teoría cuántica de campo ha diluido la frontera entre el vacío y las partículas y el *vacío se reconoce como una cantidad dinámica de la mayor importancia*²⁹⁹³. De hecho, en el mismo sentido que Tàpies afirma que la representación o, mejor dicho, la *insinuación*, de la vacuidad en una obra plástica puede ser sugerida tanto por lo muy vacío como por lo muy lleno²⁹⁹⁴, los físicos han descubierto que *lo lleno y lo vacío son dos conceptos que no pueden ya permanecer separados*. El *Principio de Mach* ha determinado cómo todos los objetos están influenciados por el medio ambiente²⁹⁹⁵:

[...] *los objetos materiales no son entidades diferentes [...] La unidad básica del cosmos se manifiesta, por consiguiente, no solo en el mundo de lo muy pequeño sino también en el mundo de lo muy enorme*²⁹⁹⁶.

Incluso las circunstancias más nimias de nuestra vida cotidiana están *integradas con los rasgos a gran escala del Universo*²⁹⁹⁷, exactamente del mismo modo que el *Brahman* de los hindúes, el *Dharmakaya* de los budistas y el *Tao* de los taoístas, constituye el campo unificado del que nos habla la ciencia. Es un campo indescriptible, porque no tiene forma. Es la *vacuidad* entendida no como la *nada* sino como *esencia de todas las formas y fuente de toda vida*²⁹⁹⁸.

Se trata, según Tàpies, de la visión de la *realidad definitiva o realidad profunda*²⁹⁹⁹, *Sūnyatā*, *vacuidad* como *vacío viviente que da origen a todas las formas en el mundo fenomenal que puede compararse fácilmente con el campo cuántico de la física subatómica*³⁰⁰⁰.

Incluso la noción oriental de *samsara*, la apariencia fenomenal, el *apego al mundo*, como señala Tàpies³⁰⁰¹, tiene su paralelo en la *teoría de campo* entendida como la *ilusión de una sustancia material creada por una partícula en movimiento*³⁰⁰², teoría de campo que tiene su equivalente en la filosofía

²⁹⁹³ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 235.

²⁹⁹⁴ B.N., p. 167.

²⁹⁹⁵ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 237. El *Principio de Mach*, que tuvo una gran influencia en Einstein, dice que *la inercia de un objeto material -la resistencia del objeto en contra de ser acelerado- no es una propiedad intrínseca de la materia, sino una medida de su interacción con todo el resto del Universo*. Todo cuerpo que rota (por ejemplo la centrifugadora de una secadora) lo hace con relación a las estrellas fijas. Si éstas desapareciesen las fuerzas cantrífugas desaparecerían con ellas.

²⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 238.

²⁹⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 240.

²⁹⁹⁹ V.A., p. 80.

³⁰⁰⁰ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, pp. 240-245.

³⁰⁰¹ B. N., p. 123.

³⁰⁰² CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 241, según F. Capra, la idea del *ch'i* posee el más asombroso parecido con el concepto del campo cuántico en la Física moderna. Como al campo

china en el concepto de *ch'i*, *respiración o energía vital* que anima el Cosmos³⁰⁰³.

El *ch'i* (*ki*, en japonés) es la energía vital que posee el Universo. Tiene poco que ver con la noción de lo espiritual en Occidente. La filosofía oriental entiende que esta fuerza se encuentra en la esencia de todas las cosas, es algo físico, semejante a la electricidad, y es algo real y plástico, y por lo tanto se puede manipular, por lo que es fundamental para la práctica de cualquier arte:

*[...] los chinos, como los hindúes y los japoneses, postulan la existencia de una energía, el "ch'i" que es la sustancia fundamental constituyente de todo lo que existe en el mundo físico [...] toda materia está formada de fuerza acumulada y por lo mismo todas las líneas de la naturaleza están vivas y el artista debe reflejar a toda costa el ritmo o movimiento vital de cada línea. [...] toda la naturaleza se mueve constantemente en alguna dirección*³⁰⁰⁴.

Esta visión del mundo ha producido una de las más bellas imágenes que imaginarse pueda, en referencia a la relación entre el misticismo oriental y la ciencia moderna: la *danza cósmica*, que en el físico Fritjof Capra ha tenido carácter de auténtica revelación³⁰⁰⁵. En este sentido, dice Tàpies:

*Y así deberíamos seguir con el tema de la comprensión de los contrarios a que ha llevado la teoría de la relatividad y en particular la introducción de la idea de complementariedad, el del universo dinámico o de la "danza cósmica", el de la necesidad de ir más allá del lenguaje ordinario*³⁰⁰⁶.

La metáfora de la danza cósmica, que hace referencia a Shiva, dios creador a la vez que destructor, en equilibrio dinámico, a través del sonido y la danza, tiene su paralelo en física moderna en la teoría de campo cuántico por la que *todas las interacciones entre los componentes de la materia tienen lugar a través de la emisión y absorción de partículas virtuales. Más que eso aún, la danza de la creación y la destrucción es la base de la mismísima existencia de la materia*³⁰⁰⁷.

Quedan así, a través de la metáfora de la danza cósmica, íntimamente relacionadas la antigua mitología, el arte religioso y la Física moderna³⁰⁰⁸.

Sobre la metáfora de la danza cósmica personificada en Shiva, ha dicho Ananda Coomaraswamy:

cuántico, a ch'i se le concibe como una forma de materia tenue y no perceptible que está presente por todo el espacio y que puede condensarse en objetos materiales sólidos. En torno a la noción de *ch'i* (*ki*, en japonés) véase SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, pp. 44, 104, 110 y 114.

³⁰⁰³ *Ibid.*..., p. 242.

³⁰⁰⁴ RACIONERO, L., *Textos...*, *op. cit.*, pp. 48 y 49.

³⁰⁰⁵ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁰⁶ B.N., p. 184.

³⁰⁰⁷ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 276.

³⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 278.

*Esto es poesía, pero no por ello menos ciencia*³⁰⁰⁹.

Y, de nuevo aquí, Tàpies propone la obra de Velázquez como ejemplo de la captación, a través de lo que llama *agitación del vacío*, de una realidad *auténtica*:

[...] desde una vida más bien monótona, sin situaciones espectaculares, sin esos estrellatos que a menudo enmascaran la impotencia, y, desde luego, sin muchas de las ligaduras religiosas, ideológicas, políticas e incluso estéticas, que a veces contribuyen a enturbiar el arte.

*Esta enunciación de interrelaciones afines a cualquier materia terrena es lo que hace que la pintura de Velázquez siga pareciéndonos objeto digno de contemplación y de utilidad suma. No solo como modelo para artistas, sino también y sobre todo como estímulo penetrante para la comprensión y la construcción de la auténtica realidad. Que ésta sería, al fin y al cabo -en pintura, palabra y obra-, alcanzar la relación apropiada entre todos los seres humanos y la de éstos con toda la naturaleza*³⁰¹⁰.

De manera altamente significativa, por lo excepcional, y precisamente para señalar la importancia de la nueva visión de la realidad y la aplicación de la noción de *vacuidad*, Tàpies accedió en su momento a tratar la significación de una de sus piezas:

*Si tuviera que señalar el vacío mediante una obra se me haría difícil, porque no se puede visualizar. Hay cosas que solo se pueden señalar pero que no se pueden definir [...] pero de lo señalado, que puede ser lo pintado, en mi caso, yo no sé el resultado. En mi cuadro "Ni identidad" (2003) en donde figura una raíz cuadrada, queda bien clara la indefinición. Para que no haya dudas acerca de lo que no hay respuesta preconcebida específica, después de una sucesión de cruces o signos que indistintamente pueden ser percibidos como + escribo "ni identidad permanente, ni idea de persona, ni de ser viviente, ni de un tiempo de existencia", de todo esto haya que sacar la raíz cuadrada. Ahí está lo inaprensible, lo que no se puede coger. Con ello lo que quiero indicar es que no puedo expresar el vacío, pero sí puedo señalarlo, indicarlo. Hay cosas que no se sabe qué son, pero se pueden señalar; pero el vacío, ¿cómo se señala? En algunas obras sugiero el vacío, la ausencia; mis recursos son a veces muy elementales y están dados por medio de una repetición de objetos o sugerencias que pueden provocar la sensación de vacío, que se puede identificar con la de ausencia. En realidad son ideas que más o menos he leído en temas budistas, como la idea de desprendimiento, que intento plasmar. Se trata de irse vaciando de todas las cosas que forman nuestra entidad, identidad que a veces solo sirve conceptualmente, porque nos es útil para vivir, pero que no responde a la verdadera realidad*³⁰¹¹.

³⁰⁰⁹ Citado en *ibid.*

³⁰¹⁰ B.N., p. 331.

³⁰¹¹ *Ibid.*, p. 49.

El procedimiento se invierte: se inicia la obra no, como es tradicional, a partir de la composición de los cuerpos y su encaje en el cuadro, sino desde el mismo espacio vacío, de donde todo nace:

*Mediante unos "medios hábiles" tengo que provocar en quien ve mi obra la impresión y la emoción de que trabajo en un espacio que considero como el primer referente, del que tiene que emerger todo y, acto seguido, tengo que conseguir que quede patente todo lo que hay en aquel espacio, que surgió de él pero en el que está todo indisolublemente inmerso*³⁰¹².

Efectivamente, la *vacuidad* es, según la filosofía oriental, aquello de donde surge todo y a donde todo volverá.

El objetivo del budismo zen es la liberación de la visión fraccionada de las cosas. Por eso no hemos de contraponer lo *vacío* a la *forma*. Porque, como dice el *Prajñāparamita Hridayan Sutra (Sutra del Corazón)*, *la forma es el vacío y el vacío es en verdad la forma*. No se trata de la idea simplista de que *todo es uno*, sino que las cosas son *así como son*, pero no están compartimentadas y separadas unas de otras. Todas las cosas y los sucesos están relacionados y no existen los unos sin los otros. Por eso la mente racional fracasa cuando intenta aprehender la *realidad profunda*. Por eso, siguiendo a Sakuwazara, en relación a la explicación del *Principio Único* que representa la unión bipolar del *yin* y el *yang*, dice Tàpies:

[...] *para los antiguos japoneses lo que produce y organiza el universo es "Taikyoku", el universo-éter o la naturaleza íntima, "Śūnyatā" en sánscrito, "Ku" en japonés. Es el famoso concepto de la vacuidad oriental que está en la base de todo, el principio originario, el tao completamente misterioso e innombrable, pero que el sabio místico intuye o del que tiene vivencia -no un conocimiento intelectual- y al que también tienen un cierto acceso algunos poetas o algunos artistas*³⁰¹³.

El *conocimiento* es la intuición del *tao*. De ahí lo limitado de su traducción como *camino*:

El Tao, literalmente significa Camino. Se ha traducido por la Vía, el Absoluto, la Ley, la Naturaleza, la Razón Suprema, el Modo. Estas traducciones no son incorrectas, pues el uso del término por parte de los taoístas difiere según el tema de la indagación. El propio Lao Tsé dijo de él lo siguiente: "Hay una cosa que lo contiene todo, que ha nacido antes de la existencia del Cielo y de la tierra. ¡Qué silenciosa! ¡Qué solitaria! Está sola y no cambia. Da vueltas sin peligro para sí misma y es la madre del universo. No conozco su nombre y por lo tanto la llamo Camino. De mala gana la llamo el Infinito. La infinitud es lo Fugaz, lo Fugaz es Lo que desaparece, Lo que desaparece es Lo que vuelve". El Tao está en el Paso más que en el Camino.

³⁰¹² *Ibid.*, p. 50.

³⁰¹³ *Ibid.*, p. 312.

*Es el espíritu del cambio cósmico, el crecimiento eterno que vuelve sobre sí mismo para producir nuevas formas. Se repliega sobre sí mismo como el dragón, el amado símbolo de los taoístas. Se pliega y se despliega al igual que las nubes. Se podría decir del Tao que es la Gran Transición. Subjetivamente, es el Estado de Ánimo del Universo. Su Absoluto es lo relativo*³⁰¹⁴.

Con razón ha dicho Martin Heidegger que la palabra china *Tao* es tan difícil de traducir como la palabra griega *λόγος* o la alemana *Ereignis*³⁰¹⁵ e, igualmente, supo ver lo limitado de su traducción como *camino*, para entenderlo como *evento*:

*[...] podría ser el camino que todo lo en-camina (der alles be wëgende Weg) [...] Quizá en la palabra "camino", tao, se oculte el misterio de todos los misterios del decir pensante [...] Todo es camino*³⁰¹⁶.

Lao-Tse, ejemplifica la importancia de lo vacío en la vida cotidiana. Lo verdaderamente esencial solo reside en el vacío, tanto en una habitación, como en un jarro de agua, ni la forma ni el material son esenciales, sino el vacío que contienen y que les hace útiles.

*El vacío es omnipotente porque lo contiene todo. Sólo en el vacío es posible el movimiento*³⁰¹⁷.

La recepción de la idea de *vacuidad* implica la adopción de una actitud personal correcta. Se trata de una *reintegración en el ser*, de la superación de la fragmentación y la reunificación del hombre consigo mismo y con la naturaleza:

*Un hombre capaz de hacer de sí mismo un vacío en el que los demás puedan entrar libremente sería el dueño de todas las situaciones. El todo siempre puede dominar la parte*³⁰¹⁸.

³⁰¹⁴ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 35. De todos modos, como señala Caridad Díaz-Fáes, aunque todo el sistema de la filosofía taoísta reposa sobre el concepto del *Tao*: *Este concepto no es, sin embargo, original de Lao Tsé, aunque éste lo convirtiese en el tema central de sus teorías, sino que lo hallamos en el corazón mismo del pensamiento chino.*

La palabra Tao proviene de la combinación de dos caracteres: ch'o, que representa un pie dando un paso y shou, una cabeza. El uso de tao en el sentido de vía, camino, se derivaría del signo ch'o, mientras que el de shou implicaría la idea de pensamiento, es decir, una ruta de tipo espiritual. (...) Existe la evidencia de que, además, esta combinación simboliza la idea de totalidad. En DÍAZ-FAES, C., Prólogo a *Tao-Te-Ching*, de Lao Tse, Morata, Madrid, 1983, (1961). En el mismo sentido, ver JUNG, C. G., y WILHELM, R., El secreto de la flor de oro, *op. cit.*, p. 37 y ss. También, GONZÁLEZ VALLÉS, J., *Historia de la filosofía japonesa*, Tecnos, Madrid, 2000, pp. 42-50.

³⁰¹⁵ Citado en SAVIANI C., El Oriente de Heidegger, *op. cit.*, p. 20.

³⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁰¹⁷ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 42.

³⁰¹⁸ *Ibid.*

La superación de la visión dual del mundo no es exclusiva de Extremo Oriente. Tàpies relata cómo el maestro sufí Ibn Arabí contestó un "sí" seguido de un "no" a Averroes cuando este interpretó un sí como afirmación racionalista:

*Entre el sí y el no los espíritus se apartan de su materia y las nuca se separan del cuerpo*³⁰¹⁹.

Según la ciencia moderna, en el mismo sentido que Tàpies³⁰²⁰, comprender el equilibrio dinámico entre el pensamiento racional y la intuición mística, implica *sufrir una transformación*:

[...] *podría incluso decirse que el conocimiento es la transformación*³⁰²¹.

De igual modo, como indica Tàpies, alcanzar este *pensamiento no dual*, significa alcanzar el auténtico *conocimiento*:

*Como todo lo que "aparece" es dual: ni el Conocimiento que nos hace discernir el bien del mal puede existir nunca si no comporta aquella Inocencia, ni la Inocencia tiene sentido sin el Conocimiento*³⁰²².

Y llegar a este conocimiento conllevaría un radical cambio en nuestra actitud y comportamiento. Para F. Capra, este conocimiento *no puede estar separado de una forma determinada de vida* (y es necesario) *que se convierta en su manifestación viviente*.

Igualmente, Tàpies piensa que la consecución de este conocimiento tiene grandes consecuencias para la *vida cotidiana y toda nuestra conducta* desde la perspectiva de una *"realidad" vista como vacuidad no dual*³⁰²³.

Sin embargo, la sociedad actual todavía está basada en la *visión mecánica y fragmentada del mundo*³⁰²⁴. Aquella visión del mundo que hermana la mística oriental con la Física moderna, aún no ha sido instaurada en una actualidad que *no refleja la armoniosa interrelación que nosotros observamos en la naturaleza*³⁰²⁵.

Los principios de *vacuidad y la unidad fundamental de todas las cosas* intuidos en la experiencia, poseen unas extraordinarias consecuencias para la estética. Como ya hemos indicado, el principio de vacuidad trasciende la noción de *empatía* de la estética occidental porque, dentro de la noción de

³⁰¹⁹ V.A., p. 73.

³⁰²⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰²¹ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 349.

³⁰²² B.N., p. 166.

³⁰²³ *Ibid.*, p. 167.

³⁰²⁴ CAPRA., F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 349.

³⁰²⁵ *Ibid.*, p. 350.

vacuidad, se produce la fusión de sujeto y objeto³⁰²⁶ y como todas las cosas están interrelacionadas bajo este principio, resulta que los poetas y artistas imbuidos del espíritu oriental no saben dónde acaba la pintura y comienza la poesía. De hecho, *no sienten la antítesis entre el hombre y la naturaleza*. Y, aunque no debe confundirse con un sentimiento de identidad ni de eterna tranquilidad, *el poeta percibe la flor real porque vive como ella, en ella*:

*Pues la vida es un todo integral e indivisible, sin superficie ni interior; a partir de aquí, no hay ningún (agitado movimiento) que se pueda separar de la vida en sí misma*³⁰²⁷.

De lo visto hasta aquí, se infiere que para Tàpies no existe más salvación que la individual, a través de la transformación personal, para la que es relevante la experiencia estética, no solo del arte, sino también, en su más amplio y vital sentido, en su pretensión de una nueva *visión estética* del mundo, a partir de la cual la sociedad en su conjunto puede tomar un camino hacia un nuevo horizonte de reconciliación y unidad.

Este "individualismo" es otra de las características del pensamiento oriental. Resalta específicamente la faceta subjetiva e individual del Tao. Más que camino, -dice Lao Tse- se trata del *paso*, en el mejor de los sentidos del *se hace camino al andar* machadiano. De ahí lo acertado de la traducción de Richard Wilhelm del *tao* como *sentido*, en donde se expresa, o mejor, se requiere, una actitud, una disposición individual para la experiencia, la intuición de *lo uno en toda multiplicidad*³⁰²⁸.

Esta idea es incluso anterior al *I-Ching*, del que son justos herederos el taoísmo y el zenismo y que, según Tàpies, solo es alcanzable individualmente, mediante la introspección y a través de la experiencia mística, entendida esta, *de acuerdo con las tradiciones orientales más serias, los grandes "heterodoxos" europeos y la psicología moderna*, no en su idea trascendente, sino como *una simple disposición psicológica vertida hacia todo lo que aún es desconocido; una intuición viviente*:

*Un cierto "ascetismo" (aunque sólo sea en el sentido de rechazar las frivolidades alienadoras), "el amor, la contemplación" o estado de ánimo abierto a la posible captación "instantánea" de nuestro ser*³⁰²⁹.

Y este conocimiento individual se encuentra en perfecta coincidencia con el individualismo del taoísmo y budismo zen, desarrollados históricamente en el sur de China (Lao Tse y Chuang Tsé pertenecieron al

³⁰²⁶ SUZUKI, D.T., El zen..., op. cit., p. 237.

³⁰²⁷ *Ibid.*

³⁰²⁸ WILHELM, R. "Introducción", I ching. El libro de las mutaciones, op. cit., p. 67.

³⁰²⁹ R.A., pp. 54 y 55.

área meridional) frente al sentido social y convencional del confucianismo septentrional³⁰³⁰.

Esta experiencia individual es a lo que C. G. Jung llama *introvisión*, aquella que procura un *método de introspección del inconsciente*³⁰³¹.

Pero este "individualismo" posee unas profundas consecuencias en lo social, pues es la suma del conocimiento de los individuos lo que conforma una *sociedad sabia*. Así también es entendida por Tàpies, no como posición egoísta, sino precisamente como no contrapuesta a lo social, en cuanto que encarna un conjunto de *valores reales* del individuo³⁰³².

Lo contrario de este *conocimiento* es la *avidya*, la ignorancia o ausencia de iluminación; ocurre cuando la mente permanece estancada (racional, analíticamente) en un punto³⁰³³.

La negación de la ignorancia y la tensión hacia este *Conocimiento*, según Tàpies, es una constante en la historia y propugna, por encima de estériles colectivismos, el *retorno a la intervención del individuo aislado*³⁰³⁴, que se encuentra así liberado de las imposiciones circunstanciales de la realidad socio-económica. Se trata de un proceso individual de purificación que persigue el *vacío del corazón*, vacío en estado de iluminación en la que *desaparece la división interior y alcanza el Tao*³⁰³⁵.

Permaneciendo en este mismo ámbito, uno de los "temas" más importantes a representar a través del arte, según Tàpies, siguiendo la idea oriental de la impermanencia, es *el carácter efímero de la vida*³⁰³⁶.

Del mismo modo, la necesidad del camino de la austeridad, consecuente con el principio de *vacuidad*, se concreta, -como señala O. Kakuzo-, en el profundo significado simbólico y práctico de la *cabaña del té*. Todo en ella recuerda la fugacidad de la vida, sus materiales endeble, como el techado de paja o la debilidad de los muros y pilares y, en general, el uso común de estudiados materiales significaban que:

*Lo eterno solo se encuentra en el espíritu que, encarnado en este sencillo entorno, lo embellece con la luz sutil de su refinamiento*³⁰³⁷.

De nuevo aquí, en la estética oriental, la necesidad de seguir la tradición, y, por lo tanto, un cierto sentido de lo social o colectivo, y en el mismo

³⁰³⁰ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 36 y 37.

³⁰³¹ JUNG, C.G., prólogo a *I-Ching, el libro de las mutaciones*, Edhasa, Barcelona, 1977, (1960), p. 22.

³⁰³² R.A., p. 55.

³⁰³³ SUZUKI, D.T. El zen..., *op. cit.*, p.69.

³⁰³⁴ B.N., p. 106.

³⁰³⁵ DIAZ-FAES, C., Prólogo a *Tao-Te Ching*, de Lao Tse, Morata, Madrid, 1983, (1961).

³⁰³⁶ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 79.

³⁰³⁷ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 64.

sentido de la expresión de la personalidad que hemos visto repetidamente defendido por Tàpies, no se excluye lo individual. Por eso en la construcción de la habitación o cabaña del té, aun respetando ciertas características generales señaladas por la tradición, se realiza según la expresión personal:

*[...] es una aplicación del principio de la vitalidad en el arte. El arte, para ser plenamente apreciado, debe ser conforme a la vida contemporánea. No se trata de ignorar los derechos de la posteridad, sino de gozar más del presente. No se trata de desdeñar las creaciones del pasado, sino de tratar de asimilarlas en nuestra conciencia. La conformidad servil a las tradiciones y fórmulas dificulta la expresión de la individualidad en la arquitectura*³⁰³⁸.

Para explicar los principios de vacuidad y la unidad fundamental de todas las cosas, Tàpies acude a la fuente originaria, el *I Ching*:

*Como se deduce del I Ching, el famoso Libro de las transformaciones, "Taikyoku" se hace patente porque es la unidad polarizada: un polo cargado de energía yang (constructiva, pesante, centrípeta, calórica ...) y otro polo de energía yin (dilatadora, fría, ascendente...) dos polos en constante oposición dinámica que da lugar a las infinitas transformaciones que crean el universo. Lo expresado famoso dicho que tanto agrada a Lao Tse: el uno produce el dos, el dos produce el tres, el tres es la manifestación de todos los seres posibles. No se trata, pues, de un dualismo corriente, porque todos los seres y todos los fenómenos participan, en distintas proporciones, de las dos energías*³⁰³⁹.

Y en el mismo sentido dice D.T. Suzuki:

*La comprensión intuitiva o experimental de la Realidad verbalmente formulada como "Todo en Uno y Uno en Todo" es la afirmación fundamental enseñada por todas las escuelas de budismo. Es la terminología de la escuela prajñā, esta proposición se formula así: śūnyatā (vacuidad) es tathata (mismidad) y tathata es śūnyatā; śūnyatā es el mundo de lo Absoluto y tathata es el mundo de lo particular*³⁰⁴⁰.

Por lo mismo, en el pensamiento tapiesiano la obra de arte tiene una función última: la sugerencia de la *vacuidad*, de lo *absoluto*:

*Es una forma de mostrar que un ser absoluto o un dios es perceptible en todas las manifestaciones de lo vivo, -hasta en las pequeñas cosas más vulgares o despreciadas- mediante esta encarnación de un cierto poder o de una energía total como la del cosmos [...]*³⁰⁴¹

³⁰³⁸ *Ibid.*

³⁰³⁹ B.N., p. 313.

³⁰⁴⁰ SUZUKI, D.T., *El zen...*, p. cit., p. 35.

³⁰⁴¹ B.N., p. 341.

Para Tàpies, el hecho de que Occidente, a pesar de que ha sido reconocido por una tendencia minoritaria, se haya mostrado impermeable al nuevo paradigma, así como a la sabiduría oriental, provoca gravísimas consecuencias:

Se trata de un peligro bastante conocido hoy en la llamada civilización occidental, y que, precisamente, conlleva, como tantas veces se ha dicho, la propia dinámica de los modelos de creencias que quizá nos hayan proporcionado un desarrollo material espectacular, pero sin duda, como observó Joseph Needham, igualmente nos han conducido a una suerte de período medieval invertido donde el exceso de cientifismo y tecnología está llegando a hacernos temer la continuidad de la vida sobre el planeta³⁰⁴².

En este mismo sentido, ha dicho Joseph Needham:

Hemos señalado antes el hecho histórico de que la ciencia y la tecnología modernas surgieron en Europa y se extendieron por las Américas. Todos los habitantes de esos países aceptan este hecho como una cosa de cajón. Es probablemente la principal autojustificación semiconsciente de aquellos sentimientos de superioridad que muchos de ellos albergan hacia otros pueblos. Ya se ha indicado la escasa base real de esta actitud. Pero lo que a menudo no se reconoce de forma tan clara es que la psicología de dominio que durante los últimos siglos ha caracterizado a los pueblos que habitan las orillas del Atlántico es el resultado directo del vasto poder sobre la naturaleza a que dio lugar el movimiento científico del Renacimiento. Hoy en día esta psicología se ha convertido en una amenaza para el mundo³⁰⁴³.

Esta amenaza puede ser conjurada a través de un cambio de mentalidad. Y, según Tàpies, el arte puede ayudar a ello:

[...] invitar simplemente a mirar y a dejarse llevar por unos mensajes que, si reúnen todos los componentes que requiere la magia del arte, sin duda tiene la posibilidad de despertar en nosotros el estado que llamamos de "contemplación", tan benéfica, del Misterio, del Tao, de la Realidad última, etc., vengan de donde vengan y de la época que sea. Cualquiera que, lejos de ser fantasías superficiales de artistas y poetas, es preciso reivindicar como una necesidad para nuestra salud (o salvación) tanto individual como colectiva³⁰⁴⁴.

De nuevo aquí, la noción de *conocimiento* no implica la acumulación de saberes típicamente occidental, sino más bien de desprendimiento, se deriva de la posición del hombre en el universo, del que no es dueño.

Este *desprendimiento*, que tiene igualmente su origen en la noción de *vacuidad*, conculca el exceso de racionalización y de discriminación de la

³⁰⁴² V.A., p. 55.

³⁰⁴³ NEEDHAM J., Dentro de los cuatro mares, *op. cit.*, p. 25.

³⁰⁴⁴ A.L., p. 96.

realidad. Y, según nuestro autor, uno de los caminos de superación de este exceso lo indica el budismo:

*Es la concepción búdica del anabhoga-caryá, "acción hecha inocentemente, sin esfuerzo y sin lucha" que los occidentales hemos perdido al comer del árbol del Conocimiento de donde surge el bien y el mal; y que para los orientales es un pensamiento misterioso que proviene de la Vacuidad para darnos el mundo de las multiplicidades [...]*³⁰⁴⁵.

La idea de *pobreza*, derivada del de *vacuidad*, ha de afectar a la vida toda. Se trata de una conciencia que, a través del ascetismo, conduce hacia un mundo más armónico. Y para ello no se trata de doblegar nuestros deseos e instintos y mucho menos darse a la automortificación, sino, precisamente, en el sentido de la noción de armonía (*wa*) con la naturaleza, adoptar una actitud de respeto hacia ella y hacia nosotros mismos, noción que, como recuerda Tàpies, inspira el principio *wabi sabi*³⁰⁴⁶, que no es ni más ni menos que el descubrimiento de la *sencilla verdad de la naturaleza*³⁰⁴⁷.

En esto consiste la *pobreza* tal como la entiende la filosofía oriental, se trata de la *pobreza noble* que pretende, paradójicamente, realizar la libertad interior *manteniendo sus propiedades al más bajo nivel posible*³⁰⁴⁸, eliminando las tendencias egoístas y destructivas hacia la naturaleza, lo que conculca frontalmente el materialismo que inspira el industrialismo y el comercialismo que conllevan grandes dosis de capacidad autodestructiva. No se trata, pues, de aumentar el nivel de vida, si no de *elegir la igualdad de vida*³⁰⁴⁹.

9. VACUIDAD, FRAGMENTACIÓN Y DISOLUCIÓN ESTÉTICA.

Como estamos viendo reiteradamente, Tàpies ha recepcionado la noción de *fragmentación*, categoría central en la modernidad desde el pensamiento ilustrado, así como la vocación conciliadora y reintegradora de la ciencia estética y del arte, es decir, de su función *operativa*, en la consecución del *hombre total*, formulada en las *Cartas* de Schiller³⁰⁵⁰.

Sin embargo, es esa misma estética la que ha sufrido su propia fragmentación por los embates de las ciencias modernas, en lo que se ha dado en llamar la *disolución de la estética en las ciencias humanas*³⁰⁵¹, sobre todo a

³⁰⁴⁵ E.A., p. 210.

³⁰⁴⁶ B.N., p. 53.

³⁰⁴⁷ JUNIPER, A, *Wabi sabi, op. cit.*, p 13.

³⁰⁴⁸ GONZÁLEZ VALLES, J., *Historia de la filosofía japonesa*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 511.

³⁰⁴⁹ SUZUKI, D.T., *El zen, op. cit.* p. 234.

³⁰⁵⁰ MARCHAN FIZ, S., *La estética...*, *op. cit.*, p. 67.

³⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 162.

manos de la sociología y la psicología experimental. Pero, además, y como dice Mario Perniola, en el propio nacimiento de la estética como disciplina y en la propia *noción de lo estético* se encuentra implícita la tendencia hacia una conciliación de los opuestos:

[...] *para la existencia de lo estético se hace esencial, al menos, la posibilidad del fin de un conflicto, de una paz verdadera, de un momento pacificador en el que dolor y lucha se vean, si no definitivamente cesados, si al menos, momentáneamente suspendidos*³⁰⁵².

Pero es evidente que la estética en cuanto disciplina unificadora, sobre todo en su dialéctica razón/sentimiento, se ha visto desgarrada por otra forma distinta de *sentir* del siglo XX que ha provocado la *imposibilidad de la estética para proporcionar una interpretación teórica del sentir contemporáneo*³⁰⁵³.

Desde muy temprano, Tàpies tomó conciencia de que el pensamiento y la estética de Oriente poseen los instrumentos que permiten la consecución de una *visión estética* integradora, un método hacia la unidad, una reflexión y una praxis que tienden hacia la consecución del *hombre total*, salvando así las aporías del arte, la estética y la filosofía especulativa de Occidente.

En Occidente, como ha señalado Chantal Maillard, existe una aguda conciencia del *fin del progreso*, o sea, el *fin de la historia*, -cumpliéndose así el pronóstico de Joseph Needham del regreso al Medievo-, y se encuentra en un *callejón sin salida* [...] *atrapados dentro de su propia racionalidad*³⁰⁵⁴, sufriendo así de nuevo la escisión entre sentimiento y racionalidad. Y la *estética*, informada de la sabiduría oriental, puede enseñarnos a mantener una *actitud admirativa y desinteresada, restituyendo* [...] *a la conciencia su abertura y a la vida humana su inefable consistencia*³⁰⁵⁵.

Según Tàpies, también en Occidente se han formulado *principios de unidad similares* que han pretendido la consecución del *hombre total*³⁰⁵⁶, pero, ha sido en Oriente donde se ha desarrollado más nítidamente:

Muchos de los valores orgullosos de nuestra civilización se nos antojan de repente las ordinariaces e injusticias más groseras. Vemos, con Alan Watts, que nuestro mundo se hunde porque nos falta aquí el principio de unidad que da realmente sentido de auténtica finalidad a la vida humana, sin necesidad de

³⁰⁵² PERNIOLA, M., La estética del siglo veinte, *op. cit.*, p. 194.

³⁰⁵³ *Ibid.*

³⁰⁵⁴ MAILLARD, C., *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid, 2008, (2000), p. 74.

³⁰⁵⁵ *Ibid.*, pp. 74 y 75.

³⁰⁵⁶ B.N., p. 93

*esperanzas en un más allá. Ni la filosofía ni la ciencia occidentales ofrecen este principio*³⁰⁵⁷.

Una de las escisiones más dolorosas en el hombre moderno es el de la especialización³⁰⁵⁸ que, según Tàpies, puede alcanzar incluso al artista en su *especialización mercantilizada*³⁰⁵⁹. Singularmente, la filosofía oriental ha formulado el concepto de *fluidez*, que implica una mente libre de toda fijación *manteniéndola en estado de constante movilidad*, para cada arte y la vida toda. Por ello, en el ámbito de la praxis artística, si bien se puede considerar un éxito importante dominar un arte determinado, es aún más importante la consecución del hombre no especializado, es lo que llama *hombre de fluidez globalizante*, que es aquél que:

*[...] puede aplicar la experiencia alcanzada en un campo u otro con perfecta prontitud [...] Estos, sin embargo, son escasos; la mayor parte de los seres humanos estamos especializados. En todo caso, lo más importante es alcanzar la mente original de verdad e integridad que no conoce falsedad y el resto vendrá por sí mismo*³⁰⁶⁰.

La *fragmentación* proviene también de cierta visión del mundo. Como ha señalado Tàpies³⁰⁶¹, la concepción cartesiana del universo como una gran máquina divide radicalmente en dos la realidad al separar la *res cogitans* (mente) de la *res extensa* (materia). Por lo mismo dice Fritjof Capra:

*Como consecuencia de la división cartesiana la mayoría de individuos tiene conciencia de sí mismos como egos aislados existiendo "dentro" de sus cuerpos. La mente ha sido separada del cuerpo y se le ha dado la fútil tarea de controlarle, causando de esta manera un conflicto aparente entre la voluntad consciente y los instrumentos voluntarios. Cada individuo ha sido dividido además en un gran número de compartimentos separados de acuerdo a sus actividades, talentos, sentimientos, creencias, etc., que están ordenados en un sinfín de conflictos generadores de confusión metafísica y frustración continuos*³⁰⁶².

La misma noción de *fragmentación* que ya hemos visto como categoría, central en la modernidad y nodal en la estética tapiesiana, es formulada también por la filosofía oriental. Esta escisión, tanto interior como exterior al hombre, es también observada por la ciencia moderna que advierte del peligro que esta percepción conlleva por las consecuencias de degeneración ecológica:

³⁰⁵⁷ P. A., p. 66.

³⁰⁵⁸ MARCHAN FIZ, S. La estética..., *op. cit.*, p. 66.

³⁰⁵⁹ P.A., p. 62.

³⁰⁶⁰ SUZUKI, DT., El zen..., *op. cit.*, p. 111.

³⁰⁶¹ B.N., p. 179.

³⁰⁶² CAPRA, F., El tao..., *op. cit.*, p. 30.

Esta fragmentación interna del hombre refleja su concepto del mundo "exterior" visto como una multitud de objetos y acontecimientos separados. El entorno natural es tratado como si se compusiese de partes separadas para ser explotadas por diferentes grupos de interés. El concepto fragmentado se extiende más a la sociedad que está dividida en diferentes naciones, razas, grupos religiosos y políticos. La creencia de que todos estos fragmentos -en nosotros mismos, en nuestro entorno y en nuestra sociedad- están realmente separados puede verse como la razón esencial de la actual serie de crisis social, ecológica y cultural³⁰⁶³.

Esta visión escindida de la realidad tiene nefastas consecuencias, porque hace prosperar la división de la humanidad por la injusta distribución de los recursos naturales³⁰⁶⁴.

Contrariamente a esta percepción escindida, según Tàpies, se ha de invocar la *noción del cosmos como un todo* del pensamiento de los filósofos presocráticos y de las tradiciones orientales³⁰⁶⁵ y aceptar la nueva visión del mundo que ofrece la ciencia moderna, hacia una conciencia no dual e *iluminación unificadora*³⁰⁶⁶, exactamente en el mismo sentido en que Fritjof Capra demanda superar esta fragmentación y regresar *de nuevo a la idea de unidad expresada en las primeras filosofías griegas y orientales*³⁰⁶⁷. Este es, según Tàpies, el objetivo final del misticismo oriental: *experimentar todos los fenómenos del mundo como manifestaciones de la misma realidad definitiva*³⁰⁶⁸.

10. MÉTODOS. LA VÍA MÍSTICA ORIENTAL.

Cualquier rama del conocimiento humano, aunque sea el estudio de la tierra y los rayos cósmicos, tropieza con el misticismo tan pronto como profundiza un poco [...]

Lin Yutang (La sabiduría China).

Relata Tàpies en su "Memoria Personal" cómo, desde los años cincuenta, procuró indagar caminos o métodos que le aproximasen a una visión del mundo diferente, estudiando al efecto los textos clásicos de la filosofía oriental y del psicoanálisis jungiano. Igualmente relata cómo, siguiendo el consejo de Einstein de que no se ha de seguir un solo sistema epistemológico,

³⁰⁶³ *Ibid.*

³⁰⁶⁴ *Ibid.*

³⁰⁶⁵ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 100

³⁰⁶⁶ V.A., p. 89.

³⁰⁶⁷ CAPRA, F., El tao..., *op. cit.*, p. 31.

³⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 32.

concluyó que ni el realismo, ni el idealismo, ni el positivismo, tenían la exclusiva del método de lo que le interesaba: superar el clasicismo y buena parte del pensamiento y la estética occidental y emprender un camino de conocimiento hacia *una nueva manera de ver la realidad*³⁰⁶⁹.

Así, entendió que la dialéctica, tal como la formulaba el marxismo, era la misma dialéctica de la filosofía oriental, pero esta proporcionaba los mecanismos para superar la dicotomía fuertemente enraizada en Occidente y causa de mil males: la contraposición entre *materialismo* y *espiritualidad*.

Se trataba, en expresión de E. Fromm, de una *lógica paradójica*, desarrollada a partir del pensamiento chino e indio, y cuya comprensión, aunque extremadamente difícil, abría todo un mundo de posibilidades³⁰⁷⁰.

Tàpies relata también cómo, muy tempranamente, un autor catalán, Lluís M. Xirinacs, le mostró por qué podía no haber contradicción entre materialismo y religión. Y el pensamiento que proporcionaba la superación de esta dicotomía se encontraba en el *hinduismo* y *el budismo actualizados*³⁰⁷¹. El pensamiento oriental parecía así señalar el camino para establecer una nueva manera de ver la realidad.

Anteriormente hemos tratado el problema relativo a la relación entre arte y psicología. Allí expusimos cómo Tàpies concedía una gran importancia a este aspecto desde el momento en que, a través de sus estudios, toma conciencia de que el descubrimiento de lo *inconsciente* constituye un hito fundamental en la historia³⁰⁷².

Y, desde luego, este ámbito está íntimamente relacionado con la cuestión gnoseológica.

Su interés preferente se cifró en el pensamiento y la praxis desarrollados por Carl Gustav Jung en su formulación del juego entre *inconsciente* y *simbolismo* que constituyó para nuestro autor un posible camino a través del que superar la percepción de la *realidad aparente*.

Entre las obras que relacionan los métodos de conocimiento de Oriente y el psicoanálisis cabe destacar *El secreto de la flor de oro*, -con prólogo de Jung e interpretación de R. Wilhelm, reconocido sinólogo y traductor del *I-Ching*- y en la que se vierte una convicción largamente expresada por Tàpies: la necesidad de tender *un puente entre Este y Oeste para legar a Occidente la preciosa herencia de una cultura milenaria* [...] ³⁰⁷³

En todo caso, Tàpies encontró desde muy temprano el camino de Oriente:

³⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 300.

³⁰⁷⁰ *Ibid.*

³⁰⁷¹ *Ibid.*,

³⁰⁷² M.P., p. 301.

³⁰⁷³ JUNG, C. G., y WILHELM, R., *El secreto de la flor del oro*, *op. cit.* p. 11.

[...] *seguí buscando también el soporte de filosofías de otras culturas. Como es bien sabido, la gran revolución cultural de nuestro siglo está sobre todo marcada por la "descentralización" de Occidente*³⁰⁷⁴.

Como ha dicho Marc Jimenez, podemos señalar la encrucijada en lo contemporáneo de una sociedad creada por la tensión y disgregación entre *hombre y naturaleza*, lo *consciente* y lo *inconsciente*. *Esta disgregación provoca un mundo (que) ya no es transparente*³⁰⁷⁵. Y Tàpies entendió que el arte, aún más desde la perspectiva oriental, en cuanto que es un camino o método de inmersión en lo inconsciente y por lo tanto, en la naturaleza, puede proporcionar cierta *transparencia*:

[...] *súbitamente, el salto cualitativo. El ojo ya no percibía las diferencias. Todo se unía en una masa informe. [...] la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma cosa que hay entre dos granos de arena*³⁰⁷⁶.

Así, su búsqueda, a través de la introspección, paralela a su investigación plástica sobre las formas y los materiales, le llevaron a *sentir* su eficacia como *métodos de conocimiento* de una *realidad más profunda*, hecho que le era a la vez ratificado por las ideas contenidas en los textos tradicionales del pensamiento oriental.

La idea de la *realidad profunda* es la misma que lo *absoluto* de la estética occidental; *absoluto* que, efectivamente, y como pudo comprobar por la ingente labor precisada, tal como había afirmado Hegel, no se puede *obtener de un pistoletazo*. Es el conocimiento que el hombre consigue, no por medios externos, sino, tras una dura y perseverante disciplina, sino de una realidad *que procede de su ser interior*³⁰⁷⁷.

Por eso, Tàpies reivindica para su obra plástica la cualidad de *técnica* para la *meditación*, exactamente en el mismo sentido que para la filosofía oriental posee la técnica del *koan*:

*Mi pintura no es la ilustración de una fe religiosa. Reclama el derecho a ser una técnica, como el yoga, los "koan" o las "kasinas"*³⁰⁷⁸ budistas, *una ayuda para la meditación y la iluminación*³⁰⁷⁹.

Mediante la técnica del *koan* se trata de hacer aflorar lo:

³⁰⁷⁴ M.P., p. 302.

³⁰⁷⁵ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 196.

³⁰⁷⁶ VALENTE, J. A., TÀPIES, A., Comunicación sobre el muro, *op. cit.*, p. 49.

³⁰⁷⁷ SUZUKI, D. T., El zen..., *op. cit.*, p. 150.

³⁰⁷⁸ Para el sentido de la *kasina* como objeto de meditación, ver CALLE, R., *La meditación budista*, Sirio, Málaga, 2009, pp. 94-96.

³⁰⁷⁹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.* p. 98.

[...] *inconsciente que trata de manifestarse de forma inquieta en el área abierta de la conciencia. En el caso del estudio del zen, tal como se realiza en nuestros días, están el maestro y el koan frente al estudiante*³⁰⁸⁰.

De ahí las importantísimas consecuencias de la recepción de este ámbito del pensamiento y la praxis oriental en la estética tapiésiana, plasmado también en su obra plástica.

Así, Lluís Permanyer ha señalado cómo, ciertas obras concretas de nuestro autor, constituyen auténticos *koans*, hecho ratificado por el propio Tàpies en su pretensión, en ocasiones, de hacer de una obra de arte *algo indigerible*, algo con lo que *sugerir el vacío y hacer despertar al espectador*³⁰⁸¹.

"Indigerible", como sin duda será para un espectador a cuya visión meramente formal o esteticista se le exhibe una pintura de Tàpies consistente en una gran superficie en blanco a la que se ha incorporado, materialmente, un simple bastón (Gran bastón, 1970) o un espacio cuasi vacío (Treinta golpes de bastón, 1974)

La comprensión llega, como señala Lluís Permanyer³⁰⁸², cuando conocemos que, en la tradición extremo-oriental, el maestro zen portaba siempre un bastón (*chu-chang*) que le ayudaba en su deambular, pero que también le servía para *significar* la realidad sin acudir al *verbalismo*³⁰⁸³ o, incluso, para romper el conceptualismo en la mente del alumno. Por eso el maestro Tokusan enseña:

*Si preguntas algo te daré treinta golpes con mi bastón. Si no haces ninguna pregunta también te daré treinta golpes*³⁰⁸⁴.

Así, dicha obra, fuertemente imbuida de filosofía oriental, constituye lo que Tàpies llama una *obra indigerible*, una verdadera interrogación, un auténtico *koan* (o *mondo*) destinado a poner en duda el discurso racional y la realidad aparente. Y, desde luego, incomprensible para quien no conozca esta concreta lección de la tradición oriental, concretamente, del budismo zen:

Por eso, [...] el zen evita afirmaciones abstractas y razonamientos conceptuales; su literatura es poco más que un número interminable de citas de las llamadas "anécdotas" o "incidentes" ("innen" en japonés) o "preguntas y respuestas" (conocidas como "mondo"). Aquellos que no se han iniciado en su misterio, la verán como un salvaje e intransitable territorio lleno de espinas

³⁰⁸⁰ *Ibid.*

³⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰⁸² PERMANYER, L., Tàpies..., *op. cit.*, p. 92, en referencia a las obras, *Gran Bastón*, 1970, reproducida en *Tàpies, obra completa*, Vol. 3, p. 159; y *Treinta golpes de bastón*, 1974, en el mismo volumen, p. 381.

³⁰⁸³ SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, pp. 15 y 16.

³⁰⁸⁴ WATTS, A., *Budismo, la religión de la no religión*, Kairós, Barcelona, 1995, (1996), p. 60.

y zarzas. Los maestros zen, sin embargo, no renuncian a sus pretensiones; insisten en que tiene su propia forma de expresarse; afirman verlo con claridad. Y están en la verdad, en lo que a este punto atañe, pues la naturaleza misma de su experiencia es determinante en cuanto a su método de comunicación o demostración³⁰⁸⁵.

El rechazo del intelectualismo y la importancia de la intuición como vía de conocimiento en Tàpies coincide con una característica fundamental del pensamiento oriental y concretamente del budismo: la relevancia de la praxis³⁰⁸⁶. Su filosofía se refiere siempre a la vida práctica, inmediata e intuitiva:

La filosofía occidental se pregunta cuál es la verdad, el taoísmo cuál es el modo de actuar; la sabiduría es un don de acción, el conocimiento un don de pensamiento. En el fondo, conocer lleva a actuar, y ambas filosofías son, como todos los sistemas en todas las latitudes, modos de convertir el caos en orden y de reducir los procesos sobrecogedores del universo a escala humana, haciéndolos más dominables, mansos y familiares.

Para buscar la verdad, nuestra filosofía observa y argumenta, analiza y deduce, es decir, actúa para conocer. El taoísmo conoce para actuar y no llega al conocimiento por una acción previa, sino por una no-acción. Si observar y argumentar son los instrumentos del conocer occidental, la naturalidad, y la espontaneidad son los medios del actuar taoísta. Nosotros buscamos información para actuar después en función del conocimiento adquirido; los taoístas practican el abandono a la naturalidad y la espontaneidad para actuar directamente sin mediar conocimiento³⁰⁸⁷.

Así, en el pensamiento oriental, si bien han existido tantos cuerpos doctrinales como sectas, algunas con un fuerte componente intelectualista, lo cierto es que todas ellas, más que doctrinas, se constituyen en *camino*³⁰⁸⁸. La reflexión intelectual cede frente a la experiencia de los estrictos procedimientos establecidos y sus graduaciones jerárquicas, a los que hay que dedicar muchos años, a fin de acceder progresivamente al conocimiento o, como dice Tàpies, *conocimiento directo de la realidad*³⁰⁸⁹.

La experiencia de la enfermedad, de cuya influencia en Tàpies ya hemos hablado, se entrelaza también con la praxis oriental.

Como dice Pierre Watt: La experiencia de la enfermedad en Tàpies resultó ser, más que una manifestación exacerbada de la naturaleza, una revelación, la

³⁰⁸⁵ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 235.

³⁰⁸⁶ Efectivamente, frente a cierto "idealismo" hindú, el budismo es esencialmente práctico. Esto se debe a la influencia china, porque los chinos no son mentes muy dadas a la filosofía y más bien tienden a ver el lado práctico de la vida. (Suzuki, D.T., *El zen...* *op. cit.*, p.15).

³⁰⁸⁷ RACIONERO, L., *Textos...*, *op. cit.*, p. 30.

³⁰⁸⁸ GONZÁLEZ VALLES, J., *Historia de la filosofía japonesa*, *op. cit.*, p. 91.

³⁰⁸⁹ B.N., p. 121.

*desvalorización del mundo de las apariencias en provecho de una realidad más alta, escondida [...]*³⁰⁹⁰

Según relata, el *extraordinario estado mental* que le provocaron los graves padecimientos sufridos a lo largo de muchos meses³⁰⁹¹ le llevaron a interesarse por las técnicas orientales de respiración del yoga y del tantrismo, al haber comprobado en sí mismo un *estado orgiástico* y una *extraña clarividencia* que le descubría una *realidad más auténtica*³⁰⁹², encontrando progresivamente una evidente coincidencia de las ideas plasmadas en los textos clásicos orientales y su propia vivencia:

*Para ser chamán hacen falta dos condiciones: haber rozado la muerte o haber padecido una larga enfermedad. Yo he vivido ambas experiencias: a los diecisiete años sufrí un ataque cardíaco y como consecuencia tuve graves problemas de salud. Eso me dio una especie de hipersensibilidad y clarividencia que me permitía ver la interioridad de las cosas [...]*³⁰⁹³

Las consecuencias las refiere en sus *Conversaciones con B. Catoir*:

Sin esa enfermedad mi vida, seguramente, habría seguido otros derroteros. Es sorprendente que no se redujese en absoluto mi actividad intelectual y que, por el contrario, me proporcionase una especie de experiencia iluminadora. Me sentía más fuerte que las demás personas normales y sanas para explorar más a fondo la realidad. Creo que fueron sobre todo las dificultades respiratorias que acompaña la enfermedad pulmonar y la técnica respiratoria que tuve que poner en práctica lo que provocó en mí una lucidez espiritual.

*Hasta algunos años después no leí que, por ejemplo, ciertos ejercicios respiratorios de yoga pueden llevar, efectivamente a ese tipo de lucidez que yo experimenté entonces*³⁰⁹⁴.

Esta experiencia parecería consecuencia de cierta hipersensibilidad de artista. Veamos la experiencia de un científico:

Hace cinco años tuve una hermosa experiencia que me puso en el camino que me ha llevado a la escritura de este libro. Estaba yo sentado junto al océano una tarde de verano cuando el sol ya caía, observando las olas arrollarse y sintiendo el ritmo de mi respiración, cuando de pronto me hice consciente de todo lo que me rodeaba, como si estuviese envuelto en una gigantesca danza cósmica. Siendo físico, sabía que la arena, las rocas, el agua y el aire a mi alrededor estaban hechos de moléculas y átomos vibrantes, y que éstos se componían de partículas que se interrelacionaban unas con otras

³⁰⁹⁰ WATT, P., Guérison par l'impur, en *Tàpies. Nouvelles peintures*, catálogo, Galería Lelong, Paris, 2011.

³⁰⁹¹ M.P., p.144.

³⁰⁹² *Ibid.*

³⁰⁹³ B.N., p. 337.

³⁰⁹⁴ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.* p.72.

creando y destruyendo otras partículas. También sabía que la atmósfera de la tierra era bombardeada continuamente por lluvias de rayos cósmicos, partículas de alta energía sufriendo múltiples colisiones a medida que éstos penetraban el aire. Todo esto me era familiar por mi investigación en la física de alta energía, pero hasta ese momento solo había experimentado esto a través de gráficos, diagramas y teorías matemáticas. Cuando me senté en aquella playa mis primeras experiencias tomaron vida; yo "vi" cascadas de energía bajando del espacio exterior, en las que las partículas eran creadas y destruidas con un pulso rítmico; "vi" los átomos de los elementos y los de mi cuerpo participando de esta danza cósmica de energía; sentí su ritmo y "oí" su sonido y en ese momento supe que ésta era la Danza de Shiva, el Señor de los Bailarines adorado por los hindúes³⁰⁹⁵.

Del mismo modo que a Fritjof Capra, físico -y estudiante de *tai-chi-*, sus experiencias le provocaron la necesidad de comunicarlas, las consecuencias de la experiencia de la enfermedad alcanzaron en Tàpies al proceso creativo:

Cuando empecé a pintar tras todos aquellos años de enfermedad, me di cuenta de que hay algún ejercicio que podía llevar a esa sensibilización. Yo, por ejemplo, la puedo provocar caminando de un lado al otro de mi estudio y produciendo con los dedos un mismo ruido durante cierto tiempo, como el castañeteo lento y prolongado de los dedos. Esa práctica resulta en una concentración nerviosa que origina, por eso mismo, una especie de visión, una imagen que creo que no corresponde a una huida de la realidad, sino todo lo contrario, demuestra ser una penetración en ella, puesto que de ese modo puede ser percibida con mayor claridad³⁰⁹⁶.

Efectivamente, en los años cincuenta, su intensa lucha sobre los materiales pictóricos le hace desembocar en lo que se ha dado en llamar “pintura matérica”. La sorpresa fue cuando las formas que intuitivamente había creado resultaron ser semejantes a las del arte oriental³⁰⁹⁷. También esta comprobación le hizo volverse más intensamente hacia los textos clásicos del pensamiento de Oriente, produciéndose así una vez más un intenso intercambio entre teoría y práctica:

Me produjo mucha alegría ver cómo, por ejemplo, en la primera exposición personal de París el año 1956, un grupo de japoneses vino a mi encuentro para decirme con complacencia que algunos cuadros producían la misma sensación que dan los jardines de arena de los templos zen de Kyoto³⁰⁹⁸.

³⁰⁹⁵ CAPRA, FR., El tao..., *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁹⁶ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 72.

³⁰⁹⁷ B.N., pp. 52 y 53.

³⁰⁹⁸ E.A, p. 119.

Como ya hemos visto, Tàpies exige a las obras de arte, para ser consideradas como tales, que cumplan una *función mágico-religiosa*³⁰⁹⁹ y esta función la encuentra especialmente en la estética oriental, porque, por una parte, ha desarrollado unos métodos muy precisos y rigurosos y, por otra, porque dota al arte de un fundamento filosófico. Así, cuando, en un escrito titulado significativamente *La nueva cultura*, trata las diferentes vías de conocimiento, lo hace desde la perspectiva epistemológica oriental, es decir, a partir del principio dialéctico del *yin* y el *yang*:

*Los caminos de acceso al conocimiento y a la realidad humana, es decir, los fines esenciales de la cultura genuina, son muy diversos. Pero parece que se acostumbran a resumir en dos ramas principales que, en Occidente, se han tenido por contradictorias: Una es la denominada "vía científica" (o tal vez habría que decir científista). Según muchos de sus partidarios, la naturaleza de la consciencia primordialmente es material y aparece en los modelos de materia compleja que se dan en determinados estadios de la evolución biológica. Generalmente se cree que esta rama comprende las formas de comportamiento racionalistas, analíticas, agresivas, machistas [...], el "yang" de los chinos. 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 "yin" de los chinos*³¹⁰⁰.

La relevancia que Tàpies concede al pensamiento oriental, se extrema precisamente porque se produce una gran coincidencia con su propia concepción del mundo, en la que prevalece la experiencia y la intuición sobre el conceptualismo³¹⁰¹. Y la experiencia y la intuición le señalaron desde muy temprano la vía de las artes plásticas como método de conocimiento, vía igualmente reconocida y desarrollada en Oriente a través de diversas disciplinas específicas, entre las que ha sido preponderante la pintura, *el arte supremo de los chinos*³¹⁰²:

³⁰⁹⁹ V.A., p. 91.

³¹⁰⁰ R.A., p. 227.

³¹⁰¹ En la relación entre reflexión e intuición es relevante la formulación budista: *El término "intuición" se puede entender de varias formas. Ontológicamente hablando de su cualidad fundamental es la de llegar directamente al contacto con la Realidad. La mente humana está generalmente atiborrada de ideas y conceptos. Cuando un hombre ve una flor y le asocia toda clase de pensamientos analíticos ya no es la flor en su mismidad. Prajñā -intuición debe hacerse realidad y sólo entonces" la flor roja y el sauce es verde". Recientemente, sin embargo, he llegado a pensar que "sentimiento" es un término más adecuado que "intuición" porque la experiencia zen exige el sentimiento en su más profundo, amplio y fundamental sentido, no me refiero al sentimiento que los psicólogos generalmente diferencian entre las actividades de la mente. La experiencia de la mente humana, cuando se identifica con todas las cosas o cuando lo finito se hace consciente de lo infinito morando en ello, es la experiencia del sentimiento fundamental sobre el que descansa todo nuestro funcionamiento psíquico. Una intuición en cualquier forma o sentido, nos remite todavía a algo intelectual.* (SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 148.)

³¹⁰² BRODRICK, A. H., *La pintura china*, op. cit., p. 34.

Como es sabido, la vía mística se apoya en fenómenos no ordinarios, generalmente alcanzados mediante la meditación. Y también se dice que los mecanismos de estas vías son semejantes a los procesos de la creación artística. Es natural, pues, que igualmente durante siglos el arte se haya asociado casi exclusivamente a 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 general todo el gran papel que ha jugado el arte en el mundo religioso, mágico y hasta teúrgico. En este campo sí que se puede decir aquello de que "una imagen vale más que mil palabras". Es más, hay religiones (o sabidurías), como ocurre -por poner un solo ejemplo- en una de las sectas budistas más prestigiosas de Japón, la de los monjes Shingon, que llegan a creer que "las enseñanzas del budismo esotérico son profundas hasta el punto de desafiar toda expresión escrita, y que sólo pueden ser reveladas por medio de la pintura"³¹⁰³.

La vía mística de conocimiento ha estado siempre muy alejada de la ciencia tradicional occidental, en donde tradicionalmente se ha asociado el misticismo con *cosas vagas, misteriosas y de un elevado grado no científico*. Pero esta idea está cambiando, al menos en ciertas tendencias científicas³¹⁰⁴.

La inmediatez del conocimiento a través de la intuición, con la consiguiente dejación de lo racional, es fundamental en el pensamiento oriental:

La epistemología del zen no se plantea pues el recurso a la mediación de los conceptos. Si se quiere comprender el zen, hay que comprender el camino directo sin deliberación, sin volver la cabeza a uno u otro lado. Pues mientras se está haciendo esto, el objeto que se está buscando ya no está ahí. Esta doctrina de la captación inmediata es característica del zen"³¹⁰⁵.

Esta intuición tiene dos vertientes: la del *proceso creativo*, donde media la introspección en el inconsciente del artista, y otra la *experiencia estética* que se ejercita mediante la *contemplación* de las obras de arte. Esta contemplación es la que, según Tàpies, proporciona conocimiento hacia una forma nueva de visión y que incluso puede hacernos mejores, relacionando así de nuevo estrechamente estética y ética. Por ello es a través de una *experiencia íntima* de la contemplación de ciertos símbolos, por donde se puede acceder a una realidad distinta de la aparente:

La experiencia íntima de la realidad profunda desvelada por ciertas analogías, imágenes y símbolos tradicionales es un hecho común a la

³¹⁰³ R.A., 227 y 228.

³¹⁰⁴ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 15.

³¹⁰⁵ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 240.

*naturaleza humana, al cerebro humano, a muchas culturas..., y viene de lejos*³¹⁰⁶.

Así, si bien aquí Tàpies enfoca el problema desde el pensamiento oriental, en definitiva, reconoce su carácter universal, del mismo modo que la estética perennialista entiende que el arte solo puede hacerse comunicable a través de signos o símbolos, (*rūpa, pratika*)³¹⁰⁷,

Es la materialidad y formalización de ciertas imágenes y símbolos lo que produce una intuición sin conceptos: la experiencia mística. En ella se hace inútil todo análisis.

*La frase "Uno está en Todo y Todo está en Uno" se debe entender como expresión de la absoluta intuición, "Prajñā", y no puede analizarse de forma conceptual. Cuando vemos la luna, sabemos que se trata de la luna y es suficiente. Quienes proceden a analizar la experiencia tratando de establecer una teoría del conocimiento, no siguen el camino del zen; se apartan, si es que alguna vez estuvieron en él, en el preciso instante en que comienza su proceso analítico. El zen siempre mantiene la experiencia como tal y se niega a encerrarse como sistema filosófico*³¹⁰⁸.

Esta experiencia trascendente no es totalmente extraña a la cultura occidental. Tàpies señala especialmente el arte románico que, ligado a unas determinadas creencias, estimulaba una experiencia catártica. Sin embargo, la progresiva secularización ha provocado que Occidente se quedase viudo de esta experiencia, al ligarlo a una iglesia institucional. Con ello no solamente se pierde lo trascendente de la experiencia estética sino también los principios y valores que la misma conlleva³¹⁰⁹.

Tàpies, como ya hemos visto, relativiza el valor de toda teoría del arte y entiende la escasa utilidad que los textos de *estética normativista* tienen para el artista, por principio tendente a negar la validez de cualquier regla. De igual modo, señala la falibilidad de las previsiones de los historiadores del arte³¹¹⁰, lo cual, tal como ha quedado establecido en los anteriores apartados y en perfecta coincidencia con el pensamiento oriental, limita el valor de la teoría en favor de la experiencia.

En el mismo sentido T. Tzudzumi hace referencia a la dicotomía praxis/reflexión:

³¹⁰⁶ V.A., 80 y 81.

³¹⁰⁷ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 24.

³¹⁰⁸ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 18.

³¹⁰⁹ V.A., p. 47.

³¹¹⁰ A.E., p.145 -147.

Los historiadores del arte están expuestos al peligro de no hacer otra cosa que dar vueltas en torno a la esencia del arte, sin comprenderla nunca de veras, y los que la consideran bajo su aspecto estético, con harta facilidad se alejan de ella cuando quieren derivar de su idea filosófica el ideal del arte; los primeros propenden demasiado a ver la fase peculiar del arte y los segundos su fase de generalidad humana³¹¹¹.

La crítica de Tàpies al método analítico y pretendidamente científico aplicados al arte³¹¹² se ve reforzada desde la perspectiva del pensamiento oriental, que incide especialmente en este ámbito:

Está claro que de todo esto ya sabían mucho los orientales -como nos dicen los mismos científicos- desde hace veinticinco siglos³¹¹³.

Y ello porque:

El artista puede lícitamente, como hicieron algunos grandes profetas (¡y tanta gente anónima!), no pretender transmitir ninguna idea ni hacer ningún discurso ni tener la intención de hacer ningún proselitismo por medio de técnicas comunicativas de influencia sobre las masas, y con todo "irradiar" algo de gran valor. "La comunicación -como dicen algunos orientales- puede ser anterior a la misma palabra, y puede continuar cuando ella cese". Porque el artista, más que de comunicar preceptos, trata de mostrar la vida, de estimular los resortes que ya están dentro de todos, de invitar a tener experiencias personales y directas³¹¹⁴.

Así, lo relevante en arte, es aquello que hace referencia a la vida. Como dice el budismo tibetano:

Nada de pensamiento, nada de reflexión, nada de análisis, nada de cultivarse, nada de intención, deja que se resuelva solo³¹¹⁵.

En el mismo sentido, dice Lin Yutang:

No leo filosofía, sino que leo la vida de primera mano³¹¹⁶.

³¹¹¹ TSUDZUMI Tsuneyoshi, *El arte japonés*, *op. cit.*, p. 7.

³¹¹² E.A., p. 127. En el mismo sentido, R.A., p. 81.

³¹¹³ A.E., p. 148.

³¹¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

³¹¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

³¹¹⁶ YUTANG, LIN, *La alegría de vivir*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 10.

La dificultad que embarga a la mentalidad occidental para comprender esta idea de *desasimiento* se encuentra excelentemente relatada en el libro escrito en los años treinta del pasado siglo por el filósofo alemán Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*, (Kier Gaia, Buenos Aires, 2008) cuando, tras estudiar el budismo zen en su patria, decidió trasladarse a Japón a fin de practicarlo, aprovechando para ello el ofrecimiento de una cátedra de historia de la filosofía en Tohoku. Ya instalado manifestó a sus compañeros japoneses su intención de practicar el zen más allá de la

Del mismo modo, Tàpies ha entendido que el arte más auténtico es aquel que se entrelaza con la vida cotidiana:

El Tao no es más que la experiencia cotidiana de cada uno [...] y requiere de algo completamente distinto al denominado análisis científico. Desafía nuestras pretensiones intelectuales por ser demasiado concreto, demasiado familiar, y se sitúa, por tanto más allá de lo definible³¹¹⁷.

Tao es, en definitiva, -señala Tàpies-, la *realidad última*, irrepresentable e inefable, sólo puede ser sugerido mediante imágenes: la *imagen poética*:

[...] imágenes y símbolos alusivos a aquella realidad última, aquel tao, aquella divinidad que, en palabras de Hildegard von Bingen, se manifiesta en la belleza de los prados, que hace que las aguas salpiquen, que enciende el sol, la luna y las estrellas, que con sabiduría lo ordena todo, que sostiene toda la tierra, que alimenta todo lo que es verde, la lluvia del rocío, que en las briznas de hierba transmite la dicha de vivir, que hace correr las lágrimas, que es la aspiración a la bondad... Y tantos y tantos otros³¹¹⁸.

La necesidad de interponer determinados métodos, -precisamente aquellos que privilegian la práctica y eliminan lo conceptual-, para la consecución del conocimiento, es un común denominador a las diversas tendencias y escuelas en Oriente:

La preparación de la mente para este conocimiento (consciencia) -para la conciencia inmediata, inconceptual de la realidad- es el principal propósito de todas las escuelas de misticismo oriental y de muchos aspectos de la forma de vida oriental. Durante la larga historia cultural de la India, China y Japón, se han desarrollado una enorme variedad de técnicas, rituales y formas de arte para alcanzar este propósito, (la penetración intuitiva de la realidad última), todos los cuales pueden llamarse meditaciones en el más puro sentido de la palabra³¹¹⁹.

Y la *experiencia de la realidad profunda* de la que nos habla Tàpies, a la que están destinados estos métodos, tiene en Oriente un nombre específico: *satori, iluminación*:

teoría. Le contestaron, sorprendidos, que para un europeo era imposible. Tras insistir porfiadamente le indicaron que había una “puerta” por la que podía al menos tomar contacto con el zen y era practicando alguna de las artes que conforman el *camino (do)* o método hacia la experiencia zen. Eligió el *kyudo* o *camino del arco*, iniciando así un aprendizaje de seis años para intentar comprender, amén de otras enormes dificultades, que la consecución de un tiro correcto requiere estar *libre de intención* y del *yo*³¹¹⁶

³¹¹⁷ SUZUKI, D.T. El zen..., *op. cit.*, p. 18.

³¹¹⁸ B.N., pp. 318 y 319.

³¹¹⁹ SUZUKI, D.T. El zen..., *op. cit.*, p. 48. Por ejemplo, al tiro con arco japonés (*Kyudo, La vía del arco*) se considera una *meditación de pie*.

El despertar en nosotros de la auténtica realidad -ya sea con el nombre de iluminación, seguir el Tao, unirse a Brahma, alcanzar el satori o simplemente "sentir" una profunda comunión con la naturaleza íntima de las cosas- en muchos artistas y poetas es verdaderamente un ejercicio de segunda mano, pero esto no desmiente la existencia de algunos que lo han alcanzado y han sido una ayuda de la mayor importancia para llevar al hombre corriente a su consecución última³¹²⁰.

Efectivamente, todos los métodos desarrollados en Oriente tienen como objetivo la *experiencia de la iluminación*:

La iluminación ocupa el punto central de la enseñanza en todas las escuelas de budismo, hinayana y mahayana, "poder de sí mismo" y "poder de lo otro", la Vía Sagrada y la Tierra Pura, porque las enseñanzas del Buda arrancan siempre de su experiencia de iluminación ("satori" en japonés, "wu", en chino)³¹²¹.

Se trata, según Tàpies, de la consecución de un definido *estado de ánimo*:

Por iluminación entiendo lo que se entiende en Oriente, la trascendencia del espíritu [...]³¹²²

Hace referencia al concepto budista de *kufū*³¹²³. Y la filosofía oriental pretende un *despertar (satori)* al que se llega por la práctica, nunca a través de la lectura de los textos, porque una experiencia no se puede transmitir a través de la palabra:

El súbito despertar no es comunicado por las sutras sino que ha sido transmitido directamente de maestro a discípulo [...] los textos como el Yogasutra contienen sólo los subtítulos de la doctrina y la explicación completa requiere alguien que la haya aprendido por tradición oral. A esto habría que añadir que como la tradición es primordialmente una experiencia, las palabras no pueden comunicarla, como no pueden comunicar ninguna otra experiencia³¹²⁴.

Y lo contrario de la auténtica visión de la realidad profunda es la *ignorancia*, en sánscrito *avidya*, falta de iluminación, es decir, *ilusión*, en cuya lucha confluye tanto la sabiduría oriental como la moderna ciencia occidental. Por eso dice Tàpies:

³¹²⁰ B.N., p. 123.

³¹²¹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.* p. 15.

³¹²² CATOIR., B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 73.

³¹²³ *Ibid.* Aquí se puede observar de nuevo la distancia que separa la mentalidad oriental de la occidental. En el budismo se entiende que la "comprensión" de algo no se realiza con la cabeza, sino con todo el cuerpo y se localiza en el abdomen (*hara, tantien*).

³¹²⁴ WATTS, A., *op. cit.*, p.105.

[...] y sobre la ignorancia (la "avidya " de los orientales) hay un ejército de pensadores y de científicos que no cesa de reflexionar y de aportar nuevos datos³¹²⁵.

La auténtica visión de la realidad constituye el concepto de *prajñā*³¹²⁶, la sabiduría transcendental que poseen todos los seres sensibles:

[...] que fluye a través de la relatividad de las cosas y permanece inmutable, aunque esto no implica la inmovilidad o insensibilidad propia de objetos tales como un trozo de madera o una roca. Es la mente misma dotada de movilidad infinita: se mueve hacia delante y hacia atrás, a la izquierda y a la derecha, a cada una de las diez regiones y no conoce obstáculos en ninguna dirección. *Prajñā* Inmutable es la mente capaz de infinitos movimientos³¹²⁷.

En último término, como ha dicho Tàpies, tanto si seguimos el camino que proporciona el arte como cualquier otro método, finalmente nos encontramos con lo más recóndito, aquello que señala lo misterioso e inefable del *ser*, el *Prajñā* conformado por la unión de la sabiduría y la bondad³¹²⁸:

*No hay duda de que la filosofía del zen es la del budismo mahayana en general, pero el zen tiene una forma característica de entenderla. Esta consiste en ver directamente el misterio de nuestro propio ser, que, de acuerdo al zen, es en sí misma la Realidad. El zen nos aconseja así no seguir la enseñanza verbal o escrita del Buda, no creer en otro ser supremo que uno mismo, no practicar métodos ascéticos de aprendizaje, sino llegar a una experiencia interior que debe surgir de lo más profundo y recóndito de nuestro ser. Esta es una apelación a un modo intuitivo de comprender, que consiste en experimentar lo que japonés se conoce como "satori" ("Wu" en chino). Sin el "satori" no hay "zen". "Zen" y "satori" son sinónimos.*³¹²⁹.

En definitiva, Tàpies recepciona plenamente la estética oriental que, a su vez, enlaza con el pensamiento romántico, al abogar por el regreso al respeto a la naturaleza, un *regreso al origen*, a la sabiduría de los maestros que han sabido ver la trascendencia de la visión de las montañas, los desiertos y los bosques:

Los grandes maestros en cuestiones "trascendentales" precisamente nos han mostrado siempre la otra vertiente del necesario retorno de la montaña, del regreso del desierto, del levantarse de la sombra del árbol de la

³¹²⁵ B.N., p. 178.

³¹²⁶ *Ibid.*, p. 152.

³¹²⁷ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p.70.

³¹²⁸ R.A., p. 95.

³¹²⁹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 148.

*iluminación, del salir de las bibliotecas de Londres o de Ginebra y de entrada en el mundo que es lo que completa la labor del sabio*³¹³⁰.

11. INCONSCIENTE Y NATURALEZA.

El que conoce a los otros es hábil;
El que se conoce a sí mismo, sabio.

Lao-Tse (Tao-Te Ching).

