

TESI DOCTORAL

La Polémica Tàpies y el Conceptualismo catalán 1973-1985

Nataly Dal Pozzo

Directora de Tesi: **Dra. Teresa Martínez Figuerola**

Tutor: **Dra. Carme Sanmartí Roset.**

Programa de Doctorat: **Estudios de Género: Culturas, Sociedades y Políticas.**

2017

 **UNIVERSITAT DE VIC**
UNIVERSITAT CENTRAL DE CATALUNYA

Escola de Doctorat

**A mi madre
A mi familia**

Agradecimientos

A las personas e instituciones con las que he contado para la realización de este trabajo de investigación:

A Pierino por el apoyo constante e incondicional.

A mi Directora de Tesis, la Dra. Teresa Martínez, por su ayuda y su confianza depositada en mí.

A mi Tutora, la Dra. Carme Sanmartí Roset.

A BAU y la Dirección de la Escuela, por acoger institucionalmente este proyecto de investigación.

Agradezco en general a las instituciones implicadas en el proceso de investigación hemerobibliográficas de la tesis. A la Fundació Antoni Tàpies y a la Biblioteca de la Fundació, a Silvia Pascual; y al Archivo y la Biblioteca del Centro de Estudios y Documentación del MACBA.

A mis compañeros de BAU, la Dra. M^a Àngels Fortea y a Jaume Pujagut por su disponibilidad y contribución.

ÍNDICE

09	INTRODUCCIÓN
17	Objetivos
17	Hipótesis
18	Metodología
23	CAPÍTULO 1. TÀPIES A FINALES DE LOS AÑOS SESENTA
25	1.1 Comunicación sobre el muro
47	1.2 Tàpies y el espíritu catalán
61	1.3 Internacionalización de la obra de Tàpies
79	CAPÍTULO 2. INTRODUCCIÓN AL DEBATE
81	2.1 Tàpies y el Conceptualismo catalán
127	CAPÍTULO 3. ETAPAS DE LA POLÉMICA
128	3.1 Fase inicial de la polémica: "Arte conceptual aquí", marzo 1973
144	3.2 Documento-respuesta: Tàpies/grupo conceptual español, mayo 1973
145	3.2.1.- El cuestionamiento de las citas utilizadas por Tàpies.
145	3.2.2.- El acento subjetivo y 'paternalista' predominante del artículo.
146	3.2.3.- El cuestionamiento del sentido del vocablo "vanguardismo"
147	3.2.4.- Objeción acerca del "valor-Tàpies"
148	3.2.5.- La Crítica al arte como "objeto-sublimado"
149	3.2.6.- El Rechazo a la marginación ideológica
151	3.3 Tercera fase de la polémica: "Destrucción y continuidad en las ideas estéticas", mayo 1973
172	3.4. Cuarta fase de la polémica: "Las teorías, la política y la muerte del arte", junio 1973

211	CAPÍTULO 4. ELEMENTOS MUSEÍSTICOS DE LA FUNDACIÓ TÀPIES: EL DIÀLOGO EXPOSITIVO DE TÀPIES Y LA POST-CONCEPTUALIDAD
213	4.1 La Fundació Antoni Tàpies
225	4.2 Relación de las exposiciones más representativas de artistas conceptuales y post-conceptuales en la Fundació Antoni Tàpies
232	4.2.1 Sol LeWitt: Dibuixos 1958-1992 (1994)
238	4.2.2 En l'esperit de Fluxus (1994-1995)
249	4.2.3 Els límits del museu (1995)
257	4.2.4 Lygia Clark (1997)
267	4.2.5 El somni del públic: Theresa Hak Kyung Cha (2005)
272	4.3 Recepció de la obra de Antoni Tàpies
287	CONCLUSIONES
297	BIBLIOGRAFÍA
311	LISTA DE FIGURAS
315	ANEXOS

INTRODUCCIÓN



El poder de atracción de la obra de Antoni Tàpies ha sido tal que de su extensa producción plástica se han desarrollado interpretaciones especializadas muy significativas. Su obra está enmarcada dentro del gran potencial de la cultura y las artes de Cataluña del siglo XX. Alexandre Cirici Pellicer, en su contribución al *Congrés de Cultura Catalana* (1975-1977), posiciona a Cataluña como un país con excepcional potencial artístico; recogemos a continuación lo expresado por él así:

(...) a Catalunya ens hem de fer la idea de que som un país molt petit, no som una potència important en res excepte en el domini artístic: Catalunya és una potència mundial en el nivell artístic (Cirici en Blasi y Hernández, 1976).

Sobre la obra plástica de Antoni Tàpies existe un amplio material desarrollado a base de propuestas expositivas, constituyendo una parte inherente y marco referencial teórico para la investigación en temas sobre el artista. A ello se une la actividad de exhibiciones realizadas en capitales del arte y principales ciudades del mundo desde mediados del siglo XX. El reconocimiento de Tàpies es generalizado, y ha estado vinculado indefectiblemente a ciertas connotaciones políticas y estéticas, reconocido por el *informalismo* de los años sesenta, e identificado con España bajo el régimen franquista. Pero en sentido amplio "Tàpies por antonomasia es el de los muros. Con su nombre vienen inmediatamente imágenes de tapias desconchadas y pintarrajeadas, convertidos en cuadros (...), el que alcanzara un reconocimiento rápido a nivel internacional, con una propuesta potente y original" (García, 2016: 111). La figura de Antoni Tàpies ha estado vinculada, igualmente, a dos polémicas sobre aspectos teórico-plásticos. La primera de ellas fue el debate entre Tàpies y el conceptualismo catalán, surgido a comienzos de la década de los años setenta (1973); la segunda, de los comienzos de los años noventa, es la controversia por el proyecto escultórico de *El Calcetín* (2010). "La polémica del calcetín,

que se desarrolló entre finales de 1991 y mediados de 1992, constituye un espejo del trabajo de Tàpies; una contraimagen que sobrepasó en mucho algo que él pudiera controlar personalmente" (Guerra, 2004: 432).

El propósito fundamental que nos ocupa en este trabajo de investigación es el de revisar el conflicto surgido en torno a los años setenta entre Antoni Tàpies y los artistas del conceptualismo catalán, así como sus implicaciones estético-políticas originadas por esta polémica. Durante la celebración de la mesa redonda realizada con ocasión de la muestra antológica *Tàpies en perspectiva* (MACBA, 2004), Antoni Mercader, historiador y artista del *Grup de Treball*, realiza una serie de consideraciones sobre los temas de las polémicas de Antoni Tàpies. Su señalamiento acerca de "(...) lo poco estudiada que ha sido la polémica con los artistas conceptuales que Tàpies mantuvo en 1973" (Mercader, 2004: 445), ha sido la principal motivación para emprender el tema de esta investigación. Una consideración a la que añadimos la siguiente reflexión de Mercader.

Ante los hechos que sucedieron en el invierno de 1973, lo primero que uno se pregunta es por qué un enfrentamiento entre opciones afines inscritas en lo que ahora llamaríamos "el arte contemporáneo", en aquel momento el arte de vanguardia o vanguardia artística. Creo que en todo momento, unos y otros fuimos conscientes de que era un asunto interno. A pesar de ello, treinta años después aún sigue abierto a interrogantes (Mercader, 2004: 445).

En este sentido, la investigación se ha estructurado en cuatro capítulos, en la cual se encuentra desarrollado un hilo conductor a partir de la plástica experimental tapiana. El primer capítulo hace referencia a la pintura matérica de Tàpies desarrollada entre mediados de los años cincuenta y finales de los años sesenta. Como elemento teórico significativo, en este primer apartado se presenta una aproximación a la interpretación sobre el breve texto de Tàpies "Comunicación sobre el muro", escrito en 1969, además de ampliar los aspectos formales y estéticos intrínsecos de los muros matéricos tapianos. Se han tomado también en consideración las interpretaciones realizadas por los críticos de arte Valeriano Bozal y Manuel Borja-Villel, a propósito de la exposición que años más tarde, en 1992, se realizó bajo el mismo título en la Fundació Tàpies comisariada por el mismo Borja-Villel.

Así mismo, el primer capítulo incluye el estudio del desarrollo de uno de los aspectos conceptuales: la objetualidad característica de la actividad artística de Tàpies, con el propósito de complementar y enfatizar el sentido de compromiso social, y espíritu de vanguardia pretendidamente progresista, como aparente respuesta al régimen totalitario instaurado en España por el franquismo. Ante esta situación, la acogida de Tàpies en la escena internacional tendrá distintas respuestas, mostrando los diversos matices que motivaron la recepción en Francia respecto a la Norteamericana. Con este primer escenario, se intentará acercar al lector la idea del fundamento plástico-estético-político de los primeros trabajos del artista, principio fundamental que le sirvió a Tàpies en la reivindicación de un ideario universal de solidaridad, progreso y libertad.

En consecuencia, el segundo y tercer capítulo desarrolla el objetivo principal de este trabajo, para el que se ha de tener presente cómo en cierto sentido la situación planteada entre los artistas conceptuales y Antoni Tàpies deviene de las

implicaciones y hechos señalados en el apartado inicial. Sin embargo, la polémica surgida de una estética nueva propuesta por los artistas conceptuales españoles contra la figura de Tàpies, ha de considerarse también como un hecho que en sí mismo contiene suficientes razones para ser estudiado de manera independiente y puntual. Es decir, como ya ha ocurrido con algunos aportes monográficos que han tratado el tema del conceptualismo a nivel local y/o nacional, la mención a la polémica propiamente dicha en estos trabajos no ha alcanzado mayor proyección o interés, sino que se ha asumido anecdóticamente, a lo sumo, como el desencadenante de la reafirmación teórica del conceptualismo en Cataluña. El más notorio quizá sea el trabajo de Victoria Combalía con su obra *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual* (1975).

Durante el proceso de selección de los principales materiales teóricos manejados en esta investigación hemos advertido que los ceñidos al conceptualismo catalán son limitados, encontramos que se trata de un tema que probablemente no se ha tratado en todo su potencial, y que la mayoría de las fuentes provienen de elaboraciones puntuales complementarias de exposiciones, o como breves apartados de estudios más generales del arte contemporáneo de España. "El conceptual español ha sido hasta fechas recientes un capítulo poco conocido y peor estudiado en nuestro país. Los historiadores del arte no han demostrado demasiado interés hacia este campo de estudio y los jóvenes artistas ignoran sus aportaciones" (Albarrán, 2012:104). Por el contrario, sí hallamos una cierta continuidad sobre este tema en las publicaciones de revistas o prensa durante el surgimiento y efervescencia del conceptualismo catalán. Principalmente, encontramos protagonista la figura de Alexandre Cirici Pellicer, uno de los críticos catalanes más importantes del momento, con su aportación en la revista *Serra d'Or*, de la que destacan 22 artículos suyos escritos entre los años 1970 y 1976, en la sección llamada "Art".

En conjunto, Cirici Pellicer revela su implicación profesional y personal, recogida en el trabajo descriptivo y analítico de las propuestas colectivas e individuales del conceptualismo. En los artículos, además, se refleja la tarea didáctica del crítico por hacer accesible al público lector la trascendencia de las nuevas prácticas artísticas, con ello manifestaba un amplio apoyo al arte conceptual catalán.

Creemos importante también tener en consideración la simultaneidad de circunstancias en las que no sólo Tàpies reflexiona acerca de sus pinturas matéricas, y lo que ellas implicaron al comienzo de su trayectoria plástica internacional, sino que también lo hace desarrollando una crítica manifiesta y pública acerca de su aversión a la presencia de una joven generación de artistas que, desde la percepción y entendimiento de Tàpies, adolecía de implicación social, con propuestas desprovistas de valor estético.

Hemos dejado para el cuarto y último capítulo, la importante presencia y el relevante papel de la Fundació Antoni Tàpies desde su inauguración en la ciudad de Barcelona, en junio del año 1990, así como el despliegue y reflexión de cinco muestras de arte conceptual como marco referencial, que dan sentido al debate entre Tàpies y los conceptualistas catalanes. Si bien, como se muestra en el anexo 2, la Fundació Antoni Tàpies ha acogido en sus espacios una amplia lista de artistas, desde su inauguración en el año 1994, las cinco exposiciones seleccionadas y referidas en esta investigación se consideran tan representativas del arte conceptual y post-conceptual como cualquier otra, y abarcamos con ellas la primera década de exhibiciones en la Fundació para mantener el criterio de continuidad temporal de esta selección.

Partimos del interés de agrupar dichas exposiciones bajo la premisa del diálogo tácito entre la exhibición de la obra permanente de Antoni Tàpies y las exposiciones temporales consideradas conceptualistas. Las muestras escogidas para tal fin se relacionan en este orden: primero los dibujos del artista *Sol LeWitt* (junio 1994), luego el *Espíritu de Fluxus* (noviembre 1994). En tercer lugar y como punto de inflexión, se ha revisado la exposición sobre *Los límites del museo* (marzo 1995), continuamos con la exhibición realizada sobre la artista *Lygia Clark* (octubre 1997), y por último, referimos a la obra de la artista conceptual *Theresa Hak Kyung Cha* (enero 2005).

Huelga decir, que en el último apartado de esta investigación se dedica a documentar las aportaciones interpretativas de destacados teóricos e historiadores del arte. Enfatizamos en la del filósofo y crítico de arte Xavier Antich acerca de su discurso sobre la 'recepción' de la obra de Tàpies. Es indudable que las aportaciones de Manuel Borja-Villel, Valeriano Bozal o Jacques Dupin, también son determinantes; sin embargo, consideramos que Xavier Antich ha profundizado en la obra tapiana en los últimos años, con su aporte y nueva perspectiva teórica se ha enriquecido y ampliado aún más el conocimiento sobre la obra del artista Tàpies. En la interpretación de Antich se despliega la teoría de la obra comprometida como medio de transformación de la sociedad, propósito fundamental tanto para los artistas conceptuales catalanes como para el propio Antoni Tàpies, aunque los resultados teórico-plásticos inexorablemente hayan determinado estéticas contrarias.

Objetivos

- Estudiar el origen de la polémica surgida en torno a los años setenta (1973-1975) entre Antoni Tàpies y los artistas del conceptualismo catalán, así como sus implicaciones estético-políticas originadas por esta polémica.
- Entender el corpus teórico de Tàpies a partir del desarrollo plástico anterior a la década de los años setenta.
- Analizar críticamente los textos fundamentales de la polémica Tàpies-conceptualismo catalán a la luz de los manifiestos estético-políticos.
- Estudiar la recepción de la obra de Tàpies a raíz de la polémica con el conceptualismo catalán.
- Considerar el diálogo expositivo de la obra de Tàpies y el arte conceptual en los espacios de la Fundació Tàpies.

Hipótesis

La hipótesis de la investigación gira en torno a la polémica surgida entre la obra de Tàpies y el grupo de artistas que conformaron al Conceptualismo catalán para intentar desentrañar sus fundamentos teórico-políticos y al ser un punto de inflexión excepcional del arte en la vanguardia catalana. Esta investigación pretende partir de los orígenes de la polémica y verificar los fundamentos de las posiciones encontradas entre ambas prácticas artísticas. Además, se intentará demostrar que los espacios de la Fundació Tàpies pasaron a ser el escenario en el que la tensión de la polémica se diluye entrada la década de los ochenta y el arte conceptual convive en permanente diálogo con la obra de Antoni Tàpies.

Metodología

Para la realización de este trabajo se ha seguido una línea metodológica estrictamente historiográfica aplicada al ámbito de los estudios de la historia del arte. Del método formalista aprovecharemos el estudio de los conceptos fundamentales para dar sentido a las posiciones diametralmente opuestas entre Antoni Tàpies y los artistas conceptuales catalanes. La polémica ha sido enriquecida con una perspectiva basada en el método sociológico que proviene de la historia social del arte. Ello es debido al arraigo y al fundamento mantenido por cada una de las partes de la polémica, al considerar el arte al servicio de la sociedad en un marco de implicaciones político-estéticas.

La primera fase heurística se ha concretado en los centros documentales para dar ubicación, seleccionar y recopilar los datos y fuentes de información siguiendo una exhaustiva búsqueda hemerográfica, necesaria para poder emprender los objetivos propuestos en este trabajo. La búsqueda se ha realizado principalmente en la Biblioteca Nacional de Cataluña, las bibliotecas de la Universidad Pompeu Fabra y de la Universidad de Barcelona, el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), así como en la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies. La información ha sido completada con las aportaciones de distintos sitios web.

Seguidamente, se ha procedido al inicio de una de las fases más importantes de la investigación: el estudio crítico de los materiales seleccionados. Para ello se han analizado las fuentes primarias que conforman los capítulos relativos al desarrollo de la polémica, es decir: los textos escritos tanto por el artista catalán Antoni Tàpies como por los artistas conceptuales catalanes. Ello se ha desarrollado y se

ha explicado exponiendo las razones que dieron lugar a la disputa teórica. Paralelamente, de entre las fuentes primarias se han seleccionado los estudios y libros especializados de críticos e historiadores destacados como Alexandre Cirici Pellicer, Eduardo Cirlot, Victoria Combalá y Manuel Borja-Villel. Esta selección se debe al valor de sus aportaciones y a sus consideraciones estético-teóricas y documentales referidas a los hechos y a los artistas implicados en la polémica. También hay que destacar que sus reflexiones han servido de orientación y acercamiento a la obra tapiana. Sus implicaciones y sugerentes lecturas posteriores han abarcado las consideraciones extraídas de las primeras fuentes sobre el Conceptualismo catalán.

El tratamiento de las fuentes primarias ha seguido el rigor metodológico de organización a partir de criterios como la datación, la localización, la autoría, la procedencia y la credibilidad, entre otros, para reforzar la investigación realizada en cada apartado del trabajo. Hay que tener en cuenta que dicho análisis ha estado sujeto en cierta medida a las características de los textos de la 'polémica'. Se trata de textos breves con la capacidad de contener y exponer de forma compacta una importante cantidad de conceptos y referencias a autores y épocas, además de otra característica adicional: fueron publicados originalmente en prensa, reeditados y publicados posteriormente en obras ampliadas por sus propios autores, o por investigaciones monográficas especializadas.

Para esta investigación se ha hecho imprescindible en una primera etapa de exhaustiva búsqueda de fuentes hemerográficas durante dos años, a la vez de documentos teóricos. El criterio de análisis general del trabajo se basa en la línea historiográfica, partiendo de la etapa matérica de Tàpies anterior al momento de la polémica, pasando por un detallado análisis en el capítulo tres del despliegue de los cuatro documentos centrales del debate entre Tàpies y el Conceptualis-

mo catalán. Esta secuencialidad es presentada tal y como transcurrió del mes de marzo hasta junio del año 1973, con las consecuentes contribuciones críticas de ambas partes ampliadas hasta aproximadamente el año 1975. En este despliegue metodológico, y junto al análisis de los documentos en cuestión, se efectúa simultáneamente un detallado desarrollo comparativo entre las posiciones teórico-estético-plásticas de ambas partes y los contenidos de otras fuentes primarias. Por otra parte, se toma en consideración el acercamiento y el análisis de algunas obras de arte tanto de Antoni Tàpies como de los artistas conceptuales catalanes, con la finalidad de aportar recursos visuales y críticos complementarios para el desarrollo de la metodología teórico-historiográfica.

Consideramos que el proceso metodológico trazado es el apropiado para contextualizar el papel relevante de la Fundació Antoni Tàpies tras los años de la polémica, y el repunte de la plástica de tapiana a partir de los años ochenta, vinculada a la técnica de la pintura. Se hace imprescindible hacer visible el estudio de los casos de artistas conceptuales tratados en el último capítulo, dentro del conjunto de conceptualistas y pos-conceptualistas exhibidos en la Fundació Tàpies. El tratamiento que se les ha dado en la investigación es de marco referencial, para poner en relieve el criterio de exhibición y orientación conceptual como línea cardinal de la Fundació Tàpies en la ciudad de Barcelona. En este análisis de la trayectoria programática de la Fundació Tàpies, de marcado interés por artistas ligados al conceptualismo internacional y local, se ha de tener presente el diálogo permanente y tácito de estas exposiciones con la exhibición permanente de la obra de Antoni Tàpies.

La aplicación de este plan metodológico nos debe conducir a la formulación de una serie de consideraciones finales a modo de conclusiones, que nos permitirá verificar si se han logrado los objetivos planteados y en qué medida la hipótesis ha

resultado verificable en su totalidad o en alguna de sus partes. También debería permitirnos dilucidar algunas líneas de investigación futura.

Por último, valga la aclaratoria al lector sobre la posible peculiaridad en la estructura gramatical del corpus del trabajo, derivado del uso del castellano en la cultura latinoamericana, con una sintaxis y expresión regional característica.

CAPÍTULO 1
TÀPIES A FINALES DE LOS AÑOS
SESENTA



1.1 Comunicación sobre el muro

Existen algunos hechos significativos en torno a las obras matéricas de Antoni Tàpies, en los que la revisión que se ha hecho de sus obras de forma periódica ha contribuido a esclarecer los términos de la dispar receptividad que ha tenido en el tiempo. Partir de la revisión de sus inicios como artista plástico conducirá esta investigación a poner en realce la construcción de sus reflexiones en torno al arte de la pintura, y del arte en general, especialmente cuando la aparición de otro lenguaje de arte emergente, como el arte conceptual catalán, propicia una confrontación de ideas teórico estéticas sin precedentes a mediados de los años setenta en Cataluña, justo cuando la obra de Tàpies avanza con marcado reconocimiento internacional dentro del llamado movimiento *Informalista*. "La denominación de arte informal (*art informel*) tiene su origen en un término acuñado por Michel Tapié, que fue el primero en hablar de "la trascendencia de lo informal" al interpretar su pinturas" (Thomas, 1978: 21).

Antoni Tàpies empieza una etapa intensa de experimentación plástica en torno a los años 1953-1954. Sus muros matéricos son objeto de reflexión al cabo del tiempo, y es el mismo Tàpies quien, dieciséis años más tarde, se acerca a su propia obra en una disertación reveladora, titulada "Comunicación sobre el muro", texto escrito en 1969 (Tàpies, 1969).¹

¹ Tàpies, A. "Comunicación sobre el muro" en *Tàpies En Perspectiva*, MACBA, 2004. También recogido en *L'experiència de l'art*, ediciones 62, Barcelona, 1996. En esta edición como nota explicativa, Tàpies advierte que se trató de un texto escrito en 1969 a petición de la revista *Essais*, para un número especial dedicado a temas relacionados con la idea del muro en la representación del arte contemporáneo.

En el texto referido, Tàpies analiza el sentido plástico y estético de sus pinturas matéricas, con apariencia de muro, caracterizados por una paleta cromática de la que resaltan los ocre, marrones o grises, de notable densidad por los materiales utilizados, dejando visibles texturas y superposiciones de capas de pintura (fig. 1)



1 Antoni Tàpies. *Cruz y tierra* (1975).
Colección Telefónica de España, S. A.
Técnica mixta. 162 x 162 cm.



2 Portada para el catálogo de la exposición
Tàpies Comunicació sobre el muro
Fundació Antoni Tàpies (1992)

La Fundació Tàpies presentó a comienzos de 1992 (23 de enero - 29 de marzo) una muestra con 80 pinturas matéricas que hasta ese momento no habían sido expuestas de forma conjunta en Barcelona, algunas de las cuales le valieron al artista la fama y el renombre en la esfera internacional a pocos años de ser concebidas. El conjunto de la obra matérica implicó también una particular forma de recepción de la obra tapiana en situaciones político-estéticas contrarias entre sí, como es el caso de la recepción en ciudades como París y Nueva York, en contraposición a la crítica y recepción que tuvo en España.

Dicha exposición se presentó utilizando el nombre del texto del Tàpies, recogido en el catálogo de la exhibición (fig.2), bajo el título *Tàpies Comunicación sobre el muro*, comisariada por Manuel Borja-Villel, director de la Fundació Tàpies en esos momentos. Se trató de una exposición itinerante, presentada seguidamente en el IVAM Centre Julio González, Valencia (14 de abril - 7 de julio, 1992) y por último en la Serpentine Gallery, Londres (agosto, 1992).

El evento contó, como era de esperar, con la atención de la crítica y del público sobre una de las etapas de la obra de Tàpies en cierto sentido un tanto inédita, con obras localizadas y pertenecientes a colecciones privadas y colecciones museísticas de fuera del ámbito español. El catálogo, además, mostraba algunos artículos teóricos fundamentales, destacando los de Borja-Villel y Serge Guilbaut, entre otros.

Posteriormente, en el año 2004 (18 de febrero - 9 de mayo), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, (MACBA) presentó una exposición de carácter retrospectiva más que meramente antológica, llamada *Tàpies en perspectiva*, nuevamente comisariada por Borja-Villel, al frente de la dirección del museo. De itinerancia nacional, presentada en el Patio Herreriano, Valladolid (septiembre 2004) y en la

Fundación ICO, Madrid (octubre 2004 - enero 2005). La Muestra, entre otros aspectos, retomó la significación de la pintura matérica, así como el texto ya referido "Comunicación sobre el muro" (Tàpies, 2004: 75-80).

Se hace necesario hacer esta breve alusión introductoria, no tanto con el objetivo de exponer historiográficamente la consecución y notoriedad de la atención puesta sobre las pinturas matéricas de Tàpies, sino con el de mostrar la trascendencia que la obra de Tàpies ha tenido. La recepción de su obra -que se convirtió en una obra compleja con pluralidad de significaciones, como por ejemplo lo fueron los muros matéricos- fue objeto, como veremos, de la crítica más radical de los conceptualistas catalanes.

El estudio de la obra de Antoni Tàpies ha estado en parte determinado por los momentos en los que, para los críticos e historiadores, se materializan transformaciones sustanciales en ella. Valeriano Bozal en su ensayo "Tàpies, muro, tiempo y cuerpo" (Bozal, 2004b), examina la obra de Tàpies a la luz de tres temas vinculados entre sí enunciados en un título que contiene vocablos inherentes a la obra de Tàpies, a saber el 'muro', el 'tiempo' y el 'cuerpo', los cuales veremos en relación a dos posiciones: una referida al escrito "Comunicación sobre el muro" del propio Tàpies y otra a la confrontación con la interpretación de Serge Guilbaut, remitiéndonos al proceso de recepción de su obra, enmarcada en la producción de esta etapa tapiana.

La renuncia al uso de un repertorio iconográfico surrealista o a la expresión del espacio de ensueño, representa uno de los signos centrales del cambio formal que experimentó la obra plástica de Tàpies entre los años 1953 y 1956.

Los primeros años cincuenta se decantan por lo que muchos críticos denominaron surrealismo onírico, mucho más ortodoxo –desde el punto de vista del surrealismo tradicional- que el presentado en obras anteriores. (...) El surrealismo onírico de Tàpies en estos años pone de manifiesto su extraordinaria capacidad plástica y la riqueza de su simbología (...). Tàpies no es un heredero mediocre de la tradición surrealista, sino un verdadero creador (...) su lenguaje derivó hacia posiciones muy diferentes (Bozal, 2004b: 128-129).

A este evidente cambio en el lenguaje se le suman algunos más sustanciales, como la transformación del habitual uso del espacio y el soporte de representación por un espacio cuya apariencia matérica se constituía desde el comienzo en tapia, pared o muro, y en el que ya se podían observar rastros, cortes, trazos, huellas y perforaciones, entre otros. Todos ellos son atributos intrínsecos de paredes o muros auténticos, de los muros de las ciudades, que han sido modificados e intervenidos a través del tiempo, sobre los que han actuado los componentes y acciones naturales del aire, el sol, el agua –por nombrar sólo algunos-, o que son registros impresos por la acción humana espontánea o por las alteraciones intrínsecas materiales, "(...) aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia" (Tàpies, 2004: 79).

En los cambios suscitados desde el arte en general a partir de los años cincuenta, el arte español presentaba cierta singularidad.

El arte abstracto español más matérico alcanzó una fusión de sinergias singular: por un lado representó el vehículo que los artistas adoptaron para deshacerse del abrazo de la falsedad (...) porque en la materia emborronaban lo ocurrido durante los años cuarenta; otros, porque en ella desplegaban los gestos violentos que denunciaban la contaminación general de las grandes palabras (Marzo y Mayayo, 2015: 156).

En Tàpies, la presencia de estos recursos matéricos denota una configuración de signos reconocibles pero no de imágenes mimetizadas que en ocasiones pasan a la simplificación absoluta convirtiéndose en signos y caracteres abstractos ilegibles y difíciles de reconocer. El repertorio y los motivos reales configuran la arquitectura de la Barcelona de su infancia, en la que confluían los más diversos muros -los de los barrios urbanos y los de fuera de la ciudad, así como los muros de masías y de pueblos- una mezcla personal de Tàpies del lenguaje iconográfico de Miró. Como refiere Tàpies en "Comunicación sobre el muro"

Si tengo que hacer la historia de cómo se fue concentrando en mí la conciencia 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 los muros en que viví las guerras. (...) Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo (Tàpies, 2004: 76).

Algunas obras que pueden citarse de este período creadas bajo el formato de muro matérico son, por ejemplo, *El crit. Groc i violeta* (1953) (fig. 3), o *Blanc amb taques roges* (1954).

En ambas pinturas matéricas se conjugan técnicamente la incisión circular que encierra apenas unas huellas pintadas, como una impronta a punto de desvanecerse. En *El crit. Groc i violeta*, la composición presenta un conjunto de planos que se conectan desde el fondo oscuro de la superficie que los contiene a través de los trazos en las superficies de los planos de color. El valor añadido de las texturas hace visible el sutil efecto complementario de los colores protagonistas, el amarillo y el violeta. Las transparencias hacen posible la visión de trazos sin compromisos



3 Antoni Tàpies. *El crit. Groc i violeta* (1953)

Colección Privada

Técnica mixta sobre tela 97 x 130 cm.

simbólicos expresos, salvo por el caso de la gran cruz que divide la obra casi simétricamente, en una tensión contenida y dramática de fuerzas contrarias expresadas en los trazos diagonales divergentes. Tàpies incide en la reflexión sobre el legado artístico que también influyó en su obra matérica, en la que introduce una suerte de elementos del mundo de la arqueología sumados a su acercamiento a la obra de Da Vinci, Dadá o Brassai, "(...) todo esto contribuyó a que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver (...) con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida que también circulaba por los muros de mi país" (Tàpies, 2004: 76).



4 Antoni Tàpies. *Blanc amb taques roges* (1954)
Colección M^a Luisa Lacambra, Vda. de Samaranch
Técnica mixta sobre tela. 115 x 88 cm.

De la técnica mixta de *Blanc amb taques roges* (1954) (fig. 4) destaca el fondo barnizado y el trazo circular surcado sobre la superficie blanquecina, que es complementado con el símbolo de la 'X' pintado en color rojo, y el gestual trazo de los dedos en tres líneas verticales. El gesto del círculo menor se superpone en parte sobre la 'X' y penetra en el círculo central de la obra. Dos puntos de pintura roja chorrean por la tela, uno en el interior del gran círculo y el otro directamente sobre la superficie barnizada. Desde el punto de vista formal, Tàpies ha creado un juego de tensiones con un claro predominio del registro horizontal, gracias a la forma blanquecina pastosa y heterogénea en bajo relieve, opuesta al sentido de verticalidad de la obra. Una tensión resuelta y equilibrada visualmente en el doble círculo, el surcado más grande y el pintado más reducido; ambos invitan a fijar la mirada en el centro de la obra asimétrica, de mayor peso visual hacia el lado derecho. En cierto sentido, los exiguos elementos visuales como las tres líneas gestuales de los dedos sugieren al espectador establecer interpretarlo con el origen de la bandera catalana, al tiempo que las manchas rojas asociarlas a la sangre de un fusilamiento. En las palabras de Tàpies encontramos ampliado el sentido del muro y, por ende, el de su pintura matérica:

¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrepitas (...); sensación de lucha, de esfuerzo (...); restos de amor, de dolor, de asco, de desorden (...); sugestión de la unidad primordial de todas las cosas (...), silencio, muerte; desgarramientos y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos (...); tiros, golpes, martilleos (...); destino de lo efímero... y tantas y tantas ideas que se me fueron presentando (...), tan apreciadas por mí! (Tàpies, 2004: 79).

En cualquier caso, las expresiones en *Blanc amb taques roges* evidencian la fuerza simbólica y la potencia de una obra de contados elementos plásticos. El uso del *grattage* y la inesperada huella crean la certeza dialéctica de una presencia demarcada por los círculos, pero desvanecida en el gesto improvisado que la hizo aparecer. Lourdes Cirlot analizó la obra en los siguientes términos:

La estructuración espacial metódica no aparece hasta 1954. Si se describe la obra *Blanc amb taques roges*, se observan de manera muy clara dos zonas netamente contrapuestas, ya sea desde un punto de vista cromático como composicional. Existen en esta obra un «fondo» y una parte central matérica. Las calidades de ambas zonas son muy diversas. La primera es extraordinariamente lisa si se la compara con la segunda. (...) El proceso dialéctico de interacción entre ambas zonas habría concluido con el predominio total de la matérica sobre la del «fondo» si no hubiera incluido en este último la mancha que gotea pintura roja, (...) el punto kandinskyano, considerable como foco u origen de toda la composición (Cirlot, 1983: 80-81).

El cambio realizado desde el pequeño o mediano formato hacia el gran formato plástico reviste una importancia central, a juicio de Bozal. Se trata del inicio de una decisiva trayectoria artística y contrariamente "(...) a la abundante bibliografía que la obra de Tàpies ha suscitado, todavía no existe (...), una explicación consistente de estos cambios" (Bozal, 2004b: 129).

La obra matérica implicó no sólo la redimensión del soporte propiamente dicho, sino que se opuso por completo a la 'ventana albertiana', cuestionada por la vanguardia (Bozal, 2004b). La potencia expresiva del grafismo reducido a su mínima expresión mediante un punto, una línea o un gesto, entre otros, trascendía la inquietante necesidad de acabar con la ambigüedad del espacio creado en la plástica tradicional a través de sus múltiples maneras de producir el efecto ilusorio

espacial. El muro matérico de Tàpies trasciende este sentido de un espacio ficticio y aparente, "el muro cegaba la ventana y solo en tal cegar se podía percibir el mundo (...). La pintura era el soporte" (Bozal, 2004b: 101). De este modo crea un doble fenómeno plástico: el muro ha dejado de ser un medio y se ha convertido en el recurso consustancial de la expresión matérica-plástica, y, además, es una presencia total en el espacio plástico prescindiendo del artificioso recurso de la ventana albertiana. No abre ni recrea falsos espacios, es el espacio mismo. "Lo que Tàpies pretende es que el espectador perciba la pintura como un evento, como una materia en estado de movimiento y cambio constante" (MACBA, 2004).

En cuanto a los objetos, también tendrán un lugar importante más adelante en la obra matérica de Tàpies. En ella hallamos objetos de la cotidianeidad, como por ejemplo una silla, una cama, paja, puertas o bañeras, con la intención de darles un nuevo sentido al ser partícipes miméticos de una realidad que ha obviado la profundidad de significados y remisiones que poseen. Incluso han sido tema de estudio desde una óptica existencialista. Sin embargo, interesa centrarse en la importancia que para Tàpies tuvo el registro del rastro, de las huellas y de las pisadas. De ellas, a propósito del 'espíritu catalán', trataremos más adelante.

Sobre este aspecto, del que sólo se hace esta breve mención, el sentido del rastro incorporado en los muros de Tàpies detenta la significación de la huella vinculada a una concepción oriental del alcance trascendental del rastro, que toda existencia deja como señal de recorrido. En la explicación que hace Bozal del conjunto de huellas y objetos en los muros de Tàpies, además de interpretarlo como una bella presencia objetual, cree que determina un tipo de huella que manifiesta "(...) la identidad entre materia, objetos y pinturas, la continuidad persistente bajo las diferencias" (Bozal, 2004b:102). Como recuerda Tàpies en "Comunicación sobre el

muro" (2004), el resultado de su obra, fruto del atormentado acto de trasgredir la formalidad pictórica en un aparente delirio y caos de incisiones y fragmentaciones cada vez más pequeñas, desembocó en un "(...) 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" (Tàpies, 2004: 76). En ese acto de reconocimiento de unidad que nos describe Tàpies -al confrontarse a sí mismo son su obra- se basa la interpretación de Xavier Antich (2000), que desarrolla e ilustra su teorización a partir del carácter de identidad -en sus distintos niveles de conciencia y materialización desde el yo personal al yo colectivo- para comprender la actualidad de dicho fenómeno plástico como uno de los factores que incidieron en la recepción de la obra de Antoni Tàpies.

Por otra parte, no son desestimables las interpretaciones sobre las obras de Tàpies que han centrado su atención en el estudio y descifrado de los elementos simbólicos particulares y en sus relaciones de conjunto, aun cuando ya el propio Tàpies ha contribuido a esclarecer los sentidos de la iconografía en su obra escrita.