11.1. EL CAMINO HACIA LA ESENCIA DE LAS COSAS.

Tàpies ha relatado cómo, desde el principio de su producción, fue recepcionando, paralelamente, el psicoanálisis jungiano y la estética oriental, primero a través del surrealismo³¹³¹ y, posteriormente, mediante el estudio del psicoanálisis y su relación con el pensamiento oriental:

*Jung hace alusiones continuas al simbolismo del arte asiático. Tiene un prefacio célebre donde estudia el taoísmo. De manera que me percataba de que en ello había un conjunto de personalidades del siglo XX que me interesaban y me estimulaban a estudiar el arte oriental*³¹³².

Se refiere aquí al prólogo escrito por Carl Gustav Jung, *Introducción al budismo zen*, de D.T. Suzuki³¹³³, en el que se establece la relación entre importantes aspectos del psicoanálisis y el pensamiento y la práctica orientales, sobre todo en el ámbito de lo *inconsciente*³¹³⁴.

Ya hemos visto la aceptación de Tàpies de la noción de *inconsciente colectivo* formulada por C. G. Jung³¹³⁵ que se manifiesta a través de imágenes simbólicas a las que este llama *arquetipos*³¹³⁶, término que ha sido igualmente aceptado por nuestro autor³¹³⁷ y a los que considera un elemento de permanencia en la historia.

Los arquetipos, como dice Marie Louise von Franz, son *nuclei* dinámicos de la psique y pertenecen a la *función creadora de símbolos de la*

³¹³⁰ R.A., p.155.

³¹³¹ E.A., p.81.

³¹³² *Ibid.*, p. 335.

³¹³³ SUZUKI, D. T., *Introducción al budismo zen*, Mensajero, Bilbao, 1986.

³¹³⁴ *Ibid.*

³¹³⁵ Ver, p.e., JUNG, C. G., y WILHELM R., El secreto de la flor del oro, *op. cit.*, p. 28.

³¹³⁶ VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op.cit.*, p. 67.

³¹³⁷ CATOIR, B. Conversaciones...*op. cit.*, p. 73.

psique inconsciente, poseen una enorme importancia para el individuo *porque influye en sus emociones, y su panorama ético y mental*³¹³⁸.

La noción de *inconsciente colectivo* tiene profundas consecuencias en todo el saber y el análisis del comportamiento humano y se extiende a los más diversos ámbitos: cultural, mitológico, religioso, filosófico, artístico...

[...] *los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia*³¹³⁹.

Abarca todo el campo de la actividad humana, no solamente la literatura, el arte, la labor histórica, específicamente la sinología, sino también -y este aspecto es altamente relevante para nuestra investigación- a la relación entre la psique inconsciente, la física y la biología modernas³¹⁴⁰, cuyos estudios y descubrimientos Tàpies engloba en la llamada *ciencia moderna*.

Este ámbito de estudio pertenece, según Tàpies, a un nuevo *espíritu científico* que interrelaciona la *física cuántica*, la *psicología analítica* y la *moderna simbología*³¹⁴¹ y cuyo entrelazamiento abre grandes vías de investigación. Una singular importancia ofrece la relación entre psicología y microfísica y la conclusión a que ha llegado la física moderna de que el observador interfiere siempre en el experimento. Se afirma así la existencia de una "*unicidad*" entre las *esferas física y psicológica* y los *aspectos cuantitativos y cualitativos de la realidad*³¹⁴².

Del mismo modo en que, como hemos visto, la filosofía oriental, y con ella Tàpies, limita el razonamiento como método de conocimiento, C. G. Jung ha afirmado que *el entendimiento no tiene nada que ver con la vida*³¹⁴³ y *el mundo de la consciencia es inevitablemente un mundo de limitaciones y de caminos con muros de cierras*³¹⁴⁴. De ahí, según Jung, la necesidad de la exploración de lo inconsciente, en el mismo sentido en que Tàpies afirma la conveniencia de la introspección en el proceso creativo³¹⁴⁵.

Y, en el mismo sentido, desde la perspectiva oriental, Kakuzō Okakura, ha dejado dicho:

³¹³⁸ VON FRANZ, M., L., "La ciencia y el inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 304.

³¹³⁹ JUNG., C. G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA. El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 79

³¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 305 y 306.

³¹⁴¹ V.A., p. 76.

³¹⁴² VON FRANZ, M., L., "La ciencia y el inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, pp. 307 y 308.

³¹⁴³ Prólogo a SUZUKI, D.T., Introducción..., *op.cit.*, p.12.

³¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

³¹⁴⁵ B.N., p. 333.

Pues la vida es una expresión y nuestros actos inconscientes revelan constantemente nuestro pensamiento más íntimo. Confucio decía que "el hombre no oculta". Quizá nos revelamos tanto en las cosas pequeñas porque tenemos muy pocas cosas grandes que ocultar. Los incidentes minúsculos de la rutina cotidiana son un comentario de las ideas raciales igual que los vuelos más elevados de la filosofía o la poesía³¹⁴⁶.

Desde su más temprana producción artística y concomitante reflexión sobre el arte, Tàpies comprendió que la praxis oriental proporcionaba eficaces instrumentos para explorar el ámbito de lo inconsciente

Además, en el humanismo chino, en el hinduismo, especialmente mediante las obras de divulgación que conocía de la Misión de Ramakrishna, y más tarde y de manera tal vez más contundente en el budismo-, seguí estudiando más a fondo aquella serie de ejercicios –entonces, más que por los físicos, me interesé por los mentales, por las paradojas, por los koans, etc.- encaminados a desvelar la conciencia, en los cuales veía cada vez más un paralelismo extraordinario con los "trampolines" psicológicos que puede provocar la obra de arte y que en aquellos momentos me hicieron entrever enormes posibilidades³¹⁴⁷.

Así, observó, desde muy temprano, la relación entre psicoanálisis y filosofía oriental, en cuanto que ambas ofrecían la vía de conocimiento de lo no racional:

No es extraño, pues, que los grandes pensadores y los psicoanalistas se interesaran igualmente por aquellas doctrinas y técnicas -pensemos en la relación de Jung con Wilhelm y la filosofía china; o la de Erich Fromm e incluso Heidegger con Suzuki- y que ya han tenido naturalmente una influencia tan importante en los cambios de los últimos años sobre la apreciación que hemos de dar a nuestros impulsos inconscientes e irracionales. Ignorarlos o atacarlos como menospreciables metafísicas y místicas de evasión, como veía que hacían aquellos años muchos dogmáticos, me pareció que era un procedimiento de mutilación de nuestras facultades muy irresponsable y que se prestaba a equívocos como el de creer por ejemplo, cosas tan absurdas como que, por culpa de lo irracional, muchos intelectuales y artistas desde el romanticismo habían estado durante cien años preparando la llegada de Hitler, según había formulado el Lukács de aquellos tiempos³¹⁴⁸.

Tàpies, como hemos visto anteriormente, señala dos niveles de conocimiento: uno, primario, que tiene que ver con la lógica de lo cotidiano, y un segundo nivel que denomina *región de la conciencia profunda*. Es en la percepción de este nivel en donde los métodos de la estética y el pensamiento oriental poseen una especial capacidad para penetrar la realidad aparente:

³¹⁴⁶ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁴⁷ M.P., p. 303.

³¹⁴⁸ *Ibid.*

Todas las culturas orientales, como dice el filósofo japonés Toshihiko Izutsu, saben muy bien que "si se quiere que la conciencia cumpla sus funciones metafísico ontológicas, ha de cultivarse de una cierta manera" por eso las espiritualidades asiáticas han elaborado sus métodos, sus ejercicios, sus rituales... El yoga, el sistema de los mandalas, los Koans, zen [...] conforman unos ejemplos. Todos son métodos que se utilizan para modificar voluntariamente el primer nivel de la conciencia llevándola al fondo, hacia lo que se denomina estados de contemplación o de iluminación³¹⁴⁹.

El primer nivel, el de la lógica racional, es útil para la vida cotidiana y el ámbito científico y tecnológico, pero, más allá de lo perceptible por los sentidos, los conceptos basados en la visión mecánica de la realidad pierden validez. Y, de nuevo aquí, confluye la conciencia superior del arte y la filosofía oriental y los métodos y consecuciones de la nueva ciencia:

[...] inquieren dentro de la naturaleza esencial de las cosas -dentro de los más profundos reinos de la materia en la física, dentro de los recónditos mundos de la consciencia en el misticismo- cuando descubre una realidad diferente que sobrepasa la apariencia mecánica superficial de la vida diaria³¹⁵⁰.

La *iluminación* no puede ser conseguida a través de la lógica, que tiene su propio método y utilidad en la vida cotidiana, pero que no alcanza a conocer el porqué de la belleza y el profundo misterio del arte y de la vida, que solo se alcanza a través de lentos y laboriosos métodos específicos, entre ellos, el arte:

Por consiguiente no puede llegarse a la experiencia del "satori" por los medios habituales de aprendizaje y enseñanza. Quiere su propia técnica para indicar la presencia en nosotros de un misterio que está más allá del análisis intelectual. La vida está verdaderamente llena de misterios, y donde haya un sentimiento de lo misterioso podemos decir que hay zen en un sentido o en otro. Esto es conocido entre los artistas como shin-in (shên-yün) o ki-in (ch'i-yün) ritmo espiritual, cuya posesión constituye el satori.

El satori, pues, se resiste a quedar reducido a categorías lógicas; el zen nos proporciona un método específico para su realización. El conocimiento conceptual tiene su técnica, esto es, su método progresivo, por medio del cual uno se inicia en él paso a paso. Pero esto no nos permite llegar a entablar contacto con el misterio del ser, con el significado de la vida, con la belleza de las cosas que nos rodean. Cada arte tiene su misterio, su ritmo espiritual, su "myo" como dirían los japoneses. Como hemos visto, aquí es donde el zen está más íntimamente relacionado con todas las ramas del arte. El verdadero

³¹⁴⁹ V.A., p. 45.

³¹⁵⁰ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 346.

*artista, como el maestro zen, es aquel que sabe cómo apreciar el "myo" de las cosas*³¹⁵¹.

La noción de *myo* hace referencia a la creatividad y a la originalidad; escapa al análisis racional, va más allá de la mera técnica y es producto del inconsciente³¹⁵². Así, *myo* es una categoría estética que se puede aplicar tanto a una obra de arte como a *cualquier cosa que exista en la naturaleza o en la vida*³¹⁵³.

El valor de la inmersión en lo inconsciente que procura originalidad al arte y, sobre todo, logra la suspensión del entendimiento, queda reflejado en las palabras de D.T. Suzuki en su introducción al libro de E. Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*:

*Apenas reflexionamos, razonamos y formulamos conceptos, lo inconsciente primario se pierde y surge un pensamiento*³¹⁵⁴.

La inmersión en el inconsciente como método, en la filosofía y la praxis oriental, pretende enfrentar al alumno con sus propias limitaciones, fundamentalmente psicológica, pues todas las artes, y el largo y arduo aprendizaje que precisan, lo son como camino de autoperfección y conocimiento personal, lo que, necesariamente, ha de repercutir en el día a día. Por eso, incluso algo tan sencillo como hacer y servir un té indica caminos de trascendencia a partir de lo inconsciente:

*Cuando el té está hecho con agua procedente de los abismos de la mente cuyo fondo está más allá de toda medida tenemos realmente lo que se llama cha-no-yu*³¹⁵⁵.

Se trata de adoptar un *camino*, un método, -es indiferente si es a través de la caligrafía, la pintura, la poesía, la ceremonia del té o las artes marciales-, que procure un retorno hacia la sencillez de la propia naturaleza. La dificultad estriba en escribir, pintar, servir el té o lanzar la flecha sin que la interferencia de los pensamientos disperse la necesaria energía para llevarlo a cabo

³¹⁵¹ SUZUKI, El zen..., *op. cit.*, p.149.

³¹⁵² *Ibid.*, p. 98

³¹⁵³ *Ibid.*, p. 99.

³¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 14. No por casualidad este pensamiento se asemeja en gran manera al aforismo de Hölderlin, *el hombre es un rey cuando sueña y un esclavo cuando piensa*.

³¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 188. La expresión *Cha-no-yu* hace referencia a la ceremonia del té como medio de purificación: *Viendo el kakemono en el tokonoma y la flor en el jarrón, el sentido del olfato se purifica; escuchando el borboteo del agua en el hervidor de hierro y el goteo del tubo de bambú, los oídos se purifican; saboreando el té, la boca se purifica; manejando los utensilios del té, el sentido del tacto se purifica. Cuando todos los órganos de los sentidos son así purificados, la mente se limpia de suciedad. El arte del té es después de todo una disciplina espiritual (...)*. SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 189.

correctamente. Por eso, finalmente, ha de llegar a ser una actividad inconsciente:

[...] *cuando se vierte el agua del tazón, no sólo es el agua lo que se vierte en él, muchas cosas entran en él, buenas y malas, puras o impuras* [...] ³¹⁵⁶.

Y, en definitiva, y en perfecta alineación con la utilidad que Tàpies exige al arte en relación a lo cotidiano, estos métodos orientales de autodisciplina tienen como objetivo último la transferencia de sus valores a la vida cotidiana:

Mi aspiración para cada hora del día es no separarme del espíritu del té [...] ³¹⁵⁷

Uno de los métodos más incisivos, el *koan*, trata de poner en suspenso la mente racional para ampliar la visión al mundo desde lo inconsciente; una visión del mundo y de la vida no compartimentada, no fragmentada, en la que todo está relacionado con todo, lo que se avala una visión netamente ecologista. Esta es la visión mística del mundo por la que aboga Tàpies ³¹⁵⁸.

La idea de lo inconsciente en relación con la noción de *no-mente* (*mu shin*), es fundamental en el budismo zen:

[...] *pudiendo establecerse una correspondencia entre este concepto (mu-shin) y el del inconsciente. Psicológicamente hablando, este estado de la mente se abandona sin reservas a un "poder" desconocido que le llega a uno desde ninguna parte y que, sin embargo, parece ser lo bastante fuerte para poseer todo el campo de la conciencia y hacerla trabajar para lo desconocido* ³¹⁵⁹.

El pensamiento oriental atribuye a la mente humana varios estratos de conciencia. El primero es la mente consciente, dual y racional. El segundo es la mente semiconsciente que constituye la memoria. El tercero es el inconsciente. Pero se indica la existencia de un sustrato aún más profundo, equiparable a la noción jungiana del inconsciente colectivo:

El tercer estrato es el del inconsciente, como ordinariamente lo denominan los psicólogos; recuerdos perdidos puesto que en él se almacena el tiempo del que no tenemos memoria; dichos recuerdos se despiertan cuando hay un trastocamiento generalizado de la mente; recuerdos enterrados desde hace nadie sabe cuánto tiempo llegan hasta la superficie cuando acontece una catástrofe, ya sea provocada o de forma accidental Este estrato inconsciente

³¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 188.

³¹⁵⁷ Nakano Kamura, citado en SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 189.

³¹⁵⁸ B.N., p. 179.

³¹⁵⁹ SUZUKI, DT., *El zen...*, *op. cit.*, p. 69.

de la mente no es el último; hay todavía otro que es realmente el fundamento último de nuestra personalidad, y al que se puede denominar "inconsciente colectivo" correspondiendo de algún modo a la idea budista de "alayavijnana", es decir, la "conciencia que todo lo conserva"³¹⁶⁰.

Este sentido de *mente primigenia* también es señalado por la psicología moderna. C. G. Jung habla de una *mente originaria*, no fragmentada, perdida en el hombre moderno por el excesivo desarrollo de su mente consciente. Es:

[...] como si el inconsciente tratara de volver a todas las cosas antiguas de las cuales se libró la mente al evolucionar: ilusiones, fantasías, arcaicas formas de pensamiento, instintos fundamentales y demás³¹⁶¹.

Una de las personalidades históricas, apreciadísima por Tàpies, que en su día tuvo una *intuición de la realidad* precursora de este nuevo paradigma es el poeta japonés Matsuo Bashō³¹⁶². La relación entre la visión de la *realidad profunda* y lo *inconsciente* y su condición de intemporalidad o *permanencia* y la propia sustanciación en el *proceso creativo* quedan descritos de forma magistral en el comentario que del conocido *haiku* del viejo estanque³¹⁶³ hace D. T. Suzuki: *En la medida en que nos estamos moviendo en la superficie de la conciencia, nunca podremos salir del raciocinio*, por eso debemos profundizar hasta lo inconsciente, más allá del sentido del viejo estanque, el salto, el sonido del agua como símbolos de la tranquilidad; porque el estanque es *tan viejo que no hay nada más viejo*, es intemporal, el lugar de donde proceden todas las cosas, más allá de los sentidos, en donde el *mundo sensible y suprasensible* no están separados, sino que *son uno*; el sonido del agua crea la imagen extraída de lo inconsciente en el que descansa la fuente de inspiración de *todos los verdaderos artistas*, es indescriptible y lo experimentan el poeta o el genio religioso³¹⁶⁴.

El ámbito epistemológico de lo inconsciente, muy superior a los sentidos, en ocasiones, en su reconocimiento de la realidad, también es tratado por C. G. Jung:

El hombre, como nos damos cuenta si reflexionamos un momento, jamás percibe cosa alguna por entero o la comprende completamente. Puede ver, oír, tocar y gustar; pero hasta dónde ve, cuánto oye, qué le dice el tacto y qué

³¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

³¹⁶¹ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente" en VV.AA., *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, p. 98.

³¹⁶² A.E., p. 214.

³¹⁶³ Que ya vimos (p. 557) en relación a la noción de *mismidad* y la valoración de lo ínfimo.

El viejo estanque, ¡ah!

salta una rana:

¡sonido del agua!

³¹⁶⁴ SUZUKI, *El zen...*, *op. cit.*, p. 163.

*saborea dependen del número y calidad de sus sentidos. Estos limitan su percepción del mundo que le rodea*³¹⁶⁵.

Como vimos anteriormente, Tàpies ha puesto de relieve cómo la percepción de la realidad se recibe a través de los sentidos, pero éstos deben ser considerados, por encima de cualquier análisis, como un todo, por lo que las artes plásticas ganan en eficacia si se producen efectos *psicofísicos* más allá de la vista, incluso en la intercambiabilidad de los sentidos, el "yo hablo con mi mano, tú escuchas con los ojos" de Shih T'ao³¹⁶⁶.

La nueva ciencia también ha comprobado que, a pesar de la mediación de todos los sentidos, incluida la utilización de los sofisticados instrumentos puestos a disposición hoy en día por la técnica, existen límites para la percepción sensorial de la realidad y ello porque los datos suministrados por los sentidos son transmitidos a la mente, en donde se convierten en *sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (porque la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica del mismo modo que cada objeto es siempre desconocido en ciertos aspectos* y ciertos sucesos ocurren sin que nuestra consciencia los registre, es decir, que *han sido absorbidos subliminalmente*³¹⁶⁷. Todo este ámbito no consciente es lo que forma la psique inconsciente, que *forma parte de la naturaleza* y que puede ser revelada, como afirma Tàpies, siguiendo a Jung, a través de las *imágenes simbólicas*³¹⁶⁸.

Según nuestro autor, la psique inconsciente vincula al hombre moderno con el primitivo³¹⁶⁹, idea que es ratificada por el psicoanálisis que los relaciona, incluso en cuanto a las alteraciones psíquicas o *disociación de la conciencia*, conocida en los pueblos primitivos como *pérdida del alma*. Como señala C. G. Jung, el hombre moderno no se diferencia del primitivo en este ámbito, pues, en la civilización avanzada, también nosotros podemos llegar a disociarnos y perder nuestra identidad. Es decir, nuestra psique puede *fragmentarse*³¹⁷⁰.

Lo contrario de la *fragmentación* de la psique es la consciencia de la unidad y la relación de todas las cosas, es decir, tal como ya ha quedado determinado, tanto en nuestro autor como en la filosofía oriental, la *visión mística del mundo*. Se trata, como ya hemos visto anteriormente, de lo que Lévy-Brüll llamó *participación mística*³¹⁷¹. Esta percepción permite *escuchar las resonancias del mundo*.

³¹⁶⁵ JUNG, C. G., Acercamiento al inconsciente, *op. cit.*, p. 21.

³¹⁶⁶ Tàpies, el tatuaje i el cos, catálogo, *op. cit.*, p. 198.

³¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

³¹⁶⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 72.

³¹⁶⁹ V.A., p. 81.

³¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹⁷¹ *Ibid.*

Es altamente significativo que Suzuki ponga de relieve el hecho de que lo sustancial en el famoso *haiku* de Bashō sea la *consonancia*³¹⁷², tan similar al de *resonancia* que, como es sabido, es una noción central en la experiencia estética formulada por Kandinsky, también requerido por el pensamiento estético de Tàpies, quien exige a la obra de arte que provoque una *resonancia* en el ánimo del espectador³¹⁷³. Y ello porque, tanto en Tàpies, como ya hemos visto, como en la filosofía oriental, el observador sólo puede percibir la reverberación, la real *armonía*, del arte o de la poesía, -en este caso el sonido del agua en el estanque- si *está realmente en consonancia con el propio espíritu del mundo*³¹⁷⁴:

*La idea fundamental del I Ching se puede expresar en una sola palabra: Resonancia. Según la visión del mundo chino, el universo es un sistema armónico de resonancias; las partes se corresponden unas a otras y se armonizan en el todo del cosmos. El objetivo del artista es revelar estas armonías que subyacen en la realidad y que no pueden percibir los sentidos, porque tales armonías están hechas de materiales más sutiles que las partículas y ondas electromagnéticas que excitan los cinco sentidos...fuera del tiempo, de penetrar los significados secretos de las cosas*³¹⁷⁵.

En la estética oriental la noción de resonancia es fundamental:

*El primer canon de la estética taoísta [...] conseguir resonancia [...] segundo canon, la representación del ritmo vital (chi-yun), el tercero, decir sin decir, y el cuarto, el ser y el no ser se engendran mutuamente*³¹⁷⁶.

La estética oriental exige, para que el arte sea original, que sea producto de lo *inconsciente*; se trata del mismo ámbito psicológico que trata Jung en el mentado prefacio al libro de D.T. Suzuki, *Introducción al budismo zen*: el momento culminante en el proceso de aprendizaje, el *satori* o *iluminación*, no se trata de un problema metafísico, sino psicológico³¹⁷⁷ y presupone la suspensión de la razón consciente para poner en valor lo inconsciente³¹⁷⁸.

Desde luego, no hay nada nuevo en el hecho de que la obra de arte refleje el estado de ánimo del artista. Al fin y al cabo, como dice D. Kuspit, *el arte moderno comienza verdaderamente con la toma de conciencia de lo*

³¹⁷² De hecho existe una traducción (o *interpretación de su espíritu*) del famoso haiku por Octavio Paz en donde se expresa casi en onomatopeya esta *resonancia*, amén de mantener la estructura canónica de 5-7-5 sílabas:

*Un viejo estanque.
Salta una rana. ¡Zas!
Chapaleteo.*

³¹⁷³ E.A., p. 116.

³¹⁷⁴ SUZUKI, D. T., *El zen...*, op. cit., p. 162.

³¹⁷⁵ RACIONERO, L., *Textos...*, op. cit., p. 40 y 41.

³¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁷⁷ Prefacio a SUZUKI, D.T., *Introducción al budismo zen*, op. cit., p. 14

³¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

*inconsciente*³¹⁷⁹, pero el pensamiento oriental -y con él Tàpies- supera esta idea cuando afirma la existencia de diversos registros en el inconsciente hasta más allá de lo psicológico:

*La función de la conciencia humana, tal como yo la veo, consiste en sumergirse más y más profundamente en dirección a su fuente, el inconsciente. Y el inconsciente tiene una serie de estratos a diversas profundidades: biológico, psicológico y metafísico*³¹⁸⁰.

Sin embargo, el propio Suzuki aclara los límites de la psicología para comprender este principio de creatividad. Aunque todo arte nace del inconsciente y *es este inconsciente el que realiza maravillas de creatividad*, existe otro principio absolutamente relevante y concordante con el pensamiento estético tapiesiano: la relación entre *creatividad y experiencia cotidiana*, que trasciende el ámbito de la psicología, y simple y llanamente, - en el mismo sentido que Tàpies³¹⁸¹ -, establece una intensa ósmosis entre *arte y vida*. Este principio es lo que llama la *mente de cada día (heijō -shin)*.

Es el mismo estado de "no-mente" (*mushin*), y se relaciona, en la misma línea que reclama Tàpies, con la responsabilidad y originalidad personal, a la vez que exige el desprendimiento de lo meramente subjetivo³¹⁸².

Efectivamente, como hemos visto, Tàpies también alerta sobre el peligro del *dejarse llevar* por lo inconsciente e irracional, porque el fin último del arte es desvelar en lo posible la relación del hombre con la *armonía del orden cósmico*³¹⁸³. Y éste es, precisamente, el objetivo último del arte: se penetra en lo inconsciente para tomar contacto con la naturaleza.

El principio de *mushin* tiene una gran repercusión sobre la personalidad del artista, al negar el dominio del ego, -del mismo modo en que Tàpies reclama la *ausencia del ego* bajo el principio del *anabhoga-caryá-*, y sobre el proceso creativo, al negar la *destreza* como valor artístico:

*La técnica se debe dominar. Pero tan pronto como la mente se fija en algo, por ejemplo, si el discípulo desea hacerlo bien, mostrar su destreza, asombrar a los otros, o si está demasiado ansioso por dominar su arte, puede estar seguro de que cometerá más errores de los realmente necesarios. ¿Por qué? porque su autoconciencia o ego-conciencia está presente de forma demasiado visible en todo el campo de su atención, lo que dificulta el libre desarrollo de cualquier destreza que haya adquirido o puede adquirir. Debe liberarse de su yo impositivo, de su conciencia-ego y aplicarse a la acción como si nada de particular estuviera ocurriendo en ese momento*³¹⁸⁴.

³¹⁷⁹ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p.79.

³¹⁸⁰ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 100.

³¹⁸¹ E.A, p. 167.

³¹⁸² V.A., p. 123.

³¹⁸³ B.N., p. 198.

³¹⁸⁴ SUZUKI, D.T., El zen, *op. cit.*, p. 103.

En este punto hemos de recordar, como ya hemos visto reiteradamente, la negativa de Tàpies a conceder a lo no racional, a lo inconsciente, el monopolio del conocimiento. Por eso ha dejado claro que ambos aspectos, lo racional y lo inconsciente, son esenciales para la vida³¹⁸⁵. En el mismo sentido C. G. Jung ha dicho que para conseguir una estabilidad mental, e incluso fisiológica:

[...] *el inconsciente y la consciencia deben estar integralmente conectados y por tanto, moverse en líneas paralelas. Si están separados o "disociados", se derivará en alteración psicológica*³¹⁸⁶.

Como ya hemos visto, Tàpies ha defendido en arte la conveniencia de *cierto control racional, también indispensable*. De ahí lo improcedente del uso de estimulantes externos y lo correcto de usar métodos naturales para ingresar en un *estado de sensibilización especial*³¹⁸⁷. Y, desde luego, la decisión de entrar en este especial estado, es un acto consciente.

Y, de nuevo aquí, acude al ejemplo de Oriente:

*Es impresionante ver cómo trabajan en obras de realización rápida -la tinta china, por ejemplo- los artistas orientales, que son precisamente maestros en las técnicas de concentración previa. Efectúan todo un ceremonial muy aleccionador*³¹⁸⁸.

También encuentra Tàpies en Oriente las técnicas más depuradas de inmersión en lo inconsciente. Así, la técnica de *trabajar deprisa* sobre un soporte que impida cualquier corrección trata de evitar la intervención del entendimiento:

*Los calígrafos chinos y japoneses inventaron un lenguaje artístico que nunca era una descripción literal, ni siquiera desde el punto de vista técnico. Con la tinta china hay que dibujar muy deprisa, porque se seca de inmediato. En estos rituales ancestrales no caben los retoques. Ahí encontré una correspondencia con mis propias intenciones de trabajar deprisa, más por instinto que por cálculo intelectual, para poder dejarme llevar por completo*³¹⁸⁹.

La consecución del mentado especial estado de ánimo. se formula en la filosofía oriental como el camino hacia la sabiduría trascendental, *Prajñā Inmutable* y es el último objetivo de todas las artes orientales; tanto las artes

³¹⁸⁵ V.A., p. 100.

³¹⁸⁶ VON FRANZ, M., L., "La ciencia y el inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 52

³¹⁸⁷ R.A., p. 50.

³¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

³¹⁸⁹ B.N., p. 335.

marciales (*judo, kyudo, iaido, taikondo, kendo...*³¹⁹⁰), como las artes plásticas (pintura, ikebana, jardinería, caligrafía...), la ceremonia del té (*cha-do*), incluso la poesía, especialmente el *haiku*, todas ellas poseen en su enseñanza un *primer momento de perfecta ignorancia* al que se van añadiendo el conocimiento de técnicas y su constante práctica, para concluir, al cabo de muchos años, en una especie de *inocencia primigenia*, por la que se ha trascendido la técnica y todo pensamiento intelectual y se ha instalado en el estado inconsciente de *no-mente (mu-shin)*, todo lo cual, desde luego, hace referencia al estado de ánimo descrito en numerosas ocasiones por Tàpies en relación al momento supremo del *proceso creativo*, de nuevo, desde el punto de vista de Oriente:

*Al artista, también, un momento de lucidez le puede ahorrar muchos tanteos. [...] Los pintores calígrafos orientales hacen todo un ceremonial antes de enfrentarse con la obra, lo cual es seguramente esa necesaria concentración, el necesario despojamiento para buscar el pensamiento lúcido que ha de dar el gesto preciso para crear las formas que no pueden corregirse en la técnica tradicional de la tinta china*³¹⁹¹.

En el proceso creativo, para la consecución de ese especial estado de ánimo que permita la introspección, Tàpies manifiesta la necesidad de cierto recogimiento y soledad:

*Es un "recogimiento" especial que han practicado todos los grandes maestros de espiritualidad y ha sido expresado también por grandes poetas... por Wordsworth, por Rilke... "Te has de apartar de la sociedad para sondear las profundidades de donde surge tu vida." "Soledad, retiro, tranquilidad". O por Milton: "Sosegada y plácida soledad"*³¹⁹².

Así, afirma la necesidad de cierto aislamiento para realizar algo auténticamente creativo, *retirarse, como hace el investigador en su laboratorio*³¹⁹³.

Dependemos (los artistas) mucho del ambiente que nos rodea. No obstante, al mismo tiempo intentamos modificarlo, queremos crear una realidad distinta utilizando no solo nuestro arte sino también todo lo que tenemos cerca. En cierto modo intento reproducir una atmósfera, un ambiente, que actúe favorablemente sobre mi imaginación; hago lo posible para conseguir un clima, una "temperatura" espiritual. Trato de ajustar el medio a mi trabajo [...] el entorno tiene su importancia como estimulante para

³¹⁹⁰ Recordemos que "do" significa "camino" en japonés, "tao" en chino. Todas las artes son, ante todo, un camino de superación personal y, paralelamente, un vehículo de conocimiento.

³¹⁹¹ M. P., p. 382.

³¹⁹² *Ibid.*, p. 305.

³¹⁹³ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 88.

*contribuir a la manifestación de ciertas ideas de esta nueva realidad que queremos crear*³¹⁹⁴.

Sin embargo, soledad y recogimiento no quiere decir estar apartado de la realidad externa, incluso la realidad social y política:

*El artista no bucea por egoísmo en los rincones de la soledad, sino para poder alcanzar el material psicológico que le es propio*³¹⁹⁵.

A estos especiales estados de ánimo, fundamentales en la estética oriental, hace referencia Tàpies cuando relata cómo se apercibió de la extraordinaria coincidencia entre las formas a las que había llegado en su constante investigación y a partir del mundo de lo inconsciente, con las formas de la tradición extremo-oriental y los conceptos que en ellas subyacen: *sabi, wabi, aware, yugen*³¹⁹⁶.

Efectivamente, la necesidad de soledad y recogimiento no representa una mera táctica o técnica, sino que está profundamente enraizada en la filosofía oriental.

La soledad o *solitariedad* forma parte del principio estético contenido en la noción de *wabi sabi*, que valora en las cosas la *rústica sencillez sin pretensiones en una arcaica imperfección*³¹⁹⁷. Se trata del profundo sentimiento (*aware*) que suscita aquello que representa el inexorable paso del tiempo, es decir, el principio de *impermanencia* de todo lo que existe y que en Oriente -al igual que en el romanticismo- se ha constituido en principio estético y ha influido decisivamente en todo el arte japonés: la pintura, la ceremonia del té, la ikebana, la poesía, (sobre todo el *haiku*), el paisajismo o el teatro *nō*³¹⁹⁸ y, desde luego, impregna la obra plástica de Tàpies, característica reseñada reiteradamente por la crítica y por el propio autor³¹⁹⁹.

Se trata de que el artista consiga a través de su obra un sentimiento poético, no susceptible de análisis científico, de indefinible melancolía por la impermanencia de la belleza de las cosas y los hechos cotidianos más ínfimos³²⁰⁰. En este sentido, la noción de la soledad *sabi* se equipara a la noción de *pobreza*, entendida no tanto en lo económico como en lo espiritual, como liberación de la idea de posesión. Es el anhelo de *sabi* o *wabi* que posee la noción japonesa de *fūga*, el *sobrio disfrute de la naturaleza*, pero que

³¹⁹⁴ *Ibid.*

³¹⁹⁵ M. P., p. 305.

³¹⁹⁶ B.N., p. 53.

³¹⁹⁷ SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 26,

³¹⁹⁸ JUNIPER, A., *Wabi sabi*, *op. cit.*, p. 12.

³¹⁹⁹ P.A. p. 47.

³²⁰⁰ SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 170.

contiene connotaciones éticas, porque, como pide Tàpies³²⁰¹, ataca frontalmente el consumismo y el materialismo de la sociedad industrial³²⁰².

Así, es objetivo del arte la consecución de cierto estado de ánimo, el sentimiento indefinible del gran misterio de la existencia³²⁰³ y la expresión de la armonía universal. Todo arte, desde la pintura hasta el *haiku*, es un vehículo hacia la armonía (*wa*), el *regreso a la Naturaleza* que es la *fuentes original de la armonía*³²⁰⁴ que demanda la cultura tradicional oriental y que la ciencia moderna ha redescubierto:

*[...] el contenido del arte son estados de ánimo; el objeto del arte es transmitirlos. Y la posibilidad de transmitirlos estriba en la existencia en el universo de fenómenos de resonancia entre seres o sistemas diversos. Y la posibilidad de resonancia se basa en la existencia de isomorfismos (o similitud de estructuras) entre los diversos seres, que es el viejo postulado chino de la armonía universal. Es pertinente hacer notar aquí que el concepto de isomorfismo es la base de la corriente del pensamiento estructuralista [...] presagiada por el físico Eddington en el momento en que la teoría cuántica hizo la Física invisualizable, nació a mediados de los años 50 en EEUU donde el biólogo L. v. Bertalanffy propuso su Teoría General de los Sistemas o ciencia que estudia las leyes matemáticas y morfológicas comunes que subyacen a los fenómenos en campos tan diversos como la demografía, la física atómica, la economía o la biología. [...]*³²⁰⁵

A través de los numerosos textos de estética realizados a lo largo de la extensa historia cultural china, se pueden deducir cuáles son los estados de ánimo que interesaron a sus artistas: por ello, para disfrutar del arte oriental es fundamental entender la *calma, serenidad, y naturalidad en la que vivieron*³²⁰⁶.

*Afrontado con nuestra prisa contemporánea, nuestro racionalismo europeo y nuestra actual estética de marchands y galerías, del arte chino no se entiende absolutamente nada*³²⁰⁷.

Como señala Tàpies, estos determinados estados de ánimo, a su vez, están relacionadas con los diferentes presupuestos epistemológicos y la propia concepción del mundo. Mientras que el budismo pone más énfasis en la *māyā* entendida como realidad aparente, noción recepcionada por Tàpies³²⁰⁸, el

³²⁰¹ A.E., p. 214.

³²⁰² JUNIPER, A., *Wabi sabi, op. cit.*, p. 14.

³²⁰³ P.A., p. 179.

³²⁰⁴ HAYA, V., *Aware, op. cit.*, p. 81.

³²⁰⁵ RACIONERO, L., *Textos..., op. cit.*, p. 44.

³²⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

³²⁰⁷ *Ibid.*

³²⁰⁸ B.N., p. 64.

taoísmo incide más en la visión de la *mismidad* o *naturaleza íntima de las cosas*, concepto igualmente asumido por nuestro autor³²⁰⁹:

*Mientras el budista considera los sentidos como ventanas que miran a espejismos e irrealidad, para el taoísta son puertas por las que el espíritu liberado vuela a mezclarse con los olores y formas del universo. Tanto Buda como Lao Tse son poetas, pero uno escucha el ritmo de la pena infinita y el otro el ritmo del infinito gozo*³²¹⁰.

Se trata de un estado de ánimo entendido por Tàpies como *desprendimiento*, requerido para lograr un instante de iluminación:

*Un cierto ascetismo [...] estado de ánimo abierto a la posible captación "instantánea" de nuestro ser*³²¹¹.

En la estética oriental, específicamente moldeada por el espíritu y la idiosincrasia de Japón, la noción de *estado de ánimo* (*sabi*, *wabi*, *aware*, *yūgen*) es fundamental.

La obra de arte, que tanto puede ser un poema, como una pintura, como un objeto artesanal, o la preparación y el servicio del té, expresa así un momento de soledad y quietud (*sabi*) melancolía (*wabi*), sentimiento profundo (*aware*) o misterio (*yūgen*). Es ese *instante eterno* de la ausencia de conceptos que predica el zen. La vida del momento presente, porque el pasado y el futuro no son sino meras abstracciones. Como dice A. Watts:

*Así, la vida sin propósito es el tema constante del arte zen de toda clase, que expresa el estado íntimo del artista de no ir a ninguna parte en un momento intemporal*³²¹².

Suzuki señala la complejidad de la designación japonesa de estos estados de ánimo, profundamente enraizados en su psicología. Así *wabi*, ya no sólo es un sentimiento de melancolía, tal como lo entiende Watts, sino, precisamente en el mismo sentido indicado por Tàpies de *desprendimiento de las frivolidades alienadoras*, un cierto distanciamiento de las convenciones sociales:

Esta plasmación de reserva y distanciamiento transcendental en medio de la multiplicidad es designada en el léxico cultural japonés por el término wabi. Wabi significa realmente "pobreza" o, negativamente, "no estar acorde con la sociedad de su tiempo. Ser pobre, es decir, no ser dependiente de las cosas terrenas -riqueza, poder, reputación- y sin embargo sentir interiormente

³²⁰⁹ *Ibid.*, p. 123.

³²¹⁰ RACIONERO, L., *Textos...*, *op. cit.*, p. 24.

³²¹¹ R.A., p. 55.

³²¹² WATTS, A., *op. cit.*, p. 214.

*la presencia de algo sumamente valioso por encima del tiempo y la posición social*³²¹³.

Wabi (literalmente soledad, solitariedad) significa no solamente pobreza económica, sino espiritual. Desprendimiento de toda posesión, incluso de la vida: *pobreza es zen*.

La *pobreza* también es la característica fundamental del *haiku*, la forma poética que capta la emoción del instante de la percepción inmediata de lo sagrado³²¹⁴, ajeno a la especulación y al análisis:

*Pobreza es zen y eso es haiku. No podemos imaginar un haiku rico en ideas, especulaciones e imágenes. El haiku es en sí mismo soledad*³²¹⁵.

Esta noción tiene grandes repercusiones en el ámbito de la estética. Esta "pobreza" se rebela contra la excesiva racionalización de la vida y valora la contemplación de la naturaleza. Se trata, según Tàpies, de tender hacia el *regreso a la naturaleza* y la simplicidad originaria³²¹⁶. Y este principio se refleja en arte en un *desdén por la forma*³²¹⁷.

La inmersión en lo inconsciente y las nociones psicológicas que tratamos aquí desde el pensamiento oriental, también se relaciona con la *experiencia estética* y, en sentido más amplio, con la *educación estética* y los métodos de enseñanza, entre los que, según Tàpies, la actitud previa requerida del espectador, contrariamente a la idea occidental de acumulación de estudios, se trata más bien un "desaprendimiento" o, como dice Tàpies, *despojamiento*³²¹⁸. Por lo mismo, C. G. Jung afirma que, en la praxis oriental, la eficacia del método depende de la actitud del alumno:

Como nunca se puede demostrar la existencia de una consecuencia lógica, hay que sospechar que el método Koan no opone el más mínimo lazo a la libertad del acontecer anímico y que por lo mismo el resultado final no

³²¹³ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 25.

³²¹⁴ HAYA, V., *Aware*, op. cit., p. 193.

³²¹⁵ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p.172. *Bashō era una encarnación de este espíritu. En primer lugar, fue un gran poeta errante, amante apasionado de la naturaleza, una especie de trovador de la naturaleza. Dedicó su vida viajar de una punta del Japón a la otra. Era afortunado en aquellos días en los que no había trenes. Los usos modernos no parecen hacer buenas migas con la poesía. El moderno espíritu de análisis científico y mecanización no deja misterios sin desenredar, y la poesía y el haiku no parecen florecer allí donde no hay misterio y sentimiento de asombro. El problema con la ciencia es que trata de no dejar sitio a lo que es vago, indefinido, quiere verlo todo al desnudo, o de dejar algo sin analizar y sin desarrollar. Donde la ciencia avanza, la poesía se bate en retirada. Pero afortunadamente la ciencia no es omnisciente ni omnipresente y siempre habrá espacio suficiente para que el haiku y la poesía continúen desarrollándose.*

³²¹⁶ A.E., p. 214.

³²¹⁷ SUZUKI, D.T., *El zen*, op. cit., p. 26.

³²¹⁸ M.P., p. 382.

depende más que de la disposición individual del iniciando. La total aniquilación del intelecto racional que se pretende con la educación produce la más perfecta posible falta de presupuesto de la consciencia, pero no el inconsciente, es decir, la disposición psicológica existente pero desconocida [...] ³²¹⁹.

Así, la respuesta correcta al *koan* por parte del iniciando surgirá del inconsciente. Por lo tanto será una *respuesta de la naturaleza* que, en definitiva, constituye el objetivo del método: la "mirada a la propia naturaleza", el "hombre originario" y la "profundidad de la esencia"³²²⁰, el *regreso a la naturaleza* que defiende Tàpies, la identidad interna entre el hombre y la naturaleza³²²¹.

Por esto, la *contemplación mística*, para la que, según Tàpies, el arte constituye un vehículo privilegiado, pretende la armonización del hombre con la Naturaleza³²²². Esta armonía, *tan precisa para que las relaciones humanas sean posibles, debe "descender" de la Naturaleza*³²²³. Y el inconsciente es naturaleza.

El arte de Oriente no se interesa por el individuo si no por los misterios del universo, ya sea explorando los mundos del subconsciente colectivo en los mitos y retablos polimorfos del arte hindú o penetrando intuitivamente la esencia de las cosas en el arte chino. La pintura china representa la naturaleza, paisajes, bambúes, pájaros, rocas. Su propósito no es mostrar la cosa individual sino revelar, por medio de lo representado, el profundo modo de ser de la naturaleza. El temperamento del universo que intenta captar el pintor chino incluye estados de ánimo cambiantes en las diez mil cosas, que el hombre intuye como sus significados secretos. El arte chino intenta descifrar estos significados secretos para llegar, a través de ellos, a conocer el modo de ser del universo ³²²⁴.

De ahí que el arte chino, lejos del antropocentrismo occidental en el que el cuerpo humano tiene el protagonismo, observa la naturaleza sin pretender dominarla, y busca evocar la esencia de las cosas, animales y plantas, entre las que el hombre es un elemento más³²²⁵.

Es profundizando en la esencia de las cosas, en la naturaleza exterior y en nuestra propia naturaleza como, según Tàpies, se encuentran los "temas" propios del arte, porque existe una *cosmogonía espiritual*, a la vez que una *materia que lo abarca todo*, que hace que nos parezcamos a todo, no por

³²¹⁹ JUNG., C. G., Prólogo a SUZUKI, D.T., Budismo zen, *op. cit.*, p. 21 y 22.

³²²⁰ *Ibid.*, p. 22.

³²²¹ M.P., 335.

³²²² B.N. pp. 317 y 318.

³²²³ HAYA, V., *Aware, op. cit.*, p. 81.

³²²⁴ RACIONERO, L., *Textos..., op. cit.*, p. 8.

³²²⁵ RIVIERE, J. R., *El arte de la China, op. cit.*, p. 63.

determinación de un dios individual, sino por la *naturaleza* entendida más allá de su aparente realidad. A esto es a lo que apunta la mística³²²⁶.

Este fundamento cosmológico es el que se hace aflorar a través del *inconsciente* y se plasma en los *símbolos arquetípicos*³²²⁷.

De ahí que no exista una separación radical entre las diferentes artes e incluso entre el arte y la vida, por coexistir en una realidad orgánica. De la misma manera señala el budismo:

*Lo divino (o lo inconsciente) está dentro y los misterios se manifiestan exteriormente [...] Es el inconsciente que trabaja detrás del campo de la consciencia. Habitualmente, es la consciencia la que crea toda clase de inhibiciones y obstaculiza los libres movimientos del hombre [...] el inconsciente, por tanto, se debe liberar para que ocupe el campo entero de los procesos mentales, de modo que lo que inicialmente es como una fuerza instintiva irresistible haga libre uso del conocimiento conscientemente acumulado*³²²⁸.

La inmersión o afloración de lo inconsciente trasciende el ámbito individual. Se trata, según Tàpies, del *inconsciente colectivo*, que implica el *componente simbólico tradicional*³²²⁹. Son las intuiciones provenientes del *inconsciente cósmico* que transitan las diferentes artes como manifestación de una *misma intuición fundamental*, no demostrable científicamente pero presente como *discernimiento del propio inconsciente*, como *experiencia fundamental* que subyace al *samsara*³²³⁰.

El inconsciente colectivo es naturaleza. Así, si bien el pensamiento tapiesiano rechaza por inadecuada la mimesis de la realidad aparente del naturalismo clasicista, aquí de nuevo, aflora esa otra noción de mimesis, ya tratada anteriormente, pero que toma un nuevo y más profundo impulso bajo la influencia del pensamiento oriental; se trata de una noción de mimesis ya presente en Demócrito³²³¹ o Empédocles, pero que atraviesa toda la teoría romántica del arte a partir de Moritz³²³² por la que el artista, no debe de *imitar* la naturaleza exterior, sino actuar *como* la naturaleza. De ahí el desplazamiento del interés desde la noción de perfección de la *mimesis* del clasicismo, hacia la *producción*, (*bildung*) del pensamiento romántico y, desde luego, del pensamiento oriental, que pone el énfasis en el método

³²²⁶ CATOIR, B., Conversaciones..., op. cit., p.73.

³²²⁷ *Ibid.*

³²²⁸ SUZUKI, D.T., El zen..., op. cit., p.112.

³²²⁹ V.A., p. 83.

³²³⁰ SUZUKI, D.T., El zen..., op. cit., p. 132.

³²³¹ VV.AA., *Fragmentos presocráticos, de Tales a Demócrito*, Alianza, Madrid, 2008, (1988), p. 296. En el mismo sentido, TATARKIEWCZ, W., *Historia de la estética I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 2000, 1987, p. 98 y 99.

³²³² TODOROV, S., Teorías del símbolo, op. cit., p. 220.

(camino, do). Tanto a uno como a otro pensamiento lo que le interesa es el camino, no el final del viaje; el proceso, no el resultado.

Tàpies, en la misma línea de pensamiento que la filosofía oriental y la moderna ciencia, entiende que el hombre no es más que una *hebra en la trama de la vida*; también es naturaleza, del mismo modo en que la ciencia moderna considera que el hombre pertenece a la misma *red de fenómenos fundamentalmente interconectados e interdependientes* formulada por la ecología profunda³²³³. Y en cuanto que naturaleza, debe de imitar a esta en su modo de proceder. Por eso, en el pensamiento estético tapiesiano, como en la estética oriental, el artista es un mero transmisor de la naturaleza³²³⁴ y como ella, también *crea la realidad*³²³⁵:

*El taoísmo es un pensamiento y un modo de hacer que pretenden reflejar y seguir el modo de ser de la Naturaleza. Simplificando mucho, podría decirse que el taoísmo es la filosofía de la naturalidad y la espontaneidad puras en la acción. los taoístas, para saber cuál es el modo de actuar, emplean el método de abandonarse a la naturalidad y la espontaneidad; los occidentales, para actuar, desean conocer antes y su método consiste en argumentar con el cerebro y observar con sentidos e instrumentos [...] cae la sombra del pensamiento [...]*³²³⁶.

En la filosofía budista existe el concepto de *myo*, ya anteriormente mencionado y ahora en cuanto que relacionado con la naturaleza. Se trata de *lo original y creativo que surge del inconsciente*. Y lo es en cuanto que se actúa de conformidad con la naturaleza. De ahí que este modo de producir, de crear en el mismo sentido de la noción de mimesis en Demócrito, se asemeje a ciertas creaciones animales:

*"Myo" puede también aplicarse a la inteligencia y a las actividades instintivas de varios animales, por ejemplo, el castor construyendo su madriguera, la araña tejiendo su hilo, la avispa o la hormiga elaborando sus construcciones bajo los aleros o por debajo del suelo. De hecho, todo el universo es una milagrosa exhibición de una mente maestra y nosotros los humanos, que somos una de sus maravillosas realizaciones, hemos estado forzando nuestra capacidad intelectual desde el despertar de la conciencia, y nos sentimos continuamente abrumados por las demostraciones que nos brinda la naturaleza de su insondable e inagotable "myoyu"*³²³⁷.

De ahí que, según Tàpies, toda actividad humana, si queremos evitar el desastre ecológico, deba tomar ejemplo de la creación artística cuando imita a la naturaleza en su modo de producción, practicando un *retorno a la*

³²³³ CAPRA F., La trama..., *op. cit.*, p. 29. En el mismo sentido, ver R.A., p. 232.

³²³⁴ B.N., p. 40.

³²³⁵ V.A., p. 88.

³²³⁶ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p.31.

³²³⁷ SUZUKI, D.T. El zen..., *op. cit.* p. 99.

*naturaleza*³²³⁸, expresando así la necesidad de mantener una profunda comunión con la misma, porque nosotros mismos *estamos hechos de la misma llama de los astros*³²³⁹.

La negación de la *conquista de la naturaleza*³²⁴⁰, - que, como vimos en su momento, también es una idea central en el pensamiento romántico-, es igualmente parte integrante de la filosofía budista:

*Esta idea llamada "conquista de la naturaleza", procede del helenismo, supongo, donde se hace la tierra servidora del hombre que se supone que los vientos y el mar deben obedecerle (sórdido espíritu de ganancia y búsqueda del placer [...]) En la actitud de adoración hacia la naturaleza hay un sentimiento profundamente religioso que sería deseable percibir incluso en estos días de ciencia, de economía y de guerra*³²⁴¹.

Como conclusión, y en plena coincidencia con todo lo afirmado por Tàpies, reproducimos un significativo pasaje del texto "El arte de la pintura", de Shen Tsung-Ch'ien, donde reflexiona sobre el origen de la inspiración en el artista:

*Algunos pueden preguntar: aceptando que tales inspiraciones vienen de la naturaleza, de más allá de los propósitos de la mente humana; ¿forma también parte de lo que pertenece al hombre el deseo de pintar del artista? Hay una explicación a esto, Lo llamado naturaleza (Los cielos) es naturaleza humana también*³²⁴².

11. 2. EL CAMINO DEL ARTE. LA PINTURA.

Anteriormente hemos tratado la legitimidad que, según Tàpies, sigue ostentando la pintura como soporte o vehículo de conocimiento frente a quienes la consideraban un medio de expresión periclitado. Vimos cómo entendía su plena validez precisamente porque a través de ella se pueden plasmar los *impulsos más espontáneos*. De ahí su interés en el ámbito epistemológico frente al exceso de racionalización de la palabra escrita, pero también frente a la pintura sistematizada de la abstracción "pura" y, desde luego, del *naturalismo anecdótico*.

Los métodos para alcanzar la *experiencia directa de la realidad profunda* son, en Oriente, innumerables; desde las filosofías altamente

³²³⁸ A.E., p. 214.

³²³⁹ P.A., p. 103.

³²⁴⁰ En el budismo existe una noción que hace referencia la relación del hombre con la naturaleza, es el concepto de *fūga* o *furyu*, que significa *identificación del propio ser de cada uno con el espíritu creativo y artístico de la naturaleza*, SUZUKI, D.T., El zen..., op. cit., p.174.

³²⁴¹ SUZUKI, D.T., El zen..., op. cit., p. 222.

³²⁴² Citado en RACIONERO, L., op. cit., p.134.

intelectuales del hinduismo, con sus profundas penetraciones tan semejantes a la ciencia moderna, hasta el desprendimiento radical del taoísmo, pasando por el método del *koan* y la meditación zen; desde el tiro con arco (*kyudo*)³²⁴³ hasta la ceremonia del té (*cha-do*). Todos estos caminos, que requieren una radical autodisciplina a lo largo de muchos años, pretenden la consecución de la *espontaneidad y simplicidad, el regreso a nuestra naturaleza original*³²⁴⁴.

Pero la pintura es considerada el *arte supremo*³²⁴⁵ y ha sido uno de los caminos o métodos más prestigiados en Oriente para conseguir esa *naturaleza original*. Así lo ha entendido también Tàpies³²⁴⁶.

Como ya hemos referido al tratar la *pintura como método* desde el punto de vista de las categorías de la tradición estética occidental, nuestro autor, desde los años cincuenta del siglo pasado, comprendió que la revitalización de la pintura le permitía la introducción de lo espontáneo, lo orgánico, lo amorfo, lo ambiguo, del azar, la insinuación, lo incorrecto y lo inacabado así como una expresión más personal a través del gesto, la caligrafía, de la textura, a la vez que introducía la expresión propia de ciertos materiales, lo que, en definitiva, suponía romper con las codificaciones para proceder a:

*Adentrarse en la interrogación del mundo*³²⁴⁷.

A través de la pintura se trataba de romper con el aislamiento del arte respecto a la realidad social, de desechar cualquier dogmatismo para adentrarse en el problema de la *articulación de la nueva pintura con las demás prácticas sociales y políticas* y excluir la pintura de contenidos prefabricados para suscitarlos o crearlos en *perpetua dialéctica con lo que vivíamos o queríamos vivir*³²⁴⁸.

Específicamente, en la pintura y las técnicas desarrolladas en Oriente encontró Tàpies un camino de sabiduría: se trata del *samadhi* de la tinta, es decir, la *meditación*, transmitida por el pincel, que permitía la *espontaneidad pura y vacía*³²⁴⁹. *Samadhi* significa literalmente "equilibrio mental" y se refiere al estado mental tranquilo y equilibrado en el cual se experimenta la unidad básica del Universo:

*Entrando en la "samadhi" de pureza (se obtiene) la intuición descubridora de todo, que permite llegar a ser consciente de la unidad absoluta del Universo*³²⁵⁰.

³²⁴³ Método que, como señala CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 142, citando a Herrigel: *es uno de los testimonios más puros de Zen, porque no habla en absoluto de Zen.*

³²⁴⁴ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 140.

³²⁴⁵ BRODRICK, A. H., *La pintura china*, *op. cit.*, p. 9.

³²⁴⁶ B.N., p. 166. Ver, también, R.A., pp. 59-68.

³²⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

³²⁴⁸ *Ibid.*, p. 144.

³²⁴⁹ *Ibid.*, p. 116.

³²⁵⁰ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 148.

Una vez más, coincide aquí una idea estética, extraída de la filosofía oriental, con la visión de la nueva ciencia: se trata de un método, el de la espontaneidad de la tinta, tendente a una revelación que se corresponde con la visión del universo formulada por la Física moderna³²⁵¹.

Pero esta noción de la pintura, cuyos profundos contenidos le confieren una especial legitimidad, no es fácilmente accesible al gran público. Tàpies pone el ejemplo del pensamiento extremo-oriental que exige *concesiones mutuas* a la relación entre artista y espectador, quien debe *cultivar su actitud*, para estar en disposición de comprender el mensaje³²⁵².

Si el arte debe cumplir, según Tàpies, una *función social* similar a la *nueva ciencia* desarrollada en la psicología, simbología, antropología y ciencias físicas³²⁵³, la pintura puede seguir tomando parte de esta función. Si se pone de moda entender la pintura como un medio periclitado es porque no se comprende que ésta continúa siendo un instrumento de lucha contra el exceso de *materialismo racional*. Su legitimidad proviene precisamente de su capacidad para plasmar, *interrogando al mundo*, los *impulsos más espontáneos*, impulsos que pertenecen a la naturaleza humana y que enlazan con las tradiciones de la antigüedad³²⁵⁴.

Y si el arte se muestra eficaz como *instrumento modificador de la conciencia*, la pintura está especialmente capacitada para ello:

En Oriente, la pintura de más prestigio siempre ha sido hecha como uno de sus espejos, casi sagrados, que reflejan la conciencia profunda y pueden conducir a los estados iluminativos. Pero no se puede olvidar nunca que, para que produzca sus efectos metafísico-ontológicos, también tiene que ser cultivado de una cierta manera, en combinación directa con determinadas creencias, con determinadas enseñanzas y, muy en particular con todo el ritual de ejecución y representación que requiere. Esto es normal en diversos tratados, por ejemplo, de la pintura china..., de Wang Wei, de Shitao..., todos ellos paradigmas del paisajismo de intención trascendente³²⁵⁵.

Tàpies señala los importantes textos específicamente estéticos de Oriente que remiten preeminentemente a la pintura:

A título de ejemplo de este tono elevado del arte de otros continentes abrimos al azar la admirable antología de textos chinos antiguos sobre el arte de la pintura recopilada por François Cheng (y escojo este tipo de pintura

³²⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

³²⁵² *Ibid.*, p. 144. Tàpies se refiere aquí, una vez más, a un párrafo del *Libro del té*, de Okakura Kakuzo.

³²⁵³ V.A., p. 45.

³²⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

³²⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

porque no es sospechosa de estar en "la órbita del arte abstracto" como se dice ahora). "La pintura contempla la acción civilizadora de los sabios y contribuye al establecimiento de relaciones justas entre los hombres", escribe Chan Yen-yuan, dinastía Tang. "La pintura es sagrada. Escruta lo que el cielo y la tierra no muestran y revela lo que el sol y la luna no esclarecen", dice Chu Ching i-hsüan, de la misma dinastía³²⁵⁶.

Esta capacidad epistemológica del arte y concretamente de la pintura es afirmada taxativamente por François Cheng:

En China, de todas las artes, el lugar supremo lo ocupa la pintura. Es objeto de una verdadera mística, porque, para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico. En comparación con la poesía, la otra cumbre de la cultura china, la pintura, por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para participar en los "textos" mismos de la creación. Fuera de la corriente religiosa, de tradición ante todo budista, la pintura en sí misma era considerada como una práctica sagrada³²⁵⁷.

Evidentemente, este fragmento, de nuevo, indica una noción del arte muy cercano al que venimos definiendo como mimesis no naturalista, la relación del artista con la naturaleza no como copia de la realidad aparente sino de sus modos de proceder.

Y, en el mismo sentido que Tàpies, F. Cheng señala la relación fundamental entre *arte y vida*:

La pintura constituye una manera específica de vivir. Busca crear, más que un marco de representación, un lugar mediúmnico donde la verdadera vida sea posible. En China, arte y arte de vivir son una misma cosa³²⁵⁸.

En el mismo sentido, Tàpies ha abogado por la recuperación de la pintura como camino de sabiduría³²⁵⁹ pues forma parte de la *cultura genuina* en la que se encuentra *el Arte con mayúscula*³²⁶⁰.

12- EL CONCEPTO ORIENTAL DEL ARTE.

La gente ordinaria está preocupada
por los nombres.

Dôkyo Yetan.

³²⁵⁶ A.L., p. 50

³²⁵⁷ CHENG, F., Vacío y plenitud, *op. cit.*, p. 9.

³²⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

³²⁵⁹ V.A., p. 43.

³²⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

12.1. REALIDAD E ILUSION.

Hemos tratado anteriormente³²⁶¹ la *noción enfática del arte* formulada por Tàpies desde el punto de vista de la tradición estética occidental. Se trata del *Arte* o *gran Arte*, aquel que tiene el poder de conmovernos, plasmado en la obra con *aura*; el lugar en el que se produce la *verdad* y, mediante símbolos, sugiere lo *absoluto* y que, produciendo un giro en la consciencia, incluso puede hacernos mejores. Así, el arte es una *gnosis* y una *ética*.

Sin embargo, paralelamente y en aparente contradicción, afirma que el *arte no es nada*, es solo un *truco*; las obras de arte son un juego de manos³²⁶² que incluso pueden destruirse³²⁶³.

¿Es posible conciliar ambas afirmaciones?

Según nuestra tesis, ello solo es posible desde la perspectiva del pensamiento oriental.

La afirmación del *arte como engaño* es reseñada por Tàpies cuando, excepcionalmente, conviene en tratar el significado -o posibles significados- de una obra plástica propia, el cuadro "Palla i fusta", (1969) En donde, de nuevo, al menos desde la perspectiva de la lógica racional, parece incurrir en contradicción.

Efectivamente, de una parte, exhorta al espectador a que *vea simplemente lo que hay*; pero, por otra, apela a su imaginación para que asocie los elementos que constituyen dicha obra, a pesar de su pobreza e insignificancia, con *valores fundamentales para la vida*.

De un lado, da la razón al espectador que manifiesta su incredulidad al respecto y, observando la antedicha obra, solo ve *un montón de paja dividida por una vulgar madera*. Y ello porque, fundamentalmente, el artista es un ilusionista:

*Y todo el mundo tiene derecho a decirle, si quiere, que es un farsante, que todo esto es falso, que es un engaño. Porque él también lo cree*³²⁶⁴.

Así, la *noción enfática del arte*, tal como la hemos visto conceptualizada en Tàpies en la primera parte del presente texto parece aquí rebajarse a *casi nada* o, menos que nada, a *falsedad y engaño*, en donde el artista es un *farsante* y la obra de arte, por sí misma, no tiene valor alguno.

³²⁶¹ Ver *supra*, pp. 323.

³²⁶² B.N., p. 47.

³²⁶³ P.A., p. 104.

³²⁶⁴ B.N., p. 64.

Pero, de inmediato, manifiesta el principio por el que aquellos humildes materiales, -que poseen un sentido simbólico que después trataremos-, se elevan hacia lo sublime:

[...] porque *todo, absolutamente todo, participa de la vida*³²⁶⁵.

Y la perspectiva del pensamiento oriental nos permite arrojar cierta luz sobre esta contradicción.

Para Tàpies, como para el budismo, el arte es un *signo* que *indica* la existencia de un *camino* hacia el conocimiento, o un método para captar la esencia de las cosas, para lograr ver *simplemente lo que hay*, en su *mismidad*. El arte por sí mismo no es importante. Lo importante es la vida:

*Porque el arte es como un juego, y solo a condición de adoptar una actitud muy inocente captaremos realmente el sentido profundo que tiene; y quién sabe si esto no pasa con todo lo humano*³²⁶⁶.

Así, el arte es un juego, pero su "inocencia" no es inocua. La adopción de esta perspectiva tiene un carácter destructivo para según qué convenciones sociales. De nuevo nos encontramos aquí con la función del *arte como arma*, en donde Tàpies encuentra un punto de conexión entre la estética oriental y el desarrollo del arte en Occidente, específicamente en el dadá, y el surrealismo, en su capacidad para alterar la visión convencional del mundo:

[...] *esta inocencia especial del mundo del arte y la poesía -digámoslo una vez más- no es algo tan gratuito ni tan inofensivo como creen los "doctos". Pertenece en realidad a aquel modo de pensar que ya preconizaba el autor de los "Sept manifestes Dada" de acuerdo con el estudio de Marx sobre las sociedades arcaicas. Efectivamente, según Tzara, este pensamiento reproduce, en un plano más elevado, ciertas formas míticas y rituales espontáneas del pensamiento primitivo, es decir, no dirigido, justamente en vistas a la liberación real del espíritu y a la consumación de la propia naturaleza humana, fines de los que "una mala organización social y moral -aprovechada por una minoría- le ha alejado sistemáticamente"*³²⁶⁷.

Del mismo modo en que Tàpies requiere del espectador que cambie su visión de la realidad para elevar los humildes materiales a la condición de sublimes, la conceptualización del arte de ciertas corrientes del pensamiento oriental pretende hacer sublime la vida cotidiana. Por ello el arte no constituye un adorno ni un medio de satisfacción personal, sino que tiene una significación trascendental y de perfeccionamiento de la personalidad y de la sociedad:

³²⁶⁵ B.N., p. 47.

³²⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

³²⁶⁷ *Ibid.*

*Uno de los primeros requisitos que debe cumplir un maestro del té es el conocimiento de cómo barrer, limpiar y lavar, pues limpiar y quitar el polvo es un arte*³²⁶⁸.

Esta noción del arte no solamente conculca frontalmente la división entre artes mayores y menores, sino que, aún más allá, como *juego no inocente*, posee una intención *inquietante*, por ello se pretende una obra o un método que sean, como señala Tàpies, *indigeribles*³²⁶⁹ para el observador. El arte debe *sacudir la consciencia dormida* del espectador³²⁷⁰. Y por eso, frente a quienes comúnmente entienden el arte como una diversión, o la meditación y el proceso creativo como una búsqueda de la serenidad, dice D. T. Suzuki:

*Buscar tranquilidad en esa circunstancia es matar a la naturaleza, detener su pulsación y abrazar el cadáver que resulta de ellos. Los defensores de la tranquilidad son adoradores de la abstracción y la muerte*³²⁷¹.

En el mismo sentido, Tàpies rechaza el arte como un mero instrumento de agrado. No es una cuestión de mero gusto ni satisfacción personal sino expresión significativa de muy diferentes estados de ánimo y realidades vitales:

*La pintura puede serlo todo. Puede ser una claridad solar en medio de un soplo de viento. Puede ser una nube de tormenta. Puede ser la huella del pie de un hombre en el camino de la vida, o un pie que ha golpeado el suelo, - ¿por qué no?- para decir "¡basta!". Puede ser un aire dulce de la alborada, lleno de esperanzas, o un aliento agrio que despide una cárcel. Puede ser las manchas de sangre de una herida, o el canto en pleno cielo azul, o amarillo, de todo un pueblo*³²⁷².

Por ello, el objetivo último del arte no es conseguir la belleza, sino desvelar la realidad profunda. La belleza puede llegar posteriormente, más bien como resultado a una actuación personal y artística correcta. El arte, para ser tal, debe *estimular en nosotros la vivencia espiritual del verdadero conocimiento*. Y la belleza solo aparece como consecuencia de este correcto obrar, como ya se ha señalado, resultaría ser una suerte de *premio no buscado*³²⁷³.

El arte es ante todo un instrumento, un método. El arte, en sí mismo, no es nada:

³²⁶⁸ KAKUZO., O., El libro del té, *op. cit.*, p. 61.

³²⁶⁹ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 84.

³²⁷⁰ P.A., p. 73.

³²⁷¹ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 241.

³²⁷² B.N., p. 48.

³²⁷³ V.A., p. 40 y 41.

*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 māyā, 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 cuanto más importante sea el cuadro, y más importantes los personajes pintados en él, y más colores y más capas de pintura tenga, tanto más espeso será el velo que nos oscurecerá la verdad y tanto más difícilmente encontraremos el camino*³²⁷⁴.

Tàpies exige del arte, para que sea *gran arte* o un *arte de todos los tiempos*, constituirse en una *gnosis* y una *moral* que procura investigar y *conocer las cosas, el mundo, la realidad*³²⁷⁵.

El *conocimiento* se encuentra más allá del *entendimiento*. De ahí que sea indigerible para una mente lógico-racional el hecho de que lo *vulgar*, lo *ínfimo*, lo *cotidiano*, tengan, por sí mismos, la condición de *divino*:

*El intelecto divide y discrimina, resiste y rechaza, elige y decide, y por medio de esas cualidades impedimos que "se haga su voluntad". Sin el sentido de un ego, no hay responsabilidad moral, pero lo divino trasciende la moral. Así ocurre en el arte. El arte vive donde está la libertad absoluta, porque donde no la hay, no puede haber creatividad. Libertad, creatividad y myōyu son sinónimos*³²⁷⁶.

La consideración del arte como instrumento de conocimiento alcanza a la consecución de un *pensamiento no dual* derivado del principio de *vacuidad* que Tàpies considera fundamental para el regreso desde la vida alienada a una vida real. Y de nuevo aquí entiende que estos valores son universales, pertenecen a todos los tiempos y lugares:

[...] *el arte y la poesía, no ya los modernos sino los de todos los tiempos, alcanzan los momentos culminantes cuando logran involucrarnos mágicamente, por los caminos a veces más impensados, en esta trama del vacío y del lleno de la que se compone todo y que nos muestra el sentido de la naturaleza*³²⁷⁷.

En perfecta sintonía con la conceptualización que Tàpies otorga al arte en cuanto que requiere un *poder* que influya eficazmente en la vida cotidiana alzándola hacia lo trascendente, la estética oriental eleva a la categoría de arte el simple acto de preparar, servir y tomar el té, reconociéndolo como un

³²⁷⁴ B.N., p. 65.

³²⁷⁵ Entrevista realizada por María Lluïsa Borràs, publicado en *Orifloma*, Barcelona, nº 151, 1975.

³²⁷⁶ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 101.

³²⁷⁷ B.N., p. 167.

método o camino (*do*) para la consecución de la virtud personal y la *budeidad*, es decir, instrumento de conocimiento de la *realidad profunda*:

[...] *cuando el hombre zen toma el té, este acto se convierte en un acontecimiento transcendental que incluso conduce directamente a la budeidad en su verdad absoluta*³²⁷⁸.

El arte del té constituye así en Japón uno de los caminos o métodos, no menos sofisticados que el camino del arco (*kyudo*) el camino de la espada (*iaido*) etc., que en la filosofía del budismo zen, se concreta, lejos de la filosofía especulativa, y con un acendrado espíritu práctico, en la experiencia de todos los días, en la realidad cotidiana:

*Podemos ver así que el espíritu del té está profundamente impregnado por la filosofía Prajñā de la Vacuidad, tal como es expresado por el zen. Aunque la idea de vacuidad puede sonar como algo demasiado abstracto para el hombre de té tomando su bebida vercosa en una taza hecha a mano, la Vacuidad es, de hecho, nada menos que la concreción de la realidad en sí misma [...]*³²⁷⁹

Que el simple acto de preparar, ofrecer y tomar el té tenga que ver con la gnoseología puede, desde luego, dejar perplejas a las mentes occidentales, pero así es, porque, como dice Kakuzō Okakura, en uno de los libros más influyentes en el pensamiento tapiesiano, *El libro del té*:

*Todo el ideal del teísmo resulta de esta idea zen de la grandeza presente en los menores incidentes de la vida*³²⁸⁰.

Así, el arte se relaciona estrechamente con la vida. El artista no es sino el vehículo que, a través de la creatividad, se aproxima más íntimamente a la naturaleza a través del proceso creativo, significando la vida y sus *misterios*, aquel misterio que se sugiere. Es, de nuevo, la sugerencia de lo *inefable*, la *comunicación indirecta* de lo *divino*, en un sentido muy próximo al pensamiento romántico, desde la *expresión indirecta de lo celestial* (Wackenroder) hasta *alusión al infinito* de toda obra de arte (F. Schlegel)³²⁸¹. Y en la estética oriental se califica a una obra de *divina* cuando, como igualmente exige Tàpies, tiene el poder de conmovernos profundamente:

Es aquí entonces donde se establece la relación entre el zen y la concepción japonesa del arte. Cualesquiera que sean los criterios utilizados las relaciones surgen de la valoración del significado de la vida, aunque también podríamos decir que los misterios de la vida en toda su profundidad

³²⁷⁸ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 195.

³²⁷⁹ *Ibid.*, p. 200.

³²⁸⁰ KAKUZO, O., *El libro del té*, *op. cit.*, p. 49.

³²⁸¹ TODOROV, T., *El símbolo...*, *op. cit.*, p. 273,

forman parte del arte. Cuando un arte, por tanto, presenta dichos misterios de una forma realmente profunda, creativa, remueve hasta lo más hondo nuestro ser; el arte entonces se transforma en obra divina. Las más grandes producciones de arte, ya sea en pintura, música, escultura o poesía tienen invariablemente esta cualidad, algo que se acerca a la obra de Dios. El artista, en el momento en que su creatividad está en la cúspide, se transforma en un agente creador. Este momento supremo de la vida de un artista, expresado en términos zen, es la experiencia de "satori"³²⁸².

El arte, entendido como visión mística, puede vivir hasta en las acciones más nimias de la vida de cada día. Así, de igual modo que *lo divino* no es ni más ni menos que aquello que nos conmueve profundamente, cuando el arte posee la capacidad de elevar lo ordinario a la categoría de sublime, en la estética oriental, adquiere la condición de *religioso*. Mientras que para la mente occidental lo cotidiano se relaciona con lo vulgar y por lo tanto representa lo contrario de lo divino, para la filosofía oriental la experiencia cotidiana de la realidad profunda, en el mismo sentido que Tàpies cuando reclama una cultura y un arte integrados en la vida³²⁸³ y que el arte ilumine hasta los *rincones oscuros de la cotidianidad más pobre y anónima*³²⁸⁴, se entiende así como experiencia religiosa o, en expresión de nuestro autor, *misticismo poético que nos han legado las culturas anteriores*³²⁸⁵:

*El zen no es meramente una disciplina ascética [...] hay algo en su vida que tiende a esto [...] el zen penetra mucho más profundamente la fuente de la vida, y ahí el zen es verdaderamente religioso. Esto quiere decir que el zen está en estrecho contacto con la Realidad; verdaderamente, el zen la capta y la vive y aquí el zen es religioso*³²⁸⁶.

Para T., Tsudzumi, el *principio de indelimitación* de la filosofía oriental hace referencia, en el mismo sentido de lo afirmado por Tàpies³²⁸⁷, a la *función del arte*:

*"Ennoblecen la vida [...] borrando así, lógicamente, los límites entre el arte y la vida"*³²⁸⁸.

Y esta noción del arte afecta a la división de las artes en *géneros*, como señala Tsudzumi, al llevar a sus últimas consecuencias el concepto fundamental de *indelimitación*:

³²⁸² SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 149.

³²⁸³ B.N., p. 154.

³²⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

³²⁸⁵ *Ibid.*, p. 135.

³²⁸⁶ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 231.

³²⁸⁷ R.A., p. 25.

³²⁸⁸ TSUDZUMI Tsuneyoshi, *op. cit.*, p. 17.

*Las diversas artes aparecen en íntima coexistencia e incluso se invaden unas a otras, de suerte que en cierto modo las fronteras entre ellas aparecen como borrosas*³²⁸⁹.

Recepcionando este principio, Tàpies no distingue entre artes mayores y menores. Arte es toda forma con capacidad para encarnar el *orden profundo de la realidad* que las *grandes tradiciones* y, muy especialmente las orientales, han considerado como tal, incluyendo el *trabajo artesanal y el ejercicio de los oficios*, como puede ser la construcción de templos y jardines o muebles, cerámicas y caligrafías³²⁹⁰.

Del mismo modo, la estética oriental entiende que todo verdadero arte está transido del “espíritu del mundo”, difuminando así la frontera entre artes mayores y menores: así la jardinería, la floristería, la cerámica tienen tanto valor como la pintura³²⁹¹. Así lo entiende igualmente Tàpies, cuando, en referencia al arte oriental, -siguiendo expresamente al propio Tsudzumi-, se refiere a la:

[...] *auténtica participación o comunión creativa establecida entre el arte, el hombre y la naturaleza toda. Incluso las formas de su pintura, arquitectura, jardinería, obedecen a una finalidad igual de darnos la sensación del "todo fluye"*³²⁹²

La consideración del carácter revelador de ciertas piezas de artesanía se hace patente en Tàpies en la selección de objetos relacionados en su libro *El arte y sus lugares*, altamente significativa para comprender qué considera Tàpies realmente obras de arte. Objetos que trascienden *todo lugar y todo tiempo* y que abarcan también las *obras de factura popular y sencilla*³²⁹³.

Esta visión del mundo no solamente procura la trascendencia de lo cotidiano y su incorporación al arte. También se corresponde con la percepción de *lo sublime* que deben alcanzar las obras de arte aun *en forma "degradada" desde lo sagrado*. Precisamente son obras de arte porque participan tanto de la vida cotidiana como de lo sublime:

[...] *lo fascinante, lo atrayente, lo perturbador, lo "stupendum", lo excitante, lo emocionante, etc*³²⁹⁴.

Así pues, si la obra de arte pretende alcanzar *lo bello*, en realidad requiere, por el efecto sobre el espectador, un estadio más cercano a *lo sublime*, con tal de que esta *sublimación* no sea *paralizante*. Porque con este

³²⁸⁹ *Ibid.*

³²⁹⁰ V.A., p. 27.

³²⁹¹ TSUDZUMI Tsuneyoshi, *op. cit.*, p. 20.

³²⁹² E.A., p. 337.

³²⁹³ A.L., p. 16.

³²⁹⁴ B.N., p. 124.

concepto Tàpies excluye del arte aquello que W. Reich encontraba contraproducente, las obras de tipo *erótico* y *panfletario*³²⁹⁵, como también las obras de carácter moralista o propagandístico³²⁹⁶.

Es en torno a lo que Tàpies llama *estéticas profundas* donde se produce (siguiendo a Rudolf Otto) algo que va incluso más allá de la belleza: es el sentimiento de lo *sublime*, un sentimiento de *terror mayestático*:

*El análisis de los elementos de este mismo halo numinoso que aún envuelve las estéticas profundas, siguiendo a Rudolf Otto, nos evidencia su intención siempre activa. El mismo sentimiento del terror mayestático que inspira la contemplación de la auténtica realidad (muy distinto del miedo que inmoviliza) ha producido siempre una tensión de energía prodigiosa que coloca el alma en un estado de dinamismo, transformable ya sea en los grandes actos de la ascetismo, ya sea los actos de la vida heroica o en el ardor devorante del amor a nuestros semejantes, del que han dado prueba, en tantas ocasiones, las personalidades cimeras de la humanidad. El objetivo de conocer la realidad, nuestra verdadera naturaleza, estriba -como dice el "mujodo no taigen" del zen- en la concreción de esa Vía Suprema de nuestro entero ser y en las actividades de la vida cotidiana*³²⁹⁷.

El arte es así aquí, -una vez más- el lenguaje de *lo inefable*, (*ἄρρητον*), del *misterium* que es, por definición, *oculto y secreto*³²⁹⁸, aquello que Tàpies entiende que solo puede ser sugerido, y que, como ya vimos en su momento, siguiendo a Heidegger, para evitar su manipulación, *debe permanecer impronunciado*³²⁹⁹, idea ahora ratificada aquí por el pensamiento oriental.

Fiel a su preferencia por la experiencia más que por el discurso, Tàpies nos ha mostrado, a través de su libro *El arte y sus lugares*, numerosos ejemplos de *objetos* a los que considera *arte*. Se trata de una serie de obras de lo más heterogéneo: pinturas, tallas, libros... pero también aquello que Occidente ha relegado a la categoría de artesanía: un mueble, una cerámica... Pertenecen a las culturas y tiempos más diversos, pero todos poseen una cualidad: *fuerza misteriosa, cósmica*³³⁰⁰. Se trata de unos objetos que excluyen lo literario, lo alegórico, lo anecdótico; que poseen por sí mismas una *carga energética* que el *artista-chamán* les ha sabido transferir. Obras que encarnan el *misterio* desde la materialización e incorporación de una

³²⁹⁵ *Ibid.*

³²⁹⁶ *Ibid.*, p. 187.

³²⁹⁷ *Ibid.*, p.124. Hace referencia aquí Tàpies al texto contenido en el libro *Los tres pilares del Zen*, de Philip Kapleau, Edit. Pax, México, México, 2005, (1985), p. 54, en el que se dice: *El último de los objetivos (del zen) es el "mujodo no taigen", la actualización del Camino Supremo a través de nuestro ser entero y nuestras actividades diarias.*

³²⁹⁸ OTTO, R., *Lo santo*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, (1925), p. 25.

³²⁹⁹ SAVIANI, C., *El Oriente de heidegger*, *op. cit.*, p. 110.

³³⁰⁰ A.L., p. 52.

energía que la convierte en una *forma cerrada y hermética que le confiere su propia realidad*:

*Entonces la obra queda impregnada de unos poderes cuasi físicos, que funcionan independientemente de las explicaciones y de las anécdotas que la puedan acompañar*³³⁰¹.

Así, desde la perspectiva de la estética oriental, de nuevo se deduce en Tàpies la imposibilidad de una definición del arte, pues en último término, nos encontramos con lo inefable y solo podemos reconocerlo por sus efectos.

Este sentido de la *realidad* de la estética oriental refuerza la idea, que hemos visto reiteradamente en Tàpies, de que para conseguir los objetivos señalados, el arte requiere de su *materialidad* y aún ésta, que en sí es inerte, precisa de la *forma*, y la adecuación de ésta al *contenido*³³⁰². Si, como vimos en su momento, Tàpies limitaba la eficacia de las tendencias desmaterializadoras, alegaba para ello la superioridad del *orden sensible de las formas materiales* en la *experiencia de la realidad profunda*, frente al *orden puramente mental o conceptual*, ahora, desde la conceptualización del arte por la estética oriental, cobran un nuevo sentido:

*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 -no nos cansaremos de repetirlo- que hasta ha sido considerada superior a la misma bondad porque la incluye. Y la sociedad siente, ahora más que nunca, un impulso natural de conservar y respetar esas formas materializadas, esa especie de teofanías o encarnaciones de la realidad última que constituyen algunas obras de arte*³³⁰³.

El arte se sirve de la materialización de las formas precisamente para significar la existencia de una realidad más allá de la realidad aparente.. De ahí la pretensión de la estética oriental de:

*[...] una penetrante visión de la realidad, porque llega a lo más profundo de toda existencia. El zen conoce la forma de apreciar íntegra y genuinamente la belleza porque vive en el cuerpo de la propia belleza, [...]*³³⁰⁴

Tàpies reseña cómo en la pintura oriental y la caligrafía *sumi-e* se utiliza habitualmente el papel como soporte, -requiriendo así, una vez más, su

³³⁰¹ *Ibid.*, p. 53.

³³⁰² B.N., p. 43.

³³⁰³ V.A., p. 81.

³³⁰⁴ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 241.

materialización-, a través de una enorme variedad de métodos expresivos³³⁰⁵ que superan ampliamente las distinciones académicas, porque es la *imposición de manos* del artista la que da valor a la obra a través de las diferentes técnicas: relieve, incisiones, grafismos o gestualidad, de por sí inclasificables según los parámetros académicos.

La materialización no se refiere solo a la necesidad de una objetivación de la obra de arte, sino que, -al igual que el arte africano, oceánico o precolombino-, en el arte oriental cobra importancia la obra en sí misma en paralelo a la propia naturaleza o, en palabras de Chang Yen-yûan, *como la Creación misma*³³⁰⁶, entrelazándose así las ideas de arte, vida y filosofía en la propia materialización de la obra de arte que, como dice François Cheng, participa en los *gestos* mismos de la creación³³⁰⁷.

Por ello, el pensamiento oriental, sobre todo en sus tendencias taoísta, budista y zen, es *profundamente anticonceptual*. Y de ahí, como señala Tàpies, la necesidad de una *creación materializada* que se encuentra muy lejos de las *ideas u ocurrencias* lanzadas al mercado sin que el autor ni siquiera las haya tocado³³⁰⁸.

La materialización puede ser mínima, pero ha de estar siempre unida a lo humano. Por eso podemos encontrarlo en el método más sencillo del arte: el *dibujo*, específicamente el dibujo y la caligrafía orientales, que Tàpies aprecia precisamente porque no pueden ser corregidos³³⁰⁹, siendo así un vehículo muy eficaz para representar *lo humano*, y ello porque se encuentra muy alejado de lo teórico, transmite instantáneamente la personalidad del artista y permite la inmediata participación del espectador:

[...] *el dibujo tiene una dimensión íntima, que en cierto modo está asociada al libro y se presta a una lectura que no es masiva ni social, sino que actúa de un modo más personal e individual y que puede ser mucho más eficaz. Hay que dejar atrás un arte de consignas para las masas, consignas políticas o artísticas. Si el individuo no cambia en su intimidad, las consignas no han servido para nada. El dibujo tiene, sobre todo, una mayor facilidad para provocar vivencias. Hoy por hoy el dibujo es lo más alejado de una teoría que la gente pueda recibir desde fuera, al contrario, estimula al espectador o al lector a que viva la experiencia él mismo, en su interior*³³¹⁰.

La exigencia, de la materialización y de la forma en arte, -que ya tratamos-, *imprescindible sin duda para la captación de sus mensajes* [...]³³¹¹, se refuerza desde la perspectiva de la estética oriental, desde el momento en

³³⁰⁵ E.A., p. 210.

³³⁰⁶ B.N., p. 327.

³³⁰⁷ CHENG, F, Vacío y plenitud, *op. cit.*, p. 9.

³³⁰⁸ B.N., p. 327.

³³⁰⁹ M.P., p. 382.

³³¹⁰ Entrevista con M. Borja V., en El tatuaje y el cuerpo, *op. cit.*, p. 198.

³³¹¹ B.N., p. 53.

que su ausencia, -si se aceptan las tendencias conceptualistas-, crea auténticas *barreras estéticas*, porque provocan un cortocircuito a la experiencia estética al impedir la *contemplación o meditación individual*, para la que es imprescindible la existencia de la obra de arte como *objeto*³³¹².

Se trata de la existencia de la forma (*rûpa*), materializada en objeto en cuanto que, como dice Ananda Coomaraswamy en relación a la estética hindú, exige la *determinación de la obra*³³¹³. Se trata de un requerimiento para la comunicabilidad y comprensión del arte:

*Esto es, un medio para la conservación de la energía; para el hombre en general, asegura una comprensibilidad continuada del arte, su valor como comunicación*³³¹⁴.

Oriente, encarnado en la *antigua sabiduría china*, que ha entendido que *un dibujo vale más que mil palabras*, también ha establecido la prevalencia de la imagen para la transmisión del conocimiento: *la imagen es el lenguaje más común de la humanidad* (Massin)³³¹⁵.

Según Tàpies, la necesidad de la forma viene dada porque se trata de la manifestación de las "diez mil cosas" en que se escinde el *Uno* original formulado por la filosofía hindú:

*Esta concepción también existe en la filosofía hindú. La materia siempre es la misma, el "atman", la diversidad reside en la forma, en lo que denomina "māyā". También aquí la unidad implica multiplicidad*³³¹⁶.

El gran cambio en la relación entre *forma* y *contenido* en arte se produjo, como reseña Tàpies y vimos anteriormente, en el tiempo de la vanguardia histórica³³¹⁷, cuando sus artistas analizaron la capacidad expresiva de los elementos plásticos (línea, plano...), sus movimientos, a semejanza de los movimientos de la naturaleza (tierra, agua, viento...) y sus correspondientes formas simbólicas (flecha, círculo, espiral...), cuyas formas son inexplicables si no se hace referencia a la evolución del contenido, referido a un *estado psicológico artístico o cultural determinado*³³¹⁸. Así, necesariamente, toda *nueva forma* surge por la adaptación de ésta a un *contenido* y este ha de estar constituido por una *nueva visión de la realidad*³³¹⁹ que, en lo contemporáneo, como hemos visto repetidamente coincide con la visión de ciertas culturas tradicionales.

³³¹² *Ibid.*, p. 128.

³³¹³ COOMARASWAMY, A., *La transformación...*, *op. cit.*, p. 36.

³³¹⁴ *Ibid.*

³³¹⁵ R.A., p. 28.

³³¹⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p.107.

³³¹⁷ E.A., p. 130.

³³¹⁸ B.N., pp. 44 y 45.

³³¹⁹ *Ibid.*, pp. 41 y 42.

Por eso, no es tan importante la creación y el estudio de las formas artísticas en sí mismas como la necesidad de que éstas provengan de los *nuevos contenidos del "saber"*. Puede ser así más relevante el interés por el *vedanta, el budismo o C. G. Jung* que el estudio de los aspectos formales del arte³³²⁰.

En la estética oriental, también se le atribuye a la forma un carácter dependiente del contenido:

Pero las formas y símbolos de la pintura o poema son sólo portadores. Detrás de las formas se esconde el verdadero contenido del artista chino, que es una experiencia emocional lograda y vivida por él y que nos está intentando comunicar. Por eso Chuang-tzu decía:

*El propósito de las palabras
es transmitir ideas.
Cuando las ideas se han comprendido
las palabras se olvidan*³³²¹.

De hecho, un *contenido profundo* puede ser expresado con formas extremadamente sencillas, incluso insignificantes, que muestran la *irrespetuosidad hacia los valores convencionales*³³²², del mismo modo que en la filosofía oriental la simplicidad de formas, unas pocas palabras o pinceladas, pueden indicar un *desconocido abismo de misterio*, precisamente porque es más eficaz un cierto ocultamiento que la excesiva claridad para significar los contenidos profundos³³²³. Esta simplicidad constituye lo que la estética japonesa llama *espíritu de "fūga"*³³²⁴ que coincide plenamente con la idea tapiesiana de la misma búsqueda de la pobreza, el despojamiento, incluso la *nada*³³²⁵.

Este tema enlaza con la noción de *vacuidad*, que ya tratamos anteriormente. Se trata de significar, mediante formas sencillas el *vacío extremo, que al mismo tiempo es la riqueza*³³²⁶ y que significan, como señala

³³²⁰ V.A., pp. 72 y 73.

³³²¹ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 42.

³³²² P.A., p. 46.

³³²³ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p.174.

³³²⁴ *Ibid.* Según Bashō lo que se designa como espíritu de la Eterna Soledad es el espíritu de fūga (o furyu). Fūga significa "refinamiento de vida" pero no en el sentido moderno de elevación del nivel de vida. fūga es el sobrio disfrute de la vida de la naturaleza, es el anhelo de sabi o wabi y no la persecución de la comodidad material o la sensualidad. Una vida de fūga comienza con la identificación del propio ser de cada uno, espíritu creativo y artístico de la naturaleza. Un hombre de fūga, por tanto, encuentra sus buenos amigos en todas las formas y los pájaros y las rocas y en las aguas, en la lluvia y en la luna.

³³²⁵ E.A. 208.

³³²⁶ *Ibid.*

Tàpies, que los valores morales y toda la práctica social emanan de la vida del no-condicional que es la Vacuidad³³²⁷.

Ésta es la profunda filosofía que impregna el arte extremo-oriental. Por eso, en la *cabaña del té* (*Casa del Vacío*) ostenta una perfecta simplicidad. Toda la ornamentación se concentra en alguna obra de arte ocasional (*kakemono*) que impide la dispersión de la atención, contrariamente a la acumulación museística que caracteriza la casa occidental³³²⁸.

El hecho de que Tàpies considere prioritaria la existencia de un contenido profundamente filosófico en la obra de arte no quiere decir, como ya vimos, que la *forma* no sea importante³³²⁹. Y exactamente en el mismo sentido, la filosofía oriental sabe que solo a través de la forma podemos captar aquello que hay más allá de ella misma:

*Mientras la enseñanza zen consiste en captar el espíritu trascendiendo la forma el ceremonial nos recuerda indefectiblemente el hecho de que el mundo en el que vivimos es un mundo de formas particulares y que el espíritu se expresa sólo por medio de la forma*³³³⁰.

Del mismo modo, Tàpies entiende que la obra de arte ha de materializarse en *objeto de poder*, cuya fuerza talismánica *arrase la consciencia del contemplador* para aproximarle *al Vacío primordial* o a la *idea de lo Absoluto*³³³¹.

Sin embargo, precisamente desde la perspectiva del pensamiento oriental, en último término, la distinción entre forma y contenido es discriminatoria y académica. En realidad, -afirma Tàpies- existe una *inseparabilidad de forma y contenido*³³³².

12.2. MÁS ALLÁ DEL SÍMBOLO.

Hay que saber leer, o mejor ver, en lo que posee sus especiales medios de persuasión.

JoanTeixidor (Antoni Tàpies).

[...] porque cada hombre es una cruz.

Blai Bonet. (Tàpies).

³³²⁷ *Ibid.*

³³²⁸ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 65 y 66

³³²⁹ E. A., p. 128.

³³³⁰ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p.184.

³³³¹ A.L., p. 52.

³³³² A.E., p. 214.

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

Aniela Jaffé. (El simbolismo de las artes visuales).

Anteriormente³³³³ tratamos, genéricamente, el carácter simbólico del arte en la estética tapiésiana. ¿Cómo influye la recepción del pensamiento oriental en este ámbito?

Si la estética hindú, muy influyente en todo Oriente, exigía en el arte, para su comunicabilidad y comprensión, -según hemos visto señalado por Ananda Coomaraswamy-, la *determinación de la obra*, ello es porque se requiere la permanencia de cierta tradición simbólica o *herencia de simbolismos*³³³⁴.

En raras ocasiones ha condescendido Tapiés a tratar sobre el significado concreto de sus obras.

Una de ellas, -ante la *insistencia de las personas de buena fe*-, lo ha sido en relación a su obra "Palla i fusta" (1969), a la que hemos hecho referencia *supra*. Y para ello, adopta la perspectiva de la filosofía oriental.

La selección, como objeto del arte, de algo tan humilde como la paja responde a la *pobreza primordial*³³³⁵, noción que, como ya hemos visto, tiene su estricto sentido en la filosofía oriental en el término *wabi*³³³⁶. Así pues, queda excluida desde un principio la selección de un material concreto por sus cualidades plásticas, sino por su significación, su *simbolización*. Un simple montón de paja *puede* -pues es la imaginación del espectador la que se debe poner *en funcionamiento*- representar los *viejos mitos solares*, la *chispa de los Vedas*, origen y fuerza de la vida; las *camas de paja*, que son más importantes que las *camas de los dioses*; representar a *los que luchan desde abajo*... La madera que divide el cuadro simboliza el *dos*: la oposición, el conflicto, la reflexión, el equilibrio (o desequilibrio en potencia), el creador y la cosa creada, el blanco y el negro, lo masculino y lo femenino, el *yin* y el *yang*, la vida y la muerte, el bien y el mal, lo alto y lo bajo. El color blanco simboliza el origen y el fin de las cosas, el *silencio absoluto* como preparación de todas las posibilidades vivientes. La composición de la paja superpuesta a los dos espacios puede ser la *energía* que desea pasar de un lugar a otro, *cabelleras que se entremezclan*, *dos pubis que se tocan*, *el mundo de arriba contra el mundo de abajo y viceversa*³³³⁷.

³³³³ Ver *supra*, p. 378.

³³³⁴ A.E., p. 214.

³³³⁵ B.N., p. 60

³³³⁶ SUZUKI, D., El zen..., *op. cit.*, p. 25.

³³³⁷ B.N., p. 62.

Así pues, a pesar de la necesaria polisemia de la obra puesta a disposición de la imaginación del espectador, Tàpies revela la significación de tan humilde composición a través de tres conceptos que pertenecen plenamente al pensamiento oriental: lo sagrado de lo *ínfimo*, el principio de *dualidad* y el silencio como *espacio primigenio*, es decir, *vacuidad*.

Así, queda de nuevo acreditada la intención simbolizadora de la obra de nuestro autor, aún más profundamente si cabe, desde la perspectiva del pensamiento de Oriente.

La evolución en la obra plástica de Tàpies hacia formas que implican una profunda conexión con el pensamiento oriental, se produce, -según él mismo ha relatado-, cuando, a finales de los años cincuenta, convierte la superficie pictórica en un auténtico *campo de batalla*, en el que se superponían todo tipo de gestos expresivos de rebeldía y de rabia. Y el resultado fue la combinación de ciertos materiales configurados en profundas simbolizaciones, cuyo fundamento filosófico, ante todo, encontró en Oriente:

Toda una nueva geografía me iluminó de sorpresa en sorpresa. Sugestión de raras combinaciones y estructuras moleculares, de fenómenos atómicos, del mundo de las galaxias, de imágenes del microscopio. Simbolismo del polvo- "confundirse con el polvo, he aquí la profunda identidad, es decir, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza" -Tao Te Ching- de la ceniza, de la tierra de donde surgimos y adonde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena... Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros³³³⁸.

Es importante reseñar, de nuevo aquí, cómo los resultados de la investigación plástica, en conjunción con la reflexión propiciada por la lectura de los textos clásicos orientales, han formado decisivamente el pensamiento estético de nuestro autor: el pensamiento oriental justificaba el proceso intuitivo que le había llevado a descubrir en el cuadro-muro el soporte ideal para plasmar sus meditaciones:

Qué gran sorpresa tuve, por ejemplo, al saber posteriormente que la obra de Bodhidharma, fundador del zen, se llamó "Contemplación del muro en el mahayana". Que los templos zen tenían jardines de arena formando estrías o franjas parecidas a los surcos de algunos de mis cuadros. Que los orientales ya habían definido determinados elementos o sentimientos en la obra de arte que inconscientemente afloraban entonces en mi espíritu: los ingredientes sabi, wabi, aware, yūgen ... que en la meditación búdica buscan igualmente un

³³³⁸ *Ibid.*, p. 51.

*apoyo en unas kasinas consistentes a veces en tierra colocada en un marco, en una agujero en una pared, en materia carbonizada...*³³³⁹

Así pues, aquellas intuiciones poseían un profundo significado simbólico extraído principalmente del mundo de lo inconsciente, pero también de la realidad social y material que, sorprendentemente, coincidía con las formas de la estética oriental.

La influencia del pensamiento oriental se hace patente igualmente en la descripción de los temas, profundamente simbólicos, que Tàpies fue incorporando a su pintura:

*[...] hacer también huellas humanas o de objetos o de dar una sensación de lucha, de esfuerzo. Podían también dar la impresión de destrucción, de cataclismo, de creación, de surgimiento, de delicadeza y de amor, de dolor, de asco, de desorden, lo que estaba sucio y estropeado me parecía frecuentemente más digno que todas las asepsias y todas las higienes burguesas. Se prestaba igualmente a toda una nueva aportación de lo orgánico como reacción a tantos geometrismos de aquel momento, de las formas que siguen los ritmos naturales de la materia (compararlo con el "paisajismo" viviente de los pintores Sung, donde se buscaba seguir respetuosamente el fluir del Tao) Es aquella sugestión de la unidad primordial, aquella forma directa de amar lo terrenal, de compenetrarnos con todo, y con todos. Y muy especialmente con la valoración de todo lo que es menospreciado, que, en años posteriores incluso se concretaría en la imagen de la paja, de la basura, de los calcetines sucios, del casi nada...*³³⁴⁰

Toda esta innovación, relacionada con el descubrimiento de la expresividad de los materiales pobres y de la infinita variedad de la combinación de las propias texturas de la materia, la utilización de objetos comunes de la vida cotidiana que intentan *tirar a los pies de esta época sus falsos ídolos*, según propia declaración, tienen sus antecedentes en el Dada, en Duchamp y Schwitters... pero, sobre todo, en la filosofía oriental:

*[...] están los otros aspectos de la "función ascética" de la "sacralización del mundo inmediato" ... De la suprema identidad del Samsara con el Nirvana*³³⁴¹.

Si, como hemos visto repetidamente, Tàpies exige la *materialización* y la *formalización* del arte como requisito indispensable por su *eficacia*, la recepción del pensamiento oriental le lleva a profundizar aún más en esta idea, pues en la filosofía oriental, como hemos visto, las palabras y los conceptos son distracciones creadas por la mente y por ello considera la

³³³⁹ *Ibid.*, p. 52 y 53.

³³⁴⁰ *M.P.*, pp. 336 y 337.

³³⁴¹ *Ibid.*, p. 383.

imagen, y concretamente la *imagen simbólica*, como el método más eficaz para la sugerencia de la realidad profunda.

El uso de la *imagen simbólica* como vehículo de conocimiento es consecuente con la importancia del sentido de la *vista*, coincidiendo, una vez más aquí, la filosofía oriental y la ciencia moderna.

Efectivamente, Fritjof Capra señala igualmente cómo, el misticismo oriental, singularmente el taoísmo, mantiene una *profunda desconfianza hacia la razón y la lógica* y, consecuentemente, valora sobre todo la *experiencia mística directa*, reservando el intelecto para comunicar dicha experiencia. Y en esta experiencia tiene una singular importancia la *vista*, el *mirar*, a través de la interposición de específicas imágenes simbólicas. De ahí que los templos taoístas se denominen *Kuan*, que originariamente significaba *mirar*; son *lugares de observación*:

*Ver juega el papel más importante en la epistemología budista, ya que ver está en la base del saber. Saber es imposible sin ver. Todo conocimiento tiene su origen en la visión*³³⁴².

Y este *mirar* tiene su paralelismo en la observación de la ciencia en su etapa experimental³³⁴³:

*La base firme del conocimiento por la experiencia en el misticismo oriental sugiere una paralela a la base firme del conocimiento científico por la experiencia. Esta paralela está además forzada por la naturaleza de la experiencia mística. Está descrito en las tradiciones orientales como una penetración directa que yace fuera del mundo del intelecto y se obtiene observando más que pensando; mirando dentro de uno mismo, por la observación*³³⁴⁴.

La importancia del sentido de la *vista* en relación con la *imagen* y el símbolo se observa también en el psicoanálisis. Como señala C. G. Jung:

*Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol "divino", pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia*³³⁴⁵.

Y, en este ámbito, según Tàpies, son pertinentes conceptos como "*trascendental*", "*numinoso*", "*absoluto*", y hasta "*divino*".³³⁴⁶ Estos son los *conceptos* que se hallan ocultos tras los *símbolos e imágenes de las*

³³⁴² CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 44.

³³⁴³ *Ibid.*, p. 46.

³³⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

³³⁴⁵ JUNG, C., G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA, *El hombre y sus símbolos*, ..*op. cit.*, p. 21.

³³⁴⁶ P.A., p. 150.

*mitologías, de las religiones y hasta de la sabiduría oculta. Y, liberadas de sus connotaciones supersticiosas, siguen siendo válidas porque, como ha dicho C. G. Jung, siguen siendo realidades de la psique humana y, bajo otros aspectos, hoy como siempre, continúan impulsándonos*³³⁴⁷.

Con este "hoy como siempre" queda ratificada la afirmación inicial de Tàpies en el sentido de que el *gran arte universal* es aquél que posee un *componente simbólico tradicional*³³⁴⁸, en la misma corriente de pensamiento de los autores pertenecientes a la *Philosophia Perennis*, que afirman que, mucho mejor que las palabras, son las representaciones simbólicas las aptas para la *comunicación de las verdades trascendentales* [...] *lo inexpresable*, [...] *lo que más importa* [...] *lo esencial*. Tanto es así que, según esta corriente, el mero hecho de *no recurrir nunca a ningún simbolismo*, es lo que limita el valor de la especulación filosófica³³⁴⁹.

Efectivamente, también para Tàpies, como estamos viendo, esta *tradicción simbólica* constituye un elemento de *perennidad* en la historia, por la que se relacionan obras de arte muy lejanas en el tiempo y el espacio³³⁵⁰. Se trata de aquellos *signos y símbolos* que expresan, en palabras de Sigfried Giedion, la *afinidad interior, de los anhelos del hombre de hoy y los anhelos del hombre primevo*³³⁵¹.

Es más, según Giedion, el símbolo es incluso anterior al arte:

*Antes que el arte el hombre creó el símbolo*³³⁵².

Y su origen es claro:

*La simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible*³³⁵³.

La noción simbólica del arte une así Oriente y, -al menos en relación a ciertas tendencias-, Occidente:

En Occidente han sido los simbolistas quienes propusieron como función del arte la expresión de los significados secretos de las cosas. Para lograrlo el medio es el símbolo, que es la reticencia de la intuición, el soberano lenguaje de la inteligencia. No la abstracción racionalista, como erróneamente busca el perdido y mediocre arte actual, sino la imaginación intuitiva. Mallarmé decía "creo necesario que no haya más que alusión..." Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que proviene de la felicidad

³³⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

³³⁴⁸ V.A., p. 83.

³³⁴⁹ GUÉNON, R. Los estados múltiples del ser, *op. cit.*, pp. 6 y 7.

³³⁵⁰ V.A., p. 83.

³³⁵¹ GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981 (1961), p. 23.

³³⁵² *Ibid.*, p. 106.

³³⁵³ *Ibid.*, p. 107.

*de adivinar poco a poco; lo que se desea es sugerir". Y en el otro lado del mundo, el japonés Okakura Kakuzo repetía como un eco de Mallarmé: "la definición es limitación, la belleza de una nube o de una flor está en su desplegarse inconsciente". Y es que el arte, como el psicoanálisis y la religión, lo que pretende es hacer consciente lo subconsciente. Y por eso debe usar el lenguaje subconsciente supraracional del símbolo*³³⁵⁴.

La noción del símbolo como nexo de unión entre Oriente y Occidente y elemento de permanencia entre épocas muy lejanas, ha sido señalada también por la psicología moderna. C. G. Jung ha comprobado *la propensión del hombre a crear símbolos [...] y cómo muchos sueños presentan imágenes y asociaciones que son análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos*. Los símbolos son *elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades*³³⁵⁵.

Y, como el arte, los símbolos también pueden cumplir una función conciliadora:

*[...] los símbolos son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique*³³⁵⁶.

Esta necesidad de conciliación mediando la intervención del símbolo se aprecia también en la superación de la dicotomía entre el *mundo interior* y el *mundo exterior* del hombre, porque, como afirma Tàpies, la distinción entre *objetividad* y *subjetividad* son más bien *diferencias escolásticas*³³⁵⁷.

Porque, como señala S. Giedion, siguiendo a Julius Schwabe en su obra *Arquetipo y zodíaco*, se puede criticar al psicoanálisis si este se queda aislado en lo emocional, en el mundo interior de lo inconsciente, del que surgirían en exclusiva los arquetipos³³⁵⁸.

Y, en Tàpies, las formas arquetípicas y simbólicas, como también hemos visto en la praxis oriental, no surgen solo de lo inconsciente, sino que también, -como afirma el propio Schwabe-, de la experiencia de la vida, de los sucesos telúricos o cósmicos que inspiraron igualmente el arte prehistórico³³⁵⁹. Por ello las fuentes de inspiración de Tàpies no proceden exclusivamente de la introspección, sino que pueden surgir de cualquier experiencia de la vida, desde los astros hasta la polvorienta parte trasera de los camiones, visión que se refuerza por la recepción del pensamiento oriental, siempre atento, más que a una metafísica vacía, al *aquí y ahora* de la visión poética de la naturaleza, de los objetos y del hombre, del mismo modo que en la escuela jungiana de psicología los arquetipos y los símbolos no nacen

³³⁵⁴ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 52 y 53.

³³⁵⁵ JUNG., C. G., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 47.

³³⁵⁶ *Ibid.*, p. 99.

³³⁵⁷ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 74.

³³⁵⁸ GIEDION, S., El presente..., *op. cit.*, p. 116.

³³⁵⁹ *Ibid.*

exclusivamente de lo inconsciente, sino genéricamente de la naturaleza, tanto interior como exterior, ésta plasmada, por ejemplo, en la simbología del río, el árbol, la montaña...³³⁶⁰

Y es que, la interposición de los símbolos, -y de ahí la importancia fundamental que Tàpies concede al simbolismo en el arte- permite al hombre *intuir* el camino de la reunificación de *la realidad interior y exterior*, entre *el pensar y el sentir*³³⁶¹, relacionando el arte contemporáneo con el arte prehistórico, así como con el arte oriental, porque todos ellos poseen una misma percepción: la *unidad indivisible del mundo*³³⁶², que se intuye a través de la, en expresión de Lévy Brühl, *expérience mystique*, que Jung considera indispensable para superar la *fragmentación* o *disociación* neurótica del hombre moderno³³⁶³, concepto central, como hemos visto repetidamente, en el pensamiento de Tàpies, ahora intensificada por la recepción de la filosofía oriental.

La capacidad de transmisión simbólica de los *grandes misterios*, según Tàpies, incluye a la arquitectura, en referencia específica a los templos y jardines orientales³³⁶⁴. En el mismo sentido ha señalado Mircea Eliade el profundo significado simbólico de la arquitectura oriental, singularmente la significación cosmológica de los templos, cuya configuración pretende constituirse en un medio o vehículo destinado a la *reintegración del hombre en la realidad absoluta, por lo general experimentada intuitivamente como una "totalidad": la vida universal, el cosmos*³³⁶⁵.

Es más, según M. Eliade, en las culturas tradicionales de Oriente *casi todos los gestos humanos revisten un significado simbólico*, incluso caminar o alimentarse, porque su visión del mundo, el hombre como microcosmos, posee la estructura y esencia idénticas al Gran Todo, el macrocosmos³³⁶⁶. De ahí que la materialización del arte se constituya en vehículo:

*En las culturas tradicionales, toda obra de arte, "conduce", siguiendo ciertas huellas (vestigium pedi) a la contemplación de la divinidad e incluso a ser incorporado a ella*³³⁶⁷.

Y para ello la estética oriental no apela solo a la vista, sino también al tacto. Así, las *stupas*, los templos, las esculturas, incluso objetos de apariencia muy simple (*yantras*) están diseñadas para poder ser tocados, vividos, como

³³⁶⁰ JUNG, G., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 95.

³³⁶¹ GIEDION, S., El presente..., *op. cit.*, pp. 21 y 111,

³³⁶² *Ibid.*, p. 312.

³³⁶³ JUNG, G., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

³³⁶⁴ V.A., p. 27.

³³⁶⁵ ELIADE, M., *Erotismo místico en la India*, Kairós, Barcelona, 2002 (2001), p. 64.

³³⁶⁶ *Ibid.*

³³⁶⁷ *Ibid.*, p. 69

caminos para poner en contacto el microcosmos humano con el macrocosmos del *Todo*³³⁶⁸.

A la expresión de valores trascendentes mediante la *cualidad textural* de la materia incorporada al arte había llegado Tàpies en los años 50 a través de una constante experimentación, paralelamente a sus lecturas sobre estética y pensamiento oriental³³⁶⁹.

Pero estas texturas no tenían la mera intención de *reproducir o sugerir las estructuras moleculares, los fenómenos atómicos, el mundo de las galaxias, imágenes de microscopio, etc...* lo que habría implicado un nuevo naturalismo, sino que, más allá de la física y las matemáticas, se referían a la filosofía, la moral e incluso la política³³⁷⁰. Así, los materiales poseían su propia expresividad y representaban simbólicamente las ideas contenidas en el pensamiento oriental, fundamentalmente en el *Tao Te King*³³⁷¹. Todo ello proporcionaba un *tema cósmico de meditación*, por ejemplo, en la materialidad y profunda evocación que produce en la ceremonia del té la contemplación -y el tacto- de la cerámica japonesa³³⁷²; por ello hay que reconocer que ha sido la estética oriental la que ha sabido llegar a ver todo el universo en un pedacito de arcilla insignificante³³⁷³. Con ello, precisamente bajo la perspectiva de la filosofía oriental es donde la valoración de lo *ínfimo* cobra su más profundo sentido.

De nuevo aquí, la necesidad de la novedad en las formas y los materiales están condicionados por su fondo filosófico. Y esta fundamentación filosófica alcanza a *todos* los materiales empleados en la práctica, y solo por ella su uso adquiere legitimidad.

Tàpies relata en su *Memoria Personal* cómo, al llegar a las nuevas formas descubiertas en los años 50 en su investigación sobre los materiales y las técnicas que se presentaron como una nueva vía para expresar su visión del mundo, tenía clara conciencia de que, unos determinados materiales, -*esos* y no otros-, eran los que ofrecían un nuevo soporte y una nueva materialidad para vehicular su visión *porque respondían a una profunda simbología*. Así no se trata de mezclar por mezclar, ni realizar ejercicios de estilo conjugando indiscriminadamente técnicas y materiales o presentar su carácter novedoso, sino una selección que responda a lo que Kandinsky denominó *necesidad interior*:

No había pues, ninguna gratuidad en aquella selección de materiales, aunque recuerdo que dio la idea a algunos de que se podía emplear cualquier material, pensando superficialmente tan solo en los efectos raros, en la

³³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 69-72.

³³⁶⁹ M.P., p. 334

³³⁷⁰ *Ibid.*, p. 334.

³³⁷¹ B.N., p. 51.

³³⁷² E.A., p. 109.

³³⁷³ B.N., p. 58.

*novedad por la novedad, sin ni siquiera soñar que en mí venía de unos imperativos interiores bien definidos, es decir, que en todo aquello había una auténtica "filosofía"*³³⁷⁴.

Así, se trataba de la pretensión de *profundizar en las cosas*, Tàpies procedió a *interrogar* directamente los materiales, en los que se apercibió de que, por sí mismos, poseían cualidades simbólicas:

*[...] tener en cuenta lo que expresa el material en sí. Utilizar tierra, arena o cenizas tiene sin duda un significado simbólico ya palpable. Esta asociación de elementos amplifica de forma considerable el "mensaje" que pueda proponer el artista*³³⁷⁵.

Tàpies considera que las múltiples formas producidas en la historia de las culturas que presentan *intersecciones de fuerzas contrarias* son símbolos de cuestiones fundamentales, del *ser* y de la *realidad última*, que no son propios de un tiempo o espacio determinado sino que se encuentran en las estéticas de todos los tiempos y de todos los pueblos³³⁷⁶.

De ahí que, de nuevo aquí, niegue la legitimidad de las religiones institucionales para apropiarse en exclusiva de ciertos signos, -entre ellos la cruz- que deben ser considerados símbolos universales, porque, como ha señalado Jung, *todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes* y los símbolos concretos, como la rueda o la cruz, *son conocidos en todo el mundo*³³⁷⁷.

En su momento tratamos el tema de la cruz en su carácter genéricamente simbólico³³⁷⁸ y como elemento de confluencia entre la filosofía oriental y la ciencia moderna³³⁷⁹. Y, según Tàpies, ha sido la filosofía oriental la que ha hecho una aportación exclusiva y fundamental para la estética y la filosofía universal, al representar, a través de la *cruz primigenia*, el *sistema de unidad bipolar*, que es la *ley sublime que lo explica todo*³³⁸⁰, signo que sería así el antecedente para todas las versiones posteriores que la convertirían en un símbolo universal.

Los antiguos chinos, como también se ve en el I Ching, lo expresaron tangiblemente por medio de los bastones cuadrangulares, en la mitad de una de cuyas caras se labraba una cavidad de una anchura igual al espesor del bastón. Un lado del bastón está, pues, plano, intacto. Es el símbolo yang, compacto, contraído. El acabado, el de la cavidad en medio, es yin, separado,

³³⁷⁴ M.P., p. 336.

³³⁷⁵ B.N., p. 333.

³³⁷⁶ *Ibid.*,

³³⁷⁷ JUNG, C. G., Aproximación al inconsciente, *op. cit.*, p. 20.

³³⁷⁸ Ver *supra*, p. 378 y ss..

³³⁷⁹ Ver *supra*, p. 558 y ss.

³³⁸⁰ B.N., p. 312.

*dilatado, hueco. Son dos aspectos complementarios del mismo Uno. Los chinos los denominan bastones del logos y, combinándolos en formas muy sofisticadas, sus sabios llegaron a explicar el conjunto de fenómenos del universo: la astrología, la meteorología, la física del agua, el camino del fuego, la vida y la muerte, todos los acontecimientos sociales e individuales, la agricultura, la moral, etc.*³³⁸¹

Así, ahora, bajo la luz de la filosofía oriental, la cruz adquiere una dimensión nueva, más abstracta y universal:

*Una especie de preámbulo de todas las demás, que con su abrumadora sencillez constituye una de las imágenes más sutiles, ingeniosas y a la vez más razonables que ha dado la humanidad. Lo expresaré con las mismas palabras de Sakurazawa: "Dos bastones del "logos" (es decir, dos manifestaciones o dos fuerzas), dispuestos en cruz, yang encima del yin, forma un signo que no es por ningún lado ni yang ni yin. Es la comunión entre yang y yin. Es el símbolo secreto adoptado más tarde por el budismo y por muchas sectas, por diversas escuelas de enseñanza tradicional de la estética, es el secreto de la escuela de esgrima de Musashi, el talismán de diferentes creencias [...] Es el símbolo de la armonía entre el hombre la mujer, del supremo equilibrio dinámico entre las actividades del yang y del yin." ¡Es la misteriosa unión de los contrarios! Y el pensador concluye rotundamente: "Esta cruz filosófica es la base de todos los signos sagrados"*³³⁸².

Así pues, la cruz primigenia de la tradición oriental es la fuente de las demás formas y escapan a la monopolización de las religiones institucionalizadas, en cuanto que es:

*[...] un símbolo más filosófico, más abstracto, casi más mental que visual, más una vivencia que una imagen, mucho más interior, una verdadera estructura íntima de nuestro ser que, a la vez, nos estructura con el resto del mundo. Y es también un signo más universal con muchas más connotaciones y ambigüedades que hacen patente su esencialidad indiscutible*³³⁸³.

La interposición de símbolos como instrumento de conocimiento también alcanza a lo social. El máximo interés declarado por Tàpies en relación a la función del arte consiste en inducir a las *personas a la reflexión*, en el sentido de que pongan en duda lo que entienden por una *vida normal* - cada día más alienada-, el sistema de vida *que se les ha impuesto*, para acercarse a una *vida real*³³⁸⁴, y ello, de nuevo, a través de los símbolos.

En el mismo sentido ha señalado Sigfried Giedion el renacimiento del símbolo en el arte contemporáneo, -desde su origen prehistórico³³⁸⁵ y su

³³⁸¹ *Ibid.*, p. 313.

³³⁸² *Ibid.*, p. 314.

³³⁸³ *Ibid.*

³³⁸⁴ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 85.

³³⁸⁵ GIEDION S., *El presente...*, *op. cit.*, p. 107.

formulación romántica³³⁸⁶ - como *imagen de algo que no se puede expresar por los sentidos*, como mecanismo de *compensación* al tremendo desequilibrio del hombre de hoy entre la desmesurada carga de conocimiento intelectual y la atrofia de su mundo emocional³³⁸⁷ y, -en el mismo sentido reiterado por Tàpies-, en franca negación del racionalismo materialista y la visión maquinista del mundo³³⁸⁸.

En su escrito "El arte japonés y el culto a la imperfección", tras establecer la función social de un *arte sin arte* como método de provocación hacia una sociedad adormilada, Tàpies pone como ejemplo señero la actitud -imbuida de budismo zen-, de Kazuo Shiraga, y valora su obra plástica precisamente por su carácter simbólico, en el que se relaciona la visión del mundo proveniente de la tradición oriental con la visión orgánica y ecológica que nos proporciona la ciencia moderna:

La contemplación de los agitados y polisémicos cuadros de Shiraga, donde se entrecruzan tantas pisadas y deslizamientos, en ocasiones sanguinolentos y otras veces negros, creo que, en efecto, hoy puede ser muy aleccionadora. Quiérase o no, por una parte asociamos su trabajo a la gente que va descalza y a las huellas de los pies de tantos seres humanos que se esfuerzan por sobrevivir, y a quienes frecuentemente se les considera molestos y hasta desagradables. Pero, por otra parte, su arte contiene la suficiente complejidad como para evocarnos otros pies deliberadamente desnudos a fin de tocar mejor la tierra, la naturaleza, y para tener un contacto más directo con las cosas esenciales que nos vivifican y nos dan confianza. En este sentido, conviene decir también que el dinamismo de sus formas es, asimismo, muy coherente con la visión orgánica, holística y autocreativa de la naturaleza, llena de sinuosidades, de idas y vueltas, de remolinos, etc. Que es tan propia del Extremo Oriente y que la ciencia contemporánea occidental ha hecho igualmente muy nuestra³³⁸⁹.

Es importante señalar aquí, en la misma línea de pensamiento, la relevancia del principio de *polisemia de los símbolos* señalada por nuestro autor que, como ha indicado igualmente Mircea Eliade, es característica fundamental del arte oriental, para el que una misma obra de arte, por ejemplo, una *stupa*, simboliza, a la vez, el cuerpo del Buda, la *imagen arquitectónica del mundo (imago mundi)*, y el microcosmos que forma el cuerpo humano³³⁹⁰.

Tàpies señala la importancia de la simbología del *tapiz* para significar la realidad del universo y el hecho de *tejer* como creación artística -o artesanal- .

³³⁸⁶ *Ibid.*, p. 110.

³³⁸⁷ *Ibid.*, p. 108.

³³⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

³³⁸⁹ V.A., p. 138.

³³⁹⁰ ELIADE, M., Erotismo místico en la India, *op. cit.*, pp. 69-72.

Y, una vez más, acude a la tradición oriental como ejemplo certero de esta profunda simbología indicadora de valores perennes y que, de nuevo, renueva la importancia expresiva de la artesanía, al entender que siempre es más evocador la textura, el tacto, de un humilde objeto artesanal que la superficie pulimentada de un objeto industrial. Y el tejido tiene un profundo simbolismo porque se equipara a los infinitos entrelazamientos del universo:

¿Hace falta recordar que la acción de tejer simboliza la estructura y el movimiento del universo? Una secreta fascinación nos ha atraído siempre hacia toda forma de conexión con las cosas esenciales. Parecía que un tapiz sólo podía ser útil en otros tiempos. Pero en el vaivén fatal que impone el crecimiento del árbol del arte, la labor del tejedor, rústica, humilde, monótona e incluso pobre, frente a frente con el mundo de las cosas pulimentadas y artificiosas, nos renueva unas perennes lecciones ejemplares. No es casual que, como otras sabidurías, aquella acción, que puede ser un verdadero rito, haya venido de Oriente [...] Tejer la materia, en todo caso, quiere decir crear nuestros destinos, construir un mundo nuevo³³⁹¹.

El simbolismo del tapiz, su relación con la tradición oriental y su coincidencia con la concepción del universo de la *nueva ciencia* vuelve a aflorar en relación al método de trabajo de J. Pollock:

Los estudiosos de Pollock, asimismo, señalan que aquellos regueros que hacía con pintura se aproximan bastante a la realidad de este tejido que hoy en día nos explican los físicos que configura la totalidad del universo. La pintura de Pollock es una manera de ver que todas las cosas del universo responden a un mismo engranaje que, a la vez, no tienen un orden dirigido desde fuera. La filosofía occidental veía las cosas dentro de un espacio vacío. La categoría del espacio tenía un sentido como de caja donde pasaban los fenómenos, que estaban movidos por el dedo de Dios, de un ser supremo. La filosofía oriental habla de una autocreación de este tejido que lo comunica todo con todo. La pintura de Pollock expresa muy bien esto³³⁹².

Y, junto a la descripción del tejido del universo en la obra de Pollock, Tàpies valora la sugerencia de lo *vacío* en la obra de Mark Rothko. En ambos casos determinadas formas simbolizan una profunda filosofía, singularmente los principios de *vacuidad* y la *unidad fundamental de todas las cosas*, columna vertebral de la filosofía oriental:

La (pintura) de Rothko, -que me ha influido mucho- supone la creación de un objeto contemplativo que puede llegar a modificar en algo la consciencia, base de una inmersión en el vacío que sugieren sus imágenes.

³³⁹¹ B.N., p. 67.

³³⁹² E.A., p. 82.

*Pollock hace una descripción de este vacío, Rothko lo sugiere en la mente del espectador*³³⁹³.

Hemos visto anteriormente cómo el carácter simbólico del arte es puesto en relación por Tàpies con lo *inconsciente*³³⁹⁴, de donde puede surgir *todo un espectro de símbolos*³³⁹⁵, complementando así nuestra parte racional y que, en su aspecto positivo, pueden portar *valores del mundo espiritual y religioso tanto antiguo como moderno*.

Efectivamente, como ha señalado C. G. Jung, las imágenes simbólicas complementan nuestras limitaciones intelectuales:

*Como hay numerosas cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo*³³⁹⁶.

El símbolo, también en la estética oriental, sugiere lo desconocido, lo incomprendible:

*[...] es preferible reconocer que hay algo en la vida cuyo misterio va más allá de nuestra capacidad de comprensión intelectual*³³⁹⁷.

Así, encontramos, otra vez, lo oscuro, lo misterioso y, de nuevo, resulta ser más eficaz la evocación indirecta de ese mismo misterio, de esa realidad trascendente, a través de lo que se calla y oculta. Pero, para insinuar, para plasmar esa *sugerencia* de lo desconocido, la estética oriental se muestra especialmente dotada:

*Es este mismo silencio del poeta lo que confiere al verso su máxima elocuencia. Nosotros nos detenemos también con el autor, pero sentimos sin embargo que hay mucho más de lo que podemos enunciar explícitamente. Aquí radica lo más importante del haiku*³³⁹⁸.

Un cierto *ocultamiento*, la presentación de lo *indefinido*, favorece la transmisión de la esencia de las cosas. De ahí, de nuevo, la eficacia del símbolo en la obra de arte, en íntima comunión con las *sombras del subconsciente* que relaciona la estética oriental, el psicoanálisis y el método de inspiración de Leonardo da Vinci, cuando aconsejaba mirar las manchas de las paredes y las nubes³³⁹⁹.

³³⁹³ *Ibid.*

³³⁹⁴ Ver *supra*, p. 290 y ss.

³³⁹⁵ V.A., p. 98.

³³⁹⁶ JUNG, C., G., "Aproximación al inconsciente", en VV.AA., El hombre..., *op. cit.*, p. 21.

³³⁹⁷ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 160.

³³⁹⁸ *Ibid.*

³³⁹⁹ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, pp. 51-53.

El símbolo es un elemento de permanencia que se relaciona con la historicidad del arte. Los símbolos han sido creados y desarrollados a lo largo de la historia y hacen referencia a culturas concretas, por lo que su comprensión, -y aún menos en las estéticas tan alejadas de nuestra cultura como las orientales- no son inmediatamente aprehensibles. Por ello Tàpies, de nuevo aquí, requiere del espectador el conocimiento de la historia del arte:

*Cuando intentamos comprender los símbolos, no solo nos enfrentamos con el propio símbolo, sino que nos vemos frente a la totalidad de la producción individual de símbolos. Esto incluye el estudio de sus antecedentes culturales y, en el proceso, rellena uno muchos huecos de la cultura propia*³⁴⁰⁰.

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

Sin embargo, ahora, visto todo lo anterior, podemos volver a plantear la negación de la noción simbólica del arte en Tàpies por parte de cierta crítica, ya referida en el "estado de la cuestión", en donde hicimos constar cómo, en referencia más bien a la obra plástica de nuestro autor, la mayor parte de la crítica señalaba sin ninguna duda su carácter simbólico, a excepción de algún autor, como Xavier Antich, que afirmaba que *esforzarse, como hacen tantos autores, por interpretar la obra de Tàpies en clave simbólica o iconográfica implica reincidir en un paradigma caduco*³⁴⁰¹.

¿Pueden ser ciertas *simultáneamente* ambas afirmaciones?

Según hemos visto tanto en Tàpies como en la estética oriental, Las obras de arte -o la poesía-, son símbolos de algo que van más allá de sí mismas; pero, -y de nuevo aquí la mente lógico-racional occidental, en su requerimiento de *conceptos claros y distintos*, puede encontrar un grave obstáculo- *también son realidad* en sí mismas. Por eso dice la filosofía oriental:

*Y esta comprensión intuitiva de la Realidad no surge cuando un mundo de Vacuidad es asumido fuera de nuestro cotidiano mundo de los sentidos, pues estos dos mundos, sensible y suprasensible, no están separados, sino que son uno*³⁴⁰².

³⁴⁰⁰ B.N., p. 92.

³⁴⁰¹ ANTICH, X, "El ser y la escritura", en Tàpies. El tatuatge i el cos, *op. cit.*, p. 207

³⁴⁰² SUZUKI, D. T., El zen..., *op. cit.*, p. 163.

De nuevo aquí, aún más intensamente desde la perspectiva de la estética oriental, nos encontramos con el principio de la inseparabilidad de *forma* y *contenido*, en el mismo sentido en que Tàpies ha reconocido el misterioso entrelazamiento entre la *designación* y el *objeto designado* [...] *por la magia de māyā*³⁴⁰³.

Por lo mismo, como explicaba Tomio Tezuka a Heidegger: la peculiaridad del pueblo japonés *consiste antes que nada en lo sensible*, pero el carácter espiritual del arte japonés le dota de un *carácter simbólico*. Sin embargo, a diferencia de la conceptualización occidental fundamentada en Platón -y con él Heidegger-, de la separación entre los ámbitos de lo *metafísico* y lo *sensible*, en Japón parece, *más bien constituir una unidad*³⁴⁰⁴.

La noción instrumental del arte en la estética tapiesiana coincide plenamente con la del budismo zen. Efectivamente, el budismo utiliza imágenes para indicar el camino, el *tao*. Así cuando muestra la imagen de *la luna en el agua* indica la idea final de la no intencionalidad del alumno en la consecución de la realidad última. Pero, al igual que Tàpies, considera que las obras de arte, incluso aquellas imágenes consideradas sagradas, pueden tranquilamente ser destruidas³⁴⁰⁵ y ello porque no albergan toda la verdad, sólo son una señal:

*Los símbolos no son, pues, toda la verdad. Sólo la sugieren*³⁴⁰⁶.

Las obras de arte, como ya había afirmado Joan Miró, se pueden destruir³⁴⁰⁷. También para la estética oriental, si lo requiere aquello que realmente importa, lo único realmente digno de reverencia: la vida:

*El zen puede quemar todas las estatuas sagradas del templo para calentarse en una fría noche en invierno; el zen puede destruir toda la literatura que contiene sus preciosos legados a fin de salvar su propia existencia como verdad separada de todos sus atavíos externos, por muy atractivos que parezcan a los extraños; pero nunca se olvida de adorar el desencadenamiento de la tormenta o la humilde hoja de hierba manchada por el barro; ni deja de ofrecer todas las flores silvestres del campo [...] lo que se necesita en zen, como en cualquier otro ámbito, es sinceridad de corazón y no mero conceptualismo*³⁴⁰⁸.

³⁴⁰³ A.E., p. 83.

³⁴⁰⁴ SAVIANI, C., El Oriente de Heidegger, *op. cit.*, pp.155 y 156.

³⁴⁰⁵ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p.187: *El zen puede quemar todas las estatuas sagradas del templo para calentarse una fría noche de invierno; el zen puede destruir toda la literatura que contiene sus preciosos legados a fin de salvar su propia existencia como verdad separada de todos sus atavíos externos, por muy atractivos que parezcan a los extraños, pero nunca se olvida de adorar el desencadenamiento de la tormenta o la humilde hoja de hierba manchada por el barro; ni deja de ofrecer todas las flores silvestres del campo (...)*

³⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁴⁰⁷ Ver *supra*, p. 347.

³⁴⁰⁸ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, pp. 177 y 188.

Por ello, para comprender esta paradoja, debemos desembarazarnos de nuestro *pensamiento dual* y asumir, como hace el propio Tàpies, la insuficiencia de la contraposición entre afirmación y negación³⁴⁰⁹.

Así, en la estética tapiesiana, hemos de afirmar *simultáneamente* el carácter simbólico del arte y a la vez, por la recepción del pensamiento oriental, en último término, la negación de una disociación de la obra de arte con un *más allá* de sí misma, discriminación calificada de *racional* y, por tanto, limitada en la concepción dual de la realidad, negada por el principio de *vacuidad*.

Por eso, el propio Tàpies se pregunta:

*Porque ¿es que el Ser Absoluto de los místicos está escondido en un más allá inefable o es el mundo mismo?*³⁴¹⁰

La importancia de la formalización, materialidad y objetualidad de la obra de arte en el pensamiento tapiesiano desarma a su vez una metafísica puramente idealista para traernos de nuevo a la realidad observable inmediatamente, *aquí y ahora*, como ha dicho X. Antich, en su pura *visibilidad*³⁴¹¹.

Porque, ahora, como demanda Tàpies, cuando ya nuestra percepción ha experimentado, tras largo ejercicio de contemplación y vivencia, esa *realidad profunda*, vemos, de nuevo, la misma materialidad, los mismos objetos, pero *bajo una nueva luz*³⁴¹².

Tàpies proporciona la respuesta, desde la filosofía oriental, a la paradoja planteada:

*¿No se ha predicado que el supremo saber puede consistir precisamente en comprender que el Samsara -el universo de nacimientos y muertes- es idéntico al Nirvana? [...] se trata de un vaciarnos de falsas concepciones, cosa que tradicionalmente no conduce precisamente al alejamiento del mundo sino por el contrario a la comprensión y unión con todo, desde las más insondables galaxias hasta la más humilde fregona*³⁴¹³.

Se trata así de la noción de *māyā*, que indica no solo la *ilusión* que constituyen todas las cosas y que percibimos a través de los sentidos sino también, y *a la vez*, un originario *poder mágico creativo*. Porque, en definitiva, separar el objeto y su significado es caer en la discriminación y, para captar el sentido profundo del arte, no podemos albergar ni siquiera un

³⁴⁰⁹ V.A., p. 73.

³⁴¹⁰ P.A., p. 155.

³⁴¹¹ *Ibid.*, p. 205.

³⁴¹² V.A., p. 59.

³⁴¹³ P.A., pp 155 y 156.

"pensamiento" o "punto de vista" negativo o afirmativo³⁴¹⁴, con lo que podemos "comprender" la paradoja planteada, pero no solucionarla. Y ello porque, en definitiva, tanto para la filosofía oriental como para la ciencia moderna, la realidad no deja de ser paradójica.

Por eso se ha dicho que el culto a la naturaleza en la filosofía oriental no tiene nada de simbólico; se trata de apreciar las cosas en su *mismidad* (*tathata*), en donde no hay separación entre forma y contenido, ni entre sujeto y objeto, porque *no hay antítesis entre el hombre y la naturaleza*. Ésta es la experiencia de la unidad original³⁴¹⁵. Por eso, en una de las artes orientales más importantes, la ceremonia del té, la absoluta sinceridad que se requiere se plasma, sencillamente, en hacer un fuego, hervir el agua y servir el té, *esto es todo lo que se necesita*³⁴¹⁶.

Y estas ideas enlazan con la teoría romántica del símbolo, mostrando así el carácter del símbolo como elemento de perennidad en la historia, tal como hemos visto formulado por Tàpies, a la vez que ratifica la idea de continuidad entre movimiento romántico y modernidad y, por lo tanto, también de su propia obra.

El cambio de perspectiva impulsado por el pensamiento romántico que, - recordémoslo-, según Tàpies, inaugura una era de la que el arte no ha salido³⁴¹⁷ - implica todo un cambio en la visión del mundo y por ello es considerado por Fritjof Capra -quien, al menos en este ámbito, incluye a Goethe- como el primero que se opuso al paradigma cartesiano mecanicista, constituyendo la *vanguardia del pensamiento sistémico contemporáneo*³⁴¹⁸.

Los románticos -al igual que la filosofía oriental- consideraban la naturaleza como un todo orgánico y entendían que existe un *espíritu de la naturaleza que alienta en todos los seres*. Y el arte ha de ser la *expresión del espíritu de la naturaleza* (Novalis), exactamente en el mismo sentido en que el pensamiento oriental entiende que el *universo procede del aliento primordial* (*chi*, en chino; *ki*, en japonés) y exige que las formas empleadas por el arte estén recorridas por esta fuerza vital y sugieran el *vacío*, manteniendo así lo que los chinos llaman *yinxian*, el juego entre lo visible y lo invisible³⁴¹⁹, de la misma manera que el *objeto simbólico*, según Goethe, *es - en un sentido muy próximo al que formula la filosofía oriental- a la vez idéntico y no idéntico a sí mismo*, porque conserva su opacidad y a la vez es una *manifestación de la ley general de la cual emana*. Esta ley general no es ni más ni menos que la concepción del universo como un todo orgánico que,

³⁴¹⁴ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 98.

³⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 237

³⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

³⁴¹⁷ B.N., p. 103.

³⁴¹⁸ CAPRA, F., *La trama de la vida*, *op. cit.*, pp. 41 y 42.

³⁴¹⁹ CHENG, F., *Vacío y plenitud*, *op. cit.*, p. 152.

en último término, limita con lo *inefable*, es el poder misterioso que, como señala Tàpies, según Goethe, ningún filósofo puede explicar y que en la filosofía oriental es el *vacío primordial* que solo puede ser sugerido de forma indirecta mediante símbolos³⁴²⁰.

Para Tàpies el arte de todos los tiempos es aquél que, a través de los símbolos, sugiere lo *Absoluto* o lo *divino*³⁴²¹. En el mismo sentido, para la estética oriental:

[...] *el objeto de todo símbolo (es) reintegrar al ser humano en el Todo. Y no en un todo abstracto, sino en un cuerpo vivo que una todos los niveles de la realidad sin aniquilarlos*³⁴²².

Es de señalar aquí que la noción de la mimesis, no como imitación de lo aparente, sino como función cocreativa con la naturaleza se encuentra formulado ya en la teoría estética hindú y, como dice A. Coomaraswamy, sus *derivados extremo-orientales*. Se trata de la noción de *imitación (anukāra, anuckarana anuktri)* que hace referencia a *algo más* que la mera semejanza. Por él se dice del drama que sigue *el movimiento, (o la operación) del mundo*, o que *designa la naturaleza intrínseca del mundo*, en China se traduce por la noción de *wu, conforme a la naturaleza*. En todo caso, se trata de una noción alejada de la ilusión, ni tan siquiera naturalismo idealizado, sino el realizado *como la Naturaleza (natura naturans) no en la apariencia (ens naturata) sino en la operación*³⁴²³.

Así, el arte es simbólico si lo entendemos como sugerencia de algo que va más allá de sí mismo. Pero, cuando nuestro nivel de conocimiento elimina la discriminación entre *fondo* y *contenido*, el arte no es más que aquello que percibimos. Pero nuestro renovado *conocimiento* le proporciona la visión de la realidad *bajo una nueva luz*.

Por eso afirma Tàpies que el conocimiento que puede aportar el arte, el acercamiento a lo *absoluto*, está más *cerca del mundo mismo* que escondido en un *más allá inefable*³⁴²⁴, la aproximación al *misterio grandioso* que, *lejos de guiarnos al más allá, siempre se conforma con hacernos regresar al más acá*³⁴²⁵.

Porque, en definitiva se trata de alcanzar la *realidad última* y los símbolos *no son sino simples huellas*:

*La realidad última en sí misma no es un símbolo [...]*³⁴²⁶

³⁴²⁰ V.A., p. 27.

³⁴²¹ *Ibid.*, p. 150.

³⁴²² ELIADE, M., Erotismo místico en la India, *op. cit.*, p. 82.

³⁴²³ COOMARASWAMY, A., La transformación de la naturaleza en arte, *op. cit.*, p. 13

³⁴²⁴ E.A., p. 279.

³⁴²⁵ B.N., p. 338.

³⁴²⁶ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 96.

Se trata así, en último término, no de desvelar lo que está oculto, sino el *reconocer las cosas en sí mismas*, (*mismidad, tathatā*) que nos han sido veladas por la acumulación de conceptos. *La Realidad en su condición de tal*³⁴²⁷.

Por eso, para el pensamiento oriental, las únicas palabras que designan *cada cosa en lo suyo propio* son aquellas que describen, poéticamente, sin conceptos, sin simbología, las cosas en sí mismas. En este ámbito se aprecia la afinidad del pensamiento oriental con el de Heidegger maduro. Si para este: *Los bosques se extienden / los torrentes descienden / las rocas perduran / la lluvia cae. / Los campos aguardan / las fuentes mana n/ los vientos demoran / la bendición medita*, según Koichi Tsujimura, no describe, sino que *presenta lo que habita en el mundo*, igual que la poesía zen: *Inmenso el río, / tal como fluye. Roja florece la flor, / tal como florece*³⁴²⁸. Tanto la *Apertura* como la *mismidad*, -concluye Tsujimura- no son simples descripciones de la naturaleza, sino el *Evento de la verdad*³⁴²⁹.

Y este *evento*, la experiencia de la visión de la auténtica realidad, la *verdad poética*, es, según Tàpies, el objetivo último del arte.

12.3- LA PERFECCIÓN DE LO IMPERFECTO.

Si antes habíamos visto que Tàpies relativiza el valor de la *destreza* en arte, al menos en cuanto aprendizaje académico, ahora, bajo la luz de la estética oriental, afirma la necesidad de trascender la destreza para adentrarse en el principio del *culto a la imperfección*, plasmado en aquellas obras de arte oriental que *parecen defectuosas o realizadas sin habilidad y hasta sin esmero*³⁴³⁰. Este principio está vinculado al ámbito epistemológico y aflora, de la mano de determinados artistas, debido a su *voluntad de trastocar la escala de valores convencionales*³⁴³¹.

La estética oriental sacrifica la perfección técnica en aras de la simplicidad:

*Un arte es perfecto sólo cuando deja de ser arte: cuando se da la perfección de la ausencia del arte, cuando la sinceridad más interior de nuestro ser se manifiesta [...] Reverencia (kei) es por consiguiente sinceridad o simplicidad de corazón*³⁴³².

³⁴²⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁴²⁸ SAVIANI, C., *El Oriente...*, *op. cit.*, p. 109.

³⁴²⁹ *Ibid.*

³⁴³⁰ V.A., p. 136.

³⁴³¹ *Ibid.*

³⁴³² SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 188.

El mismo principio de valoración de lo imperfecto, hace que a la habitación o cabaña del té se le llame también la *Casa de lo Asimétrico*:

*Por cuanto está consagrada al culto a lo Imperfecto; y en ella se deja a propósito algo inacabado para que el juego de la imaginación lo complete*³⁴³³.

Se valora así la función de lo que *no se representa, de lo que no se ha dicho*, para propiciar la participación activa del espectador.

Con ello se vincula la noción de arte con el proceso creativo como camino, más que con el resultado, mientras que, en la experiencia estética, se requiere del observador que se convierta en partícipe viviente.

Tàpies señala que el llamado *culto a la imperfección* no ha sido totalmente extraño a Occidente y cabe considerarlo, incluso inconscientemente, uno de los motores de los profundos cambios de la modernidad, comenzando por Paul Gauguin y continuando con las profundas rupturas de las vanguardias. Sin embargo, en todo caso se trata:

[...] *de un culto que ha calado muy poco en nuestra sociedad*³⁴³⁴.

Así, ha sido en Oriente, tanto en lo contemporáneo en el *caso Shiraga, supra* mencionado, como en el gran arte tradicional, donde unos excepcionales artistas fueron capaces de crear obras con una enorme fuerza simbólica que, indemnes al paso del tiempo, enlazan con la moderna visión orgánica, holística y autocreativa a la naturaleza³⁴³⁵.

Como ya hemos visto, Tàpies prima por encima de todo, antes que la formación técnica como artista, la autodisciplina como persona, cuyas *cualidades humanas* impregnarán necesariamente la obra de arte. Y en el mismo sentido dice Kakuzō Okakura:

*Lo que nos atrae es más el alma que la mano, más el hombre que la técnica; cuanto más humana es la llamada, más profunda es nuestra respuesta*³⁴³⁶.

Exactamente en el mismo sentido, más allá de la técnica, la valoración suprema de lo humano hace afirmar a Tàpies que le emociona más un garabato en un muro que todos los museos del mundo³⁴³⁷.

Por ello, tanto en el pensamiento tapiesiano como en la estética oriental la técnica, entendida como aprendizaje académico, puede ser contraproducente:

³⁴³³ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 52.

³⁴³⁴ V.A., p. 137.

³⁴³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁴³⁶ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p.75.

³⁴³⁷ A.E., p. 214.

[...] *absorbido por su técnica, el moderno rara vez se eleva por encima de sí mismo*³⁴³⁸.

No se niega radicalmente valor a la destreza, sino que debe estar subordinada a un fin superior:

*La habilidad es una actividad de la mente, sin duda, pero debe estar en concordancia con el Camino. Cuando este se olvida y se persigue la simple destreza, se aparta uno del Camino y con ello se insulta a lo que representa*³⁴³⁹.

En la filosofía que subyace en todas las artes japonesas, (*do*), se exige algo que va mucho más allá de la destreza técnica. Y aquello que se persigue, siempre a través de la autodisciplina, queda simbolizado por la vacuidad del contenido de un círculo, realizado a mano alzada, aparentemente imperfecto:

*La mera destreza técnica en el uso de la espada no proporciona necesariamente una plena cualificación como esgrimista. Hay que pasar también por el estadio final de la disciplina espiritual, que es alcanzar la "no-mente", simbolizada por un círculo vacío de contenido, un círculo sin circunferencia*³⁴⁴⁰.

Suzuki explica la razón de ser de la relativización de la destreza, a partir de una noción fuertemente arraigada en la psicología japonesa y relevante en el pensamiento tapiesiano³⁴⁴¹, es la noción de *wabi*³⁴⁴², entendida como simplicidad o pobreza, en referencia a un estado psicológico; pero, más allá, también como principio activo de carácter estético que se adentra en lo social en tanto que implica una cierto distanciamiento o apartamiento de las

³⁴³⁸ KAKUZO, O., *El libro del té*, *op. cit.*, p. 77.

³⁴³⁹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 286.

³⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 86

³⁴⁴¹ P.A., p. 142.

³⁴⁴² SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, pp. 191-193. Se trata de una apreciación estética de la pobreza, o a una forma de vida habitualmente asociada a la pobreza.

[...] *Una vida de wabi se puede, pues, definir como una inexpresable y tranquila alegría, profundamente oculta detrás de una completa pobreza; y el arte del té trata expresar artísticamente esta idea.*

*Pero si hay algo que revela un rasgo de insinceridad todo queda completamente arruinado, el inestimable contenido debe estar ahí de forma completamente auténtica, debe estar como si no estuviera; más bien debería ser descubierto accidentalmente. [...] Retiene su realidad, esto es su autenticidad para sí mismo, indiferente a las circunstancias. Wabi significa ser verdadero para sí mismo. [...] el arte del té supone una valoración estética de la simplicidad primitiva. En otras palabras, que el arte del té es una expresión estética de los anhelos que la mayor parte de nosotros sentimos en la profundidad de nuestros corazones de volver a la naturaleza hasta el punto en que nuestra especie humana lo permita, y ser uno con ella*³⁴⁴².

convenciones sociales³⁴⁴³, porque, como recuerda Tàpies, los *estados superiores del conocimiento*, aquellos que en los que se puede obtener la *iluminación (dhyana)* exigen la soledad³⁴⁴⁴

Este principio tiene grandes consecuencias en el plano estético y es absolutamente relevante en el pensamiento tapiesiano:

En pintura, especialmente, el desdén por la forma surge cuando se enfatiza en demasía la importancia del espíritu. El estilo "pintura de ángulo" y la economía de trazos también ayudan a distanciarse de las normas convencionales. Cuando por lógica se espera una línea, masa, o elemento equilibrador de algún tipo, este no aparece y, sin embargo, la propia omisión provoca un inesperado sentimiento de placer. Las limitaciones o deficiencias, que sin duda son aparentes, no se perciben como tales; en realidad estas imperfecciones se convierten en una forma de perfección. Evidentemente, belleza no significa necesariamente perfección en las formas. Este ha sido uno de los recursos favoritos de los artistas japoneses: materializar la belleza en forma de imperfección o incluso de fealdad³⁴⁴⁵.