(...) las obras *Collage de creus* [fig. 13] y *Creu de paper de diari* [fig. 10]. Sólo con los títulos obtenemos información sobre la iconografía de estas obras. El elemento esencial es la cruz. Así, puede afirmarse que en 1947, Tàpies se interesa ya de modo particular por un elemento concreto que aparecerá en casi todos sus períodos: la cruz. Como es lógico, el contexto en que el artista incluirá dicho elemento variará en cada una de las diferentes etapas (Cirlot, 1983: 72).

Si bien tales interpretaciones en parte son producto de una experiencia estética inmediata, ocurrida por la fuerza visual de los símbolos, Bozal (2004b) encuentra mucho más significativo el hecho estético en el que, de la misma manera que artistas contemporáneos, Tàpies de una forma personal desvela la belleza de la

multiplicidad de recursos plásticos de sus obras. Los elementos compositivos, como el polvo de mármol o el cartón ondulado, se revalorizan dentro del tradicional repertorio de recursos. En ese descubrimiento casi mágico, cuando Tàpies lo compara con la imagen del que cruza, más que un espejo, un umbral, expresa el momento en que "(...) se abrió de repente un nuevo paisaje (...) como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas" (Tàpies, 2004: 79).

Desde la valoración estética de Bozal, el resultado de esa mirada va en la dirección de la enseñanza de Miró. Éste descubrió la pequeñez oculta en las cosas en contraposición a la grandeza de lo inabarcable, además de la relación continua entre ambas. En Tàpies, la misma idea alcanza el significado de la continuidad plástica por una senda inexplorada. "La matèria és el sentit i l'expressió del que el món ha estat o pugui arribar a ser" (Puig, 1993: 147). No obstante, en Tàpies se establece un tipo de relación diferente entre los muros de sus recuerdos y las experiencias personales de las obras producidas.

Siempre que me han pedido explicaciones sobre lo que llaman mis muros, ventanas o puertas, procuro aclarar inmediatamente que en realidad he hecho menos (...) de las que se imagina la gente. Mi respuesta se puede interpretar en un doble sentido (...), como una protesta, o invitación a que (...) sean tomadas fundamentalmente como una organización artística. En segundo lugar, como una advertencia al hecho de que estas imágenes (...) jamás han sido un fin en sí mismas (...). Mis muros, ventanas o puertas -o cuando menos su sugerencia-, al contrario, siguen en pie sin eludir responsabilidades y con toda su carga arquetípica o simbólica (Tàpies, 2004: 75).

Al sentido simbólico señalado por el propio Tàpies, se le suma el sentido de continuidad, el cual supera la correspondencia por las semejanzas aparentes entre unos y otros muros. Las características que les son comunes tienen que ver con los cortes, la decadencia; los rastros y las marcas son parte del muro, se han convertido en una parte de él. Las presencias de intervenciones en los muros, las que han acaecido natural o intencionadamente, aquellas que no le son propias, sino ajenas originalmente, alcanzan a ser parte de sí con el transcurrir del tiempo. Desde el punto de vista plástico, las intervenciones en el espacio de los muros pasan a configurarse como el repertorio de representaciones y elementos equiparables a las formas, trazados y colores realizados todos en un plano pictórico; tras esta trasposición ocurre el fenómeno de la disolución verdaderamente pictórica entre formas y espacio mural. En la obra en tanto que pintura matérica en Tàpies

(...) 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 abre y cierra a veces las puertas y ventanas de nuestra impotencia, de nuestra esclavitud o de nuestra libertad. El «asunto» puede hallarse, pues, en el cuadro o puede estar únicamente en la cabeza del espectador (Tàpies, 2004: 75).

En el muro, la figura cobra predominio y pasa a un primer plano al igual que el dibujo en la pintura. Situada en el fondo, abarca toda la superficie; el tiempo interviene las formas y crea un variable repertorio de relaciones con otras formas que pudieron formarse. El tiempo se establece como el factor determinante encargado de fusionar esas materias añadidas a la materia misma del muro, indisolubles. Tiempo y muro devienen en deterioro, degradación, en transfiguraciones de aspecto, composición y función. Bozal (2004b) resalta la importancia de esta compleja transformación en el momento en que el signo gráfico, sea incisión o trazo pictórico, se mimetiza con el muro hasta el punto de ser también el muro mismo.

No hay ya separación ni distinción, ha de contemplarse como una identidad única, solamente como muro. No hay separación entre elementos constituyentes y superficie o soporte, la diferencia da paso a la identidad, y este es uno de los fenómenos plásticos que permite comprender y aproximarnos a la obra de Tàpies.

Sin pretensiones de representar pictóricamente simples tapias o superficies murales, sus obras suplen por completo esas tapias y esos muros. Materia y color se han tornado en una unidad, el color representa al igual que las incisiones y las inscripciones, la materia misma del muro. "Uno de los primeros cuadros «imágenes del muro» es la *Gran pintura gris* de 1955, obra realizada con técnica mixta (arena) que parece una construcción. Tàpies llega incluso a simular materialmente las piedras por debajo de la capa de rebozado" (Catoir, 1988: 32). En la interpretación de Valeriano Bozal, la expresión de unidad color y materia puede encontrarse en la obra *Pintura* (1955) (fig. 5). Otros ejemplos relevantes de la obra de Tàpies en esta etapa son *Pintura núm. XXVIII* (1955), o la obra *Gran pintura grisa núm. III* (1955) (fig. 6).

En la ampliamente conocida *Gran pintura grisa núm. III* (1955) será difícil precisar, si ello es posible, qué elementos han sido depositados sobre la superficie del muro y cuáles pertenecen al muro mismo. (...) *Gran pintura grisa núm. III* no representa un muro. Otro tanto sucede con obras como *Pintura* (1955) y *Pintura núm. XXVIII* (1955). En ambos casos, aunque es posible hablar de una figura, incluso de motivos iconográficos precisos –la cruz es el más nítido–, la fuerza del muro es tan intensa que hace suyos tales motivos. (Bozal, 2004b: 105)



5 Antoni Tàpies. *Pintura* (1955)

Colección *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid

Técnica mixta sobre lienzo, 96 x 145 cm.



6 Antoni Tàpies. *Gran pintura grisa núm. III* (1955)

Colección *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf

Técnica mixta sobre tela, 195 x 169,5 cm.

En esta obra no se halla representado un muro, sino que llega a ser el muro mismo. En él la equis es acogida y el muro está a un paso de ceder a la desaparición del punto blanco; estos elementos en la parte inferior derecha podrían tomarse por la firma del autor, pero son mucho más que eso en su reducida y tímida, pero nítida presencia. Lo que resta de una intencionada inscripción es un desdibujado testimonio amenazado en su transitoriedad.

Tàpies sustituye la pintura al óleo por las técnicas mixtas. Para crear estos cuadros-objeto necesita herramientas con las que escamar, rascar, rayar, recortar y estratificar. Con la transformación del soporte del cuadro, que hasta este momento había sido la tela o el cartón, en un objeto pictórico macizo, este arte empieza a incorporar a la pintura las características táctiles de la escultura (Catoir, 1988: 32).

Bozal incluso llega a destacar como potencia del muro, la fuerza de acoger y hacer propios cualquier símbolo, forma o representación, como por ejemplo en la obra *Matèria en forma de peu* (1965) (fig.7). Podría considerarse una de las obras más distintivas de esta etapa. En ella observamos en toda su materialidad el pie en apariencia desbordante y a la vez contenido en los límites físicos de la propia obra, que lo hacen parecer gigantesco. Se muestra en un perfil imposible al mostrar los seis dedos en su totalidad. Su superficie mural registra signos como pequeñas incisiones en su base y otras más notorias en forma de equis. "El lenguaje de Tàpies implica (...) un cambio fundamental sobre lo que hasta ahora ha sido propio del arte de vanguardia e incluso sobre muchas de las variantes del que en la época se llamó «arte informal»" (Bozal, 2004b: 105). Tàpies simboliza con el pie una forma más de representar la huella, el paso del tiempo, un pie descalzo que es transitado en su singularidad por el tiempo, la materia.

Para Tàpies, el pie es algo humilde y pasivo, más relacionado con la materialidad de la tierra que con la espiritualidad del pensamiento. El pie de *Matèria en forma de peu* (Materia en forma de pie, 1965) no presenta una superficie tersa y atractiva, sino tumefacta y sucia, al aparecer cubierta por callos y cicatrices. Su mensaje se centra en la revalorización de lo bajo, de lo repulsivo, de lo material. La materia es el elemento sustancial de la vida; por ello, la misión de los intelectuales y artistas es dar expresión a una perspectiva materialista del mundo (Borja-Villel, 1990).



7 Antoni Tàpies. *Matèria en forma de peu* (1965)
Colección *Fundació Antoni Tàpies*. Barcelona
Técnica mixta sobre tela, 130 x 162 cm.

La respuesta y recepción de los muros de Tàpies han variado en función del lugar y del tiempo en el que se ha intentado ver e interpretar cómo este fenómeno plástico estuvo presente en el mundo del arte a mediados del siglo pasado. Giuseppe Gatt destaca especialmente de la obra de Tàpies el aspecto matérico como reflejo de los componentes inherentes europeos del *Informalismo*, tanto por la complejidad como por las diversas implicaciones que éste posee, y resalta lo eventual, el 'empirismo matérico', lo inmanente y el elemento existencial – aludiendo a los artistas Dubuffet, Fautier y Fontana-, que excluyen la gestualidad y energía pura de lo matérico y cualquier referencia del *Action-painting* propiamente dicho (Gatt, 1967: 26).

Tàpies, por su parte, ha alcanzado no sólo la estructuración de un lenguaje propio sino que intrínsecamente subyace en él una cierta innovación respecto al arte de vanguardia que le es contemporáneo, e incluso respecto al mismo Informalismo, en el que introduce una diferencia en la concepción entre plano y representación. Llegados a este punto nos cuestionamos ¿De dónde le viene a Tàpies este resultado? Es él mismo quien se interroga acerca del 'extraño proceso' con el que alcanzó 'imágenes tan precisas' como sus muros. Se pregunta si se trataba de "la culminación de un proceso de fatiga causado por la proliferación de un fácil tachismo en todo el mundo (...) ¿Un intento de escapar de los excesos abstractos y un afán por algo más concreto?" (Tàpies, 2004:79). ¿O acaso es una respuesta para salirse del escenario de los 'informalismos anárquicos'? Sus inquietudes se traducen en una mayor conciencia de sí mismo al llegar a estas soluciones estéticas. Tàpies veía un camino de exploración en ámbitos aún 'más primordiales', de experimentación con elementos 'más puros', más primarios. Sobre esta marcada diferencia entre el informalismo de Tàpies estructurado de modo significativo en sus muros, y el informalismo de sus contemporáneos, Bozal expresa:

Creo, incluso, que permite distinguir al artista catalán de otros que le son afines, por ejemplo Dubuffet: la importancia que la materialidad alcanza en la obra de Dubuffet no debe hacernos ignorar el papel que desempeña la superficie sobre la que se dibuja, bien perceptible en las figuras icónicas que son características de su trabajo (Bozal, 2004b: 105).

Llama la atención, además de la diferencia entre ambos artistas respecto a la significación y uso entre superficie y motivo, la distinción de dos niveles de contemplación que un espectador puede permitirse frente a los muros de Tàpies. El primero de ellos, y acaso el más inmediato, es el de la evocación. Los muros matéricos de Tàpies confrontan al espectador con la capacidad de recordar y traer al presente sus propios recuerdos y relaciones con otros muros, paredes y tapias. Sin embargo, éste no sería sino el nivel más sugestivo, pues se sustentaría en el reconocimiento general del muro, luego en los elementos y materias que lo conforman, para evocar a su vez, parcial y fragmentariamente, sus componentes en relación a lo que sugieren. Al concientizar la ineficacia de este primer nivel para comprender la obra en su conjunto, se ha de volver necesariamente a la obra para trascender desde ella su 'carácter mimético'. Este movimiento abre al espectador al segundo nivel de contemplación, donde acontece realmente el fenómeno de la experiencia estética, el más importante sin duda, y con el que se accede a la comprensión de la obra en tanto que muro. Gracias a esta experiencia estética, es como si se redescubriera lo que el muro es, su esencialidad cotidiana y matérica llevada a obra de arte, y que ésta sea el muro y no la representación mimética del muro.

Trasladando un cierto sentido poético de la literatura a la experiencia de la contemplación de la obra de arte –sentido poético que diferencia la función de la prosa en relación a la poesía- Bozal (2004b: 107-111), utiliza el concepto de Paul Valéry de la mirada para resaltar la importancia del papel que el artista ha desempeñado

al imprimir a la obra de arte una visión personal de aquello que cotidianamente nos rodea. La tarea del artista es iniciarnos en la diferencia del ver y del mirar, y por tanto, ver tanto los muros de la obra matérica como los muros de manera distinta mediante la tensión necesaria que se crea al evidenciarse dos hechos: que el referente no basta y que la pintura reafirma y abre la comprensión de ambos.

Si hasta ahora hemos visto lo que pudieran tener de semejantes y compartir los muros y tapias de los muros matéricos de Tàpies, es necesario pensarlos en su sentido negativo, a la luz de todo lo que les separa en sus obras. El tiempo es el concepto que redefine esta consideración: sobre el muro, el tiempo se impone ya que permanentemente está transformando su superficie y su materia, y ejerce, desde su presencia omnisciente, esta transformación bajo la forma de improntas, de marcas y de huellas. Como tal, el muro se convierte en testimonio y memoria: su registro es la manifestación de las intervenciones infligidas por el tiempo mediante gestos presentes que apenas son, y que quedan sometidos a la transfiguración de su aspecto en particular y del aspecto del muro en general. En él, como en la obra de Tàpies, lo pasado se hace presente, y lo presente se proyecta hacia el futuro. "En el muro, el presente siempre es futuro" (Bozal, 2004b: 107).

En sentido inverso, el tiempo de la pintura es otro: ella está supeditada a la pretensión de detenerlo y en ella se crea una demanda implícita desde el artista, pasando por el comprador y el coleccionista, cuyo interés se centra en el cuidado de su 'ser' pintura mediante la conservación. El museo también es partícipe de esta determinación: la garantía ilusoria de conservación representa la ambigüedad de lo que el tiempo realmente supone para la pintura en la institución. Dentro de ella está más expuesta a intrínsecos agentes transformadores como la humedad, temperatura, movimientos, fricciones, alteraciones por la aglomeración de espectadores: todo

ello, en definitiva, es parte inherente de aquello a lo que un muro está expuesto. Bozal afirma que la condición que le es propia a la pintura es la de paralizar el tiempo.

En los muros de Tàpies está presente la paradoja del tiempo de la pintura y el tiempo del muro. Los signos, huellas y otras marcas perdurarán en sus superficies: sus registros serán siempre la presencia de un presente que ahora es pasado y que ha sido llevado a un presente permanente. Se trata de presencias y improntas gestuales cargadas de sentido, de tiempo y de memoria, que son recuperadas del olvido y la cotidianidad. En el muro todo ello es testimonio anónimo, intrínseco de la materia o provocado por factores externos, actos espontáneos y azarosos, con o sin sentidos. En los muros matéricos de Tàpies aparecen nombres, palabras, figuras y gestos -como si con ellos el artista mediara entre su expresión y la de los otros que se definen como hacedores y espectadores al mismo tiempo-. Tàpies materializa una memoria colectiva, hace del pasado presente y crea una memoria política, en el sentido de incluir al otro a través de sí, una idea que encontraremos desarrollada más adelante a partir de su interpretación del 'espíritu catalán'.

En la obra de Tàpies, la alusión temporal del presente hecho futuro es más que un concepto: es la voz de la memoria individual y colectiva. Su referente son los otros reflejados en un pasado trasladado al presente que, confrontados con la propia experiencia más allá de la representación, desvelan la conciencia de lo que inevitablemente se ha llegado a ser. Tàpies no lo hace con la intención de demostrar lo que en el presente no se es más ni como la construcción utópica de un futuro anhelado. La obra recoge en el presente la marca de un pasado, el futuro como posibilidad que concierne a cada uno, como posibilidad colectiva. Tàpies en "Comunicación sobre el muro" (2004), utilizó un tono poético para expresar el hondo significado que representó para él su cuestionamiento sobre el muro:

Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros. ¿Por qué extraño proceso había llegado a unas imágenes tan precisas? ¿Y por qué, como primer espectador, me hicieron temblar de emoción? (...) La cuestión es que en poco tiempo tomé conciencia de una serie de posibles experimentaciones que, en años sucesivos, me apasionaron cada vez más y que sin duda tuvieron también sus frutos y su resonancia más o menos grande en el mundo del arte (Tàpies, 2004: 79).

A diferencia de la 'ventana albertiana', los muros matéricos de Tàpies ofrecen una visión en correspondencia con la vivencia humana, "(...) el mundo no está a nuestro alcance a través de la pintura, solo gracias a nuestra experiencia" (Bozal, 2004b: 110), experiencia que vuelve la mirada sobre sí, proyectada en el muro matérico desde y para el mundo, inspiradora de un contemplar consiente.

1.2 Tàpies y el espíritu catalán

Pere Gimferrer en su obra *Antoni Tàpies y el espíritu catalán* (1974), desarrolla la idea, bajo una particular interpretación matizada por cierto aire del romanticismo, de un Tàpies cuyo arraigo e importancia en la cultura catalana de finales de los años sesenta, se debe, por una parte, a un conjunto de principios fundamentalmente contemporáneos, y, por otra, a elementos con reminiscencia histórica en los que se podría rastrear una tradición literaria y artística de orígenes medievales. Sin embargo, éstos últimos habrían de entenderse como conexiones para dar consistencia a la propuesta, y no como elementos determinantes en la concepción y obra de Antoni Tàpies.

Gimferrer intenta acercar a la contemporaneidad la herencia de una historia poco frecuentada, que por diferentes vías llega al artista. Además, desarrolla el argumento de cómo dicha tradición se traduce en un arte que encuentra fortaleza e identidad al disponer de determinado repertorio de símbolos, los cuales en conjunto favorecen la recepción de la obra de Tàpies, provocando entre otros aspectos, una identificación generalizada en lo referido a la catalanidad, en unas circunstancias político-culturales como fueron las de la posguerra franquista.

Como tal, la tradición catalana a la que se refiere Pere Gimferrer se perfila con escasos nombres de determinante presencia e influencia, en una historia discontinua y con momentos en los que aparecen hechos y personajes que de algún modo dejarán su legado. Uno de los momentos más significativos de dicha historia ocurre en el siglo XIX, cuando se reafirma “la cultura autóctona catalana -la *Renaixença*-, Cataluña despierta de un letargo que ha durado más de tres siglos. No se trata solamente de un letargo literario, sino del colapso de una conciencia colectiva” (Gimferrer, 1974: 32). En este sentido, estilos como el barroco o el romanticismo quedaron relegados durante esa parte de la historia catalana si los comparamos con el resto de la Europa que los vio florecer y arraigarse. Sin embargo, llama la atención en este punto la propuesta de Gimferrer al considerar que el arte catalán más autóctono, en un impulso por surgir del letargo y abrirse paso en el mundo contemporáneo, consigue imponerse gracias a la influencia “de las corrientes extranjeras, o bien de unos modelos catalanes no posteriores al siglo XV” (Gimferrer, 1974: 32).

Si se entiende la cultura como un cuerpo dinámico y en movimiento, se pueden enumerar como constantes ciertos elementos del arte que van apareciendo y tienden, según Gimferrer, a mantenerse en la plástica catalana, como por ejemplo la claridad, el orden, el realismo, la luminosidad y la medida. Sin embargo, no se

trata de reducir toda una tradición -que, como se ha dicho, posee una frágil continuidad- a unas pocas características. Esto supondría el riesgo de limitar el estudio y la comprensión del arte y la literatura al no tener en cuenta su contexto histórico ni sus posibles vínculos y proyecciones con la obra de Antoni Tàpies.

Al hablar de la tradición anterior al siglo XV que influyó en la obra de Tàpies, Gimferrer enumera a tres personajes de la época medieval catalana: Arnau de Vilanova (1238-1311), Enrique de Villena (1384-1434) y Ramón Llull (1232-1316). Tàpies se refiere a cada uno de ellos en sus textos, y por ello podría considerarse que le resultaron determinantes como fuente temática en la publicación de *'Dau al Set'*² como en su obra gráfica. Cabría preguntarse qué tienen en común los tres personajes como para que constituyan ejemplo de catalanidad, y, por consiguiente, de qué manera se entrecruzan en la conformación de un estilo y la búsqueda de un lenguaje en Tàpies. Para responder a estas preguntas hay que acotar que, dadas las características culturales de la Edad Media a la que pertenecen, Vilanova, Villena y Llull 'son investigadores de lo oculto'. Villena y Vilanova son alquimistas que creen poder transformar el mundo mediante la iluminación. Llull es el caso contrario: para Gimferrer, es el místico catalán más importante en parte por hallarse en el grado más elevado de la praxis alquimista. Según él, el propósito del místico es producir la transfiguración interior con la práctica de 'la alquimia del espíritu'.

Este interés de Tàpies por recuperar de cara a la contemporaneidad de su época autores de la cultura catalana medievales, supone algo más que hacer presente unas meras referencias históricas, y ha llevado a Gimferrer a considerar el cambio

² *Dau al Set* (1948-1956), grupo de artistas y escritores de la vanguardia catalana, vinculados al arte y la poesía. Contó con la participación activa de los artistas Antoni Tàpies, Modest Cuixart, J.J. Tharrats, el poeta Joan Brossa, Arnau Puig y Joan Ponç. En 1948 se incorporó Juan Eduardo Cirlot. Con la fundación del grupo surgió también la revista *Dau al Set*.

de roles del poeta moderno respecto Villena, Lull o Vilanova. El poeta moderno es un vidente, nos dice Gimferrer, y Tàpies es ese poeta: es el artista dotado de la capacidad para sustraer de lo enigmático y oculto un trozo de su misterio. Su propósito sigue un doble curso: proyectarlo cual místico en su interioridad a la vez que hacer de alquimista y revertirlo en la cotidianeidad. Este sentido de apropiación de la realidad, transfigurada en obra matérica y proyectada para la comprensión de los otros, al tiempo que se hace comprensión para sí mismo, para su interior, hace de Tàpies el artista en el que se produce esa síntesis entre el alquimista y el místico.

En sus diversas etapas podemos ver cómo esta característica deviene fundamental. Al comienzo de su etapa informalista, esta suerte de espiritualidad se ve reflejada con una acentuada materialidad. Más adelante, son el color y el dibujo los que facilitan proyectar en la etapa mágica “el misterio mediante un mundo de visiones (...); el Tàpies de madurez nos presenta una sucesión ininterrumpida de interrogaciones, repetidas, reiteradas, febriles, que se dirigen al silencio hostil y augusto de la materia” (Gimferrer, 1974: 33).

Más allá de la importancia que el muro reviste en su obra como elemento y temática recurrente, es la madurez de Tàpies la que hace posible que emerja lo inmanente de lo mágico, y que obre conforme a una capacidad muy especial: la de articular en lo visible y lo matérico de su obra, lo oculto y callado de la realidad latente, que es, al mismo tiempo, la realidad imperceptible de lo cotidiano. Un ejemplo de esta forma de creación de gran formato es *Gran paquet de palla* (1969) (fig. 8), en la que elementos cotidianos se redimensionan y cuestionan la realidad material bajo una perspectiva que el propio Tàpies sitúa desde su práctica espiritual para hacerla experiencia propia del espectador.



8 Antoni Tàpies. *Gran paquet de palla* (1969)
Colección IVAM. Centro Julio González. Generalitat Valenciana
Pintura y ensamblaje sobre tela, 195 x 2 x 30 cm.

El muro es quizá el paradigma por excelencia en la obra de Antoni Tàpies: es, sin duda, uno de los más atractivos elementos porque en sí mismo posee una connotación de inaccesibilidad imponente y es el referente de un hermetismo y un silencio inmutables. La inquietante presencia del muro en la producción artística de Tàpies exige el preguntarse permanentemente por aquello que, sin decir, está tratando de expresar una y otra vez. En palabras del Tàpies octogenario:

Yo procuro (...), y en los cuadros lo hago conscientemente, que no se pierda ese sentido misterioso que tiene la realidad. (...) La ciencia nos ha ayudado a comprender muchas cosas, pero hay unos límites, y ahí está el misterio. Y este choque (...) a mí me ha producido la contemplación de ese misterio (...)
(Alameda, 2004).

Para Gimferrer, lo más extremo del proceso artístico de Tàpies se produce superando el doble juego del artista místico-vidente; no se trata solamente de trabajar con la posibilidad de la doble materialidad en tanto que elementos constituyentes y facilitadores de la puesta en obra de formas, texturas y visiones, sino también de sustraer lo oculto sin mostrar completamente lo misterioso. Para Arnau Puig:

En la obra de Tàpies lo que vale no es la referencia, sino la interpretación. Por ello siempre he encontrado bastante gratuitas las interpretaciones que valoran la referencia, iniciando, a partir de éstas, vacuas especulaciones esotéricas muy trabadas, organizadas y racionalizadas según códigos establecidos cuyo desciframiento, como el de cualquier otro código, sólo necesita de la iniciación. No hay iniciación al "misterio Tàpies", sino sólo interpretación de la obra de Tàpies. Y esa interpretación sólo será posible en la medida en que el observador –puesto del cual no escapa ni el mismo Tàpies, una vez la obra hecha- experimente vivencias similares a las del creador de la obra ante la obra objetiva y ya independiente del artista (Puig, 1979: 48-49).

El proceso artístico se consolida y alcanza su máxima expresión mediante la creación de 'objetos puros' y también cuando la objetualidad externa queda incorporada en la obra mediante el collage o los ensamblajes. Se trata de un proceso artístico que no conoce final: es el hecho de transferir un nuevo sentido a la materia, que deja de ser simplemente un recurso, un medio o un sinónimo de no-significación. Este proceso aporta a la obra de Tàpies la experiencia de ver lo cotidiano re-contextualizado en su plena capacidad de comunicar y de interrogar sobre lo fundamental sin el recurso del lenguaje racional. Es la materialidad como experiencia espiritual y de conocimiento situada al mismo nivel que la música, la poesía o la filosofía.

Se podría, por otra parte, rastrear la influencia de Lull a través de la reelaboración de sus textos por Josep Vicenç Foix (1893-1987), sin duda tan próximo a Tàpies

como el mismo Joan Brossa, con quienes discutió y repensó las peculiaridades de la catalanidad no sólo en los inicios de *Dau al Set*, sino posteriormente, en uno de sus artículos titulado "El arte de vanguardia y el espíritu catalán" (1971), en torno a unas consideraciones más contemporáneas del papel del artista, tema también constante en su obra. Llull formula un estilo personal en un intento por deshacerse del lenguaje de la tradición filosófica aristotélica para dar paso a su poesía. Debido a la complejidad y al amplio campo en el que desarrolló su obra, tanto narrativa como poética, Llull usó el recurso de la parábola conocida como 'parábola luliana' y que contiene el propósito de la enseñanza rodeada de oscuridad y paradoja. Entre los aspectos más notorios de sus discursos se halla una tendencia hacia lo ambiguo, lo enigmático. Lo cotidiano, como relato moral o histórico, expone una cara menos trivial y hace de ello un lugar para mostrar la trascendencia de la realidad con el fin de influir en su época. Lo más cercano y habitual se torna en fuente de conocimiento de una realidad trascendental. La importancia de la obra de Ramón Llull lo convierte en uno de los autores que ha influido indirectamente sobre Antoni Tàpies. Así mismo, otro de los poetas más importantes de la Edad Media, Ausiàs March (1400-1459), al igual que Llull, posee la complejidad de sus múltiples facetas. Este autor es tan filosófico como Llull pero expresa la necesidad de devolverle a la poesía un tono más próximo al lenguaje cotidiano.

En la misma línea, por ejemplo, hallamos al poeta Joan Roís de Corella (1435-1497). Si Ausiàs March se caracteriza por ser el 'poeta del amor sensible y del intelectual', a Roís de Corella se le conoce por el uso del hipérbaton en su poesía, que es una adjetivación desquiciada, y "por el esplendor lúgubre de una lengua que inflama el fastuoso ceremonial desolado de los períodos latinizantes, traspasados por un lóbrego temblor" (Gimferrer, 1974: 36).

Gimferrer incluye en este devenir de la cultura catalana la herencia artística de los frescos del medievo, la presencia de la áspera arquitectura religiosa de origen mozárabe y la misteriosa obra plástica de Francisco Ribalta (1565-1628) y José de Ribera (1591-1652). A todo ello se le suman un conjunto de personalidades influyentes, tanto por su obra como por su pensamiento, de diversa índole como Jacinto Verdaguer (1845-1902), Friedrich Nietzsche (1844- 1900) y sus seguidores modernistas, Richard Wagner (1813-1883) y el apego wagneriano catalán, Antoni Gaudí (1852-1926) y su presencia cada vez mayor, o Domènech y Montaner (1850-1923). Pero es con la irrupción del arte de vanguardia que el 'espíritu catalán' se desarrolla plenamente con sus principales representantes: Joan Miró (1893-1983) y Tàpies en la plástica, J.V. Foix y Joan Brossa (1919-1998) en la literatura.

Poseen una relevancia singular los vínculos literarios establecidos entre Tàpies, J.V. Foix y Brossa, más allá de la amistad forjada por la participación e intercambio de ideas que consolidarían el surgimiento de la vanguardia en Cataluña. Esta vanguardia estuvo marcada por la pronta actividad artística y literaria, y su importancia ha determinado el acceso de Tàpies, de la mano de Brossa y J.V. Foix, a la influyente tradición caracterizada por los aspectos y personajes expuestos con anterioridad. Es recurrente encontrar en autores como Alexander Cirici (1914-1983) o Joan Teixidor (1913-1992) la exposición reiterada y consabida de los vínculos entre Brossa y J.V. Foix que influyeron a Tàpies. Sin embargo, Gimferrer destaca, de entre los señalados, el trabajo crítico y de interpretación de Teixidor por ser el más agudo y el que de manera más detallada expone tales vínculos. Para éste autor, la obra plástica de Tàpies, desde sus inicios hasta entrada la década de los años sesenta, "podría parecer signo de una cierta liberación de las preocupaciones brossianas" (Teixidor, citado en Gimferrer, 1974: 41).

Opuestamente a la interpretación de Teixidor, Gimferrer no ve en Tàpies al artista que utiliza el recurso plástico como medio o canal en la representación de las vivencias y particularidades propias del poeta Brossa. Al contrario, el autor reconoce la correspondencia entre ambos así como la permeabilidad y enriquecimiento de cada cual con la obra del otro, a la vez que se produce de manera paralela el proceso personal y creativo en cada uno. No se trata de un terreno lleno de coincidencias compartidas: Gimferrer enfatiza el campo del análisis de la relación entre Tàpies y Brossa a partir de sus diferencias y no solamente, como se había hecho, a partir de la fundamentación de sus semejanzas.

La manera más concisa de caracterizar a J.V. Foix es destacando su carácter de poeta del pensamiento metafísico, que envuelve de forma simultánea a Brossa y Tàpies. Brossa proviene en parte de un estilo marcado por J.V. Foix, y de un paralelismo con la obra inicial de Tristán Tzara (1896-1963), de André Bretón (1896-1966), incluso de Salvador Dalí (1904-1989) y de Joan Miró. Lo que perfila y define su poesía, a la vez que produce distancia respecto a todos ellos, en especial de J.V. Foix, es su lirismo de los sentidos, a veces irónico y en actitud permanente de deliberado materialismo. En efecto, el interés que una parte de la vanguardia sentía por explorar el inconsciente formó parte también de la intención poética brossiana, así como las “experiencias visionarias –desde Blake hasta los orientales-, y su débito al hai-ku y a la lírica Tang” (Gimferrer, 1974: 42). Estas experiencias contienen los componentes de comunicación y paralelismo entre Brossa y Tàpies. Estas semejanzas acentúan una diferencia importante para Gimferrer, quien califica a Brossa de antimetafísico y a Tàpies de metafísico.

Es importante destacar, además, que resulta paradójico tildar a Tàpies de metafísico cuando se vale de la materia como elemento expresivo -esto constituiría

una razón para colocarlo más al lado de la antimetafísica de Brossa-. Sin embargo, llegados a este punto, ha quedado expuesta la doble significación que la materialidad implica en la obra del artista, en el tránsito de hacer posible con ella el desocultamiento³ momentáneo de lo trascendente de la realidad. También se verá más adelante cómo el surrealismo determina en Tàpies una capacidad especial para dar sentido matérico a aquello que, al ser informe, no lo posee.

En consecuencia, los poemas de combate de Brossa y los cuadros de combate de Tàpies, aunque coinciden en su intención, tienen un acento diferente: Brossa recurre a la inventiva y a la sátira, prácticamente nunca al dramatismo; Tàpies es fundamentalmente grave y trágico (Gimferrer, 1974: 43).

La catalanidad que Gimferrer argumenta en relación a la obra prolífica de Tàpies queda fijada en los elementos de una tradición notable en la que predominan la oscuridad y la noche, el tema del silencio, el pensamiento profundo, la soledad y lo inaprehensible de los espacios infinitos. Todos éstos son conceptos claves para afirmar que Tàpies es el artista que ha mostrado más claramente los signos del espíritu catalán de entre todos los nombrados.

En su obra más temprana, la de finales de los años cuarenta, como el retrato de Puig i Alfonso, su abuelo materno, Tàpies da muestras de la incorporación de aspectos comunes al colectivo catalán. En esta obra se pueden enumerar referencias a lo nocturno, a lo mágico, e incluso algunas más directas a la ciudad de Barcelona, con la Sagrada Familia de Gaudí al fondo, que son, en parte y según Gimferrer, un homenaje irónico a la modernidad.

³ Desocultamiento: término utilizado por Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1936). Su definición está determinada etimológicamente por el vocablo griego *Alétheia*, y sirve para referirse a la Verdad, y, según Heidegger, a la verdad del Ser en la obra de arte.

En el trabajo plástico de Antoni Tàpies de finales de los años sesenta descubrimos una serie de iconos, de entre los cuales, el protagonista es el símbolo heráldico emblemático de la catalanidad, como por ejemplo en la obra *L'esperit català* (1971) (fig. 9).



9 Antoni Tàpies. *L'esperit català* (1971)
Colección Particular. Madrid.
Técnica mixta sobre madera, 200 x 270 cm.

“Si hay una pintura de la memoria colectiva, esta es la de Tàpies: memoria ocasionalmente política, como en el conocido *L'esperit català* (1971), pero no necesariamente política, al menos no política en primera instancia” (Bozal, 2004b: 108). Esta obra se comprende mejor en relación a dos versiones anteriores, una de ellas es *Inscripciones y cuatro barras sobre arpillera* (1971 - 1972), la otra *Mes amis* (1969). En la primera, “Tàpies fija más de cuarenta nombres de importancia para la historia

del país y para sí mismo. Es un «Rendez-vus des amis» (...). Nombres como los “de Jordi de San Jordi o Bernat Metge, poetas del antiguo reino catalán (...)” (Catoir, 1988: 35). En *Mes amis* se ven boceteados nombres y trazos por toda la superficie. Catoir a partir de ellas examina el significado de *L'espirit català*:

La obra de Tàpies tiene un marcado carácter político. Como si se tratase de una pancarta anarquista para una manifestación. ... en su época, esta obra tenía, en realidad, el carácter de un manifiesto. Tàpies que por aquel entonces tenía cuarenta y cinco años, se adhería al catalanismo que Franco intentaba reprimir. Por eso figura el nombre de Tàpies en forma de firma final de esa lista de nombres de poetas, filósofos, religiosos, políticos, arquitectos, monasterios, que tuvieron relieve en la historia de Cataluña o que lo tienen aún hoy en día (Catoir, 1988: 36).

En *L'espirit català* vemos el gesto protagonista de las barras, el cual deviene característico de trabajos incluso anteriores a los señalados por Catoir, como por ejemplo en *Blanc amb taques roges* (1954) (fig. 4), aunque en ésta comparte el punto central con otras expresiones visuales. También encontramos otros elementos icónicos en su repertorio, como, por ejemplo, la cruz y la huella del pie que deviene una huella humana universal, símbolo de presencia y tránsito.

Se trata, por otra parte, de la huella dejada por el artista como exponente del sentido de catalanidad dentro de una potente vanguardia. Ésta debe en parte su logro y consolidación a la cristalización de la tradición en la obra de Tàpies. Además, el uso de la huella de la mano y el rastro de sus dedos abriéndose paso verticalmente en sus obras, muestran las cuatro barras en un contexto más épico, incluso ‘elegíaco’. Bozal ve en ellas la expresión simbólica del carácter político “(...) en el caso de los colores y formas de la bandera o las huellas del baile de la sardana (...)” (Bozal, 2004b: 101).