Este *elogio de la imperfección* se revela también en una característica fundamental, tanto en el arte y la artesanía como en la arquitectura japonesa: la *asimetría*³⁴⁴⁶:

[...] la asimetría es, sin duda, una característica esencial del arte japonés, y ésta es una de las razones por las que la sencillez y la accesibilidad caracterizan también en cierta medida los objetos japoneses de arte. La simetría inspira ideas de gracia, solemnidad y grandeza; exactamente lo mismo ocurre con el formalismo lógico o la acumulación de ideas abstractas. Frecuentemente se piensa que los japoneses no son dados a la actividad intelectual y filosófica porque los aspectos generales de su cultura no están en absoluto impregnados por un carácter intelectual. En mi opinión, esta crítica se basa en buena medida, en el amor de los japoneses por lo asimétrico. El intelectual aspira fundamentalmente al equilibrio, mientras que los japoneses son propensos a ignorarlo y se inclinan acusadamente hacia la inestabilidad³⁴⁴⁷.

La escasa preocupación por la simetría de la estética oriental contrasta con el sentido de la perfección que ha implicado en Occidente desde la Grecia clásica. También se ha empleado la simetría en Oriente, como es de ver en el propio diagrama del yin-yang o los mandalas, pero se la considera una creación mental y existe una predilección por la asimetría e incluso ausencia de toda geometría, lo que, según Fritjof Capra, *está en armonía con la visión del mundo de la Física moderna* [...], porque, si la filosofía hindú

³⁴⁴³ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁴⁴ B.N., p. 83.

³⁴⁴⁵ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 26.

³⁴⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁴⁷ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 29.

mantiene que todas las formas son creaciones mentales y su discriminación es causa de la ignorancia (*avidya*), en la física de partícula, singularmente en la teoría de *matriz-S*, se describe la materia como una *red dinámica de sucesos* y *enfatisa el cambio*.³⁴⁴⁸

En el mismo sentido dice Kakuzō Okakura:

*El teísmo [...] Es esencialmente un culto a lo Imperfecto, ya que es un delicado intento de realizar algo posible en esa cosa imposible que conocemos como vida*³⁴⁴⁹.

Según Kakuzō, -consciente tanto de los progresos como limitaciones de Oriente y Occidente-, el culto a la imperfección conforma un ámbito en el que ambas culturas pueden encontrarse:

*Quizá hoy en día, es en nuestra seria contemplación de lo Imperfecto donde Oriente y Occidente pueden encontrarse con una mutua consolación*³⁴⁵⁰.

El *culto a la imperfección* prima, más allá de la técnica, el contenido espiritual de la obra de arte:

*[...] cuán esencial es buscar a fondo en la espiritualidad del arte, que no es, ni mucho menos, un mero sistema de técnicas [...] el mero saber nunca será suficiente. Es una puerta de entrada [...]*³⁴⁵¹

En este sentido, es de reseñar que Tàpies igualmente, atribuye una validez limitada a la técnica a la que, -dice textualmente-, *no le doy importancia*,³⁴⁵² muy consecuentemente con la noción meramente instrumental del arte³⁴⁵³.

Por lo mismo, concluye Suzuki, a propósito del auténtico maestro:

*[...] más allá de la técnica, pues olvida todo lo que ha aprendido, ya que él mismo es la enseñanza en sí y no hay separación del que aprende y lo aprendido. En realidad ésta es la última meta de la disciplina de todas las artes donde la enseñanza adquirida es enseñanza perdida*³⁴⁵⁴.

Y, una vez más aquí, este principio se justifica, no por el razonamiento lógico, sino a través de la visión poética:

³⁴⁴⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, pp. 314-315.

³⁴⁴⁹ KAKUZO, O., *El libro del té*, *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

³⁴⁵¹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 104.

³⁴⁵² A.E., p. 214.

³⁴⁵³ B.N., *op. cit.*, p. 64.

³⁴⁵⁴ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 106.

Detrás de la técnica
debes saber que está el espíritu (*ri*):
está amaneciendo:
abre la ventana,
y ahí está, ¡la luz de la luna
brilla en el interior!

Este poema es del maestro Yagyū Tajima y hace referencia a la esgrima, que, por supuesto, es un camino (*do*) de perfección igual que la propia poesía (*doka*, poemas del *Tao*) y puede aplicarse a cualquier arte.

Por ello continúa diciendo Suzuki, en el mismo sentido de que Tàpies³⁴⁵⁵:

*Yagyū el maestro sabe que la técnica sola nunca hará a un hombre perfecto maestro con la espada. Sabe que el espíritu ("ri") o experiencia interior ("satori") debe respaldar el arte, y eso sólo se alcanza cuando se miran profundamente los espacios más interiores de la mente (kokoro). Por eso su maestro Takuan nunca se cansa de hablar sobre la doctrina de la vacuidad (śūnyatā) que es la metafísica de mushin no shin (mente de no-mente)*³⁴⁵⁶.

Del mismo modo, Tàpies reniega del *excesivo culteranismo* en arte y ha entendido necesaria la renovación del arte -igual que lo entendió Miró- a través de la ausencia de técnica y aceptando la ingenuidad que aportan el arte popular, primitivo, "naive" o de los grafiti callejeros³⁴⁵⁷.

12.4- ARTE Y ÉTICA.

Tàpies relata en su *Memoria personal* cómo el estudio de los textos clásicos orientales le afianzaron en su idea del fuerte entrelazamiento entre estética y ética, -del que ya hemos hecho referencia genérica- a la vez que, íntimamente relacionada con ello, dichos textos le informaban sobre la compatibilidad entre las grandes tradiciones orientales y la ciencia moderna:

*En ocasiones hice un gran esfuerzo por estudiar estos grandes edificios de espiritualidad, las escuelas metafísicas que se consideran más herméticas, como las de Shankara o de Ramajuna*³⁴⁵⁸, y nunca me pareció que fueran

³⁴⁵⁵ A.E., p. 223.

³⁴⁵⁶ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 81.

³⁴⁵⁷ A. E., p. 214.

³⁴⁵⁸ Tàpies indica como referencia importante los textos de *Vedanta for the Western World*, con textos de Isherwood, Heard, Huxley, Druten, Shivananda, Vivekananda y otros (George Allen, Londres, 1961) También John Levy. *La nature de l'homme selon le Vedanta*, Denoël, París, 1960, y, especialmente sobre Nagarjuna y Ramajuna, y Olivier Lacombe, *L'absolu selon le Vedanta*, Paul Geuthner, París, 1965.

*incompatibles con mi entusiasmo por el progreso no sólo moral de la humanidad, sino incluso el de la ciencia y la técnica modernas, ni que frenasen o menospreciasen ninguna acción sobre la realidad socio-económica, como decían algunos marxistoides aficionados. Al contrario, aquellos pensadores, que para algunos entonces pasaban por vivir en las nubes, me han ayudado a descubrir los errores de los dogmáticos que, creyéndose muy con los pies en la tierra, a menudo son tan irreales. Y justamente son ellos los que más claramente me hicieron comprender el principio de que la auténtica y correcta "visión" de la realidad está íntimamente relacionada con nuestro comportamiento ético, es decir, con la acción sobre la realidad en todos sus aspectos, desde el socioeconómico hasta los más espirituales [...]*³⁴⁵⁹.

Esa nueva visión de la realidad permite el equilibrio entre conocimiento y praxis, entre *samapatti* y *prajña*. Es la conjunción de estos dos aspectos lo que conforma la *realidad*: las cosas, los acontecimientos y nuestra acción sobre ellos imbuidos de sabiduría y bondad. La ausencia de alguna de las dos indica, sin más, *ser contado entre los desequilibrados*³⁴⁶⁰.

Tàpies defiende así la interrelación orgánica de la praxis artística con la vida en cuanto que debe constituir un medio de conocimiento que ayude a cambiar la propia conceptualización de la realidad y del mundo y, consecuentemente, inspire unas formas de comportamiento adecuadas con una idea nueva, y a la vez muy antigua, de la posición del hombre en el universo.

De nuevo aquí nos encontramos con la noción de *sabi-wabi*, fundamental en el pensamiento extremo-oriental, al que hace referencia expresa Tàpies³⁴⁶¹:

*En wabi, el sentimiento estético se funde con la moralidad o la espiritualidad, y por esta razón los maestros del té declaran que el té es la vida en sí misma y no meramente una actividad placentera, por muy refinada que pueda ser*³⁴⁶².

Efectivamente, el principio *sabi-wabi* tiene inicialmente un carácter estético: la profunda belleza de las cosas elementales y sencillas, que han sufrido el paso del tiempo y ostentan imperfecciones e irregularidades, *a imitación de la naturaleza* y como ésta, son asimétricas³⁴⁶³. Por ello, necesariamente, este principio posee amplias repercusiones éticas, en cuanto que valora la sencillez de poseer pocas cosas y que estas perduren en el tiempo; conculca radicalmente la moda, el consumismo y el industrialismo, y su visión pertenece a la del ecologismo en su intencionalidad de conseguir la *armonía con la naturaleza (wa)*.

³⁴⁵⁹ M.P., p. 304.

³⁴⁶⁰ B.N., p. 152.

³⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

³⁴⁶² SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 194.

³⁴⁶³ JUNIPER, A., *Wabi sabi*, *op. cit.*, pp.12 y 13.

Tàpies entrevió, especialmente en los años sesenta, el comienzo en Occidente de toda una corriente de pensamiento, -que enmarcaba en lo que llamaba *nueva cultura*-, en arte y literatura, que reflejaba el diálogo entre la concepción materialista de la modernidad y la visión del mundo de las antiguas culturas, especialmente las experiencias orientales, unidas por un común *trasfondo filosófico y en especial ético*, produciéndose así la unión indisoluble entre estética y ética, y que constituye un movimiento *tan antiguo y nuevo a la vez* que merece ser incluido en la llamada *philosophia perennis*³⁴⁶⁴.

12.5- UN ARTE RELIGIOSO PARA LA VIDA.

Pero mi proclamación solemne es que se crea un nuevo universo en cada instante en que el zen mira hacia afuera desde su retiro de tejado de paja de cuatro esteras y media.

D.T. Suzuki.

Según Tàpies, existen unos valores insertos en el inconsciente que son inherentes a toda la humanidad y que afloran, mediando ciertas condiciones, en las experiencias místico-religiosas. Se trata -de nuevo aquí-, de sentimientos religiosos independientes de las instancias de las religiones oficiales. Estos sentimientos han sido calificados frecuentemente por la falsa modernidad como propios de hombres primitivos, pero ello se debe a la manipulación por parte de ideologías reaccionarias³⁴⁶⁵.

Tàpies considera que su propia obra plástica se encuentra arraigada en la tradición mística, aunque expresamente separada de toda religión institucionalizada³⁴⁶⁶, habiendo recibido la máxima influencia de la filosofía oriental y especialmente del budismo zen, sin llegar a considerarse nunca un adepto³⁴⁶⁷.

Se trata de lo *místico* en su sentido más etimológico: lo *hermético*, lo *misterioso*. Y, sobre todo, la consecución de un *estado de ánimo* que influye decisivamente en el proceso creativo, porque hace referencia al profundo sentimiento de estar en conexión con todo el universo, porque *nos parecemos a todo*; pero esta concepción no se explica por un dios o una fuerza exterior a las cosas mismas, sino a una *materia que lo abarca todo*³⁴⁶⁸, lo que, de nuevo aquí, conculca frontalmente la *visión dual* del pensamiento occidental, singularmente la separación entre un Dios creador y la criatura, entre los

³⁴⁶⁴ B.N., p. 172.

³⁴⁶⁵ V.A., *op. cit.* p. 36.

³⁴⁶⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 73.

³⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 83-85.

³⁴⁶⁸ *Ibid.*

cuerpos y el espacio, lo que también tiene profundas consecuencias en la posición del hombre en el universo, que ya no se concibe como un ser superior legitimado para dominar la naturaleza³⁴⁶⁹, todo lo cual produce profundas repercusiones en el ámbito estético.

En este sentido señala Alan Watts una idea expresamente asumida por Tàpies³⁴⁷⁰:

*El Occidente carece de una institución correspondiente al Taoísmo porque nuestra tradición espiritual judeo-cristiana identifica el Dios-Absoluto con el orden moral y lógico de la convención. Este hecho es casi una verdadera catástrofe cultural porque acuerda al orden social excesiva autoridad, provocando así las revoluciones contra la religión y la tradición que han sido tan características de la historia occidental*³⁴⁷¹.

Así, el sentimiento religioso se refiere a la *experiencia mística*. Es un *estado de ánimo abierto a la posible captación "instantánea" de nuestro ser y, desde luego, todo ello independiente del teísmo y hasta de las religiones en general*³⁴⁷².

Por todo ello, lo sagrado y lo religioso, fuertemente influenciado por la filosofía oriental, queda formulado en el pensamiento tapiesiano de la siguiente manera:

*El fenómeno religioso [...] tiene muy poca relación con las religiones oficiales. "Mi dios" no se encuentra en el cielo sino en la tierra, como en el saber de Extremo Oriente. La idea de la sacralidad puede conceptuarse de forma más global, como hace por ejemplo Rudolf Otto*³⁴⁷³. *A partir de esta convicción me remito a las religiones, es decir, me ocupo de las que son menos religiosas: el chan o el zen, el "saber" o el humanismo chino, vedanta y yoga, que son las menos dogmáticas, hasta ateas*³⁴⁷⁴.

Así, el rechazo de la interferencia de las instituciones religiosas en la estética no impide la necesidad de expresar sentimientos religiosos en las obras de arte. Al contrario. La relación entre *arte y religión* ha tenido unas consecuencias fecundas para la historia del arte, con una incidencia especial en el ámbito oriental. De ahí que, al establecer sus preferencias en arte, Tàpies manifieste:

En general me siento especialmente atraído por los artistas a los que descubro rasgos comunes entre arte y religión, cuando en sus obras se puede reconocer una idea sagrada, una penetración profunda. Me apasiona

³⁴⁶⁹ E.A., p. 209.

³⁴⁷⁰ B.N., p. 133.

³⁴⁷¹ WATTS, A., Por el camino del zen, *op.cit.*, p.30.

³⁴⁷² R.A., p. 55.

³⁴⁷³ OTTO, R., *Lo santo*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.

³⁴⁷⁴ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.* p. 98.

enormemente el arte de Extremo Oriente por este motivo, y sobre todo, el arte budista de la rama chan o del zen. Cuanto más intensa es la identificación de un artista con la realidad profunda, más lograda está su obra. En cierta manera, entre mis raíces está todo el arte sacro, el de Egipto, China y el arte hindú³⁴⁷⁵.

Efectivamente, el arte, tal como se entiende en Oriente desde su conceptualización en la estética hindú, es religioso en cuanto que pretende *visualizar la forma del devata*, lo angelical, divino o espiritual, pues *todas las artes se conciben de origen divino*³⁴⁷⁶.

Igualmente, la estética extremo-oriental está fuertemente impregnada de sentimiento religioso:

El amor de los japoneses a la naturaleza tiene sin duda su origen en el innato sentido estético para las cosas hermosas, pero la apreciación de lo bello es en el fondo religiosa, pues si no se es religioso no se puede detectar y gozar lo que es genuinamente hermoso³⁴⁷⁷.

En el mismo sentido O. Kakuzo, cuando habla de la experiencia estética, describe el sentimiento de goce que embarga al espectador en su empatía con la obra de arte, en la que *se vislumbra el infinito*:

Así es como el arte se asemeja a la religión y ennoblece a la humanidad. Esto es lo que hace que una obra maestra sea algo sagrado³⁴⁷⁸.

Y esta idea se encuentra siempre presente en el pensamiento tapiesiano: la identificación del artista con una visión trascendente, la percepción mística de la *realidad profunda*³⁴⁷⁹.

Engranar el arte a la vida ha sido objetivo esencial en la estética oriental, y este principio ha tenido una poderosa influencia en ciertas tendencias en Occidente:

Es conocida la coincidencia de algunas de éstas (ideologías orientales) con las más lúcidas tendencias de la mentalidad contemporánea, incluido el nuevo espíritu de la ciencia. Fueron recogidas y remodeladas ya desde finales del siglo pasado por creadores que pueden parecer muy distintos estilísticamente –piénsese en lo que va de William Morris a Mondrian o los surrealistas, o de Nietzsche a Gaudí o a algunos protagonistas de la

³⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

³⁴⁷⁶ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, pp. 9 y 11.

³⁴⁷⁷ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁷⁸ KAKUZO, O. El libro del té, *op. cit.*, p. 79.

³⁴⁷⁹ B.N., p. 98.

vanguardia-, pero que estaban movidos por una voluntad semejante de incidir en la realidad³⁴⁸⁰.

Tàpies pretende que el arte se constituya en una actividad acendradamente individual, tanto en su producción como en su recepción, pero a la vez destinada a una indefectible *función social*³⁴⁸¹, en su influencia sobre la vida cotidiana a través de la *introspección espiritual, de las grandes simbologías, de los valores del inconsciente y, sobre todo, a través de las experiencias místicas y religiosas*³⁴⁸². Pero esta línea de pensamiento es excepcional en Occidente:

*Según la noción europea del mundo, la realidad vulgar resulta tan inoportuna que se quiere ver la propia obra de arte apartada de ella para poder penetrar en el mundo ideal artístico, o dicho de otro modo, rechazando la realidad, tal como corresponde al verdadero sentido de esta palabra. Las obras artísticas constituyen para el europeo un oasis en el desierto de la vida cotidiana. Le importa mucho la pureza del arte, que trata de conservar con todas sus fuerzas. La frase "el arte por el arte" sólo podía nacer en suelo occidental, al paso que los artistas de las islas del Extremo Oriente no se han permitido jamás soñar con nada semejante. El artista no se preocupaba ni poco ni mucho porque su obra resultara influida, perturbada y aún aniquilada por la realidad amarga de dicha vida*³⁴⁸³.

En Occidente, -afirma Tàpies siguiendo a Fritjof Capra-, prepondera aún hoy en día una *actitud demasiado yang*, racional, analítica, agresiva y machista³⁴⁸⁴. Capra, al igual que Tàpies³⁴⁸⁵, pugna porque esta actitud sea complementada con una visión mística del mundo, algo que la mayoría de los científicos, aún en la actualidad, no han asumido. Y ello porque prepondera una concepción del mundo por la que se establece una radical fragmentación entre el conocimiento y la vida:

*En el misticismo, el conocimiento no puede estar separado de una forma determinada de vida que se convierta en su manifestación viviente. Adquirir el conocimiento místico quiere decir sufrir una transformación: podría incluso decirse que el conocimiento es la transformación*³⁴⁸⁶.

Por esta *transformación* pugna Tàpies cuando demanda un *esfuerzo individual, el largo trabajo interior* que provoque la visión de la *unidad*

³⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

³⁴⁸¹ V.A., p. 12.

³⁴⁸² *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁸³ TSUDZUMI Tsuneyoshi., *op. cit.*, p. 7.

³⁴⁸⁴ R.A., p. 227.

³⁴⁸⁵ *Ibid.*

³⁴⁸⁶ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 349.

*originaria*³⁴⁸⁷. Por ello, en el pensamiento tapiésiano, ninguna idea, ninguna teoría, ninguna forma de arte, poseen legitimidad si no pretenden influir en la vida cotidiana. Se trata de un *proceso de conocimiento* en el que el arte puede intervenir al tratar los *problemas fundamentales de la vida* y constituirse en un mecanismo muy eficaz para desvelarnos una nueva visión del mundo³⁴⁸⁸.

Se trataría, si ello se realizase, de una auténtica *revolución cultural* que iniciaría la construcción de una *estructura social y económica radicalmente diferente*, y ello a través de la *adopción de algunas de las actitudes del yin del misticismo oriental*. De ello -nada menos- puede depender *la supervivencia de nuestra civilización*³⁴⁸⁹, pero, en todo caso, como nos recuerda A. Coomaraswamy, la penetración del pensamiento y el arte asiáticos en el medio occidental [...] pueden representar la posibilidad de un *raprochement* renovado. *La paz y felicidad del mundo depende de esta posibilidad*³⁴⁹⁰.

Tàpies pugna por la adopción de una *nueva cultura* por la que, superando la *visión dual y mecanicista de la realidad*, que puede tener *consecuencias nefastas*, caminemos hacia la creencia de la *unidad fundamental del cosmos, orgánica y ecológica*³⁴⁹¹. Y, del mismo modo, dice la ciencia moderna:

*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 experimente un sentimiento de pertenencia y conexión con el cosmos como un todo, queda claro que la percepción ecológica es espiritual en su más profunda esencia*³⁴⁹².

El concepto del arte en la estética oriental está indisolublemente unido a una concepción religiosa, pero, tal como estamos viendo igualmente en Tàpies, jamás recluida en lo abstracto, sino referida íntimamente a la vida:

*Todos nuestros grandes maestros del té eran practicantes del zen e intentaron introducir el espíritu del zenismo en las condiciones concretas de la vida*³⁴⁹³.

Así, la percepción religiosa, en la estética oriental, no hace referencia a algo abstracto, sino que tiene un sentido de utilidad para la vida cotidiana. Por eso es especialmente valorada por Tàpies:

Pero lo más sorprendente de toda la estética del Extremo Oriente forjado en aquellos momentos por poetas, músicos, pintores, calígrafos, filósofos

³⁴⁸⁷ V.A., p. 33.

³⁴⁸⁸ B.N., p. 167 y 168.

³⁴⁸⁹ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 350.

³⁴⁹⁰ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 8.

³⁴⁹¹ B.N., p. 179.

³⁴⁹² CAPRA, F., la trama..., *op. cit.*, p. 29.

³⁴⁹³ KAKUZO., O., El libro del té, *op. cit.*, p. 57.

*místicos y estadistas a un tiempo, que tanto ha influido en la estética de la actualidad -aunque sea a menudo confusamente y muchas veces sobre la base de una mala interpretación- es la concepción de la actividad artística como un comportamiento total en la vida, hasta los más pequeños detalles de la vida de cada día*³⁴⁹⁴.

Este principio se observa en la naturaleza del arte del té (*chadō*) pero es transferible a cualquier arte de Oriente, por eso ha dejado dicho Nakano Kazuma:

*El arte del té es, después de todo, una disciplina espiritual, y mi aspiración para cada hora del día es no separarme del espíritu del té, que de ninguna manera puede considerarse un asunto de mera distracción o entretenimiento*³⁴⁹⁵.

En el pensamiento oriental, Tàpies encuentra el objetivo fundamental de toda auténtica estética por el que ésta trasciende una simple teoría del arte para relacionarse íntimamente con todas las facetas de la vida, hasta alcanzar incluso el ámbito de los derechos humanos³⁴⁹⁶.

[...] *La vida se mueve en su completa unidad, ya sea agitadamente o serenamente, como cada cual pueda concebirla; la interpretación de cada uno no altera el hecho. El zen capta la vida en su totalidad y se mueve "agitadamente" o permanece "aquietadamente" con ella. Donde hay cualquier signo de vida allí hay zen*³⁴⁹⁷.

Se trata, según Tàpies, de instrumentalizar el arte como trampolín hacia una vida superior, la vida como trabajo último que se plasma en lo cotidiano, en lo conceptualizado convencionalmente como inferior, incluso en lo ínfimo. Y esta concepción afecta, desde luego, a la propia noción de *arte*:

El arte no ha de ser la única actividad que se enfrenta con las cosas con la elevación espiritual que lo caracteriza, sino que todas las actividades profesionales -de la pintura a la jardinería, de la poesía a la cerámica, de la caligrafía a la medicina, de la música a la arquitectura, de la escultura a la política y, lo que es mucho más curioso todavía, hasta las actividades tenidas por modestas e inferiores por el hombre occidental- han de participar en el "arte de vivir" más general. De esta manera podemos hablar, pues, de un arte de barrer, lavar platos, exponer un ramo de flores, de jugar o, incluso -en oposición a las "bajezas" inculcadas durante siglos en Occidente-, de un arte de hacer el amor. Actividades que resultan, todas ellas, elevadas, cuando son consideradas con auténtica sabiduría, a un grado muy superior, en la escala de

³⁴⁹⁴ P.A., p. 65.

³⁴⁹⁵ Citado en SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p.189.

³⁴⁹⁶ B.N., 173.

³⁴⁹⁷ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 237.

*valores, a la falsa dignidad que pueden tener muchas actividades y muchos prestigios jerárquicos de nuestro mundo*³⁴⁹⁸.

Esta formulación es lo que podemos llamar una *estética expandida*, porque, a partir del ámbito de lo artístico, se pretende proporcionar una nueva luz a la vida toda, es coincidente con la íntima relación que establece la estética extremo-oriental, lejos de lo especulativo, entre arte y vida:

*Si Japón no produjo ningún sistema filosófico propio, fue lo bastante original para encarnar en su vida práctica todo lo que provechosamente se podía extraer del confucianismo, el taoísmo y el budismo, y convertirlo en material para su desarrollo espiritual y artístico. El japonés ha desarrollado todo lo que estaba implícito en el pensamiento indio y chino a fin de poner de manifiesto sus posibilidades intelectuales. Por el contrario se esfuerza en fundirlos en la cotidianeidad de su vida diaria, por eso lo transforma todo en algo experimentable en un plano artístico elevado*³⁴⁹⁹.

Contrariamente a la *posmodernidad*, o el *postarte*, que pide fundir -o confundir- el arte con la vida cotidiana, consiguiendo con ello, como ha señalado Donald Kuspit, rebajar el arte al nivel de la vulgaridad cotidiana³⁵⁰⁰, desde la perspectiva oriental, -de la que participa plenamente Tàpies-, se trata precisamente de elevar lo cotidiano a la belleza del arte:

*Creo que no se precisan aclaraciones para caer en la cuenta de que nos hallamos en las antípodas de muchas versiones actuales en las cuales algunos necios han entendido que se trata de la liquidación de la pintura y la escultura. Tampoco se refiere a aquella desmitificación que, según dicen otros, ha de sufrir el arte como actividad especializada, para creer que todo el mundo pudiera llegar a ser súbitamente pintor o escultor. Lo que se precisa es que cada uno eleve la propia actividad a la categoría de obra de arte y que todas las profesiones convivan con aquel sentido espiritualizado que los artistas dan a la suya*³⁵⁰¹.

Y es precisamente en una de las formas del pensamiento extremo-oriental, el budismo zen, en donde Tàpies encuentra los principios que enaltecen la vida hasta la trascendencia del arte y el arte trascendente en cuanto que sirve para construir una vida más alta:

A la luz de las enseñanzas zen, el universo, la naturaleza que nos rodea, el paisaje, las relaciones humanas, el acto sexual, todas las actividades cotidianas, desde la manera de cocinar, de comer, hasta las actividades

³⁴⁹⁸ P.A., p. 65.

³⁴⁹⁹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 205.

³⁵⁰⁰ KUSPIT, D., *El fin del arte*, *op. cit.*, p. 66.

³⁵⁰¹ P.A., pp. 65 y 66.

consideradas más innobles de nuestro organismo -recuérdese la mágica belleza ante un simple estornudo que nos descubre en un haiku el poeta monje Bashō- todo se "sacraliza", todo se transforma y queda situado en su justo valor³⁵⁰².

Esta *sacralización* se produce, como nos recuerda Tàpies, cuando el auténtico arte o la auténtica poesía nos *involucran mágicamente* para, a través del juego del *vacío y el lleno*, señalarnos el sentido de la naturaleza e *impregnar todas las cosas de la vida cotidiana*³⁵⁰³, aquello que en japonés es *fūga, refinamiento de vida o sobrio disfrute de la vida y la naturaleza*; es el sentido de *identificación del propio ser de cada uno con el espíritu creativo artístico de la naturaleza*³⁵⁰⁴.

El constante requerimiento de Tàpies, en el sentido de que el arte ha de servir para la vida y su consiguiente valoración de la estética oriental en cuanto a la *indelimitación* entre arte y vida cotidiana, tiene su plasmación en un hecho señalado por Tsudzumi:

Nuestro arte es inseparable de la vida... No hay ningún pueblo, salvo el japonés, cuyos artistas hayan pintado sus obras en el traje del que las encargaba. Las prendas exteriores "Haori" del traje japonés de ceremonia están no pocas veces forradas de seda blanca en la cual el artista pinta su obra como en un lienzo, de suerte que se lleva encima una obra de arte³⁵⁰⁵.

Del mismo modo ocurre con los utensilios de la vida diaria:

Todos los objetos de uso imaginables de la vida cotidiana se pintan o se tallan artísticamente, con lo cual muchas veces pierden en aplicación práctica.
3506

En *esta* vida, en cuyo seno, -y no en otro lugar, ni en otra vida-, se encuentra lo *sagrado* que, como tal, es *religioso*, conforma un cierto ritual formal, y por lo tanto estético, que permite trascender los actos más comunes de la vida cotidiana. Posee además una función ética en cuanto que persigue el perfeccionamiento personal, y una función social, porque siempre se realiza como ofrenda a los otros:

Entre nosotros, el té se convirtió en algo más que una idealización de la forma de tomarlo; es una religión del arte de vivir. La bebida llegó a ser un pretexto para el culto a la pureza y el refinamiento, una función sagrada en la que el huésped y el invitado se unían para realizar en aquella ocasión la máxima beatitud de la vida mundana. [...] la habitación del té era un oasis en

³⁵⁰² *Ibid.*, p. 66.

³⁵⁰³ B.N., p. 167.

³⁵⁰⁴ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 174.

³⁵⁰⁵ TSUDZUMI Tsuneyoshi, *El arte japonés*, *op. cit.*, p.190.

³⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

*el que los viajeros fatigados podían reunirse para beber en la fuente común del amor por el arte*³⁵⁰⁷.

Así, en la estética extremo-oriental se produce un radical entrelazamiento entre religión, filosofía, estética y ética. Y todo ello está dedicado, en el más profundo sentido filosófico, a la organización armónica (*wa*) de la vida:

[...] *la ceremonia era un drama improvisado cuyo argumento giraba en torno al té, las flores y las pinturas. Ningún color alteraba el tono de la habitación, ningún sonido destruía el ritmo de las cosas, ningún gesto se imponía a la armonía, ninguna palabra rompía la unidad del entorno, todos los movimientos debían realizarse de una forma simple y natural -éstos eran los objetivos de la ceremonia del té-. y lo curioso es que a menudo se conseguía. Detrás de todo ello había una filosofía sutil. El teísmo era el taoísmo disfrazado*³⁵⁰⁸.

Y ello coincide de nuevo con lo expresado por Tàpies cuando, al ser interrogado sobre la inclusión de objetos de la vida cotidiana en su obra, afirma que:

*Los objetos cotidianos son importantes porque hablan de la vida de cada día*³⁵⁰⁹.

Porque, incluso las cosas más insignificantes son portadoras de un *aliento sagrado*:

[...] *las pequeñas cosas dejadas al abandono son a veces las más significativas. Por ejemplo, un pequeño objeto perdido en un montón de materia sucia puede llevar a aceptar la vida como un ejercicio de humildad*³⁵¹⁰.

A la hora de tratar los *temas* o, como se diría en historia del arte, *asuntos*, que sean susceptibles de ser objeto del arte, Tàpies exige de ellos que sean trascendentes, es decir, que hagan referencia a las necesidades esenciales del ser humano. Pero, para nuestro autor, los grandes temas de la tradición occidental, las *cosas celestiales* no se corresponden con las necesidades contemporáneas y han de ser sustituidos por lo *primordial* y más *simple*. Por esto. -como ya hemos visto- Tàpies pone un humilde puñado de paja en el *escenario de las cosas "importantes"*³⁵¹¹:

³⁵⁰⁷ KAKUZU, O., *El libro del té, op. cit.*, p. 32.

³⁵⁰⁸ *Ibid.*

³⁵⁰⁹ E.A., p. 85.

³⁵¹⁰ B.N., p. 339.

³⁵¹¹ *Ibid.*, p. 60.

[...] *hacer un cuadro con paja. Porque (el artista) no cree en nada de nada que hoy pueda glorificarse, a excepción de lo más elemental, lo más puro, lo más incontaminado y hasta lo más inocente... a condición también, naturalmente, de que esté siempre a punto de encenderse y de recibir la chispa del fuego solar*³⁵¹² [...] *Porque ve que es solamente esto lo que conserva vivo el mundo. Que esto es la vida*³⁵¹³.

Según Tàpies, la esencia de la obra de arte, su carácter simbólico y cognoscitivo, ya no trata de *cosas celestiales*, ni de un *escenario de las cosas "importantes"*³⁵¹⁴.

Pero ¿por qué lo primordial y simple, incluso lo ínfimo, como por ejemplo un montón de paja, pasa a constituirse en el centro de las "cosas importantes"?

Porque participan de lo *sagrado*.

Según Tàpies, incluso conceptos tan importantes, como la justicia o la libertad, pasan a segundo plano cuando se trata de significar lo más humilde, lo más terrestre:

Y recordar nuevamente, repitiéndolo mil veces, aquellas palabras que escribió Paul Klee a su amigo Franz Marc, que luchaba en el frente durante la Primera Guerra mundial, para decirle que para él las cosas pequeñas y banales eran más grandes que los actos heroicos. "A un guerrero en campaña quizá le cueste comprender que yo esté haciendo pequeñas acuarelas y tocando el violín. ¡Y pensar que a mí me parece tan importante! ¡Y de una manera general el yo! ¡Y el romanticismo!" En otra carta aclaraba, naturalmente con un "absurdo", que el yo quería decir el yo "divino", como "centro universal".

*Nadie en el mundo del arte y de la poesía de verdad cree hoy en dioses. Pero se quiera o no, siempre quedan en sus destinos aquellos "embrollos - como dice Manuel Sacristán- de los asuntos de Orfeo con los de Prometeo", los asuntos del seductor, con encantamientos, de la naturaleza -siempre fracasado- del perseguidor de unos ideales que no son asequibles si no se renuncia realmente a todo, y los asuntos del dios de la rebelión, de la voluntad de intelectualidad, que en última instancia prefiere siempre escoger la tierra en lugar de las vaguedades de los espíritus*³⁵¹⁵.

Este aprecio por lo primordial que, como hemos visto anteriormente, alcanza incluso a lo desagradable o repugnante, solo tiene explicación desde la visión mística del mundo, que no es extraña a Occidente pero que, según Tàpies, ha tenido su máximo desarrollo en el pensamiento oriental. Se trata de

³⁵¹² Tàpies hace referencia al mito oriental de los vedas, la chispa que surge del sol y trae el fuego a la tierra.

³⁵¹³ B.N., p., 63.

³⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

³⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 64 y 65.

la intuición que ve *en profundidad la vida de las cosas* y éstas, en su *original unidad con nosotros*³⁵¹⁶.

12.7. GÉNEROS. MÁS ALLÁ DE LOS SENTIDOS

Si queremos enterarnos,
debemos escuchar con los ojos.

Antonio Niebla. (Tàpies, la esencia secreta).

La *totalización* que produce la noción oriental de *vacuidad* afecta tanto a la división en géneros de las artes, como a la compartimentación de los sentidos. Por eso Tàpies encuentra plasmada en la praxis oriental su noción de los sentidos como un todo, tal como hemos visto anteriormente³⁵¹⁷, cuando entiende que los sentidos deben interrelacionarse en la experiencia estética, del mismo modo que en el aforismo de *Shih T'ao* se afirma: *Yo hablo con mi mano, tú escuchas con tus ojos*³⁵¹⁸.

La filosofía y la praxis oriental van más allá de la formulación occidental de la *sinestesia*. Según la tradición budista, se trata de la consecución de una *mente no ordinaria*, en la que los sentidos solo son el vehículo hacia un estado mental que no esté confinado por los mismos:

*Si tus oídos ven
y tus ojos oyen,
sin duda apreciarás
cuán naturalmente
gotea la lluvia
desde los aleros*³⁵¹⁹.

La necesidad de dividir la realidad en compartimentos estancos que parece existir inexorablemente en el pensamiento occidental es desconocida en Oriente. De ahí que difícilmente se puedan establecer géneros artísticos.

En el "cha-no-yu" o ceremonia del té, están implicados la arquitectura, y la jardinería, la pintura y la poesía, la caligrafía e incluso el ikebana o arreglo floral.

Hay que advertir en este punto que la clasificación o división tipológica de las artes en Japón, en general en todo Oriente, es mucho más abierta que entre nosotros, que consideramos a muchas de estas disciplinas como mera artesanía. Pero entre los japoneses un pintor y un ceramista siguen la misma

³⁵¹⁶ SUZUKI, D., *El zen...*, op. cit., p.154.

³⁵¹⁷ Ver p. 575.

³⁵¹⁸ Entrevista realizada por M. Borja Villell, en el catálogo *Tàpies. El tatuatge i el cos*. Fundació Tàpies, Barcelona, 1998.

³⁵¹⁹ Daito Kokushi, citado en SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 200.

*vía, el mismo "do", por eso aún cuando el resultado de la práctica de su arte sea diferente, el valor estético y espiritual es idéntico*³⁵²⁰.

El teísmo como filosofía está impregnado de taoísmo y como tal unifica bajo los mismos principios las diferentes artes y la relación de éstas con la vida cotidiana, sin la separación practicada en Occidente entre arte y artesanía ni entre las diversas artes. Su filosofía ha impregnado toda la cultura tradicional japonesa, la arquitectura, el vestido, la cocina, la pintura, los arreglos florales, la literatura y los jardines, y ha mostrado el máximo respeto por las piedras y el agua³⁵²¹.

Si, anteriormente, hemos visto cómo, Tàpies, se preguntaba dónde comienza la plástica y donde la escritura, el pensamiento oriental diluye aún más las fronteras entre las artes; cuestión que, desde luego, en el pensamiento tapiesiano está ligado a la necesidad de materialización del arte, pero también con la necesidad de señalar el común denominador a todas ellas, el hecho de constituirse en vehículo de la visión poética de la vida:

*La poesía siempre ha estado estrechamente ligada con la figura. Pensemos por un momento en la poesía de Extremo Oriente. La caligrafía también es una materialización, una idea que se convierte en forma [...] no hay una frontera precisa entre la poesía de la palabra y la poesía del arte pictórico, dado que la primera requiere de la materialización de la segunda*³⁵²².

De hecho, Tàpies reivindica el carácter fronterizo de algunas de sus obras, a los que considera, a la vez, *cuadros plásticos y poéticos*, en una suerte de *poesía visual*, difuminando así la línea que separa el arte de la literatura³⁵²³, porque, en definitiva, de lo que se trata es, mediante cualquier forma simbólica, sugerir al espectador ideas que se formarán en su mente mediante asociaciones³⁵²⁴, para significar que *todo está relacionado con todo*.

Ligado al propio concepto de arte y a la necesidad de relacionar este con la vida surge, de nuevo aquí, una inevitable revalorización de la artesanía y la disolución de la frontera con el arte. Y una vez más es el pensamiento extremo-oriental el que proporciona las pautas para esta exaltación de lo artesanal, materializado en los objetos de todos los días. Por eso, recordando el *Libro del té*, de Kakuzō Okakura, dice Tàpies:

*En el esmalte de la taza en que bebemos el té hay detalles casi imperceptibles que hay que saber descubrir y apreciar*³⁵²⁵.

³⁵²⁰ ARIÑO, J., "Tormenta en una taza de té" en *ARTE Y PARTE*, nº 25, 2000.

³⁵²¹ SUZUKI, D., *El zen...*, *op. cit.*, p. 187.

³⁵²² CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 106.

³⁵²³ *Ibid.*

³⁵²⁴ *Ibid.*

³⁵²⁵ P.A., p. 41.

Tàpies entiende el arte debe ser útil a la sociedad³⁵²⁶ y, en contraposición a una excesiva espiritualización o conceptualización del arte, defiende la profunda materialidad del mismo, su sentido plenamente sensorial. Pero precisamente esta materialización resulta ser la más conveniente para significar lo espiritual. Si unimos esta interrelación al valor que Tàpies da al arte como instrumento eficaz para *sacralizar lo cotidiano*, podemos entender *la importancia que en las grandes tradiciones espirituales se ha otorgado al trabajo artesanal y al ejercicio de los oficios*³⁵²⁷, ámbito ya tratado anteriormente, señalando aquí simplemente que cuando se hace referencia a las "grandes tradiciones", lo es sobre todo a las tradiciones orientales.

En el mismo sentido, Tsuneyoshi Tsudzumi trata la ausencia de fronteras entre arte y artesanía bajo la noción, profundamente filosófica, de lo que llama el *principio de indelimitación*, proveniente en Japón de la ancestral idea de que, contrariamente a Occidente, no existe diferenciación entre el propio ser y el mundo exterior, el "no yo", concepto fundamental que forma el andamiaje de todas las formas de las diversas artes, porque no hay límite definido entre las artes al igual que *no hay límite definido entre la vida y el arte*, porque el arte está destinado a ennoblecer la vida³⁵²⁸.

Por lo mismo, reivindica Tàpies la consecución de lo *absoluto* a partir de lo más sencillo, reconociendo una vez más en la estética oriental la sabiduría que supone mostrar, a partir del ritual de desenvolver un delicado envoltorio, la emocionante sencillez de una pieza de cerámica:

[...] *la belleza de una frágil cerámica arrebatadora pese a su simplicidad.*³⁵²⁹

Como ya hemos señalado, revisten especial importancia para Tàpies los trabajos de artesanía de los pueblos primitivos, porque, en el mismo sentido que indica Tsuneyoshi Tsudzumi, la intención de *ennoblecer la vida por el arte* posee la nota de *perennidad*, relacionando así culturas muy distantes en el tiempo. Por ello la artesanía de los pueblos primitivos es:

[...] *prueba deslumbrante de su vitalidad. Y se puede asegurar que ahí, en definitiva, se encuentran las auténticas raíces de muchos sentimientos y aspiraciones realmente populares*³⁵³⁰.

Por lo mismo, hasta el objeto más humilde, con tal de que no esté fabricado en serie o tecnificado, es decir, que sea artesanal, puede tener resonancias cósmicas:

³⁵²⁶ V.A., p. 26.

³⁵²⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁵²⁸ TSUDZUMI Tsuneyoshi, El arte japonés, *op. cit.*, pp.10-17.

³⁵²⁹ P.A., p. 184.

³⁵³⁰ B.N., p. 198.

[...] *todo el universo en un pedacito de arcilla insignificante*³⁵³¹.

En definitiva, al aceptar la noción de indelimitación, Tàpies asume plenamente el principio de la filosofía oriental de que *en el mundo no hay nada verdaderamente aislado*³⁵³², de tal forma que no existe diferenciación entre artista y artesano en tanto en cuanto, independientemente de la técnica o género artístico, es artista quien sabe crear un objeto que se constituya en *realidad infiltrada por el alma del mundo*³⁵³³.

12.8. DONDE LA SABIDURÍA SE RÍE DE SÍ MISMA.

Si, en relación a los contenidos del arte, habíamos visto³⁵³⁴ que no está excluido en absoluto el humor y que algunos místicos occidentales no fueron extraños al mismo, aquí, cuando el pensamiento tapiesiano adopta la visión oriental del *mundo como juego* (en sánscrito *lila*)³⁵³⁵, aún con mayor intensidad, la propia *mística y el arte importante* dejan de tener un rostro serio³⁵³⁶:

El sentido del humor resulta ser un común denominador de la mística oriental y occidental, pero tiene una especial significación en la filosofía oriental:

*El entusiasmo y la alegría, como bien ha señalado Martí de Riquer, son las primeras características a destacar en el "Libro de contemplación" de Lulio. Nadie más juguetón y divertido que los místicos zen con sus koans y sus sorprendentes ocurrencias, como por ejemplo, la que definía la esencia de Buda lanzando un eructo. Asimismo, y dentro de nuestra tradición, seguro que algunos locos de Dios, como nuestro Lulio o como aquel santo que siempre reía al comulgar, han llegado bromeando al gran juego del misterio*³⁵³⁷.

También el humor es un importante factor de conocimiento en el misticismo oriental. Por ello con frecuencia se ha dicho que el budismo es la única religión que ha sabido reírse de sí misma, y ello porque un *exceso de reverencia puede hacer errar el verdadero camino*³⁵³⁸, por eso, como recuerda Fritjof Capra, los maestros orientales solían ser gente con gran

³⁵³¹ *Ibid.*, p. 58.

³⁵³² TSUDZUMI Tsuneyoshi, *El arte japonés*, *op. cit.*, p. 16.

³⁵³³ *Ibid.*

³⁵³⁴ Ver p. 372.

³⁵³⁵ V.A., p. 58.

³⁵³⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁵³⁷ V.A., p. 59.

³⁵³⁸ BANCROFT, A., *Zen*, Debate, Madrid, 1988, (1979), p. 88.

sentido del humor, porque, como dice el *Tao Te Ching*: *si no nos riésemos de él, no sería el Tao*³⁵³⁹.

12.9. EL INSTANTE DE LA POESÍA.

La poesía... este es un tema que me gusta.

A. Tàpies.

Las preferencias poéticas de Tàpies, junto a los autores de su país (Verdaguer, Maragall, Salvat-Papasseit, Brossa...) y extranjeros (Whitman, Poe...), se inclinan, sobre todo, por Oriente:

[...] *siento una especial preferencia por la poesía china y japonesa, sobre todo por el haiku*³⁵⁴⁰.

El *haiku*, por su brevedad y sentido de lo instantáneo, apartado de lo conceptual e intelectual, tiene una especial fuerza expresiva, muy superior a complejas obras de arte occidentales o del barroquismo que igualmente se ha producido en Oriente. Así, por ejemplo, un haiku de Bashō en el que se refiere la vulgaridad de un hombre estornudando, puede desatar *sugerencias imaginativas, encadenamientos y asociaciones de ideas quizá más rica que las que provoca "El jardín de las delicias"*³⁵⁴¹.

El *haiku* es una forma fuertemente enraizada en el carácter japonés y está imbuido de la noción budista por la que solo el presente existe, del mismo modo que Tàpies exige para la obra de arte la materialización y presencia inmediata como objeto y reivindica para su obra plástica, *a menudo*, ser *poesía visual*. Para esta realidad, como para el budismo zen, el pasado y el futuro son abstracciones³⁵⁴².

*Yo no sé si esta iniciación por lo momentáneo de la psicología japonesa está en su sangre nativa o es debida en alguna medida a la Weltanschauung budista; pero la realidad es así, la belleza es algo momentáneo y siempre fugaz, y si no se aprecia mientras está plenamente cargada de vida, se convierte en recuerdo, y su vivacidad se pierde por completo*³⁵⁴³.

³⁵³⁹ CAPRA, F., *El Tao... op. cit.*, p. 48 y LAO TSE, *Tao Te Ching*, Morata, Madrid, 1983, (1961), p. 70.

³⁵⁴⁰ CATOIR, B., *Conversaciones..., op. cit.*, p. 109.

³⁵⁴¹ A.E., p. 214.

³⁵⁴² WATTS, A., *El camino del zen, op. cit.*, p. 235.

³⁵⁴³ SUZUKI, D.T., *El zen..., op. cit.*, p. 254.

Según Tàpies, las fronteras entre poesía y pintura se encuentran muy diluidas³⁵⁴⁴; y el pensamiento y la plástica orientales lo confirman al combinar poesía e imagen³⁵⁴⁵.

Consecuente con una de las ideas nodales de su pensamiento, la noción del arte como *mecanismo que modifique el estado normal de la consciencia*³⁵⁴⁶, Tàpies valora la peculiaridad señalada por Octavio Paz de la plástica tántrica en su relación entre imagen y palabra. La tensión provocada por esta conjunción mediante la *contemplación* puede tener incluso repercusiones físicas y éticas. Y ello es debido a que conforma una *imagen poética*, presente en la plástica oriental que, a su vez, ha tenido gran influencia sobre las vanguardias históricas:

*En el arte tántrico, como también lo ha visto muy bien Octavio Paz, se ponen de manifiesto y se encuentran resueltos muchos de los problemas que han sufrido algunas estéticas recientes de Occidente. En el Tantrismo se ve clara esta "reencarnación" o, más exactamente, esta "incorporación" de la palabra. "La posición de la pintura y la escultura en el Tantrismo -dice Paz- es igual que la de la poesía". "Muchas obras del Tantrismo son representaciones, asociaciones, configuraciones de signos..." Su contemplación implica también una lectura, y esta lectura nos lleva al ritmo corporal y a un determinado comportamiento individual y social. "Pero esto también se encuentra -añade Paz- en la obra de los surrealistas, en el arte de Klee y de Max Ernst, de Miró y de Brauner. En la pintura de Michaux y su poesía. Intrusión del elemento verbal en la pintura, profanación de la pintura por el signo"*³⁵⁴⁷.

Se trata, en definitiva, de que las artes, sin compartimentos, participan de la visión poética de la vida.

12.10. YŪGEN.

Si, como estamos viendo, según Tàpies, más allá de la realidad aparente, existe una *realidad profunda*, ésta no puede ser representada ni mediante el lenguaje común ni científico³⁵⁴⁸, es inexpresable con palabras y solo puede ser sugerida mediante *símbolos*³⁵⁴⁹. Se trata de lo *inefable*, la *realidad última*, lo que en Oriente se señala como *el tao completamente misterioso e innombrable*³⁵⁵⁰.

³⁵⁴⁴ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 106.

³⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

³⁵⁴⁶ E.A., p. 85.

³⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 179.

³⁵⁴⁸ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 100.

³⁵⁴⁹ B.N., p. 310.

³⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 313.

[...] *el zen no sigue las normas ordinarias del raciocinio; el zen tiene otra forma de ver y juzgar la realidad. Podemos preguntar ¿por qué el zen no es más explícito en mostrar ese aspecto particular en lugar de envolverlo con innecesarios "misterios"? La respuesta será: no es que el zen practique a propósito ninguna ocultación, por decirlo así, sino que por la propia naturaleza de las cosas no hay otra forma de mostrar el zen que la adoptada por los diversos maestros de China y Japón. Si ellos, como filósofos, siguieran la lógica o el método dialéctico no serían zen; de hecho, los maestros hacen todo lo que pueden para expresarse de la forma más vital [...]*³⁵⁵¹.

La estética oriental no pretende ocultar, sino que sabe que existe una verdad última, un *gran Misterio*³⁵⁵² que no puede ser revelado sino de forma indirecta, mediante la imagen simbólica o la palabra poética, coincidiendo así con la visión del movimiento romántico, pues, como ha dicho Goethe, -que en esto es romántico, o quizá el romanticismo goethiano-, *toda poesía es o debe ser fundamentalmente simbólica*. Sólo la naturaleza intuitiva del símbolo puede, a partir de lo particular, descubrirnos lo general (o lo ideal), en una relación de *participación* radicalmente distinta a la relación de semejanza (mímesis)³⁵⁵³, visión romántica que, en tantos aspectos, (y este es extremadamente relevante) coincide con el pensamiento oriental, al afirmar rotundamente que *el arte expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera*³⁵⁵⁴.

Ese *algo* es, según la afirmación de Schelling, la *presencia de un Infinito representado de manera finita*:

*La representación de lo absoluto con la absoluta indiferencia de lo general y particular en lo particular solo es posible simbólicamente*³⁵⁵⁵.

Lo *inefable*, o lo *divino*, que es aquello de lo que, como recuerda T. Todorov, desde Orígenes, *solo es posible hablar de manera indirecta*, noción recogida por el movimiento romántico desde Karl Philip Moritz³⁵⁵⁶. Lo *infinito*, lo *divino*, que, en términos del pensamiento oriental, como señala Tàpies, es la *vacuidad última, o "no dual"*, a la que solo es posible aproximarse mediante analogías o símbolos³⁵⁵⁷.

En la estética extremo-oriental la categoría de lo *inefable* tiene su correspondencia en el concepto de *yūgen*:

³⁵⁵¹ SUZUKI, D.T., *El zen...op. cit.*, p. 270.

³⁵⁵² B.N., p. 320.

³⁵⁵³ TODOROV, T., *Teorías del símbolo, op. cit.*, p. 283.

³⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 267.

³⁵⁵⁵ SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del arte, op. cit.*, p. 69.

³⁵⁵⁶ TODOROV, T., *Teorías del símbolo, op. cit.*, pp. 213 y ss.

³⁵⁵⁷ R.A., p. 116.

Yūgen es una palabra compuesta de dos elementos, yū y gen, significan "nebuloso, vago" e "impenetrable", significando la combinación de "obscuridad", "incognoscibilidad", "misterio", "más allá del análisis intelectual", pero no "tinieblas". Un objeto así designado no está sujeto al análisis dialéctico o a una definición tajante. No se lo puede hacer presente a nuestro sentido-intelecto como esto o aquello, pero eso no significa que se encuentre completamente fuera del alcance de la experiencia humana. De hecho podemos experimentarlo aunque no podamos sacarlo a la luz del día de la objetividad pública. Es algo que sentimos dentro de nosotros mismos, pero algo acerca de lo cual podemos hablar, es un objeto de mutua comunicación sólo entre aquellos que tienen experiencia de ello. Está oculto tras las nubes, pero no completamente fuera de la vista, pues sentimos su presencia, y su mensaje se transmite a través de la oscuridad, impenetrable, no obstante, para el intelecto. Es un sentimiento totalizador y englobante. Nebulosidad, oscuridad o indefinibilidad es en verdad su característica esencial. Pero sería un grave error tomar esta nebulosidad como algo carente de valor experimental o de significado práctico para nuestra vida diaria. Debemos recordar que la Realidad o la fuente de todas cosas es para la comprensión humana una entidad desconocida, pero eso podemos sentirlo de forma absolutamente concreta³⁵⁵⁸.

De nuevo aquí coinciden el pensamiento oriental y la estética romántica y, heredero de ambos, se encuentra el pensamiento tapiesiano. Para la estética romántica, la obra de arte no puede ser analizada porque, como si fuera un producto de la naturaleza, es una *totalidad cerrada*, un *universo completo* y por lo tanto, *no necesita ninguna explicación ni descripción fuera del dedo que solo señala el contenido* (Moritz) o, *es un todo cerrado, orgánico y necesario en todas sus partes, como la naturaleza* (Novalis); *no existe en verdad ningún medio para describir una imagen bella o un cuadro bello* (Wackenroder), del mismo modo que, en la estética oriental, cuando el sabio o el poeta nombra la luna, ello basta, no precisa ser analizado³⁵⁵⁹.

Se trata de ese *misterio grandioso*, que está oculto, es inefable, pero cuya presencia, a la vez, está a la vista³⁵⁶⁰.

Así, aflora el problema de la relación entre la materialidad y formalización de la obra de arte y su contenido metafísico. Se trata de la relación, -que ya hemos tratado- entre el significante y lo simbolizado; aquella cualidad por la que, según Goethe, el *objeto simbólico es a la vez idéntico y no idéntico a sí mismo*, a través del que el artista representa lo general (o ideal) a través de lo particular (el objeto)³⁵⁶¹. Y en la estética oriental, también constituye un problema central:

³⁵⁵⁸ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 149.

³⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁶⁰ B.N., p 338.

³⁵⁶¹ TODOROV, D. T., *Teorías del símbolo*, op. cit., p. 283.

*El problema no es sólo lógico o psicológico, es también metafísico [...] filosóficamente nos concierne de varias formas y es también un punto crucial en el estudio del pensamiento y la cultura oriental*³⁵⁶².

Pertenece a lo que Tàpies llama *estéticas profundas* que hace que las obras de arte alcancen lo *sublime*, aquello que va más allá de la belleza, e incluso de la mera apariencia. Poseen una *energía numinosa* que se representa mediante:

*[...] en Occidente, paradójicamente, dos formas negativas: la oscuridad y el silencio. Y en Oriente, siempre siguiendo a Otto, hay un tercer medio, que parecerá al pragmático el summum del absurdo: el vacío*³⁵⁶³.

Aquí se entrelazan varias ideas en el pensamiento tapiésiano: por una parte la cuestión gnoseológica, el arte como método para indicar la existencia de una *realidad profunda*, lo que hace referencia a una *metafísica* que, según Tàpies, incluso el pragmatismo occidental ha tenido que aceptar al comprobar la fuerza de las obras de arte transmitidas por las culturas tradicionales. Y es a través de la actividad de la *contemplación metafísica* como se pueden corregir el egoísmo y el pragmatismo que pregonan las filosofías de la acción³⁵⁶⁴. Contemplación que ciertas tendencias, paralelas a la *crisis de la metafísica*, han denostado, aunque lo uno y lo otro, -afirma Tàpies,- pueden ser debidas a la propia impotencia de sus actores³⁵⁶⁵.

La misma impotencia embarga a los seguidores de una *metafísica vacía*, pues es precisamente la *materialidad* que conforma la obra de arte la que permite el acceso a lo metafísico. Por ejemplo, en perfecta coincidencia con la estética oriental, al mostrar el *paso del tiempo* en la superficie de las obras de arte³⁵⁶⁶, se hace referencia a la noción de la estética oriental del *sabi wabi*, del que ya hemos hablado, con todas sus connotaciones filosóficas. Es un principio que, de hecho, participa de aquella filosofía general de Oriente que niega pueda ser explicada, es más, que posee la *admirable tendencia a dejar sin explicar lo inexplicable*³⁵⁶⁷.

Por eso, cuando a un artista que ha conseguido evocar, mediante símbolos, esa *verdad oculta*, ese *gran Misterio*, se le pregunta qué significan esos misteriosos *signos, imágenes, colores*, la mejor respuesta es: *invitar a seguir mirando*³⁵⁶⁸.

³⁵⁶² SUZUKI, DT., El zen..., *op. cit.* p. 81.

³⁵⁶³ B.N., p. 124. Tàpies se refiere a OTTO, R., *Lo santo*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, (1925).

³⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵⁶⁵ *Ibid.*

³⁵⁶⁶ PERMANYER, L., Tàpies i les civilitzacions orientals, *op. cit.*, p. 13.

³⁵⁶⁷ JUNIPER, A., Wabi..., *op. cit.*, p. 8.

³⁵⁶⁸ B.N., p. 320.

13. PROCESO CREATIVO. IGNORANDO EL DESTINO.

Hou K'ieou-tsen decía: ¿cuál es el objetivo supremo del viajero? El objetivo supremo del viajero es ignorar adónde va.

Lie Tsen. (El verdadero clásico del vacío perfecto)³⁵⁶⁹

La recepción del pensamiento oriental en Tàpies y específicamente el principio de *vacuidad* tiene incidencia en la noción de *proceso creativo* y, desde su perspectiva, cobra un más profundo sentido la idea del proceso creativo como camino más que como fin; así como ilumina con más intensidad la importancia de la inmersión en lo inconsciente y su conexión con la naturaleza:

[...] *una experiencia que tiene mucha relación con la psicología del artista y de la creación poética, como también con ciertos estados de lucidez espontánea [...] ¿Es necesario recordar la importancia que ha tenido esta forma de entender las cosas en la pintura oriental? Es suficientemente conocido que está en la base de su mejor estética: desde toda una técnica de enfrentarse al “vacío de pensamiento” hasta el método del “blanco que vuela”..., desde la regla del “único trazo de pincel” hasta el “shamadi de la tinta” o “los lagos de tinta”..., hay toda una tradición que sabe muy bien cómo, a través de la “espontaneidad pura y vacía”, el artista podrá abrazar con acierto todos los fenómenos y llegar verdaderamente a la raíz de las cosas*
3570

El budismo y el taoísmo, su filosofía y su organización de la vida, han impregnado el ámbito estético de nuestro autor. Y también la noción y desarrollo del proceso creativo. De hecho uno de los principios que fundamentan esta visión del mundo es *considerar el universo entero como un proceso*:

*La idea taoísta de que la inmortalidad residía en el cambio eterno impregnaba todos sus modos de pensamiento. Lo interesante no era la obra, sino el proceso. Lo realmente vital era el proceso de completar, no la compleción en sí. El hombre se encontraba así, frente a frente con la naturaleza*³⁵⁷¹.

³⁵⁶⁹ Con esta cita abre Tàpies su *Memoria personal*.

³⁵⁷⁰ M. P., p. 166.

³⁵⁷¹ KAKUZO, O., *El libro del té, op. cit.*, p. 28.

Es importante recordar aquí que, una vez más, la estética oriental y en lo que en su recepción ha influido sobre nuestro autor, coinciden plenamente con la conceptualización estética de lo que Tzvetan Todorov ha llamado la *crisis romántica*, esa gran fractura que, como ha señalado también Tàpies, produce una gran revolución en la creación artística³⁵⁷² y que se caracteriza por el esencial desplazamiento del interés desde la *mimesis* como semejanza con la naturaleza al *devenir*, al *proceso de producción* de la obra de arte³⁵⁷³.

Y, del mismo modo, la idea de proceso creativo en la estética oriental está fuertemente entrelazada con el propio *proceso de cambio* y con el *método*, instrumento o *vía* de perfeccionamiento personal, que puede ser tan amplio como facetas tiene la vida, lo que interrelaciona necesariamente la noción de proceso creativo con el de *personalidad* del artista. Todas las artes orientales que ostentan la partícula "do" hacen referencia a esta vía, camino o proceso, pero absolutamente todas las actividades de la vida, y no solamente las *artes* pueden ser vías de perfeccionamiento, desde la cocina hasta la limpieza. Así, algo tan aparentemente sencillo como invitar a tomar el té se convierte bajo esta filosofía en un *arte para la vida*:

*El té dejaba de ser un pasatiempo poético para convertirse en un método de realización personal*³⁵⁷⁴.

Los presupuestos epistemológicos del pensamiento oriental recepcionados por Tàpies afectan sustancialmente al proceso creativo. La necesidad de *introspección personal* por parte del artista en lo *inconsciente* provoca una extraordinaria puesta en valor de los métodos creativos desarrollados en Extremo Oriente:

*Los calígrafos chinos y japoneses inventaron un lenguaje artístico que nunca era una descripción literal, ni siquiera desde el punto de vista técnico. Con la tinta china hay que dibujar muy deprisa porque se seca de inmediato. En estos ritos ancestrales no caben los retoques. Ahí encontré una correspondencia con mis propias intenciones de trabajar deprisa, más por instinto que por cálculo intelectual, para poder dejarme llevar por completo*³⁵⁷⁵.

La intención y el significado de este *trabajar deprisa* se concreta en una intención exacta:

*Cortar el intelectualismo de raíz*³⁵⁷⁶.

³⁵⁷² B.N., p. 103.

³⁵⁷³ TODOROV, T., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 221.

³⁵⁷⁴ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 28.

³⁵⁷⁵ B.N., p. 335.

³⁵⁷⁶ *Ibid.*

Esta fundamental introspección es considerada igualmente en los textos clásicos del pensamiento estético oriental. En este mismo sentido ya en el siglo XI, Kuo Hsi, escribía:

[...] *cuando un artista se dedica perezosamente a su trabajo y no logra dibujar desde lo más profundo de su alma, su pintura es débil y blanda y carece de decisión. Su falta es la de no concentrarse en lo esencial*³⁵⁷⁷.

Tàpies señala cómo, el artista, en su captación de la realidad profunda, incomprendible intelectualmente, ha de sentirla como *vivencia maravillosa* y la ha de *descubrir en su interior mediante el propio esfuerzo*, mediante la *introspección y la meditación profunda*³⁵⁷⁸. En el budismo zen existe un término para este esfuerzo: *kufū*.

Se trata de una esforzada actitud personal encaminada a la consecución de un fin. Pero en un giro típicamente oriental, y más concretamente budista, se da la paradoja de ser un acto volitivo que pretende un estado de ánimo en el que no intervenga la voluntad: *máxima relajación junto a una máxima tensión*. Volición junto a exploración o, mejor dicho, afloración de lo *inconsciente*:

[...] *El kufū es completamente personal e individual, debe desarrollarse dentro de uno mismo, en la propia vida interior. Kufū significa literalmente "esforzarse", "luchar", "tratar de encontrar la salida"[...] Psicológicamente hablando, equivale a suprimir todas las posibles inhibiciones, tanto intelectuales como afectivas o emotivas, y manifestar lo que está almacenado en el inconsciente, dejándolo actuar de forma completamente independiente respecto de cualquier clase de interferencia por parte de la conciencia. El kufū, por consiguiente, se deberá dirigir hacia la forma de eliminar las inhibiciones, aunque no analíticamente. Podríamos decir que el kufū debe realizarse volitivamente, como un proceso que implica toda la personalidad; es decir, que debe ser totalizador, creciendo desde las profundidades del propio ser*³⁵⁷⁹.

La relación que Tàpies establece entre proceso creativo y suspensión de la razón a través de la introspección que pone en contacto al artista con las *grandes simbologías*, con los *valores del inconsciente* y las *experiencias místicas y religiosas*³⁵⁸⁰, ya tratadas anteriormente, tiene su correlato en la filosofía budista:

Los maestros zen son los más irracionales de todos los maestros y nos piden que llevemos esa irracionalidad a nuestra vida cotidiana. Es un gran

³⁵⁷⁷ KUO SHI, "Ensayo sobre pintura paisajística," citado en Racionero, L., *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 2008, (1983).

³⁵⁷⁸ V. A., p. 125.

³⁵⁷⁹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 79.

³⁵⁸⁰ V.A., p. 33.

error tratar de ajustarlo todo al lecho de Procusto de la lógica y hacer de ésta el criterio supremo en la evaluación de la conducta humana. Lo que en las artes japonesas se conoce como myô o myôyû (algo que está más allá de la comprensión analítica) sale a la luz cuando la racionalidad de las cosas se deja de valorar. De hecho, todas las obras originales que son fruto de la creatividad son producto del inconsciente que va más allá de la esquematización racionalista³⁵⁸¹.

Es plenamente coherente la coincidencia de algunas de las técnicas del proceso creativo entre nuestro autor y el budismo. Efectivamente, Tàpies ha descrito cómo, para conseguir el estado de ánimo que permita que aflore lo inconsciente, se ayudaba de la espontaneidad y rapidez de la ejecución o, a veces, simplemente del cansancio. Es decir, cualquier método natural que provoque la anulación de lo racional y cree las condiciones para el afloramiento del inconsciente. Por ello, preguntado al respecto por B. Catoir responde:

Pinto bastante deprisa. Es un acto voluntario para desconectar el entendimiento. Como sabes, utilizo materiales que se secan al momento, como la laca. O sea que tengo que trabajar aprisa, si no se vuelve dura y ya no se puede modelar. Estas dificultades las busco a propósito. Es un reto que yo mismo me impongo. El miedo a la concentración, cuando tengo que apresurarme tanto, también estimula la imaginación. [...] cuando ya solo me queda media hora, entonces llega el momento de la iluminación, porque estoy físicamente cansado, fatigado, después de una mañana o de todo el día. El cansancio físico también estimula³⁵⁸².

Y del mismo modo refiere D.T. Suzuki el método del maestro japonés de esgrima Yamaoka Tesshu para extraer de sus alumnos fuerza del cansancio extremo a fin de hacer aflorar lo inconsciente:

[...] de una forma característicamente zen. Su método consistía aparentemente en llevarles a un estado de agotamiento tanto físico como mental. Cuando llegaban a ese estado y eran completamente incapaces de levantarse, se producía un cierto estímulo que, actuando sobre ellos como una especie de descarga eléctrica, sacaba inesperadamente a la luz una nueva fuente de energía, que hasta entonces se había mantenido completamente oculta en su interior. Esta fuente corresponde al inconsciente, [...]³⁵⁸³

³⁵⁸¹ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 98.

³⁵⁸² CATOIR, B., *Conversaciones...*, op. cit., p. 89.

³⁵⁸³ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p.132. Éste método se llama *Seigwan-Geiko* o *Tachiri-Geiko*, y consiste en dar permiso a un alumno que ha obtenido la suficiente madurez, a realizar enfrentamientos encadenados a lo largo de tres días (con un máximo de cien por la mañana y cien por la tarde) hasta que el total agotamiento produzca la *muerte de su conciencia ordinaria* a fin de *despertar lo inconsciente* para llegar a la realización de la *espada de no-espada*.

Como ya hemos visto anteriormente, el inconsciente *es naturaleza*; nos habla, en expresión de C. G. Jung, en el *lenguaje de la naturaleza*³⁵⁸⁴, es aquello que Tàpies señala como los *valores del inconsciente* que unifican el *conocimiento viejo y nuevo*³⁵⁸⁵. Y esta idea, relevante respecto al proceso creativo, coincide plenamente con el pensamiento oriental:

*Para hacer que la naturaleza despliegue su misteriosa forma de realizar las cosas, hay que suprimir todo pensamiento, toda elaboración mental y toda acción; deja que la naturaleza siga su propio camino, déjala actuar como siente en ti, y no habrá sombras, ni signos, ni huellas por las que te puedan apresar [...]*³⁵⁸⁶

Por eso Wen Cheng-ming aconseja al artista:

*Cógelolo, captúralo al momento antes de que se desvanezca, pues la velocidad es esencial para lograr la fuerza de movimiento*³⁵⁸⁷.

La suspensión de la razón y la exploración del inconsciente pretenden obtener, en el momento supremo de la creación, un momento de lucidez, de iluminación. Y, desde luego, en la estética oriental, este estado de ánimo no es automático, precisa de una disciplinada formación personal, así como de un ritual específico previo a la creación (preparación de los materiales, ejercicios respiratorios, meditación...) y una ejecución extremadamente rápida: se trata del uso de técnicas que no puedan ser corregidas, de tal forma que prime ante todo la espontaneidad³⁵⁸⁸. Y estos métodos implican un acercamiento a la naturaleza o, en expresión de C. G. Jung, a nuestra *naturaleza originaria*³⁵⁸⁹.

Desde luego, la consideración de lo inconsciente como fuente de conocimiento significa dejar "hablar" a la propia naturaleza. Por eso dice Shen Tsung-Ch'ien:

*[...] el momento de inspiración viene por sí solo y barre dudas y vacilaciones, como una flecha [...]*³⁵⁹⁰

Este actuar *como la naturaleza* implica en Tàpies. un diálogo con los materiales y las formas, porque la obra también manda³⁵⁹¹.

³⁵⁸⁴ JUNG, C., G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA, El inconsciente y sus símbolos, *op. cit.*, p. 95.

³⁵⁸⁵ V.A., p. 33.

³⁵⁸⁶ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 287.

³⁵⁸⁷ RACIONERO, L., Textos ..., *op. cit.*, p. 133.

³⁵⁸⁸ E.A., p. 121.

³⁵⁸⁹ JUNG, C., G., "Acercamiento al inconsciente", en VV.AA, El inconsciente y sus símbolos, *op. cit.*, p. 95.

³⁵⁹⁰ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p.134.

³⁵⁹¹ P. A., p. 35.

Por ello la sola subjetividad es insuficiente, incluso contraproducente, en el proceso creativo. Señala en este sentido Tàpies la similitud entre la creatividad de los artistas zen y ciertos artistas contemporáneos. No se trata de dejar libertad plena a la individualidad con sus posibles *libertinajes amorales o formas sin ningún sentido* sino que deben encuadrarse en una *sabiduría, en una moral...*³⁵⁹²

Las reiteradas llamadas de Tàpies a la obtención de un auténtico *conocimiento* a fin de poder acceder a la producción de formas significativas que no sean reproducciones ilusionistas de la realidad aparente, viene avalada por la estética oriental. Ya en la estética hindú el auténtico conocimiento del objeto tratado por el artífice no es a través de la mera observación empírica o reflejo de lo aparente (*pratyaksa*) sino, más allá de la noción de *Einfühlung*, mediante la identificación indiferenciada entre sujeto y objeto (*anayor advaita*); para rendir culto a un ángel, el artista se ha de convertir en ángel. Como dice el *Brhadâraryaka Upanishad*: Quien distingue entre la divinidad y uno mismo -*Él es uno, y yo otro-*, no sabe³⁵⁹³.

De todo lo dicho, concluimos que en la noción tapiesiana del proceso creativo se entrelazan los resultados de su propia experiencia creativa, la necesidad de una profunda disciplina previa, el concepto romántico de creatividad como imitación del modo de producción de la naturaleza, la espontaneidad de la producción de la estética oriental -avalada por el psicoanálisis- y la necesidad de la materialización y formalización de la obra de arte liberada de la representación de la realidad aparente.

14. LOS ARTISTAS ORIENTALES. PERSONALIDAD Y DESTRUCCIÓN DEL "YO".

[...] hasta que uno no se ha hecho bello a sí mismo no tiene derecho a acercarse a la belleza.

O. Kakuzo. (El libro del té).

En su momento, vimos³⁵⁹⁴ cómo, en el ámbito de la estética occidental, Tàpies limitaba la noción exacerbada del artista como *genio*, asimilando su papel, -como en el símil del árbol de Paul Klee, *transmisor de sustancias-*, a mero intermediario entre la naturaleza y la sociedad³⁵⁹⁵.

Y, ya entonces, requería del artista la formación de una personalidad, previa a la de su oficio como tal y, en consideración a la exigencia de su pertenencia a cierta tradición, al estudio de la historia del arte; todo ello, no

³⁵⁹² V.A., p. 126.