Juan Eduardo Cirlot hace una interpretación acerca de este aspecto en su artículo titulado "El último Tàpies" publicado en *La Vanguardia Española* en 1973. En él reseña la simbología de las cuatro barras en la obra de la bandera catalana: el cuatro es un símbolo unido a la tierra y la materia, y, en consecuencia, determina la representación misma de materialidad. La sangre, por otra parte, simboliza el padecimiento y el dolor. En palabras de Cirlot:

Pero la sangre de su color habla de padecimiento. ¿No es San Jorge el patrón de Cataluña?, ¿y cuál es la acción arquetípica del santo de Capadocia? La lucha contra el dragón. El dragón simboliza en alquimia la "materia prima". De nuevo nos encontramos con la materia; pero también con la lucha contra ella para descubrir, más allá de su sordo telón -¿de fondo?- la luz del espíritu. Así, el destino de Cataluña sería doble: la tentación de la materia, la aptitud para trabajarla; pero también el combate sostenido contra ella para superarla, para vivir en lo metafísico (Cirlot, 1973: 50).

Vemos, que en su interpretación, Cirlot se refiere a la simbología de la lucha entre el dragón y San Jorge; una lucha que no solamente podríamos inferir de la representación de 'la bandera catalana' sino de sus implicaciones en cuanto al reconocimiento y recepción de su obra. Cirlot defiende, más adelante en el artículo, la importancia de no desvirtuar el sentido verdadero del espíritu catalán de Tàpies, que el propio artista ya se ha encargado de expresar del modo siguiente: "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" (Tàpies, 1978: 31).

Gimferrer reconoce en Tàpies al artista que ha sabido expresar el tema del espíritu catalán en su obra y que ha sido reconocido por la cultura catalana. Sin duda Cirlot

analiza la obra de Tàpies a través de su simbología, un tipo de interpretación muy interesante si consideramos que fue publicada en el álgido momento en que se establece la polémica con los conceptualistas. Al respecto, Josep Melia se pliega a la aportación teórica de Gimferrer y destaca con esta reseña de prensa:

La obra *"L'esperit català"* (1971) es una maravillosa revelación de que nada de ello ocurre. Esta gran obra en la que se lee que "Catalunya Viu" entre en un orden de conceptos como "El poder no fa la llei", es un verdadero "Guernica" de la resistencia. Y es a partir de este compromiso, y no evadiéndose de sus exigencias y sus riesgos, como la obra entra por la puerta grande de la universalidad, como se concilian en el sentido progresista de la ruptura y la fidelidad, la tradición y la vanguardia (Melia, 1975: 17).

Pere Gimferrer ha logrado ampliar, con su teorización sobre Tàpies, las interpretaciones que hasta el momento el crítico de arte Alexandre Cirici, Teixidor y algunos pocos críticos más, habían hecho sobre el artista. Su aporte teórico ha destacado la presencia y recepción de la obra de Tàpies dentro de la cultura catalana; ha rastreado el aspecto menos conocido pero suficientemente interesante y claro del legado de la compleja tradición medieval, y, además, ha establecido el recurso de lo aparentemente oscuro como el elemento esclarecedor de una comprensión del mundo, de la realidad.

Esta es, a mi modo de ver, la mayor aportación de Tàpies a la historia que se hace. Gimferrer recuerda que toda la obra de escritor del artista tiene un propósito de defensa. (...) Quizá por ello, aunque no sólo por esta causa, Gimferrer puede decir que "la obra de Tàpies se encuentra en el alba de un futuro que le pertenece" (Melia, 1975: 17).

Resuenan valiosas estas palabras como parte de un artículo de hace cuatro décadas, que no ha perdido la vigencia por la proyección de ese futuro que ha acaecido y que además enaltece tanto la obra de Tàpies como la propia visión interpretativa de Gimferrer.

A modo de resumen, la visión de Gimferrer nos ha ofrecido un recorrido sobre la base de la interpretación de la obra de Tàpies a partir de la importancia de la alquimia y la mística, pasando por el pensamiento metafísico hasta llegar a Tàpies en su rol de artista capaz de redimensionar e interpretar lo cotidiano mediante el doble sentido de la materia. "Asimismo, la relación casi orgánica del sujeto que percibe y del mundo incluye, en principio, la contradicción de la inmanencia y la trascendencia" (Merleau-Ponty, 2004: 161). Una contradicción en apariencia resuelta en el plano artístico y tapiano.

1.3 Internacionalización de la obra de Tàpies

La breve e intensa polémica entre los conceptualistas catalanes y Antoni Tàpies es sólo una de las oposiciones de corte estético-político que encontró el trabajo de Tàpies. El motivo de la ambigüedad política en Tàpies, condenada por los conceptualistas, está precedida por las diversas respuestas producidas de su obra fuera de las fronteras españolas.

Las interpretaciones de Donald Kuspit y Serge Guilbaut coinciden en el análisis de los aspectos que determinaron la inicial y favorable acogida de Tàpies en el mundo del arte internacional. Serge Guilbaut (1992) ha desarrollado este tema en un

texto incluido para el catálogo de la muestra 'Tàpies Comunicación sobre el muro'. El contexto general del desarrollo de la guerra fría es el marco propuesto por Guilbaut como fondo referencial a la producción de los muros matéricos de Antoni Tàpies –nunca como un motivo expreso y determinante-, consciente del anacronismo que representaba. El mero hecho de correlacionar la creación artística de Tàpies con las consecuencias de la guerra civil española y la progresiva asfixia política del franquismo, produce un cierto desasosiego, tanto más si, al ampliar este horizonte, encontramos de fondo la tensa situación general de la posguerra europea. Sin embargo, este trasfondo posee su reverso, o tal vez su cara más próxima, en la inquietud creativa y proactiva de artistas e intelectuales que revisaron, reinventaron y recrearon las ideas originarias de la vanguardia europea que determinarían las tendencias y pautas generales de la cultura y el arte franceses.

Al margen del habitual uso del muro como soporte para la expresión plástica en sus más diversas facetas, ejemplificado en artistas como Léger, Picasso o los muralistas mexicanos -de marcado propósito político-, dicho muro jugó un papel necesario en la cultura de occidente: desde el "(...) muro político de Sartre a aquél inerte pero alucinante de Tàpies, pasando por el humor de Dubuffet y el carácter trágico del de Fautrier" (Guilbaut, 1992: 271).

Ante esta variedad de finalidades, los muros matéricos de Tàpies, producidos entre 1953 y 1967, se circunscriben dentro de una singularidad expresiva de carácter original, abriendo la senda de experimentaciones novedosas en la práctica artística. Uno de los cambios importantes ocurridos con la sustitución de la tela por el muro es el tránsito del espacio personal, íntimo, al ámbito público. Con un lenguaje propio, ello conlleva la paradójica incorporación del sentido matérico de lo cotidiano a la onírica realidad surrealista. Cirici Pellicer (2004) entiende este signifi-

cativo cambio en Tàpies cuando para éste parece haberse despejado el verdadero sentido de su pintura antes de hacerse expresión plástica humana generalizada, ya que "(...) se da la medida máxima de su poder de creación de un universo en el que las esencias más opuestas y puras no se contradicen ni se mezclan, en una sabia complejidad articulada" (Cirici, 2004: 65).

Al igual que Guilbaut, Kuspit coincide en señalar la innegable relación entre los muros matéricos de Tàpies y los surrealistas "(...) por el hecho de que el muro de Tàpies es, después de todo, español -y sobre todo catalán- y no francés, como el muro de los surrealistas" (Kuspit, 1994: 49). En cierto modo, las diferencias tendrían su explicación en el hecho real de la experiencia 'traumatizante' para Tàpies del 'fascismo' franquista. Kuspit relaciona esta experiencia principalmente con la imposición de un sentimiento de desolación generalizado, y encuentra que la gravedad española, transfigurada en dignidad, se vuelve una impronta en el arte de Tàpies, traducida al lenguaje de la abstracción moderna y no dentro de las formas clásicas figurativas.

Es de destacar la importancia, a juicio de Guilbaut, que supuso para Tàpies entender, desde su especificidad española-catalana, el 'laberinto' artístico del París de los años cincuenta, y, al mismo tiempo, su introducción en los círculos internacionales del arte. Si el franquismo impone en España un ambiente cada vez más cerrado y de emociones reprimidas, con la apertura de un París en ebullición, el arte de Tàpies se vuelve liberador, y "(...) representa una forma de resistencia psicopolítica" (Kuspit, 1994: 50), con incidencia indirecta en otras fronteras. Para Kuspit, los artistas surrealistas advirtieron en la obra de Tàpies una cierta rebeldía solapada, marcada de provocación e insolencia contra lo burgués. A partir de su obra, contrariamente al riesgo de desintegración de la personalidad bajo el tota-

litarismo franquista, el recurso plástico de Tàpies se mostraba como un medio de integración y una respuesta para superar el pavor de la sociedad española. Según la interpretación de Kuspit, la obra de Tàpies posee un rasgo dialéctico al utilizar la energía instintiva liberada por la desintegración como fuerza de reintegración. Simultáneamente, la dirige de manera indirecta contra la sumisión al estado totalitario a través de la institución eclesiástica. Para Tàpies, la energía instintiva, bajo forma de expresión automática, deviene una alternativa dinámica 'espiritual' a la tradicional espiritualidad española que se verá reforzada por el estado mediante la Iglesia y la Familia. Es en el ámbito parisino donde el automatismo de Tàpies encuentra sentido e identificación y es tomado como una forma de romántica rebelión contra la historia y la realidad de España.

En París se forjaba la transformación de la expresión privada y tradicional de la pintura, de sospechoso efectismo para la vanguardia, en una expresión abierta y pública donde el graffiti era el recurso visual protagonista del ámbito de las cuestiones políticas. La situación parisina a la llegada de Tàpies se caracterizaba por ser "(...) un escenario intelectual devastado, todavía humeante después de tantas batallas teóricas y políticas" (Guilbaut, 1992: 277). En Francia la nueva cultura de consumo de finales de los años cincuenta determinó que el arte se volviera víctima de sus propios mecanismos, creados para proyectarlo con éxito a nivel mediático. Este hecho, que aparece tempranamente en París y Nueva York en la década de los cincuenta, fue una de las críticas que el conceptualismo catalán esgrimió en contra de la obra de Tàpies, a comienzos de los años setenta. Lo contradictorio en este caso es que, como veremos, el propio Tàpies asume una posición ambivalente tratando de crear distancia con este sistema mercantilista.

La descomposición de la escena parisina derivó en gran medida de los debates denominados 'estériles' por Guilbaut, pero que vistos a la luz de los acontecimientos del momento, propiciaron para determinados casos y fines, la creación de parcelas teóricas con propiedad intelectual. Y este hecho es tanto más significativo, no sólo por lo que supuso para la vanguardia parisina o para los críticos de arte Michel Tapié y Charles Estienne, sino especialmente para Antoni Tàpies, que regresa a París en 1956 e irrumpe con sus muros matéricos en medio de los debates estéticos del momento.

La obra de Antoni Tàpies, al igual que todas aquellas que, dignas de este nombre, invitan al diálogo con el aficionado, a una comunicación inagotable, contiene un secreto: no se trata de un enigma que haya que resolver –resolver equivaldría a agotar- sino de un secreto existente en tanto que secreto, jamás divulgado, que mantiene con una evidencia maravillosa un estado dinámico de disponibilidad fecunda (Tapié, 2004: 125).

La confrontación teórico-conceptual entre Estienne y Tapié, por muy frágil e insuficiente que parezca en el enfoque argumentativo, tuvo una importancia decisiva en la disputa por demarcar sus desacuerdos teóricos.

Tapiés llegó a poner de moda un nuevo modelo de crítico de arte muy personal y subjetivo –opuesto a la figura del distante crítico profesional que da muchas explicaciones sin mojarse-, y tan militantemente próximo al movimiento artístico por el consagrado, que asumió apasionadamente hasta el final un papel de punto de referencia del informalismo (Lorente, 2005: 431).

La obra de Antoni Tàpies se convirtió en uno de los motivos definitivos para dar por establecidas las diferencias entre los críticos franceses, una vez terminada la polémica y reafirmados en su estatus de críticos de arte. Como consecuencia, las diferencias surgidas en el plano teórico repercutieron en la actividad artística.

Consciente de los cambios de la plástica de los años cincuenta, Charles Estienne creía necesario y eficaz definir el nuevo arte abstracto con la mayor precisión posible, y basó su propuesta en dos aspectos formales: en el recurso del automatismo surrealista y en la mancha como el elemento antagónico por excelencia del cuadrado, tanpreciado por los artistas geométricos.

Tapiés “se alzó como defensor de una pintura cálida, de trazo espontáneo y mucho juego de texturas, a la que denominó «arte informal»: obsérvese que no se conformó con adoptar un adjetivo opuesto, sino que también se deshizo el sustantivo «abstracción»” (Lorente, 2005: 429). Otro aporte teórico significativo para la crítica de arte fue la definición del fenómeno artístico abstracto a partir del ‘sistema de conjuntos’, como una necesidad de ampliar el espacio para el ‘*Arte otro*’.⁴

Estienne defendía la idea, por demás utópica, “de la transformación del cuerpo social por el espíritu, y se oponía a la postura de Tapié, que era más cercana a la noción de exceso y de ‘hombre soberano’ de Georges Bataille” (Guilbaut, 1992: 277). De la discrepancia de ideas entre ambos críticos sobre la trascendencia del surrealismo/dadaísmo, se desprendía una vanguardia más academicista y menos vital o eficaz. Ante este escenario, la obra de Tàpies es colocada como la antítesis de la vanguardia, al reemplazar el peso de la violencia visual, expresiva y desordenada del abstraccionismo, por la quietud y el silencio de sus obras. Los nuevos materiales como el polvo de mármol y el barniz, introducidos por Tàpies a sus muros matéricos a principios de 1954, supusieron no sólo un hecho importante para su trabajo: también representaron un significativo cambio estético en la obra tapiana,

⁴ *Arte otro* o *Art autre* denominación debido crítico francés Michael Tapié, se dio a conocer con la aparición de sus textos *Un art autre* (París, 1952), y *Esthétique en devenir*, publicados en *Dau al Set* en 1956.

definida por Guilbaut (1992) como el anclaje de la mirada dispersa del arte abstracto. La obra de Tàpies frente a la significación de la plástica del artista Jackson Pollock, establece un giro determinante en la recepción de las obras de Tàpies ante la crítica norteamericana. La indagación contemplativa de Tàpies se traducía en una materia que anteponía al grito el silencio de la meditación.

En oposición a la recepción de la crítica de arte norteamericana, la recepción de la obra de Tàpies en Francia estuvo determinada por dos factores de igual relevancia que el ya señalado factor del 'desplazamiento estético' producido con sus muros matéricos. En la medida en que despejaba el camino para la recepción de su obra a nivel internacional, producía un marco de opinión simultáneamente a favor y en contra en la España franquista. Uno de los factores tiene que ver con el significado que su obra recibió en París, la cual consiguió representar la renovación del discurso soterrado del espíritu parisino de entreguerras y fue capaz de reavivar el sentido del arte reaccionario, propio de los años de la ocupación, que aún resonaba en los parisinos. "Al hablar de la España franquista, Tàpies hablaba también directamente a los franceses. No corría ningún riesgo" (Guilbaut, 1992: 278). El otro aspecto influyente en la recepción de la obra de Tàpies se relaciona con el hecho estético de aceptación de una obra artística situada entre la figuración y la abstracción. Previamente, Charles Estienne abonó el camino de la opinión y de la crítica de arte favorable al proponer la reintroducción de la objetualidad y la figuración en el arte, no como una mera imitación sino desde el conflicto expreso entre 'sensación e imaginación'. En contraste con la reafirmación del sentido de introspección y compromiso social de la obra de Tàpies, la gestualidad plástica del abstraccionismo mostraba su momento más débil.

La incorporación del arte de Antoni Tàpies en los circuitos artísticos internacionales, establecidos tras la Segunda Guerra Mundial, determinaron a partir del año 1953 la pronta notoriedad de su obra, tanto más por cuanto el régimen franquista utilizó al artista para proyectar la imagen de un estado gubernamental abierto al desarrollo del espíritu moderno y la cultura plural, aunque sólo se convirtió en una imagen de exportación válida parcialmente para Tàpies, en especial dentro de cierto ámbito de la cultura norteamericana. Para la historiadora y crítica de arte contemporáneo Dore Ashton (1957: 37), el repentino interés en el escenario de la cultura norteamericana por el arte moderno español provenía del apoyo económico de los Estados Unidos. El establecimiento de esta nueva etapa de apertura proveniente de la conquista de un espacio para el arte y la cultura, gracias a la apuesta del gobierno norteamericano con claras bases e intereses de expansión económica capitalista, garantizó al arte moderno su desarrollo, basado en la libertad de expresión, en franca oposición a los intereses artísticos conducidos por el comunismo.

Para ilustrar la ambigua situación política de la que fue blanco de posteriores críticas, Tàpies ha relatado en repetidas ocasiones la anécdota del uso que el gobierno franquista hizo de sus obras al roturarlas como 'material de propaganda', a propósito de su participación en eventos internacionales de arte (Genoveva, 2003: 125). Guilbaut (1992) resume irónicamente este tipo de abuso político a favor de la imagen del franquismo, al decir que la representación del arte español moderno servía de ventana al exterior, todo él estaba construido con muros.

Antoni Tàpies poseía a su favor el hecho de circular en una red internacional de arte que apoyaba la idea del arte moderno unida a la libertad del individuo. Sin embargo, el beneficio era parcial y su acogida y promoción estuvieron enmarcadas dentro del circuito de museos y galerías norteamericanas. Desde el punto

de vista de Guilbaut (1992), la adversidad norteamericana en la recepción de la obra de Tàpies estuvo determinada, además, por la incompreensión y el desinterés hacia su obra, manifestada en cierto nivel de difusión de la cultura y en el arte menos elitista. En una reseña dentro de una sección crítica menos especializada del *Time Magazine* de 1959, a Tàpies se le denominó '*El príncipe negro*'. Tàpies es valorado por su nivel de diálogo a favor de la pintura matérica y por los recursos plásticos formales basados en ideas, pero al mismo tiempo se le menosprecia por su relación anterior con el arte surrealista. La visión general sobre el arte español en Norteamérica oscilaba entre los más entusiastas y afectos, y los más críticos, incidiendo tangencialmente en la recepción de la obra de Tàpies. Genoveva Tussel (2003: 121-130) hace una valoración detallada de las condiciones en que el arte español se internacionalizó bajo el régimen franquista.

La prensa neoyorquina recibió de manera entusiasta la presencia simultánea de dos exposiciones de arte abstracto español en la ciudad, ya que la muestra del Guggenheim había sido inaugurada con anterioridad a la del MOMA (...) las alusiones políticas estuvieron presentes en la mayoría de las publicaciones neoyorkinas. La más implacable en su crítica fue *Art News*, que se centró más en los aspectos políticos que en los artísticos, pues era de la opinión de que la nueva escuela pictórica española no era más que un medio de propaganda con el que se pretendía demostrar la liberalidad del régimen de Franco, contando con todo su apoyo (Tussel, 2003: 127-128).

Críticas reduccionistas como la de Natalie Edgar (1960) en la mencionada edición de *Art News*, puede tomarse como un claro ejemplo del posicionamiento ante el arte español.

Precisamente porque no hay libertad en esa sociedad (...), no hay poder de expresión en estas pinturas, porque la represión se ha convertido en un hábito. Pero las pinturas en sí mismas son ineficaces y decorativas (...). La pintura española de posguerra no era "en absoluto un movimiento de vanguardia, sino una aberración provinciana. Está limitado por las condiciones de una dictadura, no existe el entorno de libertad necesario en cualquier movimiento genuino de vanguardia (Edgar: 1960, citado en Tussel, 2003: 128).

Antoni Tàpies también se vio afectado por un tercer escenario internacional en Norteamérica: el de la crítica especializada de arte. Ésta estaba encabezada por Clement Greenberg y Harold Rosenberg, cuyo posicionamiento fue absolutamente adverso. En 1948 el expresionismo abstracto consolidó su situación en el mundo artístico estadounidense gracias al debate ideológico y mediático. Más tarde, coincidiendo con la internacionalización de la obra de Tàpies hacia 1953, este movimiento se convirtió en un referente de refinamiento y sofisticación en la cultura de Estados Unidos. En un artículo publicado en *Art News*, en abril de 1959, aparece registrado como sorprendente el hecho de que Antoni Tàpies hubiese sido el ganador en 1958 del premio Carnegie Institute de Pittsburg, "gracias a [una obra que] se consideraba del todo contraria al espíritu moderno y positivo de la abstracción americana, sin entender cómo podía inspirar un premio tan importante, cuando, en opinión de la revista, lo único que suscitaban era" de poco interés (Marzo, 2006: 96). También podría interpretarse como una crítica indirecta al mundo museístico, por valorar y patrocinar a un artista situado fuera de los valores estéticos ampliamente reconocidos del expresionismo abstracto, tendencia artística representada por el ya mítico Jackson Pollock con su '*action painting*'.

Se podía leer entre líneas que en Nueva York, con toda la excitación de la ciudad, aquellas telas extendidas como una mar en calma eran demasiado morosas, demasiado vacías, demasiado aburridas para despertar nuestro tedio, nuestra vida hastiada, para despertar una estética habituada a la acción de las películas del cine y la televisión (Guilbaut, 1992: 279).

La valoración negativa de la obra de Tàpies en Nueva York, bajo la crítica mirada del grupo formalista del expresionismo abstracto, determinó completamente la recepción de sus obras en el ámbito paralelo al mundo de los museos y las galerías. Hay una oposición de criterios entre el manifiesto desinterés por unas obras que se consideraron demasiado 'vacías' y 'aburridas', respecto a la recepción de sus obras en París, donde los muros matéricos, producto de la introspección y la contemplación, fueron rápidamente comprendidos.

Las teorías del crítico Greenberg (Díaz, 2007: 159-166) sentaron las bases para la consolidación de una estética propia, depurada, afianzada en la importancia del color, en el mero placer visual alcanzado por artistas como Robert Motherwell o Barnett Newman, y también forjaron los principios para la ruptura definitiva del arte norteamericano con la tradición cubista de París. Sin embargo, instituciones como el Guggenheim y el MOMA ya habían incorporado a su colección algunas obras de Tàpies, demostrando el apoyo e interés por promover la pluralidad del 'arte occidental' producidas en el contexto del libre pensamiento.

Clement Greenberg, amb les seves exigències de valor estètic, autonomia i crítica purificadora, fou el teòric que més va influir en la instauració d'aquest punt de vista. La seva teorització, per bé que originàriament recollia plantejaments del trotskisme, a derivar cap a un model elitista, recolzat en un formalisme evasionista, que al capdavall va identificar-se amb la política artística oficial dels Estats Units (Selles, 2007: 167).

La crítica profesional se mantuvo no sólo al margen de este emergente y reconducido mundo artístico institucional, sino que además, dio como único valor estético norteamericano el que les procuraba una marca intransferible, una identidad propia. "El franquismo, como otras dictaduras en el mundo, había conseguido casar dos elementos muy delicados: el nacionalismo españolista y el capitalismo moderno. Y lo había logrado gracias a la ardua tarea de despolitización popular" (Marzo: 2016: 89). El gobierno franquista, consciente de las consecuencias intrínsecas al establecer intercambios con Norteamérica, supo mantener la imagen de un gobierno que auspiciaba el arte y la cultura, mientras sistemáticamente cercenaba en el interior los espacios para la libre expresión artística y cultural.

Que el franquismo adoptara este esquema era el resultado natural de una concepción despolitizadora de la vida social de la comunidad. Las apelaciones al individualismo intransigente vinieron pronto acompañadas de los anzuelos propios del capitalismo meritocrático: premios reconocimiento social e internacional, fortuna y fama (Marzo: 2016: 113).

Ashton (1957), por su parte, al abordar el estudio de la obra de Tàpies, la ha interpretado como la antítesis del desarrollo alcanzado por la sociedad norteamericana. La romántica idea de una Europa pastoral y apacible reducida a ruinas y desolación evocaba en los muros matéricos de Tàpies su oposición a la sociedad consumista. Estos muros, en cierto modo, también denunciaban el aislamiento al que fue llevado España. Su obra era símbolo de la fortaleza y testimonio de la continuidad de la represión política española. En este sentido, la significación de los muros matéricos de Tàpies resultaba para Ashton (1957) quizá uno de los últimos pilares de la historia del arte moderno, sumergido ya en los mecanismos de consumo.

El proceso de desmovilización política ocurrido en Estados Unidos (...) también había generado una pintura que respondía a la premisa del “arte por el arte”. El arte, empezando por los cuadros de Pollock (...) había triunfado gracias a su estatización, a su mercantilización en una nueva economía de medios (Marzo: 2016: 89).

A partir del desarrollo mercantilista del mundo del arte, capitalizado desde Nueva York, el cambio del papel representado por el artista en la sociedad se redujo a una simple labor de ‘director de imagen’, antes que elevarlo en esa distinguida actitud preferida por Tàpies, de un artista hechicero, hacedor, creador. “La capacidad de elevarse de la tradición, siempre escasa de ejemplos, a las alturas de la abstracción matérica y expresionista será uno de los ejes centrales de la lectura norteamericana hacia la vanguardia española, en positivo y en negativo” (Marzo: 2016: 90-91).

Si en la paradójica y compleja recepción de la obra de Tàpies en el escenario internacional, los argumentos en su contra se sustentaban en distintos niveles de interpretación e intereses, tanto más paradójica resulta su recepción durante el franquismo y en la época de transición española, debido en parte al surgimiento de una joven generación de artistas españoles conceptuales que, rechazando la idea del artista como creador, se acogían al presupuesto dadaísta del artista como descubridor.

Por su parte, Guilbaut (1992) señala la opinión del artista conceptual Daniel Buren, para el que resultaban injustificados y reaccionarios los ‘ataques’ de Tàpies a los conceptualistas españoles. Transcurridas unas cuantas décadas desde esta inflexión en la obra de Tàpies, es interesante considerar la simultaneidad de situaciones en las que se da el contraste entre la debilidad en sí misma del movimiento conceptualista y la internacionalmente fortalecida obra matérica de Tàpies. Para el artista suponía trabajar su discurso entre varias posiciones críticas, como hemos visto, característi-



10 Antoni Tàpies. *Creu de paper de diari* (1946-1947).

Colección Privada.

Técnica mixta sobre tela, 40 x 31 cm.

cas de los años cincuenta. Posteriormente, en la escena del arte español, Tàpies supo mantenerse en la misma línea discursiva, pero con una clara idea de reapropiación de las posibilidades plásticas que originalmente existían en su obra. Guilbaut (1992) ha considerado que en esta polémica, la actitud más contemporánea de Antoni Tàpies, al igual que en sus comienzos, ha sido la de mantenerse cercano a la idea estética de Michel Tapié: es decir, distanciado del arte para la cultura de masas.

El historiador del arte y reconocido crítico norteamericano Robert Lubar (1995) distingue dos espacios donde se resuelve su 'ataque' a la decadente postura de la cultura española: por una parte, a través de la pintura como tal, y por otra, acaso la más interesante desde la utilidad de este trabajo, a partir del efecto producido por los trozos de prensa que sugieren una zona política ampliada. "En *Cruz de papel de periódico*, los obituarios en forma de cruz son una metáfora de la atrofia cultural española, y subrayan el desdén del artista por la retórica de una nación católica bajo el manto protector de la Iglesia y El Caudillo" (Lubar, 1995: 272) (fig. 10). Para Borja-Villel (1990) su significado no se centra en la simbología político religiosa remarcada por Lubar. Por el contrario, la lleva a un plano más universal.

Desde una perspectiva simbolista, la cruz representa la síntesis de todo lo que es material (horizontal) y espiritual (vertical), así como su trascendencia. El hecho de que se haya escogido para formar la cruz precisamente la sección del periódico dedicada a los obituarios y de que, junto al papel de diario, se haya utilizado también un papel de manila que parece papel higiénico, refuerza este carácter, puesto que todo ello nos habla de la trascendencia de lo humilde, de la espiritualidad de lo material (Borja-Villel, 1990).

La supremacía teórica fundamentalmente greenbergiana⁵ en el mundo de la crítica norteamericana privilegió al expresionismo abstracto como movimiento artístico, a Jackson Pollock como uno de los más importantes artistas, y a la discursividad narrativa formalista como el parámetro para estudiar la obra plástica. Aunque la obra de Antoni Tàpies posee una estructura y un discurso formal coherente, éstos resultaron incomprendidos y por tanto insuficientes, y fueron juzgados bajo los criterios de la preeminencia de la obra capaz de comunicar por sí misma mediante sus formas y cromatismo. Desde esta perspectiva, la crítica especializada norteamericana subestimó, según Lubar, la capacidad de esta obra como expresión de crítica social, "(...) la cual en Tàpies es el alma de la concepción de la pintura como actividad moral" (Lubar, 1995: 273).

Lubar (1992: 49-72), con anterioridad a la exposición de Tàpies en Nueva York, cuestiona el punto de origen real de la crítica al arte español dudando de si se trató de un origen meramente político, originado en plena dictadura, o si se forjó durante ese despegue internacional propiciado desde los entes culturales del franquismo, una inquietud manifiesta el autor de este modo:

La misma condición de una cultura vanguardista libre en un estado totalitario preocupaba en particular a los críticos americanos, que se preguntaban si el vanguardismo español representaba realmente una cultura de oposición o si contaba con el beneplácito del propio régimen. Lo que estaba en juego era una serie de manifestaciones adicionales relativas a la condición autónoma de la cultura vanguardista en general, y algunas manifestaciones específicas sobre la condición política del vanguardismo en América (Lubar, 1992).

⁵ Entiéndase por el término greenbergiano o greebergiana a las teorías del arte de Clement Greenberg, ampliamente utilizado en el ámbito de la historia, teoría y crítica del arte.

En la crítica sobre la exposición de Tàpies en el Guggenheim de Nueva York, a comienzos de 1995, Lubar no sólo reconoce el desinterés que en su momento demostraron los teóricos especializados por las pinturas matéricas de Tàpies, sino que advierte el riesgo que comportan muestras como la referida, comisariada por Borja-Villel: ese otro espacio del arte en el que, como hemos visto, Tàpies sí obtuvo un sitio privilegiado, tiene la desventaja de limitar y sesgar las posibles lecturas de la obra tapiana. En este caso, la muestra, reducida a un escaso número de obras, enfatiza sólo un aspecto de la obra de Tàpies y sacrifica, a su entender, el sentido social y filosófico de ésta, que no es otro que "(...) la paradoja de nuestro 'ser-en-el-mundo' físico y la aceptación de que estamos siempre inscritos dentro del lenguaje" (Lubar, 1995: 273).

En la importancia otorgada por Lubar a uno de los temas con amplias posibilidades para ser investigados, subyace un aspecto llamativo. Al igual que la muestra del Guggenheim, la recepción internacional de la obra de Tàpies ha estado supeditada a criterios teóricos e intereses estéticos -y, por qué no, políticos- de las instituciones museísticas, además de los económicos que caracterizan el mundo de las galerías. Su inclusión y rechazo han estado marcados por intereses ajenos o intrínsecos a las obras. El discurso 'social y filosófico', en sus posibilidades temáticas ha sido silenciado, ocultado, exaltado y sobrevalorado, en parte por el concepto-guía que estructura una muestra de su obra.

A su modo de ver, Lubar (1995), que coincide en cierto sentido con Ashton, ve en los muros matéricos de Tàpies un vínculo estrecho con las llamadas 'tecnologías del poder'. Los ve como el lugar donde la discursividad es utilizada por el cuerpo para fundarse como espacio de castigo, pugna, inhibición, goce, simbolización y 'trascendencia'. Sin embargo, el hecho de que las lecturas sobre Tàpies estén enfocadas en unas direcciones que han determinado en parte su recepción, significa, para Lubar, que aún queda mucho Tàpies para ser estudiado.

CAPÍTULO 2

INTRODUCCIÓN AL DEBATE



2.1 Tàpies y el Conceptualismo catalán

Uno de los momentos circunstancialmente más debatidos en la trayectoria plástica de Antoni Tàpies es el que se desarrolla a comienzos de los años setenta. Visto en perspectiva, se trató de un corto período, entre los años 1973 y 1975, en el que surge el diálogo confrontado entre Tàpies, cuya práctica de la pintura se desarrollaba dentro del *Informalismo*, y los jóvenes iniciados en los lenguajes artísticos de la tendencia conceptual catalana, integrada por artistas como Lluís Utrilla, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Jordi Benito y Antoni Mercader, entre otros. La polémica como tal desplegó escritos breves, artículos de prensa y otros textos que acompañaron la polémica, como cartas y textos para exposiciones.

1973 fue el año más decisivo para la clarificación de posturas respecto al fenómeno «conceptualista». Abrió el debate la *Informació d'Art Concepte 1973* a Banyoles –Gerona-, muestra organizada por A. Mercader (...) miembro organizador más activo. Tras agotadoras y conflictivas discusiones, el grupo español intentaba distanciarse del internacional y buscar una identidad en atención a la situación del país (Marchán, 1987: 427).

El material de la polémica se apoyó en manifiestos y definiciones que no se produjeron desde el interior de la agrupación, sino que fueron hechos por críticos y teóricos del arte que entrevieron y apoyaron el potencial de los artistas conceptuales catalanes, es decir, se trató de una aportación externa y además especializada. La polémica en sí comienza con dos importantes textos, aunque antes existió alguna referencia menor durante la gestación del grupo conceptualista catalán. El escrito realizado por Simón Marchán en 1973 –en ocasión de la exposición *Informació d'Art Concepte 1973* y llevada a cabo en Banyoles-, ha quedado como manifiesto del arte conceptual. Del lado contrario, es decir, de la parte de Antoni Tàpies, la

polémica queda servida con su artículo publicado en *La Vanguardia Española* en marzo del mismo año (1973), de manifiesta radicalidad crítica contra los artistas conceptuales. “Durante el mes de la muestra se ponían en cuestión por primera vez en España la práctica artística dominante y sus productos. No tuvo nada de extraño que sentara mal al «establecimiento artístico»” (Marchán, 1987: 430).

El tema de la discordia en apariencia no pasa de unas cuantas respuestas más publicadas por Tàpies en el mencionado diario. Un año después, en 1974, estos artículos se sumaron a otros breves ensayos suyos aparecidos en la obra *L'art contra l'estètica* (1974). Del lado de los artistas conceptuales, se publicó la respuesta crítica al primer artículo de Tàpies firmado por un importante número de artistas conceptuales catalanes. El artículo originalmente no tenía título y no llegó a ser publicado completamente por *La Vanguardia Española*; ésta sólo se encargó de hacer visible una pequeña parte de las ideas contenidas en el texto original en la sección de cartas, enviadas por Francesc Abad y por Pera Portabella a la prensa señalada, y sólo llegará a ser publicado al completo en la revista *Nueva lente*, en noviembre de 1973, y posteriormente en la revista *Qüestions d'Art*, en 1974 con un número especial dedicado al *Grup de Treball*⁶. Además, los artistas conceptuales realizaron otras publicaciones durante los meses de junio y julio del año de 1973, con una característica peculiar al tratarse de una serie de anuncios en *La Vanguardia* llamados “Anunciamos” (fig. 11), elaborados por Jordi Benito y Antoni Muntadas; en el primero de ellos hacen manifiesta su intención de completar la acción con 27 publicaciones más en la misma sección.

⁶ Grup de Treball: colectivo de artistas e intelectuales que desarrolló un arte conceptual fuertemente implicado en la lucha antifranquista. Actuó desde 1973 hasta 1976.



11 Grup de Treball, "Anunciamos" (1973)
Publicación La Vanguardia Española

Con esa estrategia, el grupo encuentra una forma de intervenir en el espacio público, burlando los mecanismos de censura del régimen y de la institución, que otrora había marginalizado sus reivindicaciones. Mercader (1999) analiza que en este momento la postura beligerante y activista del grupo comienza a tomar forma (Mandelli, 2015).