³⁵⁹³ COOMARASWAMY, A., *La transformación...*, *op. cit.*, p. 10.

³⁵⁹⁴ Ver p. 412 y ss.

³⁵⁹⁵ B.N., p. 40.

para adquirir *distinción*, sino, entre otros aspectos, para entrar en contacto con ciertas *sabidurías tradicionales*, en donde se puede encontrar un *fondo común de conocimiento o mundo espiritual*.

Porque, para Tàpies, como ya señalamos, lo importante, antes que ser artista, es conseguir ser un *buen ejemplar humano espiritualmente*³⁵⁹⁶, con lo que queda sellada la inextricable relación entre la personalidad artística y su actitud total en la vida. Por eso, la noción de artista está íntimamente ligada a su función en la sociedad, lo que le asemeja a cualquier profesión, con tal de que esté imbuida de cierto fondo filosófico.

Sin embargo, el artista es portador de una *especial sensibilidad* y, aunque esta condición es también posible en el poeta, el filósofo, el científico o el hombre normal en su vida cotidiana, pues confluye con cualquier profesión en la común función social de conseguir un *conocimiento más profundo posible de la realidad*³⁵⁹⁷, lo cierto es, a través de sus medios específicos y una actividad semejante a la alquimia, es un creador de *objetos mágicos*, deviniendo así en *brujo, mago o chamán*, en su noción primigenia: *estar en posesión de una especial sabiduría*³⁵⁹⁸.

Y esta noción es ratificada por la estética oriental.

El artista que ha conseguido la *emancipación moral y espiritual tanto como intelectual*, -esto es, el *satori*- descubre en el mundo *toda clase de valores ocultos a la vista*, porque posee la capacidad intuitiva de *ver las cosas en sí mismas*³⁵⁹⁹.

También vimos anteriormente cómo, según Tàpies, la vocación de artista y la consecución de esta *especial sensibilidad* y percepción pueden forjarse progresivamente o a causa de un sufrimiento traumático que en nuestro autor fue una grave enfermedad pulmonar que, en su lado positivo, le habría proporcionado una *especial visión de las cosas* muy semejante, -como pudo reflexionar posteriormente-, a las intuiciones conseguidas a través de ciertos métodos de la práctica oriental:

*La descripción de estos ejercicios (de la filosofía hindú) parecía confirmarme la idea de que determinados estados fisiológicos, como los que yo mismo había sufrido y sufría aún, -y no sé si tienen nada que ver con las drogas- pueden ayudar a ciertos temperamentos a conseguir estados mentales más profundos*³⁶⁰⁰.

El arte es un instrumento privilegiado, pero caminos hacia la verdad hay tantos como actividades en la vida. Por ello, de acuerdo con el pensamiento oriental, la *iluminación puede aparecer en la vida corriente*, incluso en el

³⁵⁹⁶ E.A., p. 69.

³⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁵⁹⁸ V.A., p. 125.

³⁵⁹⁹ SUZUKI, D. T., *El zen...*, *op. cit.*, pp. 22 y 23.

³⁶⁰⁰ M.P., pp. 155 y 156. También en CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, pp. 71 y 72.

trabajo anónimo de cada día. De ahí que la personalidad del artista no posea más que una *diferencia de grado, no de naturaleza, entre todos los hombres*³⁶⁰¹, del mismo modo en que, en la filosofía oriental, la consecución del conocimiento (tao), *no es más que la experiencia cotidiana de cada uno*³⁶⁰².

Parece conculcar así Tàpies la idea de *genio*. Pero, en este ámbito, y con ambigüedad plenamente oriental, Tàpies se pregunta si, quien posee un *espíritu entre iniciático y profético*, no se asemeja al *daimon* socrático o al *propio concepto romántico de genio*³⁶⁰³. Porque, lo que es seguro es que el artista posee una especie de *privilegio*: la facultad de *hacer patente la belleza de la realidad profunda*³⁶⁰⁴.

Esta facultad ya fue descrita en la estética hindú tradicional, en donde el artífice, mediante una dedicación constante e intensa del yoga, y practicando una actividad que aúna el elemento formal con la actividad mental (*citta-sañña*), accede a la visión de lo *angelical* o *divino (devata)*, entendiendo por *angelical* cualquier entidad espiritual³⁶⁰⁵. A esto es a lo que Tàpies llama *iluminación*, en su noción plenamente oriental: la *trascendencia del espíritu*³⁶⁰⁶.

La exigencia de conseguir ser, antes que artista, un *buen ejemplar humano* mencionada, y la necesidad de perfeccionamiento personal para poder crear *auténtico arte*, es igualmente ratificada por la estética oriental, para la que, en la práctica de cualquier arte, se exige en primer lugar ser un *hombre perfecto*:

*El hombre zen es una artista en la medida en que transforma su propia vida en un trabajo de creación*³⁶⁰⁷.

Así, también aquí, se afirma la indisoluble unión entre *arte y vida*.

Es obligación del artista la preparación personal, paralela a la destreza en el oficio, a fin de conseguir un específico *estado de ánimo* que permita producir obras de arte que induzcan a la meditación, obras que merezcan ser mostradas en lugares que, por ello mismo, alcancen la consideración de templos. Se trata del *modelo de artista-sabio*, del que, en Occidente, *estamos lejos de haber comprendido*:

Los ideales del artista como un estimulante de la meditación y contemplación profunda, de la vida contemplativa que ya no es exclusiva de

³⁶⁰¹ B.N., p. 111.

³⁶⁰² SUZUKI, D. T., El zen..., *op. cit.*, p. 18.

³⁶⁰³ V.A., p. 19.

³⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁶⁰⁵ COOMARASWAMY, A., La transformación... *op. cit.*, p. 9.

³⁶⁰⁶ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 72.

³⁶⁰⁷ SUZUKI, D.T., El zen, *op. cit.* p. 23.

ninguna iglesia, parece que, una vez más, vuelven a disiparse. Las sociedades de hoy han entendido muy poco -o no conviene que entiendan- la condición del artista oficiante en aquellos templos de la verdadera cultura del espíritu que, con tanta lucidez reclamaba el autor de "Así hablaba Zaratustra" para nuestras ciudades: "la vasta extensión silenciosa reservada a la meditación, donde no entra el ruido de los coches ni los gritos de la calle... Arquitecturas y jardines que expresan el sentido sublime de recogimiento [...]"³⁶⁰⁸.

Los artistas que alcanzan esta capacidad para crear obras que induzcan a la meditación y el recogimiento, pueden ser incomprendidos por algún tiempo, pero son aquellos a los que, *a la larga, la misma sociedad reclama y encuentra más necesarios*³⁶⁰⁹.

Sin embargo, de todo lo anteriormente reseñado, parece surgir una contradicción: de una parte el artista es asimilado a cualquier profesión, pero por otro tiene la consideración de mago o chamán, imbuido de una especial sabiduría.

La aparente contradicción se resuelve en la estética y la práctica oriental, en donde el proceso de formación comienza sobre la propia personalidad, sometiéndola a rigurosos métodos específicos, tendentes, precisamente, a que, en último término, se produzca la *disolución del yo* que, en las artes orientales, tanto plásticas como marciales, implican un proceso de *transformación*, obteniendo, tras arduos y prolongados ejercicios, un *estado de ánimo* en el que, finalmente, se experimenta la *unidad de la fusión con el todo*. Este estado es el que permite, como hemos visto reseñado por A. Koomaraswamy, el contacto con lo divino (*devata*). Y esta noción es plenamente recepcionada por Tàpies:

La idea de destrucción del ego, de desmantelamiento de los "agregados" que constituyen esa "balumba pestilente" del yo o personalidad, la misma doctrina del anatta budista de la negación de toda permanencia bajo el fluir psicofísico, que puede ser tan plausible en el mundo de las verdades últimas (y que es aceptada en realidad por tantas sabidurías, empezando por la del hombre de ciencia), ha hecho pensar a algunos que también era aplicable al mundo de los medios, de los caminos, a los cuales pertenece el arte. Se olvida con esto que la anulación de la personalidad y la fusión con el todo -que hemos de hallar, quizá después de muchos esfuerzos, al final del viaje, allí donde, realmente, ya no hace falta ningún arte ni ningún ejercicio espiritual- no han de concebirse a la manera de aquel cómodo y simplista "panteísmo", en el que, como dice Watts, "algunos se obstinan en reducir las vivientes distinciones del mundo a un magma uniforme: yo soy Dios, tú eres Dios. Y Dios es un mar de gelatina ilimitado flotando en la luz glauca de una vaga conciencia" donde todo es "flou" y se entremezclan los buenos y los malos, donde todo se justifica sin ningún esfuerzo. Y donde hasta parece un mérito que el mundo natural se borre de la conciencia.

³⁶⁰⁸ V.A., 127.

³⁶⁰⁹ *Ibid.*

Muy al contrario de todo lo dicho, en su mejor aspecto purificador -y ¿puede el arte ir más allá?-, nuestra persona, el "conócete a ti mismo", la lucha por obtener el estado de conciencia necesario, tiene, como es sabido, una enorme importancia³⁶¹⁰.

Así, la consecución, a través de una intensa disciplina, de una personalidad superior, precisa de una transformación individual; pero ello no implica considerarse superior a los demás, sino, precisamente, ser portador de unas facultades puestas al *servicio de los demás*.

En el mismo sentido, dice Ananda Coomaraswamy, en relación a la estética hindú:

Tal es la perfección hacia la que el arte y el artista tienden, que el arte deviene vida manifestada, y el artista pasa más allá del alcance de nuestra visión. Pero pretender por ello un estado de libertad y de superioridad a la disciplina (anácara) en favor del artista humano, hacer un ídolo de quien es todavía un hombre como si fuera algo más que un hombre, glorificar la rebelión y la independencia, como en la moderna deificación del genio y en la tolerancia de las extravagancias del genio, es sencillamente absurdo [...]³⁶¹¹

La disciplina personal del artista, tendente al autoperfeccionamiento, exige no solo la consecución de la destreza mediante un camino o técnica específica (*do, tao*). Se trata de conseguir un estado personal superior, con la pretensión de llegar a ser un *maestro*. Pero, en este sentido, como ha señalado Tàpies cuando hace referencia a la sabiduría de los *pintores-monjes* de la china clásica³⁶¹², el *maestro* sólo lo es cuando, a través de la disciplina artística practicada, pero, finalmente, más allá del arte, ha llegado a conocer la *realidad de la vida*:

Es, sin embargo, posible que quien haya profundizado lo bastante en los secretos de su arte, haya tocado también el fondo de la realidad. [...] el (conocimiento) del maestro zen abarca la totalidad de la existencia a causa de su globalidad, [...]³⁶¹³

Anteriormente vimos cómo el antiacademicismo en Tàpies se atenuaba, cuando entreveía la posibilidad ideal de que escuelas y academias cumplieran la doble función de *renovación del lenguaje artístico* y la *conservación de los auténticos valores* de la tradición³⁶¹⁴. Sin embargo, todas las escuelas, todas las academias, toda norma y experimentación reglada, se diluye frente a la radical necesidad de la *vivencia personal -sentimiento de la intuición olvidada, puente*

³⁶¹⁰ B.N., p. 71.

³⁶¹¹ COOMARASWAMY, A., *La transformación...*, op. cit., p. 23.

³⁶¹² E.A., p. 94.

³⁶¹³ SUZUKI D.T., *El zen...* op. cit., p.104

³⁶¹⁴ B.N., p. 82.

sobre el abismo, anhelo hacia la otra orilla-, aquello que hace *al poeta poeta y al artista artista*³⁶¹⁵.

Es en la *vivencia*, lejos de la especulación y la enseñanza académica, en donde pueden el artista y el poeta seguir el sendero hacia el *conocimiento*.

Porque existe un nivel superior de *Conocimiento*, pleno de filosofía oriental, al que se refiere Tàpies al formular la necesidad de la vivencia individual, personalísima:

[...] *intransferibles estados superiores del conocimiento, la iluminación, la dhyana, los cuales, como es sabido, sólo pueden llegarse a experimentar por uno mismo, en la soledad, según coinciden en decir todas las sabidurías*³⁶¹⁶.

Y estas sabidurías proceden, sobre todo, de Oriente. Y de Oriente nos ha llegado el *modelo imperecedero* de artista³⁶¹⁷.

Según Tàpies, -siguiendo a A. M. Henry- en Occidente, de las condiciones personales del artista eran tenidas en cuenta en el primer cristianismo, cuando cumplían el papel de intérprete de los sentimientos religiosos populares. Pero esta consideración se perdió desde el momento en que, la Iglesia primero, y después las academias, consiguieron monopolizar el dictado de los temas y los modos artísticos³⁶¹⁸.

El artista del Renacimiento, mundano e intelectual, se vio limitado por la necesidad de reproducir la naturaleza, modelo que pervivió durante mucho tiempo en Occidente, pero que, en realidad ocupa un corto período de tiempo y espacio, si consideramos la magnitud de la historia del Arte Universal³⁶¹⁹.

Aquella concepción del artista se desarrolló ligada a una visión del universo mecanicista y dual (espíritu y materia) dominado por la filosofía y la ciencia clásicas y por la religión oficial, que han inspirado una civilización obsesionada por los grandes éxitos tecnológicos y el bienestar material, pero que, igualmente, contiene grandes dosis de elementos autodestructivos. Por ello, en esta civilización, se ha pensado que no son necesarias las cualidades humanas del artista y que incluso se puede hacer arte religioso sin creencias personales³⁶²⁰.

Esta desarticulación entre las creencias personales y el arte no es posible en la noción de artista de la estética oriental, de la que se siente heredero nuestro autor.

Por ello, señala:

³⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁶¹⁶ *Ibid.*

³⁶¹⁷ P.A., p. 62.

³⁶¹⁸ V.A., p. 121.

³⁶¹⁹ *Ibid.*

³⁶²⁰ *Ibid.*, p. 122.

Qué dos concepciones del artista tan opuestas se nos presentan si comparamos las biografías de los monjes y letrados del arte suibocu-ga chino y luego japonés de los siglos XV y XVI con, pongamos por caso, "Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos", que escribió Vasari sobre la Europa del mismo período. A pesar de la gran resonancia que entonces se quiso dar a los nombres propios de la Historia del Arte europeo, la persona del artista como modelo de espiritualidad y de ética fue desvaneciéndose³⁶²¹.

A esta noción de *artista al servicio del hombre*, le ha sido reprochada por las fuerzas conservadoras la falta de espiritualidad trascendente, a veces con razón, pues se ha confundido *independencia* y *libertad de expresión*, con libertades amorales o la creación de formas sin ningún sentido, y ello es porque la *condición de hombre artista-ideal* ha sido confusa y tardía en Occidente.

Es, sobre todo en Oriente, -por ejemplo, y entre otros muchos, en la personalidad de Hakuin Ekaku (1685-1768)-, en donde encuentra Tàpies un modelo ideal de artista que, lejos de la común creencia de la pacífica humildad de los monjes, era capaz de irritar a sus contemporáneos, contra los que utilizaba la rudeza o la burla a conveniencia³⁶²².

¿Qué condiciones caracterizan este *modelo ideal* de artista?

¿Cuáles son los fundamentos del arte singular de este maestro, así como los de muchos otros del Extremo Oriente que le precedieron o que le han seguido? Él mismo explicó y llevó a la práctica con naturalidad y de un modo que, a primera vista, puede parecer ilógico y egoísta: desentendiéndose no solamente de las ideas estéticas corrientes, sino asimismo de cualquier preocupación por el propio arte. Y consagrándose prioritariamente a su realización personal; a la búsqueda del despertar auténtico y lo más completo posible de su propia naturaleza, protagonizando así el antiguo dicho japonés (que los occidentales hemos ignorado durante cientos de años) según el cual si quieres hacer una obra de arte importante primero debes convertirte tú mismo en una obra de arte³⁶²³.

En este sentido, narra Tàpies cómo Hakuin, al observar la irregular caligrafía del maestro Daigu Soshiku, comprendió la importancia fundamental de la personalidad del artista por encima de la habilidad artística. Y, en consecuencia, quemó toda su obra anterior y se dedicó a su preparación interior, no logrando su madurez artística hasta los 60 años³⁶²⁴.

³⁶²¹ *Ibid.*, p. 124.

³⁶²² *Ibid.*, 117 y 118. Los textos clásicos están repletos de ejemplos de maestros que propinan bofetadas o bastonazos a quien convenga y, concretamente, poner dificultades extremas al alumno para que se conciencie de que el camino del zen es muy arduo. En otro sentido, también existieron múltiples casos de artistas disconformes con la realidad social.

³⁶²³ *Ibid.*

³⁶²⁴ *Ibid.*, p. 119.

El ejemplo de Hakuin y la prevalencia de las dimensiones humanas del artista, pone de manifiesto en el pensamiento estético de Tàpies la consideración del arte como instrumento de perfeccionamiento personal y modelo para la sociedad. Es esta personalidad artística, fuertemente disciplinada, la que logra producir auténticas obras de arte, aquellas que adquieren por ello un valor intemporal, hasta el punto de, en la estética tapiesiana, alterar la noción de *vanguardia*:

El hecho de poner el ejemplo de Hakuin quiere ser doblemente significativo. En primer lugar, porque nadie puede negar que es uno de esos modelos ideales que une en la misma persona sabiduría -en el sentido de magisterio espiritual- y el arte, y en especial un arte considerado, todavía hoy, de vanguardia. Un modelo que puede ser una advertencia interesante en una época como la nuestra, en la cual, como he dicho, a menudo interesa valorar los aspectos más bastardos, superficiales e inmaduros la cultura³⁶²⁵.

Hakuin encarna el ideal de artista, pero en Oriente no es ni mucho menos el único. Existieron en su tiempo una multitud de artistas con semejante importancia. Durante el siglo XV, Minxo, Jotetsu, Shubun, Sesshu... que introdujeron el *milagro de la pintura y caligrafía a la tinta*; los que, como Issi Bunsho, desde el siglo XVII practicaron su especial "minimalismo", de enorme recorrido histórico; seguidos de un gran número de prolíficos artistas: Sengai, Tesshu, Jiun, Torei, Issa, Rengetsu... de los que cabe indicar su frecuente dedicación también a la poesía, así como el trasfondo religioso de su arte, al estar adscritos a la escuela budista zen³⁶²⁶, pero lo más importante es reseñar que, antes que artistas, fueron *verdaderos maestros de espiritualidad y de saber*³⁶²⁷.

Tàpies ha criticado agriamente la sorprendente extensión del concepto de artista en la actualidad en Occidente y denunciado la ínfima exigencia respecto a las cualidades humanas del artista que permiten escindir su personalidad del necesario fondo ético y filosófico:

La especial complacencia en demostrar que los defectos humanos, la inmadurez, el pillaje... e incluso el crimen no supone inconveniente alguno a la hora de engrosar el gremio de artistas³⁶²⁸.

Así, la calidad artística se encuentra indisolublemente unida a la personalidad. Se requiere, para mantener el *fuego sagrado*, que los artistas sean *humanamente modélicos*³⁶²⁹.

³⁶²⁵ *Ibid.*, pp. 118 y 119.

³⁶²⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁶²⁷ *Ibid.*, p. 118

³⁶²⁸ *Ibid.*, p. 115.

³⁶²⁹ *Ibid.*, p. 116.

De igual manera para el pensamiento oriental cualquier arte:

*Consiste en disciplinarse a sí mismo como ser moral, espiritual y filosófico*³⁶³⁰.

Por ello el maestro budista Ichiun enseña:

*Un esgrimista de primer orden debe ser también un "hombre perfecto" no solo debe ser grande en su profesión, debe tener también una formación moral intachable en todos los aspectos*³⁶³¹.

Tàpies reconoce la complejidad del problema de la relación entre el artista y la ética personal³⁶³², y la constatación de claras disfunciones entre la personalidad concreta de algunos artistas y su producción artística; pero, a la vez, entiende que se ha de afirmar un mínimo común denominador en su comportamiento. Y para ello, una vez más, acude al pensamiento estético oriental:

*No es porque sí que la sabiduría de la antigua China, que en cuestiones artísticas hilaba mucho más fino que nosotros, ya nos aseguraba que de un hombre deshonesto o vulgar no saldrá nunca una gran obra de arte. La falta de honestidad es equivalente a la falta de verdad*³⁶³³.

En este sentido, Tàpies señala, de conformidad con la estética oriental, el hecho de que las cualidades personales del artista impregnan hasta el más mínimo detalle de su obra:

*Y desde la óptica de aquella estética (la de la antigua china) tan refinada, esa falta, es decir, la mentira, se traduce en todos los detalles de una obra. Belleza y Verdad son inseparables. El deshonesto tiene "mala letra" y "mala pincelada". Sus producciones son una moneda falsa. [...] sólo con honestidad, es decir no separándose jamás de la verdad, se puede llegar, como aspira todo gran artista, a la esencia de las cosas e ir más allá de las convenciones formales*³⁶³⁴.

Han sido las investigaciones modernas en Occidente las que han sacado a la luz la trascendencia de la consideración del artista-sabio de las culturas tradicionales que abarcan un espacio tan amplio como para comprender África, Oceanía y Asia:

³⁶³⁰ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p.116.

³⁶³¹ *Ibid.*, p. 143.

³⁶³² B.N., p. 188.

³⁶³³ *Ibid.*, p. 189.

³⁶³⁴ *Ibid.*, p. 188.

*Los estudios modernos occidentales observan que, en los pueblos llamados primitivos, las funciones chamánicas y sacerdotales -o de los sabios de la tribu- y las funciones artísticas han coincidido con frecuencia. Eso se ve claro, por sacar a colación un par de casos, en los autores de tallas y pinturas rituales de ciertas etnias africanas y oceánicas. E, igualmente, en toda liturgia con que se ejecuta los mandalas de la India o del Tibet, por ello es comprensible que ciertos autores hayan afirmado que el arte importante siempre debería ser considerado como un "oficio religioso"*³⁶³⁵.

La superior personalidad de ciertos artistas extremo-orientales de determinados períodos de tiempo, por su sentido trascendente del arte y la vida, se puede comprobar porque sus valores han superado el paso del tiempo, erigiéndose así en ejemplo para todos los tiempos y todas las culturas³⁶³⁶:

Cuando, comparándolo con aquellos momentos, pensamos en la vulgaridad y el mal gusto de tantos monarcas, gobernantes y prohombres occidentales; cuando, para dar un ejemplo de ordinariez estética, se ha llegado incluso hablar de un "estilo de la reina de Inglaterra" o de un estilo del Vaticano, o de un estilo "de los dictadores europeos", nos damos cuenta de la artificialidad y del grado de desconexión con los auténticos destinos humanos -de los que el gran arte, al fin y al cabo, siempre se ha ocupado- que de hecho deben de tener muchos de los hombres de estado y personajes representativos.

*Y la culminación y la máxima intensidad de inspiración la tuvieron en China, a mi juicio, los artistas "eruditos" que más se aproximaron a las enseñanzas Chan; y el punto máximo lo veo precisamente en las obras de sus mismos monjes pintores. (Pensemos, además de los menciados, en Shi-tao o en Pa-ta Shan-jen, en tiempos de la caída de los Ming). No es una casualidad que las creencias de esta rama del Mahayana se consideren la culminación más perfecta de la sabiduría de la China y de todo el magno edificio de la sabiduría del Extremo Oriente*³⁶³⁷.

Tàpies señala un cambio paradigmático en la personalidad de los artistas en Occidente a partir el siglo XIX, con el movimiento romántico y, sobre todo, a partir del impresionismo, paralelo a un cambio de visión del mundo que provocó inexorablemente la *explosión de los movimientos antiacadémicos*, cuya corriente ha continuado en la modernidad con la entronización de las *expresiones subjetivas*. Pero todo ello, en realidad, no representa sino la permanencia *de la mística de todos tiempos*³⁶³⁸.

A través de esta conceptualización moderna del artista, se produce, -ligando así, de nuevo, las vanguardias a las culturas tradicionales-, un retorno a la concepción del artista como *especialista en profundidades*, semejante a la partera socrática; el que *puede ayudar -y solo ayudar*, pues el conocimiento

³⁶³⁵ *Ibid.*

³⁶³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁶³⁷ *Ibid.*

³⁶³⁸ V.A., p. 124.

proviene exclusivamente del esfuerzo personal-, mediante la interacción de lo consciente y lo inconsciente, a que el espectador descubra su *verdadera naturaleza, la auténtica realidad*³⁶³⁹.

Este es el modelo de artista, al que Tàpies exige un grado máximo de honestidad; aquél que, fundamentalmente alejado de la vulgaridad, encuentra especialmente en la estética oriental:

*La vulgaridad, según los antiguos confucianos, debe considerarse una tara moral e intelectual equivalente a la falta de honestidad. Y también los budistas, como explica Pierre Ryckmans en su tratado sobre el gran pintor Shi-t'ao, consideran dañina la vulgaridad puesto que es "el conjunto de asuntos y de usos mundanos que ocultan la naturaleza auténtica del hombre..." La vulgaridad es pues un defecto "que priva al espíritu de su poder esclarecedor"... "Dañada en su origen, la imaginación creadora pierde todo su vigor y la imagen nace sin vida"*³⁶⁴⁰.

De nuevo aquí, la perspectiva del pensamiento oriental refuerza la relación y necesario equilibrio entre ética y estética. La ética sola no produce necesariamente obras de arte válidas y lo más que puede conseguir es *moralismo o cromitos de buenos consejos*, es decir, malas obras de arte que, en realidad, producen más bien efectos dañinos para la sociedad; y la estética sin ética ofrece *productos esteticistas* y, en este caso, al supuesto artista se le puede tachar de deshonesto porque:

*Sus apariencias estéticas pueden usarse para engañar aún más a la sociedad. Son disfraces de rectitud y de verdad, lobos con piel de cordero. A los que obraban así la estética china ya les llamaba "ladrones de virtud". Para los poderes retrógrados y sus "aduaneros" este tipo de "arte", claro está, es el producto ideal para cocinar la "ceremonia de la confusión" con que desviar la atención de los ciudadanos de los auténticos valores*³⁶⁴¹.

Artista es aquél que puede captar la realidad existente tras la apariencia de la realidad visible y sugerir el misterio a través de los medios específicos del arte. Y para tener esta especial capacidad, el artista ha de poseer una especial *comunicación con las cosas*, la visión de una *materia que lo abarca todo*³⁶⁴², ámbito en el que, una vez más, la estética oriental ejerce su magisterio. Se trata de la intuición suprema del *misterio (myō)*, inaprensible por el intelecto, hacia la que están abocados los métodos orientales de conocimiento³⁶⁴³, a fin de que pueda ser captada, no por la gracia divina como

³⁶³⁹ *Ibid.*, p. 125

³⁶⁴⁰ B.N., p. 190.

³⁶⁴¹ *Ibid.*

³⁶⁴² CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 73.

³⁶⁴³ V.A., p. 45.

ocurre en la doctrina cristiana o por el genio artístico, sino por la *mente ordinaria*:

[...] *cualquier arte o conocimiento que un hombre consigue por medios externos no es realmente suyo, no le pertenece intrínsecamente; es solo lo que procede de su interior lo que puede reclamar verdaderamente como suyo. Y su ser interior abre sus profundos secretos sólo cuando ha agotado todo lo perteneciente a su intelecto o sus deliberaciones conscientes [...] El genio zen duerme en cada uno de nosotros y pide un despertar. El despertar es satori*³⁶⁴⁴.

Se trata del *camino del despertar instantáneo* que Tàpies percibe en ciertos artistas que, más que técnica (improvisación, velocidad), son poseedores de una cierta *claridad amorosa que hace vivir plenamente [...] el aquí y ahora*³⁶⁴⁵. Y este camino no solo está al alcance del genio, sino, según la filosofía oriental, de cualquiera³⁶⁴⁶ que siga, a través de los susodichos métodos, un intenso esfuerzo personal que incluso pueden llegar a poner al individuo al *límite de sus recursos*, a fin de superar todo lo aprendido, para lograr que lo inconsciente se manifieste en el *área abierta de la conciencia*³⁶⁴⁷.

Así, en el pensamiento oriental, la idea de *genio* se diluye en la vida cotidiana y en el hombre común que, en cualquier actividad, en expresión de Tàpies, puede lograr ser un *artista de la realidad*³⁶⁴⁸. Se trata del concepto de *meijin*, aquél que, más que experto o especialista y, más allá de la destreza, - cada uno en su actividad concreta-, *manifiesta su original individualidad*. Y solo así se puede alcanzar *la fuente de la vida*³⁶⁴⁹. Es la individualidad, la personalidad, lo que cuenta; aquella hacia la que hay que tender y que se cumpliría en una sociedad ideal en la que, como recuerda Tàpies, en palabras de Sri Aurobindo, *cada uno de nosotros se realice artísticamente en su vida cotidiana*³⁶⁵⁰.

Esa personalidad, según Tàpies, es la misma que rechaza su culto³⁶⁵¹. Del mismo modo, la filosofía oriental exige al *meijin* una ausencia total de egocentrismo, en este caso, en descripción de D. T. Suzuki, en relación al *haiku*, pero perfectamente transferible a cualquier actividad artística:

El haiku, como el zen, aborrece el egocentrismo en cualquiera de sus formas. El resultado de la actividad artística debe estar enteramente desprovisto de artificio y motivación ulterior de cualquier clase. No debería haber ningún agente mediador entre la inspiración artística y la mente a la

³⁶⁴⁴ SUZUKI, D.T., El zen...op. cit., p.151.

³⁶⁴⁵ E.A., p. 190.

³⁶⁴⁶ R.A., p. 24.

³⁶⁴⁷ SUZUKI, D.T., El zen...op. cit., p.151.

³⁶⁴⁸ M.P., p. 225.

³⁶⁴⁹ SUZUKI, D.T., El zen...op. cit., p.151.

³⁶⁵⁰ A.E., p. 214.

³⁶⁵¹ B.N., p. 69.

*que accede. El autor debe ser un instrumento completamente pasivo para dar expresión a la inspiración. La inspiración es como la música celestial (t'ien-lai) de Chuang-tzú, los artistas tienen que escuchar la música celestial y no la humana. Y cuando la música llega, hay que dejarla ser sin interferencias humanas. [...] es el dominio en el que residen los impulsos artísticos, alejados de nuestra superficial vida pragmática*³⁶⁵².

El artista, anulado el ego, se constituye así en un mero transmisor, al modo del símil del árbol, tan caro a Tàpies³⁶⁵³, *conforme a la naturaleza (wu)*³⁶⁵⁴.

El artista es como un crisol en donde se conectan las diversas categorías que informan el arte y su reflexión, en conexión orgánica con la cultura y la vida; crisol en el que se establece una intensa relación entre las nociones de artista y proceso creativo, el inconsciente, la técnica, la necesaria preparación ética y, en fin, la posibilidad de que cualquiera pueda practicar, en expresión de Tàpies, el *arte de vivir*:

*Ya se trate de uno u otro aspecto del inconsciente, no se podrá aprovechar a menos que experimente "samadhi" o "sammai", que es el estado de fijación en un solo punto ("ekagrata"), esto es, de concentración. Y este estado sólo se alcanza cuando el artista, con todo su conocimiento técnico, está buscando sin embargo sincera y lealmente la completa maestría del arte. Sin sinceridad y lealtad ningún artista puede pretender ser original y creativo. Es la sinceridad y lealtad, la devoción totalmente entregada, lo que le capacita para alcanzar el más alto peldaño de la escala, pues el mero "genio" nunca realizará nada que exiga el desarrollo íntegro de su ser. Todos nosotros, incluso la persona más común y corriente del mundo, llevamos algo en nuestro interior, en el inconsciente, que está oculto al nivel superficial de la conciencia. Para despertarlo, para hacer que desarrolle cosas valiosas para nuestro mundo humano, debemos esforzarnos al máximo y purificarnos completamente de todos nuestros intereses egoístas. Alcanzar el fundamento del ser significa tener el inconsciente enteramente limpio de egoísmo, pues el ego penetra incluso dicho inconsciente. No el "inconsciente colectivo" sino el "inconsciente cósmico" el que debe revelarse sin reservas. Por este motivo el zen enfatiza el significado de la "no mente" ("mushin") o "no pensamiento" ("munen"), en donde podemos encontrar infinitos tesoros perfectamente conservados*³⁶⁵⁵.

En este *camino* ha encontrado Tàpies los métodos y la visión del mundo que los fundamenta y que se plasma ejemplarmente en los artistas extremo-orientales:

³⁶⁵² SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p.152.

³⁶⁵³ B.N., p. 41.

³⁶⁵⁴ COOMARASWAMY, A, *La transformación...*, op. cit., p. 13.

³⁶⁵⁵ SUZUKI, D.T., *El zen...*, op. cit., p. 153.

En efecto, los artistas zen nos demuestran muy bien que su gran independencia y subjetividad, tan próxima al proceso creativo de ciertos artistas modernos, no dejan, sin embargo, de encuadrarse en una fuerza religiosa concreta, en una sabiduría, en una moral [...] En este sentido, puede representar un modelo milenario muy adecuado para los artistas de nuestro tiempo³⁶⁵⁶.

Una sabiduría e independencia que Tàpies requiere de los artistas para luchar contra los dirigismos de la industria cultural³⁶⁵⁷.

El ejemplo del artista como *trabajador no alienado* requiere el alejamiento del mundo oficial. Aquí, de nuevo, Tàpies ve a los auténticos artistas en un ámbito de libertad, perfectamente alejado de la intervención estatal. Y, en este sentido, una vez más, encuentra en los artistas orientales el ejemplo más significativo:

En momentos políticamente desfavorables, los artistas poetas eruditos de los Sung o de los Ming también nos enseñaron el arte de apartarse de las cosas oficiales y de no colaborar con lo que juzgaban inaceptable. En sus cabañas solitarias conservaban la independencia lejos de los funcionarios al servicio de los antiguos o nuevos mitos inhumanos, y con sus obras de choque contrarias a toda convención y falso valor, con sus maneras desenvueltas y sin respeto hacia reglas ni liturgias, armados sólo con la máxima exigencia de sumisión a la naturaleza de las cosas, de lo más grandioso a lo más nimio, conseguían transformar y sacudir la consciencia dormida de sus contemporáneos. Poco a poco se ganaban la simpatía de éstos y se iba convirtiendo el símbolo indestructible de verdad y libertad que aún hoy siguen siendo³⁶⁵⁸.

La discusión sobre la disolución de la personalidad del artista o su enaltecimiento queda diluída desde la perspectiva de la estética oriental. Aquí se trata de sabiduría, la *sabiduría de siempre*. Y el *Conocimiento* exige algo diferente a estas simplistas dicotomías:

Lejos del cliché que la gente se forma del artista, con todo su bagaje de necesaria originalidad, personalidad, estilo, etc., que hace que las obras hablen de puertas para afuera, para el autor hay, ante todo, un núcleo de pensamiento más anónimo, colectivo, del cual solo es un modesto servidor. Es seguramente la zona donde está depositada la sabiduría que en realidad se encuentra por debajo de todas las ideologías y las fatales contingencias del mundo. Es el impulso de nuestro instinto de vida, de conocimiento, de amor, de libertad, que ha sido conservado y vivificado por la sabiduría de siempre³⁶⁵⁹.

³⁶⁵⁶ V.A., p.126.

³⁶⁵⁷ *Ibid.*

³⁶⁵⁸ P.A., p. 73.

³⁶⁵⁹ B.N., p. 53.

Así pues, la obligada personalidad y originalidad del autor se inicia, y finalmente regresa, a un *fondo común* de sabiduría y, una vez más aquí, el *cambio* y lo *permanente* se contraponen, a la vez que se compenentran y complementan, del mismo modo que en la filosofía oriental no existen compartimentos estancos entre el yo y el universo, pues en el mundo no hay nada absolutamente aislado. Por ello el artista oriental está muy lejos del sentido de la “creación” artística occidental, porque para él su obra es parte de la misma naturaleza:

[...] *sólo cuando un individuo ha renunciado a su propio y minúsculo yo puede reunirse con el gran Yo, que es el alma del mundo, y conseguir así la estabilidad definitiva del descanso eterno o nirvana.*

De ahí que, incluso cuando se produce un hito de originalidad, como en su momento fue el hallazgo de las *pinturas-muro* por nuestro autor, se disuelven en la tradición de este *fondo común* que, según Tàpies, informa el auténtico arte:

*Las formas en que se concreta, imprescindibles sin duda para la captación de sus mensajes, son el episodio obligado de las propias leyes de crecimiento que tiene el arte en cada momento dado. La imagen del muro, con todas sus innumerables resonancias, constituye, naturalmente, uno de estos episodios. Pero si alguna importancia tiene en la historia de los encadenamientos estilísticos, no puede ser otra que la de haber reflejado por un momento este patrimonio común que todos los hombres creamos en momentos de profundidad durante el curso de los siglos y sin el cual la cosa artística sería siempre superflua, banal, pretenciosa o ridícula. Y donde los estilos, las escuelas, las tendencias, los ismos, las fórmulas y los mismos muros no son por sí solos ninguna garantía de una expresión auténtica*³⁶⁶⁰.

En este pasaje, Tapiés relaciona su concepción de la historia del arte como concatenación de formas -la *forma* sigue siendo un requisito indispensable- con un contenido común: la búsqueda de la sabiduría. Y este *patrimonio común* constituye el *gran arte universal*³⁶⁶¹.

En una entrevista con C. J. Cela en 1958, insistía Tapiés:

[...] *me preocupa, más que ser un buen pintor, llegar a ser un hombre*³⁶⁶².

Si existe una personalidad u originalidad es porque el artista, antes que nada se forma disciplinadamente a sí mismo como hombre a través del

³⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

³⁶⁶¹ V.A., p. 83.

³⁶⁶² CELA, C. J., " La imagen de la seriedad", en *Papeles de Son Armadans*, T. XIX, nº LVII, p. 228.

*perfeccionamiento interior de cada uno*³⁶⁶³. Esta disposición personal es lo que le permite huir del vedettismo y lograr las facultades carismáticas que le permiten *beber el fondo común de sabiduría colectiva*³⁶⁶⁴.

La disolución del yo viene dada, según Tàpies siguiendo el *anatta* budista, por la *negación de la permanencia bajo el fluir psicofísico*³⁶⁶⁵, porque, *el flujo y el cambio son rasgos básicos de la naturaleza*. Huir de esta realidad es apearse a las formas fijas que son todas *māyā*. Y este principio de *impermanencia incluye también el concepto de que no existe ego, ni yo*, es parte de la *avidya* (ignorancia). Y la sabiduría (*moksha*) consiste en la sensación constante de la unidad de toda la vida y la *negación de un yo separado*³⁶⁶⁶.

Pero esta sabiduría es más bien una pretensión: *la anulación de la personalidad y la fusión con el todo que hemos de hallar, quizá después de muchos esfuerzos, al final del viaje [...]*³⁶⁶⁷

La necesidad de independencia y autogobierno del artista alcanza, como vimos anteriormente, a su posible compromiso político. Y, de nuevo aquí, acude Tàpies al pensamiento oriental:

*Incluso los hay que, parafraseando a un maestro ch'an, si se les acusara de falta de compromiso o tuvieran que definir públicamente si están dentro o fuera del templo, podría contestar aquello de que "cuando ya se lleva el templo -o el partido- en uno mismo, ¿qué sentido tiene entonces hablar de entrar o salir de ninguno?"*³⁶⁶⁸.

Y, en definitiva, de ahí la especial misión del artista, desde una posición de absoluta independencia; ni absorbido por el mundo, ni apartado de él:

*Y el mundo necesita a los que tienen vocación para intentar despertar la conciencia del mundo dentro del mundo. "Un punto en que mente y materia, acción y pensamiento, se dan cita". Ni la huida del anacoreta solitario, ni la pérdida en el mundanal ruido. El arte del hombre para el hombre, tal vez sin cielo y sin infierno, pero en el corazón mismo de la realidad*³⁶⁶⁹.

Tàpies encuentra otro ejemplo excepcional de artista en Oriente: el monje budista zen Kazuo Shiraga, -al que hemos hecho referencia anteriormente en relación al carácter simbólico del arte y al *culto a la imperfección-*, que pone como ejemplo de la necesidad de que el artista posea

³⁶⁶³ B.N., p. 70.

³⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

³⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶⁶⁶ CAPRA, F., *El Tao.*, *op. cit.*, p. 114.

³⁶⁶⁷ B.N., p. 71.

³⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

³⁶⁶⁹ B.N., pp. 111 y 112.

ciertos valores que, a su vez, establecen una directa relación entre arte tradicional oriental y arte contemporáneo:

La actitud de Shiraga ante la pintura ha de ser incluida en la sabia tradición de los maestros zen que, con su lógica de la contradicción, sus paradojas, humor, sus reacciones inesperadas, sus koans..., intentan abrumar a los discípulos para provocar en ellos un despertar súbito. ¿Queréis más provocación y deseo de llevar la contraria, en el campo del arte, que pintar con los pies? Cuando se supone que un cuadro está mal pintado, se dice comúnmente que está hecho con los pies. En principio, pues, Shiraga nos propone como arte en lo que los hábitos mentales consideran un defecto³⁶⁷⁰.

Así, el artista, especialmente en la estética oriental, se constituye, mediante la conmoción del pensamiento convencional, en instrumento hacia una nueva percepción de la realidad. De ahí que el *principio del culto a la imperfección*, que ya hemos tratado, no sea un mero ejercicio estilístico, sino que responde a la personalidad de ciertos artistas y la necesidad de subvertir ciertos valores³⁶⁷¹.

Lo que en la contemporaneidad significa el *caso Shiraga* lo constituye un gran número de artistas orientales de tiempos pretéritos que poseyeron una virtud fundamental en la estética tapiesiana: la independencia, devenida a veces en franca rebeldía:

No es necesario decir que estos artistas -casi todos monjes o grandes letrados- al romper los esquemas tradicionales, eran considerados extravagantes y a menudo faltos de cordura. Por citar un par de ejemplos chinos, recordemos a Mi Fei, denominado el loco (siglo XI) y o al grupo de los excéntricos: Shi Tao, Pa-ta Shan-gen, etc. (siglo XVIII). De Japón, concretamente mencionemos a Hakuin, Sengai, Jiun, Torei, etc. (siglos XVII y XVIII). Pues bien, a pesar del rechazo inicial que provocaron, todos estos heterodoxos acabaron siendo los más venerados, tanto en su país como en cualquier parte del mundo³⁶⁷².

Efectivamente, estos artistas crearon el llamado *estilo Wen-jen-hua*, (*pintura de los letrados*), de enorme influencia durante siglos en China. Eran aficionados, no profesionales, a la vez pintores, poetas, calígrafos y filósofos, alejados de las academias y amantes de la obra de los grandes maestros del pasado³⁶⁷³, no vendían sus cuadros y despreciaban a quienes tenían que vender su arte para vivir. Esta actitud provocó un gran impulso de la pintura, que llegó a ser la más importante afición de los hombres cultos, y desarrolló

³⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 135 y 136.

³⁶⁷¹ V.A., pp. 135 y 136.

³⁶⁷² *Ibid.*

³⁶⁷³ RIVIERE, J. R., *El arte de la China*, *op. cit.*, pp. 406 y 407.

importantes novedades en las técnicas, precisamente por estar alejados de todas las convenciones³⁶⁷⁴.

La especial condición personal de este tipo de artistas hace que sean merecedores de una especial veneración. Tàpies cita en este sentido una de las obras que más ha influido en su pensamiento: el *Libro del té*, de Kakuzō Okakura,

Hay que aproximarse al artista como quien se acerca un gran príncipe. Para comprenderle se debe ser humilde y respetuoso, hay que hacer el máximo esfuerzo por estudiar su manera de trabajar. Porque, incluso cuando parece que se equivoca, o cuando nos presenta como arte obras que parecen "antiartísticas", debe pensarse que el artista cuenta con sus razones³⁶⁷⁵.

Y, ello, en definitiva, porque el artista pretende mostrar aquello que nos permite sentir *un respeto infinito por el Todo*³⁶⁷⁶.

15- CONTEMPLACIÓN . EL OJO CONSCIENTE.

Si, como es sabido, la *experiencia estética* pasa a ser categoría central en la estética occidental desde el momento en que se traslada el interés desde la obra de arte al receptor, la filosofía y la praxis oriental le conceden una especial trascendencia y énfasis que se inicia desde su misma formulación en la estética de la India clásica, donde constituye el *punto culminante de la visión*³⁶⁷⁷, es decir, la experiencia sensorial que proporciona sabiduría, al evocar lo *divino* (*devata*).

Y si, como hemos visto, Tàpies relativiza la legitimidad de las tendencias que predicán la *desmaterialización* del arte es, entre otras razones, porque impide lo más íntimo e individual de la experiencia estética: la *contemplación* y la *meditación* como vía de conocimiento que proporciona el objeto artístico. Se trata, en palabras de Octavio Paz, de "*la instauración del poema o del cuadro como un signo inaugural que abre el camino*"³⁶⁷⁸.

Tras recalcar que la necesaria reunificación de las facultades humanas pasa por poner en valor la función holística e intuitiva del cerebro, al menos, tanto como su facultad analítica, secuencial y racional, Tàpies señala la capacidad de algunas obras maestras de arte, -también la poesía, la música...-, para provocar una *visión iluminadora*, mediante la *contemplación*; lo que ya no constituye un *saber inferior*³⁶⁷⁹, sino que es en la actualidad *tan necesario -y urgente- como el*

³⁶⁷⁴ BRODRICK, A. H., La pintura china, *op. cit.*, p. 36.

³⁶⁷⁵ V.A., p. 136.

³⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁶⁷⁷ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 77.

³⁶⁷⁸ R.A., p. 27.

³⁶⁷⁹ Recordemos la noción de *gnoseología inferior* del inicio de la estética como disciplina, formulada por Baumgarten.

*pan que comemos. Para ello se han de interponer métodos psicofísicos de contemplación metafísica y de la mística universal debidamente actualizada*³⁶⁸⁰.

En este sentido, después de señalar la existencia de la regla metafísica por la que el orden superior se manifiesta siempre en lo pequeño y humilde, Tàpies indica que es la *contemplación profunda* de las formas contenidas en las obras del arte universal, el vehículo de conocimiento hacia ese orden superior, lo que no constituye una metafísica vacía, sino que está fuertemente arraigada en este mundo:

*La contemplación profunda, lejos de ser elitista, ilumina justamente nuestra escala de valores para resolver los problemas y las injusticias reales de la vida diaria, que frenan las potencialidades del hombre de nuestra época. Esas "delicias" del "Conocimiento absoluto", de la "Realidad última", del "Principio vital", de la "Comprensión del vacío" o de la "Contemplación divina"... llámese como se quiera, aunque en ocasiones parecían secuestradas por las nubes de incienso de instituciones anquilosadas, se encuentran de nuevo y gracias al arte, entre las cosas más sencillas, más terrenales, más humanas..., pero ahora vistas bajo una luz que les confiere sentido. Porque, contrariamente a lo que propugna todavía en Occidente una educación mal enfocada, parece que las mayores sapiencias han hablado siempre de que es en la praxis cotidiana, en la vida carnal, en el mundo, donde finalmente han de reflejarse los efectos benéficos de los estados de conciencia contemplativos e iluminativos que, entre otros medios, pueden producir nuestras obras maestras del arte universal*³⁶⁸¹.

Así, se relaciona la categoría de la experiencia estética con el carácter gnoseológico del arte, la educación estética y sus consecuencias éticas; a la vez que se identifica la noción de lo *absoluto*, proveniente de la estética idealista, con la noción oriental de la *vacuidad* (*Śūnyatā*), tendiendo así un puente entre Oriente y Occidente.

En el mismo sentido, como ha señalado Ananda Coomaraswamy, idéntico concepto de *experiencia estética* posee el pensamiento místico occidental, -concretamente del Maestro Eckhart-, y la estética de la India, pues para ambos es *recordación, contemplación, iluminación* (*avabhāsa*):

[...] *es accesible al hombre como un rumor o un presaboreo, que pasa como un relámpago de luz, es la visión de la pintura del mundo como Dios la ve, amando a todas las criaturas por igual, no como de utilidad, sino como la imagen de sí mismo en sí mismo, cada una en su naturaleza divina y en unidad, como un ojo consciente situado en su espejo podría ver todas las cosas en todas sus dimensiones aparte del tiempo y el espacio como el objeto único de su visión, no pasando de una cosa a otra, sino viendo sin luz, en una luz porta-imagen atemporal, donde "sobre las cosas sensibles pende la niebla inmutable de la unidad" todo a la vez y completo en el alma indivisa* [...] no

³⁶⁸⁰ V.A., p. 66.

³⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

*dialécticamente, sino como si uno tuviera el conocimiento y el poder de juntar todo el tiempo en un único ahora eterno [...]*³⁶⁸²

De igual modo, Tàpies, confiere a la noción de *experiencia estética* el máximo énfasis, porque debe llevar al *estado contemplativo que haga patente la "belleza" de la realidad profunda*³⁶⁸³ o *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*³⁶⁸⁴.

Conforme a la estética oriental, la contemplación de verdaderas obras de arte puede tener poderosas consecuencias, si el contemplador ha cultivado su propia capacidad de percepción:

*Al contacto mágico de lo bello, las cuerdas secretas de nuestro ser se despiertan, vibramos y nos estremecemos en respuesta a su llamada. La mente habla a la mente. Escuchamos lo nunca dicho, contemplamos lo invisible... nuestra mente es el lienzo en el que los artistas extienden sus colores; sus pigmentos son nuestras emociones; su claroscuro, la luz de la alegría, la sombra de la tristeza: La obra maestra es nuestra, como nosotros somos de la obra maestra*³⁶⁸⁵.

Ratificando el ya referido rechazo al carácter decorativo del arte, presenta Tàpies como ejemplo la estética oriental tradicional, en donde el objeto de arte no debe ser exhibido cotidianamente, como ocurre en Occidente. El objeto artístico ha de ser cuidadosamente guardado, y sólo se exhibe en ciertos momentos o a ciertas personas y mediante un proceso ritual que señala su trascendencia e implica su carácter revelador al servicio de la vida³⁶⁸⁶.

En este sentido es muy significativa la actitud del artista chino del siglo XI, estimadísimo por Tàpies³⁶⁸⁷, Mi Fei, quien evitaba que las obras maestras de su colección fueran vistas por personas vulgares o indignas³⁶⁸⁸.

De igual modo que en el pensamiento tapiesiano se reconoce la auténtica obra de arte por su eficacia, al proporcionar al espectador, previamente sensibilizado, una *visión del orden profundo de la realidad*, mediante la *experiencia personal, íntima e intransferible*³⁶⁸⁹, dice la estética oriental:

[...] el arte solo tiene valor en la medida en que nos dice algo. Podría ser un lenguaje universal si nosotros fuéramos universales en nuestras

³⁶⁸² COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, pp. 77 y 78.

³⁶⁸³ V.A., p. 20.

³⁶⁸⁴ *Ibid.* p. 81.

³⁶⁸⁵ KAKUZO, O., El Libro del té, *op. cit.*, p. 74.

³⁶⁸⁶ B.N., p. 57.

³⁶⁸⁷ V.A., p. 135 y P.A., p. 61.

³⁶⁸⁸ BRODRICK, A., H., La pintura china, *op. cit.*, p. 46. En este sentido, -añade Brodrick- *los connoisseurs chinos siempre se han opuesto a echar margaritas a los cerdos.*

³⁶⁸⁹ V.A., p. 19.

*simpatías. Nuestra naturaleza limitada, el poder de la tradición y de las convenciones, así como nuestros instintos heredados, restringen nuestra capacidad de goce artístico. Nuestra individualidad, en cierto sentido, pone unos límites a nuestra comprensión, y nuestra personalidad estética busca sus propias afinidades en las creaciones del pasado. Es verdad que, si lo cultivamos, nuestro sentido de la apreciación del arte se ensancha y nos volvemos capaces de gozar de muchas expresiones de la belleza que hasta ese momento no reconocíamos. Pero, al fin y al cabo, en el universo sólo vemos nuestra propia imagen, nuestra idiosincrasia particular dicta el modo de nuestras percepciones. Los maestros del té sólo coleccionaban objetos que correspondían estrictamente con su sensibilidad personal*³⁶⁹⁰.

Así, la propia noción enfática de la experiencia estética deslegitima el coleccionismo especulativo de obras de arte o destinadas a la mera exhibición.

En el mismo sentido, Jean-Louis Andral, en diálogo con nuestro autor, reflexionaba sobre la necesaria *disposición* del espectador, previa a la experiencia estética, a fin de escalar diferentes *niveles de captación*, porque el arte *no se entrega de inmediato* y el observador debe estar *disponible a su no evidencia*.

A esto comenta Tápies:

*Es cierto, tiene razón al hablar de disponibilidad. Se trata simplemente de abrirse a otros niveles de realidad, un poco a la manera de los místicos que saben que, al alcanzar cierto grado de concentración mental, hay que estar disponible, con una conciencia ya un poco preparada para percibir la trascendencia, el reverso de las apariencias*³⁶⁹¹.

El valor de la meditación o contemplación han sido conculcadas por ciertas tendencias del pensamiento occidental, desde las filas del marxismo simplificado, del pragmatismo anglosajón y desde la *obsesión praxiológica* de H. Marcuse; incluso tratadas *como si fuera una brujería* y, cayendo en clasificaciones estériles, se ha formulado una radical contraposición entre *contemplación y acción*:

*Pero existe, además una habitual confusión entre contemplación y pensamiento especulativo, teórico, que al ser considerado igualmente opuesto a la praxis, como también es sabido, ha hecho redoblar los ataques, en especial por parte de quienes se dieron al marxismo el sentido único de "filosofía de la praxis" por citar sólo los más populares*³⁶⁹².

Ambas, contemplación y especulación, tienen un denominador común: aspiran al conocimiento, pero la propia naturaleza del pensamiento especulativo difiere de la *intuición abrupta, "iluminativa" que caracteriza a la*

³⁶⁹⁰ KAKUZO., O., El libro del té, *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁹¹ B.N., p. 338.

³⁶⁹² *Ibid.*, p. 122.

contemplación e incluso, según ciertas sabidurías, aquél puede incluso obstaculizar el camino del conocimiento.

Tàpies señala, siguiendo a A. Huxley, la idea de que, a medida que el individuo crece, adquiere conocimiento conceptual, pero pierde conocimiento intuitivo. De ahí que la sabiduría esté a veces más cerca de los *pobres de espíritu* o de los que han *sabido hacerse como niños*³⁶⁹³.

Según Tàpies, la filosofía oriental consigue *cerrar la brecha entre contemplación y acción sin por ello tener que regresar a fórmulas caducas*. Se pretende, una vez más, la superación del *pensamiento dual* occidental y entender la *praxis como la unión de la teoría con la práctica*, comprendiendo así por *filosofía de la acción* aquella en la que *no existe un predominio de la acción sobre la contemplación*³⁶⁹⁴:

*El despertar en nosotros de la auténtica realidad -ya sea con el nombre de iluminación, seguir el "tao", unirse a Brahma, alcanzar el "satori" o simplemente "sentir" una profunda comunión con la naturaleza íntima de las cosas- [...] la finalidad de este despertar es la "curación" de nuestra mentalidad alienada -"salvarnos", como se dice en términos religiosos- y que fue y sigue siendo, pese a que la miopía de algunos les impide verlo, lo más alejado de la inacción*³⁶⁹⁵.

El propio concepto de *poesía* en la Grecia clásica hacía referencia a *hacer* (*ποιεῖν*). Es la *poesía* (y por extensión las artes plásticas) entendida como lugar *en donde se revela el mundo y la tierra* (Heidegger). Se trata de un *hacer* que implica que la *poesía* y el arte, para ser tales, han de ser *actividades creadoras de incidencia en el hombre y en la sociedad*³⁶⁹⁶.

Una vez más, es en el pensamiento oriental donde Tàpies encuentra el territorio fértil en el que superar una dicotomía, una dualidad más: la de acción/contemplación; a pesar de que en el pensamiento occidental existen trazas de búsqueda de la unidad originaria, desde la *locura divina* formulada por Platón, hasta la capacidad de revelación del arte en Heidegger, todas tienen un sentido contemplativo a la vez que un significado de *actividades creadoras*:

*En ningún momento se alejan de la contemplación fundamental del ser. Pero arte y poesía, incluso los derivados de las filosofías más herméticas, han revelado siempre mejor que nada, como lo comprendieron Breton y algunos surrealistas, que "el drama simbólico de Krishna -el "adviento" a la praxis social- sigue siendo una verdad eterna para la psicología y la metafísica"*³⁶⁹⁷.

³⁶⁹³ *Ibid.*

³⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁶⁹⁵ *Ibid.*

³⁶⁹⁶ *Ibid.*

³⁶⁹⁷ *Ibid.*, pp. 123 y 124.

Tàpies señala a los "teóricos del arte", en referencia a ciertas tendencias conceptuales y desmaterializadoras, y a aquellos que defienden métodos analíticos y supuestamente científicos en la disección del arte, quienes han pretendido poner de manifiesto la ineficacia de la *contemplación* de la obra de arte por "paralizante" y "burguesa", contraponiéndola así a la teoría de la *acción*. Contrariamente, entiende que:

[...] *no solo (la contemplación) no está reñida con la acción, sino que para muchos precisamente es la forma más elevada de actividad*³⁶⁹⁸.

Porque es a través de la contemplación de las obras de arte pertenecientes a las *estéticas profundas* que se puede incidir en la sociedad, coadyuvando a corregir el desequilibrio causado por los equívocos de las filosofías de la acción y su excesivo pragmatismo³⁶⁹⁹.

La negación de la dicotomía acción/contemplación formulada por Tàpies, se encuentra también en la negación de la idea falseada de lo que en la filosofía oriental se ha entendido por *no-acción* (*wu-wei*). Yerran quienes entienden que consiste en *no hacer*. Como ocurre frecuentemente, la traducción demasiado literal induce a la confusión:

*Sobre el wu-wei o naturalidad Chuang-tzu comenta: "El reposo del sabio no es lo que el mundo llama inacción. Su reposo es resultado de una actitud mental: toda la creación no podría alterar su equilibrio: de ahí su reposo. [...] reposo, tranquilidad, quietud, naturalidad, son los niveles del universo, la perfección última del Tao". La no acción, "wu-wei", es un equilibrio dinámico, un contrapeso de facultades, que no puede confundirse con no hacer nada. Es hacer con tan perfecta naturalidad que parece no hacer, que las cosas se hagan por sí solas*³⁷⁰⁰.

Se trata de lo que Tàpies llama la *acción hecha inocentemente, sin esfuerzo y sin lucha (anabhoga-caryá)*³⁷⁰¹.

La palabra "zen" proviene del término chino "chan", que a su vez procede del sánscrito "Dhyana", que quiere decir *meditación*³⁷⁰². Se trata del

³⁶⁹⁸ A.E., p. 150.

³⁶⁹⁹ B.N., p. 125.

³⁷⁰⁰ RACIONERO, L., *Textos...*, op. cit., p. 33.

³⁷⁰¹ B.N., p. 53.

³⁷⁰² Métodos de meditación hay muchos, a nosotros aquí nos interesa simplemente reseñar el paralelismo existente entre la meditación zen y el proceso creativo y la experiencia estética. Concretamente, como describe E. Wong en su obra *Taoísmo*, Oniro, Madrid, 2011, (1998), p. 229, uno de los métodos es el del *Espíritu del Valle*, que consiste en la creación de una imagen y a continuación fundirse lentamente con ella, proceso que podemos relacionar con la *empfängnis* pero, sobre todo, con la visión intuitiva, poética y mística de las cosas que permite la experiencia de la unidad fundamental de todas las cosas. Por eso, como recuerda L. Racionero, la única realidad que reconoce el budismo es la captada desde un ámbito estrictamente poético:

Detengámonos en nuestro paseo meridiano por el jardín del arte chino y contemplemos esa rosa de oro. Mirémosla atentamente parando todos los ruidos de la mente; poco a poco

método de *contemplación* que puede llevar a estados de ánimo realmente eficaces en la percepción de la realidad profunda³⁷⁰³:

[...] *raros instantes fulgurantes de la existencia en los que por amor, emoción, sorpresa... todo parece transfigurarse, y la existencia se eleva a una potencia vital superior, más intensa y más cargada de significado*³⁷⁰⁴.

Esa misma *potencia vital superior* es descrita por Tàpies en referencia a la experiencia de la enfermedad y su equiparación al estado de ánimo conseguido a través de las técnicas de respiración orientales³⁷⁰⁵.

El sentimiento místico, perdido en Occidente, puede ser renovado por la *experiencia espiritual contemplativa* que se fundamenta, de nuevo, en principios y valores relacionados con pautas de conducta que, precisamente, se encuentran en el arte y la reflexión estética oriental. Y esta experiencia, de nuevo aquí, debe estar implicada en lo cotidiano:

*Como han creído los más grandes maestros de espiritualidad, es en la vida cotidiana donde las experiencias contemplativas cobran sentido, o, como dice el zen, cuando el nirvana (conciencia suprema) se confunde con el samsara (orden temporal)*³⁷⁰⁶.

La trascendencia de la contemplación en el pensamiento oriental, confiere aún más fuerza a la necesidad de *materialización y formalización* del arte exigida por Tàpies, porque la experiencia de la intuición, a través de imágenes, es el camino más directo para aproximarnos a la esencia de las cosas:

el espacio entre la rosa y la persona desaparecerá: con él se irá el yo, la dualidad sujeto-objeto, y sólo quedará el fenómeno de la percepción hombre-cosa percibiéndose a sí mismo. Entonces, dicen los taoístas, el "ch'i" está pasando.

³⁷⁰³ E.A., p. 66.

³⁷⁰⁴ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 40.

³⁷⁰⁵ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 71.

³⁷⁰⁶ V.A., p. 47. Esta noción de la unión en lo cotidiano del *nirvana* con el *samsara* es extremadamente difícil para la mente lógica occidental. En torno a esta cuestión narra Suzuki que el maestro Daishu Ekai, a la pregunta de qué sea el *nirvana*, contestó, *no encerrarse en el karma de nacimiento y muerte*, pero a la subsiguiente pregunta de qué sea este karma, el maestro contestó:

Desear el gran nirvana es el karma de nacimiento y muerte.

En relación a esta respuesta, comenta Suzuki:

La respuesta de Daishu parece algo absolutamente irracional. Pero los maestros zen son los más irracionales de todos los maestros y nos piden que llevemos esta irracionalidad a nuestra vida cotidiana. En un gran error tratar de ajustarlo al lecho de Procusto de la lógica y hacer de ésta el criterio supremo en la evaluación de la conducta humana. Lo que en las artes japonesas se conoce como "myo" o "myou", sale a la luz la racionalidad de las cosas se deja de valorar.

Aclara Suzuki que el concepto de *myo* hace referencia a algo que está más allá de la comprensión analítica. (SUZUKI, D. T., *El zen... op. cit.*, pp. 98, 110, 128, 129, 135, 139, 149, 150).

Cuando estas imágenes se alcanzan, las imágenes se hacen transparentes y son expresiones inmediatas de la experiencia. Una intuición en sí misma, al ser íntima, es demasiado personal, demasiado inmediata, no se puede comunicar a los otros, hacerlo exige unas imágenes por medio de las cuales su contenido se haga transmisible³⁷⁰⁷.

Así también, según Tàpies, se requiere la participación del espectador a través de la intuición, no reflexionando y analizando la obra de arte, sino fundiéndose intuitivamente con ella³⁷⁰⁸.

De ahí que entienda que, derivado de la propia filosofía y la *Weltanschauung* oriental que implica la unidad sustancial de todos los seres, la propia participación del espectador sea *cocreativa* por la, en expresión de Tsudzumi, *realización de la realidad*³⁷⁰⁹ que supone *completar* la propia obra de arte. Para ello Oriente ha desarrollado varias técnicas entre las que se encuentran la *sugerencia* y la representación de lo *ínfimo*³⁷¹⁰.

La necesidad de participación activa de un espectador para que exista el arte, como ya vimos en su momento, es señalada por Tàpies en diversos pasajes de su obra escrita³⁷¹¹. Desde la perspectiva de la estética oriental, se produce una relación especial entre espectador y el objeto de arte, dejando este de ser un mero signo para convertirse en *auténtica realidad* en la mente del espectador. Este entrelazamiento, un tanto misterioso, entre *designación* y *objeto designado*, lo enfoca Tàpies, una vez más, acudiendo a un principio del pensamiento oriental: los conceptos y las palabras han de estar directamente relacionados con la cosa designada en sus justos términos³⁷¹².

En la filosofía oriental y en el propio pensamiento tapiesiano, la experiencia estética desborda el ámbito de lo artístico y se expande a la vida toda, en una *visión estética* del mundo. Tàpies enlaza así la concepción estética oriental con la noción diltheiana de la *Weltanschauung*. Esta visión provoca la conciencia de que el hombre está compuesto de la misma sustancia que los animales o las cosas, lo que evidentemente se asemeja a la noción de la *Einfühlung* en la estética occidental, pero ya no entendida, en su formulación original, como *proyección del observador en el objeto de algo que le es ajeno*³⁷¹³, sino como sentimiento de común pertenencia a la misma energía universal:

³⁷⁰⁷ SUZUKI, El zen..., *op. cit.* p.163.

³⁷⁰⁸ B.N., p. 91.

³⁷⁰⁹ Efectivamente, en su ya citada obra *El arte japonés*, TSUDZUMI Tsuneyoshi, (p. 16) dice: *Entonces ¿en qué consiste la actividad digna del nombre de un artista? ¿En la idealización o realización -bien puede decirse, aunque suene a paradoja- de la realidad!*

³⁷¹⁰ B.N., p. 92.

³⁷¹¹ *Ibid.*, p. 91.

³⁷¹² *Ibid.*

³⁷¹³ TAGLIABUE, M., La estética contemporánea, *op. cit.*, p. 46.

*Los extremo-orientales, como en muchas cosas, han sido maestros en esta operación cocreativa del mundo del arte y de la poesía realmente vivos, y han sabido convertirla en un principio estético del cual han derivado una serie de técnicas que la favorecen. Pero no por un mero capricho esteticista, desde luego, sino porque responde a toda una concepción del mundo*³⁷¹⁴.

Así, la visión del mundo se concreta en la experiencia estética más allá del arte, en una *contemplación*, como actividad cocreativa; la consecución de un sentimiento de la *auténtica realidad* (que) *coloca el alma en un estado de dinamismo*³⁷¹⁵.

Y en este ámbito, de nuevo, nuestro autor reconoce a la estética extremo-oriental un especial valor:

*Los extremo-orientales saben mucho de esto, como de tantas otras cosas. Los japoneses, por ejemplo, saben muy bien que el objeto de arte ha de estar rodeado de una cierta ceremonia y de un cierto misterio reverencial para que cumpla bien su función. Por esto lo tienen todo guardado y escondido y solamente lo sacan cuando estamos en disposición de darle toda la importancia necesaria. Entonces sale primero una caja de madera, admirable en toda su sencillez, que hay que contemplar. Del interior se saca un paquete hecho de una tela preciosa, anudada y plegada con un arte exquisito. El misterio de la expectación crecen junto con la admiración por el conjunto. Es la emoción de ver, como si fuera la primera vez, la pura existencia de las cosas. Una nueva envoltura. Y después del largo suspense se nos muestra toda la belleza de una frágil cerámica arrebatadora pese a su simplicidad. Se trata de todo un cosmos, de todo el universo hecho presencia, que hay que depositar sacramentalmente y en una especie de altar, aislado de todo. Es menester sentarse ante él con devoción: requiere meditación, es preciso descubrir en él, poco a poco, todo cuanto su autor ha puesto de intimidades y grandezas, de sentimientos y de ideales. Incluso tiene mucha importancia su condición frágil y efímera -que comparte con el papel o la seda de todas las pinturas orientales, o como el arte de sus ramos de flores- que nos estimula todavía más al amoroso cuidado y a la atención vigilante, a amar las cosas en su mortalidad, a comprender que todo ha de cambiar irremisiblemente*³⁷¹⁶.

También O. Kakuzo describe este ritual de exhibición de la obra de arte:

Los maestros del té guardaban sus tesoros con una reserva religiosa, y a menudo era necesario abrir toda una serie de cajas, unas dentro de otras, antes de llegar al relicario, la envoltura de seda dentro de cuyos suaves

³⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

³⁷¹⁵ B.N., p.124. Hace referencia aquí Tàpies al texto contenido en el libro *Los tres pilares del Zen*, de Philip Kapleau, edit. Pax México, México, 2005, 1985,p. 54) en el que se dice:

El último de los objetivos (del zen) es el mujodo no taigen, la actualización del Camino Supremo a través de nuestro ser entero y nuestras actividades diarias.

³⁷¹⁶ *Ibid.*, pp. 57 y 58.

*plieges se hallaba el sanctasantorum. El objeto rara vez se exponía a la vista, y solo para los iniciados*³⁷¹⁷.

Para que sea tan significativo, según Tàpies, el objeto artístico ha de ser artesanal, no tecnificado, que induzca a la experiencia interior del espectador, a la pausada contemplación, *sin las prisas esclavizadoras del occidental*. Sólo así puede revelarse el valor universal del objeto más humilde³⁷¹⁸.

La *contemplación* puede constituir un método muy apropiado para aminorar la alienación que embarga a la sociedad contemporánea:

*Para empezar, nosotros ya casi lo sabemos ver las cosas ni tenemos tiempo para ello. Los sentidos nos resbalan sobre el exceso de preocupaciones, de coloridos, de aturdimientos y de ruidos que siempre nos rodean. Debemos conquistar y aprender lo más primordial, poder y saber contemplar, poder y saber concentrarnos en lo que hacemos, tener tiempo para meditar, tener un mínimo de decencia y de libertad en nuestras vidas, con las horas de reposo suficientes para poder practicar. Nosotros aún no tenemos aquella habitación que los japoneses llaman tokonoma, donde aíslan y dan importancia a los objetos de arte, para los cuales les ha sido educada la sensibilidad desde tiempo inmemorial*³⁷¹⁹.

La estética oriental no tiene la exclusiva en su capacidad de crear un estado de ánimo eficaz para la correcta vivencia de la experiencia estética. Pero los orientales tienen, idealmente, una educación estética propicia para ello:

*Claro que, pese a nuestra ordinariéz occidental, y a nuestra grosería de contempladores apresurados, muchos de nosotros aprendemos también intuitivamente a situarnos en aquel estado receptivo previo para recibir el choque y todo el desencadenamiento de asociaciones de ideas que constituyen la emoción artística, Pero lo que en Oriente es -o ha sido- relativamente común, aquí es casi un fenómeno al que parece que sólo tengan derecho los privilegiados*³⁷²⁰.

Es, entendida como contemplación, lo que hace de la experiencia estética un método, un camino, tendente a la revelación de la *realidad profunda*, por la que, al inducir a una profunda meditación, se reconocen las auténticas obras de arte, como, por ejemplo, ocurre, según Tàpies, en la intensa sugerencia del *vacío* en la obra de Mark Rothko:

³⁷¹⁷ KAKUZO, O., El libro del té, op. cit., p. 78

³⁷¹⁸ B.N., p. 58.

³⁷¹⁹ *Ibid.*

³⁷²⁰ *Ibid.*, p. 59.

*Rothko hace objetos de meditación, sin necesidad de mostrar nada del universo. El universo lo creamos gracias a la meditación*³⁷²¹.

En relación al especial estado de ánimo que Tàpies requiere del espectador, dice Kakuzō Okakura,:

*Para comprender una obra maestra, uno tiene que inclinarse ante ella y esperar, reteniendo el aliento, a que hable*³⁷²².

Y, en otro lugar, pregunta:

*¿Quién puede contemplar una obra maestra sin sentirse lleno de reverencia ante el inmenso panorama de pensamiento que se presenta a nuestra consideración? ¿Qué familiares y cercanas nos resultan las obras maestras! ¿Qué frías son, en comparación, las obras actuales corrientes! En las primeras sentimos la cálida efusión del corazón de un hombre, en las segunda, sólo un saludo formal!*³⁷²³

Se requiere así una especial predisposición. Abraham Maslow ha mantenido que solo la similitud de estructuras entre el individuo y el mundo permite la comunicación. Vemos conforme somos. Solo el individuo que se lo merece puede captar ciertos mensajes. Solo la persona "elevada" puede captar significados "elevados":

*La relación de comunicación entre la persona y el mundo es una relación dinámica de formarse mutuamente y de elevarse o rebajarse el uno al otro; un proceso que podemos llamar "isomorfismo recíproco" [...] En esta teoría estructuralista del isomorfismo en la percepción está el fundamento de la estética por venir*³⁷²⁴.

Solo la formación personal previa, tal como exige Tàpies, permite una sensibilidad estética especialmente afinada. Y esta especial sensibilización personal repercutirá inexorablemente sobre la sociedad:

*La nueva estética que reemplazará al actual desbarajuste evaluativo del arte moderno, será una estética que propondrá como función del arte elevar a la persona a estados emocionales y niveles de percepción superiores, tal como hacen el yoga [...]. Todo el contenido de la denuncia y el mensaje en el arte se dejará para otro lugar y al arte se le pedirá lo más difícil: que hable a la intuición, que abra los puertos de la percepción, que haga consciente el subconciente*³⁷²⁵.

³⁷²¹ E.A., p. 82.

³⁷²² KAKUZO, O., *op. cit.*, p.74.

³⁷²³ *Ibid.*, p. 77.