El interés de esta parte de la investigación, además del de desarrollar las implicaciones estéticas y políticas de la polémica entre los conceptualistas catalanes y Tàpies, es acercarnos a la obra tapiana fechada entre finales de los años setenta y comienzos de los años ochenta, tratando de comprender en qué sentido abre

un horizonte creativo diferente, así como a la recepción de este nuevo espacio plástico creado en la cultura catalana, y que años más tarde se materializará en el proyecto de la *Fundació Antoni Tàpies*. En este sentido, algunas cuestiones son determinantes y cabe preguntarnos si los críticos que siguieron de cerca el desarrollo del conceptualismo atendieron y reivindicaron posteriormente el arte de Tàpies, aun cuando el propósito de crítica política del *Grup de Treball* se pronunció con señalamientos sobre la posición de ambigüedad política de Tàpies bajo el franquismo. Con esto nos surgen algunas inquietudes tales como: ¿alcanza Tàpies la pretendida transformación de la visión de la realidad de su tiempo a través de sus obras, en las que se producen variaciones de tipo formal, tras haber compartido la objetualidad propia de un lenguaje de la vanguardia como el arte povera, y que, posteriormente derivaría en algunos casos al arte conceptual? ¿Cómo se traduce el fenómeno de la recepción de la obra de Tàpies a partir de los ochenta y cómo su figura cobra una importancia en la cultura catalana y española convertida en un referente histórico? ¿La obra pictórica de Tàpies de finales de los años setenta halla en parte su reafirmación y protagonismo gracias a la polémica establecida con los conceptualistas? Estas son algunas de las cuestiones a desarrollar a lo largo de la investigación. También son las preguntas guías que orientan este trabajo.

A finales de los años sesenta, la prensa catalana recoge referencias sobre exposiciones y artistas con obras surgidas de la inquietud e investigación en los lenguajes artísticos menos convencionales, cuya naturaleza heterogénea se distanciaba de la pintura y de la escultura tradicional. Alexandre Cirici (1969), uno de los más importantes críticos del arte catalán que sirve de referencia para el estudio del fenómeno del conceptualismo en Cataluña, al reflexionar sobre este giro en el arte catalán, advirtió la potencia de estos nuevos lenguajes y abrió la posibilidad de ampliar el horizonte a través de la recolocación del estatus internacional de la obra de Antoni Tàpies.

Ara, de cop, Tàpies se'ns revela d'una altra dimensió, que és la històrica. Sempre he cregut en l'interès objectiu de la seva obra, i vaig ésser el primer a publicar, no ja un article, sinó un opuscle monogràfic sobre ella (1954), que edità Dau al Set (...). He anat veient la seva obra des de molts punts de vista i he procurat fer-ne l'estudi més exhaustiu possible. M'ha plagut i tot poder-ne fer la connexió amb la situació històrica d'aquest país. Però ara la cosa és diferent (Cirici, 1969: 60).

Esta vía abierta por Cirici, al replantear el lugar ocupado por la obra de Tàpies, ha sido tratada en relación a los nuevos lenguajes del arte catalán abiertos a la experiencia experimental. Para Cirici, la cuestión del arte de Antoni Tàpies pasó de ser un episodio en la historia del arte de alcance universal a ser un referente histórico general. "Hom ha dit, i amb raó, amb motiu de l'exposició de Tàpies de la tardor del 1969 (...) que l'Art pobre afegeix a l'obra de Tàpies una actualitat inconfessable" (Cirici, 1969: 60). De aquí que, considerando las prácticas conceptuales catalanas más ampliamente bajo el criterio de Victoria Combalía, para quien el arte conceptual español es "no solo el que se basa en las ideas y en el lenguaje, sino también el que utilizaba los entonces llamados "nuevos medios" o "medios alternativos -como el video y las fotocopias-, el body art y las acciones (...)" (Combalía, 2005: 1), la propuesta de Alexandre Cirici sobre las conexiones entre el arte conceptual español y una parte de la obra de Tàpies, resulta factible y coherente. Veamos, por otra parte, la definición del arte conceptual presentada por Cirici:

Entendemos por arte conceptual, según un uso social establecido internacionalmente –y prescindiendo de intentos de definición filosóficos-, todas aquellas manifestaciones de la práctica comunicativa visual o sensorial que han sustituido el sistema artístico tradicional de fabricación de objetos tangibles y duraderos por un sistema lo más puramente comunicativo posible, que ha podido justificar la ley de las cuatro M (menos material-más mental) (Cirici, 1975: 22-23).

Como crítico respetable, Cirici Pellicer, junto a Eduardo Cirlot, ha sido uno de los teóricos más propensos a la interpretación y análisis de la obra de Antoni Tàpies en sus comienzos, siguiendo de cerca el desarrollo de su lenguaje artístico. Sin embargo, la objetividad crítica de Cirici y la comprensión de las transformaciones en los lenguajes artísticos le llevó a entender la importancia del arte conceptual en sus inicios, con todo el potencial estético y la trascendencia del giro alcanzado posteriormente el arte catalán y español gracias a ellos. Su visión panorámica ha puesto en justa relación lo artísticamente vinculante entre Tàpies y los artistas conceptuales.

En efecte, un examen global ens permetrà d'adonar-nos ràpidament de la presència de les mateixes línies, que convergeixen cap a les recerques de la gent jove d'avui, a tota l'evolució de la seva obra. Hi trobarem l'antiforme, el Minimal art, l'Earth art, l'Art Pobre, l'art conceptual i el retrobament de un com a tema (Cirici, 1969: 60).

El conflicto entre Tàpies y el arte conceptual catalán se centró inicialmente en la lucha por la primacía en la vanguardia catalana, y en la función intrínseca desempeñada por el artista desde el interior de estos movimientos. En un sentido más comprometido, lo que estaba en juego era la posición política y la capacidad del artista para incidir directamente en las transformaciones de la sociedad por la vía del arte. Todo ello constituyó el fundamento principal de la confrontación.

La labor colectiva [del *Grup de Treball*] llevada a cabo entre 1973 y 1975 por una serie de artistas que en aquel momento, y con una perspectiva absolutamente crítica, se interrogan sobre la plástica artística y cuestionan la función social del arte. Un cuestionamiento que les lleva a compaginar sus trayectorias personales con el trabajo colectivo, de forma que las realizaciones (...) pertenecían a todos y eran realmente una apuesta colectiva por una nueva forma de entender el papel del arte en la sociedad (Borja-Villel, 1999: 120).

Tanto Cirici (1960) como Combalía (2005:1-13) han distinguido al propio Tàpies como uno de los antecedentes del conceptualismo. El *Grup de Treball*, catalogó a Tàpies como signo de la vanguardia de una sociedad burguesa. "Simplemente [Tàpies] cuestiona y se enfrenta a las estructuras del sistema que le envuelven evitando a toda costa que le rechacen" (Abad et al., 1973: 22). En opinión de Pedro G. Romero, la figura de Tàpies resulta incluso paradójica y ambigua.

(...) puede aparecer como el artista que representa el gesto primordial de la colectividad de los años setenta. El gesto de Tàpies (...) lo caricaturiza, y no solamente lo define. De pronto, en esas lecturas se nos presenta como el gesto primordial de un arte político entendido como un drama bajo y vulgar. Y sin embargo, a la vez Tàpies fue capaz de mantener una dura crítica contra los lenguajes del arte conceptual (Romero, 2004: 379).

En la multiplicidad de valoraciones, significados y modos en que ha sido calificada la estética y la actitud de Tàpies, Romero ve cierta incongruencia entre el gesto del arte tapiano, trazado sobre un carácter político banalizado, y la seria confrontación establecida contra los conceptualistas del *Grup de Treball*, de marcada intención política. Al respecto, es oportuno recordar que, además de éste, se crearon otros dos grupos conceptualistas que marcaron una distancia y se diferenciaron de la posición política del *Grup de Treball*. En uno de los grupos, el interés estuvo dirigido hacia la indagación y sustentación de propuestas dentro del campo de la lingüística y la semiótica, y llevaron el arte experimental hacia el conceptual 'analítico'.

Algunos miembros de esta agrupación fueron los artistas Ferran García Sevilla y Ramón Herreros. En el otro núcleo conceptualista participaron los artistas Carlos Pasos, Olga Pijoan, Lluís Utrilla y Fina Miralles, entre otros, a quienes les contrariaba la actitud 'manipuladora' del *Grup de Treball*, y su visión político-comunista, ya

que era percibida por ellos como una posición de radicalidad de la que claramente no pretendían ser partícipes.

Manuel Borja-Villel (1991), en su tesis doctoral sobre el arte español, examinó el fenómeno de la polémica del *Grup de Treball* en base a las críticas conceptualistas, exponiendo un par de ideas concisas que, según su interpretación, se desprenden de los artículos publicados en prensa. Una señala y explica el fundamento de discordia partiendo de la visión que tenían los artistas conceptuales de Tàpies. La otra apunta la significativa diferencia entre ambos bandos en la concepción de la función del arte en la sociedad del momento.

In the Conceptualists' view, Tàpies represented the art market system that they sought to overthrow. He was detached from reality because of his links to «the mechanisms of cultural distribution of the system». [...] His personality had become an exchange value, his name a market brand. While Tàpies defended the social validity of the autonomous language of painting and believed in the possibility of changing society by pictorial means, the Conceptualists proposed that art should analyze the context which generated it (Borja-Villel, 1991: 153-154).⁷

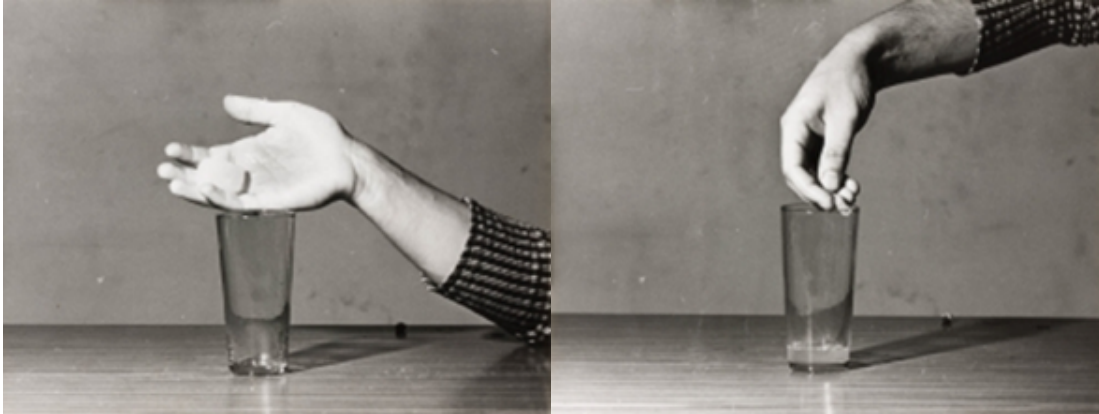
Cirici, por su parte, desde una visión historiográfica y, por qué no, conciliadora, amplió el espectro de relaciones desde el pasado hacia el futuro, colocando la figura de Tàpies como el artista bisagra de los lenguajes más contemporáneos: como se ha visto en la aproximación cronológica, Tàpies se adelantó unos tres

⁷ "A la vista de los Conceptualistas, Tàpies representa el sistema de mercado del arte que ellos buscaban derrocar. Él estaba desligado de la realidad debido a sus vínculos con «los mecanismos de la difusión cultural del sistema» [...] Su personalidad se había convertido en un valor de cambio, su nombre una marca de mercado. Mientras que Tàpies defendía la validez social del lenguaje autónomo de la pintura y creía en la posibilidad de cambiar la sociedad por medios pictóricos, los conceptualistas proponían que el arte debía analizar el contexto que lo generaba" (Traducción personal)

años al conceptualismo más activo de Cataluña. En tal sentido, Cirici sentenciaba la grandeza de Tàpies a la luz de los nuevos lenguajes artísticos. "En efecte, Tàpies era l'hereu del realisme de Ribera, de l'acostament a la realitat de Courbet, de la troballa de l'objecte de Duchamp, i de la matèria de Fautrier. Ara és el profeta del moviment jove més compromès, actiu i universal" (Cirici, 1969: 60). De alguna manera, la universalidad reservada a Tàpies les fue parcialmente transferida a los artistas conceptuales por su alcance y determinación, quienes, en conjunto e individualmente, crearon la ruptura más radical conocida por el arte español de la segunda mitad del siglo XX.

En 1972 ya tenemos el espectro completo de la crítica de la imagen, el «body», el «earth» y la exploración de subsentidos. La dimensión sociológica se hace patente a fines del mismo año. Mil novecientos setenta y tres fue el año más denso en manifestaciones colectivas y en luchas entre grupos. Quizá ello condujo a la abundancia de planteamientos teóricos que, durante 1974 y comienzos de 1975, parecía arrinconar la práctica sensorial (Cirici, 1975: 22-23).

Pocos críticos se percataron en su momento de la importancia que representaban estas agrupaciones. El protagonismo de Tàpies a nivel nacional, así como en la esfera internacional europea, y la pronta disolución de los grupos conceptuales por diversas motivaciones, fomentó el olvido de una polémica rica en producciones artísticas y fundamentos teóricos, generados a finales de los años sesenta y mediados de los setenta. La actividad artística promovía la discusión, el encuentro *in situ* de las representaciones, y, con ellas, la creación de discursos y posiciones activas y teóricas acerca del arte como realizador, catalizador e instrumento de intercambio de ideas, visiones y expresiones.



12 Jordi Benito. *Transformación del hielo en agua mediante el calor del cuerpo*. (1972)
Colección MACBA. Barcelona
9 fotografías 18 x 20,9 cm.

Podemos destacar como ejemplo, entre el gran número de acciones realizadas por los artistas conceptuales, una de las acciones efímeras emprendidas por Jordi Benito, *Transformación del hielo en agua mediante el calor del cuerpo*, documentada en una serie de 9 fotografías (1972) (fig.12). En ella, el artista tomó un cubito de hielo con la mano hasta que no quedó nada de él, mostrando su transformación de un estado inicial sólido a otro líquido gracias al contacto con el calor emanado de la mano. Se trató de una sencilla acción que dejó al descubierto no sólo el interés por lo intrínseco del arte efímero, sino también la inquietud por crear nuevas experiencias con el cuerpo y la materia,

A partir de 1972, Benito comenzó a desarrollar una serie de acciones con el cuerpo de claras connotaciones esculturales, sirviéndose única y exclusivamente de su propio cuerpo, o con la ayuda de materiales naturales como tierra, carbón, cal o piedras. La etapa de acciones sencillas con el cuerpo o materiales naturales se prolongó hasta 1975, momento en que se disolvió el Grup de Treball, del que fue un miembro muy activo entre 1973 y 1975 (Parcerisas, 2007: 109).

Antoni Tàpies, desde la negación de estas manifestaciones, se sumó a la actividad reflexiva de artistas y críticos con una posición inicial de menosprecio por la trascendencia de las proposiciones conceptuales catalanas, y ello a pesar de ser uno de sus precursores con más posibilidades, por su sensibilidad creadora para comprender la orientación experimental de los jóvenes conceptualistas. Su inquietud en determinados procesos artísticos por explorar con nuevos materiales, o la potencial afinidad de idearios políticos, no le sirvió para comprender o imaginar la propia cercanía con el espíritu artístico de esos jóvenes creadores.

Algunos años antes del surgimiento de esta polémica, Tàpies expresó clara y sistemáticamente en diversos escritos su posición sobre el papel del artista en la sociedad. Como un claro ejemplo de su visión, encontramos las siguientes ideas en un artículo publicado a finales de 1971.

Si la missió dels artistes i dels poetes és promoure la reflexió, desvetllar, atreure l'atenció, fer conèixer, il·luminar la realitat, i, en suma, exaltar tot el que ens faci més lliures i més perfectes com a humans, ¿haurem d'oblidar, o de menys tenir, que la història de la formació del nostre país coincideix justament amb la historia de la conquesta de la llibertat i amb el procés democràtic del món? (Tàpies, 1971: 146).

Se desprende de sus palabras que los objetivos inherentes a las tareas de los artistas no pueden estar separados de una creencia universal unificadora éticamente correcta para el bien común. Además, los propósitos inmediatos carecerían de sentido si el alcance de la responsabilidad asumida no surte efecto y genera cambios en la sociedad. El carácter del texto presupone la esencia del auténtico compromiso, un compromiso moral y político capaz de extenderse y modificar las circunstancias históricas de cualquier nación que busca dar sentido a la existencia desde la libertad.

Dadas las circunstancias políticas del momento, esta tarea ética debía entenderse ajustada a las restricciones del régimen franquista. Sin embargo, a la luz de esta interpretación, y atendiendo a los fundamentos de la polémica entre Tàpies y el grupo conceptual catalán, encontramos coincidencias entre algunos presupuestos de la visión conceptualista del arte, la reflexión teorizada y la actividad plástica de Tàpies, en tanto que ambas partes parecían apostar por la denuncia y la lucha universal por la libertad, así como por la transformación del individuo y la sociedad mediante el arte.

Asumido el rol de artista, Antoni Tàpies no cuestiona sólo aspectos de la historia implicados en el compromiso y la visión respecto a determinadas circunstancias. Tàpies, en su visión de conjunto, concibe el papel del artista al servicio de las causas en pro de la libertad desde el espacio del arte. Su visión se corresponde con la situación política en España bajo la dictadura franquista y con los hechos espantosos vividos en Europa y el mundo durante la Segunda Guerra Mundial. En palabras de Borja-Villel:

The role of the artist in society was, therefore, to deploy an aggressive individuality against totalitarianism and repression and against the brutality of modern civilization. Tàpies' paintings were perceived as expressive of the anguish felt under the oppression of a society which increasingly restricted the liberties of the individual (Borja-Villel, 1991: 153-154).⁸

Desde un punto de vista estético, la deuda del lenguaje conceptual español con la obra de Tàpies puede ser acotada en la redefinición de las figuras y las posiciones

⁸ "El papel del artista en la sociedad era, por lo tanto, implementar una individualidad agresiva contra el totalitarismo y la represión y contra la brutalidad de la civilización moderna. Las pinturas de Tàpies se percibían como expresión de la angustia bajo la opresión de una sociedad que restringía cada vez más las libertades del individuo." (Traducción personal)

de los componentes de la polémica Tàpies/conceptualismo catalán. También es importante destacar que:

Alexander Cirici señaló los siguientes antecedentes del Arte Conceptual en Cataluña, unas formas que transgredieron los límites de la obra y el espacio habitual de exposición: las acciones espectáculo de Joan Brossa de 1947 y 1948; los escaparates de Gales de 1956, organizados por el mismo crítico, un espacio que albergó trabajos de Cuixart, Pomés, Tàpies o el propio Brossa (Parcerisas, 2007: 362).

En cuanto a la antiforma y al *Earth-Art* referidos por Cirici-Pellicer, quizá sean más frecuentes en la obra de Tàpies de la primera etapa, entre los años 1943 y 1946, caracterizadas principalmente por la destrucción del objeto. Posteriormente, toda "l'obra màgica, des del 1948 fins al 1953, serà plena precisament d'absències (...)" Les formes valen per quelcom que no són elles mateixes. Allò que hom no veu, que l'artista no ha pintat" (Cirici, 1969: 60).

Tàpies optó por la antiforma en obras caracterizadas por el uso de la tierra, en las que Cirici destaca el "*Collage de les creus*, del año 1947 (fig. 13), que ja era una mena de terra de cementiri, i des del 1954 la visió de la terra i àdhuc l'analogia dels materials amb aquella s'intensifiquen" (Cirici, 1969: 60). En la siguiente década, la obra de Tàpies muestra un giro en el concepto de la antiforma determinada por lo matérico, lo que le confirió universalidad dentro del llamado movimiento Informal "i que pren el nom precisament del fet que no cerca la forma, sinó l'acte que es realitza amb la matèria. L'operació general que consisteix a destruir l'organització formal, a combatre l'equilibri dels éssers constituïts (...)" (Cirici, 1969: 60).



13 Antoni Tàpies. *Collage de les creus* (1947)
Colección *Galerie Beyeler*. Basel
Pintura y collage sobre cartón. 525 x 735 cm.

En relación al Minimal art, Cirici-Pellicer lo muestra como el rasgo constitutivo de la obra de Tàpies hasta la fecha de la publicación del citado artículo, pero, por extensión, podría abarcar obras de décadas posteriores sin que expresamente hayan sido creadas conscientemente por el artista como tales.

La posició Minimal és sensible a tota la gran economia de Tàpies. L'espai blau del 1946, un amulet penjat sobre el camp neutre, n'és un precursor: des del 1954 abunden els camps nus, els grans camps negres amb una concreció angular (...) i obres tan pures com el Tot Blanc del 1961 (...) El Gran negre del 1969, monocrom amb petita guixada blanca, igual que els Claus i corda, del mateix instant, no són pas menys minimalistes (Cirici, 1969: 60).



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, May 1974, Gallery Rene Block, New York
Photo © Marc Freidus, 1988

14 Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me* (1974)

Fotografía Marc Freidus.

En el desarrollo simultáneo de estos lenguajes artísticos entre Europa y América, destaca la actividad teórica de Lucy Lippard (2004) en el continente americano. Iniciada como crítica de arte en la efervescencia de estos movimientos experimentales, conectó con el arte conceptual a través del minimalismo, reconociendo un territorio mental en común pero de alcances materialmente diferentes. “La palabra minimalismo sugiere hacer tabla rasa, el intento fallido de hacer borrón y cuenta nueva, un deseo utópico de aquella época que nunca se hizo realidad (...)” (Lippard, 2004: 9).

Al diferenciarse el arte Minimal norteamericano del europeo por la actitud crítica, el paso al arte *povera* internacional estuvo marcado por el inicio del arte conceptual. "D'ençà del 1966, el gran agitador ha estat sens dubte l'alemany Joseph Beuys el qual, en el fons, com Tàpies, no ha deixat d'ésser allò que tradicionalment anomenem un artista (...)" (fig. 14) (Cirici, 1969: 62). La transición de una manifestación artística a otra pone en evidencia la radical divergencia que las sustenta.

Aunque el arte conceptual surgió a partir del minimalismo, sus principios básicos eran muy diferentes, pues ponía el acento en una aceptación abierta en contraste con el rechazo autosuficiente del minimalismo. Si el minimalista expresó formalmente «menos es más», el arte conceptual trataba de decir más con menos (Lippard, 2004: 15).

En cuanto a la obra de Tàpies, Cirici encontró en esta transición un notable cambio para el arte catalán en la década de los sesenta, al introducir en la obra un muestrario de elementos propios del arte *povera*.

Bé que mantenint-se en els tres estatuts que els contestataris condemnen, la seva obra no deixa d'haver pres les mateixes orientacions que la contestatària. Els materials febles i barats, el cartró, el paper assecant, el paper higiènic, el paper de diari, la sorra, la pinyolada, el clin o la palla, són constants als seus treballs, on esdevenen el paral·lel exacte de la reivindicació del llenguatge popular feta per la poesia de Joan Brossa, en contraposició amb la retòrica burocràtica (Cirici, 1969: 62).

Son recurrentes las referencias al arte *povera* en la obra de Tàpies, sobre todo si se considera que el siguiente paso es el arte conceptual. La evolución generalizada de este arte ha permitido dar lugar a la creación de una obra de arte que concibe el objeto artístico como acto, precedido y sustentado por una idea. Por eso es in-

discutible que la concepción tapiana del arte ha estado colindando con un territorio con muchas más posibilidades que las incorporadas en sus propias propuestas plásticas. Visto así, Cirici en su momento apostó por un rasgo conceptual particular de la obra de Antoni Tàpies,

(...) l'aspecte conceptual és exactament l'espectre de la part antiforma de la seva obra. Va bé la teoria d'Eugenio Trías per a posar en relleu que cada estripament, cada petjada, (...) cada lligada, és la referencia a uns actes que no veiem però que són els que l'obra vol comunicar; el menyspreu, la supèrbia, la manca de cura (...) Això és més viure dintre el cap que no pas allò que fan la majoria dels conceptuals que es limiten a conceptes de l'ofici, com és ara quan, per explicar l'espai, substitueixen la perspectiva pel so del magnetòfon (Cirici, 1969: 62).

En la etapa de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, Antoni Tàpies realiza algunas obras en diálogo permanente y directo con las vanguardias del momento, con las que compartió la utilización de determinados materiales. Sin embargo, lo que son en un sentido correspondencias formales, en otro se complementa con sustanciales diferencias en un elaborado lenguaje propio, cada vez más auténticamente tapiano.



15 Antoni Tàpies. *Palla i fusta* (1969)
Colección Fundació Antoni Tàpies. Barcelona
Ensamblaje sobre tela 150 x 116 cm.

En algunas obras como *Palla i fusta* (1969) (fig. 15) o *Armario* (1973) (fig. 19) o, el artista alude al elemento de la paja como absolutamente rudimentario y elemental, como expresión de una existencia más modesta y campestre, haciendo referencia directa al establo y a actividades marcadas por lo primario.

Tàpies expresa la dialéctica establecida entre los dos contrarios que forman el universo: los eternos femenino-masculino, yin-yang, bien-mal. Esta dualidad queda resuelta en el blanco del fondo, que es el color del principio y del fin, el color del silencio absoluto. La dualidad que *Palla i fusta* (Paja y madera, 1969) presenta tiene además una clara dimensión social: la escisión de la pieza en dos secciones nos habla de un mundo dividido en unos que están situados arriba y en otros que están abajo (Borja-Villel, 1990).

Se trata de una obra recontextualizada en la que por sí misma la paja y la madera son parte de la memoria humana ancestral, un tácito testimonio de lo originario y humilde. El mismo Tàpies (1996) considera que esta obra es 'difícil', incluso para aquellos más familiarizados con su arte. Incluso, reconoce la existencia de una cierta condición expresiva inherente a los materiales utilizados (Catoir, 1988: 87). Borja-Villel (1991) la interpreta relacionándola con las corrientes simbolistas y místicas, e incluso va más allá en el estudio de la obra tapiana de estos años al exponer el punto de vista sobre Tàpies que publicó el crítico de arte Donal Kuspit en la revista *Artforum* (1982: 72). En su tesis doctoral inédita comenta:

Tàpies' use of humble and everyday materials, for instance, which had been successively associated with L'Informal, Neo-Dadaism and Arte Povera, have now been perceived as a consequence of the artist's interest in Oriental art. Ironically, what was conceived a decade ago as automatic gesture and was associated with graffiti and social protest, has now been characterized in the eighties as a personal handwriting and related to oriental calligraphy and personal meditation (Borja-Villel, 1991: 85).⁹

En la obra tapiana *Palla i fusta* (1969) hay una evidente incorporación de materiales y objetos (fig. 15), que no son exclusivos del lenguaje del arte conceptual. Tàpies ha reconocido en su obra la influencia, entre otros, de Marcel Duchamp (1887-1968), punto de partida de las vanguardias del siglo pasado. Cabe señalar, que a raíz de la exposición inaugurada el 21 de enero del año 1977, en la Albright – Knox Gallery de Búfalo, entre otros objetos-obra, *Taula de despatx amb palla* (1970) (fig. 16) recibió una catalogación inusual. "El listado de obras impreso en el catalogo vuelve

⁹"El uso de Tàpies de materiales humildes y cotidianos, por ejemplo, que había sido asociado sucesivamente con el arte Informal, el Neo-dadaísmo y el Arte Povera, ha sido percibido ahora como una consecuencia del interés del artista en el Arte Oriental. Irónicamente, lo que fue concebido hace una década como gesto automático y fue asociado con el graffiti y la protesta social, ha sido caracterizado ahora en los '80 como escritura personal relacionada con la caligrafía oriental y la meditación personal." (Traducción personal)



16 Antoni Tàpies. *Taula de despatx amb palla* (1970)
Colección Paule et Adrien Maegh. París
Objeto-ensamblaje 110 x109 x 131 cm.

a incidir en la especial clasificación de esta tipología, al reunirlos bajo el epígrafe “objetos tridimensionales” (...). La clasificación propuesta pretende distanciar esta producción de aquella vinculada al *collage*” (Rodríguez, 2013: 21).

Sin embargo, Gloria Moure sugiere que en Tàpies “el tratamiento objetual de las obras en sí mismas no responde al criterio de neutralidad connatural al ready-made duchampiano” (Moure, 1994: 18). No obstante, a partir de la década de los cincuenta, la obra de Tàpies está colmada de ejemplos donde la coexistencia plástico-objetual, se ha convertido, en la fecha presente, en una constante invariable. Catoir encuentra una diferencia significativa entre lo que ha representado el arte *povera* italiano, y el arte *pobre* de Tàpies.

Los materiales y los objetos que Tàpies trabaja en su arte no son nunca ni nuevos ni elegantes, son pobres. Su arte «pobre» representa una defensa de lo que no tiene valor en nuestro mundo de la abundancia de productos. Por eso se diferencia básicamente del arte povera italiano, pues éste apunta a una poética del atractivo superficial que surge por contraste entre los materiales sucios y pobres, y los productos industriales de acabado impecable. El arte povera se dirige a los sentidos ópticos y táctiles, el art pobra de Tàpies, en cambio, niega esas cualidades sensoriales de la superficie (Catoir, 1988: 41).



17 Jordi Benito, *Acció-Anulació II* (1973-1992)
Instalación. Colección Museo de Granollers

En el caso de *Acció-Anulació II* (1973-1992) del artista Jordi Benito (fig. 17), la obra visualmente, y sin entrar en detalle de una primera valoración formal, nos remite a la obra objeto de Antoni Tàpies *Escriptori amb palla* (1970) (fig. 16). No obstante, *Acció-Anulació II* es un trabajo concebido en 1973 como una instalación-acción

e inscrito en el marco del arte conceptual, en 1992 nuevamente se presentó en la muestra sobre el artista en el Museo de Granollers. Se compone de un piano, intervenido con una serie troncos de madera colocados en forma horizontal desde la base hasta el teclado. Todo el conjunto de troncos, de tamaños variados, desde gruesas ramas hasta un ramaje más pequeño, cubren casi por completo el piano de pared, anulación del cuerpo musical del instrumento. Como lo señala Parcerisas, "Jordi Benito iba para artista *povertà*, pero la falta de medios lo abocó a la acción, mucho más directa y barata, con la que canalizaba la intuición, la energía y la espontaneidad a partir del propio cuerpo" (Parcerisas, 2007: 109). La obra de Benito, precisa de una categoría más en su instalación-acción, la del *body art*. "El carácter tautológico propio del arte conceptual hace referencia al arte como un medio de comunicación (...) y señalaba el cuerpo como lenguaje artístico" (Lambao, 2014: 104). Sus instalaciones de los años setenta han de entenderse contextualizadas dentro de una metáfora compleja, que trasciende la mera materialización de su trabajo en el piano descrito de *Acció-Anulació II*. "El lema del arte conceptual enunciado por Sol Lewitt, «la idea es el motor del arte», se convirtió en esta acción en una declaración con la que Benito señalaba el *body art* como lenguaje artístico propio" (Lambao, 2014: 104). No es una obra huérfana de sentidos complementarios, Sonia Lambao (2014) al estudiar la trayectoria de Benito aporta valiosas valoraciones sobre la trayectoria del artista.

El resultado de la adaptación de la estética conceptual norteamericana al contexto catalán en la obra de Benito fueron acciones como *Nomenclatura*, de 1972 (...) En las acciones del año siguiente, 1973, a esta referencia tautológica del arte y del cuerpo como medio de comunicación se sumó un discurso politizado (...), en *Acció-Anulació* (Lambao, 2014: 104)

A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, de forma paralela a la notoria tendencia a enfatizar su participación política en el ámbito público, Antoni Tàpies intensifica en su trabajo plástico la utilización de objetos, hasta el punto de cobrar éstos tal protagonismo que parecen rebasar los bordes mismos de las obras. Consideramos relevante poner en relieve el esfuerzo realizado por el museo Guggenheim de Bilbao (2013) al plantearse la realización de la exposición sobre la obra objetual de Tàpies, titulada *Antoni Tàpies Del objeto a la escultura* (1964-2009), abarcando la exhibición y estudio de cuatro décadas de la obra de objetual tapiana. No obstante, Moure introduce elementos de consideración respecto a la genealogía artística tapiana y cree incluso que es "(...) hasta un cierto punto bastante difícil establecer las diferencias entre la aproximación de los surrealistas al objeto y la concepción de creación de Antoni Tàpies" (Moure, 1994: 119).

Sin embargo, la vinculación de Tàpies con los postulados rigurosamente surrealistas, unida a la particularidad 'no intencional' de su relación como artista con los objetos que carece de fundamento lingüístico, hacen que la obra de Tàpies se aproxime al *ready-made* de Marcel Duchamp. Los objetos que utiliza son el resultado de una actividad indolente, carente de atracción, y ello los acerca a la 'indiferencia estética' propia de Duchamp. Gloria Moure interpreta tal 'negligencia' como el "(...) arma fundamental de su subversión activa encaminada a sobrepasar lo expresable lingüísticamente, en perfecta semejanza con la transgresión erótica de Sade o de Bataille" (Moure, 1994: 120-124).

En Europa el arte *povera* se abría a un nuevo espacio de experimentación en el mundo de la creación artística y algo similar sucedía en Estados Unidos con los artistas minimalistas y conceptuales del momento. Tàpies establecerá un diálogo indirecto con ambos a raíz de sus primeros viajes a Norte América, a partir de

un lenguaje artístico en cuya praxis ha experimentado ya la trascendencia de la pintura en sus obras murales. En ellas ha alcanzado una expresión propia de clara estructuración formal y conceptual. El conjunto artístico norteamericano tendía igualmente a la denuncia por diversos mecanismos de producción masiva.

Los artistas conceptuales siguieron a los dadaístas a su territorio. Comenzando por su idea duchampiana de «reivindicación», la apropiación de los años sesenta se hizo más política cuando artistas de todo el mundo tomaron prestada de John Heartfield la técnica clásica de hacer posters (...) para fines a menudo satíricos (Lippard, 2004: 18).

Desde un punto de vista plástico, la obra de Tàpies no parece ser deudora de estas estéticas. A lo sumo se podría considerar que se produce una coexistencia histórico-formal: es decir, una cierta y renovada evocación en su obra de esos lenguajes colindantes donde la objetualidad adquiere una presencia importante. Ello coincide con una práctica artística protagonizada por la redimensión del objeto, devenido el centro de nuevas propuestas plásticas. En la historia de Europa, el fenómeno de la intermitencia estilística y de los desfases artísticos como consecuencia de la situación bélica, no afectó la aparición y simultaneidad de los movimientos experimentales de la década de los años sesenta hasta la llegada del arte conceptual español. Por el contrario, a juicio de Cirici Pellicer:

En el curso de estos años introdujéronse sucesivamente: el arte pobre, en 1964; el «happening», en 1966; el arte feble, en 1968, y el «earth», en 1969; los ceremoniales, en 1970; las nociones de proyecto, programa o propuesta y de proceso, que implantaban ya un puro conceptualismo, en 1971 (Cirici, 1969: 22-23).

El notorio agotamiento internacional de estas agrupaciones, que transcurrió prácticamente de la misma forma que en España, y las aparentes limitaciones desde el régimen franquista, cuyo arte oficial estaba definido por un orden y una estética determinados, no impidió a los conceptualistas locales el acceso al material de difusión artístico extranjero. Ello resultó ser un estímulo para oponer su ideario a un régimen en plena decadencia.

D'altra banda, s'ha de tenir en compte que des dels òrgans oficials espanyols s'optava, amb una evident intencionalitat política, per promoure internacionalment els autors que oferien intencionalitat artística equivalent a la que es fomentava en les democràcies dites liberals (Selles, 2007: 167).

Con el arte *povera*, Tàpies compartió la utilización de objetos no industrializados, de uso cotidiano, en desuso y de naturaleza efímera. Su excepcional mirada sobre el objeto nos conduce por una vía alternativa a la del arte *povera* y nos adentra en un mundo de significación particular, mediante la subversión permanente de la realidad.

En el arte *povera* la presencia del objeto se impone al espectador para llevarlo del espacio a la obra y de la obra a la reflexión. En la base del arte *povera*, la estética es una clara crítica de la comercialización de la obra de arte. Para los conceptualistas catalanes, tal y como explica Victoria Combalía "(...) si lo que importaba era la idea, cada una de ellas podía ser 'materializada' con soportes distintos" (Combalía, 2015: 3). En cambio, desde la simpleza objetual y penetrando en una simbología referida a su naturaleza, Tàpies nos ofrece a través de los objetos en una mirada tal desde la cual hace emerger no sólo su significación sino, además, toda una historia de remisiones en las que el propio Tàpies imprime su presencia, las acuña. En *Porta metàl·lica i violí*, (1956) (fig. 18) Tàpies ha conseguido quizá una de las obras más



18 Antoni Tàpies. Porta metàl·lica i violí (1956)
Colecció Fundació Antoni Tàpies. Barcelona
Pintura sobre objeto-assemblage 200 x 150 x 13 cm.

extraordinarias de esta época. Como obra objetual, acaso *minimal*, se compone de dos objetos: una puerta metálica y un violín. Originalmente la idea de esta obra se haya en el proyecto escenográfico propuesto por Alexander Cirici a algunos jóvenes artistas catalanes en el año 1956, del que participó Tàpies, Cuixart, entre otros. Así queda recogido por Teresa Martínez (2010) en su libro sobre la obra gráfica de Cirici. "En vísperas de las navidades del 1956, Cirici convocó a estos artistas [Tàpies, Brossa, Cuixart, Subirachs] a reunirse en Zen (...), para que participaran en la creación de cinco escenografías navideñas (...) en la Camisería Gales." (Martínez, 2010: 158). La intervención en la tienda consistió en utilizar los escaparates, uno por cada artista, y representar un belén con una interpretación artística, libre y poco convencional, contextualizados con anuncio elaborado por Cirici publicado en *Destino* (15 de diciembre de 1956) titulado "Los 5 pesebres volantes de los escaparates de Gales presentan en Barcelona el Arte Nuevo", de este modo se introdujo en el público barcelonés esta versión vanguardista de los belenes.