³⁷²⁴ RACIONERO, L., *Textos...*, *op. cit.*, p. 44.

³⁷²⁵ *Ibid.*

De todas maneras ni el principio del isomorfismo, ni tampoco la *Einführung*, son descubrimientos occidentales. Chuang-tzu decía ya en el siglo IV a. C.:

*Conozco el gozo de los peces en el río por el gozo que yo siento al caminar junto al mismo río*³⁷²⁶.

En la estética oriental se establece así un fuerte vínculo entre *experiencia estética* y *empatía*:

*El primer canon de la estética taoísta es conseguir resonancia entre perceptor y percepción, entre la obra de arte y quien la recibe. En Occidente esta armonía estética se llama empatía (Einführung) entendida como como proyección de la personalidad en el objeto contemplado (Lipps). [...] identificación emocional instantánea del "yo" con la obra de arte*³⁷²⁷.

Y, una vez más aquí, según algunos científicos, existe un sorprendente paralelismo entre los métodos de conocimiento orientales, específicamente la *meditación*, y la ciencia moderna:

*[...] podemos hacer algún tipo de comparación entre la ciencia exacta expresada en el lenguaje altamente sofisticado de las matemáticas modernas y las disciplinas espirituales que están basadas principalmente en la meditación e insisten en el hecho de que sus penetraciones no pueden comunicarse verbalmente*³⁷²⁸.

En la praxis estética oriental, la experiencia de la *vacuidad* (*Śūnyatā*) se concreta en la experiencia estética. La percepción de ciertas obras de arte que con su expresión de lo vacío (o de lo lleno) invocan o sugieren el principio de *vacuidad* e interfieren en la propia percepción de la realidad y de la vida. Y, según Tàpies, ello implica, si el espectador está suficientemente sensibilizado, que, a través de la experiencia individual, el arte penetre en el ámbito social e incluso político, en cuanto que son un *mecanismo muy eficaz para desvelarnos una nueva visión del mundo y unas nuevas formas de vivir* y que, en definitiva, si constituyen auténtico arte, estén:

*Insertas en los problemas fundamentales de la vida*³⁷²⁹.

³⁷²⁶ *Ibid.*, p. 46 y 47.

³⁷²⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁷²⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 35.

³⁷²⁹ *Ibid.*, p. 168.

15.1- INSINUACION. LO FRAGMENTARIO.

Para que el juego entre la expresión del artista y la percepción del espectador tenga mayor eficacia, Tàpies, recepcionando plenamente la estética oriental, pone un especial énfasis en el poder de la *sugerencia* de la obra de arte:

*[...] el esquematismo, lo inacabado, el gesto, el proceso, la abstracción, los proyectos... parece que responden mejor a aquel afán de libertad y de relación más estrecha de su mente y de su mano (del artista) con la vida*³⁷³⁰.

Tàpies relata en su *Memoria personal* cómo, tras llegar en los años 50 al descubrimiento de las pinturas-muro, se percató de la extraordinaria capacidad expresiva de los propios materiales, superior a la reproducción de la realidad aparente, y su poder de *sugerencia* o evocación de sentimientos, experiencias e ideas:

*Estos materiales, ya expresivos por sí mismos, que fui incorporando me permitieron más adelante sugerir con facilidad determinadas imágenes sin necesidad de caer en naturalismos fotográficos que redondeaban el mensaje de la obra o eran su protagonista principal. Las mismas texturas, como he dicho, ya las sugería en ocasiones sin necesidad de darles forma*³⁷³¹.

Así, integrado en la noción de experiencia estética y desde luego, una vez más, relacionado con la gnoseología, procede señalar un fundamental principio del pensamiento oriental recepcionado por nuestro autor. Es la idea estética de lo *insinuado*, de lo *fragmentario*; representación material de la parte por el todo, que ya habíamos indicado anteriormente³⁷³², pero que aquí, bajo la luz del pensamiento oriental, cobra su más profundo sentido:

[...] mis obras permiten diferentes lecturas. Sin embargo, al sugerir las cosas gano un margen mucho más amplio de asociaciones que me gustaría provocar en el espectador. En un principio era algo que no analizaba, pero desde un tiempo a esta parte he estado estudiando el arte del Extremo Oriente, en el cual la polivalencia tiene una gran importancia. Así, pues, he observado que cuando las cosas se dibujan solamente de forma alusiva, el espectador se ve obligado a completarlas con su propia imaginación, lo cual implica su participación, una participación en el acto creativo, lo que considero muy importante. De esta manera el espectador participa de los problemas del artista. En la pintura china, en la que ya una ramita en un ángulo o a un lado del cuadro supone una obra terminada, en tanto que el resto del cuadro

³⁷³⁰ B.N., p. 321.

³⁷³¹ M.P., p. 336.

³⁷³² Ver *supra*, p. 375.

*permanece vacío, el espectador tiene que reconstruir todo el árbol y con el mismo la fuerza germinadora que se halla en relación con todo el cosmos*³⁷³³.

Este inducir al observador a completar la obra, coincide con la exigencia de la colaboración del espectador, señalada genéricamente³⁷³⁴. Pero este juego entre artista y espectador tiene en la estética oriental, tal como exige nuestro autor a toda obra de arte, un fundamento filosófico:

Podría creerse que cuando una obra de arte carece de marco, y por consiguiente no es cerrada, debería a lo sumo aparecer como un fragmento, con lo cual el concepto de fragmentariedad vendría a significar lo mismo que el concepto fundamental. Pero al hablar de indelimitación, quiero expresar más bien la idea fundamental de que para los japoneses el arte y la vida están inseparablemente unidos. Esto no es aplicable solamente al artista, sino también en amplia medida al observador [...]

Así, de nuevo, nos encontramos con la idea de la íntima relación entre arte y vida.

Esta insinuación o fragmentariedad puede adoptar diversas formas:

*Unas veces lo representado aparece como un trozo cualquiera de un todo, de suerte que el espectador se ve involuntariamente arrastrado a una colaboración artística para representarse dicho todo en la imaginación y entenderlo plenamente por la parte que se le ofrece; otras veces un ser viviente, sobre todo vegetal, se representa incompleto en pintura, de manera que el espectador pinta con el pensamiento la parte que le falta y al hacerlo calcula interiormente la fuerza germinativa del vegetal. Hay aún más formas de este procedimiento de representación...*³⁷³⁵

En, el mismo sentido, dice Kakuzō Okakura, en el *Libro del té*:

*En arte el valor de este mismo principio se demuestra en el valor de la sugerencia. Al dejar algo sin decir, se da al observador la posibilidad de completar la idea, y, así una gran obra maestra cautiva nuestra atención hasta que nos parece que realmente somos parte de ella. Hay ahí un vacío en el que podemos penetrar y que podemos llenar en la plena medida de nuestra emoción estética*³⁷³⁶.

Este es también el concepto de *reticencia* que ha sido considerado como uno de los principios fundamentales de la estética taoísta.

³⁷³³ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p.85.

³⁷³⁴ E.A., p. 72.

³⁷³⁵ TSUDZUMI Tsuneyoshi, *op. cit.*, p. 18 y 19.

³⁷³⁶ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 43.

[...] *lo que se sugiere no se debe decir [...] decir sin decir es el tercer principio estético del arte taoísta. La reticencia es el método de la sugestión y los chinos la usan con la maestría de este poema de Wang Tchang-ling:*

*Las hojas del plátano cubren el patio.
El musgo invade la celda solitaria.
El monje y el visitante, habiendo
intercambiado palabras sublimes, se callan.
En el aire flota un aroma desconocido.*

Se trata de que la obra de arte posea un poder de evocación que se prolongue en el tiempo más allá de la propia observación del espectador, con lo que la experiencia estética persiste en la vida cotidiana:

[...] *En el arte chino, cuando las formas terminan, el significado continúa más allá, como los ecos se prolongan lejanos tras la voz extinguida. Parece como si para los chinos el aroma fuera más importante que el sabor, el regusto que el gusto; como los grandes vinos, la obra de arte china es mejor en la retirada que en la entrada. Con el aroma desconocido que queda flotando en el aire cada obra taoísta deja una fragancia de sugerencias que acarician la imaginación y la ponen en pie para que inicie su danza inacabable sobre el fuego y el agua*³⁷³⁷.

La noción de *reticencia* o *sugerencia* se basa en el *principio de vitalidad* de la estética oriental que formula la conveniencia de lo incompleto en arte, porque sabe que es más eficaz la expresión indirecta de las cosas, que su manifestación obvia. Por eso, como nos recuerda Mircea Eliade, en vano buscaremos, durante siglos, la representación del Buda mediante su imagen, porque se buscaba una *representación superior a la imagen* y, en definitiva, -en el mismo sentido reivindicado por Tàpies-, el *triunfo de un arte mágico*.

Y aquí aparece -de nuevo- el *símbolo anicónico* -la rueda, el pie, etc.- porque *los budistas, al igual que los indios, (o los asiáticos en general) anteriores al budismo, utilizaban con más eficacia el símbolo porque era más grande y más "activo" en el sentido mágico que la representación plástica*³⁷³⁸.

Exactamente en el mismo sentido, y de nuevo relacionado con la noción de *perennidad* en la historia, S. Giedion afirma que la representación de la parte por el todo en el arte prehistórico posee un carácter esencialmente simbólico³⁷³⁹.

El mismo *principio de vitalidad* de la estética oriental reclama la ausencia de repetición en las formas y la entronización de lo *asimétrico*, contrariamente a la simetría occidental, simetría que en el clasicismo requería como signo de perfección y belleza. El principio de vitalidad es

³⁷³⁷ RACIONERO, L. Textos... *op.cit.*, p. 51 y 52.

³⁷³⁸ ELIADE, M., Erotismo místico en la India, *op. cit.*, p. 69.

³⁷³⁹ GIEDION, S., El presente... *op. cit.*, p. 218.

adoptado por Tàpies, tanto en la tan repetida relación entre arte y vida, como, en perfecta coincidencia también con la estética romántica, para la que el proceso de producción prevalece sobre el resultado³⁷⁴⁰, en el interés por mostrar en su obra las propias vías o métodos de producción³⁷⁴¹. Por ello, para Tàpies la búsqueda de la belleza como perfección, como ya hemos visto, no es un camino legítimo³⁷⁴²:

[...] *la idea de perfección del taoísmo y el zenismo era diferente. La naturaleza dinámica de su filosofía ponía mayor énfasis en el proceso mediante el que se buscaba la perfección que en la perfección misma. La verdadera belleza sólo podría descubrirla aquel que mentalmente completara lo incompleto. La virilidad de la vida y el arte residía en sus posibilidades de crecimiento. En la habitación del té se deja que cada invitado complete con la imaginación el efecto total en relación consigo mismo. Desde que el zenismo se convirtió en el modo de pensamiento predominante, el arte del Extremo Oriente ha evitado a propósito lo simétrico por cuanto expresaba, no sólo lo completo, sino también la repetición. La uniformidad del diseño se consideraba fatal para el frescor de la imaginación. Así, paisajes, pájaros y flores se convirtieron en los temas favoritos de la pintura, más que la figura humana, la cual se halla presente en la figura del observador. Ya somos demasiado visibles habitualmente, y, a pesar de nuestra vanidad, verse constantemente llega a resultar monótono*³⁷⁴³.

El *principio de vitalidad* señala la inconveniencia de la repetición para que *ningún color o diseño se repita*. Por lo mismo, la simetría es también repetición, se ha de evitar para *romper toda sugerencia de monotonía*³⁷⁴⁴, del mismo modo que existe una infinita variedad de formas en la naturaleza.

En la habitación del té la austeridad expresa el *vacío* que ha de completar con su presencia el invitado. La sencillez de la obra y los objetos constituye un refugio frente a las vulgaridades del industrialismo moderno, -tan repetidamente denunciadas por Tàpies y a las que contrapone la estética oriental³⁷⁴⁵ - para que en ella se pueda consagrar en paz a la *adoración de lo bello*:

*Hoy en día el industrialismo hace que el verdadero refinamiento sea cada vez más difícil en todo el mundo. Necesitamos más que nunca la habitación del té*³⁷⁴⁶.

³⁷⁴⁰ TODOROV, S., Teorías del símbolo, *op. cit.*, p. 221.

³⁷⁴¹ P.A., p. 35.

³⁷⁴² V.A., p. 40.

³⁷⁴³ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 66.

³⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁴⁵ R.A., p. 115.

³⁷⁴⁶ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 69.

La misma importancia otorga Umberto Eco al concepto de *aroma (rasa)* que en la estética india se describe como *un perfume de belleza que se desprende de la obra conseguida*, -aquí también se exige una previa sensibilización del espectador- y *sacude y conmueve al crítico sensible y no obtuso*³⁷⁴⁷. Se trata de una especie de *resonancia* que queda en el espectador ante una auténtica obra de arte. Es la impresión producida en el espectador más allá de la representación de lo aparente:

*La representación es, por tanto, un poder especial de comunicación diferente del poder común de comunicación verbal. La experiencia estética no supone ningún interrogante sobre la realidad o no de lo que se imita [...] la experiencia estética es una percepción inmediata evidente en sí que no entraña verdad o falsedad*³⁷⁴⁸.

Es la idea oriental, como señala Tàpies, de sugerir lo general a partir de lo particular a fin de conseguir un *estado de ánimo abierto a la instantánea captación de nuestro ser*³⁷⁴⁹:

*La poesía china se caracteriza por la reticencia, las palabras terminan, el sentido continúa. El poeta chino sugiere sin decir del todo. Su método consiste en rendirse completamente a un estado de ánimo hasta que este estado de ánimo, esa emoción, se rinda a su vez al artista y le revele sus secretos; después, silencio y trabajo incesante hasta conseguir una forma digna de expresarlo. El artista está perpetuamente tratando de arrebatar al tiempo el momento pasajero y construir un monumento al instante que se va. Por eso la apreciación de la poesía requiere quietud y calma para contemplar. [...] el sabor del té es menos importante que su aroma, porque este permanece y deleita. Los poemas chinos están llenos de aroma sutil, una fragancia sugestiva que deja su regusto cuando la canción ha terminado*³⁷⁵⁰.

Tàpies recoge este principio y lo adopta plenamente, poniendo en valor precisamente la relación entre experiencia estética, percepción intuitiva de la realidad y la expresión de ésta, como ya hemos indicado, mediante *lo fragmentario*³⁷⁵¹.

Y todo ello hace referencia al trasfondo filosófico que informa la estética extremo-oriental y, de nuevo, al propio problema gnoseológico:

*Pero en todo caso no se podría comprender nada de todo esto si no se apoyara, repitémoslo, en todo un concepto del mundo, en toda una estructuración ideológica o mítica que a su manera ha servido al oriental para dominar la realidad y dar sentido y finalidad a la vida humana*³⁷⁵².

³⁷⁴⁷ ECO, U., La definición..., *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁴⁸ *Ibid.*

³⁷⁴⁹ R.A., p. 55.

³⁷⁵⁰ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁵¹ B.N., p. 92.

³⁷⁵² *Ibid.*

En el mismo sentido, cuando en una entrevista realizada en el año 2002, se le pregunta sobre la plasmación en su obra plástica de fragmentos del cuerpo humano, manifiesta que estos fragmentos pretenden *representar a la humanidad toda*, pero, sobre todo, son imágenes que procuran, al menos indiciariamente, la representación de la *realidad última*, aquella que no puede ser directamente conocida sino sugerida:

*Es un buen ejemplo de la constante preocupación por llegar al interior de las cosas para tratar de ver la auténtica realidad, aunque no es suficiente. Una radiografía es un interior bastante limitado, aún muy exterior, por así decirlo, y de hecho no utilicé demasiadas. Aún tratándose de mis propios pulmones, de mi caja torácica, yo pensaba en el hombre en general. Veía en ello una forma de expresar esa gravedad última difícil de reflejar con palabras y que es imposible pintar, así que hay que hallar maneras oblicuas de evocarla, para mostrar indirectamente el camino que permite ver la realidad con la máxima intensidad*³⁷⁵³.

De ahí que la utilización de formas fragmentarias responda a un contenido profundamente filosófico, poderosamente influido por el pensamiento oriental:

*[...] el fragmento también se relaciona directamente con el rechazo que me provocó la pintura académica, especialmente lo que se denominaba el "achevé". Parece un detalle poco importante, pero, en realidad, encierra toda una filosofía. Para mí, el fragmento tiene que ver con el hecho de dejar las cosas insinuadas, inacabadas... un terreno en el que nuevamente los orientales son maestros. En este sentido, el fragmento supone ante todo un rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas, donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir continuo y, por tanto, no son completas por sí mismas. Mi interés por el fragmento forma parte de un mismo deseo de aprehender y expresar el cosmos, e incluso de "cosmosizar" las cosas más humildes e insignificantes. [...] En un fragmento pequeño se encuentra todo el cosmos, aunque no necesariamente como globalidad*³⁷⁵⁴.

Así, en definitiva, la utilización de partes o fragmentos, cumple una función operativa, la participación del espectador completando la obra, para hacerle participar en la *unidad fundamental de todas las cosas*:

*[...] el genio artístico japonés se ha inspirado en la forma zen de contemplar las cosas individuales como perfectas en sí mismas y, al mismo tiempo, como materialización de la totalidad que pertenece al Uno*³⁷⁵⁵.

³⁷⁵³ *Ibid.*, p.342.

³⁷⁵⁴ Entrevista con M. J. Borja-Villell, en Tàpies, el tatuatge i el cos, *op. cit.*, p. 198.

³⁷⁵⁵ SUZUKI, D.T., El zen..., *op. cit.*, p. 28.

En una entrevista de 1989, Juliá Guillamon preguntaba a Tàpies por el sentido místico del mundo a través de la representación de la huella:

*Sí, porque implica sugerir cosas que no se ven claramente y que no son explicables. En algún caso me he inspirado realmente en el arte budista. Al principio el budismo tenía prohibido representar la imagen del Buda por lo que tenían que recurrir a la representación de las huellas de sus pies o de la forma de su cuerpo dejada en el lugar donde se había sentado*³⁷⁵⁶.

En resumen, en el presente apartado se muestra de nuevo la relación orgánica de las ideas estéticas del pensamiento tapiesiano: el valor de la sugerencia en la experiencia estética, la puesta en valor del símbolo, la cuestión gnoseológica y los principios filosóficos fundamentales que lo impregnan todo.

La experiencia estética en tanto contemplación pretende la superación del pensamiento dual³⁷⁵⁷, fundiendo, aunque sea por un instante, sujeto y objeto. Y ésta no es una cuestión aséptica, ya que posee profundas implicaciones éticas, sociales e incluso políticas. La capacidad del arte para conseguir la *unidad de los contrarios* que se desprende del *pensamiento no dual* oriental ha producido un giro inusitado en el mundo del arte, la filosofía y la poesía, incluso, a veces, sin que sus autores hayan sido conscientes. Se trata, más allá de la contemplación de la obra de arte, de una visión admirativa del mundo y la realidad toda:

*Forma un mundo, con raíces en Occidente y en Oriente, íntimamente relacionado con lo que Joan Miró ha llamado el "vivir en un estado de pureza contemplativa" donde todo es uno (o mejor dicho: no dual), que topa evidentemente con todos aquellos que están interesados en que se perpetúe la incorrecta ficción de las divisiones del ego para que continúen siendo criaturas desiguales, miedosas y dependientes de seres superiores. Es el mundo de la visión de lo único que está la base de las diez mil formas, como dicen los orientales, que tal vez el artista no ha experimentado por sí mismo ni conoce teóricamente, pero que a menudo su obra, por instinto, expresa a la perfección*³⁷⁵⁸.

La aceptación del *pensamiento no dual* tiene como consecuencia un *amor total* que trasciende las *entidades separadas*. Se trata de la contemplación, intuitiva e inmediata:

³⁷⁵⁶ E.A., p. 86.

³⁷⁵⁷ B.N., p. 165.

³⁷⁵⁸ *Ibid.*

[...] *que tiene un respeto como "sagrado" al hombre en comunión con la naturaleza [...]*³⁷⁵⁹

15.2. DEGRADACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA. ANÁLISIS Y CRÍTICA.

Tàpies reconoce la existencia en Occidente de cierta tradición en la búsqueda de la *unidad* que implica la auténtica experiencia estética. Y un gran ejemplo de ello es la noción de la *contemplación de Dios* en el pensamiento de S. Tomás de Aquino³⁷⁶⁰. Igualmente han existido grandes pensadores o creadores que han intentado relacionar la experiencia estética con la vida: *de William Morris a Mondrian o los surrealistas; Nietzsche, Gaudí*, las vanguardias históricas y las contemporáneas; Watts, Tobey, Cage, Ginsberg³⁷⁶¹ ...

Sin embargo, el sentido enfático de la contemplación ha sufrido en Occidente una auténtica degradación por mor de las tendencias que piensan que el arte debe ser absorbido por la vida, conculcando así la propia noción de *obra de arte*.

Y precisamente en contra de esta conceptualización, Tàpies, de nuevo, acude a la estética oriental:

[...] *el error de creer que la idea tan extremo-oriental de involucrar el arte en los productos de la vida cotidiana deba ser interpretada como una superación de los conceptos de pintura, escultura, y demás objetos o acciones que puedan ser considerados "obras de arte"*³⁷⁶².

Porque, si bien en una futura sociedad utópica es concebible la disolución del arte en la vida, esta idea implica en la actualidad la posibilidad de que cualquiera se pueda convertir de la noche a la mañana en artista, o que la experiencia estética, por mor de una conceptualización demagógica de la *participación* del espectador, se convierta en mero espectáculo³⁷⁶³.

La experiencia estética degradada se da tanto en la *participación externa* o intervención del espectador en el arte cinético, como en el interesado dirigismo político de las grandes exposiciones, valoradas por la longitud de las colas de visitantes, convertidas en mera distracción³⁷⁶⁴.

A esta banalización de la experiencia estética se contrapone el concepto tradicional, sobre todo oriental, de *contemplación*³⁷⁶⁵:

³⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 160.

³⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

³⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 93 y 94.

³⁷⁶² *Ibid.*, p. 94.

³⁷⁶³ *Ibid.*

³⁷⁶⁴ *Ibid.*

³⁷⁶⁵ *Ibid.*

Y lo mismo ocurre con la antigua idea de participación cuando se la quiere interpretar en el sentido unilateral de actividad física, externa, momentánea y generalmente bulliciosa que algunos creen que hoy debe acompañar el acto de creación y que, en consecuencia, menosprecia ese otro sentido tradicional de contemplación, quizá de apariencia más quieta y silenciosa, pero que indiscutiblemente puede ser más profunda y reflexiva y que puede, en definitiva, inducir igualmente a la acción y quién sabe si más sabiamente³⁷⁶⁶.

En este ámbito de degradación de la experiencia estética incluye lo que llama el *aspecto más fácil de la participación externa* de la industria cultural y su rentabilidad política:

[...] un verdadero virus que contagió un frenesí de movimiento superficial tanto al fabricante de juguetes cibernéticos como a los directores de museos u organizadores de exposiciones, los cuales se consideraban fracasados si no lograban grandes colas de visitantes multitudes que accionasen palancas, apretasen botones, encendiesen luces, circularsen por estructuras metálicas..., y todo ello en un baño con olor a cafetería y música de fondo. Y ni que decir tiene cuánto gustaron al crítico pedagogo, ávido de montessorismo artístico, con los ojos encandilados así que oía a la chiquillería corriendo tras cualquier bobada de plástico en no importa qué concentración masiva en torno a la música pop. Y, como es natural, fueron también de perilla al aprovechado político de la cultura dirigida, que siempre se frota las manos de gusto ante cualquier distracción inofensiva para el pueblo³⁷⁶⁷.

Contrariamente, existen formas legítimas de promocionar la participación en el arte: las que tienen como objetivo mostrar un contenido de profundos valores:

La idea de participación, sin ningún género de dudas, ha de parecer fundamental a todo espíritu democrático con inquietudes socializantes. Y por eso no es extraño que en arte esta idea haya resultado muy atractiva para quienes precisamente quieren hacer apostolado -con tanta razón- en los lugares opuestos a este espíritu. Pero a veces se olvida que la participación, cuando se la emplea sólo formalmente y sin contenido alguno, corre el peligro de cambiar de sentido y de convertirse en lo que se llama colaboracionismo. Porque esto pasa como en todo, sin unos principios válidos que la justifiquen, sin una correcta base ideológica, tanto en arte como en política o en lo que se quiera, la participación no es ninguna garantía de bondad. Puede también ser una farsa, por desgracia no sólo inútil, sino contraproducente³⁷⁶⁸.

³⁷⁶⁶ *Ibid.*

³⁷⁶⁷ *Ibid.*

³⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 95.

El ideal estético es conseguir una visión poética del mundo, utopía en la que ni siquiera haría falta el arte. Pero, mientras tanto, la contemplación del objeto artístico constituye un poderoso vehículo que induce a la meditación³⁷⁶⁹ y a la evocación de esa posibilidad utópica.

Si Tàpies realiza, como hemos visto, una incisiva *crítica de la crítica*, la recepción del pensamiento oriental, desde su desconfianza hacia la palabra y los conceptos, hace aún más profunda esta perspectiva. Porque el pensamiento oriental socaba el propio método y el valor del *análisis* de la obra de arte, mientras que pretende establecer una relación entre el artista y el observador no mediatizada por la crítica ni el análisis hermenéutico³⁷⁷⁰.

Dicha desconfianza alcanza a las tendencias modernas de la lingüística y la semiótica, al igual que la generalidad de los métodos pretendidamente científicos, porque, según Tàpies, no valoran el contenido del arte³⁷⁷¹, en el mismo sentido en que, según Donald Kuspit, lo único que consiguen es *comunicar lo obvio*³⁷⁷²; y porque, en último término, según la filosofía oriental, siempre hay algo de esa *realidad última* que señala el contenido del arte que queda envuelta en el *misterio*:

[...] *requiere algo completamente distinto al denominado análisis científico. Desafía nuestras pretensiones intelectuales por ser demasiado concreto, demasiado familiar, se sitúa, por tanto, más allá de lo definible*³⁷⁷³.

Y ello porque, como ya hemos visto, el propio pensamiento oriental determina la dificultad de transmisión de las ideas mediante el discurso. En este sentido *la comunicación puede ser anterior a la misma palabra y puede continuar cuando esta cese*. Esto ocurre porque el artista pretende, sobre todo, *mostrar la vida*, más allá del análisis racional, e *invita a tener experiencias personales y directas*³⁷⁷⁴.

El principio fundamental de la unidad primigenia de todas las cosas sólo puede ser entendida desde la absoluta intuición, *prajñā*, y *no puede analizarse de forma conceptual*. De ahí la búsqueda de la percepción de la *mismidad* de las cosas. Cuando miramos la luna sabemos que es la luna y esto es suficiente. Desde el momento en que, no contentos con la *experiencia*, procedemos a analizarla, nos apartamos de la realidad de las cosas, del mismo modo en que Lin Yutang repudiaba la lectura de textos de filosofía y prefería la *lectura directa de la vida*.

³⁷⁶⁹ P.A., p. 48.

³⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 148.

³⁷⁷¹ A.E., p. 127.

³⁷⁷² KUSPIT, D., *El fin del arte*, *op. cit.*, p.73.

³⁷⁷³ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p.19.

³⁷⁷⁴ A.E., p.150.

16- EDUCACIÓN ESTÉTICA. COLECCIONISMO Y DESINTERÉS.

El camino del haiku (*haiku-dô*) no es una "devoción privada" sino algo que nos obliga a realizar un trabajo en nuestra sociedad. La lógica social del japonés es que, o trascendemos todos, o aquí no trasciende nadie.

Vicente Haya (Aware).

La perspectiva que nos ofrece la estética oriental, según Tàpies, refuerza la idea de la necesaria preparación y sensibilización previa del observador, es decir, la *educación estética*, para poder apreciar una obra de arte, en el mismo sentido en que Kakuzô Okakura, ha dejado dicho:

*Un maestro siempre tiene algo que ofrecer, mientras que nosotros pasamos hambre sólo por nuestra falta de apreciación*³⁷⁷⁵.

Es preciso que el observador ascienda hasta el artista y no al contrario³⁷⁷⁶, aseveración que ya habíamos visto genéricamente, pero que ahora se enfatiza, como señala Tàpies, desde la estética oriental:

[...] *como había hecho también la mejor estética china o japonesa que, para la comprensión del arte, son necesarias concesiones mutuas; que la mayor responsabilidad no es precisamente del artista y que "el espectador ha de cultivar su propia actitud para recibir el mensaje"*³⁷⁷⁷.

Tàpies hace así referencia expresa a la exigencia manifestada por O. Kakuzo:

*La comunión espiritual de simpatía necesaria para la apreciación del arte debe basarse en unas concesiones mutuas. El espectador debe cultivar la actitud adecuada para recibir el mensaje, y el artista tiene que saber cómo impartirlo*³⁷⁷⁸.

El arte verdadero, captado desde un *estado de contemplación íntimo*, pone al espectador en *relación espontánea con el Universo*. Pero para llegar a ese estado, el observador ha de poseer una especial sensibilización que no se

³⁷⁷⁵ P.A., p. 116.

³⁷⁷⁶ B.N., p. 154

³⁷⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁷⁸ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 74.

adquiere de la noche a la mañana. Ha de formarse para constituirse en *conocedor*³⁷⁷⁹.

En la sociedad actual, más bien perdida entre falsos ídolos, es difícil llegar a ser *conocedor* de ese *poder* que algunos artistas saben impregnar a los objetos. A esta dificultad han contribuido el positivismo, el naturalismo y las teorías de la comunicación. Es difícil apreciar la *auténtica belleza* entre tantos *objetos comunes y a menudo inútiles que nos rodean*. Para llegar a ser un *conocedor* y a cierta *complicidad* con el artista a través de su lenguaje, se ha de poseer un *mínimo nivel cultural*, pues no existe el arte sin alguien que sepa "leerlo"³⁷⁸⁰.

La visión del mundo y del *cosmos como un todo*³⁷⁸¹ afecta también radicalmente a la noción de educación estética.

Efectivamente, la visión de la *totalidad* que implica la *ecología profunda* ya no permite una noción estricta de educación estética como simple educación impartida convencionalmente por el Estado o preparación para la recepción de las obras de arte, sino que está relacionada con la cultura toda. Y con la vida:

*Si pensamos en la cultura tal como se concibe modernamente, es decir como una "ecología general", y la producción artística como un verdadero "arte de vivir", se comprenderán las dificultades y la complejidad de todo ello. Para algunos se trata de algo tan importante como salvar el mundo, la naturaleza, y hacer comprender los auténticos valores de la vida. Se ve enseguida que una educación estética bien enfocada tiene mucho que ver con la lucha para evitar cosas como la degradación del medio ambiente, el urbanismo anárquico, la destrucción de la belleza natural, la tecnología inhumana del industrialismo incontrolado [...] o la misma polución de muchas "obras de arte" que a menudo solo son productos de ínfima categoría, no solo inútiles sino peligrosamente alienantes para la sociedad. Con ser tan grave y claro, imagínese lo difícil que será poder convencer a una sociedad minada por intereses creados, de que esta idea de cultura es un auténtico valor positivo*³⁷⁸².

La necesaria veneración de las obras de arte de los *maestros de todos los tiempos*, implica una íntima relación entre dos categorías estéticas: la educación y la experiencia estética. Y Tàpies, muy influido por el pensamiento oriental también en este aspecto, pone tanto énfasis en la trabazón entre ambas categorías que incluso afectan a un principio estético establecido en Occidente desde Kant: el *desinterés*, porque, siguiendo el ejemplo de Extremo Oriente, concretamente de la cultura tradicional China, el *conocedor* puede convivir con el *coleccionista* en la misma persona, hasta el

³⁷⁷⁹ R.A., p. 141.

³⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 142.

³⁷⁸¹ CAPRA, F., *La trama...*, *op. cit.*, p. 29.

³⁷⁸² JULIÀ, I., y TÀPIES, A., *Diálogo sobre arte...* *op. cit.*, pp. 108 y 109.

punto de ser considerados co-autores con el artista, pues incluso, con frecuencia, se añade a la obra la firma de aquél y la transcripción de sus poemas.

Tàpies encuentra perfectamente legítimo, incluso deseable, el interés por tener acceso -y si puede ser *dentro de casa* mejor-, a las obras de arte, a la posesión de *objetos bellos*, porque como ha dejado dicho Mi-Fei:

"De querer las obras bellas y de amar a los sabios, mi corazón no se cansará nunca".

O, Su Tung Po:

Prefiero privarme de un pedazo en la comida que de pinturas de bambú en casa".

Como ya hemos visto, coincidiendo con la noción ilustrada de *crítica*, Tàpies consideraba que el *hombre de gusto* es un *ideal* al que todos debemos aspirar. Y para ello, una vez más, acude al modelo extremo-oriental:

Los extremo-orientales, que en cuestión de refinamiento estético durante tantos siglos nos han dado mil vueltas, sabían muy bien que el gusto tenía que ser una disposición normal como ahora lo es leer o escribir. Lo dice muy bien el sinólogo P. Ryckmans: en la China clásica, decir de una persona que tenía una buena cultura literaria y talento para la pintura no era un elogio excepcional, pues "eso formaba parte del bagaje ordinario de cualquier hombre honesto"³⁷⁸³.

El acceso a la posesión de obras de arte tiene un precio.

El esfuerzo que requiere la posesión de una obra de arte, es similar al esfuerzo que se precisa para acceder al *conocimiento*. Toda *iniciación* requiere unos *imprescindibles ejercicios trabajosos*. Para recibir enseñanza en los monasterios de Tíbet se requería la entrega de unas pepitas de oro. Tanto para la posesión del conocimiento como de objetos bellos se precisa un cierto sacrificio, incluido el económico, aunque hay que señalar que, en relación al mercado del arte, carecen de legitimidad tanto el capitalismo, con su falta de honestidad, sus engaños y especulaciones, como la crítica indiscriminada a la posesión de las tendencias *que se creen socializantes*³⁷⁸⁴.

De todas formas, siguiendo a Mi Fei, Tàpies distingue los simples coleccionistas de los verdaderos *conocedores*; éstos saben sacar provecho espiritual, mientras que aquellos, mediante el dinero, intentan *parecer refinados*³⁷⁸⁵.

³⁷⁸³ R.A., p. 17.

³⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 144.

³⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 145.

En este sentido afirma -de nuevo- la superioridad cultural de la China clásica sobre Occidente:

*Y si esto se ha dicho en un período de refinamiento cultural como quizá no ha tenido otro la humanidad. ¿Qué no tendremos que decir hoy, en la época de la publicidad y de los fetichismos mentirosos, cuando tanto más que luchar por los beneficios de la cultura hemos de hacerlo por destruir la falsa cultura y los falsos profetas que nos llenan de confusiones?*³⁷⁸⁶

Desde luego, existen obras de arte que no han sido destinadas a ser escondidas en una casa particular, pero la necesidad de las grandes colecciones abiertas al público son compatibles con el *necesario afán de los particulares por rodearse de belleza en la intimidad de sus hogares*.

Este es el sentido que tiene el coleccionismo en la cultura tradicional de Oriente que en su *conocimiento de la naturaleza humana y de los valores espirituales nos dan mil vueltas*.

El coleccionismo bien entendido no pasa por la posesión de grandes piezas, sino que pueden consistir en las mal llamadas *obras menores*, que pueden ser superiores a aquellas en valores espirituales. Ni los valores museísticos institucionales ni los criterios vulgares de valoración sirven aquí. La cultura oriental de la pintura en papel o seda permitía su posesión como si fuese una selecta biblioteca; en Occidente podría equipararse, no con la pintura, sino con el grabado, la cerámica... o incluso objetos realizados o seleccionados por el propio coleccionista, a imitación de los chinos, que recogían rocas o raíces³⁷⁸⁷.

Así, es legítima la compra-venta sin que medie la especulación y con tal de que responda, como también ha señalado Mi-Fei, a una *real necesidad espiritual*, a un diálogo o intercambio³⁷⁸⁸.

Ciertos teóricos occidentales menosprecian la necesidad íntima de *rodearse de ciertos símbolos de sabiduría antigua o moderna* que, por otra parte, supone una *continuidad* con la sabiduría tradicional, lo que es ignorado por los falsos modernos³⁷⁸⁹, pero que está legitimada porque permite la *transmisión de conocimiento*.

Así, a través de todo lo anteriormente visto, se ha establecido de nuevo una intensa relación entre diferentes categorías estéticas: la legitimidad y conveniencia de la *materialización del arte* en objetos, la necesidad de crear las condiciones para su libre apreciación (*educación estética*), la suficiencia del sentido crítico de la sociedad (*crítica del arte*), el desarrollo de la base

³⁷⁸⁶ *Ibid.*

³⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 146.

³⁷⁸⁸ *Ibid.*

³⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 147.

económica suficiente y el tiempo libre para disfrutarlo (*evolución socio-económica*) a través de una intensa *contemplación (experiencia estética)*³⁷⁹⁰.

17- LA SUPERACIÓN DEL *PENSAMIENTO DUAL* COMO FUNCION SUPREMA DEL ARTE.

[...] el mundo clasificado no es el mundo real.

Allan Watts, (El camino del zen)

Como estamos viendo, Tàpies no renuncia a ninguna de las facultades humanas. La razón posee una fuerza correctora, pero es la experiencia personal, intuitiva, directa e inmediata, específicamente desarrollada por la praxis oriental, la que mejor abre el camino hacia la *realización*, tras larga práctica, de una visión del mundo no fragmentada. Se trata de una percepción intuitiva, mística y poética de la realidad.

Y aquí la noción de *pensamiento no dual* de la filosofía oriental resulta ser clave:

[...] *fortalece más el sentido de comunión con la naturaleza y nuestros semejantes, un respeto como sagrado por todo, hasta lo más menospreciado y sucio de la sociedad, y toda una manera orgánica de ver el mundo que puede despertar más solidaridad y que, al menos hoy, da la impresión de ser mucho más verosímil y de consecuencias probablemente más justas* [...] ³⁷⁹¹

Son específicamente los métodos creados por la filosofía y la praxis oriental, -y la pintura es uno de ellos-, los que pueden conducir a una visión del mundo orgánica y unitaria. Es el arte como *Tao*; la expresión poética, no racional, hacia la conciencia de la *unidad del cosmos*³⁷⁹². Y la conciencia de esta unidad permite el camino hacia la reunificación del hombre con la naturaleza.

La idea de que la realidad aparente y fragmentada del pensamiento dual es una ilusión también ha sido recogida por la ciencia moderna. Dice Fritjof Capra, citando a Ashavanaghosa:

*Cuando la mente está confundida, se produce la multiplicidad de las cosas, pero cuando la mente está tranquila, desaparece la multiplicidad de las cosas*³⁷⁹³.

³⁷⁹⁰ *Ibid.*

³⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 156.

³⁷⁹² V.A., p. 43.

³⁷⁹³ CAPRA, F., *El Tao*, *op. cit.*, p. 31.

El pensamiento no dual y sus consecuencias deben impregnar el mundo de la cultura en general, porque se trata de *criterios filosóficos fundamentales*. Y son precisamente éstos los que pueden diferenciar a las *fuerzas de la cultura conservadora de las fuerzas del progreso* y la auténtica cultura.

Para llegar a esta idea, según Tàpies, se ha producido una evolución en ciertas corrientes del pensamiento y un proceso en la historia, con *fechas y nombres precisos que hay que conocer*, como bien ha sabido ver Joseph Needham en lo que llama "evolución emergente", en su libro *Ciencia, religión y socialismo*³⁷⁹⁴, específicamente referido a *lo ético y cultural*:

[...] donde tiene tanta importancia el proceso del esfuerzo humano a lo largo de los tiempos, de la educación, del deseo de perfeccionamiento, de la voluntad de superación..., es decir, donde tiene más importancia el "ha de ser" que el "ser" [...]³⁷⁹⁵

Frente al estudio de la realidad en *compartimentos estancos*, tal como la entiende Occidente, Tàpies aprecia en Oriente, y concretamente en la China clásica, la *verdadera cultura interdisciplinaria*, la relación y sincretismo que se da entre el *orden confuciano*, la *contestación taoísta*, y el *gran desprendimiento budista*, las tres religiones no teístas que, -siguiendo a Needham-, se pueden comparar con el materialismo marxista.

Pero lo importante es que estos ámbitos ideológicos:

[...] hacen del humanismo de la China antigua un modelo profundo de auténtica sociedad plural sabiamente organizada [...] todo un arte general de vivir que fue el medio ideal para formar una de las sociedades más equilibradas y estables, sin tribunales inquisitoriales ni guerras religiosas que se ha conocido en la historia; de costumbres y arte refinadísimos y, muy especialmente, algo que a menudo se olvida, que fue el medio apropiado para establecer las bases esenciales a todos los avances científicos y técnicos posteriores de la humanidad³⁷⁹⁶.

La crisis crónica que sufre Occidente y el descrédito de muchos de sus valores, denunciada desde los movimientos "contraculturales" y continuada por la actual lucha ecológica, provoca la revalorización de:

[...] temas humanos fundamentales, redescubiertos por la mejor comprensión de la naturaleza e incluso por la vida más sana y sencilla de pueblos hasta hace poco considerados atrasados; [...] muy especialmente, con

³⁷⁹⁴ Tàpies señala a Joseph Needham como una importante fuente en su estudio sobre la ciencia y civilización china y reseña varias de sus obras fundamentales: *Ciencia, religión y socialismo*, Grijalbo, Barcelona, 1978; *Dentro de los cuatro mares. El diálogo entre Oriente y Occidente*, Siglo XXI, Madrid, 1975; *La gran titulación, ciencia y sociedad en Oriente y Occidente*, Alianza, Madrid, 1977, *Science and Civilisation in China*, The University Press, Cambridge, 1954.

³⁷⁹⁵ R.A., p. 158.

³⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 159.

*la gran irrupción sobre nuestra cultura de los recientes estudios y prácticas orientalistas, a menudo muchos se sienten avergonzados al compararlo con la barbarie de nuestra sociedad occidental [...]*³⁷⁹⁷

Estas *viejas sabidurías* de la cultura asiática, -siempre según Tàpies- se anticiparon al marxismo en muchos de sus aspectos: el materialismo filosófico, la idea de la dialéctica, la lucha de contrarios, la primacía de las relaciones éticas terrenales por encima de las cuestiones sobrenaturales, el antidogmatismo, la idea de la incorporación de la Estética a la praxis social... Son concepciones filosóficas durante mucho tiempo escamoteadas por los poderes oficiales europeos que, incluso, han renunciado a la vieja idea de la implantación del reino de Dios en la tierra³⁷⁹⁸.

La consecución del *pensamiento no dual* pasa por la superación de diversas dicotomías, a través de la recuperación de la unidad del hombre:

*Y no se conseguirá con creencias que se valen en dualismos separadores (natural y sobrenatural, espíritu y materia, alma y cuerpo, Dios y el mundo...) sino con creencias unitarias que se alimenten de la dinámica del conocimiento viejo y nuevo, objetivo y subjetivo, de la experiencia tanto científica como espiritual*³⁷⁹⁹.

Es en la *razón*, donde se produce la discriminación de la realidad. En la naturaleza, en la *realidad última*, no existe este dualismo:

*[...] la lógica y el sentido, con su inherente dualidad, son propiedades del pensamiento y del lenguaje, pero no del mundo real. El mundo concreto, no verbal, no contiene clases ni símbolos que signifiquen o quieran decir otra cosa que sí mismos. En consecuencia. No contienen ninguna dualidad, porque la dualidad surge solamente cuando clasificamos, cuando distribuimos nuestras experiencias en cajas mentales*³⁸⁰⁰.

La superación de la visión dual del mundo, conllevaría un cambio radical en la relaciones interpersonales y de las personas con las cosas. Tàpies entiende que una percepción de la realidad superadora de las dicotomías dualistas, aúna modernidad (materialismo dialéctico) y tradición, en este caso, tradición del pensamiento extremo-oriental, que coincide con la visión del mundo de la nueva ciencia:

Los orientales tal vez no nos ganan en técnica -aunque muchos lo discutirían- pero lo seguro es que nos han adelantado en siglos en la comprensión de la necesidad de superar este dualismo -y decimos superar, no hacer con él una mezcla- que ha dividido almas y cuerpos, y a estos del todo,

³⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 160.

³⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 161.

³⁷⁹⁹ V.A., p. 33.

³⁸⁰⁰ WATTS, A., *El camino del zen*, *op. cit.*, p. 98 y 99.

*convirtiéndonos en lo que Watts ha llamado "unos egos en unas cápsulas de piel" completamente insolidarios, los unos con los otros y, todos juntos, con la naturaleza. En la cultura china nunca han tenido importancia ni el idealismo metafísico ni la teología, La concepción de Dios-Creador, en China, parece ser que no ha existido nunca. Y en parte por eso su antiguo unitarismo ha aceptado tan fácilmente el moderno materialismo dialéctico. Porque, como dice también Needham, era algo que estaba de acuerdo con lo que ellos mismos habían comenzado a engendrar cinco siglos antes de Cristo*³⁸⁰¹.

La idea de la *visión no dual* a la que tanto la física moderna, como en su día la sabiduría oriental, han llegado, tiene también -aunque minoritaria- su tradición en Occidente, singularmente, como señala Tàpies, en William Blake o Meister Eckhart, que participaron de esta idea³⁸⁰².

Dice William Blake:

*Para ver un mundo en un grano de arena
y un cielo en una flor silvestre,
sostén la infinidad en la palma de tu mano,
y la eternidad en una hora*³⁸⁰³.

Y, sin duda, la idea de las "mónadas" de Leibniz como sustancias fundamentales del universo tiene gran similitud con el budismo y la teoría del "bootstrap"³⁸⁰⁴o, en expresión de Tàpies, *este tejido que lo comunica todo con todo*³⁸⁰⁵.

Efectivamente, Leibniz dejó dicho:

*Cada porción de la materia puede concebirse como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores, es también ese jardín o ese estanque*³⁸⁰⁶.

Y es que, como ha dicho Joseph Needham, Leibniz fue un buen conocedor de la filosofía china a través de las traducciones de los jesuitas³⁸⁰⁷ y tuvo una profunda influencia sobre su filosofía:

*La idea de Leibniz de la armonía preestablecida fue una de las formulaciones más chinas que jamás se incorporó al proceso del pensamiento filosófico europeo*³⁸⁰⁸.

³⁸⁰¹ B.N., p. 171.

³⁸⁰² V.A., p. 57.

³⁸⁰³ Citado en CAPRA, F., *El Tao...*, op. cit., p. 338.

³⁸⁰⁴ *Ibid.*, pp. 338-339, en referencia a LEIBNIZ, W. G., *Monadología y discurso de metafísica*, Sarpe, Madrid, 1984, p. 51

³⁸⁰⁵ E.A., p. 82.

³⁸⁰⁶ LEIBNIZ, W.G., op. cit., p. 51.

³⁸⁰⁷ NEEDHAM, J., *Diálogo de los cuatro mares. El diálogo entre Oriente y Occidente*, Siglo XXI, Madrid, 1975, (1964), p. 93. Ver también, B.N., p. 172.

³⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

El hecho de la existencia, en diferentes tiempos y culturas, de la idea de la *unidad fundamental de todas las cosas*, debe enmarcarse en el contexto del pensamiento tapiésiano en relación a su creencia de que existen unos *valores eternos*³⁸⁰⁹ y universales que se encuentra inmersa en esa gran corriente de pensamiento a la que hace referencia como sistema, a la vez filosófico y ético, tan antiguo y tan nuevo, y que Needham también entiende que une Oriente y Occidente: la *philosophia perennis*³⁸¹⁰, por lo mismo que Ananda Coomaraswamy, en relación a la teoría estética, considera los puntos de vista orientales y occidentales, al menos prerrenacentistas, *representantes de una única verdad de hecho*³⁸¹¹.

Tanto la visión de W. Blake, como la concepción del universo de Leibniz, pertenecen a una tendencia, minoritaria en Occidente, que se corresponde con la idea del *Anima Mundi*, -a la que ya hemos hecho referencia, y en cuya corriente consideramos inmerso el pensamiento tapiésiano-, y que, sustancialmente, hace referencia a un *alma entendida como movimiento, como flujo que interpenetra la entera naturaleza*³⁸¹², sin necesidad de un poder externo trascendente; concepción que recibe plenamente el movimiento romántico y se opone radicalmente al *Espíritu del tiempo* en su concepción mecánica cartesiano-newtoniana, del mismo modo que el organicismo de la *nueva ciencia* y la *ecología profunda*, de las que participa Tapiés, se oponen radicalmente en la actualidad a la explotación industrialista. En ambos casos se manifiesta el común denominador de una concepción del mundo en el que el hombre no es el dueño de la naturaleza.

En la praxis fundamenada en la idea del *pensamiento no dual*, pretende actuar sobre la obra *sin fijar la mente (kokoro tomuna)*, principio aplicable a todas las artes extremo-orientales. Se trata de entender las cosas en su *mismidad*, evitando la ignorancia (*avidya*) y los sentimientos por la apariencia (*klesa*)³⁸¹³. La superación del pensamiento dual implica una intensa relación entre un cierto estado anímico y la percepción del mundo y de la vida no fragmentados:

*Este espíritu sólo es captado cuando la mente está en completa armonía con el principio de vida, esto es, cuando se alcanza un cierto estado de mente conocido como mu-shin (wu-hsin en chino, "no mente" En la terminología budista), esto significa ir más allá del dualismo de todas las formas de vida y muerte, bien y mal, ser y no ser. Aquí es donde todas las artes se fusionan en el zen*³⁸¹⁴.

³⁸⁰⁹ E.A., p. 188.

³⁸¹⁰ NEEDHAM, J., Diálogo..., *op. cit.*, p. 87.

³⁸¹¹ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 8.

³⁸¹² ARGULLOL, R., El Héroe y el Único, *op. cit.*, p. 140.

³⁸¹³ SUZUKI, D.T., p. 74.

³⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

De nuevo, Tàpies, en línea con la pretensión estética de conciliar los contrarios, propugna aquí, pero ahora desde la perspectiva del pensamiento oriental, la superación de la antinomia dualista que conculca los viejos modelos positivistas y presta la base ideológica a la sociedad para luchar, con una perspectiva claramente ecológica, contra la alienación y el carácter destructivo del industrialismo salvaje:

Con ello, la que se ha llamado antigua "disociación" o "esquizofrenia" europea tal vez comenzará a ser sustituida por una concepción no dualista y orgánica del universo que quién sabe si acabará, definitivamente, como ha dicho el sinólogo Joseph Needham, con la "confusa danza en la que se han metido los europeos desde los primeros tiempos, oscilando entre el espiritualismo teológico, por una parte y el materialismo mecanicista, por la otra". "Dios y los ángeles frente a los átomos y el vacío, creación contra evolución, sotana y alba en pugna con la desnudez de Afrodita" ³⁸¹⁵ todo el maniqueísmo de una maneras de entender el mundo que -no nos cansaremos de repetirlo- ha tenido y tiene todavía enormes y tal vez desastrosas consecuencias. Y que no se nos venga con el tópico de que gracias a esta mentalidad occidental han tenido lugar los espectaculares progresos de la técnica, porque, por poco consciente que se sea de a costa de quién y de qué se ha progresado, uno llega a avergonzarse de ir en automóvil, de mirar el invento de la televisión tan frecuentemente cretinizante o de valerse de tantos gadgets superfluos que están convirtiendo el mundo en un depósito de basuras ³⁸¹⁶.

El redescubrimiento de las tradiciones orientales y la percepción de un mundo no fragmentado que proporciona el *pensamiento no dual*, ha provocado la revalorización de ciertos aspectos o tendencias tradicionales más o menos heterodoxas de la historia de las ideas en Occidente. Y es la misma ciencia moderna occidental, -en una tendencia francamente minoritaria-, desarrollada en los últimos tiempos la que ha ratificado sus intuiciones:

Y los occidentales también hemos redescubierto los aspectos de nuestra propia tradición que se aproxima a esa misma idea (de Heráclito y los neoplatónicos a Nietzsche o Heidegger, pasando por ciertas figuras de la patristica y los grandes místicos europeos). Pero la novedad radica en el hecho de que ahora es la ciencia (con todo lo que representa de análisis riguroso y de prueba segura) y, en especial, como hemos explicado, los estudios recientes sobre las funciones superiores del cerebro, la que está afianzando dicha tendencia ³⁸¹⁷.

³⁸¹⁵ Se refiere aquí Tàpies a la obra NEEDHAM J., Dentro de los cuatro mares. Diálogo entre Oriente y Occidente, *op. cit.*

³⁸¹⁶ B.N., pp. 170 y 171.

³⁸¹⁷ V.A., pp. 86-87.

De nuevo aquí, se afirma que esta visión del mundo, que es necesariamente una experiencia individual e íntima, requiere de una exigente preparación personal, máxime si se elige el camino del arte:

*Eso lo saben bien los orientales, según afirma el filósofo japonés Yasuo Yuasa, el concepto de unidad espíritu-materia, o alma-cuerpo (shinshin ichinyo)..., Es una expresión idiomática muy corriente en el budismo Zen y, como es sabido, forma parte de toda la tradición asiática. Sin embargo no quiere decir que la conciencia no dual esté siempre presente en la vida de cada día, sino que, mejor, se trata de un "estado de conciencia modificado", más elevado, que generalmente se denomina "satori" (conocimiento perfecto) y tiene que realizarse mediante un entrenamiento especial. Esfuerzo y entrenamiento para los cuales el arte puede ser una ayuda a veces esencial, como asimismo se conoce bien en Oriente*³⁸¹⁸.

La concepción del mundo desde el *pensamiento no dual* aflora en la historia del arte como superación de la visión tridimensional clasicista del espacio y coincide con la percepción de la realidad de la nueva ciencia:

*[...] el "tejido cósmico unificado" que hoy aceptan incluso los detractores de aquella interpretación. Y no hace falta decir que para el arte ello se concreta en un contínuum de imágenes orgánicas y ecológicas que descartan también cualquier representación que aún mantenga una vieja visión central, fragmentada, euclidiana y mecanicista propia de la realidad clásica*³⁸¹⁹.

Esta nueva visión del mundo coincide con la noción de *vacuidad* de la tradición budista, pero que ya se encontraba formulada por el pensamiento indio (*Sūnyatā*), como vimos anteriormente³⁸²⁰.

La recepción del pensamiento extremo-oriental y la aceptación de este camino o *tao* hacia la unidad primigenia, sirve a Tàpies para plantear, en perfecta concordancia de su propia idea del arte como gnosis, la superación de la antigua contraposición entre *idealismo* y *realismo*, entre conocimiento y acontecimiento, entre lo fáctico y lo racional, pues la epistemología del budismo zen, al rechazar los conceptos en favor de la *intuición* y la *experiencia*, exige al observador que se libere de las mediaciones. Así es posible un primer paso hacia la superación de la dualidad en la percepción de la realidad:

[...] toda discriminación o separación que encontramos, o, más bien, que hacemos, es una creación posterior, aunque aquí el concepto de tiempo no debería intervenir. El objetivo del zen es, pues, restaurar la experiencia de la

³⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁸¹⁹ B.N., p.183.

³⁸²⁰ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 239

*inseparabilidad original, lo que significa, en otras palabras, volver al estado original de pureza y transparencia. Esta es la razón de que la discriminación conceptual esté tan desacreditada en el zen. A los que persiguen la identidad y la tranquilidad se les debe advertir: están manejando conceptos; dejemos que los hechos surjan y vivamos en ellos y con ellos*³⁸²¹.

Es por eso por lo que el conocimiento que proporciona el arte se convierte en el instrumento que influirá en el objetivo último de la estética tapiesiana: la vida cotidiana:

*Cuando saben impregnar todas las cosas de la vida cotidiana y toda nuestra conducta con aquella "sustancia de los sueños" hecha de blanco y negro que constituye lo que llamamos "realidad"*³⁸²².

Es importante recibir y asimilar las enseñanzas de los antiguos maestros, pero nada puede sustituir a la *experiencia de la realidad*, individual e íntima, que nos lleve hacia la unidad primigenia:

*Que sea cada uno quien viva en sí mismo la enseñanza debidamente actualizada de tantos maestros de espiritualidad antiguos y modernos. Y, sobre todo, de algo que, bajo diferentes nombres, es básico en muchos de ellos, la vivencia de la unidad originaria, la experimentación íntima de la auténtica realidad total, 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*³⁸²³.

El sentimiento de *unidad originaria* no es ni más ni menos que la *experiencia mística*, que tiene su tradición en Occidente, -de nuevo minoritaria- en los *desobedientes* a las instituciones eclesiásticas, lo que Carl Gustav Jung llama - como ya hemos visto anteriormente- *participación mística en las cosas* que el racionalismo ha eliminado pero que renace en los sueños como *naturaleza originaria*, solo que, precisamente porque *es naturaleza*, utiliza su propio lenguaje, un lenguaje que no alcanzamos a comprender racionalmente³⁸²⁴.

En el budismo zen la *realidad última* se identifica con el principio de *vacuidad*, que en la filosofía occidental designa lo *absoluto*. *Realidad última*, *Vacuidad* o *Absoluto* es el lugar de unidad al que debe regresar el hombre desde la desintegración que ha provocado su mente racional. En este principio todas las artes se relacionan pues tienen un mismo fundamento:

[...] *Cuan estrechamente se acercan la enseñanza del arte y la del zen. El aprendizaje de la técnica se corresponde con el aprendizaje intelectual en el*

³⁸²¹ B.N., p. 167.

³⁸²³ V.A., p. 33.

³⁸²⁴ JUNG, C. G., "Acercamiento al inconsciente" en VV.AA., El hombre y sus símbolos, *op. cit.*, p. 95.

*zen en su filosofía y, en ambos casos, zen y esgrima, la destreza técnica no cubre todo el campo de la disciplina. En ambos casos se requiere alcanzar la realidad última, que es la Vacuidad o lo Absoluto y que trasciende todos los modos de relatividad. En la esgrima toda la enseñanza técnica se debe olvidar y el inconsciente se debe quedar sólo para manejar la situación, y así la técnica desplegará sus milagros automática y espontáneamente. Así también en el zen cualquier forma que pueda adoptar la conceptualización se debe expulsar de la mente, y entonces la vacuidad se revela, iluminando un mundo de multiplicidades. Por esta razón podemos afirmar que el principio de la disciplina zen impregna todas las artes tal como son estudiadas en Japón. La experiencia personal del sentido interior en cualquier arte a que un hombre pueda dedicarse debe ser algo totalizador*³⁸²⁵.

Así, superada la técnica, la personalidad del artista, forjada a través de una intensa disciplina, es la que impregna el objeto artístico para que sugiera la *unidad primigenia*, una realidad en la que todo está relacionado con todo.

17.1- ARTE Y *EMPATIA*. SUPERACIÓN DE LA DICOTOMÍA SUJETO/OBJETO.

Cuando tratamos el problema gnoseológico³⁸²⁶, vimos cómo, Tàpies, señalaba el carácter extremadamente ambiguo del término "realidad" y su convicción de la insuficiencia, cuando no incorrección, de la visión clásica y naturalista del mundo y su traslación, en el ámbito estético, a la noción de *realismo*.

La visión del mundo de la ciencia tradicional ha producido incontestables beneficios materiales en Occidente. Pero la persistencia de esta visión en los tiempos que no le corresponden puede tener consecuencias nefastas:

*Para decirlo con palabras del físico Fritjof Capra, esta creencia clásica, que sostiene la nueva ciencia coincidiendo con ciertos aspectos de la visión "mística", especialmente de las culturas orientales- "nos está separando de la naturaleza y de nuestros semejantes, favorece la injusticia en la distribución de los recursos naturales, engendra el desorden económico y político, desarrolla la violencia espontánea o institucionalizada y crea un entorno sucio y contaminado donde la vida se hace físicamente imposible y mentalmente malsana"*³⁸²⁷.

Contrariamente, la percepción de la unidad del mundo permite un verdadero progreso. Y el arte puede indicar muy eficazmente el camino:

³⁸²⁵ SUZUKI, DT., El zen..., *op. cit.*, p. 106.

³⁸²⁶ Ver p. 349 y ss.

³⁸²⁷ B.N., p. 179.

Tradicionalmente se dice que los orientales experimentan una intimidad entre todos los seres vivos y que ven los animales, las plantas y las piedras como algo semejante a ellos mismos, que participa con ellos en una misma "realización" universal. La obra de arte pertenece, entonces, a este conjunto, y, según la paradójica expresión de Tsudzumi, consiste en una verdadera "realización de la realidad". Por esto no es nada extraño que en Oriente las diversas artes se interfieran y sobre todo que a veces se confundan con las mismas acciones humanas; que se lleven incluso encima en forma de vestido o que vayan unidas a todos los objetos de uso de la vida cotidiana. Una auténtica participación o comunión creativa establecida entre el arte, el hombre y la naturaleza. Hasta las formas de su pintura, arquitectura, jardinería [...] obedecen a una finalidad idéntica de darnos la sensación del "todo que fluye" y que "todo es inconstante y mudable", cosa que corresponde en especial a la idea fundamental del budismo³⁸²⁸.

Esta "realización de la realidad" proviene de la aplicación del *principio de indelimitación*, formulado por la filosofía oriental, -al que ya hemos hecho referencia en relación a los géneros- y que, como señala Tsuneyoshi Tsudzumi, también afecta al problema de la relación entre *sujeto y objeto*, pues, al evitar la separación, como sucede en Occidente, entre el "yo" y el "no yo", se produce una *intimidad entre todos los seres vivos y hasta entre los hombres y los minerales*, así como la consideración del ser individual no como un ente cerrado, sino como un *punto de condensación del todo que fluye, ya que el alma del mundo pasa a través de todo*³⁸²⁹. Así, la superación de la distinción entre sujeto y objeto en la estética oriental y el pensamiento tapiesiano aproxima un poco más al hombre a la recuperación de la totalidad.

A esta misma cuestión llegó Martin Heidegger, al tratar, por influencia de los textos y las conversaciones con estudiosos orientales, las nociones relacionadas con su propia problemática filosófica³⁸³⁰, comprendiendo, a pesar de las distancias conceptuales y lingüísticas, la suma importancia del diálogo entre Oriente y Occidente:

*No obstante, aquí tiene lugar algo apasionante, y, según creo, esencial para el futuro cuando, después de siglos, la devastación haya sido superada*³⁸³¹.

Y, precisamente, la puerta por la que Heidegger entendía se podía hallar un camino de diálogo entre la tradición occidental, -concretamente el pensamiento medieval (Eckhart) y la filosofía de la Grecia clásica-, y la

³⁸²⁸ *Ibid.*, p. 92.

³⁸²⁹ TSUDZUMI Tsuneyoshi., *El arte japonés*, *op. cit.*, pp.13 y 14.

³⁸³⁰ SAVIANI, C., *El Oriente de Heidegger*, *op. cit.*, p. 22. Es conocida la idea de Heidegger de que la lengua mas apta para el pensamiento filosófico era el alemán, respecto a lo que llegó a decir: *En donde no hablo mi lengua natal, permanezco escéptico.*

³⁸³¹ *Ibid.*

oriental, era en torno a la relación entre el *ser* y la *nada*, muy relevante, porque condiciona la relación *sujeto-objeto*³⁸³².

Efectivamente, la superación de la dicotomía sujeto/objeto, según el filósofo japonés Kitaro Nishida, se obtiene a través de la *experiencia pura, no reflexionada, objetivada y subjetivada por una conciencia contenida en la escisión sujeto-objeto*; en el caso de Nishida, a través de la meditación *zazen*³⁸³³.

Esta noción impregna inevitablemente el ámbito estético, pero también lo desborda. Así, la identidad del sujeto/objeto se puede dar en la experiencia de la contemplación del arte, pero también, como afirma Tàpies, siguiendo el *Tao-te Ching*, es posible la experiencia de la *identidad interna entre el hombre y la naturaleza*³⁸³⁴.

Y esta experiencia está íntimamente relacionada con el principio de *vacuidad*, formulada por la filosofía oriental y recogida por Heidegger:

*La "Experiencia pura" como prueba de la ausencia del yo y la ausencia de objeto en la única realidad" (es) una experiencia de la Nada*³⁸³⁵.

Se trata, en el pensamiento de Heidegger, de la *Nada absoluta*, coincidente con el citado K. Nishida, mediante la *experiencia pura, directa* en la que *se conoce la realidad como es*, mediante la intuición y *sin discernimiento mental o reflexión* y en contraposición a la *experiencia indirecta de las ciencias*³⁸³⁶, exactamente en el mismo sentido en que se muestra como idea nodal en el pensamiento tapiesiano: se trata de la experiencia de la *Nada (Śūnyatā)*, de donde todo procede, y que se opone frontalmente al *desafío nihilista del dominio planetario de la técnica, de matriz occidental-europea*³⁸³⁷:

En la pintura como en la poesía, está el ideal taoísta de la comprensión e integración con la armonía de la naturaleza; pero no comprensión racional al modo científico, sino quedarse "sin saber sabiendo, toda ciencia trascendiendo". Una comprensión intuitiva que produce dentro del cuerpo-espíritu una experiencia psicológica que, como el aroma de la rosa, no puede ser explicada en palabras. [...] El poeta y el científico ven el sol de modo muy diferente y ambos tienen razón. Lo que importa es el efecto que cada forma de ver tiene sobre la vida de la persona que percibe. Para manipular la naturaleza es buena la visión del científico, pero para comprender sirve mucho mejor la visión del poeta. Los chinos son "connaisseurs" de la vida, dominan el arte de disfrutarla y saben que para ello es preciso aprender a gozar de las

³⁸³² *Ibid.*

³⁸³³ GONZÁLEZ VALLES, J., Historia de la filosofía japonesa, *op. cit.*, pp. 332 y 333.

³⁸³⁴ M.P. 335.

³⁸³⁵ SAVIANI, C., El Oriente de Heidegger, *op. cit.*, p. 35.

³⁸³⁶ GONZÁLEZ VALLES, J., Historia de la filosofía japonesa, *op. cit.*, pp. 333-335

³⁸³⁷ SAVIANI, C., El Oriente de Heidegger, *op. cit.*, p. 31.

*pequeñas cosas. El paradigma de su sabiduría en el arte de vivir es la ceremonia del té [...] lo infinito en lo intrascendente... "Cuando las puertas de la percepción están limpias, todo se ve tal como es: infinito y eterno" (W. Blake)*³⁸³⁸.

La disciplina personal que exige cualquier forma de arte desarrollada por la praxis oriental tiende hacia esa *armonía*, (en japonés *wa*), no lineal, no racional, sincrónica con las resonancias del universo. Y la experiencia del arte, en lo concreto de las obras es, según Tàpies, el camino más directo hacia la creación de esas *resonancias*, vehículo eficaz hacia una nueva visión del mundo, acorde con las grandes tradiciones que, mediante la reunificación entre sujeto y objeto, impulse un mayor respeto hacia nuestro entorno:

*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 rival. De tal manera que el momento supremo sobrepasa necesariamente 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 fuerzas dinámicas del cosmos y nuestro yo. Por eso 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 el conjunto de los seres, desvelar los sentimientos altruistas y hacer sentir un respeto infinito por el Todo. Una experiencia contemplativa que empieza en nuestra intimidad corporal, pero que hoy se sabe que es de vital importancia para la sociedad, para tantos que no encuentran sentido a la vida ni saben cómo fundamentar los valores y sobre cuya eficacia ha estado de acuerdo gente muy diversa, desde maestros espirituales de todos los tiempos hasta estudiosos del psicosomatismo, sociobiólogos, teóricos de la física cuántica y, por descontado, todos los que tienen la sensibilidad adecuada para amar el arte*³⁸³⁹.

Así, la noción de *vacuidad*, más allá de la noción de *Einfühlung*, tiene profundas consecuencias en la superación de la dicotomía entre sujeto y objeto:

Exhorta a sus adeptos a relacionarse directamente con sus objetos, cualesquiera que éstos sean. A menudo hablamos de identificación en nuestra disciplina zen, pero esta palabra no es exacta. La identificación presupone la oposición original de dos términos, sujeto y objeto, pero la verdad es que desde el principio no hay dos términos opuestos cuya identificación deba

³⁸³⁸ RACIONERO, L., Textos..., *op. cit.*, p. 20.

³⁸³⁹ V.A., p. 27.

*realizar el zen. Sería preferible decir que nunca ha habido separación alguna entre sujeto y objeto*³⁸⁴⁰.

Y, en el mismo sentido, dice la ciencia moderna:

*Como contraste al concepto mecánico occidental, el concepto oriental del mundo es "orgánico". Para el místico oriental, todas las cosas y sucesos percibidos por los sentidos están interrelacionadas, concertadas, y no son sino diferentes aspectos o manifestaciones de la misma realidad definitiva. Nuestra tendencia a dividir el mundo percibido en cosas individuales y separadas, y a experimentarnos nosotros mismos (sentirnos) como egos aislados en este mundo se ve como una ilusión que viene de nuestra mentalidad medidora y categórica. Se le llama "avidya" o ignorancia en la filosofía budista y se considera como el estado de una mente confusa que ha de ser superado*³⁸⁴¹.

17.2. SUPERACIÓN DE LA DICOTOMÍA ESPIRITUAL/MATERIAL.

En su discurso, Tàpies acepta momentáneamente la dicotomía espiritual/material, por la inevitabilidad de su uso vulgar. Y, abocado a elegir entre lo espiritual, encarnado en las actitudes sectarias que, rechazando el mundo, *sostienen la primacía del espíritu* y, por otra parte, las *concepciones materialistas y sensuales* de la vida, se inclina sin dudarle por estas últimas, porque al menos tienden a ver *las cosas como son* y porque esta idea ha sido acogida por los artistas que han *ingeniado maneras de poder cantar al mundo*³⁸⁴².

Se pone así en valor el arte que ha cantado a la vida, la vida real, que ha inspirado a las vanguardias pero que se encuentra también en el arte medieval, encarnado en las imágenes marginales de los códices que acogen incluso lo feo y lo terrorífico, *las costumbres populares, escenas humanas, objetos sencillos y cotidianos*, que contradicen con su *amor a la vida* a las divinidades o personajes centrales³⁸⁴³.

De hecho, parece como si los artistas de todos los tiempos hubiesen desconfiado de todo aquello que les aleja de *"nuestro mundo y nuestra carne"*. Y porque:

[...] *si el mundo es ya tan hermoso [...] ¿qué más nos pueden dar en otra vida?*³⁸⁴⁴

³⁸⁴⁰ SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p. 239.

³⁸⁴¹ CAPRA, F., *El tao...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁴² R.A., p. 135.

³⁸⁴³ B.N., p. 169.

³⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 170.

Pero tampoco se puede caer en el materialismo simplificado ni en el positivismo, contra los que reaccionaron los artistas más válidos de la vanguardia, como la muy legítima y eficaz valorización de lo espiritual en Kandinsky, plasmada en su obra "De lo espiritual en el arte", o Mondrian, cuyas nociones, empero, tanto de lo espiritual como de sus fundamentos intelectuales han sido hoy en día superados por la lectura directa de los textos del hinduismo, del taoísmo o del budismo, a los que aquellos artistas no tenían acceso. Son los textos de la *antigua espiritualidad de Oriente* que, a su vez, se han mostrado en confluencia con las corrientes de pensamiento inspiradas por la nueva ciencia³⁸⁴⁵:

*No es preciso abdicar del materialismo para establecer un diálogo profundo con la espiritualidad*³⁸⁴⁶.

Los artistas de la vanguardia han estado fuertemente influidos por *los maestros de espiritualidad que frecuentaban o leían con fruición*. Estos maestros de espiritualidad no son otros que los que beben de *las fuentes espirituales del arte oriental que han gravitado sobre estos artistas, de la pintura china al arte zen japonés, del tantrismo hindú a las tankas tibetanas, etc.*³⁸⁴⁷

La separación radical del par *espiritual/material* se ha ido mitigando en Occidente a través de las corrientes del pensamiento y la ciencia que propugnan el acercamiento entre las dos ideas:

Hoy más que nunca, claro está, las fronteras entre lo que se llama materialismo y espiritualismo no están apenas definidas. El materialismo ha ido evolucionando a medida que las ciencias físicas van transformado la misma idea de materia, que ahora parece que se haya volatilizado en fórmulas complicadas de energía, espacios curvos de más de tres dimensiones, y que incluso debe contar con elementos subjetivos, contrariamente a los famosos corpúsculos rígidos de los tiempos de Demócrito, Epicuro o Lucrecio, y de todo el "tocar y palpar" del realismo ingenuo. Y el materialismo, como se sabe, ha tenido que deshacerse de los viejos esquemas mecanicistas y deterministas para hacer suyos otros esquemas, ¡quizá más viejos todavía!, como son la dialéctica, el principio de incertidumbre, o incluso posiciones que antes se consideraban propias del idealismo filosófico. A pesar, sin embargo, de que la materia ya no es solamente lo que muestran los sentidos, no por eso se deja de creer en ello o de pensar que al fin y al cabo puede ser la única cosa existente.

También el espiritualismo, por su parte -incluido el teológico- se ha transformado considerablemente. Parece sin embargo que aquí no se han aportado apenas novedades en su propio campo y que sus cambios más bien lo han sido para irse adaptando a los descubrimientos irreversibles del materialismo moderno, en el marco general de la evolución que se ven

³⁸⁴⁵ V.A., 39.

³⁸⁴⁶ P.A., 67.

³⁸⁴⁷ V.A., p. 37.