En diciembre de 1956, Zen mostraba al público barcelonés el arte nuevo en los cinco escaparates de diferentes dimensiones, que ocupaban la esquina del señorial paseo de Gracia con Diputación. (...) Cirici diseñó un anuncio promocional (...) ilustrado con cinco dibujos/apuntes de Cirici que aludían a unos hechos y actitudes de cinco artistas catalanes del momento, es decir, los pesebres volantes (Martínez, 2010: 159).

La referencia específica sobre la propuesta de Tàpies queda reseñada por Cirici en el conjunto de los dibujos presentados por los artistas, es notable que Tàpies encabeza la propuesta visual en la publicación de Cirici, en el que podemos ver el dibujo esquemático de la puerta metálica con el violín y la 'X', en una composición con variaciones respecto a la conocida obra.

En el bloque de texto de la derecha (...), bajo el título «Las obras:» y en un bloque, Cirici alude al pesebre de Tàpies con el texto: Tàpies no encuentra posada. El egoísmo es la cortina de hierro que deja la poesía en la calle. La poesía aparece representada por el violín que se encuentra en la parte inferior izquierda de la obra. Posteriormente Tàpies recuperaría la puerta de hierro y el violín en una escultura que hoy puede contemplarse en la Fundación Tàpies de Barcelona (Martínez, 2010: 162).

Visualmente la obra se compensa y equilibra con una gran equis pintada al extremo inferior opuesto al violín. Hablar de composición de la obra es como hacerle un guiño a la musicalidad simbólica en su conjunto. Es una obra sonora en silencio permanente, un equilibrio logrado entre el tácito sonido producido por la disonancia de una santamaría, en este caso muda, y la perfección armónica de un violín bien tocado, en este caso, tan mudo como la puerta, desvencijado, incompleto, triste. Una sugestión violenta de lo clausurado para siempre, una ciudad muda, registrada como huella y memoria en la puerta de lo que otrora fue un evento cotidiano.

La cortina metálica es, sin embargo, un objeto familiar que se reconoce con facilidad a poco que se hayan recorrido las calles de Barcelona o de otro lugar. Delantera de las tiendas de barrio, leitmotiv urbano, el cierre metálico acompaña los días con su característico vaivén chirriante. Aquí, extraído del espacio callejero, desgajado del marco original que solían componerle las paredes de la ciudad, adquiere una presencia turbadora. Objeto “encontrado” erigido en estado bruto en objeto artístico, en tótem tapiano, encierra un misterio. Irrevocablemente sellado (Pelletey, 2008).

Es una obra escultórica a base de ensamblaje que usa el graffiti como recurso expresivo, gestual, visualmente potente y paradójico en tanto que reafirmación simbólica de la negación y la protesta de la calle. Es, en su conjunto, la presencia no

tanto ya del tiempo, sino la huella simbólica de lo humano. *Porta metàl·lica i violí*, (1956) materializa una dinámica de opuestos constantes: el metal y la madera, la rudeza y la nobleza de lo humano y lo material. Patencia de la memoria y el olvido.

El uso de materiales pobres (...) como una vieja puerta metálica, un violín (...) trata precisamente de mostrar la espiritualidad existente en lo más bajo. Tàpies se concibe a sí mismo como un alquimista. El violín sobre la puerta de metal nos habla de que a lo material se le confiere un carácter espiritual y bello (la belleza "musical" que tiene un objeto en apariencia cacofónico y feo); y la X tan característicamente tapiana, que cruza dicha puerta, refuerza la presencia del artista como demiurgo conferidor de vida a lo inanimado (Borja-Villel, 1990).

Siendo ésta una de sus primeras obras tridimensionales, será el preludio de toda una experiencia de ensamblaje de objetos y de obra tridimensional que llevará a cabo a lo largo de la década siguiente. Sin embargo, para Borja-Villel (1991), el conjunto de la obra de Tàpies implica otros aspectos que le distancian del arte *povera* o del *post-minimal*. La conjugación del espacio-objeto-concepto de estas corrientes y la noción de la intervención del espacio, en ocasiones cerca de lo lúdico y azaroso, se ha de interpretar de manera muy distinta:

El lenguaje artístico de Tàpies arranca de otros parámetros: estamos ante una auténtica caligrafía, un expresionismo gestual en tres dimensiones. El objeto y el espacio en que éste se encuentra no tienen una vida propia, sino que actúan como expresión directa de la acción, de las emociones o de las vivencias del artista. (...), en general los objetos de Tàpies no constituyen intervenciones sobre un espacio específico, sino que son "canibalizados" por el marco pictórico, incorporados al mismo (Borja-Villel, 1991: 77).

Un ejemplo de ello se puede ver en *Gran paquete de paja* (1969) (fig. 8). En esta obra se produce una simplificación del elemento –la paja en este caso– en el plano de la representación de manera que las cualidades táctiles, cambiantes y tridimensionales se transforman en una experiencia pura mediante la visualidad fija y frontal.

Lo que en esta época de la pintura tapiana se comienza a estructurar como una forma de expresión gráfica personal dentro del Informalismo, devendrá una visualidad caligráfica –que más adelante se desarrollará en esta investigación– a partir del giro que toma su destacada significación. Este giro representará, para Xavier Antich (2000), la trascendencia de la inmediatez de la expresión al devenir caligrafía de la visualidad, no sólo para comprender cómo estos aspectos se van entrelazando a modo de pequeños fenómenos plásticos, sino para comprender también aquellos que, a partir de la obra misma, entretejen los parámetros que han sido determinantes en la recepción de la obra de Tàpies.

Lo que ocurre en esta época de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, en la que hay diferencias y aparentes coincidencias con el *povera* y con el *post-minimal* –y en realidad son todas diferencias, salvo por el ‘objeto’ como recurso formal–, ocurrirá también con los conceptualistas catalanes. La “lucha contra ‘el estilo’ burgués o académico estaba a la orden del día” (Combalá, 2015: 3). Pero, al mismo tiempo, con la reinención del discurso reaccionario, en algunos casos el conceptualismo americano postulaba también un arte hacia lo colectivo y carente de pretensiones populistas. “Se dio preferencia a la austeridad sobre el hedonismo, hasta llegar incluso a un punto de «aburrimiento» deliberado (santificado por el minimalismo como alternativa al individualismo expresionista frenético y al pop complaciente con el público)” (Lippard, 2004: 21).

En el caso de España, la pronta disolución de las agrupaciones conceptualistas se origina ante la propia imposibilidad de continuar representando su estética. Para Combalía “es como si la idea pura fuera excesivamente difícil para ser proseguida durante toda una vida, como muy bien demostró Marcel Duchamp” (Combalía, 2015: 4).

En la práctica, tendría que negarse la vinculación directa entre la creación artística de Tàpies, cuyos inicios se remontan al surrealismo y a una obra con claros referentes figurativos, y algunas tendencias artísticas del momento como el *povera*, el *post-minimal* o el conceptualismo catalán. Sin embargo, al estudiar los inicios de la obra de Tàpies, muy tempranamente encontramos en la denominada pintura matérica de mediados de los años cincuenta, la incorporación de objetos en sus creaciones artísticas; durante esta época la objetualidad va cobrando importancia dentro del lenguaje tapiano.

A fines de los sesenta y principios de los setenta, a la par que intensificaba su compromiso político, Tàpies acentuaba el trabajo con objetos, y sus obras parecían salirse de los límites del cuadro. Tàpies no nos muestra los objetos tal y como son, sino que imprime en ellos su sello, los incorpora a su lenguaje (...). Así, las puertas desplegadas de *Armari* (1973) presentan una A, que refiere al nombre propio del artista. Del mismo modo, la ropa del interior está dispuesta de un modo gestual que nos recuerda más a las pinturas de un Franz Kline que a los objetos de un Michelangelo Pistoletto, pongo por caso (Borja-Villel, 1990).

Para Borja-Villel, este tipo de obras objetuales, cercanas al arte *povera* o al arte minimalista, están construidas con un nuevo lenguaje, “una auténtica caligrafía, un expresionismo gestual en tres dimensiones” (Borja-Villel, 1990). Y, como en toda interpretación, incluso una obra como *Armari*, (1973) (fig. 19) es posible concebirla como una obra cuya performance no se agotó en la realización y montaje. “El objeto



19 Antoni Tàpies. *Armari*, (1973). Colección Fundació Antoni Tàpies. Barcelona

Armario Objeto-tapiz 231 x 201 x 156 cm.

Obra realizada con la colaboración de Josep Royo

y el espacio en que este se encuentra no tienen una vida propia, sino que actúan como expresión directa de la acción (...)” (Borja-Villiel, 1990). Esta obra posee un accionar inherente en su doble posibilidad de contemplación: una con las puertas del armario cerradas y la preeminente cruz, y la otra con las puertas abiertas y la letra ‘A’ franqueando un costado de la ropa en el interior del mueble. Es una obra que aparece pasiva tras la realización de una íntima performance del artista.

Plásticamente, la obra de Tàpies en su evocación al objeto y proximidad al arte *po- vera*, aun cuando no parece ser deudora de las tendencias del momento e incluso tomándola de cierto modo como antecedente, es considerada fruto de una coe-

xistencia histórico-formal. Es una puntual y renovada evocación en su obra, donde la objetualidad adquiere una presencia importante coincidiendo con una práctica artística donde el objeto es el centro de nuevas propuestas estéticas. “No obstante, existen elementos protoconceptuales en la obra de algunos artistas como Joan Brossa, Antoni Tàpies (...)” (Albarrán, 2012: 106).

Así como Albarrán, el crítico de arte Godfrey (2013) halla en la obra de Tàpies elementos suficientes para considerarlo, no ya un artista que ha introducido ‘elementos protoconceptuales’ en sus obras, sino abiertamente un artista conceptual. En el catálogo de la exposición titulada *Antoni Tàpies Del objeto a la escultura (1964-2009)*, realizada en el Museo Guggenheim de Bilbao (2013), Godfrey reflexiona sobre la posibilidad de considerar a Tàpies un artista conceptual en el ensayo escrito a propósito de la mencionada exposición en estos términos “(...) me resultaba un tanto curioso que Joan Brossa, el colaborador más constante de Tàpies, pudiera ser reivindicado como artista conceptual mientras que el propio Tàpies permanecía excluido de esta categoría” (Godfrey, 2013: 33). Desde su punto de vista, llega a afirmar que las obras tapianas producidas a finales de los años sesenta coinciden con el inicio del conceptualismo. “El período en el que la creación de Tàpies presenta una mayor afinidad con el Arte Conceptual discurre exactamente paralelo al auge del mismo: 1968-1972” (Godfrey, 2013: 34).

Por otra parte, la complejidad de la obra de Tàpies a juicio de una corriente tradicional de interpretación, nos conduce a encontrar otro sustrato que la distancia abiertamente de la práctica del arte conceptual catalán y, particularmente, del arte *povera* y *post-minimal*. Su obra matérico-objetual también se ve enriquecida por el arte moderno simbolista y por una corriente de tradición mística. A la par del trabajo artístico matérico-objetual y la remisión a lo místico oriental y simbólico

del arte moderno, su lenguaje plástico se ha forjado bajo el signo de una firmeza y una cohesión siempre abiertas y críticas con los nuevos lenguajes y géneros. El cambio de gusto conforme a las transformaciones estéticas entre los años sesenta y los años ochenta influyó en la información que recibió Antoni Tàpies, a la vez que su trabajo plástico comportó la transformación del gusto local.

La ruptura radical a raíz de la Guerra Civil, que marcó la atmósfera de las jóvenes generaciones de los años cuarenta y cincuenta, así como el ambiente de aislamiento generado por la dictadura, influyó de manera determinante en el desfase de España en relación al resto de las vanguardias continentales. "El tiempo del arte español es distinto al del arte europeo, también su ritmo" (Bozal, 2004: 123). Así lo expone Bozal al trazar el horizonte cultural que precedió al arte de Tàpies y que, posteriormente, coincidió con su actividad en el grupo *Dau al Set*. Bozal (2004) describe brevemente los medios ideológicos del régimen totalitario con la firme determinación política de apoderarse de los espacios activos de la sociedad española para su completa dominación. En el *Congrés de Cultura Catalana* (1975 -1977), Cirici al analizar el arte contemporáneo catalán, destaca la importancia de *Dau al Set* en su origen, mostrándose esencialmente como un medio de 'protesta indignada', como un 'arte de protesta' (Blasi y Hernández, 1976). Bajo el signo de la libertad reprimida y la coacción franquista permanente, la reacción de los artistas se dejó sentir: unos "optaron por el silencio, redujeron la materialidad de sus obras y mostraron las posibilidades de una estética que huía del exceso y la violencia expresivas" (Bozal, 2004a: 125).

Frente a la situación descrita, extensible a todo el Estado español y en el que la política marcaba una impronta de restricciones, los proyectos artísticos de los conceptualistas estaban signados ideológicamente por el rechazo al mandato dictatorial. En particular, los miembros del *Grup de Treball* centraban su enfoque

político de oposición al régimen coincidiendo, al comienzo de los años setenta, con un franquismo en decadencia, y a la vez en “un momento en que la dictadura reforzó su carácter represivo, ante las exigencias de cambio y democratización que llegaban tanto del exterior (...) como del interior- donde la oposición al régimen se articuló (...) en la Asamblea de Catalunya” (Borja-Villel, 1999: 120).

Por otra parte, en iguales circunstancias, la obra de Tàpies se desarrolló dentro de la heterogeneidad de la experimentación, distinguida por rupturas insalvables al pasar de unos determinados usos de materiales y formatos a otros. “Estas alternancias pictóricas funcionan al servicio del pensamiento, así como las palabras funcionan para el poeta. Los pensamientos de Tàpies, a pesar de su fervorosa defensa del juego, y el interés en lo absurdo, son a menudo pensamientos oscuros” (Ashton, 2015: 29). No obstante, al revisar con detenimiento su obra, puede entreverse el fondo que la conecta y le da consistencia, y eso permite ver cómo las estéticas nuevas son acogidas por Tàpies por su talante artístico receptivo y su actitud permeable a la vanguardia. En cuanto a la producción artística de Tàpies, Borja-Villel la interpreta de esta manera:

When in the mid-sixties Tàpies began to create paintings more openly representational, the parts of the human body were more clearly perceived since they gave explicit form to the idea of anonymous man imprisoned in an arbitrary society. In *Novel.la*, which he executed in collaboration with Joan Brossa in 1965, the subject is the archetypal anti-hero, the alienated man reduced to a cipher, an identity number, a school diploma, or a birth or death certificate (Borja-Villel, 1989: 76).¹⁰

¹⁰ “Cuando a mediados de los sesenta Tàpies empezó a crear pinturas más abiertamente representacionales, las partes del cuerpo humano se percibieron más claramente, ya que dieron forma explícita a la idea del hombre anónimo encarcelado en una sociedad arbitraria. En *Novel.la*, que ejecutó en colaboración con Joan Brossa en 1965, el tema es el anti-héroe arquetípico, el hombre alienado reducido a una cifra, un número de identidad, un diploma de la escuela, o un certificado de nacimiento o defunción.” (Traducción personal)

El espíritu abierto, crítico e inclusivo de Tàpies ante el surgimiento de propuestas novedosas posibilitó a partir de ellas el lugar para la reflexión. Esta reflexión fue traducida en una obra que se vio enriquecida por el uso de ciertos motivos, técnicas u objetos. Estos objetos han sido parte de un amplio repertorio utilizado por las vanguardias, por las que han sido redimensionados, cargados de sentidos o sustraídos de todo sentido. Sin embargo, esta conciencia de apertura en la práctica artística, en la exploración y ampliación de su expresión formal, conoció también sus contradicciones en las reflexiones teóricas realizadas para la consolidación de su trabajo artístico y la búsqueda de reconocimiento internacional. Reflexiones que chocaron, por otra parte, con la posición estructurada del lenguaje estéticamente más adverso: el conceptual.

No es casualidad que se perciban similitudes en los trabajos de Tàpies en relación con obras de artistas de mediados de los años cincuenta. Sin embargo, Borja-Villel considera que "el desarrollo artístico de Tàpies podría ser caracterizado como una continuidad lingüística acentuada en etapas por discontinuidades históricas, incluyendo el Informalismo, Pop Art y otros" (Borja-Villel, 1999: 79).

Por otra parte, Borja-Villel desarrolla su interpretación mostrando cómo la identificación vida-obra de Antoni Tàpies ha provocado opiniones y críticas en distintas direcciones: en determinados casos para exaltar su obra, en otras para tacharlo de auto-repetitivo. A veces se le ha caracterizado como un creador de un arte dócil, e incluso, desde la fundamentación más romántica, ha sido considerado como el artista genio, superior en su moralidad y desprendido de toda pretensión material. Esta visión difiere completamente de la interpretación de corte biográfica realizada por algunos autores como el escritor y editor Joan Teixidor, el crítico de arte Blai Bonet o Joan Prats. El principio estético tapiano interpretado y sentenciado

bajo el signo biográfico ha "(...) sido percibido como la degeneración autocomplaciente de lo que en su momento fue gesto automático y acto de protesta social" (Borja-Villel, 1999: 81). Aun cuando el propio Tàpies (1983) ha alimentado desde su obra escrita, particularmente en *Memoria Personal*, la referencia permanente de aspectos y anécdotas con los que podrían guardar relación ciertas obras, no puede de ningún modo tomarse como el recurso inmediato que determine 'la' interpretación de la obra del artista. Eso equivaldría a supeditar cualquier acercamiento a ella bajo el signo exclusivo de relatos y semblanzas autobiográficas. Su experiencia cotidiana, su historia y sus crónicas no son formuladas y materializadas explícitamente en la obra plástica. La relación de sus obras con evocaciones personales llevadas al arte están intervenidas desde el momento en que los recursos dejan de ser la memoria y la palabra escrita -como palabra transformada en un hecho sustancialmente estético- y se transforman en el gesto caligráfico de la visibilidad. Según Xavier Antich (2000), este gesto se desarrollará más adelante como un recurso plástico-conceptual considerado determinante en los trabajos de Tàpies.

El rasgo esteticista de la obra de Antoni Tàpies, devenido uno de los componentes homogeneizantes que subyacen en su trayectoria artística, es sin duda el atributo que marca una diferencia rotunda respecto a la pretensión estética del arte *povertà*. "Las estrategias verbales permitieron al arte conceptual ser político, pero no populista. La comunicación entre las personas estaba subordinada a la comunicación sobre la comunicación" (Lippard, 2004: 21). La tendencia a minimizar la presencia del objeto distancia la obra de Tàpies del conceptualismo catalán y del *post-minimal* gracias a la nueva significación que alcanza la ausencia objetual, que es aún más patente en tanto que se reafirma por su rastro, huella o impresión dejados en la obra. Paradójicamente, esas 'ausencias presentes' son un referente tácito constante de lo no representado; es decir, de todo lo que, sin tener patencia, se insinúa a

través de la austeridad de los recursos plásticos y conceptuales.

El gesto y la acción rápida expresados por las huellas de las manos, graffiti o signos están combinados en la obra de Tàpies con una búsqueda del estilo y la forma, y con el refinamiento de un saber hacer, esto es, con un esteticismo consciente (Borja-Villel, 1999: 88).

Las obras de Tàpies son depositarias de un mundo de cotidianeidad que le es propio: en ellas se ven recogidas las impresiones que de lo real se ha formulado el artista. Poner el énfasis exclusivamente en el carácter biográfico de la obra plástica de Tàpies, con la intención de concebir un análisis teórico y una justificación a favor o en contra, no puede menos que ofrecer una visión parcial de la riqueza y la complejidad de su obra. En una entrevista publicada en *L'avenç* (2008), la respuesta de Tàpies en relación con la representación de las cosas del mundo y su recepción en el espectador, reza así:

És una preocupació que sempre he tingut, la de buscar l'eficàcia que poden tenir moltes coses sobre l'espectador, però ha de ser fet d'una certa manera. No has de quedar encaixonat en el blanc o en el negre, perquè en realitat no és així. Tot pot ser blanc i negre, a la vegada (Muñoz, 2008: 21).

La representación del mundo de Tàpies ha estado signada por esa particular visión que fue formándose en él como consecuencia de la complejidad y de las múltiples lecturas de su obra, que está cargada de amplias, ambiguas y paradójicas significaciones. Las interpretaciones y críticas que de la obra de Tàpies se realizaron en torno a la década de los años setenta y ochenta, también abarcaron el tema del realismo por oposición a su tendencia informalista, dentro del cual la obra de Antoni Tàpies fue un importante representante al canalizar sus inquietudes plásti-

cas y al abrirse paso en la experimentación artística. Michel Tapié en su momento reconoció el valor plástico de Tàpies y fue especialmente distinguido por él. No menos importante ha sido el controvertido tema del carácter social y político de su obra. Desde sus inicios, críticos como Alexandre Cirici-Pellicer interpretaron la iconografía tapiana como una suerte de tendencia opositora al contexto y desarrollo tecnócrata de la sociedad occidental del momento. Giulio Carlo Argan (1980) interpretó la obra de Tàpies en el contexto político con marcada determinación, encontró en él claros signos de ser uno de los mejores pintores y más grandes intelectuales del momento:

Ha il dono, così frequente negli spagnoli, di saper fare con lo sguardo il giro dell'orizzonte senza muoversi da dov'è (...). Il legame con la miglior cultura spagnola è profondo: con essa ha contrastato il disegno di Franco di ridurre la Spagna alla mediocrità culturale o al rango di provincia europea. La sua opposizione e il suo dissenso non sono stati clamorosi, ma fermissimi: a dispetto di Franco e della Falange, in quel grigio trentennio la Spaga è rimasta un paese culturalmente europeo. Certamente si deve anche a Tàpies se il regime non è riuscito a pasarse della repressione política alla regressione culturale (...) ¹¹ (Argan, 1980: s.p).

El resultado del movimiento alcanzado por Tàpies dentro de la sociedad catalana en particular, y española en general, en un tiempo de espacios cada vez más cerrados para el ejercicio de la opinión libre bajo el régimen franquista, le ha hecho figurar como un personaje ambiguo. Para los artistas conceptuales catalanes Tàpies

¹¹ "Él tiene el don, frecuente entre los españoles, de saber hacer con la mirada el giro en el horizonte sin moverse de donde está (...). El vínculo con la mejor cultura española es profunda: con ella ha contrastado el diseño de Franco de reducir España a la mediocridad cultural o al rango de provincia europea. Su oposición y su desacuerdo no han sido extraordinarios, pero sí muy firme: a pesar de Franco y de la Falange, en aquellas grises décadas España permaneció siendo un país culturalmente europeo. Ciertamente, se debe también a Tàpies que el régimen no haya pasado de la represión política a la regresión cultural". (Traducción personal)

aparece manifiestamente utilizado por el franquismo, acogido y protegido por el ideario político de cara a la imagen del régimen en el exterior.

Para Tàpies, la vinculación explícita a través de su obra fue motivo de arrepentimiento, y así lo expresó en una entrevista. "Cuando acepté participar en la Bienal de Venecia, en época de Franco, (...) no me di cuenta de la trampa en que caí y fui manipulado. Tomé la decisión de no participar en ninguna exposición oficial más del régimen" (Tàpies, 1980: 25). Para otros, incluido el propio Tàpies, eso es un claro desafío al gobierno dictatorial de Franco, sin que su arte haya pretendido ser exclusivamente un arma política contra el franquismo. A la pregunta de si el arte ha de ser autónomo respecto de la política, Tàpies respondió: "Sí, per a mi és molt important, perquè si no caus en el que succeïa en els països dictatorials, on el govern decidia qui era bon artista i qui dolent" (Muñoz, 2008:19). Como se ha expuesto al comienzo de este capítulo, si uno de los niveles de interpretación de la polémica parece descansar en las diferencias conceptuales y estéticas entre los artistas del conceptualismo catalán, como Antoni Muntadas, Jordi Benito, Francesc Abad, Robert Llimós, Antoni Mercader, entre otros, y el propio Tàpies enfrentado a ellos, el otro nivel de lectura se desprende de la marcada diferencia que los conceptualistas quisieron establecer respecto a lo que para ellos representaba el arte políticamente comprometido. Manuel Borja-Villel ve en la obra de Tàpies uno de los mecanismos individuales artísticos para expresar, representar y protestar de manera silente contra las limitaciones y prácticas políticas generalizadas como restrictivas del desarrollo de los pueblos.

Furthermore, anguish was regarded on many occasions as the only possible way of expressing that protest. In consequence, Tàpies' Works were not perceived as having an immediate political repercussion in a specific historical situation, but rather as representing a more general condemnation of society at large¹² (Borja-Villel, 1991: 75).

La posición alcanzada por Tàpies tras el reconocimiento y la notoriedad de su obra a comienzos de la década de los años setenta, parecía contradictoria con una obra que era producto exclusivamente de las circunstancias socio-políticas del momento.

La concepción que los artistas conceptuales catalanes tenían de la noción de vanguardia y del papel que debía representar el artista dentro de la sociedad, era contraria a la visión de Tàpies. "Así, pues, el artista desde su marginación, se opone abiertamente al sistema y al artista privilegiado coloso defensor de sus privilegios adquiridos "en" y otorgados "por" el sistema" (Abad et al., 1973: 22). Valga señalar que se trata de un extracto de la respuesta del Grupo Conceptual español, en la que condenan la actitud de Tàpies al considerarlo partícipe de la deteriorada ideología del artista y de la sistematización de la obra como una mercancía entre la clase social dominante.

No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-establishment en los años sesenta se centraba en la desmitificación y desmaterialización del arte, en la necesidad de un arte independiente" (Lippard, 2004: 17).

¹² "Además, la angustia era considerada en muchas ocasiones como la única forma posible de expresar la protesta. En consecuencia, las obras de Tàpies no fueron percibidas como una repercusión política inmediata en una situación histórica específica, sino, que representaban una condena más general de la sociedad en general." (Traducción personal)

Para los conceptualistas catalanes, Tàpies se había distanciado de la realidad como resultado de sus nexos con los dispositivos de comercio cultural del sistema, y en cierto modo personificaba en su rol de artista al 'sistema mercantilista' dentro de la dinámica del mundo del arte. Para ellos la 'obra' y el 'nombre' se transformaron en el 'nombre' y la 'marca' de un producto más. Veían en él al espíritu dócil consciente de haber aceptado la 'mecánica mercantilista' como el menor de los males (Abad et al., 1973).

Sin embargo, Tàpies defendió la importancia de la expresión autónoma de la pintura y la posibilidad de incidir y modificar la sociedad mediante el arte. Los conceptualistas, opuestos a esta finalidad, pretendían devolverle al arte su lugar originario en el seno de la colectividad sin diferenciar la dinámica artística de la social, optando por una pretendida estructuración sistemática de la creación al prescindir formalmente de la pintura. Borja-Villel lo resume afirmando que tales "(...) metodologías pretendían socavar y desplazar el concepto de la obra de arte como objeto sublimado e impedir su incorporación al sistema" (Borja-Villel, 1988: 201). En ese momento, la praxis conceptual está en desuso en los centros artísticos europeos y norteamericanos, que se habían venido a menos y eran espectadores de cómo ellos mismos habían sido absorbidos por el sistema de distribución artístico fuertemente criticado. En este sentido cabe preguntarse si los conceptualistas españoles fueron uno de los últimos reductos conceptuales, vanagloriándose de ser 'originalmente vanguardistas'.

El empeño por desacreditar el valor del trabajo plástico de Tàpies no trascendió el círculo local. Tras este polémico período contra la estética conceptualista, Antoni Tàpies publicó sus reflexiones estéticas en 1974, en su obra *L'art contra l'estètica*. Veamos una definición sobre el arte publicada en aquellos momentos por Tàpies:

L'art –repetim-ho- continua essent, per a mi, una gnosi i una moral com en totes les grans tradicions estètiques. L'artista tracta, a través de l'obra, de conèixer les coses, el món, la realitat. L'art és ara, com sempre, un fenomen d'investigació del coneixement (Borràs, 1975 en Tàpies, 1996: 72).

En esta definición se manifiesta una visible insistencia “-repetim-ho-”, en la noción general que tenía Tàpies del arte y del papel del artista, que fue ampliamente criticada, como hemos visto, por los conceptualistas. Pasados un par de años después de 1975, puede dar la impresión de que la crispación de los años de la polémica se diluye dejando paso a un clima en apariencia más relajado. Cirici-Pellicer, por su parte, señala el carácter propulsor de la obra de Tàpies de los años setenta y comienzos de los ochenta, capaz de incidir en los cambios sociales de una España que transitó hacia la posibilidad de re-estructuración política a partir de 1975, cuando el franquismo asiste a su propio final con la muerte del dictador.

Los efectos e influencias de los conceptualistas no parecen trascender directamente en la trayectoria plástica del Tàpies de esa década; la semejanza con movimientos como el *povera* o el *post-minimal*, anteriores en su obra respecto a los artistas conceptuales, ha tenido un alcance mayor en la propia formalidad sin restarle valor e importancia al hecho de la experimentación realizada por Tàpies dentro de ellos. El sentido estético de Tàpies deviene de la visión y proximidad propia sobre los objetos, y de los objetos más cotidianos reconvertidos en recursos de expresión de la realidad. Sus conceptos están estrechamente vinculados a la comprensión de ella como fuente de conocimiento y reflexión. Consideradas la estética conceptualista y la estética de Antoni Tàpies a la luz de la crítica más contemporánea, aunque en su momento hubo tensiones que favorecieron alternativamente a unos y a otro, dicha crítica terminó decantándose por una obra, la de Tàpies, cuya

trayectoria en ese momento encontró el espacio y el lenguaje capaz de manifestar el complejo sentido heterogéneo de la realidad e incidir en el gusto de una época.

La decadencia del conceptualismo catalán también contribuyó a dejar un espacio privilegiado de protagonismo a la obra de Tàpies y al resurgimiento de la pintura. Lo estetizante de su obra deviene evidente en la medida en que surge reforzado al término de un proceso de discrepancia, a la vez que las circunstancias de la polémica han hecho notorio cuán frágiles en sí mismos resultaron los cimientos estéticos del arte conceptual. Este arte agotó su propia imposibilidad temporal de materialización de la idea: un agotamiento que se contrapone a la recuperación de la práctica de la pintura, que, en el caso de Tàpies, renace de la autorreflexión.

La inagotabilidad del sentido estético del Informalismo ha determinado, de manera fundamental para Tàpies, el recurso del ensayo permanente de técnicas y la ampliación de las posibilidades formales ante cada uno de sus arriesgados procesos plásticos. En tal sentido, Antoni Tàpies, al retomar la pintura, generó en sus realizaciones pictóricas un inefable cambio en el que predominó la ausencia matérica. A ello hay que sumar la concepción de la superficie de la obra, que será revestida prácticamente en su totalidad con materiales pictóricos bañados con un barniz, el cual se utilizará como un recurso visual plástico más.

CAPÍTULO 3

ETAPAS DE LA POLÉMICA



3.1 Fase inicial de la polémica: “Arte conceptual aquí”, marzo 1973

El primer artículo sobre el que se desarrollará la polémica entre Tàpies y los artistas conceptuales catalanes lleva por título “Arte conceptual aquí”¹³ (anexo 1.1). La metodología utilizada por Tàpies para abordar el tema del arte conceptual se basó en el análisis comparativo, no llegando a ser del todo exhaustivo ni con criterios rigurosos. El punto de partida ha sido su aproximación al arte conceptual internacional analizando, en primera instancia, las motivaciones de este arte así como su recepción por parte de un ámbito más crítico de la sociedad. A partir de este primer resultado, Tàpies aborda el arte conceptual español en un intento de establecer parámetros comparativos y de interpretación desde sus consideraciones como artista plástico. Su fuente principal no serán las experiencias directas que podía valorar como espectador de obras conceptualistas catalanas. Recurrirá en todo momento a fuentes de segunda mano, y se basará en los ‘comentaristas’: un término con el que Tàpies se refiere en su texto no sólo a cualquier persona amateur del mundo del arte, sino especialmente a aquellas que venían de un sector más crítico, y también a sus propios gestores y promotores culturales. Es de considerar, además, que en sus textos se entrevé una de las referencias claves para Antoni Tàpies a la hora de acercarse al fenómeno conceptual: el conceptualismo desarrollado en la escena internacional en general. Sobre esta base, su crítica hacia el arte conceptual catalán estuvo matizada por elementos comparativos en los que cualquier propuesta experimental arriesgada del ámbito europeo o norteamericano tenía auténtico valor. Con esta actitud de pseudo-teorización, subvaloraba las propuestas creadas por los grupos experimentales locales.

¹³ Artículo escrito por A. Tàpies en *La Vanguardia Española* (14 de marzo, 1973), y con el que se inicia la polémica con los artistas conceptuales catalanes. Dicho texto también se recoge posteriormente en *El arte contra la estética*, 1978.

En su análisis, Tàpies ve como punto de partida del cambio de perspectiva de los nuevos ismos, la asociación establecida entre su denominada 'incisiva poesía' y el resto de manifestaciones artísticas. Estas manifestaciones se movieron por la inquietud que llevó a los conceptuales hacia una diversificación y reinterpretación de los alcances del arte: un arte que fue revisado desde los distintos ámbitos de la creación y expresión. Tàpies anhela superar el horizonte artístico de las vanguardias de dos maneras: al convertirse en el detonante de diversas formas como: el *minimal art*, el arte *povera*, el *land art* o el mismo *happening*, y al hacer eclosionar el arte de la sociedad en el ámbito de la vida y de la experiencia de la existencia. "Todo un entusiasmo deseoso de ampliar la idea de «obra de arte» con un saludable «ejercicio creativo»" (Tàpies, 1978: 73). A su vez, Tàpies reconoce como plausible la intención de volver a las raíces de los silenciosos sentidos del arte y de la poesía, materializados en novedosas propuestas. Tal vez esos mismos sentidos han estado siempre latentes y sólo una percepción diferente de la realidad posibilitó redescubrir estos significados, que más tarde serán expresados con lenguajes experimentales aún más audaces que los conquistados por las vanguardias artísticas o por la pintura. "Nuevas maneras de presentar el hecho artístico, poético, teatral, sonoro (...) para hacerlo más eficaz (...)" (Tàpies, 1978: 73).

Rosa Queral (2005), comisaria de la muestra *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, explica el fenómeno del conceptualismo a partir del presupuesto de que toda idea es susceptible de ser materializada y lo describe así:

El hecho de dar cabida en el proceso creativo a mecanismos procedentes de la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, la antropología, la política, la lingüística, los mass-media, la cultura popular, la ecología, la ciencia, la arquitectura, la música o la tecnología acabó con la división de las prácticas artísticas en compartimientos estancos (Queral, 2005: 16).

La idea de proyecto asociada a la síntesis de las artes, como principio generador y única realización artística, fue asumida por Tàpies de manera incuestionable y entendida como la conjunción de distintas expresiones artísticas en una sola puesta en escena. Es una idea valorada por él cuando se trataba del arte conceptual internacional. Sin embargo, los procesos artísticos de los artistas conceptuales catalanes también se guiaron por el espíritu impetuoso del conceptualismo internacional. A fin de cuentas, las inquietudes artísticas del conceptualismo catalán y el internacional coincidieron en la búsqueda de medios de expresión novedosos, capaces de materializar sus ideas. En opinión de la crítica Rosa Queral, la evolución y experimentalidad del lenguaje conceptual catalán logró distinguirse debido a la complejidad de aportes y metodologías que le enriquecieron.

Ya no interesaba tanto seguir un hilo unidimensional o conocer una especialidad de un modo sistemático y exhaustivo, como integrarse en una suerte de cultura-mosaico hecha de fragmentos dispersos, en la que cada disciplina aportaba metodologías de trabajo diferentes, y sobre todo, privilegiaba la formación de ejes conceptuales que servían de elementos aglutinantes a partir de los cuales se proyectaba la obra (Queral, 2005: 16).

No obstante, Tàpies reconoce la eficacia de la incorporación de los nuevos lenguajes a 'nuestra existencia', pero solo en relación a las manifestaciones conceptuales del ámbito internacional. Y he aquí una de las contradicciones entre lo que para él es admisible del arte conceptual general pero no del conceptual catalán. En ninguna parte inicial del artículo de prensa hace referencia al aspecto 'político' como una de las esferas del arte que puede incidir en 'nuestra existencia'. Pero el arte conceptual no ha surgido meramente para ser incorporado unidireccionalmente en ella, como ocurre con la pintura o la escultura. Quizá esta visión sesgada de Tàpies desluce el propósito de reciprocidad del arte conceptual. El artista quería

incorporarlo a la vida bajo una comprensión pluridimensional del arte, es decir, no solo desde la propuesta de una visión diferente y extensa de las formas y expresiones del artista, sino de la experiencia estética como una forma de experimentación a la que el espectador puede pertenecer: en la que puede ser cómplice e igualmente ejercer un papel protagónico como el resto del colectivo participante.

A juzgar por las ideas expresadas en el artículo en cuestión, el conocimiento de Tàpies sobre el arte conceptual no surgió como fruto de una experiencia directa porque en ningún pasaje de los textos relata haber experimentado vivencia alguna frente a las acciones realizadas por los miembros de la agrupación conceptual, como por ejemplo, la de Jordi Benito. Tampoco parece haber sido espectador de las obras de Posantí y ni siquiera menciona ser partícipe de las propuestas de uno de los conceptualistas más internacionales, Antoni Muntadas, cuyas obras se han exhibido tanto en Cataluña como en Nueva York.

En contraposición a ello, es de destacar que la consistencia de la crítica realizada por Tàpies se fundamentaba en el hecho de describir y analizar el fenómeno de los nuevos lenguajes gracias a la experiencia directa de críticos y artistas en el papel de espectadores activos de las experiencias procesuales. Esto solo consigue poner al descubierto una situación: que tanto un texto como "Arte Conceptual aquí" como los restantes escritos vinculados a la polémica, parten del análisis y síntesis de opiniones y enunciados generales de segunda mano sin profundizar demasiado. La experiencia personal y directa de Tàpies frente a las muestras de arte conceptual debió ser en gran parte la fuente del debate. Sin embargo, se infiere que el conocimiento obtenido por Tàpies acerca del desarrollo de las experiencias conceptualistas debió estar mediado por la experiencia -acaso pasiva- de algún informante o alguien que le podía haber contado casos. Profundizar en el conocimiento y ex-

perencia del arte conceptual llevaba implícito no solo acercarse a esta praxis, sino especialmente ahondar y confrontar su obra como referente de la polémica.

También era necesario debatir sus conceptos clásicos de pintura y arte -trabajados y madurados a partir de un lenguaje propio- y adentrarse en las posibles limitaciones de su trabajo: unas limitaciones que eran parte de los reclamos que los artistas conceptuales mantuvieron con él y su obra. Algunas interrogantes surgen a este respecto. ¿Conceptualizó Tàpies los enunciados teóricos de las obras experimentales de los artistas catalanes conceptualistas? ¿Se puede hacer crítica sobre un arte procesual sin haber participado in situ de las expresiones corporales, del video art, entre otras, y desconocer en esencia el alcance como experiencia personal y colectiva de los proyectos conceptualistas? Desde el punto de vista de la crítica del momento de la polémica, ¿Era requisito necesario haber presenciado, vivido, experimentado la puesta en obra del arte conceptual, dada su naturaleza efímera para fijar posición en su contra? ¿O bastaba con asumir el papel de 'crítico' sin haber sido espectador ni partícipe de la diversidad de propuestas conceptuales, con la consecuente y cómoda situación de polemizar desde la pasividad impuesta por una tradición plástica en la que Tàpies, hasta ese momento, figuraba principalmente como artista? Estas interrogantes se van despejando a continuación a partir del análisis del artículo.

Abordar la crítica minuciosa del arte conceptual catalán requería el ejercicio teórico de conocer el tema en profundidad. Alcanzar ese conocimiento era ser parte de lo que el 'conceptualismo' no solo se proponía desde los proyectos, las ideas y la palabra, sino también desde otros ámbitos, como el de las acciones, las intervenciones urbanas, las proyecciones, las experiencias en parajes naturales, en galerías y en espacios acondicionados por los artistas. En definitiva, desde la materialización

y desmaterialización de toda puesta en escena. De allí que la pretensión crítica del artículo de Tàpies no alcance más que una exposición resumida y generalizada, con pocos instrumentos metodológicos y teóricos para legitimar al arte conceptual catalán y ponerlo en igualdad de condiciones que el arte conceptual internacional.

La mayoría de críticos activos en el marco de esa generación (con las únicas excepciones de Valeriano Bozal, Simón Marchán Fiz, Alexandre Cirici y Joaquim Dols) no supieron identificar ni las bases comunes ni las características diferenciales del Arte Conceptual Español respecto al Arte Conceptual internacional. Por el contrario, se esforzaron en emplazarlo en la vía de un incoherente análisis formalista, algo que por definición resulta inviable en el Arte Conceptual, con la intención de atribuirle un mimetismo absurdo, discutible e incierto con respecto a las propuestas internacionales. Con esa postura, la crítica demostraba un provincianismo mayor que el de los propios artistas (Parcerisas, 2007: 336-337).

En base a esta afirmación, cómo no ver las pocas herramientas y la poca efectividad del intento de Antoni Tàpies de desentrañar los sentidos teóricos y artísticos de quienes le declararon verdadera aversión plástica. Como veremos, la confrontación de los artistas conceptuales se basa en un trabajo teórico fundamentado en el conocimiento de la tradición artística occidental y española que les permite hacer una crítica revisionista capaz de sacudir los cimientos prácticamente inamovibles de un Antoni Tàpies consagrado. Tàpies, en su momento, también trazó una línea divisoria entre la pintura tradicional y la vanguardia hasta llevar al límite la expresividad pictórica mediante novedosos materiales y técnicas, aunque siempre estuvo vinculado al eje esencial de un arte objetual pero nunca conceptual, procesual o performativo.

Por otra parte, Tàpies llega a enumerar en su artículo la diversidad de propósitos del conceptualismo internacional, como por ejemplo las tendencias de inclinación más científista, estrechamente unidas a la lingüística y la sociología, con la obligada mención a artistas como Sol LeWitt (1928 - 2007), o también a otros artistas que compartieron una concepción casi religiosa, menos racional y más mística, del arte. Este es el gesto propio de Tàpies: evocar cualquier signo o evidencia de arte místico en artistas contemporáneos y vincularlo precisamente a la experiencia plástica en los inicios de su carrera dentro del surrealismo y al conocimiento obtenido de los koans Zen. Dicho por Tàpies

Toda una gama de propósitos, desde los concebidos casi religiosamente, que con Sol Lewitt y otros se quieren ilógicos y más místicos que racionalistas (hacen pensar en ideas surrealistas y en los koans Zen), hasta otras vertientes de intención más científica, con incursiones en la lingüística o la sociología (Tàpies, 1978: 73).

En resumen, según Tàpies, todas estas expresiones experimentales supusieron el desarrollo de ciertos logros materializados en varias categorías de objetos: los objetos de mera ejecución, los objetos de tipo artístico y los objetos antiartísticos. Estas expresiones pasan a conformar la simplificación de un tipo determinado de tendencia, y en ellas el propio Tàpies da más peso a la experimentación que las sustentan, desacreditando lo que él llama intenciones 'ideológicas y subversivas'. Con esta orientación, está claro que para Tàpies el arte conceptual internacional, y también todo tipo de manifestación artística, debía estar estrechamente vinculado a un cuerpo sustancial ideológico, al ser el fundamento teórico y norte de cualquier propósito plástico. Sin embargo, el "Arte Conceptual abrió el camino de la crítica a la institución artística desde cualquier punto de vista y, sobre todo, un frente de ataque feroz al mercado" (Parcerisas, 2007: 20).

Con o sin un propósito ideológico expreso, este ataque a los mecanismos de comercialización del arte no es exclusivo de los artistas catalanes, tal y como Antoni Tàpies expresaba. Al contrario: es parte inherente y decisiva del propósito de la crítica surgida desde los mismos artistas conceptuales, incluso los anteriores a ellos, como lo demuestran las prácticas que la agrupación artística Fluxus desarrolló durante la década de los años sesenta: "(...) es informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón: en el movimiento Fluxus, figuran artistas como Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas, entre otros." (Vásquez, 2009). Todos ellos introdujeron cambios que revolucionaron completamente los tradicionales conceptos expositivos, fusionando la obra de arte-documento con el catálogo-exposición en una mezcla indisoluble. Esta mezcla era conceptual hasta el extremo de prescindir del objeto artístico, que era diferente de la producción del texto-documento, o centrándose, por ejemplo, en la dimensión de la vida como obra expositiva (donde el sujeto pasa a ser objeto, el diálogo con el objeto desdibuja sus fronteras y se elabora desde la dimensión de la vida, del pensamiento y de la voluntad).

Tàpies hace un reconocimiento de la situación de las vanguardias en España respecto al surgimiento de los cambios suscitados en el arte internacional, a sabiendas del desfase circunstancial y temporal que le son propios. Sobre ello Victoria Combalía (2005) ha afirmado que una de las razones por las que el arte conceptual entró con retraso en la escena de la cultura española fue:

(...) debido al aislamiento impuesto por la dictadura franquista; si el arte conceptual en Estados Unidos, Inglaterra y Alemania surgió entre 1965 y 1975, en España apareció, como hemos visto, con varios años de retraso (deben mencionarse, sin embargo, los precedentes de Tàpies, el grupo Zaj (Combalía, 2005: 21).

En su texto, Tàpies llegó a considerar incluso un sentido intuitivo de transformación en el arte, aproximándolo a la aparición de cualquiera de los ismos más notorios de los países europeos, según donde surgiesen. Pero una lectura más cercana en el tiempo sobre el fenómeno del arte conceptual ha llevado a Victoria Combalía a creer que, "contemplamos la cuestión de la innovación, hoy en día, con ojos diferentes a los de los años setenta" (Combalía, 2005: 21). Tal reflexión la veremos en esta investigación, con los intentos por parte de Antoni Tàpies de especular sobre los cambios producidos en la percepción y experiencia artística catalana, que le llevaron a replantearse los términos de la polémica.

No es difícil creer que, a pesar de ciertas ideas expresadas por Antoni Tàpies en su texto, resultó importante para sí mismo el hecho de haber iniciado un proceso de teorización relacionada no solo con su propia obra, sino que también lo fue el haberse acercado otras formas de expresión artística orientadas por conceptos y materializaciones absolutamente contrapuestas a sus proyectos plástico-escultóricos. Esto no es sinónimo de haber desentrañado el alcance del arte procesual, ni mucho menos de haberlo aceptado en su legítimo estatus dentro de la historiografía del arte catalán. Pero, en un sentido más generalizado, tales reflexiones podrían enmarcarse en el desarrollo artístico como parte esencial del proceso de creación de Tàpies. Los continuos escritos demuestran que Tàpies rápidamente se plegó a esta fórmula reflexiva para llegar a sus adversarios no solo de manera discursiva y en respuesta a los escritos realizados por los artistas conceptuales que le increparon, sino posiblemente como un ejercicio dialéctico. Mediante este ejercicio pudo dilucidar tanto la validez del arte opuesto a su experiencia en el papel de artista y creador como la reafirmación de su práctica informalista y el potencial intrínseco en el género del lenguaje pictórico a finales de los años setenta.

Entrevistado por Borja-Villel, Tàpies da su opinión sobre la relación entre su obra y lo que escribe: "Hay un poco de todo. En algunos artículos, el centro de mis reflexiones es el fenómeno cultural o artístico en general, en otros es mi propia obra. (...)" (Borja-Villel, 1991: 172). Las reticencias de Tàpies a apoyar y comprender el fenómeno del arte procesual se muestran veladas y de origen diverso, pero podría considerarse, entre otras, el hecho de haberlo relacionado indiscriminadamente con el arte conceptual internacional. Esta comparación la utilizó para subvalorar el conceptualismo local, y, por suerte, solo fue superada por los estudios especializados posteriores que redefinieron la esencia y el papel del arte conceptual español. "Desde una perspectiva global y de las diferentes praxis, la manifestación del Arte Conceptual tuvo lugar de forma desigual y diversa, híbrida y heterogénea [...] por lo que finalmente habrá que hablar de «Conceptualismo» en lugar de «Arte Conceptual»" (Combalía, 2005: 26).

Esta redefinición fue introducida por la historiadora y crítica de arte Victoria Combalía, en una de las investigaciones más versadas en el estudio del Conceptualismo en España. A partir de esta consideración, el artículo de Antoni Tàpies "Arte Conceptual aquí" queda en cierto modo en evidencia al referirse a los al arte Conceptual. "Toda una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes" (Tàpies, 1978: 74). La crítica se muestra ajena a la esencia de la agrupación conceptual, expresada de modo aproximativo y sin matices ni profundidad teórica. La interpretación de Tàpies no pasó del intento de organizar *grosso modo* la irrupción de esta corriente artística que rompió con toda la tradición anterior y de la que él mismo formó parte. Tàpies no profundiza en el conceptualismo sino que se desliza superficialmente por él sin establecer las conexiones que

originan sus expresiones procesuales. "En *La Vanguardia Española* Tàpies criticó la versión local del Arte Conceptual que promovían los artistas jóvenes, tildó de «tendencia» todas sus manifestaciones y reivindicó una tradición local de arte concepto" (Parcerisas, 2007: 239).

Llama la atención que Tàpies haya visto en la denominada tendencia conceptual catalana una manifestación con "variadas y contradictorias declaraciones de sus protagonistas, que ya casi no se puede denominar así de tan poco dogmática como es, de tan abierta y con intenciones más explorativa y experimentales que ideológicas y subversivas" (Parcerisas, 2007: 239). La cuestión que realmente se reveló con claridad fue que en la proyección inicial del conceptualismo, su definición estuvo determinada por la diversidad esencial de expresiones, una diversidad de experiencias artístico-estéticas que fueron vistas insustancialmente por Tàpies como contradictorias. Es decir, los primeros signos de lo que originalmente relacionaba las pretensiones conceptuales con el arte accional por su diversidad y su asociación con la música, la danza o la poesía, determinaron el origen de un lenguaje capaz de reunir, simultáneamente y sin objeciones, múltiples interpretaciones corporales, sonoras y/o visuales. Su esencia plural, de inmediata captación gracias al recurso conceptual y experimental, no desveló, según Antoni Tàpies, el acentuado y expreso sentido crítico a la tradición de la pintura o la escultura -el cual es determinante para la revisión del arte contemporáneo. En este sentido, Tàpies redujo el conceptualismo, de manera personal, a una serie de interpretaciones simplistas. Por ejemplo, denominó a los conceptualitas como 'tendencia', determinó que la pluralidad era una 'contradicción' antes que una fuente de ricas relaciones e interpretaciones, y en su 'apertura' halló poco dogmatismo. ¿Tal vez dejando entrever que el arte por naturaleza ha de ser dogmático a rajatabla? También desvió la mirada de la verdadera lectura de un arte revolucionario tanto por

el lenguaje como por sus expresiones, así como por sus pretensiones iniciales, al reprobar tanto su definición como sus características.

Por poco que uno haya buceado en el movimiento simbolista, en las celebraciones surrealistas y especialmente en las historias de las religiones, las mitologías, las ceremonias y los rituales, no le pueden extrañar estas formas “degradadas” o “secularizadas” que a menudo practica el arte de hoy, con la misma finalidad de “arrebatos”, física y moralmente, en un sentido determinado (Tàpies, 1978: 74-75).

Por su incompreensión ante las implicaciones del arte conceptual, Antoni Tàpies logró con su actitud simplificar el uso de las herramientas inherentes a la investigación, como por ejemplo la de contrastar la información. Para dar con las claves del arte conceptual no había que ‘bucear’ o ahondar en movimientos artísticos pasados -o en referentes de otras disciplinas o actividades de expresión grupal como la religión- y utilizarlos como método directo de yuxtaposición para que se diera la coincidencia exacta, la interpretación justa o el acercamiento místico o clarividente. Esas claves estaban al alcance de la mano, en las continuas demostraciones del arte conceptual, en sus escritos y en los intentos por teorizar y describir la orientación de tales manifestaciones. No estaban en los libros ni en los manuales de historia de las religiones o de los movimientos artísticos pasados sin vinculación con el arte accional. Sobre el conceptualismo catalán Juan Albarrán destaca:

(...) el hipercriticismo de las últimas obras del Grup de Treball (GdT), producto autóctono de la hipermaterialización conceptual de la teoría, plataforma aclamada (y autoproclamada) como el mejor ejemplo de la confluencia entre la crítica socio-política, militancia activa y experimentación artística. En cualquier caso, uno de los elementos más característicos del conceptualismo practicado en el Estado español en la década de los setenta es, sin duda, la profusión de

performances, que respondía a la citada pobreza en la materialización de las obras y a la necesidad de dar cauce a toda una serie de reivindicaciones políticas (Albarrán, 2012: 109).

Por poner un ejemplo, Lluís Utrilla realizó la obra *Laberinto* (1972), una acción/instalación que propiciaba inusitadas e irrepetibles performances propiciadas por la continua visita/intervención del público. Veamos la descripción que hizo Cirici-Pellicer de la misma.

Era un Laberint que ocupava 60 m2, amb camins i cambres, també formats per parets o cortines de plàstic, on hi havia indrets privilegiats per a encontres, i on era possible de seure o d'ajoure's. Els espais s'hi trobaven formant una espècie de contrapunt, entre les parets blanques, la llum també blanca i la música d'Albinoni, i d'altres murs vermells, amb elements lluminosos excitats per llum negra i amb música de Led Zeppelin. Testes de maniquí tallades i d'aspecte sagnant hi introduïen un terribilisme «kitsch» (Cirici, 1980: 92).

La puesta en escena del *Laberinto* implicó un juego entre dos ambientes cuyos componentes perceptivos en cada uno de los espacios fluían armónicamente. Lluís Utrilla concibió los espacios en conjunto como un lugar donde experimentar una experiencia sensorial llena de tensiones, que incidía en los participantes más allá de la mera percepción adentrándose en el estudio psicológico de sus comportamientos. Además, una de las acciones preparadas para esta obra la componían unas parejas de jóvenes con los ojos vendados, y era “desencadenadora d'unes operacions de reconeixement dels espais i d'un establiment de contactes humans” (Cirici, 1980: 92). Por otra parte, Lluís Utrilla preparó una segunda acción completamente efímera gracias a la singular participación espontánea de unos treinta niños, que en pocos minutos echaron abajo el montaje de la obra.

Aquest entornament ens dóna ocasió de parlar del paper de Lluís Utrilla com organitzador de primera importància, a l'època del conceptualisme. El local de la Caixa, al carrer d'Amadeu Vives, durant força temps fou el centre més actiu on pogueren realitzar els seus projectes artistes tan diferents com Carles Pazos (...) Josefina Miralles (...) Olga Pijoan (Cirici, 1980: 92).

La mencionada obra de Lluís Utrilla, escogida entre una larga lista de ejemplos posibles de los artistas conceptuales, impuso una recepción del arte completamente distinta. También impulsó la creación de modelos de interpretación y acercamiento a la obra conceptual que difícilmente podían hallarse, como creyó Tàpies, en descripciones de episodios y de prácticas religiosas o en obras artísticas anteriores, cuestionando así incluso el carácter moral de estas prácticas experimentales al llamarlas 'formas degradadas' o 'secularizadas'.

El cas Utrilla ens sembla especialment significatiu a la claror d'aquesta reflexió, perquè la seva activitat ens apareix molt especialitzada en una lluita contra les situacions ocasionades per les dificultats d'aquella època. La successió de les seves aportacions, amb la pintura informalista, primer, després amb els entorns, més tard amb les accions tàctils, i per fi amb les «lectures», sembla obeir una progressió lineal cap a un determinat tipus d'alliberament (Cirici, 1980: 91).

El potencial de una obra pictòrica informal, como ha sido el caso de la de Utrilla, trascendió progresivamente el concepto tradicional de la plástica y alcanzó diversos niveles de experimentalidad artística en la consecución de su trabajo creativo. Contrariamente, el caso de Antoni Tàpies es una clara demostración de la continuidad de un lenguaje derivado de una visión particular, desde la que formuló con tono irónico y, hasta cierto punto peyorativo, los posibles sentidos de obras como la de Utrilla. Al intentar establecer asociaciones directas entre lo que

significó el cuestionamiento y transformación de las acciones aportadas por los artistas conceptuales -mediante representaciones realizadas en eventos colectivos o individuales- y el conjunto de prácticas pertenecientes a los rituales de dogmas y religiones de índole muy distinta al arte conceptual, Tàpies no aportó diferencias relevantes para el acercamiento al arte procesual, sino que fueron más bien poco iluminadoras para comprender el fenómeno procesual.

Basta pensar –éstos no son más que unos pocos ejemplos entre otros muchos- en el camino que va desde el Hata Yoga o algunos ejercicios tántricos hasta el llamado body-art, o desde la ceremonia de la misa y la comunión colectiva hasta el mismo deseo de “participación” que se quiere en las celebraciones de arte actuales (...) la casi deglución de una “forma sacralizada” cuando alguien se la lleva a casa... e incluso los “envíos postales” –invitación, catálogo, presentación- tan caros también a los conceptuales (Tàpies, 1978: 74).

De forma notoria y a modo de conclusión, encontramos que las verdaderas contradicciones de Tàpies, desarrolladas en el artículo analizado, han quedado manifiestas a partir de un discurso en el que alternó la franca aceptación del arte conceptual internacional, y la negación y crítica expresa del arte conceptual catalán. En otro sentido, entrevistamos la reivindicación de una tradición conceptual catalana iniciada por los objetos poesía, las acciones poéticas y los espectáculos de su amigo Joan Brossa, en relación a la rotundidad con la que restó valor a las perspectivas de la estética conceptual.

3.2 Documento-respuesta: Tàpies/grupo conceptual español, mayo 1973

Tras la publicación del artículo de Tàpies en *La Vanguardia Española* (marzo, 1973), los artistas del grupo conceptual catalán, *Grup de Treball*, escribieron una respuesta¹⁴ firmada por todos sus miembros: "Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Alicia Fingerhut, Simón Marchán, Antoni Mercader, Jordi Morera, Antoni Muntadas, Carlos Pazos, Olga Pijoán, Pere Portabella, Manel Rovira, Jaume Sans, Carlos Santos, Enrique Sales, Dorothée Selz, Lluís Utrilla" (Abad et al., 1973: 22) (anexo 1.2). En ella se expusieron las ideas que se analizarán a continuación sobre la base de la publicación que tardíamente apareció en *Nueva Lente* (1973), tal y como se ha explicado en el apartado 2.1 de esta investigación. Como consecuencia del artículo de Tàpies, "els joves artistes conceptuals se senten primer ferits i després marginats, ja que envien el seu text a l'aleshores director de *La Vanguardia Española* (...) i no apareix publicat" (Parcerisas, 1999: 37).

El *Documento-respuesta* inicia con una aclaración digna de mención respecto al escrito de Tàpies. Los artistas conceptuales vieron en dicho escrito una ausencia de argumentación y de metodología de trabajo:

(...) nos creemos con la obligación de recurrir al espacio de esta misma sección por considerar que de la lectura del mencionado artículo se desprenden formulaciones respecto al fenómeno de la vanguardia artística que (faltas del mínimo planteamiento metodológico) impiden una interpretación crítica y, por tanto una "toma de postura" respecto a dicho fenómeno, por parte del lector (Abad et al., 1973: 22).

¹⁴ El artículo, inicialmente sin título, posee fecha del 1 de mayo de año 1973. Le fue enviado a Horacio Sáenz Guerrero, director en ese entonces de *La Vanguardia Española*, como respuesta al artículo de Tàpies, sin embargo, esta respuesta no fue publicada en su totalidad.

Para Parcerisas, los términos de la polémica no alcanzaron completamente la trascendencia teórica que en sí misma parecía contener. El hecho de direccionar los esfuerzos en materializar los proyectos experimentales gracias a la dinámica organizativa y programática de la que dispusieron, permitió, con mayor fuerza, hacerse visibles y notorios en diversos espacios y eventos artísticos de la ciudad y sus alrededores.

De fet, a partir del Document-resposta a Tàpies i la polèmica que apareix en diferents mitjans de comunicació, el debat ideològic de l'art conceptual a Catalunya està servit. Amb temps, no s'aprofundeix gaire més en l'autoanàlisi de la pràctica artística, si bé es consolida una nova actitud, es passa a la acció i es posen en pràctica els postulats defensats tant en el text de Banyoles com en aquest document (Parcerisas, 1999: 36).

La crítica de los artistas conceptuales se basará en las siguientes ideas:

3.2.1.- El cuestionamiento de las citas utilizadas por Tàpies

Éste es un elemento que, como ya ha sido señalado en el capítulo anterior, da un carácter generalista y poco serio desde el punto de vista de la investigación y del posicionamiento sobre arte de vanguardia. Tàpies debilita su argumentación al faltarle una base crítica y teórica. "Las citas que utiliza [Antoni Tàpies] como referencias culturales para reforzar sus puntos de vista, no sólo no son exactas, sino que en algunos casos deforman gravemente su significado" (Abad et al., 1973: 22).

3.2.2.- El acento subjetivo y 'paternalista' predominante del artículo

Ésta es otra de las críticas que se le hacen a Tàpies, así como también el enfoque tradicional ante los conceptos de 'arte' y 'artista' expuesto en base a sus ideas nada contrastadas, por no dejar de mencionar que:

(...) lo más sorprendente es la carga de adjetivos (...) y la necesidad de justificar su posición y actitud atacando una determinada práctica artística, por el hecho de que evidencia las contradicciones del medio cultural en el cual se desenvuelven "el artista y su obra" (sin cuestionar en ningún momento las estructuras que las originan y que por otra parte los sostienen) (Abad et al., 1973: 22).

El grupo conceptual centró su discurso prescindiendo del punto de vista subjetivo, para no caer en argumentos insuficientes ni de tono personal, un fallo que sí cometió Tàpies.

3.2.3.- El cuestionamiento del sentido del vocablo "vanguardismo".

Para los artistas conceptuales, Tàpies era un actor principal en el uso de este concepto. Esta postura tapiana era incongruente para los conceptualistas. "El vanguardismo aparece como el resultado de un proceso de degradación de la vanguardia, entendida como práctica artística revolucionaria, a partir de su integración económica en el sistema" (Abad et al., 1973: 22). Los artistas conceptuales reconocen el valor que tuvo la obra de Tàpies para la generación que abanderó los cambios estéticos en el mundo del arte español en la primera mitad del siglo XX, en la misma medida en que luego la obra de Tàpies ha pasado a ser un producto más del engranaje de una superestructura de consumo de las élites en la sociedad del momento. Colocar a Tàpies en el registro del *vanguardismo* es un gesto de autoafirmación del grupo conceptualista como *vanguardia* artística. La postura política anticapitalista del grupo conceptual se hizo patente. Parcerisas se refirió a él como el grupo que adoptó una de las posiciones más radicales contra Tàpies, porque el *Documento-respuesta* "(...) es un dels mes dogmàtics de l'art conceptual català, ja que s'hi aplica d'una forma radical l'esquema de la ideologia marxista a l'art, a la seva pràctica i a la situació artística del context local" (Parcerisas, 1992: 19).

3.2.4.- Objeción acerca del “valor-Tàpies”

Como consecuencia al enfoque radicalizado del Grup de Treball, el artículo se muestra en contra de la situación cómoda, y, al mismo tiempo, ambigua de Tàpies. Una ambigüedad hilada desde un blando discurso crítico con “(...) las estructuras del sistema que lo envuelven (...)” (Abad et al., 1973: 22). Este discurso no llega a ser demasiado contundente como para quedarse fuera del juego organizado por la sociedad consumista, y, en consecuencia, no propone un posible rechazo de los circuitos del arte y la cultura catalanes. También se le critica su afán de superioridad por encima de la verdadera experimentalidad vanguardista del grupo conceptual. En este sentido, Tàpies desaprovechó la oportunidad de debatir los cambios inherentes a esos nuevos lenguajes conceptuales, así como la transformación de la percepción del arte y la realidad como cambio sustancial de la función del arte. La infravaloración tapiana y su inconexión con el contexto real fue rechazada en el documento-respuesta. En el artículo se muestra deliberadamente a un Tàpies incapaz de comprender el problema y colocándose en una posición más elevada como “personaje histórico”. Ante ello, el grupo conceptual respondió con el siguiente argumento

Es lamentable como, por su misma posición contradictoria y una incontenible necesidad de justificarse, Tàpies emprende la defensa a ultranza de un estado de cosas que únicamente se sostienen por la voluntad de poder, aunque fundamente sus argumentaciones en el ambiguo “no podemos hacer nada contra cierto estado de cosas”. El uso que hace de la autoridad y prestigio que se le confiere es, precisamente, el de desautorizar y desprestigiar a un sector de la vanguardia atribuyendo a sus trabajos y acciones un mimetismo superficial y colonizado (...) (Abad et al., 1973: 22).

3.2.5.- La Crítica al arte como “objeto-sublimado”

Ésta es sin duda una de las posiciones complacientes de la obra de Tàpies respecto a la realidad del arte en el circuito del consumo de las élites. Tàpies impone la mirada contemplativa propia de ciertas culturas y tradiciones religiosas orientales, como la budista o la taoísta, a la obra de arte de vanguardia, como si se tratase de una norma que funciona de forma automática en el ámbito de lo individual o lo colectivo occidente. Esta pretensión tapiana no pudo menos que ser motivo de crítica desde el conceptualismo. Para los conceptualistas, toda vanguardia artística que se precie ha de mantenerse implicada y vinculada al colectivo, a la acción dinamizadora cultural y política de la que surge y a la acción hacia la que se proyecta. Debe hacerlo no bajo el pretendido manto místico contemplativo del lejano oriente, sino desde la revisión de procesos creativos basados en “(...) metodologías que corresponden a otras disciplinas para profundizar y analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico, desplazando o subvirtiendo el concepto de “obra de arte” [y alcanzar] una praxis social (...)” (Abad et al., 1973: 22). Además debe reubicar el interés por la expresión formal mediante la valiosa transformación de la realidad desde programas experimentales.

Como respuesta aclaratoria a Tàpies, el artículo es contundente e inequívoco al expresar que

Las propuestas del “arte conceptual” tienen sentido, en la base de su contenido ideológico, precisamente por su “no-inserción” en los mecanismos complejos de la comunicación artística a partir de los medios y límites exigidos por el sistema (...). Es en esta dirección que el arte conceptual encontrará su salida (Abad et al., 1973: 22).

3.2.6.- El Rechazo a la marginación ideológica, y, en consecuencia, a la marginación de las prácticas artísticas experimentales.

Si bien no hay un reproche directo a Tàpies en este sentido, se podría decir que una gran parte del artículo sí que refleja preocupación por las dinámicas propias de los mecanismos de promoción del mundo del arte. La visión de los artistas conceptuales, comprometidos ideológicamente con una política de interacción desde y para las comunidades de trabajadores, alejadas de las élites, les llevó a negarse a pertenecer a la cultura capitalista, a no ser que fuese bajo sus propias condiciones, para evitar así ser parte de aquello que criticaron de manera puntual de la obra tapiana. “Es consideren marginats perquè els és negada la utilització dels mitjans d’expressió i difusió (...)” (Parcerisas, 1992: 20).

En parte, la propia producción experimental efímera les salvó de ser absorbidos por las entidades museísticas sin su consentimiento expreso. “Es muy curiosa la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de “obra” (objeto), pero también con la conciencia de que se desarticula en la base su funcionamiento económico-cultural” (Abad et al., 1973: 25).

Ante este despliegue de argumentos, el artículo contra Antoni Tàpies recoge soluciones traducidas en dos acciones puntuales. Una de ellas se dirigió contra de los “artistas privilegiados”, así llamados por los conceptualistas. Su postura les condujo a autodenominarse “trabajador-intelectual-artista”, vinculado “al proceso de transformación de las relaciones de producción artística-cultural (...), inscrita en la vanguardia que desde las masas lucha por la conquista de las libertades que modifiquen (...) las relaciones del hombre con la sociedad (...) y la naturaleza” (Abad et al., 1973: 25). No obstante, como señala Parcerisas (1992), es significativo que el artista como trabajador, al pasar los años, busca la compensación económica,

“sobretot, pel que fa als artistes d’aquesta època que han seguit treballant en obres efímeres, instal·lacions, etc., i per tant, el seu treball, encara avui, (...) se’ls remunera en concepte de prestació de treballs i serveis” (Parcerisas, 1992: 21).

La segunda de las acciones del GdT se centró en la formulación de la “idea de l’«ocupació» (ideologicopolítica) dels mitjans (siguin diaris, mitjans de comunicació, galeries o sales d’art).” (Parcerisas, 1992: 20) Era esta una ocupación desafiante en toda regla que pretendió vaciar sus “contenidos” exponiendo las paradojas inherentes del sistema cultural capitalista imperante. “Esta ocupación puede realizarse imponiéndola (enfrentamiento directo), o por invitación o iniciativa (oportunismo) de los medios que detentan el control (...)” (Abad et al., 1973: 25).

La aparición del documento en respuesta a Tàpies fue prologado también en la revista *Nueva Lente* (1973) por Juan Manuel Bonet, favoreciendo la actividad conceptualista y su irrupción en el ámbito artístico como referente capaz de generar cuestionamientos teórico-prácticos en la cultura catalana de los años setenta. En este sentido, el documento suscitó también respuestas en contra por parte de la crítica: una fue publicada en la revista *Destino* con el título “Saber estar en Vanguardia”, y la otra fue una reseña de Pere Gimferrer, publicada en *Serra d’Or* (Parcerisas: 1999: 39).

3.3 Tercera fase de la polémica: “Destrucción y continuidad en las ideas estéticas”, mayo 1973

Antoni Tàpies aborda en este texto¹⁵ la misma problemática con el arte conceptual catalán planteada en sus artículos anteriores (anexo 1.3). Por una parte, mantiene firme su postura al justificar el arte de la pintura y la escultura haciendo apología de su propia obra en plena polémica con los artistas conceptuales, y, por otra parte, se muestra actitud crítico con los nuevos lenguajes artísticos.

El discurso de Tàpies, sin embargo, introduce en este texto algunos parámetros que anteriormente no aparecían en sus escritos. El artista emprende su argumento basándose en a la teoría social del arte. A partir de ella argumenta, como ya es ampliamente conocido, que cualquier producto artístico guarda estrecha relación con los componentes culturales de sus circunstancias históricas, y, en consecuencia, con la evolución artística está vinculada a un progreso social en todos sus aspectos.

El artículo pone énfasis en señalar la peculiaridad de las diversas corrientes artísticas surgidas en la primera mitad del siglo XX. Algunas de ellas surgieron de forma paralela, tanto en Europa como en América, con el fin de extraer del fenómeno de la vanguardia determinados elementos subjetivos o formales a los que Tàpies se refirió al favorecer “al «temperamento», a la «personalidad creadora», a la «independencia imaginativa», al «sentimiento», a la «búsqueda individual» y hasta al subconsciente»” (Tàpies, 1973: 15). Asimismo, Tàpies recurre a los conceptos de ‘belleza’ y ‘artista’ como contraargumento al disentir teóricamente del conceptua-

¹⁵ Artículo publicado en *La Vanguardia*, el 19 de mayo de 1973. La versión incluida en el libro ya citado de Tàpies, *El arte contra la estética* (1978), contiene algunas aclaraciones adicionales realizadas por el propio artista.

lismo. Sin embargo, atendiendo a los estudios posteriores sobre el arte de los años sesenta y setenta, y a la revisión del concepto de belleza entre otros, es necesario decir que el conceptualismo se desplegó como un movimiento de amplio protagonismo y supuso un momento definitivo en los cambios producidos dentro de la historia del arte en la segunda mitad del siglo XX, en la misma medida en que lo fueron las vanguardias de comienzos del siglo XX. El arte "es el signo de los tiempos en la historia del arte que el concepto de arte no imponga restricciones internas en cuanto a qué cosa son las obras de arte, así que ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no" (Danto, 2005: 53).

Los criterios tradicionales perdieron vigencia ante un mundo ilimitado de posibilidades artísticas, en el que se halla la corriente la conceptualista. La diferencia entre un objeto concebido, articulado y calificado de obra de arte, en relación a cualquier otro que no lo ha sido, pero de similar aspecto, sólo depende del criterio del artista o de la resemantización de la obra, porque ningún otro patrón de valoración visual convencional podrá determinarlo.