*obligadas a hacer las fuerzas conservadoras por la presión de las progresistas. Pero sea como sea, y aunque en lo fundamental sigan existiendo peligrosas diferencias, es indudable que una importante aproximación se ha producido, y que es muy digna de ser aprovechada*³⁸⁴⁸.

Así, se ha producido en Occidente la tendencia a la conceptualización de una *espiritualidad pagana*. Pero ello, previamente, requiere la rehabilitación de ideas frecuentemente desechadas por obsoletas. Lo *trascendental* y lo *místico* son ideas necesarias en todos los tiempos, por lo que es conveniente para los jóvenes que lean a los *ancianos que están en el origen de tantas rebeldías*, a fin de que puedan observar cómo:

[...] *en sus páginas puede hoy hablarse de nuevo con toda naturalidad del parentesco de la "Belleza", con lo "Divino" y lo "Poético"*³⁸⁴⁹.

Y ello porque, si bien ya no podemos creer en *dioses y espíritus*, tampoco podemos caer en el simplismo positivista, por lo que es pertinente hablar de conceptos como *trascendental, numinoso, absoluto* y hasta *divino*³⁸⁵⁰.

Esta idea de lo espiritual -que conforma la *sabiduría de todos los tiempos-*, no está reñida con la idea de *materia* de la ciencia moderna, como así lo ha entendido Levi-Strauss cuando habla de la *ciencia de lo concreto*, o Bertrand Rusell, cuando afirma que no hay contradicción entre los sentimientos místicos y la ciencia y:

[...] *llega a aceptarlos como un medio de que "la mente alcance a ser un espejo de la vastedad del universo"*³⁸⁵¹.

El progresivo acercamiento entre las ideas de *materia* y *espíritu* ha provocado un cambio radical en la visión del mundo:

*A medida que nos acercamos a nuestros días, no se puede olvidar que la idea de "espíritu" se ha vuelto menos "espiritual". Como alguien ha dicho, más que salvar almas, ahora se trata de salvar hombres. Recordemos que los propios dioses, según anuncia Jung, están dejando el Olimpo para transformarse en conceptos filosóficos y de cara a la praxis, podríamos añadir, [...] basado en las nuevas teorías de la auto-organización del universo en el humanismo evolucionista, la ecología, la nueva sensibilidad holística, o la profundidad del vedanta y del zen*³⁸⁵².

³⁸⁴⁸ B.N., p. 170.

³⁸⁴⁹ P.A., p. 150.

³⁸⁵⁰ *Ibid.*

³⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 151.

³⁸⁵² V.A., p, 39.

El abismo tendido entre *ciencia y espiritualidad*, entre *razón e intuición*, entre *investigación analítica y visión holística*, entre *pensamiento lógico y sentimientos místicos*, ha sido también superado por la nueva ciencia y la visión del mundo *no dual* del pensamiento extremo-oriental. Y con ello se abre un nuevo camino de *progreso*:

En efecto, la nueva filosofía de la ciencia ha ido reduciendo en los últimos años muchas de estas viejas separaciones. Lo anunciaba bien la conocida frase de Bertrand Russell "la materia es menos material y el espíritu menos espiritual de lo que pensábamos". Gracias a esta nueva actitud de los científicos, la "conciencia no dual" ha empezado a dejar de ser el tabú que, como máximo se consideraba una rareza de algunos visionarios, de algunos poetas y artistas, cuando no de oscuros santones, especialmente orientales.

De hecho, en este aspecto se han operado ya muchos cambios, bien sea debido a los impulsos de algunos maestros o, sencillamente, por la madurez natural de la sociedad. La cuestión estriba en que, para muchos, la idea de "no dualidad" supone ya una de las grandes aportaciones a lo que llamamos modernidad y progreso. No en vano Occidente, sobre todo a partir la segunda mitad de nuestro siglo, se interesa cada vez más por las doctrinas (budismo, vedanta, taoísmo...) en las cuales la conciencia no dual es la diana de la máxima sabiduría³⁸⁵³.

Pero, si bien en Occidente se ha pretendido un acercamiento entre los dos conceptos del par material/espiritual, ha sido el pensamiento oriental el que ha proporcionado una respuesta más profunda. No se trata aquí ya de *procurar una aproximación*, sino de *superar la contradicción en sí misma*. Porque esta dicotomía se ha empleado en Occidente para *tantos fines*, como *hábil fórmula*:

[...] la separación de los dominios de Dios de los del César -como tantos conceptos que se nos sirven siempre como opuestos: trascendencia-inmanencia, espíritu-materia, idealismo-realismo, razón-imaginación, alma-cuerpo, sacerdote-ciudadano [...]³⁸⁵⁴

La visión del mundo fragmentado por el *pensamiento dual* ha producido *resultados conocidos*:

[...] masacres bélicas, nubes de consumo, egoísmo [...] del "civilizado" Occidente³⁸⁵⁵.

Estas dicotomías son negadas por la *espiritualidad antigua*, especialmente la oriental:

³⁸⁵³ *Ibid.*, p. 86.

³⁸⁵⁴ P.A., p. 152.

³⁸⁵⁵ *Ibid.*

[...] en el yoga, en el tantrismo erótico tibetano, en el taoísmo, en el budismo zen... y en todas las sabidurías que, al margen de rígidos teísmos y dogmas, propugnan una visión más integrada de la realidad y nos dan el ejemplo de un estimulante paganismo y de todo un mundo de recursos sorprendentes para un arte de vivir mucho más total y de acuerdo con nuestras facultades [...]³⁸⁵⁶

La filosofía oriental también acepta, cuando precisa hablar de ello, la división entre lo material y lo espiritual, pero su noción es ciertamente más flexible que la occidental. Por eso dice D.T. Suzuki:

*No me gusta este término (espiritual) en este contexto por las reacciones contrarias que puede suscitar. El original japonés es "ri" ("li" en chino). Ordinariamente significa "algo transcendental", "algo que está en contraste con las realidades concretas y prácticas", y está relacionado con la interioridad o suprasensualidad de las cosas*³⁸⁵⁷.

Según Tàpies, la discriminación de ambos conceptos es señal de ignorancia (*avidya*) que está siendo conculcada por los nuevos datos aportados por la ciencia moderna cuya visión del mundo organicista diluye la frontera entre las dos nociones³⁸⁵⁸.

Efectivamente, en perfecta concordancia con el pensamiento oriental, dice F. Capra:

*La nueva comprensión de la vida debe ser contemplada como la vanguardia científica del cambio de paradigma, desde una concepción del mundo mecanicista hacia una ecológica [...]*³⁸⁵⁹

La visión organicista y ecológica del mundo a la que ha llegado la ciencia moderna tiene su admirable paralelo en el *pensamiento no dual* de las tradiciones ancestrales. Así, por ejemplo, las investigaciones de James Lovelock, quien acuñó la *Teoría Gaia*, y Lynn Margulis supusieron la ruptura de la división radical entre las partes vivas y las partes no vivas de la tierra, al demostrar, entre otros fenómenos, que la erosión de las rocas es fundamental para la continuidad del ciclo vital en el planeta Tierra³⁸⁶⁰, lo que tiene su paralelo con el sentimiento oriental de que las rocas están vivas, de que *las rocas también poseen una conciencia*³⁸⁶¹. De hecho, en Japón, mucho antes de la introducción del budismo y su afirmación de la unidad fundamental del mundo, la tradición sintoísta ya poseía la noción de las rocas como objetos sagrados, marcando algunas de ellas con un lazo (*shime-nawa*) porque las

³⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

³⁸⁵⁷ SUZUKI, D.T. *El zen...*, *op. cit.*, p.73.

³⁸⁵⁸ B.N., p. 178.

³⁸⁵⁹ CAPRA, F., *La trama de la vida*, *op. cit.*, p. 20.

³⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

³⁸⁶¹ NITSCHKE, G., *El jardín japonés*, Taschen, Colonia, 1993, p. 9.

consideraban *go-shintai*, el lugar de la presencia divina³⁸⁶², conciencia, por cierto, que sigue muy viva en el Japón actual.

La superación de la contraposición materia/espíritu, según Tàpies, pasa por una *correcta comprensión del materialismo moderno* y esto ha de realizarse precisamente a través del *diálogo profundo con otras culturas, y especialmente las orientales*.

Este diálogo conlleva, por una parte, al rechazo de todo sistema que no cuente con un trasfondo filosófico y ético y por otra, fundamenta un auténtico *sistema*, a la vez muy antiguo y muy nuevo, que participa de la corriente de la *philosophia perennis* y que, lejos de lo especulativo, está orientado a las realizaciones prácticas, es decir, todo lo que se refiere al comportamiento en la vida cotidiana³⁸⁶³. Se trata de un ideal en el que coincide la recuperación del *hombre total* del pensamiento ilustrado y del regreso a la *unidad originaria* de la filosofía oriental.

17.3. UNIDAD Y BELLEZA.

El lugar último a donde nos lleva el *pensamiento no dual* es aquel en que reside el *prajñā inmutable*³⁸⁶⁴ que en el pensamiento oriental hace referencia a la sabiduría de la *Mente Única*, donde residen todos los *camino*s (*tao*, en chino, *do*, en japonés) y que aúna todas las artes. Es el lugar de reunificación del hombre con su propia naturaleza.

Y en este lugar reside la *belleza absoluta*, aquella que debería de tener su reflejo en el mundo real, en las contingencias de cada día. Es esa belleza que, como hemos visto anteriormente³⁸⁶⁵, reconoce Tàpies en las *grandes tradiciones espirituales*, en las que el arte tiene máxima importancia porque, en sus obras concretas, constituye la manifestación en la vida cotidiana de una belleza que se corresponde inversamente con la belleza y la bondad divina, *expresión de esa proyección tan humana que llaman belleza absoluta, y que, en algunas tradiciones, muchos creen que poseen los dioses*³⁸⁶⁶.

Son esas mismas *grandes tradiciones*, cuya continuidad debe ser el refugio último para la *philosophia perennis*, frente a la alienación del industrialismo, las que enlazan con la modernidad en su búsqueda de la *realidad última*, de una *verdad* que, en la tradición estética idealista, también está íntimamente relacionada con la *bondad* y la *belleza*.

La realización de esa belleza en la vida cotidiana no se limita a lo artístico, sino que se expande, abarcando la vida toda e impulsa idealmente un

³⁸⁶² *Ibid.*, p. 18.

³⁸⁶³ B.N., p. 172.

³⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 152.

³⁸⁶⁵ Ver p. 349 y ss.

³⁸⁶⁶ V.A., p. 27 y 28.

proyecto de futuro, hacia la construcción de un mundo mejor en todos los aspectos. Por eso se puede señalar la fuerte interrelación entre las nociones - que residen tanto en el pensamiento occidental como oriental-, de *iluminación, progreso y belleza*: podemos dar forma a la realidad a través de la lucidez de nuestras ideas que han de ser plasmadas en la propia organización de la vida, para tender hacia el perfeccionamiento de un mundo más bello³⁸⁶⁷.

La realización de este ideal, en el ámbito artístico, se concreta en la investigación y revelación de la *belleza de las infinitas formas y colores de los materiales de la Naturaleza*³⁸⁶⁸, pero, con ello, no se intenta la mera exhibición esteticista de las formas, sino la *sugerencia de la unidad primordial*³⁸⁶⁹, aquella que en la antigua sabiduría china se llamaba *i-p'in*, que ensalza la relación espontánea del hombre con el Universo, aquella que se precisa para llegar a ser un *conocedor* y poder apreciar la *auténtica belleza*³⁸⁷⁰, porque solo determinadas obras de arte provocan la *contemplación de la realidad absoluta* y la *experiencia del esplendor de la belleza*³⁸⁷¹.

En el mismo sentido, en la filosofía oriental, trascendidas las aparentes multiplicidades, se establece una íntima conexión entre *realidad y belleza*. En esta realización se concreta la consecución del regreso del hombre a la unidad primigenia:

[...] *la absoluta perfección de la Realidad, de la que todos venimos, a la que todos retornamos y en la que todos estamos; el mundo de la multiplicidad pasa y vuelve de nuevo, pero lo que está tras él conserva siempre su perfecta e inalterable belleza*³⁸⁷².

Esta belleza es la *belleza de la realidad última*, aquella que, aunque consista en una *función cerebral variable*, nos es necesaria, porque su contemplación, *-específicamente en el arte-* posee evidentes efectos terapéuticos³⁸⁷³.

Esta belleza es la consecuencia inmediata de la concepción de un mundo no fragmentado por la que el artista no solamente se aproxima a la naturaleza sino que él mismo *es* naturaleza. La revelación (*satori*) provoca el regreso del hombre hacia su primigenio origen³⁸⁷⁴. Por ello Tàpies encuentra en el pensamiento oriental el camino hacia la unidad del *hombre total* que la alienación de la sociedad industrial ha fragmentado.

³⁸⁶⁷ B.N., p. 152.

³⁸⁶⁸ M.P., p. 335.

³⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 336.

³⁸⁷⁰ R.A., pp. 141 y 142.

³⁸⁷¹ V.A., p. 81.

³⁸⁷² SUZUKI, D.T., *El zen...*, *op. cit.*, p.62.

³⁸⁷³ V.A., p. 72.

³⁸⁷⁴ B.N., p. 123.

En definitiva, esta nueva visión del mundo, contrariamente al *paradigma clásico de la realidad*, es aquella *vía mística* representada a través de los *símbolos tradicionales de todas las religiones*, alimentados por la *energía latente del Principio Único del que el hombre es parte*³⁸⁷⁵ puede coadyuvar a evitar el *hambre y la miseria en que se mantiene hundida gran parte de la humanidad* y las terribles crisis sociales, ecológicas y culturales³⁸⁷⁶.

17.4. SUPERACIÓN DE LA DICOTOMÍA ACCIÓN /REFLEXIÓN. SIEMPRE LA POESÍA.

Una de las técnicas de la tradición oriental que, según Tàpies, ofrece un camino hacia el *conocimiento*, es el *zazen*, sentarse en meditación³⁸⁷⁷.

Pero esta técnica ¿es *acción* o *reflexión*? Una vez más aquí, -siempre según Tàpies-, debemos desprendernos de la mentalidad dual típicamente occidental. Sentarse en meditación es a la vez acción y no acción; es reflexión y también ruptura con todo pensamiento reflexivo. Porque lo que se pretende es trasciende todo pensamiento y toda dualidad. Se trata del estado de *contemplación*, por el que podemos percibir la belleza de lo más ínfimo: unas briznas de paja³⁸⁷⁸.

Así, superando la dicotomía acción/reflexión, Tàpies indica que el objetivo último de todo arte y de toda actividad, incluso de las que parecen más pasivas, es la consecución de la *visión poética*:

*Y sólo a la luz de esta blancura interior que parece ascender para decirnos lo que somos realmente, nos parece hallar de nuevo la fuerza, necesaria para redescubrir la belleza que creíamos definitivamente perdida en el mundo: aquel suelo regado del poeta amigo, aquel beso de la mujer a la niña que nos describe, su espejo colgado en la pared que nos refleja nuestro interior, efectuando así el mejor juego de manos, la misma luz, ahora transformada, del mundo que continúa rodando*³⁸⁷⁹.

Estas cosas tan cotidianas, el suelo regado, un beso, un espejo... cobran un nuevo valor cuando son vistas *bajo una nueva luz*, cuando se ha obtenido una percepción nueva que, en la filosofía extremo-oriental proviene de la experiencia de la *vacuidad (Śūnyatā)*, aquella que, precisamente, disuelve la contraposición *acción/reflexión*:

³⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 319.

³⁸⁷⁶ R.A., p. 204.

³⁸⁷⁷ B.N., p. 64.

³⁸⁷⁸ *Ibid.*

³⁸⁷⁹ *Ibid.*

Por esta razón (actuar espontáneamente) el zen parece tomar partido a favor de la acción en contra de la reflexión, y se llama a sí mismo "sin mente" (wu-hsin) o "sin pensamiento" (wu-nien), [...]

Pero la reflexión también es acción [...] en otras palabras, si vamos a reflexionar, reflexionemos simplemente, sin reflexionar sobre la reflexión [...] De este modo el zen constituye una liberación del dualismo del pensamiento y la acción, porque piensa como actúa: con la misma cualidad de abandono, entrega o fe³⁸⁸⁰.

Tanto la mera especulación reflexiva como la inacción quedan invalidadas, así como las palabras, si no están directamente unidas a las cosas, a la experiencia³⁸⁸¹. Y esta experiencia, superadora de todas las antítesis, es la intuición poética. Acudamos en este sentido a la enseñanza de un maestro oriental al que le preguntan:

Cuando tanto la palabra como el silencio resultan inadmisibles, ¿cómo podemos hacer para no errar?

El maestro contesta:

*Siempre recuerdo a Kiangsu en marzo;
¡El canto de las perdices, el macizo de flores fragantes!³⁸⁸²*

Evidentemente, la contestación del maestro escapa totalmente a la lógica. La relación entre pregunta y respuesta no es nada evidente. Y sin embargo, la hay. Y es que no podemos percibirla mediante nuestra razón consciente, es decir, la *verdad lógica*, sino mediante la *verdad poética*. A una pregunta en busca de una explicación racional, el maestro opone una imagen: una imagen bella. Es precisamente esto lo que pretende el zen: romper el proceso lógico del pensamiento convencional, ruptura en la que deben participar, según Tàpies, tanto la reflexión como la praxis artística³⁸⁸³.

A modo de conclusión, oigamos a nuestro autor sobre cómo se puede superar la dicotomía acción/reflexión:

La percepción de la verdad se consigue por el discernimiento y no, en absoluto, por diez millones de actos" (Shankara) "La acción es el medio, el camino que conduce al conocimiento intuitivo" dicen todas las sabidurías. La contradicción es más aparente que real. Yerran los que, librados a la acción, menosprecian la realización contemplativa final. Yerran también los que

³⁸⁸⁰ WATTS, A., El camino del zen, *op. cit.* p.169. De hecho, en el pensamiento oriental, y concretamente en el budismo, la respuesta a una pregunta que pretende una respuesta lógica es precisamente una respuesta poética. Por ejemplo, si se pregunta qué es el *Buddha* se puede obtener la siguiente respuesta: "Una rama florida del ciruelo" o " El ciprés que está en el patio".

³⁸⁸¹ SUZUKI, D.T., El zen...*op. cit.*, p. 16.

³⁸⁸² WATTS, A., El camino del zen, *op. cit.* p. 217.

³⁸⁸³ A. E., p. 9.

*piensan que sólo apartándose del mundo alcanzarán la verdad. La "iluminación" puede aparecer en plena vida corriente. En el trabajo anónimo de cada día, en la más arriesgada carrera o en la obra del artista*³⁸⁸⁴.

18- LA SINGULARIDAD DE PAUL KLEE.

Tàpies entiende que la visión formulada por el pensamiento oriental ya no es exclusiva de Oriente, y algunos artistas excepcionales, incluso inconscientemente, participan, -o han participado-, de esa especial visión unitaria del mundo.

Así se justifica la referencia de Paul Klee, uno de los máximos referentes de Tàpies, en el apartado dedicado a Oriente.

Efectivamente, la personalidad de Klee, como vimos anteriormente, ya había sido puesta de relieve por Tàpies en relación a la significación de su obra como conexión entre las culturas tradicionales y la modernidad; pero aún se agranda más su figura desde la perspectiva de la estética oriental.

Se da igual en este artista la *búsqueda de lo absoluto* y la plasmación de una *realidad más allá de las aparentes multiplicidades*. Por ello su obra sobrevuela por encima de la vorágine de *ismos* y tendencias del siglo XX, que a su lado parecen la *exploración de parcelas limitadas*:

*Idas y vueltas..., olas que parece que van y vienen, todas con su pequeña lógica y sus muertos cargados a la espalda, pero que, evidentemente están movidas por vientos que corren por encima de todas ellas, que trazan arcos mucho más abiertos venidos de rebeldías más lejanas, poco amigas de anécdotas circunstanciales y de "modas que pasan de moda"*³⁸⁸⁵.

De nuevo encontramos aquí la noción de *perennidad* que relaciona a través de la historia culturas muy alejadas en el tiempo. El valor de la obra de Klee proviene de su enraizamiento en la *tradición romántica y simbolista*, se encuentra fuera de toda regla y está más allá de pretenciosos extremismos³⁸⁸⁶. La permanencia del valor de su obra lo es porque se asienta en la auténtica modernidad, una *historia completamente distinta*, que revalida generación tras generación hasta la actualidad. Ya en 1923 había provocado, como nos recuerda Tàpies, la siguiente declaración de Miró:

*Klee me ha hecho sentir que en toda expresión plástica hay algo más que la pintura-pintura, que hay que ir más allá para alcanzar zonas más emotivas y más profundas*³⁸⁸⁷.

³⁸⁸⁴ B.N., p. 111.

³⁸⁸⁵ R.A., p. 130.

³⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

³⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 130.

En la obra de Klee se conjuga pensamiento e intuición, pintura y poesía. Pertenece, por encima de las modas, a una *escuela de la razón* que se desarrolla desde Cézanne y llega hasta los pintores más recientes, en busca de su propia identidad y de la *especificidad de su lenguaje*³⁸⁸⁸.

Al igual que el dicho extremo-oriental "cuando todo el mundo está de acuerdo sobre la belleza aparece la fealdad", la personalidad de Klee, en palabras de Christian Geelhaar, se revuelve contra el "entusiasmo de los tiempos heroicos", incluso contra las reglas instauradas por la Bauhaus y la insuficiencia del "construimos y construimos". Porque, en palabras de Klee, *la intuición sigue siendo una buena cosa..., se puede hacer mucho sin ella, pero no todo*³⁸⁸⁹.

Se pregunta Tàpies qué sea, en Klee, aquello que hay *más allá de la pintura-pintura*. Se trata, en primer lugar, de una *cuestión de lenguaje*; de una *insobornable plasticidad, intraducible*; y también la expresión de *su poesía, de su pensamiento, de su personalidad*.

Pero lo fundamental es la plasmación del *juego supremo entre lo natural y lo sagrado* que el propio Klee supo expresar poéticamente:

*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 tiempo que a todas las fuerzas en movimiento... Entonces ya no existe ni doctrina ni herejía*³⁸⁹⁰.

La obra de Klee es excepcional en Occidente, precisamente porque, lejos de las posiciones teóricas seguras, se asienta a la vez en el mundo del espíritu y de la materia, superando la visión dual del mundo:

*¡Poder conciliar los contrarios! ¡Expresar de un solo golpe la pluralidad!*³⁸⁹¹

Así, observamos la profunda coincidencia de la filosofía que subyace en la obra de Paul Klee y el pensamiento oriental. Se trata de la misma visión del mundo.

³⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 131.

³⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 131. El texto a que hace referencia Tàpies se encuentra reproducido bajo el título "Búsquedas exactas en el dominio del arte", KLEE, P., *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos aires, 2007, p. 49. Dice así: *Construimos y construimos sin cesar, pero la intuición continúa siendo una cosa buena. Podemos bastante sin ella, pero no todo. Sin ella, podemos tener éxito durante mucho tiempo, lograr mucho y diversamente, conseguir cosas fundamentales, pero no todo. Cuando la intuición se une a la búsqueda exacta, ésta acelera su progreso de forma sobrecogedora. Y la exactitud dotada de alas por la intuición suele poseer la superioridad.*

³⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 132.

³⁸⁹¹ *Ibid.*

Por ello, podemos observar en Klee una característica que Tàpies reseña como común denominador de las diversas tendencias de la filosofía oriental: una visión no antropocéntrica del mundo; el hombre no es un ente separado de la naturaleza:

*El diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista condición sine qua non. El artista es hombre, es él mismo naturaleza, trozo de naturaleza en el área de la naturaleza*³⁸⁹².

Para Klee, al igual que estamos viendo en la concepción oriental del arte, la naturaleza no es aquello que debe ser imitado en su apariencia externa, sino *imitada* en su proceder:

*Ante todo, el artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma importancia apremiante que sus numerosos detractores realistas. No se siente tan sometido a ella, las formas detenidas no representan a sus ojos la esencia del proceso creador de la naturaleza. La naturaleza naturata importa más que la naturaleza naturada*³⁸⁹³.

Del mismo modo, como afirma Ananda Coomaraswamy, el arte asiático es *ideal* en el sentido de la *operación (ens naturans)*, no en la apariencia, (*natura naturans*)³⁸⁹⁴.

Y, exactamente en el mismo sentido que Tàpies, también Klee se siente heredero de la búsqueda de la *unidad* pretendida por el romanticismo:

[...] *el romanticismo de la fusión en el Gran Todo*³⁸⁹⁵.

Por todo ello, resulta ser Klee, según Tàpies, un particularísimo artista, cuya visión especial del mundo nos lleva a la conjunción de la exquisita *materialidad* de su obra, junto a una *espiritualidad* que antaño parecía ser concedida al arte por las religiones y que falta con frecuencia en lo contemporáneo, superando la contradicción, nefasta en Occidente, entre lo profano y lo sagrado, en busca de una *Realidad total*³⁸⁹⁶.

19- ORIENTE Y HUMANISMO.

[...] que tendrá forma de mano humana hasta el fin.

Joan Brossa (L'escarnidor de diademas)

³⁸⁹² KLEE, P., Teoría del arte moderno, *op. cit.*, p. 49.

³⁸⁹³ *Ibid.*, p. 29.

³⁸⁹⁴ COOMARASWAMY, A., La transformación..., *op. cit.*, p. 13.

³⁸⁹⁵ KLEE, P., Teoría del arte moderno, *op. cit.*, p. 28.

³⁸⁹⁶ R.A., p. 133.

Anteriormente hemos visto cómo Tàpies contrapone la noción de *humanismo de todos los tiempos* a lo que llama el *monopolio del Humanismo de Occidente*. Y, cuando habla del *humanismo de siempre*, se refiere, sobre todo, al humanismo de las culturas tradicionales de Oriente³⁸⁹⁷.

En una entrevista concedida a José Miguel Ullán, declaraba:

[...] *me sigue reconfortando mucho saber que hay una cierta sabiduría, la china concretamente, que es un humanismo. El hecho de que haya habido una cultura tan refinada y perfecta sin haber tenido necesidad de creer en cosas sobrenaturales, ni en dioses ni en santos, instaura un territorio en el que, de entrada, nos debemos sentir confiados. Por eso a mí me ha interesado el taoísmo y ciertos aspectos del confucianismo actualizado y, más concretamente, la fusión de budismo y taoísmo: el budismo zen*³⁸⁹⁸.

Y considera que la visión del mundo del humanismo oriental tiene su continuidad en la modernidad y la nueva ciencia. Es el humanismo de los *maestros espirituales de siempre* cuyas experiencias espirituales o místicas nos vuelven a vincular:

[...] *con un 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, [...] 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*³⁸⁹⁹.

Este es el humanismo que la vanguardia recuperó a partir de las *grandes tradiciones*³⁹⁰⁰.

Sin duda, ha existido un *humanismo* extremadamente valioso en Occidente:

*Naturalmente, [...] 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*³⁹⁰¹.

³⁸⁹⁷ *Ibid.*

³⁸⁹⁸ Entrevista con José Miguel Ullán en "Antoni Tàpies", Cuadernos Guadalupe, n.º 8, 1978.

³⁸⁹⁹ V.A., p. 39 y 40.

³⁹⁰⁰ P.A., p. 61.

³⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

Desde el comienzo de su producción teórica, ya en un escrito de 1955, Tàpies negaba la legitimidad del Humanismo clasicista en sus modos de representar el mundo, encorsetado por el academicismo y la estética normativa:

*Siento mucha aversión hacia todo cuanto huele a Academia, a Estética, a Humanismo (naturalmente entre comillas)*³⁹⁰².

Y, en otro lugar, ha dejado dicho:

*Del fango de nuestra "tierra de naufragos" emergían, naturalmente, los despojos de una cosa que se llamó Humanismo*³⁹⁰³.

Tàpies justifica la pérdida del valor del Humanismo en Occidente por estar caracterizado por un obsoleto antropocentrismo:

*En un momento dado sentí la necesidad de derribar la sobrevaloración del ser humano, de destruirla junto con todo el humanismo, en el sentido occidental*³⁹⁰⁴.

Este humanismo antropocéntrico y su visión clasicista fue adoptado por las ideologías dominantes, en su pretensión de dominio de la naturaleza:

*[...] si comprendiéramos que toda esa realidad no necesita a los hombres para existir, sin duda seríamos un poco más humildes y más respetuosos, no solo con la naturaleza, sino también con las personas que tenemos cerca*³⁹⁰⁵.

Más que la, hoy en día revisada, oposición entre clasicismo y romanticismo, es la superación de cierta visión y posición del hombre en el mundo lo que limita el valor del Humanismo clasicista y su representación naturalista de los cuerpos y objetos separados del espacio, visión de la realidad que, destruida por la ciencia moderna, fue efectivamente anticipada por la visión romántica³⁹⁰⁶. Y, según Tàpies, la cosmovisión que nos proporciona la ciencia moderna tuvo su antecedente más certero en Oriente³⁹⁰⁷.

En una entrevista realizada en 2002 por Jean Luis Andral, Tàpies afirma, en relación al contenido de su obra plástica, que ésta pretende abrirse a *otros niveles de realidad*, a fin de que el espectador pueda percibir la trascendencia,

³⁹⁰² B.N., p. 42.

³⁹⁰³ P.A., p. 59.

³⁹⁰⁴ CATOIR, B., Conversaciones..., *op. cit.*, p. 77.

³⁹⁰⁵ B.N., p. 336.

³⁹⁰⁶ CAPRA, F., La trama de la vida, *op. cit.*, p. 40.

³⁹⁰⁷ E.A., p. 79.

el *reverso de las apariencias*. Y la ruptura del pensamiento convencional hacia ese otro *nivel de realidad* tiene como fundamental consecuencia la superación del antropocentrismo. Porque el hombre es un microcosmos. Por eso su dolor representa a todo el dolor de la humanidad, y la conciencia de la pertenencia a algo más grande que nosotros mismos puede mitigarlo:

[...] *un cuerpo humano contiene toda la naturaleza, el cosmos entero, Mas allá de eso, a veces he sentido necesidad de evocar el sufrimiento siempre presente en la humanidad. Debemos aceptar que, en el fondo, el dolor nos acompaña desde que nacemos hasta que morimos. Pero existen medios de evitar ese dolor: El hinduismo y el budismo enseñan algunos caminos para liberarse de él*³⁹⁰⁸.

En este sentido, podemos hablar de un nuevo, y la vez muy antiguo, humanismo, el que Tàpies observa en la filosofía oriental, para la que el hombre sigue siendo, como en el humanismo renacentista, la medida de todas las cosas, pero ahora ya no en el sentido antropocéntrico, sino como ser constitutivo de la propia trama de la vida.

Tàpies ha reconocido la fundamental influencia en su propio pensamiento de las *ascendencias indomables* del arte y la estética india y su confluencia con la china, en la que reconoce un humanismo no restringido a un período de tiempo determinado:

*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 la 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 del auténtico humanismo de todos los tiempos*³⁹⁰⁹.

Y esta sabiduría pertenece a la perennidad de los valores esenciales de la humanidad, aquel que, mucho antes que el Humanismo europeo, incluso llegó a gobernar:

*Y para un artista, ¿puede haber acaso algo más sorprendente que el saber que en ciertos momentos, seguramente entre los menos desgraciados, aquella cultura estuvo incluso gobernada por poetas y pintores?*³⁹¹⁰

Paradójicamente, y contrariamente al humanismo occidental en el que la figura humana suele ser protagonista, el arte oriental habla de lo humano desde la representación de *casi nada*:

³⁹⁰⁸ B.N. p. 338.

³⁹⁰⁹ P.A., p. 61.

³⁹¹⁰ *Ibid.*

*Ya sabemos que es muy difícil traducir en palabras este tipo de emociones, que en ocasiones quién sabe si puede provenir de cuatro pinceladas que aparentemente no son nada. ¿Cómo expresar intelectualmente todo el humanismo, por ejemplo, que se desprende de una pintura china casi vacía?*³⁹¹¹

Es más, comprobada la decadencia de las ideologías y las religiones en Occidente, Tàpies piensa que es precisamente el humanismo contenido en las tradiciones del Oriente el que puede proporcionarnos nueva vitalidad para el arte, la cultura y, en fin, la vida:

*[...] no es extraño, decimos, que haya quien pueda imaginar que las artes, que toda una concepción estética de la vida, aquel "arte de vivir" del que tan a menudo nos habla el humanismo extremo-oriental pueda suplir viejas creencias y valores caducados. Un arte y todo un sentido artístico de la realidad que nos permita, como hemos dicho tantas veces, ir construyendo un mundo siempre mejor, más justo y más bello*³⁹¹².

Tàpies se refiere aquí, cuando habla del *arte de vivir*, al humanismo que propugna Lin Yutang en su obra "La importancia de vivir". Efectivamente, en el mismo sentido, dice este autor, tan estimado por Tàpies:

*Pensar es un arte, no una ciencia. Uno de los mayores contrastes entre el estudio chino y el occidental es que en Occidente hay un conocimiento tan poco humanizado, en tanto que en China preocupan más los problemas de vivir y no hay ciencias especializadas. Vemos en Occidente una invasión del pensamiento científico en el reino del conocimiento humanizado, que se caracteriza por una alta especialización y por el profuso empleo de terminologías científicas o semicientíficas. Hablo de pensamiento científico en su sentido vulgar, y no del verdadero pensamiento científico, que no se puede divorciar del sentido común por un lado y de la imaginación por otro*³⁹¹³.

Y este humanismo, el que hace referencia a la vida cotidiana, intuitivo e imaginativo, de la sabiduría asiática³⁹¹⁴ es el que ha recepcionado Tàpies.

20. ORIENTE, CIENCIA MODERNA, CONTRACULTURA, MOVIMIENTO ROMÁNTICO Y *PHILOSOPHIA PERENNIS*.

A la naturaleza hay que sentirla; quien sólo ve y abstrae puede pasar una vida analizando plantas y animales, creyendo describir una naturaleza que, sin embargo, le será eternamente ajena.

³⁹¹¹ B.N., p. 174.

³⁹¹² *Ibid.*, p.175.

³⁹¹³ LIN YUTANG, La importancia de vivir, *op. cit.*, p. 416.

³⁹¹⁴ B.N., p. 133.

Alexander von Humboldt, (Carta a Goethe).

La actual es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía.

Robert Graves (La diosa blanca).

Recapitulemos. Como vimos en su momento, Tàpies ha reconocido la importancia del movimiento contracultural de los años 60 del siglo pasado que reivindicó, -y con él nuestro autor- los valores de las culturas tradicionales. Constituyen una época en la que se produce, como ha dicho Theodore Roszak, una especialísima *Zeitgeist*. En la Contracultura intervienen, en realidad, diversos movimientos sociales que tienen como denominador común la resistencia a la *praxis tecnocrática*³⁹¹⁵, así como su interés por la ecología, el misticismo y la visión holística del mundo³⁹¹⁶. Toda una auténtica *concepción del mundo*, según Tàpies, paralela a una nueva visión desarrollada por la ciencia moderna³⁹¹⁷.

Efectivamente, es en esta época cuando von Bertalanffy formula la noción de *sistema abierto*; I. Prigojine inicia la investigación que le llevaría a la *teoría de la autoorganización*; J. Lovelock formula la *Teoría Gaia*, -la tierra como sistema autoorganizador vivo- y, en colaboración con L. Margulis, rompen con la división entre las partes vivas del planeta y las no vivas, como las rocas; B. Mandelbrot formula la geometría fractal, -la *geometría de hablar de nubes*-, cuyos *objetos* sorprenden por su *sincronicidad* con las formas derivadas de las experiencias de la LSD³⁹¹⁸; Bateson y Maturana desarrollan la *Teoría de Santiago*, rompiendo con la división cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*³⁹¹⁹ y se desarrolla la noción de la *Gestalt*, -iniciada a finales del siglo anterior, cuyo principio, *el todo es más que la suma de las partes, se convertiría en la fórmula clave de los pensadores sistémicos*³⁹²⁰. Y esta nueva visión científica del mundo coincide con la sabiduría tradicional de Oriente³⁹²¹.

Esta concepción del mundo, fundamental en el pensamiento tapiesiano, ha tenido, según Fritjof Capra, antecedentes en el pensamiento romántico, que fue el primer movimiento que se opuso al paradigma cartesiano

³⁹¹⁵ ROSZAK, T., El nacimiento..., *op. cit.*, p. 10.

³⁹¹⁶ CAPRA, F., El Tao..., *op. cit.*, p. 17.

³⁹¹⁷ E.A., p. 79.

³⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 166.

³⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 188.

³⁹²⁰ CAPRA, F., La trama..., *op. cit.*, p. 51.

³⁹²¹ B.N., p. 131.

mecanicista³⁹²² y, lanzando su *brindis contra Newton*, negó el dominio de la naturaleza por el hombre³⁹²³.

Esta visión *trascendente* del mundo es la que ha hecho pensar, -al igual que nuestro autor- en la continuidad del romanticismo en lo contemporáneo que, como ya hemos visto en Peter Bürger en el ámbito conceptual. En el mismo sentido, Robert Rosenblum, afirma la existencia de una extensa línea continua que enlaza a los artistas románticos -Friedrich, Turner, Runge...- con los artistas de la vanguardia histórica, -Van Gogh, Gauguin, Munch, Nolde, Marc, Kandinsky, Klee, Mondrian- y alcanza a los artistas de la *segunda vanguardia*, en la posguerra, -Pollock, Rothko o Newman...- unidos todos ellos, por una *inspiración mística*, una especie de *experiencia religiosa universal* en su *búsqueda de lo sagrado en un mundo profano*³⁹²⁴ que constituye el sustrato de evidentes coincidencias formales.

Tàpies va más allá de Rosenblum, al afirmar la continuidad entre el romanticismo y la vanguardia artística, pero también entre estas y la visión mística de la filosofía y el arte orientales, que enlazan, a su vez, con la ciencia moderna³⁹²⁵.

En definitiva, se trata, según nuestro autor, de una común visión del mundo que pertenece a la *sabiduría de todos los tiempos*, la de la *Philosophia perennis*, idea a su vez ratificada por la ciencia moderna:

[...] *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*³⁹²⁶.

Constituye la *filosofía eterna* que proporciona el fondo filosófico más consistente para las teorías científicas modernas³⁹²⁷. La teoría de *bootstrap*, o de *autoconsistencia*, tan semejante a la visión oriental del mundo³⁹²⁸ en la que, como también afirma Tàpies, siguiendo el Tao-Te Ching, el hombre no es sino una hebra en el tejido cósmico, en su *identidad interna con las profundidades entre el hombre y la naturaleza*³⁹²⁹.

³⁹²² CAPRA F., *La trama...*, *op. cit.*, p. 40.

³⁹²³ ARGULLOL, R., *El Héroe y el Único*, *op. cit.*, p. 17.

³⁹²⁴ ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, 1993, (1975), p. 247.

³⁹²⁵ B.N., pp. 183 y 184.

³⁹²⁶ CAPRA, F., *La trama...*, *op. cit.*, p. 29.

³⁹²⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁹²⁸ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 327

³⁹²⁹ M.P., p. 335.

21. ESTÉTICA ORIENTAL Y MODERNIDAD.

El ideal del arte es hacer realidad una tierra pura de Buda en este mundo, aunque sea a pequeña escala, y ver una comunidad ideal en ella reunida, aunque la reunión sea temporal y sus miembros sean escasos.

D.T. Suzuki. (El zen y la cultura japonesa).

En su momento, vimos cómo, Tàpies, defendía desde muy temprano la legitimidad y permanencia de la noción de *modernidad*, -asociada a las de *fragmentación*, *progreso*, *proyecto de futuro* y, desde luego, a la propia *estética*-; pero no acriticamente, sino que reclamaba su renovación, sobre todo mediante la crítica del *monopolio de la razón* a partir de las categorías estéticas románticas e idealistas, a la vez que afirmaba la continuidad entre la modernidad y las tradiciones de otras culturas. Y ahora, cuando ya hemos tratado el conjunto de nociones del pensamiento oriental recepcionados por nuestro autor, podemos establecer, desde una mejor perspectiva, la relación entre tradición y modernidad.

Esta *crítica de la razón*, como señala Marc Jimenez, ha sido también realizada, sobre todo a partir de los años treinta del siglo XX, por una serie de importantes pensadores que, aún antagónicos entre sí, han bebido de la fuente común del idealismo y romanticismo alemán. Estos realizaron una *epojé* a la modernidad y a la propia *razón*, que parecían haber provocado un estado de alienación del hombre e incluso el caos de la guerra.

Así, Lukacs, (*El alma y las formas*, 1911), denunciaba la inautenticidad de la vida moderna, alienada y desengañada; en su *Teoría de la novela*, retrotraía la causa del error al inicio de la filosofía de la Grecia clásica y, en *Historia y conciencia de clase* (1923), reiteraba su pesimista visión del mundo, señalando el arte moderno como reflejo de la decadencia de Occidente³⁹³⁰. Para Heidegger, el "*mundo vivido*", *no es otro que el entorno gobernado por la ciencia y por la teoría, requisado y apresado por la técnica y la industrialización*, y ello proviene del intento de dominio de la naturaleza por la razón. El hombre es así un *ser-ahí* (*Dasein*) separado del *Ser* (*Sein*). W. Benjamin señalaba en la modernidad la atrofia de la experiencia estética y del aura de la obra de arte, a manos de la reproductibilidad técnica, convertida en simple bien de consumo³⁹³¹. H. Marcuse denunciaba la enorme capacidad para vaciar el contenido subversivo del arte de la sociedad industrial, neurótica y sumisa a una racionalidad en la que prima la rentabilidad económica³⁹³²; se

³⁹³⁰ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.*, p. 233.

³⁹³¹ *Ibid.*, p. 252.

³⁹³² *Ibid.*, p. 256.

trata, según T. Adorno en su *Teoría estética* (1970), de la *industria cultural* que banaliza la experiencia estética y provoca que el arte pierda toda su capacidad de crítica y enriquecimiento de lo cotidiano, mientras, aún antes, en *La dialéctica de la razón* (1947), atribuía al propio nacimiento de la lógica, en los albores de la civilización europea, una especie de error primigenio y, en definitiva, la capacidad de la razón para destruirse a sí misma³⁹³³.

Sin embargo, desde la perspectiva del pensamiento tapiésiano, cabe preguntar si, en su crítica a la *razón*, todos estos autores, en último término, no siguieron buscando refugio en la misma razón lógica, lo que sería la causa de la recaída del pensamiento europeo en una insalvable aporía. Pero, sobre todo, por qué no tuvieron en consideración la existencia de *otras estéticas y otros pensamientos*, provenientes de *otras culturas*.

Tàpies, como hemos visto, al igual que los anteriores autores, realiza una crítica de la modernidad en su monopolio de la razón, pero no renuncia nunca a la noción original de *modernidad* y su pretensión de progresiva emancipación del hombre, de la que, desde luego, participan la estética y el arte. Y también, como dichos autores, bebe de las categorías estéticas formuladas por el idealismo y el romanticismo, pero, desde aquí, *salta*, aún sin despreciarlas, sobre las consideraciones del pensamiento crítico europeo, para instalarse en un ámbito diferente: el del pensamiento, y sobre todo, la praxis, oriental. Pensamiento que aquellos autores, -aunque sabemos que Heidegger se interesará por la idea de la *vacuidad* oriental-, parecen ignorar.

Así, Tàpies, coincide con aquellos en el diagnóstico de que los males de la modernidad, en su *versión vulgar*, provienen de la idea racionalista, mecanicista y de progreso material y su consecuente industrialismo consumista y destructor. Pero difiere de todos ellos en que éstos no dejan de buscar soluciones, fundamentalmente, en la propia tradición occidental, sobre todo, en la tradición especulativa, mientras que, al modo oriental, Tàpies exige la *realización* en lo cotidiano.

En el centro del pensamiento tapiésiano habita la idea de que no existe ningún movimiento político, ninguna ideología, ninguna teoría social que pueda poner fin a la visión mecanicista del mundo y a la fragmentación y alienación del hombre. Desde luego, no una *revolución proletaria* ni movimiento de masas alguno; tampoco el *regreso al origen* de la supuesta inocencia primigenia de la Grecia clásica, ni mucho menos por la intervención de *líderes fuera de lo común*, ni el *regreso al suelo patrio*, se llame este como se llame, Alemania o Catalunya.

¿Significa esto negar toda relación del arte con la política? En absoluto. Lo que niega nuestro autor, como hemos visto, es todo valor al arte explícitamente político. Sin embargo, la realización de un arte entendido como instrumento de conocimiento de la *realidad última* posee radicales

³⁹³³ *Ibid.*, p. 266.

implicaciones políticas, pues esa nueva visión del mundo socava los propios fundamentos de la sociedad industrial al conculcar la concepción del hombre como dueño de la naturaleza.

Tàpies no cree que el arte pueda "salvar el mundo". Desde la perspectiva oriental, el arte *no es nada en sí mismo*, pero constituye un privilegiado medio de *conocimiento*. Este conocimiento -lo *absoluto* de los románticos, a los que añoran los autores citados-, es, para la filosofía oriental, la *percepción poética* del mundo, la *visión mística*; es la *razón estética* que solo se puede conseguir individualmente y no mediante la sola reflexión, porque, -como hemos visto reiteradamente en Tàpies-, al conocimiento solo se puede llegar por la experiencia personal.

Según esto, los autores antedichos, a pesar de sus valiosas contribuciones, no han tenido en cuenta lo que, antes que ellos, -permaneciendo en el seno de la tendencia romántica-, había ya señalado Schopenhauer: la importancia del pensamiento oriental, que incluso consideraba superior al occidental³⁹³⁴. Pero el propio pensamiento oriental, aún valorando su *descubrimiento*, deslegitima en última instancia la pretensión de orientalismo de Schopenhauer. Y ello, precisamente, por una razón fundamental: *la filosofía oriental no se piensa; se practica*. Se trata de lo que Tàpies llama, en expresión de Tsudzumi, de la *realización de la realidad*. Y Schopenhauer jamás practicó método (*do, tao, camino*) alguno, lo que le ha merecido ser considerado *el mejor apóstol de Buda en Europa, pero al mismo tiempo quizá su peor discípulo*³⁹³⁵.

Tàpies coincide con los citados autores en el diagnóstico de la sociedad alienada en Occidente y valora sus aportaciones en filosofía y en estética, muy especialmente la noción del *Ser*, -y su relación con la poesía-, formulado por Heidegger; la crítica de la degeneración de la experiencia estética en las contradicciones de la modernidad de W. Benjamin; la relación entre psicoanálisis y arte en Marcuse y la consideración del arte como medio de lucha contra la *industria cultural* en Adorno; pero, recepcionando las poderosas intuiciones de la estética y el pensamiento orientales, va más allá de la línea argumental de estos autores que, en definitiva recurren en exclusiva a la propia tradición especulativa occidental.

La crítica a la *razón* alcanza en los susodichos pensadores a su propio nacimiento en la Grecia clásica, aspecto que quizá alcance su más significativo momento cuando Heidegger, en su acercamiento a la filosofía oriental y en conversación con Bikku Maha Mani, una de las personalidades espirituales más relevantes de Oriente, tras reflexionar sobre la necesidad para Occidente de emprender un *nuevo camino del pensamiento*, acaba exclamando: *¡Nosotros tenemos demasiada cultura!*³⁹³⁶

³⁹³⁴ SCHOPENHAUER, A., Notas sobre Oriente, *op. cit.*, p. 185.

³⁹³⁵ GURISATTI, G., "Schopenhauer y la India", en Notas sobre Oriente, *op. cit.*, p. 219.

³⁹³⁶ SAVIANI, C., El Oriente de Heidegger, *op. cit.*, pp. 105 y 106.

El proceso a la modernidad y a la razón se plasma en estos autores en una *estética negativa* y unas previsiones de futuro nefastas, por las que *la cultura se prepara para engullirlo todo*³⁹³⁷ a través del dominio del individuo por la *industria cultural* que vacía de contenido toda experiencia estética; visión pesimista que, de nuevo, y aún en mayor grado, es plenamente observada y ratificado por cierta crítica de principios del siglo XXI:

[...] *el mercado, es la institución decisiva -el deus ex machina- en la sociedad capitalista. [...] El arte elevado [...] pierde su privilegiada posición como fuente de la experiencia estética, la cual, desde la perspectiva de los estudios culturales, pierde su interés ideológico*³⁹³⁸.

En el último tercio del siglo XX, se ha producido un cierto apaciguamiento por el que algunos autores se reconcilian con los medios de comunicación de masas y la industria cultural.

Así, un heredero disidente de la escuela de Frankfurt, Jürgen Habermas, considera la neutralidad de los medios de comunicación o, incluso, cierto valor positivo, porque pueden ampliar la experiencia estética hasta un más amplio público. Paralelamente, la crítica a la *razón* se convierte en Habermas en una coexistencia de *diferentes formas de racionalidad*. Y para ello acude al mismo principio de la estética en el siglo XVIII, a la *razón estética* (gnoseología inferior) de Baumgarten, *aquella que puede actuar sobre las otras racionalidades e influir sobre la vida cotidiana*, porque hay obras de arte cuyo poder es capaz de *sobrevivir a los malos tratos del sistema cultural*³⁹³⁹.

Este "regreso" aún posee más fuerza en la tendencia analítica anglosajona, que demanda la aceptación del mundo como es. Uno de sus máximos representantes, Nelson Goodman, retrocede hasta el propio origen de la estética en el plano del conocimiento lógico de Baumgarten, conceptualiza el arte como *sistema simbólico*, prevaleciendo lo que la obra *enuncia*, eliminando la *sensación* del espectador y dejando en segundo plano el placer, el gusto, la belleza... y su valoración³⁹⁴⁰.

Pero es que, ¿acaso no había quedado claro hace tiempo que el siglo XVIII no había sido solamente el siglo de la razón ilustrada sino también el siglo de la sensibilidad? Y, ¿no hemos visto en la estética romántica y en Goethe la noción del *símbolo* como medio de expresar la realidad de lo que es en sí mismo, a la vez que desvela aquello que está detrás de la realidad aparente? Porque, como señala Marc Jimenez, ¿cómo se puede ocultar que la estética, es, ante todo, el universo de la sensibilidad, de las emociones, de la intuición, de la sensualidad, de las pasiones, ámbito irreductible a los

³⁹³⁷ JIMENEZ, M. ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 270.

³⁹³⁸ KUSPIT D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 18.

³⁹³⁹ JIMENEZ, M. ¿Qué es la estética? *op. cit.*, p. 276.

³⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 278.

símbolos y a un sistema de notación³⁹⁴¹? Y, en definitiva, cabe la pregunta de si el regreso al propio origen del pensamiento estético, no escenifica, el callejón sin salida, la gran la aporía del pensamiento occidental.

El pensamiento tapiésiano *sobrevuela* por encima del debate contemporáneo entre la estética analítica y la tradición crítica europea que desemboca en Adorno. Porque, respecto a la primera, coincide en *la función de conocimiento del arte* y -en cierto sentido- la *aceptación del mundo como es* y, de la segunda, la capacidad crítica del arte y la tarea de la estética de hacer explícitos los valores contenidos en el arte³⁹⁴².

Pero la estética tapiésiana no pretende ser *solo* una *reflexión*; esta no es más que el dedo que señala la luna. Porque la experiencia y el pensamiento oriental enseñan que lo esencial es la *realización de la realidad*, la consecución de una *visión poética del mundo y de la vida*. Por eso, cualquier actividad -incluso barrer-, también es un arte. El arte describe el mundo como es, pero, a la vez, sugiere, mediante símbolos, la posibilidad de la *creación de otros mundos* y, con ello, la posibilidad de un mundo futuro utópico, en el que prime la solidaridad, valor que puede ser representado simplemente a través de la acumulación de granos de arena³⁹⁴³.

Por eso, para el artista, es más importante su formación como hombre que como artista; porque de lo que se trata es de *esculpir* una sociedad más bella y más justa que reconsidere su relación con la naturaleza. Según Tàpies, esta sería la revolucionaria consecuencia social y política de la aceptación del principio oriental de la *unidad fundamental de todas las cosas*. Por eso el arte, aunque es un vehículo privilegiado de conocimiento, no es más importante que las demás actividades de la vida. Y por eso la mera reflexión, sea inductiva o deductiva, sea positivista o idealista, carece de trascendencia si no hace referencia a la experiencia concreta. La mera especulación se nutre de *palabras muertas*. De ahí que en el pensamiento oriental, -y con él Tàpies-, aun conociendo el poder de las imágenes, tengan como pretensión última que el artista sea un hombre que *transforma su propia vida en un trabajo de creación*³⁹⁴⁴.

Tàpies, como hemos visto, niega la legitimidad de las estéticas normativas, pero defiende la reflexión sobre el arte; una estética entendida como *trasfondo filosófico* que haga referencia a la realidad y la organización de la vida³⁹⁴⁵, alineándose así, en este ámbito, con los filósofos que, tras la demolición de la estética filosófica, entienden que su *carácter no normativo* no precisa que *renuncie a plantearse el problema del arte y la crítica del arte*,

³⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 280.

³⁹⁴² *Ibid.*, P. 183.

³⁹⁴³ M.P., p. 335.

³⁹⁴⁴ SUZUKI, D., *El zen...*, op. cit., p. 23.

³⁹⁴⁵ B.N., p. 172.

con tal de situarse ante él como *un hecho de la vida humana, problemático como todos los hechos de la vida humana*³⁹⁴⁶.

Se trataría, según A. Plebe, de una estética que, *en lugar de surgir contra el artista, el espectador y el crítico del arte, se identifique más bien con aquella actividad que conduce al artista, al espectador, al crítico de arte, a la experiencia estética*³⁹⁴⁷. La amplitud y libertad que implica esta noción de estética coincide con la teoría y la praxis tapiésiana y su idea central de que toda teoría debe relacionarse íntimamente con la experiencia y, en definitiva, volver a desembocar de nuevo en ella.

En Tàpies, la recepción del pensamiento oriental pretende superar la contraposición irreductible que se da en el pensamiento occidental entre *sistema filosófico y empiria, entre filosofía y experiencia, entre sistema e historia*. La filosofía oriental recepcionada por Tàpies, es una filosofía de la experiencia vital, *la Filosofía que no le pertenece a los caracteres de un libro, ni a la repetición razonablemente engarzada, sino a la mente que vuelve a descubrir las relaciones que la realidad y en ella el hombre establece*³⁹⁴⁸.

No se trata tan solo de que, como dice G. Vattimo, no se pueda concebir *una filosofía en términos de hegemonía* y que deba enseñar a la mosca a salir de la botella (Wittgenstein) o al pez a liberarse de la red (N. Bobbio)³⁹⁴⁹. La filosofía debería enseñar el *método* o *vía* para la liberación del pez o la mosca³⁹⁵⁰. La filosofía oriental ha señalado la gran aporía del pensamiento occidental: pretender que la filosofía, el razonamiento lógico, la mente, liberen al hombre, es como aquel que se está ahogando y trata de salvarse tirando de sus propios cabellos.

Tàpies, en la mejor tradición conciliadora de la estética occidental, no renuncia a ninguna facultad humana, tampoco a la razón o reflexión lógica, *si le interesa*, pues, al fin y al cabo *es desde la razón, siempre desde ella, que se busca la luz*³⁹⁵¹. Pero su labor en la investigación plástica y el estudio de la reflexión y la experiencia ajena, singularmente la estética romántica y su profunda *Weltanschauung*, así como la estética oriental, le han mostrado el poder de lo no racional, de la intuición de las formas simbólicas para sugerir aquello que no podemos captar a través de los sentidos, al igual que lo inconsciente y espontáneo poseen una especial capacidad para reconocer *las cosas como son*, en su propia *mismidad*. Y esta visión del mundo jamás puede alcanzarse a través del intelecto analizador, porque se trata de *la realidad en su condición de tal* y no puede ser revelado por algo añadido desde fuera. *Está en el propio acto del ser, de devenir, de vivir [...]*³⁹⁵².

³⁹⁴⁶ PLEBE, A., Proceso a la estética, *op. cit.*, p. 127.

³⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁹⁴⁸ MAILLARD, C., El monte..., *op. cit.*, p. 28.

³⁹⁴⁹ MAILLARD, C., La razón estética, *op. cit.*, p. 83.

³⁹⁵⁰ VATTIMO, G., *Más allá del sujeto*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 10.

³⁹⁵¹ MAILLARD, C., La razón estética, *op. cit.*, p. 27.

³⁹⁵² SUZUKI, D., El zen..., *op. cit.*, p. 22.

Y, más allá de la razón lógica, existe, como hemos visto, la *razón poética*, que une en una misma visión del mundo la mística occidental y la oriental; esa *razón amplia, metafísica y sobre todo creadora*; se trata de un modo de *estar en la vida*:

*La razón poética es aquel método que, durante la travesía por el bosque sagrado de la existencia, nos enseña a permanecer alerta y a aprender así de cada sonido, de cada vibración del aire o de las cosas, lo que nos asemeja esencialmente a todo lo que el bosque encierra y al propio bosque en su unidad*³⁹⁵³.

Vimos en su momento cómo, en la estética tapiesiana, se establece una fuerte vinculación entre la noción de modernidad y las culturas tradicionales. Y uno de los elementos fundamentales de la modernidad ha consistido en la *liberación de los impulsos psíquicos individuales, los más íntimos, espontáneos y originales de cada artista*³⁹⁵⁴, principio muy desarrollado en las culturas tradicionales de Oriente, singularmente en la estética japonesa que, a su vez, influyó grandemente en la pintura abstracta e informalista en Occidente, mientras que, paralelamente, maestros orientales eran fuertemente influenciados por Occidente³⁹⁵⁵.

La modernidad y la vanguardia histórica se caracterizan por pretender *acercar el arte a la vida*, idea que igualmente impregna toda la estética oriental bajo lo que T. Tsudzumi llama *principio de indelimitación*, al que hemos hecho referencia reiteradamente, principio que, como recuerda Tàpies, fue singularmente mostrado en Occidente a finales de los años 50 y principios de los 60 del siglo pasado por el grupo Gutai, de Osaka, Es de señalar que el grupo Gutai estaba capitaneado por Jiro Yoshihara, quien a su vez era un gran conocedor del surrealismo y del expresionismo abstracto.

Así, Tàpies reconoce la fuerte influencia de la estética oriental en las ideas que han fundamentado la modernidad en Occidente, a la vez que dicha estética ha proporcionado los instrumentos ideológicos para la revisión de la propia noción de *modernidad*, -que ha dado evidentes signos de agotamiento y manipulación-, y constituye el fondo filosófico proveniente de una visión del mundo en línea con el concepto de *realidad* que la experiencia -incluida la experiencia de la ciencia moderna- ha ido modelando, en contradicción frontal con buena parte de los valores preponderantes en Occidente.

Y esta nueva forma de ver la realidad puede ser integrada en la lucha por la modernidad, entendida siempre como defensa de cierta praxis social:

Asumir plenamente la modernidad en el mundo de la cultura comporta el enfrentamiento con bastantes de los que, hasta hace poco, han sido

³⁹⁵³ MAILLARD, C., *El monte...*, *op. cit.*, p. 68.

³⁹⁵⁴ V.A., p. 133.

³⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

*considerados creencias y valores básicos de la civilización occidental. Enfrentamientos y, en consecuencia, nuestros valores que, si se extendiera entre los ciudadanos sin trabas, aportarían cambios importantísimos en la sociedad*³⁹⁵⁶.

El cambio profundo hacia una nueva visión de la realidad en Occidente se produciría, siempre según Tàpies, por la recepción del *pensamiento no dual*:

*¿Tenemos que repetir -es otro ejemplo- las consecuencias tan diferentes que se introducirían en la praxis social sólo por el hecho de creer o no creer en una concepción dual del mundo -espíritu y materia- o por creer o no creer que la verdadera justicia únicamente puede encontrarse en la otra vida?*³⁹⁵⁷.

Este pasaje está evidentemente imbuido de la idea ilustrada de *proyecto de futuro*, en tanto en cuanto pretende la instauración de una sociedad más justa, sin esperanza de una justicia divina, idea que también se encuentra en el pensamiento oriental. Y ello porque ambos participan de una común visión del mundo:

*Más de una vez me he referido a la gran atracción que algunos artistas de la vanguardia occidental han sentido por la cultura japonesa a partir del modernismo. Es lógico si tenemos en cuenta -y hoy muchos están de acuerdo en ello- que una parte de las coordenadas de la modernidad coincide con algunos aspectos del antigua visión del mundo inspirada por determinadas sapiencias de Oriente y, en especial, por una de las que da mejores respuestas al hombre de nuestro tiempo: el budismo zen. Sapiencias que, precisamente, los japoneses conservan de forma privilegiada en templos y jardines, en poemas y caligrafías, en cerámicas y pinturas... Y es evidente que, aunque sólo fuera por eso, su cultura continuaría mereciendo la máxima atención*³⁹⁵⁸.

Es precisamente el abandono de esa sapiencia lo que denunció en su día Kakuzō Okakura, cuando observaba la degeneración de las artes tradicionales de Oriente, específicamente el *cha-do*, y ello al marginar el principio de trascendencia, la tensión hacia un *ideal*, (*la fe sublime en las ilusiones que constituye la juventud y el vigor eternos de los poetas*) que hacía de la preparación del té una auténtica disciplina que había de reflejarse en la actitud concreta en la vida cotidiana. Esta pérdida hace de lo moderno algo *viejo y desencantado*:

[...] *la poesía de las ceremonias Tang y Song ya no se encuentra en su taza*³⁹⁵⁹.

³⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 113.

³⁹⁵⁷ *Ibid.*

³⁹⁵⁸ V.A., p. 131.

³⁹⁵⁹ OKAKUZO, O., *El libro del té, op. cit.*, p. 30.

Si la modernidad ha redescubierto el arte y las estéticas de las culturas tradicionales orientales, no es por una cuestión de moda, sino porque sus correspondientes sociedades tienen semejantes necesidades, que pueden ser paliadas a través de métodos artísticos tradicionales, a la vez muy cercanos y eficaces en la contemporaneidad. Como señala Tàpies, en descripción de Vandier-Nicolas:

[...] *las exigencias de pureza, de espontaneidad, de voluntad de transmisión del espíritu, del espacio interior, del despertar repentino, de reducción dialéctica de los opuestos, de destrucción del mundo, de locura y de éxtasis creador, de relación entre pintura y música, de valoración de lo irracional, etc. O, según la enumeración de Goeper: pintura como procedimiento mágico, como práctica de la meditación, como toma de consciencia, como libre expresión de uno mismo, como liberación, descubrimiento de fuerzas vitales, como disciplina ética. Sin tener en cuenta naturalmente, los innumerables medios de expresión que parecen sacados de una teoría la pintura actual: automatismo, azar controlado, aprovechamiento de accidentes, materiales mixtos, instrumentos heterodoxos, formas paradójicas -pensemos en el koan y en otros medios irracionales de obtener la "dyana"- la técnica "hsieh-i" de la tinta china, etc., Que nos recuerdan también tanto los procedimientos empleados por surrealistas, informalistas y todos los movimientos más recientes*³⁹⁶⁰.

Y han sido precisamente los artistas de la modernidad los que, a veces inconscientemente, han seguido el mismo camino que los *artistas letrados* o *eruditos* del arte chino clásico:

*El arte moderno, a partir de los impresionistas, y especialmente después de la ruptura definitiva de Dadá, puede vanagloriarse de haber intuido muchas nociones que nos aproximan a las preocupaciones de aquellos artistas "eruditos" de Oriente y de habernos colocado, así, en la vanguardia del pensamiento occidental*³⁹⁶¹.

El paralelismo entre los artistas de la China clásica y la modernidad hace también referencia a una necesaria rebeldía contra el adocenamiento en el arte y la noción de este como medio de conocimiento y liberación:

[...] *Lo más esencial de todo, lo que siempre nos dio a nosotros y ha sido la aspiración máxima de todas las grandes tradiciones estéticas: la consideración de la pintura como un "ch'an", una gnosis, un tao, que -según recuerda también con acierto el joven Devade- es lo que realmente "va contra toda concepción burguesa de la pintura"*³⁹⁶².

³⁹⁶⁰ P.A., pp. 64 y 65.

³⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

³⁹⁶² *Ibid.*, p. 146.

Es más, según Tàpies, la relación entre la noción oriental de la *vacuidad* y la defensa de la *modernidad*, están fuertemente entrelazados, porque ambos presentan:

[...] *la idea del vacío como seña de identidad*³⁹⁶³.

Idea avalada por los científicos modernos que se han interesado paralelamente por la filosofía oriental, entre ellos Openheimer, que han afirmado que a las tradiciones orientales, concretamente al pensamiento budista e hindú, se les debe reconocer como auténticas precursoras de la *nueva ciencia* y, expresamente:

[...] *de toda mentalidad verdaderamente moderna*³⁹⁶⁴.

En el mismo sentido, científicos como Fritjof Capra identifican la *ciencia moderna* con la antigua sabiduría oriental³⁹⁶⁵. Y esta coincidencia, según Tàpies, deslegitima tanto la percepción *realista* en arte como las teorías posmodernas que pretenden *superar la modernidad*³⁹⁶⁶.

Iniciamos el presente trabajo señalando la estructuración del pensamiento tapiesiano en torno a las nociones de *progreso y modernidad*, heredadas del pensamiento ilustrado, en las que nuestro autor constataba en cierto agotamiento. Pero, ahora, según Tàpies, la aceptación del pensamiento oriental dota a dichas nociones de un nuevo impulso, sobre todo si no se las considera ideas exclusivas de Occidente.

La noción de progreso, entendida como praxis social, según Tàpies, se había dado sin duda en la China clásica³⁹⁶⁷. Y esto es así no solo porque en China tuvieron lugar realizaciones concretas que señalaban la existencia de cierto *humanismo chino*³⁹⁶⁸, sino porque ciertos valores de este humanismo llegaron a Europa en el siglo XVIII y aún antes, a partir de 1618, plasmados en valiosos textos de la mano de los jesuitas, fueron *leídos con avidez* e influyeron, según Joseph Needham, en autores tales como Voltaire, Rousseau, D'Alembert o Diderot³⁹⁶⁹.

Esta relación, poco conocida en Occidente, de la conexión histórica de la Ilustración con la praxis social de la antigua China, se observa, por ejemplo, -aún dentro de una clara estructura feudal-, en el interés de Confucio y los grandes eruditos confucianos, como Mencio, por la justicia social; o el mero

³⁹⁶³ *Ibid.*, p. 184.

³⁹⁶⁴ Citado en B.N., p. 184.

³⁹⁶⁵ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, p. 12.

³⁹⁶⁶ B.N., p.184.

³⁹⁶⁷ R.A., p. 227.

³⁹⁶⁸ CATOIR, B., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 98.

³⁹⁶⁹ NEEDHAM, J., *Dentro de los cuatro mares...*, *op. cit.*, p. 119.

hecho, de naturaleza netamente progresista, de la convivencia (*san chiao*) en China de las tres grandes religiones: budismo, confucianismo y taoísmo³⁹⁷⁰.

A ello se refiere igualmente Joseph Needham cuando habla de cierta línea de pensamiento extremo-oriental, en paralelo a la occidental *Philosophia Perennis*³⁹⁷¹ -a la que, como hemos visto, no es en absoluto ajeno nuestro autor-, que tendía hacia la superación del *pensamiento dual*, (causante de la *esquizofrenia europea*), así como de la *guerra perpetua* entre *espiritualismo teológico* y *materialismo mecánico* sufrido por Occidente, para aceptar, en cambio, la *Philosophia perennis* del *naturalismo orgánico*³⁹⁷², mucho más acorde con los últimos descubrimientos de la ciencia moderna, y el cambio de paradigma de la *ciencia clásica* mecanicista por el de la *visión sistémica de la vida*³⁹⁷³, hecho que, igualmente, no ha pasado desapercibido para un científico atento a la historia como Fritjof Capra, cuando señala que es precisamente esta *filosofía eterna* la que *proporciona el fondo filosófico más consistente* para apreciar la continuidad entre las tradiciones místicas orientales y las teorías científicas modernas³⁹⁷⁴.

Así, según Tàpies, la recepción del pensamiento oriental en la modernidad permite la revisión en profundidad de ésta, despojándola del *racionalismo agresivo*, mediante la recepción del *pensamiento no dual* que niega la separación entre espíritu y materia, y provocando la inclinación de la balanza hacia el *yang*, a la vez que proporciona una visión del mundo cuyos valores, expresados en el *I-Ching* o en Lao Tse, han sido puestos de manifiesto por científicos y pensadores modernos como Jung, Teilhard de Chardin, Oppenheimer o Niels Bohr³⁹⁷⁵.

En conclusión, la recepción de la filosofía y la praxis orientales fortalece la relación y continuidad entre la modernidad, y las culturas tradicionales, a la vez que proporciona una nueva visión al pensamiento occidental.

22- LA PERENNIDAD DEL CAMBIO. VENERACIÓN DE LAS OBRAS DE LOS ANTEPASADOS.

Los pensamientos de los viejos maestros
tienen para mí mayor valor que los prejuicios
filosóficos de la mente occidental.

C. G. Jung, (Prólogo al *I-Ching*).

³⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

³⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

³⁹⁷² *Ibid.*, pp. 24 y 25.

³⁹⁷³ CAPRA, F., *La trama...*, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁹⁷⁵ R.A., p.231.

[...] quién sabe si lo que le da grandeza no es precisamente el otro aspecto más relacionado con lo que es perenne.

A. Tàpies.

Como vimos en su momento, Tàpies reconoce la trascendencia de lo que, desde luego, constituye uno de los problemas más importantes de la estética: la tensión entre los principios de *cambio y perennidad* en la historia³⁹⁷⁶, cuando, -dicho resumidamente-, contrapone la idea de la necesaria *destrucción-creación de cada momento histórico*³⁹⁷⁷ de las obras de arte, singularmente representada por la vorágine de los *ismos* de la modernidad-, a la idea de la búsqueda del *conocimiento*, la conciencia de una *metahistoria*, como elemento de *permanencia*.

Así, se formula la noción de *complementariedad* entre ambos principios, porque, tras reconocer la inexorable necesidad del *cambio* en la historia, Tàpies encuentra, en el polo opuesto, un *hilo conductor proveniente de las profundidades del tiempo* (que) *une a artistas y poetas de todas las épocas*³⁹⁷⁸.

La filosofía oriental también ha observado la tensión entre lo cambiante y lo perenne.

El principio fundamental, que se expresa en el propio título del *I-Ching* (*Libro de los cambios*), es el movimiento, la *impermanencia de todas las cosas* o, en expresión del eminente sinólogo Richard Wilhelm, el *concepto de perpetua transición, la idea fundamental decisiva de las mutaciones*³⁹⁷⁹:

Y aquí, una vez más, tal como ha reconocido Tàpies, la ciencia moderna ratifica las ideas de la filosofía oriental:

*Tanto en la Física moderna como el antiguo pensamiento chino consideran el cambio y la transformación como el aspecto primario de la naturaleza y ven como secundarias las estructuras y simetrías generadas por los cambios*³⁹⁸⁰.

Y, también:

*El concepto oriental del mundo es, por tanto, intrínsecamente dinámico y contiene el tiempo y el cambio como rasgos esenciales. El cosmos es considerado como una realidad inseparable, siempre en movimiento, vivo, orgánico, espiritual y material al mismo tiempo*³⁹⁸¹.

³⁹⁷⁶ Ver p. 151 y ss.

³⁹⁷⁷ B.N., p. 105.

³⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

³⁹⁷⁹ WILHELM, R., "Introducción", en *I-Ching*, *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁸⁰ CAPRA, *El Tao...*, *op. cit.*, p. 320.

³⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

Porque, tanto para el misticismo como para la ciencia, las cosas ya no son objetos separados, sino más bien acontecimientos en constante proceso de cambio:

*Tanto el físico moderno como el místico oriental se han dado cuenta de que todos los fenómenos de este mundo de cambio y transformación están relacionados entre sí dinámicamente. Los hindúes y los budistas ven esta interrelación como una ley cósmica [...] representada en la filosofía china en el I-Ching, el Libro de los Cambios dentro de un sistema de símbolos arquetípicos, los llamados exagramas*³⁹⁸².

Todas las filosofías orientales, hindú, budista o taoísta, tienen el común denominador de concebir el mundo en términos de *movimiento, flujo y cambio* [...] *La telaraña cósmica está viva; se mueve, crece y cambia continuamente*. Y esta visión del mundo tiene su paralelo en la ciencia moderna, para la que el Universo es como una telaraña de relaciones y, *como el misticismo oriental, ha reconocido que esta telaraña es intrínsecamente dinámica*³⁹⁸³.

La constatación de este constante flujo, según Tàpies, legitima el cambio en las formas en el arte; por eso entiende que la multiplicidad y variabilidad vertiginosa de los diferentes *ismos*, sobre todo a principios del siglo XX, han sido consecuentes con la nueva visión del mundo que proporcionaron los nuevos descubrimientos de la ciencia³⁹⁸⁴.

Es esta percepción del constante *fluir de todas las cosas*, la que lleva al pensamiento y la poesía orientales a la idea de que, en realidad, solo el presente existe. El pasado y el futuro son formaciones mentales. Por eso se requiere en el *haiku*, para que pueda ser tenido como tal, que se ocupe de plasmar la experiencia inmediata.