Tàpies, por su parte, expone con no poco simplismo y a modo de manual, una síntesis del pensamiento estético occidental desde la antigüedad clásica, pasando por el concepto de lo sublime. Este concepto que, en sí mismo, ya merece un estudio detallado al ser una de las mayores aportaciones kantianas a la comprensión del pensamiento estético, Tàpies lo menciona sin llegar a plantear ninguna profundización sobre él.

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 tantas aspiraciones comunitarias de la nueva vanguardia... (Tàpies, 1973: 15).

De la misma manera, Tàpies discurre superficialmente por la gnosis schopenhaueriana y por la visión nietzscheana del arte y la vida –que en términos teóricos-estéticos, es tan digna de ser trabajada con la rigurosidad propia de la filosofía como cualquiera de las teorías de Immanuel Kant (1724-1804) o Arthur Schopenhauer (1788-1860)-. A esto se le suma, su mención a la preeminencia del paisajismo y misticismo de John Ruskin o la comprensión de lo social y artesanal en William Morris (1834-1896). De todo ello cabría cuestionar la profundidad y dominio verdadero de Tàpies sobre estas materias, que han sido simplificadas mediante escasos enunciados despojados de sentido, al mismo tiempo que se echan de menos interpretaciones más profundas y ajustadas de cada uno de los autores.

Podría ser cuestionable el nivel de generalización con el que Tàpies resume los hitos estético-artísticos de occidente como justificación en beneficio de su propio hacer plástico. También sería cuestionable fundamentalmente porque los referentes que utiliza representan manifestaciones artísticas no convencionales. Con ello, contrapone una lectura diferente de categorías y conceptos surgidos en épocas pasadas al lenguaje de experimentación que los artistas conceptuales catalanes imprimían en sus obras.

En este sentido, Tàpies se pregunta legítimamente sobre la posible existencia de una continuidad -no visible pero realizable y que permita comprender la realidad- que vincule a todos los artistas a lo largo de la historia del arte occidental.

¿No parece que un mismo hilo conductor venido de las profundidades del tiempo

una a artistas y poetas de todas las épocas con parecidos afanes de «concienciación» de la Realidad y unos mismos Ideales de conducta y de confianza en la vida? (Tàpies, 1973: 15).

No obstante, ¿por qué deberían quedar excluidos los artistas conceptuales? Ante esto, salta una pregunta legítima: ¿acaso artistas como Joseph Kosuth, Antoni Muntadas o Jordi Benito deberían quedar fuera de todo escenario de legitimidad del arte como un continuum? En base a estas interrogantes intentamos hallar respuestas a lo largo de este apartado.

En el artículo de Tàpies existe una la mezcolanza de ideas mediante citas continuadas a Confucio (551-479 a.C.) y Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que están descontextualizadas y apenas referidas sin oportunas interpretaciones.

Si pensamos que ya Confucio aconsejaba hacer ver lo nuevo mediante la revitalización de lo antiguo... O que un libro menos sospechoso de conservadurismo como es el Tao Te King nos dice también: «Vela para que exista alguna cosa en la cual se pueda encontrar apoyo...», no 'hay que extrañarse si hoy creemos necesaria igualmente una cierta Invitación paradójica, como hizo Wittgenstein, a saber ver que «en general el progreso lleva consigo esta particularidad de parecer mucho más grande de lo que es en realidad», «que casi siempre la luz termina por volvernos un poco ciegos y que no hay soluciones que al mismo tiempo no constituyan problemas» (Tàpies, 1973: 15).

Tàpies establece, como conclusión generalizada, que el mundo se reduce a un sistema basado en el sentido de dualidad y el principio de contradicción. Todo intento de formulación de una nueva teoría que no suponga lo dual parece vano, pues a su entender, todo existe precedido por una noción del sentido de contradicción que organiza y determina el universo. En él, la existencia y el arte mismo, se hacen

eco del pensamiento filosófico de la antigüedad con Heráclito y del pensamiento oriental taoísta. "Nada de este mundo escapa al dualismo y a la contradicción. Y en el momento que creemos formular las Ideas más nuevas (...), caemos en la cuenta de que quizá son temas de siempre y de todas partes" (Tàpies, 1973: 15).

Desde este punto de vista, la mayoría de los logros de la humanidad quedarían despojados de su valor circunstancial e histórico, incluso en cuanto a la posibilidad del arte. Proponer en el ámbito teórico que la significación de los temas en el arte devienen simplemente recurrentes, parece una idea insostenible si consideramos que el arte no es meramente el hecho de plasmar temáticas sin más, como material al uso de una época tras otra. Existe en el arte, obviamente, una riqueza más allá de lo que consigue representar un tema. Esta riqueza está basada en estudios e ideas, formulaciones y materializaciones que son deudoras del legado que las emparenta en algunos casos. En otros casos, por el contrario, responden a la inquietud esencial del hombre ante una 'realidad' material o son el resultado de la indagación y la experiencia, tanto política como espiritualmente, para utilizar un término recurrente en Tàpies.

Que Hegel (1770-1831) haya comprendido, según el artículo de Tàpies, que el arte ha sido capaz de resolver paradojas esenciales, entre otras la "de mostrarnos que una vida de silencio puede ser más elocuente y actual que todos los discursos progresistas" (Tàpies, 1973: 15), no significa que eso sea válido para cualquier época de creación artística. Tampoco hay tomarlo como principio de lectura y decodificación de un momento estilístico o lenguaje artístico nuevo como el conceptual, por ser diferente y complejo tanto en sus propuestas y manifiestos como en la experiencia inagotable de los materiales y lenguajes utilizados para su concreción. En este sentido, además, cabe señalar que Tàpies, una vez más, orientó su discurso

a aquello que constituía su base y convicción personal, un punto de vista completamente subjetivo de lo que ha de ser el arte. Desde su perspectiva y su lugar de seguridad, no le interesa todo lo que se encuentre fuera de este círculo contemplativo de inclinación orientalista, tanto en lo referente al artista como a la obra. Ésta, al ser vista por el espectador en una acción pasiva de silencio, deja de ser digna de toda experiencia igualmente vital, activa, estética, de estudio y de análisis.

Ya en la muestra *Art Concepte 73*, Simón Marchán (1973) expuso 38 afirmaciones sobre el arte conceptual, con un marcado acento de manifiesto y recogidas en el texto que complementaba el catálogo. Aquí nos referimos a algunas, fuente de choque ideológico con Antoni Tàpies:

El arte conceptual es una transición de la estética de la obra, como objeto de la estética de la obra como proceso. El arte conceptual, en cuanto condena el objeto tradicional, condena con más o menos conciencia su valor de cambio en la sociedad capitalista la práctica unilateral del mismo. El arte conceptual debe rechazar la noción burguesa de autonomía y fundamentar su actividad como praxis social. El arte conceptual debe traspasar el bagaje de prejuicios artísticos tradicionales sobre el arte y la actividad artística. El arte conceptual, con su carácter procesual, con sus factores de indicación, elementos señaléticos, posibilita al espectador la iniciación del proceso de percepción y co-creación. El arte conceptual, a pesar de los advenedizos y de la confusión presentes [Sic], es el alba de experiencias decisivas para el futuro. El arte conceptual ya no representará la realidad, sino que la presentará críticamente, contribuyendo a su transformación (Marchán, 1973 en Julián, 1986: 175-178).

La crítica de Tàpies hacia los conceptuales catalanes se reforzó en contra de cada una de estas afirmaciones. Su punto de vista deja fuera de cualquier posibilidad la comprensión de los principios y alcances de este arte dentro de la cultura española.

Esta cultura ha sido, en gran medida, absolutamente ajena e independiente de la línea del tiempo y la evolución cultural chino-japonesa, y, por tanto, no es deudora de la esencia del pensamiento de estos pueblos asiáticos. Desde esta perspectiva, Tàpies, en su artículo, excluye cualquier otra posibilidad de reflexión y se cierra a otras lecturas y acercamientos a las experiencias artísticas como el arte conceptual.

Las manifestaciones del conceptualismo catalán constituían no sólo un territorio incomprendido por Tàpies: además, el artista claramente negó ser el legítimo sucesor estético que introduciría el cuestionamiento del arte desde bien entrada la década de los años sesenta. Como se ha expuesto a lo largo de esta investigación, dicho cuestionamiento también ha intentado esclarecer y aportar ideas y teorías sobre el tema del arte. Tàpies se aventuró en este territorio sin contar con herramientas de interpretación estéticas sobre el sentido efímero del conceptualismo. Su incursión, radical e infructuosa, no fue la única: críticos como Cirici Pellicer, Inmaculada Julián o Victoria Combalá, entre otros, aprehendieron e interpretaron el valor del arte conceptual en el momento de sus primeras apariciones.

La crítica conceptualista cuestionó la obra artística tapiana. "Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos." (Danto, 1999: 35). Entre otros significados, esto también supone que las cosas cobran importancia por su apariencia: es decir, que cualquier objeto podría ser una obra de arte. Con ello, el arte conceptual, al revisar el significado del arte, estableció un giro hacia lo sensible. Pasó de la recepción pasiva del arte general a la contemplación del pensamiento reflexivo para intentar conocer lo que el arte es. Para Danto, la década de los sesenta supuso la seria revisión estética de un arte "que no se basara puramente en hechos

locales (por ejemplo, que el arte era esencialmente pintura y escultura). Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte" (Danto, 1999: 36).

De aquí que Joseph Kosuth alcanzara relevancia dentro del ámbito del arte conceptual: durante la década de los sesenta y setenta, su obra estuvo precedida y materializada por la actividad y conocimiento filosófico, dirigido a determinar los supuestos del mundo del arte. "La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites, y encontraron que los límites cedían" (Danto, 1999: 36).

Los interrogantes sucesivos, que aparecen en el escrito de Tàpies respecto a la polémica abierta entre él y los artistas conceptuales, se tornan aún más significativos por su acentuado sentido confesional. *¿Hay tendencias?* Sí, pero para Tàpies son más una moda, un hecho absolutamente circunstancial y vacío, cosa que no era así para los conceptuales. *¿Lucha de generaciones?* También la hay. Desde luego que hay una pugna generacional: hay una contienda de principios teórico-artísticos radicalmente contrarios. Ante tal oposición, aparecen matices reivindicativos de quien, como Antoni Tàpies en su momento, se opusieron tanto a su generación -por el simple hecho de encarnar una juventud española políticamente revolucionaria- como a las ideas artísticas del academicismo, vinculado a una imperante estructura de poderes políticos represivos.

Tàpies se encaró abiertamente a sus predecesores trascendiendo de la política al espacio del arte. Tanto como él -salvando las distancias teórico-estéticas- los artistas conceptuales abrieron la polémica con Tàpies para establecer un diálogo con el que redimensionar los lenguajes artísticos, el papel del arte en la sociedad, la

participación de los espectadores y el uso de los espacios artísticos no convencionales ni institucionales, así como también del papel del arte en una sociedad políticamente definida por el cerco intelectual ante la disidencia. *¿Disputas de artistas?* Sin duda lo fueron, más por el hecho de herir susceptibilidades e inseguridades infundadas. *¿Competiciones?* Las hubo si se entienden como parte de las disputas. Pero como queda establecido por la historiografía, tanto Tàpies como los conceptualistas, son un punto importante para el arte español y para el arte catalán, e incluso son importantes por lo que representó cada cual en la esfera internacional, ya sea desde la esfera individual o por su participación grupal.

Estos cuatro enunciados en forma interrogativa son reveladores de la actitud reflexiva de Tàpies, así como de su capacidad de cuestionarse ante una situación inédita de disputa artístico-teórica durante su carrera plástica. La década de los años setenta representa el alcance, el renombre y el reconocimiento internacional de la obra de Antoni Tàpies, tanto en Europa como en América. El cuestionamiento conceptualista tuvo como blanco precisamente lo que representaba Tàpies en ese momento.

La idea del potencial humano que no distingue épocas ni culturas, de la que hace uso Tàpies al citar a Paul Éluard (1895-1952), le permite pasar de la reflexión de sus cuatro enunciados a otros asuntos. Veamos antes esta cita textual:

«El hombre prehistórico —son palabras de Paul Eluard [Sic]—, tanto como un primitivo catalán; un pintor egipcio, tanto como Leonardo de Vinel, Holbein, Vermeer, Hokusai y Utamaro, Van Gogh y Henrl Rousseau, nos hacen saber que hay en nosotros, desde siempre, las mismas posibilidades y los mismos poderes» (Tàpies, 1973: 15).

De manera excepcional, el uso de esta cita sin referencia, nos ha obligado a buscar

su fuente. Se halla en la publicación de Paul Éluard (1979:69) *El poeta y su sombra. Fragmentos para un arte poético*, en su primera edición en 1963.

Otro de los temas a los que se refiriere Tàpies es el problema del factor económico en la cultura y, en especial, en el mundo del arte. Para hacerlo se apoya en otra cita, esta vez de Engels (de nuevo sin su fuente original). De este autor sustrae la aseveración de que el principio económico no es exclusivamente determinante en los cambios culturales ni del arte.

En alguna otra ocasión hemos apuntado cuan simplista nos ha parecido siempre el exagerado tratamiento de las formas artísticas del vanguardismo bajo el solo aspecto de los problemas de las mercancías y del mercado (...) E igualmente las teorías que quieren justificar algunas de las nuevas tendencias únicamente en función de una pretendida voluntad de reacción ante las leyes que se consideran injustas —y con razón— del mismo mercado (...). Teorías que, de ser ciertas, colocarían a dichas tendencias en una posición revolucionaria de privilegio no sólo ante las demás tendencias, sino ante cualquier forma de producción de mercancías (Tàpies, 1973: 15).

No debemos perder de vista que dicho principio subyace también en las interrogantes y preocupaciones de Tàpies. En este punto del artículo, Tàpies llega a plantear el círculo de producción artístico como un factor propio de los mecanismos de comercialización de la obra de arte. Sin embargo, en repetidas oportunidades posteriores a la polémica, Tàpies expresó no haber estado asociado directamente a este proceso, desmarcándose del destino de la obra una vez ésta salía de su taller de trabajo. Su objetivo no era producir para vender, sino que su propósito obedecía a una necesidad interior, espiritual y de interpretación plástica de la realidad. No obstante, los beneficios, directos o indirectos surgidos de la actividad comer-

cial de su obra, así como la actividad en sí misma, supusieron uno de los argumentos más fuertes que los conceptualistas le achacaron a él y al arte sometido a las reglas de la comercialización de una sociedad consumista.

Al respecto, Tàpies hizo un uso reiterado en este artículo, de la idea de que “siempre nos ha parecido simplista el tratamiento exagerado de las formas artísticas del vanguardismo bajo el solo aspecto de los problemas de las mercancías y del mercado” (Tàpies, 1973: 115). Esta supuesta simplicidad de las vanguardias a las que se refiere, aludiendo veladamente a los conceptualistas, le parece superficial. Para los conceptualistas, Antoni Tàpies ha consentido participar del proceso de comercialización de la obra de arte mediante sus agentes y usufructuarse de los beneficios que su producción artística ha obtenido del mercadeo galerístico. Visto así, es ineludible que aunque Engels y, en consecuencia, el propio Tàpies, compartan y crean llevar razón en la afirmación de que el factor económico carece de determinación absoluta, este hecho ha marcado la mercantilización de la obra de Tàpies, antes, durante y después de la creación artística. La actividad económica de la sociedad de consumo impone sus propias redes de consumo a las galerías, que básicamente han representado, proyectado y comercializado la obra de Antoni Tàpies.

Otra idea que Tàpies reitera y que son manifiestas en el artículo que tratamos en este punto, es la de nombrar ciertas teorías del arte sin decir detalladamente a cuáles se refiere, aunque se podría inferir que se refiere a aquellas que acompañaron el surgimiento del arte conceptual español. Hay que aclarar que, al hablar de ‘idea reiterada’, nos referimos no sólo a la insistencia que de ella se hace en este artículo en particular, sino a que es una constante en los escritos de Tàpies. No se trata de la repetición de un pensamiento fijo agotado en todo su potencial. Al contrario, se trata de una reafirmación de este pensamiento mediante la reflexión constante,

revelando así la preocupación de Tàpies por el sentido teórico del arte contemporáneo de finales de los años sesenta y la primera mitad de los setenta. No le interesa tanto regresar a este espacio polémico para crear los elementos teóricos en defensa de su visión del arte en general, y de su situación como artista plástico, como el fomentar el diálogo consigo mismo y con aquellos que le han permitido acercarse y reconocer ciertos aspectos característicos del conceptualismo. Esto se desprende del trabajo analítico de sus artículos desarrollado en esta investigación.

En primer término, hay una crítica de la posición unilateral de las teorías que suprimen cualquier otro tipo de componente que amplíe el campo de comprensión de sus conceptos, privilegiando de manera exclusiva la justificación "(...)" de algunas de las nuevas tendencias sólo en función de una pretendida voluntad de reacción ante las leyes que se consideran injustas –y con razón– del mismo mercado "(...)" (Tàpies, 1973: 15). Aun cuando el propio Tàpies hace su concesión al reclamo sobre el mecanismo de mercadeo del arte, tanto en este artículo como a lo largo de los años, queda en evidencia su doble posición. Por una parte, da credibilidad a una situación de la que él mismo es partícipe, o al menos, beneficiario en su posición como artista contemporáneo a nivel nacional e internacional. Y, por otra, niega rotundamente que el arte sea objeto de una predeterminada necesidad de comercialización.

Sin embargo, a su vez señala que, de adjudicárseles certeza a tales teorías, "colocarían a las tendencias mencionadas en una posición revolucionaria de privilegio no sólo frente a las otras tendencias, sino también de cualquier forma de producción de mercancías" (Tàpies, 1973: 15). En primer lugar, Tàpies no revela en su escrito cuáles son estas 'tendencias mencionadas', con lo que hay que presuponer que se refiere a los nuevos lenguajes del arte. En segundo lugar, curiosamente desplaza su preocupación inicial a otro plano, y centra su preocupación en el problema del

privilegio de las tendencias. Éstas jugarían un papel preponderante en los circuitos de producción artísticos, con lo cual, la estable y rentable situación del arte hasta ese momento, en particular la suya propia, pasaría a un segundo plano. Este hecho afectaría de manera contundente su aparente estatus de rentabilidad, así como la capacidad de llegar con su obra a distintas esferas públicas.

Tàpies, al utilizar el método de la comparación como punto de partida de sus argumentos, llega peligrosamente a superponer los conceptos de absurdo y vacío a las expresiones del arte conceptual y a sus propuestas conceptuales teóricas. Tal peligro se sustenta en la inconsistencia de algunos de sus ejemplos presentados en el artículo que comprometen la coherencia de su actividad reflexiva coherente alejándose de la objetividad.

Sus ejemplos revelan las dificultades para desmontar la supuesta absurdidad de las expresiones del body art o del vacío del arte efímero. Incluso llega a calificarlos de 'moda'. Con ello devalúa la posibilidad de que el artista haya incorporado a los nuevos lenguajes del arte contemporáneo, recursos técnicos y materiales exclusivos de estas expresiones que poco a poco expandirán sus posibilidades más inmediatas. En un futuro, las circunstancias de lo que Tàpies llama 'moda', que pudo parecer circunstancial y efímera, perdurarán como referentes artísticos clásicos con el paso de las décadas.

Tàpies determina que todo lo que esté fuera del 'gran arte', carece de validez y de seriedad. En este punto, se podría abrir nuevamente el debate sobre lo que se puede entender por 'el gran arte'. No es menos importante su idea de que el arte y la promoción que le acompaña son más válidos si realizan mediante un movimiento unidireccional y pasivo: el del espectador frente a la obra en un acto de elevación y de subli-

mación del espíritu, que se podría relacionar cuando menos con el romanticismo.

Después de haber participado en uno de los cambios de paradigma más importantes del panorama artístico español y de ser reconocido como uno de los artistas determinantes de la vanguardia española -que, generacionalmente, estaba dispuesta a defender sus ideas plásticas y políticas- Tàpies expone en su artículo la importancia de las 'ideas estéticas profundas'. El artista alerta del error de las nuevas generaciones que, según él, se dejaron llevar por la promoción mediática atentando contra el 'gran arte' y vulnerando la intención profunda de los contenidos y las formas nuevas del arte.

Hoy ya no es lícito (...) presentar a cada nueva promoción en la forma espectacular de total destrucción y rotura con el pasado como hacen las agencias de publicidad para el lanzamiento de los productos del consumo. Porque no solamente es falso —tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma—, sino que además comporta un vivero de siembra de cizaña y de divisiones que finalmente no son más que debilitamientos ante los verdaderos enemigos comunes, a quienes, naturalmente, cae muy bien que se ignore, arrincone o desvirtúe el auténtico sentido (...) de las Ideas estéticas profundas (Tàpies, 1973: 15).

La visión que poseía Tàpies del arte de su momento pudo ser el referente para comprender una determinada situación estética con tintes socio-políticos particulares, que fue acogida por su transcendencia y aporte. A pesar de ello, otro sector más joven simplemente comprendió e interpretó su realidad bajo una perspectiva diferente. Siguiendo otros propósitos estéticos, dejaron al descubierto el aparentemente limitado alcance de uno y el amplio potencial de los otros.

No se hagan, de todas maneras, muchas ilusiones los conservadores porque no se

trata aquí de los retornos que piensan. Sabemos 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 a la vez de motivaciones hondas — ¿pueden llamarse eternas?— y temporales, si bien no es patrimonio de muchos, el artista sabe que es un Imperativo cierto (Tàpies, 1973: 15).

El discurso transgresor, directo y claro de los conceptualistas, recogido en los manifiestos y expresado en sus obras, pudo parecerle a Tàpies vacío y sin sentido. Sin embargo desarrolló largas reflexiones que son objeto de revisión en este trabajo. Para él, estas reflexiones probablemente representaron la oportunidad de clarificar, en la intimidad de su pensamiento y sensibilidad, algunos matices que compartía con los propios conceptualistas. Al principio, su posición crítica buscó apoyo, por ejemplo, en una idea de Gillo Dorfles —citada en su artículo— o en la crítica del arte, generalmente posterior al fenómeno artístico, para después encontrar sustento en su sensibilidad y en su experiencia como artista plástico, creador de nuevos códigos de comprensión de la realidad. La vorágine que ha acompañado al arte contemporáneo, la simultaneidad de los distintos lenguajes plásticos y propuestas estéticas y la brevedad que ha distinguido a las vanguardias y al arte contemporáneo, entre otras características generales, han sido una realidad de la cual ha formado parte el propio Tàpies: ¿quién, si no él, ha marcado el curso del arte catalán y del arte español? Visto a la luz de su propio tiempo y de la formulación de sus ideas, y al tratar de teorizar sobre temas de arte, se revelan los resultados obtenidos en una y otra dirección, así como la necesidad de Tàpies de anclarse en teorías y nociones estéticas en defensa de una transgresión propia que pareció haberse agotado en sus propios límites. Precisamente en esta transición entre fines de los sesenta y la década de los setenta, Tàpies se negó a reconocer el potencial de la nueva generación de artistas conceptuales (como si tal reconocimiento implicara el abandono de su creencia de que la pintura es uno de los

géneros artísticos por excelencia y un capítulo del 'gran arte').

Antoni Tàpies fue parte de una excepcional situación en la que dos maneras de concebir y de expresar el arte se contradecían de manera irremediable. Esta era una situación de contradicción que incluso acaecía dentro de los mismos circuitos de producción artísticos conceptuales, justamente allí donde una obra sobrepasaba sus propios límites. Como expresa Danto (2005: 61), en "honor a la verdad del arte y la historia, en los sesenta no había *un* Mundo de Arte sino una serie de grupos de artistas y críticos solapándose entre sí, (...) dispuestos a proclamar que lo que hacían los otros no era arte en absoluto" (Danto, 2005: 61). De modo que podría resultar medianamente razonable que entre dos expresiones artísticas tan diferentes, guiadas por estéticas contrarias, la mutua afirmación fuese un tema de discordia.

Finalmente, Tàpies cierra su artículo realizando un giro sustancial, y trata de zanjar el tema sobre la 'destrucción y continuidad de las ideas estéticas' basándose en un par de citas sin referenciar. Una de ellas está extraída del libro del Tao, y otra es del pensador Carlos Marx. En la primera utiliza la metáfora para enfatizar el sentido de ambigüedad y vacío de las nuevas generaciones que se arriesgaron a romper las estructuras del arte más inmediato y sus referentes, como el propio Tàpies. Pero, a su vez, también cabría la interpretación del uso metafórico como una ratificación de sus propias ideas para verse justificado de cara a la crítica del arte catalán que le favorecía.

Las preferencias del artista van siempre por zonas menos «seguras». Se encuentra mejor entre las cosas ambiguas de los que en la antigüedad -como está escrito también en el libro del Tao- (...) «los que estaban vacíos y así estaban siempre disponibles sin necesidad de renovación» (Tàpies, 1973: 15).

El recurrente uso por parte de Antoni Tàpies del pensamiento oriental taoísta, para

reafirmar su esfuerzo teórico sobre el mundo del arte contemporáneo, le condujo a una zona donde quedó comprometida la objetividad requerida para interpretar el fenómeno del conceptualismo. El hecho de basarse en una sentencia anecdótica del libro del Tao, sin corresponderse cultural ni temporalmente con la experiencia estética de los lenguajes occidentales del arte conceptual, ha demostrado una afectación y un conflicto de intereses no resuelto.

Tàpies utilizó repetidamente parámetros de las creencias orientales taoístas o budistas para establecer asociaciones en un sentido amplio y vital de su existencia, pero estas asociaciones no pueden considerarse como definitivas a la hora de establecer los criterios y características de la cultura y el arte occidental del siglo XX, y menos aún si nos referimos a las manifestaciones de artistas que eran sus adversarios en cuanto a lenguaje y proposiciones estéticas se refiere.

Sin embargo, hay que destacar el contacto directo que se produjo entre el pensamiento del budismo zen y el grupo Fluxus, y que hay que agradecer al seminario experimental compositivo dirigido por John Cage en la New School. "El ideario zen, tal y como Suzuki lo formuló, ejerció una enorme influencia en la transformación de la vida intelectual del Nueva York de entonces" (Danto, 2005: 58). No se trató de una influencia orientalista con miras a ejercer un cambio de actitud en la creación/contemplación de la obra de arte -en el sentido del sabio oriental que se dedica a la observación pasiva del mundo desde la espiritualidad- sino que se trata de una influencia contraria a la pretendida por Tàpies.

Para el artista, la obra, antes que referirse a la totalidad de los sentidos de manera directa -desde un solemne y pausado estado de observación- se posiciona en un sentido proactivo de relaciones entre ésta y el espectador. Según Tàpies, la actitud

subjetiva y contemplativa contradice la necesidad de crear una sólida plataforma teórico-estética frente al fenómeno del arte conceptual. Su validez no trasciende la identificación personal de Tàpies con esas ideas orientales, que le han nutrido en su condición de ser sensible, ya que poco aportaron a la comprensión de las motivaciones de unas propuestas críticas diferentes. "La vanguardia de los sesenta quiso franquear la barrera entre vida y arte. Quiso borrar la distinción entre arte elevado y vulgar" (Danto, 2005: 61).

En este punto es necesario considerar lo siguiente: si Tàpies se refiere a los artistas en general para acercarnos al fenómeno del arte basándose en una frase de Tao, diríamos, en primer término, que esta cita es demasiado general como para abarcar, explicar y comprender el fenómeno del arte en su conjunto o en particular. Sin embargo, si cualquier artista guiado por experiencias del pasado y acomodado en el sortilegio de lo enigmático, llegara al destino irremediable de lo vacío como el lugar de la improductividad y de la 'no renovación', se convertiría en un ser demasiado fatalista e incluso despojaría de sentido el carácter experimental que ha estado asociado al arte desde sus orígenes. En segundo término, si la referencia alude directamente al arte conceptual, cabe suponer que o bien Tàpies no captó que precisamente la 'necesidad de renovación' fue uno de los impulsos del conceptualismo, o bien no pudo atisbar el potencial de la intencionada obra transformadora emprendida por los artistas conceptuales. En tercer término, si atendiésemos a las posibles interpretaciones del concepto de vacío taoísta, quizá podríamos acordar que el fundamento de lo que se renueva requiere de la impasible necesidad de la quietud, el silencio y el vacío para emprender la tarea de recrear. Tal actitud podría desdibujar los límites de la realidad objetual material inmediata para dar lugar a una obra de arte. En consecuencia, la concepción de lo que es una obra de arte podría surgir del concepto que la sostiene. Así, un conjunto de cajas podría ser

una propuesta escultórica, o cualquier sonido percibido, o el hecho de no percibir ninguno, podría ser música.

Por el contrario, cuando el criterio de validez de un arte emergente está supeditado solo a su trascendencia en el tiempo y la posibilidad de ser comprendido y vivido como experiencia estética tras algunas décadas -tal y como parece que apunta Tàpies con la utilización de la cita de Marx al cerrar de manera tajante su artículo- entonces podemos inferir que ninguna representación artística, incluida la suya propia, debe esperar elogios ni reconocimientos hasta que el tiempo sea el que determine su capacidad de aportar respuestas estéticas. Sin embargo, sería una absurdidad aguardar pasivamente que sean las obras las que posean el privilegio de 'comunicar estéticamente' en otro tiempo y no en el propio. En este sentido y en base a la cita de Marx utilizada por Tàpies, el arte griego ha cubierto ciertas expectativas estéticas en diferentes épocas. Su expresión artística no sólo ha servido de referencia para replanteamientos estéticos a lo largo de la cultura occidental, acomodándose a unos determinados valores de veracidad, éticos, políticos y estéticos, sino que además supone el referente inequívoco del arte con pretensiones estandarizadas de belleza. En el siglo XVIII, el estudio del arte y lo bello se desarrollará dentro de la estética, como una nueva disciplina surgida de la filosofía. Con la aparición de esta disciplina, la investigación que establece la identidad entre el arte y lo bello, requiere explicar los procesos por los cuales uno y otro son conocidos. Kant sintetiza en su obra *La Crítica del Juicio* (1790), la preocupación de sus predecesores y contemporáneos sobre el tema, y concibe el concepto de "gusto" como uno de los elementos fundantes de esta estética. El criticismo kantiano permite sistematizar de forma lógica el proceso de producción e interpretación del arte, y abordar la estética dentro de las directrices del gran proyecto de la metafísica subjetiva moderna. Los resultados que asoman de su investigación le conducen a afirmar que todo objeto siempre resulta

constituido por un sujeto, todo ente es conocido como fenómeno o representación y es imposible conocer las cosas en sí. En este contexto, la obra de arte se hace objeto sensible para un sujeto, objeto de la 'aesthesis' (Bozal, 1996 y Givonne, 1999).

El gusto determina la relación del sujeto con la obra de arte no sólo en lo referido a la contemplación sino también al proceso creador. Podría decirse que de esta relación entre perceptor y obra, donde el sujeto - individual o colectivo- precisa lo bello artístico por sus juicios de gusto, surge una 'teoría de la contemplación' de cuya dinámica la obra de arte resulta un objeto supeditado a las vivencias, valores y afecciones emotivas del sujeto. El concepto de belleza clásico griego, así como el kantiano, dista sustancialmente del contenido en el arte de las vanguardias, y en ningún caso podría ser aplicado al arte conceptual, ya que para éste cualquier objeto o cualquier experiencia podría devenir una obra de arte, y ello incluye todo aquello considerado no bello.

Como dijo Marx a propósito del arte y de la epopeya griegos (y ello es aplicable a todas las grandes obras del pasado), «la dificultad consiste en comprender que pueden aún proporcionarnos satisfacciones estéticas y que en muchos aspectos pueden ser consideradas como norma y modelo aún inaccesible» (Tàpies, 1973: 15).

Parfraseando a Danto, y a favor de la opinión de Antoni Tàpies, la posibilidad del arte ceñido a un momento histórico en particular también es capaz de trascender su época y comunicar la visión individual que el artista tiene de sí mismo, del arte y de su período. Simón Marchán Fiz (1987) opina que la concepción de Marx sobre la estética se circunscribe a la estética alemana clásica, cuyo fundamento tiene que ver con la contrastada situación del hombre trascendental y el hombre real frente al fenómeno estético.

De alguna manera Marx atisba una teoría del sujeto que no llegó a elaborar. (...)

Su descuido ha dejado una impronta en la estética marxista hasta nuestros días, legitimando actitudes que pasan por alto al sujeto, al propio artista o espectador como productores de significación artística (Marchán, 1987: 189-190).

Esta idea discrepa con la concepción de lo bello que venimos planteando a partir del pensamiento desarrollado por Danto, en un intento de pensar la obra de arte contemporánea desde una estética que le otorgue sentido. Como tal, la "belleza había desaparecido no sólo del arte avanzado de los sesenta, sino de la filosofía avanzada del arte de esa misma década" (Danto, 2005: 63).

Lo que ello implica es más limitado de lo que románticamente se esperararía: tan sólo se puede sustraer de forma absoluta el sentido colectivo de la recepción de una obra -de la experiencia real e inmediata de su estética- si ha logrado trascender la interpretación contemporánea de la misma, destacando sus significados. Porque lo bello, relativizado conforme ciertos valores y conceptos culturales, ha ido variando según las épocas. En el caso particular de las vanguardias, éstas han dejado de estar regidas por el principio estético del gusto determinado históricamente. Lo bello ha cedido su preeminencia a la experimentalidad y a la obra abierta como una nueva condición (Danto, 2005: 63-65).

3.4. Cuarta fase de la polémica: “Las teorías, la política y la muerte del arte”, junio 1973

Este artículo de Tàpies podemos considerarlo como el último publicado este mismo año respondiendo en términos polémicos a los artistas conceptuales (anexo 1.4). Aunque se trata de una postura provocadora contra el ejercicio teórico, el inicio del artículo de Tàpies¹⁶ supone un desafío frontal a cualquier actividad de tipo teórico-estético que permita reflexionar sobre las diversas manifestaciones artísticas del momento.

Como decía Jean Paulhan, «lo propio del artista es “contestar” enseguida toda teoría sobre el arte, por sutil y probante que sea». Cuando el gran público hojea un libro de Estética, o una Historia de las Ideas Estéticas, y contempla el caudal de proposiciones, de sentidos e interpretaciones que el pensamiento humano, ha elaborado en torno al arte, quizás imagina que la labor del artista siempre tiene relación directa con el estudio de estas disciplinas. Y no pocas veces estaría equivocado (Tàpies, 1973: 19).

Tàpies se acerca a modo de crítica al lenguaje artístico del conceptualismo, ajeno a sus experiencias plásticas, no queda registro sobre la participación de Tàpies en performance, instalaciones u obra alguna conceptualista, de lo contrario él mismo así lo habría expresado. En los citados artículos el artista intenta teorizar sobre un fenómeno que le afecta directamente como creador plástico, justificando el arte de la pintura, defendiendo así su propia labor creativa frente al fenómeno del conceptualismo catalán.

¹⁶ Artículo publicado en *La Vanguardia Española*, el 8 de junio de 1973. La versión incluida en el libro ya citado de Tàpies, *El arte contra la estética* (1978), y contiene algunas ampliaciones realizadas por el propio artista.

A su juicio, la "lectura de un libro de estética puede ser una de las experiencias más penosas y aburridas para un artista" (Tàpies, 1973: 19). Esta generalidad se fundamenta en una tradición occidental que asigna un rol determinado al artista y al artesano en la sociedad, y resta importancia a su capacidad para enfrentarse y responder conceptual y teóricamente a los problemas de su oficio. Desde luego, en este sentido queda sobreentendido que la actividad propia del artista no es precisamente la de dirigir con carácter de exclusividad su vocación, talento o intención por la vía de los estudios teóricos del arte. Al contrario, dotado de una facultad sensible preeminente, su misión es abordar la creación artística como una actividad experiencial -en diálogo directo con sus inquietudes y potencial artístico- para, entre otras cosas, dar respuesta al canalizar visualmente su visión del mundo, de sí mismo o incluso del arte como tal. Resta a los teóricos y pensadores la tarea de interpretar, decodificar y dar sus propuestas sobre el arte mediante un camino de conocimiento diferente al del artista, así como la de crear sistemas filosóficos o teorías vinculadas, en algunos casos, al arte y a la estética. De ninguna manera el desempeño artístico resulta excluyente del teórico, y Tàpies, sin duda, es el ejemplo más directo al respecto. Tàpies y el grueso de los artistas conceptuales se han nutrido de conocimientos teórico-históricos del arte y han superado el cliché tradicional del artista separado o incapacitado para la reflexión artística.