En el mismo sentido, Kakuzō Okakura, señala la fundamental contribución del taoísmo a la estética: el *arte de estar en el mundo*. Y ello, porque se ocupa del presente:

*El Presente es la Infinitud móvil, la legítima esfera de lo Relativo, La Relatividad busca la Adaptación, la Adaptación es el Arte. El arte de la vida reside en la constante readaptación a nuestro entorno*³⁹⁸⁵.

La idea de *impermanencia* es relevante en arte, y se concreta en la necesidad del constante cambio y de la inconveniencia de la repetición, en lo que se ha llamado principio de *vitalidad*:

³⁹⁸² *Ibid.*, pp. 314-315.

³⁹⁸³ *Ibid.*, p. 219.

³⁹⁸⁴ B.N., p. 104

³⁹⁸⁵ KAKUZO, O., *El libro del té, op. cit.*, pp. 40 y 41.

*El término Casa del Vacío, además de expresar la teoría taoísta de lo omnicomprendido, implica la idea de una necesidad continua de cambio [...]*³⁹⁸⁶

Esta idea no es exclusiva de Oriente, porque, como reconoce Kakuzo, también *se ha dicho que los griegos fueron grandes porque nunca sacaron nada del estilo antiguo*³⁹⁸⁷, pero en la estética oriental es fundamental, debido a la entronización de dicho principio de *vitalidad*, que exige la renovación constante de las formas, la *expresión de la individualidad* y la evitación de la repetición, que se considera característica de la muerte.

En el mismo sentido, hemos visto cómo Tàpies priva de legitimidad el empleo de modos de representación inapropiados, por pertenecer a una concepción del mundo de otras épocas y otras necesidades.

Sin embargo, también ha observado que, este principio de cambio, debe ser complementado con el principio de lo permanente, que se especifica en la necesidad de la veneración de las obras de arte que portan en su seno lo que llama la *gran tradición simbólica* que conforma el *gran arte universal*³⁹⁸⁸, singularmente del arte primitivo y asiático.

El principio de complementariedad, como nos recuerda Tàpies, es ratificado por la filosofía oriental:

*[...] ya Confucio, aconsejaba hacer ver lo nuevo mediante la revitalización de lo antiguo*³⁹⁸⁹.

Así, cuando Tàpies señala la necesaria compenetración entre las ideas de lo perenne y lo cambiante en la historia, hace mención al *Tao-Te Ching*, para significar, una vez más, paralelamente a la necesidad de cambio, el profundo sentimiento de continuidad y enraizamiento del artista moderno en la antigüedad:

*Las preferencias del artista van siempre por zonas menos "seguras". Se siente más a gusto entre las cosas ambiguas de quienes en la Antigüedad - como está escrito en El libro del Tao,- "vacilaban como quien vadea un río en invierno, los cautos que temían a los vecinos de los alrededores, los indiferentes que se fundían como el hielo, los sencillos como la madera tosca, anchos como los valles, oscuros como el agua turbia [...] Los que estaban vacíos y así estaban siempre disponibles sin necesidad de renovación"*³⁹⁹⁰.

³⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

³⁹⁸⁷ *Ibid.*

³⁹⁸⁸ V.A., p. 83.

³⁹⁸⁹ B.N., p. 103.

³⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 107. Tàpies hace referencia a la descripción del *hombre de Tao* (el que sigue el camino) que hace el *Tao-Te-Ching*. La versión que nosotros poseemos dice de la siguiente forma: *Antiguamente, el perfecto hombre de Tao era sutil, penetrante y tan profundo, que difícilmente puede ser comprendido. Ya que no puede ser comprendido, voy a intentar describirlo: Es cauta, como quien cruza un arroyo en invierno;*

En el mismo sentido, O. Kakuzo, ha señalado la conveniencia del enraizamiento del arte contemporáneo en la antigüedad, a la vez que deplora las imitaciones de tiempos pasados:

*¡Ojalá amáramos más a los antiguos y los copiáramos menos!*³⁹⁹¹

El principio de *perennidad* que constituye lo simbólico en el arte, es lo que explica, según Tàpies, la veneración de las obras del *gran arte universal*³⁹⁹² y es paralelo al necesario *salto al vacío* del artista contemporáneo³⁹⁹³. O. Kakuzo defiende igualmente la conciliación entre la veneración por los maestros antiguos y la necesaria renovación de las formas:

Otro error común es el de confundir el arte con la arqueología. La veneración nacida de la antigüedad es uno de los mejores rasgos del carácter humano y ojalá lo poseyéramos en mayor medida. Los grandes maestros merecen ser honrados por haber abierto camino hacia el progreso futuro.

El mero hecho de que hayan atravesado intactos varios siglos de crítica y hayan llegado hasta nosotros todavía cubiertos de gloria impone respeto. Pero seríamos unos necios si valoráramos sus logros sólo por su antigüedad. Y sin embargo permitimos que nuestra simpatía histórica pase por encima de nuestro discernimiento estético. Ofrecemos flores de aprobación cuando el artista yace tranquilamente en su tumba. Además, el siglo XIX, preñado de la teoría de la evolución, ha creado en nosotros el hábito de perder de vista el individuo en la especie. Un coleccionista está ansioso de adquirir especímenes para ilustrar un período o una escuela, y olvida que una sola obra maestra puede enseñarnos más que cualquier cantidad de productos mediocres de un período o escuela determinados. Clasificamos demasiado y gozamos demasiado poco. El sacrificio de la presentación estética en aras del llamado método científico de exposición ha sido la pérdida de muchos museos.

Ningún proyecto vital puede pasar por alto los derechos del arte contemporáneo. El arte de hoy es el que realmente nos pertenece: es nuestro propio reflejo. Al condenarlo, no hacemos sino condenarnos a nosotros mismos.

Prudente, como quien teme a su vecino;

Modesto, como un huésped;

Flojo, como el hielo que se deshace;

Sencillo, como madera no trabajada aún;

Vacío, como un valle;

Oscuro, como las aguas turbias.

¿Quién puede aclarar lo oscuro, cuando ello deviene lentamente en luz?

¿Quién puede aquietar lo turbio, cuando ello se aclara con lentitud?

¿Quién puede impulsar lo estancado, cuando ello progresa pausadamente?

Quien sigue estos principios no desea la plenitud.

Porque no ha alcanzado la plenitud, por eso, al declinar, se renueva. (LAO-TSE, Tao-Te-Ching, *op. cit.*, p. 43.)

³⁹⁹¹ KAKUZO, O., *El libro del té*, *op. cit.*, p. 64.

³⁹⁹² V.A., p. 83.

³⁹⁹³ A.L., p. 45.

Y concluye:

*En nuestro siglo egocéntrico, ¿qué inspiración les ofrecemos? (a los artistas) El pasado bien puede contemplar con piedad la pobreza de nuestra civilización; el futuro se reirá de la esterilidad de nuestro arte. Destruimos el arte al destruir la belleza de la vida. ¡Ojalá un gran mago pudiera formar con el tronco de la sociedad un arpa poderosa cuyas cuerdas resonaran al contacto con el genio!*³⁹⁹⁴

En el mismo sentido, ha afirmado Tàpies que, arte trascendente es aquel que imprime a las cosas un *cierto carácter sagrado*, lo que conlleva la radical consecuencia de deslegitimar parte de la historia del arte reconocida convencionalmente, del mismo modo que provoca que la necesaria formación del espectador para saber apreciarlo. En realidad, pocas obras son merecedoras de ser coleccionadas, y una sola obra maestra, que no es preciso que sea una gran obra, pues puede estar constituida por un humilde dibujo o una taza artesanal, puede ser más importante que la gran cantidad de productos mediocres que inundan el mercado³⁹⁹⁵. Por esto O. Kakuzo, en perfecta sintonía con esta exigencia, señala la necesidad de una especial sensibilización estética previa a través de la contemplación de las obras de arte de los antepasados³⁹⁹⁶.

La *capacidad de goce artístico* hace referencia a una intensa sensibilización que nos predisponga a apreciar el arte, como señala Tàpies, en el que se plasma un estado de ánimo *abierto a la posible captación "instantánea" de nuestro ser*³⁹⁹⁷.

Y, en el mismo sentido, afirma O. Kakuzo:

*Es de lamentar que tan pocos de nosotros nos tomemos la molestia de estudiar los estados de ánimo de los maestros. En nuestra terca ignorancia, nos negamos a rendirles este sencillo homenaje de cortesía y nos perdemos, así, el rico festín de belleza que se despliega ante nuestros ojos.*³⁹⁹⁸

Frente a la vorágine de novedades, del *cambio por el cambio*, muchas veces apresuradas y sin sentido de la actualidad o del cambio banal de la moda, hemos de acudir de nuevo, según Tàpies, al pensamiento oriental. Y, citando el *Tao-Te Ching*, dice:

³⁹⁹⁴ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, pp. 81-83.

³⁹⁹⁵ V.A., p. 80.

³⁹⁹⁶ KAKUZO, O., El libro del té., *op. cit.*, p.79 y 80.

³⁹⁹⁷ R.A., p. 55.

³⁹⁹⁸ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 75.

*Hay que abolir mucho. A veces incluso lo que se tiene por sabio, justo, humano, diestro... Pero "vigila que quede alguna cosa donde puedas encontrar apoyo"*³⁹⁹⁹.

Aquello que *queda*, proviene, según Tàpies, de la existencia de *valores eternos*, de *lo perenne* en la historia⁴⁰⁰⁰. De ahí que se requiera de un cambio en el que no haya propiamente destrucción, sino *transformación*.

Existen elementos de permanencia en la historia del arte, según Tàpies, - como ya indicamos anteriormente-, porque responden a la *base profunda de la naturaleza humana*, que, en definitiva, es el *tema único*, la *constante del gran arte de todos los tiempos*⁴⁰⁰¹. Esta idea es ratificada por la estética oriental:

*Para el que comprende, una obra maestra se convierte en una realidad viva hacia la que se siente atraído con lazos de camaradería. Los maestros son inmortales, pues sus amores y temores viven en nosotros una y otra vez*⁴⁰⁰².

Y, una vez más, la ciencia moderna, en este caso la psicología, coincide con la visión oriental, al observar la causa de que nuestras mentes se vean afectadas por imágenes, ideas o mitos, cuyo profundo simbolismo se asemeja grandemente a los del hombre primitivo:

*Siguen funcionando y son especialmente valiosos precisamente a causa de su naturaleza "histórica". Forman un puente entre las formas con que expresamos conscientemente nuestros pensamientos y una forma de expresión más primitiva, más coloreada y pintoresca. Esta forma es también la que conmueve directamente al sentimiento y la emoción. Estas asociaciones "históricas" son el vínculo entre el mundo racional de la consciencia y el mundo del instinto*⁴⁰⁰³.

En definitiva, Tàpies considera que la tensión entre el *cambio* y la *permanencia* responde a otro principio constante en la historia: la *lucha de contrarios*; la existencia de una realidad en perpetua tensión entre polos opuestos. En el mismo sentido, S. Giedion, afirma: *no hay nada que lamentar en esta lucha entre lo efímero y lo eterno. Ella crea la esencia misma de la vida: el movimiento*⁴⁰⁰⁴.

Y, de igual modo, como ha observado Tàpies, la filosofía oriental conjuga los principios de cambio y permanencia, como es de ver en el *I-Ching*, el *Libro de los cambios*:

³⁹⁹⁹ V.A., p. 22.

⁴⁰⁰⁰ B.N., p. 107

⁴⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁰² KAKUZO, O., *op. cit.*, p. 75.

⁴⁰⁰³ JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁰⁰⁴ GIEDION, S., *El presente eterno*, *op. cit.*, p. 32.

*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*⁴⁰⁰⁵.

Así, en este ámbito, no hay realmente "superación" de la contradicción entre *cambio* y *permanencia*. Ambos principios existen en tensión y lucha, se yuxtaponen y complementan. Forman parte del *equilibrio dinámico* o *unidad dinámica de los opuestos polares* que conforman el cambio constante de todas las cosas, realidad formulada hace miles de años por el *I-Ching*, sorprendentemente similar a los descubrimientos de la física moderna que, a nivel subatómico, ha comprobado las mismas paradojas que muestra la filosofía oriental⁴⁰⁰⁶.

Por eso, como recuerda Tàpies, dice el *Tao-Te Ching*:

*Este eterno presente es el flujo sin prisa y sin tiempo del Tao*⁴⁰⁰⁷.

23. IDEALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO ORIENTAL.

Hemos visto, a lo largo de todo este apartado, dedicado a la influencia del pensamiento oriental en nuestro autor, cómo ha recepcionado dicho pensamiento poniendo las bases para una real renovación de la noción de *modernidad*. Así, la superposición de las nociones del pensamiento oriental a las categorías estéticas tradicionales de Occidente se enfoca también hacia un proyecto de futuro, un mundo utópico e ideal que, según Tàpies, encuentra su antecedente ejemplar en ciertos períodos de la historia de Oriente.

En lo contemporáneo, Tàpies aboga por un artista ideal, austero e independiente, un espectador extraordinariamente formado y sensibilizado, e, incluso, un mercado del arte igualmente ideal, en el que la independencia de la oferta y la demanda sitúen cada obra de arte y cada autor en su verdadero valor.

Y el ejemplo paradigmático de todos estos ideales lo establece históricamente en cierta tradición oriental clásica y sus *artistas sabios*. Se trata de una estética cuya visión del mundo permite participar de la unidad del universo en su visión mística y poética que, si se aceptase, poseería efectos de largo alcance en nuestro comportamiento y en la creación de un mundo más justo y más bello.

Pero, ¿No cae Tàpies en un ingenuo idealismo?

⁴⁰⁰⁵ E.A., p. 188.

⁴⁰⁰⁶ CAPRA, F., *El Tao...*, *op. cit.*, pp. 167 y 168.

⁴⁰⁰⁷ E.A., p. 188.

Nuestro autor es plenamente consciente de esta "ingenuidad":

¿Estamos acaso idealizando un paraíso? No importa. Los paraísos oceánicos que soñó Gauguin tampoco tenían demasiado que ver con la realidad que luego halló. Ni lo que guarda valor de Cristo tiene gran cosa que ver, seguramente, con el hecho de que existiera realmente o no.

Lo que cuenta es el modelo imperecedero de estas personalidades libres (de los pintores-letrados de la China clásica) en las que el arte significa inteligencia viva, meditación profunda, diálogo, discusión. Y en ellos no era concebible la especialización mercantilizada: todo se hacía por puro afecto y puro amor, y el pueblo hallaba hombres auténticamente representativos. Por esto la inteligencia, contrariamente a lo que normalmente suele pasar, podía ocupar incluso cargos de consejeros, ministros o generales. Aunque no fueran del todo ideales, sí que podemos decir con seguridad que fueron unos momentos fugaces, casi salidos por milagro de una utopía platónica, ya que, como siempre, la inteligencia y la bondad se ven desplazadas, con la consabida rapidez, de los puestos de gobierno por la malicia y la ignorancia, Recordemos que Su Tung-po deseaba que su hijo no fuera inteligente, porque así quizá llegaría a ministro⁴⁰⁰⁸.

Así, una vez más, se señala la especificidad de un ideal que, como dice D. T. Suzuki, puede ser temporal y minoritario, pero no deja de constituir, aunque sea por breves momentos, una *tierra pura*⁴⁰⁰⁹. Se trata en definitiva de una idealización que proviene del pensamiento oriental pero que posee un sentido específicamente encuadrable en la disciplina estética desde su propio nacimiento: la idea de una *estética operativa* que tienda hacia un *proyecto de futuro* encaminado a la consecución del *hombre total*, en este caso encarnado ejemplarmente en el artista-poeta de la China clásica, modelo también para el artista moderno, porque reúne las cualidades que el pensamiento tapiesiano exige para que merezca tal título: independencia, investigación, trascendencia, fundamento filosófico, exigencia crítica y realización de *objetos de poder* que sean útiles a la sociedad:

El gran modelo, desde luego, que aquellos genios representan para el mundo del arte actual se puede resumir en tres puntos fundamentales:

1) Son un ejemplo muy antiguo de independencia artística. En principio no estaban al servicio de la corte ni de jerarquías eclesiásticas. Eran una expresión libre de la inteligencia y la sensibilidad humana y trataban las obras de arte con una gran desenvoltura, como si fuese un juego, pero no un juego gratuito como tantos de ahora, sino altamente trascendente y educativo.

2) A pesar de la gran libertad con que trabajaban, que les llevaba a hacer verdaderas transgresiones con los pinceles (manchas, lagos de tinta, expresionismo caligráfico, composiciones insólitas, espacios vacíos, paradojas, koans, etc.) tenían las creencias estrictas de aquella sabiduría-religión de la más profunda espiritualidad pero sin referencias sobrenaturales,

⁴⁰⁰⁸ P.A., p. 62.

⁴⁰⁰⁹ SUZUKI, D. T., *El zen...*, op. cit., p. 190.

ceñida al hombre y la Naturaleza, que era una síntesis de la tradición humanista china y del nuevo humanismo venido del budismo hindú. Esto nos confirma que la liberación cultural respecto a religiones e ideologías no impedía que los artistas se puedan inspirar en ellas y que la independencia artística nunca debe ser puro delirio, incrédulo y amoral, que algunos piensan.

3) Tenían un gran sentido crítico, exigente y severo, para escoger el buen arte y rodearse apasionadamente de las obras que encontraban válidas. Una pasión que era consecuencia de la fe en aquellos "poderes" extáticos, contemplativos, provocadores de sueños, hipnóticos, curativos, de tránsito creativo, etc., que descubrían en el gran arte de todas las épocas. Y también tuvieron una gran fe en la utilidad del arte para la buena marcha de la sociedad⁴⁰¹⁰.

Por todo ello, Tàpies, consciente de la idealización de la estética oriental y sus protagonistas, recepciona sus valores y los considera ejemplares para la realización del presente y como proyecto de futuro.

⁴⁰¹⁰ A.L., pp. 71 y 72.

CONCLUSIONES FINALES. LA IDEA DE *SISTEMA*. UNIDAD Y VIDA.

Es tan mortal para el espíritu tener un sistema
como no tener ninguno.

F. Schlegel.

Nadie puede pretender haber contemplado o estar
informado de todo. Que cada uno diga con franqueza lo
que tenga que decir, la verdad surgirá de estas sinceridades
convergentes.

Marc Bloch.

El objetivo inicial del presente texto consistía en la exposición ordenada de las ideas estéticas de Tàpies, dispersas en escritos publicados a lo largo de medio siglo, y comprobar, respondiendo al título del mismo, si la interrelación de éstas conforma un *corpus* teórico, un *pensamiento* unitario y coherente.

Hemos constatado cómo, las ideas recepcionadas, específicamente provenientes del pensamiento ilustrado y del idealismo y el romanticismo, a las que se superponen las nociones del pensamiento oriental y la ciencia moderna, se han ido entrelazando a lo largo de la investigación hasta formar un conjunto unitario, un campo estético, ahora más comprensible y cohesionado por el, -en expresión de Tatarkiewicz- *desciframiento* de dichas ideas, mediante la exposición de sus raíces y contexto ideológico.

En resumen. Desde una perspectiva historicista, contraria al normativismo clasicista, acepta Tàpies las categorías ilustradas de *modernidad* y *progreso*, pero renovadas mediante su conexión con las *culturas tradicionales*, así como la noción de *estética* como reflexión sobre el arte, en el marco de la lucha por la *emancipación del hombre*, en un tiempo en que este sufre un estado de *fragmentación*; arte y reflexión que pugnan, aún en lo contemporáneo, por lograr su *autonomía* frente a las clases que pretenden monopolizarlo. El arte, como *instrumento de conocimiento*, cumpliendo una *función de mediación*, previa *educación estética* del espectador y a través de la *experiencia estética*, puede coadyuvar a la consecución del *hombre total* y la *curación* de una sociedad *alienada*.

Recepciona igualmente las categorías del pensamiento romántico e idealista, aunque no de forma acrítica. Así, la noción del *artista* como *genio* es aceptada, pero, lejos de la divinización idealista, solo posee una diferencia

de grado con respecto a cualquier otra actividad. El artista trata de mostrar una *visión mística y poética* del mundo, de sugerir la visión de *lo absoluto* que solo es perceptible desde la *intuición*; de ahí la necesidad de la *materialización* del arte en objeto, en obra de arte -de la que se recupera su *aura*-, en su acepción más enfática, como lugar en el que sucede la *verdad*, en donde se concilia la contradicción entre *sujeto* y *objeto*, entre *forma* y *contenido*, entre lo consciente y lo inconsciente, entre el hombre y la naturaleza, para lo cual se precisa la existencia de un *trasfondo filosófico*, de una *visión del mundo* orgánica y unitaria que niega el dominio de la naturaleza por el hombre.

A todas estas ideas se superponen sin conflicto, desde una *visión del mundo* semejante, las provenientes del pensamiento oriental y la ciencia moderna, que prestan a dichas categorías la renovación y unidad de las que adolece la estética occidental, debilitada por su *resignación y rebaja de exigencias*⁴⁰¹¹, y se opone frontalmente al *arte de la razón, conceptual o de ideas* de la *entropía posmoderna*⁴⁰¹².

El pensamiento oriental recepcionado por nuestro autor enseña que el estado de *fragmentación* en que se encuentra el hombre y la sociedad se debe a la preeminencia del *pensamiento dual*, singularmente plasmado en la visión mecanicista cartesiana del mundo -que tiene su expresión plástica en el naturalismo- que concibe el universo en compartimentos estancos; una visión fragmentada del mundo que separa lo espiritual de lo material, lo humano de lo divino, el hombre de la naturaleza, el sujeto del objeto... Y la función del arte es, en radical contradicción con lo anterior, mediante la sugerencia de la *vacuidad* o *absoluto*, (*Śūnyatā*), de la que surge todo, aproximarnos a la *experiencia* o sentimiento de la *unidad fundamental de todas las cosas*, (*dharmakaya*), a la visión de la *realidad profunda*, donde reside la auténtica *belleza*. De ahí que el artista, lejos de la mimesis como copia de la realidad aparente, deba actuar *como* la naturaleza, penetrando en lo *inconsciente*, -el *lenguaje de la naturaleza*, según Jung-, captando la energía vital (*ch'i*) que recorre el universo, del que el hombre es un microcosmos, una *hebra del tejido cósmico*, -hecho afirmado también por la *ciencia moderna*-. Por eso el artista es un mero transmisor entre la naturaleza y la sociedad, bebe de un *fondo común* de conocimiento y participa de la tradición y la historia, en donde actúan los principios de *perennidad* y *cambio*.

La perspectiva oriental acentúa el carácter instrumental del arte. Las múltiples artes, -entre ellas la pintura, pero también cualquier actividad, pues *barrer también es un arte*-, son aquí *métodos* (*tao, do; vía o camino*), que, tras larga y laboriosa práctica y esfuerzo personal (*kufū*) nos aproximan a la nueva visión de una realidad que subyace bajo la realidad aparente (*samsara*) pero que también se encuentra en el juego de lo aparente (*māyā*). De ahí que la

⁴⁰¹¹ MARCHAN FIZ, S., La cultura..., *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰¹² KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, pp. 42 y 51.

experiencia estética se enfatice a través de una pausada y disciplinada *meditación (shamadi)* o *contemplación*, por un espectador plenamente activo, de unas imágenes u objetos que, mediante la *sugerencia*, -dado que la *realidad última (Brahman)* no puede representarse-, poseen un fundamental carácter *simbólico*, pero que, en último término, proporcionan un *conocimiento (sabiduría, prajña)* que trasciende el símbolo para regresar a la realidad en su *mismidad (tathata)*, pero ahora *bajo una nueva luz, (satori)*.

Esta visión *sacraliza* todo lo existente e inspira el *humanismo de todos los tiempos*. Por ello, desde el campo estético entendido como reflexión sobre el arte, el pensamiento de Tàpies se expande hacia una visión estética, mística y poética, del mundo y la vida, exigiendo con ello un cambio en nuestro comportamiento y ligando así indisolublemente la estética a la ética, bajo el principio *sabi-wabi*, que conculca el consumismo y el industrialismo destructor y legitima la *ecología profunda*.

Por todo lo dicho, si interpretamos correctamente su pensamiento, los textos de Tàpies consignados y su reflexión sobre el arte y la vida quedarían deslegitimados si los separásemos de su obra plástica y su actitud total en la vida. Porque, como hemos visto, tanto para Tàpies como para el pensamiento oriental, solo son *palabras vivas* aquellas que hacen referencia a la experiencia, a la *realización de la realidad*.

En el desarrollo de la presente investigación, hemos comprobado que la interconexión de las ideas descritas conforma, -respondiendo al título de la presente investigación-, un *pensamiento estético*, en el sentido, -formulado por Raymond Bayer⁴⁰¹³ y otros-, de *reflexión acerca del arte* que habíamos enunciado en un principio.

Pero, ahora, podemos afirmar que el pensamiento tapiesiano también es *estético*, en el sentido de que, a través del arte, pero también más allá del arte, en expresión de Donald Kuspit, percibe la *realidad desde un punto de vista estético*; aquel por el que el arte moderno trata de *transformar la apariencia de la realidad cotidiana de tal modo que se convierta en una realidad puramente estética*⁴⁰¹⁴.

Y lo *estético*, que en Tàpies -como hemos visto reiteradamente- está específicamente unido a la *modernidad*, es aquello que ha sido *vilipendiado* por lo que Kuspit llama el *arte postestético*; aquel que ha despojado absolutamente a la obra de arte de valor estético⁴⁰¹⁵, el arte que *protesta* contra la realidad *regurgitando sobre ella su fea realidad*, un arte que se caracteriza por su *resentimiento contra la belleza*⁴⁰¹⁶, aquel que ha perdido el *respeto por el objeto*, específicamente el objeto artístico al que, en su

⁴⁰¹³ BAYER, R., Historia de la estética, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁰¹⁴ KUSPIT, D., El fin del arte, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

pretensión de *explotación pragmática y reduccionismo científico*, asesina para diseccionarlo; es aquel que desprecia la *forma* que utiliza como *una especie de andamio* desde el que, el artista, *como un político*, o con *ojo de diseñador*, no revela nada, porque no somete al objeto a *transformación estética*⁴⁰¹⁷; el arte postestético para el que ya no existe *la experiencia estética* como *experiencia sensible realizada*, desprecia lo *sensual*, concebido como algo animal y *repulsivo* y para el que solo lo intelectual, lo *conceptual*, es humano; es el *arte posmoderno* que niega la imaginación creativa, renegando del *arte moderno vigorizado por un sentido de ruptura y experimento*⁴⁰¹⁸ y se recrea en el *arte sobre el arte* a través de la apropiación⁴⁰¹⁹.

Contrariamente, limitando el valor del conceptualismo y en radical enfrentamiento con la posmodernidad, el pensamiento de Tàpies es *estético*, como hemos visto, en su respeto por el *objeto*, su *forma* y *materialidad*; en su *sensualidad*, incluso táctil, el objeto artístico no diseccionable ni analizable, porque hace referencia a lo intuitivo, a lo no conceptual y, en último término, a lo misterioso; precisa que el artista -aún mediante una intervención mínima- mediando la *creatividad* y la constante *investigación*, lo someta a transformación estética que permita, a su vez, cierta transformación en el espectador a través de la *experiencia estética*.

Es un pensamiento *estético* porque exige a la obra de arte que revele, o al menos sugiera, el *esplendor de la belleza de la realidad última*⁴⁰²⁰, aquella belleza que, lejos de la belleza clásica, se materializa en la obra de arte a través de las infinitas combinaciones de las formas y los materiales⁴⁰²¹, sugiere la *auténtica belleza* que responde al *Principio Único* y se manifiesta en la naturaleza y el cosmos, en la visión poética del mundo, en la belleza de los prados, las aguas, el rocío, una simple brizna de yerba...⁴⁰²² o en un sencillo dibujo o una frágil cerámica⁴⁰²³. Se trata de la *belleza de la realidad profunda*⁴⁰²⁴, inseparable de la *Verdad*⁴⁰²⁵ y, emparentada con lo *Divino* y lo *Poético*, -aunque lejos de los espíritus y de los dioses-, se encuentra cercana a las *raíces biológicas del hombre*⁴⁰²⁶. Se trata de un arte que no niega la existencia de *lo feo*, porque, en caso contrario, sería *creativamente incompleto e inadecuado*⁴⁰²⁷, pero que, finalmente, su destino es la *belleza absoluta*⁴⁰²⁸

⁴⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰¹⁹ *Ibid.*

⁴⁰²⁰ V.A., p. 72.

⁴⁰²¹ M.P., p. 334 y V.A., p. 81.

⁴⁰²² B.N., p. 319.

⁴⁰²³ P.A., p. 184.

⁴⁰²⁴ V.A., p. 20.

⁴⁰²⁵ B.N., p. 188.

⁴⁰²⁶ P.A., p. 150.

⁴⁰²⁷ KUSPIT, D., *El fin del arte*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰²⁸ V.A., p. 27.

que se afirma en la obra de arte por el *fulgor de su presencia o el horror de su ausencia*⁴⁰²⁹.

Comenzábamos el presente texto citando a varios autores que certificaban el fin del ideal romántico del arte como revelación del sentido último de la vida, de la leyenda romántica de la cultura como colectiva creación artística y la victoria contemporánea del *espíritu positivo* sobre el idealismo filosófico y estético; pérdidas que, -podemos afirmar sin temor a equivocarnos-, se han afianzado aún más a finales del siglo pasado y principios del presente, en el que prima, en lo artístico, en lo político o en lo económico, el principio del *n'importe quoi*⁴⁰³⁰.

Tàpies, consciente de este estado de postración, no se ha conformado con esta realidad y ha pugnado por la continuidad y revitalización de aquel ideal desde sus raíces ilustradas y románticas, y ello, superando, o *saltando*, por encima de las aporías de la estética occidental, mediante el hallazgo de una continuidad conceptual y práctica entre aquellas, el pensamiento oriental y la ciencia moderna.

Por ello ha entendido, salvando así el fenómeno de la *disolución de la estética en las ciencias humanas*⁴⁰³¹, que no solamente es posible pensar sobre el arte, sino que es legítima y necesaria la reflexión sobre los problemas del arte y su relación con la vida. Y para ello ha tejido un tapiz, mediante la trama y urdimbre de unas categorías informadas siempre por un *trasfondo filosófico* que nuestro autor exige a todo *sistema*⁴⁰³².

Así, podemos afirmar que su pensamiento se constituye en lo que, efectivamente, podríamos llamar *sistema*, con tal de pensarlo como *sistema abierto*, pues hace referencia a una reflexión jamás puramente especulativa, sino constituida por principios y valores superiores que deben tener su concreción y realización en la experiencia de la vida cotidiana, a semejanza de la *casa de labor* mediterránea, asentada en la tierra pero abierta al cielo, siempre dispuesta a nuevas posibilidades, creciendo orgánicamente y adaptándose a las necesidades de la vida. Este es el específico sentido que Tàpies encontró en la estética japonesa:

*Los japoneses elevan la estética a todo un sistema de vida global, a una concepción integral del hombre y la naturaleza*⁴⁰³³.

⁴⁰²⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁰³⁰ Mientras realizamos la presente investigación, tenemos noticia del anuncio ("que ha dado la vuelta al mundo", La vanguardia.es) de un artista, varón, Cayton Petet, que como "acción artística", -"Art School My Virginity"-, perderá la virginidad en directo, sodomizado por un muchacho de 25 años, en una acción con público (mayor de edad) de duración indeterminada y con debate posterior. También se anuncia la exposición e del "artista" Joe Sola en la oreja de la galerista Tig Sigfrids. Sobre ambas existe una abundante referencia en internet.

⁴⁰³¹ MARCHAN FIZ, S., La estética..., *op. cit.*, p.153.

⁴⁰³² B.N., p. 172.

⁴⁰³³ V.A., p. 134.

Así, el pensamiento tapiésiano constituye una especie de *estética expandida*, no especulativa, que pretende dar al arte el estatus de instrumento que debe reverberar sustancialmente en el comportamiento, influyendo con ello en la organización de la vida en sociedad. Es decir, no tiene ninguna intención de constituirse en un *sistema* cerrado, pero tiene vocación de *totalidad*, el mismo sentido de totalidad que ha encontrado nuestro autor en el pensamiento oriental que, como ha dicho Fritjof Capra, *proporciona un consistente y hermoso sistema (armazón) filosófico*⁴⁰³⁴; se trata, en palabras de Kakuzō Okakura, de aquella *idea de totalidad (que) nunca debe perderse en la del individuo*⁴⁰³⁵ o, como ha dicho Chantal Maillard de María Zambrano, *no quiso hacer un sistema, pero quiso ver y comprender, y en todo pensamiento intencional hay, oculta y original, la pretensión de un absoluto*⁴⁰³⁶.

Creemos que ha quedado manifiestamente expuesta esta intención, a través de lo que W. Benjamin llama "ideas rectoras", en relación a la cuestión de si el pensamiento de F. Schlegel constituía o no un sistema⁴⁰³⁷. Y, del mismo modo, concluimos, al igual que Benjamin con respecto a aquel, que Tàpies ha sido *demasiado artista para quedarse en lo puramente sistemático*, pero que, en su tratamiento de lo estético a partir de sus *problemas*, ha mostrado un conjunto de ideas que forman un todo.

Benjamin afirmaba de F. Schlegel su "intención sistemática" y nosotros, de Tàpies, en todo caso, afirmamos la conformación de un pensamiento filosófico en el sentido diltheyano, en cuanto que no pretende construir un gran edificio especulativo, sino una organización, *en su totalidad*, más sabia, es decir, más estética, ética y verdadera, de la vida.

Para Tàpies, lo importante no es el arte, sino la vida. Y, fundamentalmente, su reflexión gira en torno a la idea de cómo el arte puede servir a la vida, demostrándose así que su pensamiento constituye una *filosofía*, en el sentido diltheyano, de la *vida vivida por los hombres*⁴⁰³⁸.

Pero, en definitiva, siendo leales a la intencionalidad de nuestro autor, quizá deberíamos proclamar nuestra indiferencia sobre si su pensamiento posee los caracteres de *doctrina*, *poética* o *sistema*, pues es su propia reflexión la que afirma que las palabras no tienen ningún valor por sí solas, porque *la palabra no debe separarse de la cosa, el hecho, la experiencia*. De este modo se resuelve la paradoja de tratar con palabras aquello que de por sí

⁴⁰³⁴ CAPRA, F., La trama..., *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰³⁵ KAKUZO, O., El libro del té, *op. cit.* p. 43

⁴⁰³⁶ MAILLARD, C., El monte Lu..., *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰³⁷ BENJAMIN, W., "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán", incluido en *Obras completas*, libro I, vol.1, Abada, 2006, 1989, p.42 y ss.

⁴⁰³⁸ DILTHEY, W., Teoría de las concepciones del mundo, *op. cit.*, p. 40.

es inefable: las palabras, el discurso, toda la reflexión de Tàpies, tiene el carácter de signo, es el dedo que señala la luna. No debemos quedarnos mirando el dedo:

*Los sabios antiguos nunca daban a sus enseñanzas una forma sistemática. Hablaban mediante paradojas, pues tenían expresar medias verdades*⁴⁰³⁹.

Estas paradojas, como señalamos al principio del presente texto, también aparecen en las aparentes contradicciones que una lectura superficial revela en los textos de Tàpies. Y solo son comprensibles, como hemos visto en el desglose de los diferentes problemas estéticos tratados, desde la perspectiva de la filosofía oriental, -que interpone la paradoja como método-, limitando el valor de las palabras a su carácter instrumental.

También en el inicio del presente texto, señalábamos cómo, Mario Perniola, tras constatar la aparición en el siglo veinte de un *sentir de la otredad y la diferencia*, singularmente provocado por el *afloramiento de la instancia psíquica extraña y diferente de lo inconsciente*, había observado la incapacidad de la estética de raigambre kantiana y hegeliana para arribar a la *conciliación y cese del conflicto* a que aspiraba.

Tàpies, quien ya en 1955 se había anunciado como *representante de lo otro*⁴⁰⁴⁰, recepciona desde muy temprano la estética y el pensamiento oriental, -que tan bien se adapta a su propio *sentir*-, que le permite superar la incapacidad de la fragmentada estética occidental del siglo XX y el estado aporético de buena parte de su arte, y desarrolla una estética que, más allá de las *anti-estéticas del sentir* del siglo XX, dispone en primera línea de la lucha, -aceptando la existencia de una realidad paradójica y la dinámica histórica y filosófica de la lucha de contrarios-, el *sentir supremo de la visión estética, poética y mística del universo*, -ratificada a su vez por la ciencia moderna-, que permite la consecución individual de un *estado de ánimo*, de una determinada experiencia de la *unidad fundamental de todas las cosas*; a cuyo *conocimiento*, según el pensamiento oriental, se llega precisamente a través de *lo inconsciente, lo no racional y lo intuitivo* del arte, mientras, paralelamente, considera la incapacidad de las palabras y los conceptos para describir la realidad.

La *existencia de una realidad paradójica* alcanza al hecho de utilizar palabras para tratar lo inefable. El uso de la palabra para tratar el arte siempre ha sido problemático. Es lo que en el siglo XX se había convertido en el *problema de lenguaje*. Como señala John Searle, en conversación con Bryan Magee, el lenguaje, al que no podemos obviar, *se ha convertido en algo*

⁴⁰³⁹ KAKUZU, O., El libro del té, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰⁴⁰ B.N., p. 7.

*tremendamente problemático*⁴⁰⁴¹. Y ello porque, si el principal objeto de la filosofía es *qué sea la realidad*, ahora se plantea el problema de la relación entre el *lenguaje* y la *realidad*⁴⁰⁴², de ahí que el pensamiento de Wittgenstein oscilara entre la imposibilidad de hablar sobre ética o estética y la imposibilidad de tratar la realidad si no es *desde* un lenguaje, es decir, de unos conceptos previos, a fin de aplicar un *uso* determinado, a un ámbito determinado. Este es el sentido de la expresión *juego de lenguaje*.

Pero es que, como ha señalado Marc Jimenez, ¿no es cierto que, desde su nacimiento, ha existido una paradoja fundamental en la disciplina estética, al pretender tratar mediante conceptos aquello que pertenece al reino de la intuición?⁴⁰⁴³

En Tàpies la paradoja se resuelve, de nuevo, a través del pensamiento oriental. En el lenguaje, cuando las palabras están *pegadas* a las cosas, a la experiencia, también son reales, y permiten aproximación a la verdad; es lo que la filosofía oriental llama *reflexión como acción*⁴⁰⁴⁴: cuando esas palabras se emplean como *verdad poética*, más que como verdad racional, que no queda excluida, pero que solo sirve para conocer un primer nivel en la escala hacia el conocimiento. Las palabras se utilizan como red para poder captar la realidad, pero sin confundirlas con la realidad.

Pero, en último término, según Tàpies, en la *experiencia estética* de la *belleza absoluta*, es inútil el lenguaje. Aquí debe cesar el *rumor del lenguaje*, ese diálogo interno que constantemente nos acecha. Hacia la *realidad última* solo hay un camino: el silencio.

En definitiva, una vez comprobada la unidad de su pensamiento estético, la reflexión teórica de Tàpies es incomprensible si se desconecta de la praxis, Porque, como hemos visto, en continuidad con la mejor tradición estética, el interés de Tàpies ha sido la conciliación y el empleo de *todas* facultades del hombre para la organización estética de la vida que, en su caso, se ha concretado, además del legado teórico que hemos intentado exponer, en una prodigiosa producción plástica, una intensa colaboración con los poetas, el apoyo a las causas que ha creído justas y el legado material y espiritual, que es la *Fundació Tàpies*.

Porque, en definitiva, el pensamiento estético de Antoni Tàpies está destinado a la realización del *arte de vivir*.

Concluiremos con un significativo pasaje que, de nuevo desde la perspectiva oriental, lo resume todo:

⁴⁰⁴¹ MAGEE, B., Los grandes filósofos, *op. cit.*, p. 362.

⁴⁰⁴² *Ibid.*, p. 360.

⁴⁰⁴³ JIMENEZ, M., ¿Qué es la estética?, *op. cit.* p. 16.

⁴⁰⁴⁴ Ver *supra*, p. 544 y ss.

¿Existe, entonces, un camino para hacer un trabajo ampliamente público y social sin que el arte se pierda por los espejos del mundo? La respuesta nos viene, una vez más, de las paradojas de otras civilizaciones. Y para comenzar, valiéndonos de la "estética" japonesa, puede ser que tengamos que aprender a no hacer demasiadas distinciones entre público y privado, conceptos que en un primer nivel se nos muestran contradictorios pero que en el fondo no lo son. La cultura japonesa, igual que la mayor parte de las culturas de Oriente, conoce la "unión de los contrarios". En el caso que nos ocupa lo consigue haciendo sencillamente lo que aquí diríamos coger el toro por los cuernos, es decir, elevando la estética a todo un sistema de vida, tanto si es pública como privada, donde el hombre y el universo entero son considerados una materia preciosa con la cual hemos de construir la más bella de las obras de arte: la vida misma⁴⁰⁴⁵.

⁴⁰⁴⁵ A.L., p. 67.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA PROPIA

1.-LIBROS

TÀPIES, A., *La pràctica de l'art*, Ariel, Barcelona, 1970, versión en castellano, *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971.

TÀPIES, A., *L'art contra l'estètica*, Ariel Barcelona 1978, versión en castellano, *El arte contra la estética*. Planeta Agostini, Barcelona 1986.

TÀPIES, A., *La realitat com 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 Gutemberg, Barcelona 2008.

2.-ARTÍCULOS Y DECLARACIONES.

TÀPIES, A., "Pensar en el arte", prólogo, de *El arte contra la estética*, p. 9.

TÀPIES, A., "Arte e idea", publicado en *Destino*, 1955, incluido en Tàpies en blanco y negro. Ensayos, p. 37.

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*, p. 34.

TÀPIES, A., "La tradición y sus enemigos en el arte actual", Ed. Dumont Schamberg, Colonia, incluido en la *La práctica del arte*, 1965.

TÀPIES, A., "Visita a Pablo Picasso", 1966, incluido en *La práctica del arte*, p.77.

TÀPIES, A., "Recordando a Jean Arp", publicado en Ed. Im Erker, St. Gallen, 1966, incluido en *La práctica del arte*, p. 82.

TÀPIES, A., -"El juego de saber mirar" publicado en *Caball fort*, Barcelona 1967, incluido en La práctica del arte, p. 86.

TÀPIES, A., "Arte y funcionarios", publicado en *Destino*, 1968, incluido en La práctica del arte, p. 90.

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, p. 108.

TÀPIES, A., "¿Un arte para los ricos?", (1969), incluido en *La práctica del arte*, p.122.

TÀPIES, A., -"Comunicación sobre el muro", publicado en la revista *Essais* en 1969, incluido en La práctica del arte, p. 137.

TÀPIES, A., "Intrascendencia estética y conformismo", publicado en *Destino*, en 1970, incluido en La práctica del arte, p. 145.

TAPIES, A., "Estafas culturales", publicado en *Serra d'or*, febrero de 1970, incluido en La práctica del arte, p. 157.

TÀPIES, A., "Sobre unos textos de Herbert Marcuse", publicado en *Convivium*, nº 26, Universidad de Barcelona, 1970, incluido en *La práctica del arte*, p. 167.

TÀPIES, A., "Nada es mezquino", 1970, incluido en *La práctica del arte*, p. 179.

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*, Ariel, Barcelona, 1974.

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*, p.145.

TÀPIES, A., -"Personalidad, perennidad y juego," 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Planeta Agostini, Barcelona 1986.

TÀPIES, A., "Pensar en el arte" prólogo a *El arte contra la estética*, 1974.

TÀPIES, A., -"Creación y nuevos academicismos", publicado en *Qüestions d'art*, nº 24-25, 1973, p. 43-50 incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 59.

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.

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.

TÀPIES, A., "Miró de cerca", publicado en *Destino*, Abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 91.

TÀPIES, A., "El asesinato de Miró", publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974.

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.

TÀPIES, A., "Vanguardismo y colectividad", publicado en *La vanguardia*, abril de 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974, p.115.

TÀPIES, A., "El testimonio de Picasso" publicado en la revista infantil *Cavall fort*, incluida en *El arte contra la estética*, p.123

TÀPIES, A., "Picasso total", publicado en *Nous horizons*, nº 26, 1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974,p127

TÀPIES, A., "Destrucción y continuidad en las ideas estéticas," publicado en *La Vanguardia*, Mayo,1973, incluido en *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1974.

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*. Ariel, Barcelona, 1974, p. 145.

TÀPIES, A., "El arte y la sociología del arte", publicado en *La Vanguardia* en Junio de 1973, incluido en *El arte contra la estética*. Ariel, Barcelona, 1974, p. 155.

TÀPIES, A., "Cultura y civismo", publicado en *La vanguardia* en Julio de 1973, incluido en *El arte contra la estética*. Ariel, Barcelona, 1974, p.163.

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*. Ariel, Barcelona, 1974, p.173.

TÀPIES, A., "Política de la verdad", publicado en *La vanguardia* en agosto de 1973, incluido en *El arte contra la estética*. Ariel, Barcelona, 1974, p.183.

TÀPIES, A., "La materialización de la poesía" publicado en *La vanguardia* diciembre 1974, incluido en *Antoni Tàpies en blanco y negro*. Ensayos, Gutemberg, Barcelona , 2008, p. 127.

TÀPIES, A., "La revitalización de la pintura", Enero 1975, incluido en *La realidad como arte*,

TÀPIES, A., "Recuperar conceptos. Crítica a la crítica". Incluido en *La realidad como arte*. Julio 1975.

TÀPIES, A., "¿Pintura-pintura?" publicado en *La vanguardia*, 10 de setiembre de 1975, Incluido en *La realidad como arte*, p. 59.

TÀPIES, A., "El instante del arte", incluido en *La realidad como arte*, mayo de 1975.

TÀPIES, A., "Cultura militante", publicado en *La vanguardia*, julio de 1973, incluido Antoni Tàpies en blanco y negro, Ensayos, p.132.

TÀPIES, A., "El artista ante la política", publicado en *Avui* en junio de 1976 incluido en *La realidad como arte*, p. 81.

TÀPIES, A., "El arte y el compromiso histórico", publicado en *Avui*, julio de 1976, incluido en *La realidad como arte*, p. 87.

TÀPIES, A., "La realidad como arte", publicado en *Avui*, octubre de 1976, incluido en *La realidad como arte*, p. 95.

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*, p. 157.

TÀPIES, A., "La pintura y el vacío", publicado en *Avui*, marzo de 1977, incluido en *La realidad como arte*, p. 115.

TÀPIES, A., "La materia del arte (materialismo, filosofía oriental y política" publicado en *Avui*, setiembre de 1977, incluido en *La realidad como arte* p.135.

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*, p. 235.

TÀPIES, A., "Pintura y nueva realidad", publicado en *La Vanguardia*, febrero de 1984, incluido en *Por un arte moderno y progresista*, p. 177 .

TÀPIES, A., "Señas de la modernidad", 1984, publicado en *La vanguardia*, febrero de 1984, incluido en *Por un arte moderno y progresista* , p191.

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, p. 191.

TÀPIES, A., "Modernidad y primitividad", publicado en La vanguardia, , octubre de 1984, incluido en Por un arte moderno y progresista ,p.205.

TAPIES, A., "El arte moderno y el progreso", publicado en La vanguardia, julio de 1984, incluido en Por un arte moderno y progresista, p.197.

TÀPIES, A., "Postmodernidad y cultura de derechas", publicado en la vanguardia, mayo de 1984, incluido en Por un arte moderno y progresista., p. 215.

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. Empuries, Barcelona, 1985.

TAPIES A., "La nueva cultura", publicado en la Vanguardia en marzo de 1984, incluido en Por un arte moderno y progresista, p. 227.

TÀPIES, A., "Cultura y modernidad", publicado en revista de Catalunya , nº 2, noviembre de 1986, incluido en Valor del arte, p. 111.

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, p.139.

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 , p.43

TAPIES, A., "Arte y religión", publicado en *La vanguardia*, julio , 1989, incluido en Valor del arte, p. 103.

TÀPIES, A., "Valor del arte", publicado en *La vanguardia*, noviembre de 1989, incluido en valor del arte, p. 19.

TÀPIES, 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*, p. 53.

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.

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*, p. 75.

TÀPIES, 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*, p. 85.

TÀPIES, A., "Las verdades psicológicas en la estética actual", publicado en *La Vanguardia*, 1991, incluido en *valor del arte*, p. 91.

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*, p.131.

TÀPIES, A. Introducción a *Valor del arte*, 1993.

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

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*, p. 321.

TÀPIES, A., "La forma de la forma", publicado en *ABC*, noviembre de 1998, incluido en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, p. 325.

TÀPIES, A., "La imaginación del mundo", incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p. 23.

TÀPIES, A., "Mestizaje y selección", incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p. 31.

TÀPIES, A., "Entre el despotismo y la anarquía", incluido en *El arte y sus lugares*, Siruela, Barcelona, 1999, p. 35.

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*, p. 329.

3.- ENTREVISTAS.

Entrevista realizada por Manuel del Arco, *La Vanguardia Española*, 25-10-1955, incluida en *L'experiencia de l'art*, p. 65.

Entrevista realizada por Manuel del Arco, *La Vanguardia Española*, 5 de Diciembre de 1958, incluida en *L'experiencia de l'art*.

Entrevista realizada por C. J. Cela, 1958, en *Cuadernos de Son Armadans*, tomo XIX, nº LVII, p. 230.

Entrevista realizada por Lluís 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*, p. 193.

Entrevista realizada por Victor Salvidea y Victoria Paniagua, publicada en la revista *Tropos*, Madrid, nº 7-8 (1973), incluida, previamente revisada, en *El arte contra la estética*, p. 208.

Entrevista realizada por 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.

Entrevista realizada por Bárbara Catoir, en *Conversaciones con Bárbara Catoir*,

Entrevista realizada por Manuel J. Borja Villeda, en catálogo, *Tàpies Comunicació sobre el mur*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1992.

Entrevista realizada por Manuel 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 realizada por Manuel Borja Villel, "Conversaciones con Antoni Tàpies" en catálogo de exposición *Comunicació sobre el mur*, fundació Antoni Tàpies, 1992.

Entrevista realizada por Manuel Borja-Villel, "La expresividad del papel. Una conversación con Antoni Tàpies", en *Antoni tàpies. 1960-1980. obra gràfica*, catálogo, BBK, Bilbao, 1997.

Entrevista realizada por Jean Louis Andral, comisario de la exposición "Tàpies: la peinture au corps à corps", (Musèè Picasso) Antibes, 2002, incluida en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, p. 333.

Entrevista realizada por Victor Zalbidea y Victoria Paniagua, publicada en *Tropos*, nº 7 y 8, Madrid, 1973, incluida en *El arte contra la estética*. Ariel, Barcelona, 1974, p. 208.

Entrevista realizada por Julià Guillamon en "La pintura como objeto de meditación trascendente" publicada en, *Cultura*, mayo de 1989.

Entrevista realizada por Puig, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Aqua, Zaragoza, 2005.

Entrevista realizada por María Lluïsa Borràs, "Antoni Tàpies solidari" en *Oriflama*, nº 151, Barcelona, 1975.

Entrevista realizada por Beatriz de Moura, en *Tàpies, A., Experiència de l'art*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

Entrevista entre Imma Julián y A. Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Icaria, Barcelona, 1977.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA AJENA.

ABADIE, D., "La peinture à bras le corps", en *Tàpies. La peinture corps a corps*, catálogo, Musée Picasso, Antibes, 2002.

AGUILERA CERNI, V. "Para una definición de Antonio Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, nº LVII, Palma de Mallorca, 1960.

AINAUD I ESCUDERO, Joan-Francesc, *Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies*, Edicions 62, Barcelona, 1986.

ALBERTI, R., "Para Antoni Tàpies", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 5, 1978.

ALLOWAY, L. Presentación al catálogo de la Guggenheim de Nueva York, 1962, GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia, 1967.

ALTIERI, G., " L'arme du Catalan", en *Tàpies*, catálogo, Hôtel des Arts, Toulon, 2006.

AMRAM EL MALEH E. y KACIMI, M., *Tàpies al Marroc. Certeses sentides*, Lumberg, 2002.

ANDRAL, J. L., "A corps perdus", en *Tàpies. La peinture corps a corps*, catálogo, Musée Picasso, Antibes, 2002.

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.

ANTICH, X., "La escritura de Antoni Tàpies", en *Tàpies en blanco y negro. Ensayos*, p.7-32

APOLLONIO, U., "Arte de Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

AREAN, C.A., "Tàpies", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 156, Madrid,

ARGAN, J. C., "Historia sin acción," en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

ARGAN G.C., "La superstizione di Tàpies", en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

ARGAN, J. C., Prefacio a *Antoni Tàpies*, Giuseppe Gatt, Capelli, Bologna, 1967.

ARIÑO, J. "Tempestad en una taza de té," en *Arte y parte*, Febrero de 2000, Madrid.

ASHTON, D., "The parables of Tàpies", catálogo, *Antoni Tàpies. New paintings*, Pacewildenstein, Nueva York, 2006.

BARILLI, R., "Tàpies o l'estraniamento naturale dell'oggetto", en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

BAYL, FR. "Tàpies o el silencio", *Papeles de son Armadans*, Tomo LXIII, nº CLXXXVII, Palma de Mallorca, 1971.

BENET AURELL, J., "Tàpies, Premio Carnegie 1958", en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

BONET, BL., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1964.

BORJA-VILLEL, M. J., "Antoni Tàpies en perspectiva", en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

BORJA-VILLEL, M.J., "Celebració de la mel", en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies; Polígrafa, Barcelona, 1991.

BORJA-VILLEL, M.J. "Comunicación sobre el muro", *Tàpies Comunicació sobre el mur*, catálogo, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1992.

BORJA-VILLEL, M.J., "La contemplación del arte", en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

BORJA-VILLEL, M.J., "La expresividad del papel. Una conversación con Antoni Tàpies", en *Antoni Tàpies. 1960-1980, obra gráfica*. Bilbao Bizkaia Kutxa. 1997.

BORJA-VILLEL, M., "Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica", en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ayuntamiento de Barcelona, 1988

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).

BOZAL, V., "Tàpies, muro, tiempo y cuerpo", en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

BOZAL, V., "Tàpies, la resistencia del tiempo", en *Tàpies, tierras*, catálogo, MNCARS, 2005.

BROSSA, J., *L'escarnidor de diademas*, Polígrafa, Barcelona, 1967.

BROSSA, J., "Triptic hegelian a Antoni Tàpies," *Papeles de son Armadans*, Tomo LXIII, nº CLXXXVII, 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.

BUTOR, M., "Vigilia", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 6, 1978.

CABALLERO BONALD, J.M., "Absoluto Tàpies", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 6, 1978.

CALVESI, M., "Tàpies confrontato a Burri", en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

CATALÁN, C., "La trascendencia de lo humilde", en *Tàpies, la esencia secreta*, catálogo, Ibercaja, Zaragoza, 2005.

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 o la trasnververación*, Dau al set, Barcelona, 1954.

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., "Metafísica de Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

CIRLOT, J. E., "Magicismo y abstracción", en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

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

COMBALÍA DEXEUS, V., *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1989.

CORREDOR MATHEOS, J., *Antoni Tàpies. Matèria, signe, espírit*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

CUTILLAS, A., *Pensar l'art, Kant, Nietzsche, Tàpies, Bauçà*, Idees, Barcelona, 2006.

CHOAY, F., *Tàpies, mystique du presque rien*, 1959, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

CHUECA GOITIA, F., "Tàpies, pintor del devenir", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

DUPIN, J., "Ante Tàpies", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 6, 1978.

DUPIN, J., "Nota sobre Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

DUPIN, J., "Materia del aliento" en *Antoni Tàpies, obra 1997-1998*, catàlego, galería Joan Prats, Barcelona, 1998.

DUPIN, J., "Papeles y cartones", en *Antoni Tàpies, 1960-1980, Obra gràfica*, catàlego, BBK, Bilbao, 1997.

DUPIN, J., "Prefazione al catalogo della mostra alla galleria dell'Ariete, Milano, 1958" , en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

ENGUITA MAYO, N., *Tàpies. Escritura material*, catàlego, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

ENGUITA MAYO, N., "Presentazione", , *Tàpies: passione per la materia*, catàlogo, Museo D'Arte Contemporànea de Lissone-Fundaciò Antoni Tàpies, Lissone, 2004.

FAERMA GARCIA-BERMEJO, J. M., *Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1998.

FARRERAS, F, "Tàpies total", en *Tàpies. Matèries i grands formats, 1962-1979*, catàlogo, Maeght, Barcelona, 1979.

FRANQUI, C., " Antoni Tàpies" en *Cuadernos Guadalimar*, nº 6, 1978.

FRANZKE, A., "L'actualità immutata di Antoni Tàpies", catàlogo, *Tàpies: passione per la materia*, Museo D'Arte Contemporànea 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.

GALERÍA JOAN PRATS, *Antoni Tàpies-Edicions Polígrafa. 40 anys de col-laboració*, catàlogo, Barcelona, 2004.

GARCIA, A., *Tàpies. Mira la mà*, catàlogo, Galería Antonio Machón, Madrid, 1998.

GASCH, S., *Tàpies*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.

GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia, 1967.

GAYA NUÑO, J.A. "La pintura oclusiva de Tàpies," en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

GILBAUT, S., "Cuerpos delicuescentes con párpados. conjurar la vida cotidiana en los años ochenta" en en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

GILBAUT, S. "Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies", catálogo, *Tàpies Comunicació sobre el mur*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1992.

GIRALT –MIRACLE, D., *Crítica i crítiques, escrits d'art*, Eumo, Vich, 2005,

GIMFERRER, P., *País d'Antoni Tàpies*, en Cuadernos Guadalimar, nº 6, 1978.

GIMFERRER, P., *Tàpies, automne 1991*, Repères, Lelong, Paris, 1991.

GIMFERRER, P., *Tàpies i l'esperit català*, Polígrafa, Barcelona, 1974.

GUALDONI, F., "Per Antoni Tàpies", Catálogo, *Tàpies: passione per la materia*, Museo D'Arte Contemporánea de Lissone-Fundació Antoni Tàpies, Lissone, 2004.

HABASQUE, G. "Situación de Antonio Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

HERNANDEZ, M., "Inscripciones", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 5, 1978.

HOFMANN, I., "Intra muros", en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ajuntament de Barcelona, 1988.

HOMS, LL., "Justificación y atenciones previas para penetrar en la obra", prólogo a PUIG, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Aqua, Zaragoza, 2005.

HÜTTINGER, E., Kunsthau, Zurich, 1962, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

ISHAGHPOUR, Y., *Antoni Tàpies. Obras. Escritos. Entrevistas*. Polígrafa. Barcelona. 2006.

JÜRGEN CLAUS, "Teorías de la pintura contemporánea", , Amburgo 1963, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

KULTERMAN, U., "Antonio Tapies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960

LINHARTOVÁ, L., *Tàpies*, Gili, Barcelona, 1972.

KUSPIT, D., "Confesión de gestos: La identidad espontáneamente impulsiva de Antoni Tàpies", en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa, Barcelona, 1991.

MARÍ, A., "La base de las deu mil formes", *Tàpies. Escritura material*, catàlogo, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

MARIN MEDINA, J. , *Tàpies. Meditaciones*, Rayuela, Madrid, 1976.

MENNA F., *Esistenza e memoria*, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

MIRÓ, J., "L'obra d'Antoni Tàpies", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

MORENO GALVAN, J. M., *La última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969.

MORENO GALVAN, J. M., Presentación a *Tàpies*, catàlogo, Galería Juana Mordó, Madrid, 1973.

MOURE, G., *Tàpies. Objetos del tiempo*, Polígrafa, Barcelona, 1994.

NIEBLA, A., "Tàpies, la esencia secreta", en *Antoni Tàpies*, catàlogo, Ibercaja, Zaragoza, 2005.

PAZ, O., "Diez líneas para Antoni Tàpies", en *Tàpies*, catàlogo, Lelong, Nueva York, 1991.

PENROSE, R., *Tàpies*, Poligrafa, Barcelona 1977.

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E., "A propósito del monumento a Picasso de Antoni Tàpies" en *Tàpies els anys 80*, catàlogo, Ayuntamiento de Barcelona, 1988.

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

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

PONENTE, N., "L'oggetivit`orgánica in Tàpies", en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

- PUIG, A., *Conversación con Antoni Tàpies*, Aqua, Zaragoza, 2005.
- 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.
- PUIG, A., Prólogo, en VALLÈS ROVIRA, J., *Tàpies empremta (Art-vida)*, Robrenyo, Barcelona, 1983.
- RAILLARD, G., *Car les choses ne sont que les frontières de l'homme*, Repères, Lelong, Paris, 2002.
- RAILLARD, G. "Como signos en una lengua futura", en *Tàpies. Celebració de la mel*, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa, Barcelona, 1991.
- RAILLARD, G., "La trenza negra de Tàpies", en *Antoni Tàpies, 1960-1980, obra gràfica*, catálogo, BBK, Bilbao, 1997.
- RAILLARD, G., Prólogo, en *Tàpies, obra completa. Volumen 1. 1943-1960*, Polígrafa, Barcelona, 1989.
- READ, H., "Antonio Tapies, su arte", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.
- RESTANY, P., *Tàpies*, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.
- RESTANY, P., "Tàpies y la vida total", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.
- RÍOS, J., "Constelación", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 5, 1978.
- ROE, J., *Tàpies*, Sirrocco, Londres, 2007.
- ROSE, B., "La peinture comme une révélation matérialisée", en *Tàpies*, Catálogo, Hôtel des Arts, Tulon, 2006.
- SANCHEZ ROBAYNA, "Sí, lo sé, solo somos formas vanas de la materia", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 5, 1978.

SANTOS TORROELLA, Presentación, en VALLÈS ROVIRA, J., *Tàpies empremta (Art-vida)*, Robrenyo, Barcelona, 1983.

SARDUY, S., "La noche del sentido", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 5, 1978.

SAURA, A., "Para Antoni Tàpies", en *Cuadernos Guadalimar*, nº 5, 1978.

SCHMALENBACH, W., *Tàpies. dibujos*, Polígrafa, Barcelona, 1975.

SCHMALENBACH, W., Antonio Tàpies, catálogo, Galería Kestner, Hannover, 1962, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

SCHMALENBACH, W., "Tres parlamentos sobre Antoni Tàpies", en *Tàpies els anys 80*, catálogo, Ajuntament de Barcelona, 1988.

SOLANA, G., "La biblioteca segellada", en *Tàpies. Escritura material*, catálogo, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

TÀPIES, OBRA COMPLETA. Vol. 1. Polígrafa, Barcelona, 1989.

TÀPIES, OBRA COMPLETA. Vol. 2. Polígrafa, Barcelona, 1990.

TÀPIES, OBRA COMPLETA. Vol. 3. Polígrafa, Barcelona, 1992.

TÀPIES, OBRA COMPLETA. Vol. 4. Polígrafa, Barcelona, 1995.

TAPIÉ, M., *Antonio Tàpies*, Editorial R.M. Barcelona, 1959, p. 2. Versión en castellano en VV. AA, *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona 2004.

TAPIÉ, M., *Antonio Tàpies et l'Oebre Complete*, Dau al set, Barcelona, 1956.

TAPIÉ, M., "Una profundidad cualitativa", en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num.LVII, Palma de Mallorca, 1960.

TAPIÉ, M., *Presentazione al catalogo della mostra alla galleria Stadler*, Parigi, 1956, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia, 1967.

TEIXIDOR, J., *Antoni Tàpies*, Cuadernos de Arquitectura n 38, Barcelona, 1959.

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.

TOMASSONI, I., *Tàpies, al di qua e al di là della vita*, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

TRUCCHI, L., Prefaci al catálogo de la Galería Il Segno, Roma, 1962,

ULLAN, J. M., "Esto", en *ARTE Y PARTE*, Febrero de 2000, Madrid.

ULLAN, J.M., "Palabras sobre pintura", en *Antoni Tàpies*, n° 8, Cuadernos Guadalimar, 1978.

ULLAN, J. M., *Tàpies, ostinato*, Ave del paraíso, Madrid, 2000.

VALENTE, J. A., TÀPIES, A., "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies", "Escriptura sobre el cos" y "Tàpies o la negación negada" en *Comunicación sobre el muro*, La rosa cúbica, 2004, (1996).

VALENTE, J. A., "Cuatro fragmentos para Antoni Tàpies", en *Cuadernos Guadalimar*, n° 5, 1978.

VALLÈS ROVIRA, J., *Tàpies empremta (Art-vida)*, Robrenyo, Barcelona, 1983.

VICENS, Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*, Salvat, Barcelona 1973.

VOLPI, M., *Testimonianza umana di Tàpies*, en GATT, G., *Antoni Tàpies*, Capelli, Bolonia 1967.

VOZMEDIANO, E., "Antoni Tàpies, creyente", en revista *ARTE Y PARTE*, n° 11, 1977.

VV.AA, *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

VV.AA, *Tàpies, tierras*, MNCARS, Madrid, 2004.

WATT, P., "Guerison par l'impur", en *Tàpies, nouvelles peintures*, catálogo, Galerie Lelong, Paris, 2011.

WAYE, Bárbara, *Antoni Tàpies, obra gràfica*, Polígrafa, Barcelona, 1992 (1991)

WESTERDAHL, "Tàpies. Significación intemporal del muro," en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIX, Num. LVII, Palma de Mallorca, 1960.

YAU, J., "Un nuevo contexto para las pinturas matéricas de Antoni Tàpies", en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

YAU, J., *Le Language of Drawing*, catálogo, Repères, Lelong, Paris, 1990.

YVARS, J. F., Prólogo: "Prosa d' artista", en TAPIES, A., *L'experiència de l'art*, edicions 62, Barcelona, 1996.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

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

ALL NIPPON KYUDO FEDERATION, *Manual de Kyudo*, Vol 1, Tokio, 1971, (1953),

BALZAC, H., *La obra maestra desconocida*, Círculo de lectores, Barcelona, 2000.

BARANDIARÁN, D., *Los hijos de la luna*, Ed. Arte, Caracas, 1983.

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

BELL, J., *¿Qué es la pintura?* Representación y arte moderno, Galaxia Gutemberg, 2001.

BENJAMIN, W., "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán," en *Obras*, libro 1, Vol.1, Abada, Madrid, 2006, (1989).

BERLIN, I., *Vico y Herder*, Cátedra, Madrid, 2000.

BERNABÉ PAJARES, A., *Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 2008, (1988),

BODENMANN-RITER, C., *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.

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.

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).

BRODRICK, A. H., *la pintura china*, FCE, México, 1966, (1949).

BÜRGER, P. *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, (1983).

CAILLOIS, R. *Mimetismo y psicastenia legendaria*, en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.

CALLE, R., *La meditación budista*, Sirio, Málaga, 2009

CALZADA, C., *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*, Cátedra, Madrid, 2006.

CAPRA, Fr., *El Tao de la física*, Luis Cárcamo, editor, Madrid, 1984, (1975).

CAPRA, Fr., *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama, Barcelona, 2009,(1998)

CASIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1943

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

- CIRLOT, J.E., *Diccionario de los símbolos*, Siruela, Barcelona, 2005,(1997).
- CIRLOT, J. E., *El arte otro*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- COOMARASWAMY, A. K., *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1934.
- D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999, (1997).
- DÍAZ FAES, C., Prólogo a Lao Tse, *Tao-Te-Ching*.
- DÍAZ SANCHEZ, J., *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Cátedra, Madrid, 2013.
- DILTHEY, W., *Teoría de las concepciones del mundo*, Revista de Occidente, Madrid, 1974, p. 49.
- ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2005, (2002).
- ELIADE, M., *Erotismo místico en la India*, Kairós, Barcelona, 2002, (2001).
- ELIADE, M., *La alquimia asiática*, Paidós, Barcelona, 1992,(1978)
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México D.F., 1968, (1966)
- GASCH, S., "Elogio de la deformación", en *Tàpies, la esencia secreta*, catálogo, Ibercaja,Zaragoza, 2005.
- GAY, P., *La modernidad. La atracción de la heregía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.
- GIEDION, S. *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981.
- GUILBAUT, S. *Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies*,en Comunicació 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,
- GONZÁLEZ VALLES, J., *Historia de la filosofía japonesa*, Tecnos, Madrid, 2000.
- GRASSI, E., *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*. Anthropos, Barcelona, 1999.
- GUASCH, A.M., *El arte del siglo XX en sus exposiciones.1945-1995*, del Serbal, Barcelona, 1997.
- HAYA, V., *Aware*, Kairos, Barcelona, 2013.
- HERRIGEL, E. *Zen en el arte del tiro con arco*, Kier Gaia, Buenos aires, 2008.
- 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*. Paidos, Barcelona, 1995 (1964).
- JUNG, C. G., y WILHELM, R., *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1996,(1955).
- JUNIPER, A., *Wabi sabi*, Oniro, Barcelona, 2004.
- KANDINSKY, W., *Escritos de arte de vanguardia.1900-1945*, Istmo, Madrid, 2003, (1979)
- KANDINSKY, W., *La gramática de la creación*, Paidos, Barcelona, 1996, (1970)
- KANT, *Critica del juicio*, traducción de Jose Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires 2005, 1961.

- KLEE, P., *Diarios*, Alianza, Madrid, 1987, (1957).
- KLEE, P., *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007.
- KUSPIT, D., *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, (2004),
- LAO TSE, *Tao-Tê-Ching*, Morata, Madrid, 1983, (1961).
- LINDEY, D., *Incertidumbre. Einstein, Heisemberg, Bohr y la lucha por la esencia de la ciencia*, Ariel, Madrid, 2010, (2008),
- LIOTARD, J.F., *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984, (2004).
- LUCIE SMITH, E. *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Madrid,
- MAGEE, B., *Los grandes filósofos*, Cátedra, Madrid, 2004, 1990.
- MAILLARD, CH., *El monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, Diputación Provincial de Málaga, 1990.
- MAILLARD, CH., *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998,
- MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 200, (1987).
- MIRÓ, J., *Cuadernos catalanes*, Polígrafa, Barcelona, 1980 (1976).
- MORPURGO TAGLIABUE, G. *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, (1960).
- NEEDHAM, J., *Ciencia, religión y socialismo*, Crítica, Barcelona, 1978, (1976).
- NEEDHAM J. *Dentro de los cuatro mares. Diálogo entre oriente y occidente*, Siglo XXI, Madrid, 1975.
- NEEDHAM, J. “El sentido Taoista de la naturaleza”, en *El paseante*, nº 22-24.
- NEEDHAM, J., *La gran titulación. ciencia y sociedad en Oriente y Occidente*. Alianza, Madrid, 1977, (1969).

- NITSCHKE, G., *El jardín japonés*, Taschen, Colonia, 1993.
- OKAKURA Kakuzō, *El libro del té*, Miraguano, Madrid, 1996.
- PANOFSKY, E., *Idea*, Cátedra, Madrid, 1998.
- PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Cátedra, 1998,(1953)
- PEAT, D., *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*, Kairos, Barcelona, 2007, (1989)
- 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, Mdrid, 2008, (1983).
- RAWSON, P. *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.
- RIVIÈRE, J.R., *El arte de la China*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000
- RILKE, R. M., *Elegías de Duino. Los sonetos de Orfeo y otros poemas*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
- ROSENBLUM, R., *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, 1993, (1975).
- ROSZAK, T, *El nacimiento de una contracultura*, Kairos, Barcelona, 1970, (1968).
- SABATER, F., y DE VILLENA, L.A., *Heterodoxias y contracultura*, Montesinos, Barcelona, 1989, (1982).
- 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, F, W.J. *Filosofía del arte*, Tecnos, Anthropos,
- SCHILLER, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética*, Anthropos, Barcelona, 2005, (1999).
- SCHLEGEL F., *Conversación sobre la poesía*, Biblos, Buenos aires, 2006.
- SCHLEGEL F., *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996.
- SCHLEGEL F., *Fragmentos*, Marbot, Barcelona, 2009.
- SEUPHOR, M., *Pintura abstracta*, Kapelusz, Buenos aires, 1964, (1957).
- SUBIRATS, E. "De la transición al espectáculo", en *Tàpies en perspectiva*, MACBA, Barcelona, 2004.
- SUZUKI, D.T., *Introducción al Budismo Zen*, Mensajero, Bilbao, 1986.
- SUZUKI, D.T., *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Brcelona, 1996, (1959)
- TATARKIEWICZ, W, *Historia de la estética. La historia antigua*. Akal, Madrid, 2000, (1987).
- TATARKIEWICZ, W, *Historia de la estética. La historia medieval*. Akal, Madrid, 1990.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997, (1987).
- TSUDZUMI Tsuneyoshi, *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.
- VICO, G., *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid, 2006.

- VV. AA., *Arte africano*, Summa Artis, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
- VV. AA. *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2005.
- VV.AA., *Fundació Antoni Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2004
- VV.AA., *Heidegger y el arte de verdad*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.
- WATTS, A., *Budismo, la religión de la no religión*, Kairós, Barcelona, 2005, (1996),
- WATTS, A., *El camino del zen*, Edasha, Barcelona, 1971.
- WATTS, A., *Psicoterapia del Este, Psicoterapia del Oeste*, Kairos, 1987, (1972).
- WATTS, A., *Salir de la trampa*, Kairos, Barcelona, 2005, 1985.
- 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.
- ZAMBRANO, M., *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona,1977.