Para Tàpies, no obstante, uno de los terrenos más eludidos por el artista es aquel en el que se plantea el problema de lo bello en el arte: "el mero enunciado de la palabra Belleza ha dado a muchos ganas de huir corriendo" (Tàpies, 1973: 19). Lo bello en el arte -un concepto estrechamente vinculado a la verdad en tanto que experiencia estética- aparece en el artículo de Tàpies a partir del conocimiento subjetivo o 'verdad poética', en oposición a la verdad tradicionalmente vinculada al conocimiento científico y racional. Veamos cómo el propio Tàpies, al ser entre-

vistado por Bárbara Catoir (1988) manifiesta algunas de esas contradicciones y dudas características de sus trabajos escritos, de las que en ocasiones no es posible extraer sustancialmente un verdadero aporte. Tàpies, al intentar reflexionar a partir de su plástica, y en relación al arte en general, expresa sus limitaciones para teorizar sobre los conceptos de armonía, belleza y verdad tratados por filósofos como Kant.

En realidad no sé qué es armonía y qué es belleza. Soy demasiado salvaje para eso. Me resulta difícil hablar de armonía, pues, como ya sabes, los artistas odiamos todos los conceptos de la estética. Cuando leo en Kant que la belleza tiene un valor desinteresado, no lo entiendo. Es como cuando la gente te asegura que es apolítica, que obra sin objetivo; no me lo creo. El ser apolítico es un modo de hacer política. Y con la belleza sucede lo mismo. Creo un arte que le sea útil a la sociedad. Si eso no fuera posible, no haría nada, el arte no me interesaría (Catoir, 1988: 132).

Atendiendo al planteamiento del artículo "Las teorías, la política y la muerte del arte", Tàpies da a entender que el problema acerca de la verdad consiste en que se la ha asociado tradicionalmente al conocimiento obtenido por métodos científicos y experimentales. Hoy en día ha sido cuestionada y puesta en duda la objetividad que determina el funcionamiento abstracto e imparcial de estos métodos, en lo relativo al componente involuntario que un sujeto científico puede aportar con su interpretación personal. Con ello, Tàpies afirma en su artículo que "es perfectamente conocido que lo que se cree y se propaga como una pura observación de hechos puede ser una de las cosas más subjetivas, dirigidas y que induzcan más a error" (Tàpies, 1973: 19).

Sin embargo, considerando esta apreciación y valoración artística, cabría preguntarse si hay que aplicar igualmente el cuestionamiento de la verdad en la obra de

arte desde del concepto de lo bello, o como manifestación de la verdad contenida en la obra. Tàpies llegó a afirmar que el conocimiento como tal no puede limitarse a lo estrictamente científico como un estado propio de conocimiento racional, antes bien, debe versar sobre la capacidad de experimentar la realidad de manera 'íntima'. Se trataría de "dues vies diferents de veure la realitat: la científica i la de la introspecció espiritual" (Molas, 1988: 73).

A partir de aquí nos cuestionamos ¿Eso significa que, con el paso de los años y a cierta distancia de la polémica, Tàpies admite la posibilidad de cuestionar su obra, sus contenidos y sus contribuciones, al mismo tiempo que se acerca teóricamente al contraargumento de los postulados y manifestaciones artísticas del grupo conceptual catalán? Otra cuestión que nos aborda de estas consideraciones es su crítica a la idea del supuesto 'dirigismo': Tàpies tachó de actuar con 'imparcialidad' a los entes que interactuaron con el arte catalán conceptual. Tàpies se refería en particular a los teóricos que pudieron quedar seducidos ante el nuevo potencial visual de este arte, quienes abogaron a favor del conceptualismo. Acaso Tàpies vislumbró no solo la autonomía de los teóricos que apoyaron de forma amplia y exhaustiva los nuevos lenguajes del arte conceptual, sino que además sus textos -críticas favorables, manifiestos y demás expresiones- apuntaban hacia una futura y callada aceptación de tales propuestas. ¿La consolidación de estas manifestaciones experimentales permitió superar la fugacidad de lo que, para Tàpies, representaba una moda artística más, dentro de la pluralidad y diversidad de modas propias de occidente y de la cultura capitalista?

Queremos decir con todo eso que, como es tan natural e Incluso necesario que suceda, bajo la imparcialidad de muchos historiadores u observadores del arte, hay los deseos del autor —sus teorías sobre el arte— cuando no todo un dirigismo, ya sea Intencionado o que a él mismo —que no escapa a veces a la

alienación— se le puede haber inculcado. Y lo mismo podríamos, decir de los grandes panoramas, selecciones y certámenes, e incluso los «respaldos» que se pretende dan los Museos, en todo lo cual el público olvida casi siempre que son obra de un criterio selectivo y no necesariamente el reflejo objetivo de lo mejor que se hace en un momento dado. Y no es raro, por todo ello, que los jóvenes artistas a menudo los «contesten» en bloque, aunque paguen a veces justos por pecadores (Tàpies, 1973: 19).

En una permanente contrariedad discursiva, vemos que Tàpies critica el papel de los historiadores del arte cercanos al conceptualismo y lo percibe como un hecho natural y necesario. Sin embargo, en medio de esta peculiar situación, sus artículos no consiguen poner en jaque el propio sentido del arte conceptual.

Por otra parte, Tàpies tampoco profundiza realmente sobre uno de los debates iniciados en el artículo en cuestión: el relativo a los conceptos y relaciones de lo bello y lo verdadero. A este respecto, realizó un salto efectista desde un tema central para la estética, a otro cuya importancia para él se remite a la inmediatez de la circunstancia y al apogeo logrado por el arte conceptual. En su opinión, los artistas conceptuales contaron con el apoyo de teóricos del arte -e incluso con espacios oficiales para el arte- aportando pocos o ningún criterio 'objetivo' de selectividad. Para Tàpies, esta inclinación de la teoría y crítica a favor de los nuevos lenguajes del arte experimental influyó negativamente en menoscabo de los artistas que daban una orientación diferente a las expresiones del arte procesual y a su exploración conceptual, más concretamente, a una nueva generación de artistas con inquietudes experimentales de revalorización de la pintura. Cirici explica la situación del arte procesual con estas ideas:

Mentre el mercat d'art mundial va prenent unes característiques d'alt control empresarial d'acord amb tecnologies de management, aquells vells crítics d'art, que volien ésser poetes, i que feien la connexió entre les obres i el públic, estan perdent el rol sociològic que els esqueia. (...) Aquestes circumstàncies han ajudat a què, des del 1976 prenguessin una importància cultural privilegiada les obres no vendibles, realitzacions efímeres, anomenades Performance, que no són teatre perquè no són representacions de res i perquè són creades allí mateix, al lloc de producció (...) (Cirici, 1979: 44).

Tàpies, en cierto sentido, halla excesivo el apoyo de la crítica hacia los nuevos artistas conceptuales, tanto más si se considera que éstos criticaron frontalmente el predominio tradicional del eje museístico, y, por otro, sus orígenes. En el arte conceptual existió una pretendida y lograda ampliación de los espacios de producción artística fuera de la escena del museo como institución, centrados en el interés de trasladar las propuestas y obras del arte procesual a espacios no convencionales tales como: en espacios rehabilitados para las primeras exposiciones colectivas; los espacios en medio de la naturaleza o en espacios urbanos de la ciudad de Barcelona. Cabe destacar que, después de la disolución del grupo conceptual, Jordi Benito realizó su obra *Barcelona Toro Performance* (1979) (fig. 20) en el Espacio 13¹⁷ de la Fundació Joan Miró.

Esta obra fue acción cuya escenificación continuada en el tiempo y realizada en diferentes fases, abarcó tres días consecutivos: del 13 al 15 de junio del año 1979. Está recogida en formato fotográfico, compuesto por 25 fotografías enmarcadas por Jordi Benito en tres partes. La acción representó el sacrificio de una res degollada, generando en el público presente y en la crítica cultural un clima lleno de

¹⁷ Espacio 13 es la sala de exposiciones creada en uno de los espacios de la Fundació Joan Miró para la promoción del arte experimental y de jóvenes artistas.



20 Jordi Benito. *Barcelona Toro Performance* (1979)

Colección Museo de Granollers. Ayuntamiento de Granollers

Serie fotográfica: 25 fotografías 5x131x6 cm.

contradicciones entre los que dieron su aprobación al artista y aquellos que rechazaron la propuesta. Para la realización de la obra, Benito contó no sólo con la aprobación de los miembros de la junta de actividades de la Fundació Miró, sino que en el seno de la misma halló una crítica favorable y una apuesta por el arte experimental emergente, tal y como lo expresa Josep Iglésias del Marquet: "Se comparta o recuse la oferta de Jordi Benito, lo cierto es que la plástica contemporánea ya no es únicamente, desde hace décadas, el producto de la pintura y la escultura." (Iglésias, 1979: 18) La acción de Jordi Benito mereció algunas consideraciones también por parte de Alexandre Cirici:

En el microclima de Catalunya possiblement les performances més importants, dintre d'aquesta línia, són les de Jordi Benito, realitzades la setmana passada a la Fundació Miró. Benito havia ja estat un dels herois del conceptualisme i del body i amb l'entornament Frégoli del carrer de Brusi havia realitzat l'empresa més important del país en aquest terreny. Ara ha posat a contribució una gran quantitat de factors i de tradicions experimentals per a aquestes realitzacions (Cirici, 1979: 44).

Un análisis posterior nos conduce a ciertas consideraciones sobre la performance de Jordi Benito. Víctor Ramírez (2016), siguiendo las teorías de Georges Bataille y Miche Leiris, señala a propósito de la obra de Jordi Benito:

Benito introducirá variaciones en esta configuración de relatos simbólicos que transfiguran relaciones sociales confusas fundadas en la amenaza violenta. Su imaginario no es el edípico de la peste tebana ni el del sparagmos dionisiaco. Es el de la corrida de toros. El artista catalán ha asumido explícitamente en sus acciones más repulsivas el rol del torero (...) La asunción del papel del matador es llevada hasta sus últimas consecuencias (Cirlot y Manonelles, 2016: 123-124).

En cierto sentido, la contundencia y el éxito con los que contaron los artistas conceptuales –tanto en los años de la polémica como en los años posteriores, con proyectos personales que han llegado al siglo XXI- demuestran que, al comprenderse el fenómeno, contaron con la suficiente aceptación a pesar de algunas críticas. Sin embargo, la Fundació Miró no mostró siempre un apoyo incondicional y al mismo nivel en el resto de exposiciones. En el año 1977, la figura de Antoni Tàpies ensombreció con una exposición suya la muestra colectiva del arte conceptual catalán. Una polémica silenciosa, apagada ya con el paso de algunos pocos años, reunió a Tàpies y a los conceptualistas no ya en un enfrentamiento de ideas y de tipo teórico sino a nivel de obra y en un mismo espacio.

En la publicación del artículo en *El viejo topo* (1977), Victoria Combalía cuestionó algunas situaciones irregulares en las muestras de la Fundació Miró. Según la historiadora, la Fundació limitó excesivamente los objetivos de la selección y el apoyo a los artistas jóvenes de la vanguardia catalana en general, algunos de ellos conceptuales. Esto se dio particularmente tras la muestra "Objecte: 1. Antologia catalana de l'art i de l'objecte", de la que Combalía criticó el patrocinio y la acogida que recibió Antoni Tàpies por parte de la Fundació. Victoria Combalía con las siguientes palabras:

En efecto, si el CEAC debería, como es la voluntad de Miró, otorgar una primacía a lo nuevo y experimental, ¿cómo se explica que para la exposición "Pintura I" (Nov-Dic. 76) no pudiera haber un catálogo, cuando diez metros más allá la exposición de Tàpies se había montado con lujo de detalles? [...] El caso no es anecdótico: es muy representativo de lo que suele suceder –todos los medios y facilidades para los genios consagrados, toda la provisionalidad y la penuria para los no reconocidos pero que precisamente en la Fundación podría no haber ocurrido-. La exposición de Tàpies (...) es una obra que habla por sí misma, no necesita del apoyo de la Fundación para pasar a la Historia (Combalía, 1977: 66).

El cuestionamiento de Victoria Combalía, más allá de lo estrictamente institucional en relación a los objetivos de la Fundació Miró, hace notorio algunos aspectos de la actitud crítica de Tàpies hacia el conceptualismo. En primer lugar, vemos en este ejemplo que la situación de solidez y respaldo obtenida por Tàpies en galerías y museos no podía ni remotamente medirse en términos de competitividad con el reciente grupo formado por artistas conceptuales. En este sentido, y atendiendo a lo señalado en el artículo "Las teorías, la política y la muerte del arte", encontramos injustificado el punto de vista de Antoni Tàpies contra el apoyo institucional recibido por los artistas catalanes. Ciertamente, no se justificaría por una simple rivalidad en el dominio de los circuitos del arte. En segundo término, en algunos casos, especialmente al comienzo del conceptualismo, cuando los artistas conceptuales participaron en una exposición de carácter colectivo, Tàpies también fue invitado a participar libremente con alguna obra o con su aporte gráfico para anunciar el evento de la plástica contemporánea en cuestión. Puntualmente, podemos destacar sobre estas afirmaciones, por ejemplo, que al inicio mismo del conceptualismo en la Muestra de arte joven de Granollers, (1971) se homenajeó al propio Tàpies. En otro sentido, se impuso su obra de forma destacada mientras también se materializó la muestra señalada de "Objecte 1" (Fundació Joan Miró, abril 1976). Victoria Combalía en el artículo reseñado agrega acerca de las funciones de la Fundació Miró:

Como institución independiente, innovadora y no lucrativa, se había propuesto estar al margen de cualquier incidencia en el mercado del arte. Por ello decidió rechazar de antemano las proposiciones de muestras antológicas de artistas vivos. ¿Por qué, pues, habiéndose desestimado a Dubuffet, Giacometti y Millares, se hizo una excepción con Tàpies? (Combalía, 1977: 66).

La muestra antológica sobre la obra del artista Tàpies rompió con uno de los propósitos de la Fundació Miró. Fue una exhibición que ya había sido expuesta con anterioridad en la Fundación Maeght, de St. Paul de Vence, durante el verano de 1975. Sin lugar a dudas, este gesto restaba protagonismo y espacio físico a otras propuestas, y limitaba los recursos para la investigación y reflexión a la experimentación artística emergente, un objetivo fundamental para el cual había sido creada la Fundació Miró. No se cuestionó quién ni por qué se privilegió la obra de Tàpies como artista reconocido en la Fundació, pero sí la postura del propio Tàpies frente a situaciones como ésta, en las que su arbitraria opinión de denuncia del favoritismo hacia los artistas conceptuales marcaba una pugna territorial que superaba la esencia de la polémica artístico-teórica inicial y le dejaba públicamente al descubierto. Llegados a este punto, urge preguntarse: ¿desde un punto de vista de la cultura catalana, este episodio fue desconocido e ignorado? o ¿a pesar de conocerse, todo el peso y la razón se otorgaron a Tàpies en base a su prestigio y reconocimiento?

Regresando a los aspectos teóricos del artículo que nos ocupa, se evidencia una cierta ambigüedad en la dirección hacia la que apunta la reflexión de Antoni Tàpies. Al saltar del categórico y jugoso problema de lo bello en el arte al planteamiento de una narrativa de lo artístico que juega el doble papel de ilustrar épocas y autores, encubre, en relación al arte contemporáneo, aspectos teóricos que no quedan claramente explícitos.

Tàpies al introducir este tema sin dar referencias claras y evidentes acerca hacia qué expresiones plásticas o teóricas se dirigía, podría hacernos suponer que se trataba del arte conceptual. También podría ser que se refiriese a las diversas posturas políticas surgidas dentro del arte conceptual catalán. Su actitud ante el aparente fallido pronóstico de críticos y teóricos, como Gillo Dorfles (1910) o

Simón Marchán Fiz (1941) que se centraron en expresiones artísticas de mediados del siglo XX, condujo a Tàpies a la formulación de una interesante reflexión matizada por el ideario de Baudelaire (1821-1867).

A propósito de la importancia que representaba el hecho de colocarse por encima del mero trabajo de descripción realizado por los historiadores y los teóricos -considerado arrebatado y personal-, Tàpies asumió el juicio romántico de Baudelaire de fomentar el clima de confrontación plural de ideas. Sin embargo, este mismo juicio sirvió como argumento a Antoni Tàpies para ir a la contra de la actividad teórica de los ya citados Dorflès o Marchán Fiz. En un artículo posterior, Tàpies demostraba una actitud complaciente y contradictoria con la labor de presagiar el futuro del retorno de la pintura en la escena cultural. Llegó a validar dicho regreso basándose en posibles interpretaciones de la situación de la pintura desde las vanguardias europeas. De éstas señaló, entre otras, la postura del “enmascaramiento” en las décadas de los años sesenta y setenta basado, por ejemplo, en una ‘arcaica regresión’ manifiesta del hiperrealismo, o por la simplificación pseudo-teoricista del arte conceptual. Al respecto, señaló que no “debe creerse que aspiramos a «profetizar» lo que sucederá en nuestro país, dentro de este campo del arte, a la vista de lo que sucede fuera” (Tàpies, 1975: 13). Sin embargo, a lo largo del artículo, ante la crítica a los sectores contrarios a la pintura, les presagia una nueva época de retorno de la pintura catalana y española, de la que entrevió que no había perdido sus espacios en la cultura y en la vida de la sociedad del momento. Esto significaba un retorno a la pintura con un mayor protagonismo de la ‘juventud entusiasta’ de ideas vanguardistas ideológicas y políticas. Su énfasis no dejó de centrarse en la crítica a sus innombrados adversarios:

Sea lo que sea, creemos interesante dejar constancia de ese contraste entre lo que hoy pasa por el mundo y lo que aquí se limitan a explicarnos algunos de

nuestros críticos, a saber: que con estadísticas en la mano se puede demostrar que desde los años sesenta –como se ha dicho concretamente aquí- la juventud ya no se interesa por la pintura; y que es necesario ridiculizarla para avergonzar a quienes siguen practicándola (Tàpies, 1975: 13).

En su juego dialéctico entre la presencia constante del conceptualismo y su imposibilidad para darle nombre, queda presupuesto el papel del artista plástico en la pintura como uno de sus recursos técnicos más importantes a lo largo de su obra. La exigencia del regreso de la pintura confirmó la postura inflexible de Tàpies, desde su desactualización conceptual e histórica respecto a las transformaciones concebidas por el arte contemporáneo y por las neovanguardias. Paradójicamente, si bien la obra tapiana también se basó en la apertura de la experimentación con diversos materiales, así como con la redimensión del objeto artístico, la continuidad de estas experiencias plástico-artísticas se vio fortalecida significativamente dentro de la cultura catalana gracias a su propia obra. Ello no significa que su perspectiva fuera inequívocamente merecedora de toda la razón, en detrimento de los aportes, alcances y cambios que supuso el arte conceptual también en Cataluña.

Desentrañar en qué medida es ‘verdadero’ -o ‘más verdadero’- el arte conceptual respecto al arte de Antoni Tàpies, es un hecho que no puede reducirse a conocer las razones que llevaron a los artistas a adoptar nuevas técnicas de trabajo. Eso es lo que presume el propio Tàpies (1989) al citar a André Bretón en su introducción a los artículos recogidos en *La realidad como arte* (1989). La reflexión acerca de lo verdadero en el arte conceptual o lo verdadero en el arte tapiano, no puede restringirse a una tarea crítica sustentada estrictamente por las motivaciones que llevó a unos o a otro a decantarse por ciertos medios expresivos. Lo técnico podría o no estar deliberadamente determinado por una premisa.

En el campo del arte, uno de los componentes más interesantes son las apropiaciones técnicas que libremente se producen por experimentaciones previas: a veces se llega a ellas accidentalmente y a veces porque han sido redimensionados en su potencial hasta elevarlo a la categoría de artístico. Si lo verdadero en el arte es fruto exclusivo de una motivación interpretada y materializada técnicamente de determinada manera, y si éste ha de ser el parámetro para considerar 'verdadero' a un arte y a otro como 'no verdadero', tendríamos que decir que solo una parcela del arte del siglo XX podría ser estudiada y ser objeto de crítica. El resto del arte quedaría fuera del alcance de este enfoque analítico, porque el paradigma de lo verdadero -y con él el de lo bello, como se ha dicho- no llega a ser el vector ni el espíritu de búsqueda expresiva del arte contemporáneo.

Uno de los problemas de Tàpies es precisamente el anacronismo de tres elementos teniendo como referencia al arte conceptual. El primero es su pensamiento como artista de una vanguardia ciertamente revolucionaria, considerando el contexto político-cultural en el inicio de su actividad plástica afín al surrealismo. El segundo es su obra propiamente dicha, cuya evolución iba muy por delante de su propia concepción artística. Había una obra directa que respondía al presente -incluso se proyectaba en el tiempo y estaba consolidada desde la visión innovadora expresada plásticamente- mientras que su gusto, y particularmente su capacidad de teorizar sobre el arte, iban un paso atrás. Este gusto se guiaba por criterios menos contemporáneos y menos arriesgados, mientras que su discurso no se actualizaba con el mismo rigor que aplicaba a otras expresiones artísticas. Críticos y teóricos vislumbraron pronto en la obra de Tàpies la respuesta simultánea a una situación concreta de la realidad puntual europea de posguerra. También era evidente la proyección del cambio implícito de la concepción artística en una plástica renovadora, con los consecuentes beneficios económicos en el incipiente capita-

lismo, capaz de afectar el mundo de la producción artística. Como consecuencia de estas dos actitudes, Tàpies -a pesar de apostar teóricamente por la aceptación de la pluralidad de visiones artísticas y aceptar las críticas en sus diversas posiciones- se dejó llevar por un subjetivismo natural. Sólo aceptó como auténtico el arte que no se topara con la concepción que él tenía de éste, del mundo, de la sociedad y de la realidad. Sus parámetros, madurados a lo largo de su vida, tropezaron en determinado momento con las estructuras absolutamente flexibles de representación del arte conceptual. Tàpies ha abordado todo tipo de argumentos: desde los conceptos de lo bello y lo verdadero, pasando por conceptos morales y políticos. También ha reflexionado sobre conceptos como la funcionalidad del arte y el idealismo propio de un arte que se plantee en términos generales la transformación de una sociedad es búsqueda de una felicidad utópica.

No hay que olvidar su punto de vista respecto los conceptos de originalidad y creatividad, que han sido todos abordados a la luz de sus propias ideas. Siempre se negó a aceptar que había cambiado de mentalidad y de postura frente al arte conceptual, del mismo modo y en la misma medida en que pretendió afectar e influir con su obra al arte en Cataluña, al del continente europeo y al del americano.

Tàpies no solo no reconoció al grupo conceptual como legítimo o valioso- ni tampoco a sus obras- sino que la crítica frontal a la que le sometieron contribuyó, en cierto sentido, a su proceso teorizador acerca sus juicios y valores a propósito del arte. Este proceso reafirmó su plataforma crítica para combatir a quienes vio como sus adversarios. La autoafirmación tapiana desde la negación del otro hizo que el artista transitara discursivamente en un círculo cerrado de opiniones sobre el arte. Ello imposibilitó el hecho de poder llegar sensiblemente al arte conceptual -aunque siempre defendió que el individuo se formara una opinión propia a través del contacto

directo con las obras- o a la experiencia estética fundadora de un arte que, como el conceptual, es efímero y capaz de prescindir de la propia materialización artística.

Para Tàpies, un 'hombre de gusto', más que poseer criterios propios para discernir afectivamente entre lo justo y lo inescrupuloso, es el que aspira a ello como ideal "si nos queremos librar de los entontecimientos sin norte que son presa tan fácil de los tan abundantes desorientadores interesados" (Tàpies, 1989: 17). Su argumento se basa en una creencia orientalista según la cual el "gusto tenía que ser una disposición normal como ahora lo es leer o escribir" (Tàpies, 1989: 17). Sin embargo, una disposición de tal naturaleza implicaría simplificar la importancia y la trascendencia de los fenómenos artísticos en la cultura europea –que no asiática, desde luego-. Estos fenómenos produjeron una gran diversidad de concepciones simultáneas que enriquecieron la experiencia estética y una definitiva apertura a una interpretación estética del arte menos historicista y lineal. Las vanguardias rompieron con la esfera del entendimiento del arte tradicional, dentro de una cultura que en parte se resistió a estos procesos contrarios al eje de convencionalidad y a la práctica artística académica. Habría entonces que preguntarse si el sentido de gusto que Tàpies contextualizaba dentro de la cultura europea -sumergida en los cambios políticos y económicos de posguerra así como en los cambios de orientación estético-artística- podía ser válido dentro de la cultura española en la primera mitad del siglo XX. Nos hallamos ante un interrogante que debe tener en consideración la compleja situación interna de la dictadura franquista: habría que preguntarse si España estaba en condiciones de asumir con normalidad la transitoriedad del gusto estético. No queda suficientemente claro de qué gusto hablaba Tàpies: en parte, parecía estar sujeto a una tendencia moralista, donde no cabría lo que de 'inescrupuloso' o 'informal' pudiese contener una propuesta artística que llevase el adjetivo de "conceptual".

Como Tàpies apunta: “muchos que lo han sufrido de cerca ya se puede pensar que consideramos nefasto el trato que recibieron el arte, la literatura y el pensamiento catalán durante los cuarenta años de política franquista” (Tàpies, 1989: 11). La “tolerancia represiva” es una expresión que utilizó Tàpies para definir la ambigua posición del poder del régimen franquista en relación a una cultura y un arte con restricciones desde dentro. El régimen tenía apoyo deliberado del exterior al estar dentro del plan de política propagandística internacional que le favorecía ante las potencias democráticas del resto del mundo. Un gobierno dictatorial se encargaba de diluir los posibles contenidos reaccionarios contra el régimen a fin de que la sociedad estuviese guiada por una cultura y un gusto determinados.

El mismo Tàpies, aunque criticó como artista los rigores del régimen, abogó por una apertura de las expresiones artísticas sensibilizadoras de la sociedad dentro del lenguaje artístico de la pintura:

No se trata en estas líneas de hacer ningún análisis crítico del alcance que puedan tener muchas de estas nuevas tendencias basadas en la práctica de la pintura (...). Lo único que deseamos aportar (como una de tantas labores de suplencia) es la constatación de la existencia de esos nuevos hechos y nuevos grupos que luchan para dar nuevas dimensiones ideológicas y políticas a la pintura (Tàpies, 1975: 13).

Antoni Tàpies especuló a favor de la creación artística, contenida en determinados espacios formales afines a la pintura. Dirige su interés y apoyo a la joven generación enfocada en la investigación plástica, que a juicio de Tàpies obtenía resultados pictóricos significativos. Esta posición suya nos resulta inexplicable, teniendo en cuenta que el artista estaba en conocimiento del desarrollo artístico internacional, y de los procesos del arte conceptual fuera de España. En este sentido, Tàpies señala en el artículo sobre la “Revitalización de la pintura”, a grupos franceses como *Supports-sur-*

faces y su actividad reivindicadora de la pintura en Francia (Tàpies, 1975: 13).

En otro sentido, y como punto de equilibrio en beneficio del arte de la pintura, Tàpies fijó su particular posición en torno a los juicios de 'gusto' y de valor estético aportados por los críticos y regidos por parámetros adecuados e incorruptibles:

Con todo esto, no queremos decir que se haya de prohibir nada. La libertad de expresión, en arte, creemos que ha de ser absoluta. Pero no quita para que la crítica responsable haya de esforzarse para hacer la selección necesaria y para situar en sus justas proporciones las diferentes manifestaciones artísticas. Y no tener nunca la mala fe o la ignorancia, como pasa tantas veces, de desconocer las fuentes y embelesarse más ante la copia que ante el modelo copiado. Y ya no hablemos, claro está, del esfuerzo que, para comenzar, tendría que hacer la crítica hoy poniendo término a la tan corriente impostura fomentada desde las alturas consistente en etiquetar con la misma palabra "Cultura" todo lo que únicamente se puede considerar entretenimiento, si es que no se trata de productos deliberadamente cloroformizantes para mantener al pueblo distraído de los problemas esenciales del hombre y de la sociedad (Tàpies, 1989: 22).

Ante una situación de imprevista apertura política tras la muerte del dictador, todos los discursos dentro de la cultura tendieron a reajustarse bajo unos ideales más democráticos y amplios, con sus consecuentes repercusiones en el campo de las artes. Sin embargo, los procesos artísticos conceptuales existían con anterioridad a 1975 y formaban una plataforma crítica dentro de la cultura catalana y española. La sensibilidad y los criterios objetivos para sancionar un arte respecto a otro, con el objeto de zanjar viejas polémicas sobre el 'verdadero arte vanguardista', son parte del ideario tapiano. El fenómeno conceptual se enfrentó a su situación de artista privilegiado, por no decir aburguesado, pero crítico a su vez con el aburguesamiento del hombre y la sociedad progresista y contemporánea.

Según Tàpies –cada cual debe forjarse su propio sentido de gusto, guiado por un ‘juicio crítico intuitivo’ y pudiendo prescindir en ocasiones por completo de lo que él llama el juicio estético ‘intelectual’- posee un riesgo: la apertura a una vía amplísima de opiniones. En ella cabrían voces expertas y aficionadas, y cualquier autoridad artística podría emitir un juicio de valor propio con pretensiones de neutralizar o invalidar las posibilidades de un arte cuyos lenguajes expresivos y experimentales se planteen nuevos desafíos estéticos. En consecuencia, la propuesta de Tàpies plantearía tales desafíos a la sociedad con pretensiones positivas de interactuar con ella y de promover criterios desconocidos para afrontar la diversidad creadora del lenguaje artístico. Desde mi punto de vista, esto es precisamente uno de los aspectos que avivó la polémica de Tàpies y los artistas conceptuales. Su énfasis en defender una actitud pasiva, intuitiva e individual frente al arte, discierne completamente del comportamiento imperante del espectador y la sociedad. A este comportamiento se oponen la actitud crítica del arte conceptual y, por tanto, la trascendencia teórica que éste impuso desde dentro a la conceptualidad de las propuestas experimentales, así como los lenguajes y las herramientas artísticas asociadas en algunos casos a las nuevas tecnologías.

Sobre lo que representa esta idea del gusto, guiado por la intuición, Tàpies lo explica con estas palabras:

Aclaremos inmediatamente que esta labor que nos lleva a afirmar el valor progresista de unas obras entendemos que no ha de ser necesariamente un trabajo intelectual ni ha de ser tampoco exclusiva de expertos y educadores. Es cierto que 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 artísticas de nuestros contemporáneos. 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 su gusto sin creer que se basa en esfuerzos intelectuales o eruditos inalcanzables (Tàpies, 1989: 16).

La subestimación que ha hecho Tàpies del complejo potencial del arte conceptual está centrada en los dos aspectos sustanciales. Desde el punto de vista teórico y del de la experiencia estética del ciudadano común, se presume que el arte ha de ser comprendido desde la situación individual de la percepción y la intuición de este hombre catalogado por él como "normal". En tanto que reúna el requisito de fundamentar su sentido del gusto en criterios personales, debe ser capaz de "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" (Tàpies, 1989: 17).

Antoni Tàpies afronta y argumenta el episodio de la polémica con los artistas conceptuales desde su situación de artista con capacidad para emitir juicios de valor estético. Para ello alega que la medida de la que se vale –como si se tratase de una idea o proposición infalible– es la que se funda sobre la idea de 'originalidad'. Con lo cual podemos ver que, más que un sistema programado de ideas estéticas, Tàpies usa ciertos criterios según su propia conveniencia dependiendo del aspecto de su obra que quiere destacar. El artista defiende su postura ante aquello que hacen evidente sus críticos -los conceptualistas- sin detenerse a considerar la vigencia de algunos términos (como el de originalidad, en este caso y, en los casos anteriores, los conceptos de lo bello y lo verdadero). Tampoco tiene en cuenta los cambios rotundos que están acaeciendo en las concepciones del arte contemporáneo y su contrapartida; la imitación y el plagio.

Su idea de 'rivalidad' entre los artistas funciona como una circunstancia que hace que se confronte la 'originalidad' de las producciones artísticas de unos y otros. A ello se añaden terceros que entran en el juego para disfrazar algunas ideas de carácter ideológico, lo cual implicaría que la polémica con los artistas conceptuales estuvo supeditada a algún sector del circuito del arte, o de la cultura catalana, ajeno completamente a los dos actores principales. Para Tàpies, la disputa general entre los artistas no se genera gratuitamente. Lo explica echando mano de un viejo episodio ocurrido durante el Renacimiento italiano entre las figuras y obras de Rafael y Leonardo o Miguel Ángel: al primero se le calificó de imitador y al último de pintor "importante". Tras este salto de época, de estilo y de artistas, Antoni Tàpies se refiere a los artistas conceptuales de la siguiente forma:

Imaginemos lo que pensará la historia de todas las pequeñas monas de imitación de nuestros tiempos, en todos los campos: de la pintura a la canción, de la poesía al cine o al arte conceptual (...), que ahora vemos tan frecuentemente exaltados por los intereses de turno (Tàpies, 1989: 19).

Según Tàpies, estos intereses están representados por quienes, desde las instituciones de la cultura, van marcando criterios de valoración estética siguiendo criterios propios, que normalmente son apoyados por personalidades prestigiosas en el arte y la cultura en consonancia con sus propios fines. No es de extrañar que Tàpies utilizara sus ideas con la finalidad de hacer un llamamiento a la ciudadanía para que tomara con cuidado esta tendencia que favorecía al arte conceptual. De este modo, sus recomendaciones se distinguen al decir frases como estas: "(...) los ciudadanos harán muy santamente no dejándose deslumbrar por nada, por más sagradas que nos parezcan estas instituciones y por más elogiadas que nos lleguen por "autoridades" famosas" (Tàpies, 1989: 19). Desde la extensa crítica que hace a la valoración del arte que difiere de sus ideales como artista plástico,

reclama una autocrítica por parte del sector. Sin embargo, no puede obviar el papel dominante en la cultura de la palabra, del pensamiento conceptual y de sus creadores, así como su otra dimensión, que para el artista viene marcada por la pérdida del instinto como guía en el arte. Al revisar la pintura catalana frente a la situación del arte conceptual, Tàpies apunta que su posición no ha de ser entendida como una queja frente a la "(...) existencia de otros "medios" de expresión y de su libre y creemos que tan necesario ejercicio y producción (...) en muchas actividades" (Tàpies, 1989: 71). Con ello enfatiza que bastaría con que estas actividades cumplieran con el carácter imprescindible de ser prácticas necesarias que aporten 'contenidos' significativos. Sin embargo, la verdadera denuncia de Tàpies frente a la aparición del arte conceptual ha sido "que en nombre de ellos, se atente contra el que a veces parece que ya ni se tolera que sea uno de tantos medios de expresión, contra todo un lenguaje: la pintura" (Tàpies, 1989: 71).

En esta aclaratoria encontramos prácticamente la única referencia que hace Tàpies a un crítico de arte catalán, en este caso a Alexandre Cirici Pellicer, quien con anterioridad, se adentró en la obra del artista para ofrecer, en la prestigiosa publicación *Tàpies: Testimonio del silencio* (1973), una interpretación de la pintura matérica tapiana. Según reza el texto que Tàpies escribió en 1989, Cirici inició una inexplicable y programática 'campaña' en el apartado de crítica de arte de la revista *Serra d'Or* que menospreciaba la pintura y apoyaba el futuro insondable del arte cuyos recursos expresivos habían dejado de lado los formatos tradicionales a favor de 'medios' nuevos. Desde la perspectiva de Tàpies, la idea planteada por Cirici, de dar una noción de país modernizado bajo el estandarte de estos nuevos lenguajes como una forma de constituir con ello una visión de 'patria', influía negativamente en las nuevas generaciones al infravalorar el espíritu de continuidad de la pintura. Hasta el momento, para Tàpies la pintura había sido "un género que precisamen-

te ha llevado el nombre de Cataluña por todo el mundo" (Tàpies, 1989: 71). O lo que podría ser lo mismo: junto con algunos otros artistas como Joan Miró (1893-1983) o Salvador Dalí (1904-1989), el propio Tàpies ha sido sinónimo y embajador plástico de la cultura catalana en las principales metrópolis de la cultura. Al creer que el argumento de la libertad de lenguaje y el de las pretendidas libertades en democracia podían reutilizarse a su favor ante el hecho de presenciar que la crítica inclinaba la balanza del lado del potencial demostrado por el arte conceptual, Tàpies demuestra una actitud temerosa, o cuando menos confusa. Ello se debe a que se vio en aparente desventaja dentro del mundo del arte y de la cultura de su momento. Esta situación le llevó a un intento de aceptar el beneficio de un arte 'revolucionario' pero con 'contenido' y a apostar por un retorno a la pintura "después de tanto tiempo de antipintura" (Tàpies, 1989: 72).

Sin embargo, en lo que respecta a sus juicios escritos durante los años de la polémica, Antoni Tàpies no superó la declarada intención de dar crédito a los nuevos lenguajes. Al contrario: desde su posición alterada, crítica pero cómoda al fin, apostó con mayor intensidad por recuperar la pintura como actividad verdadera del arte.

El porvenir nos parece que siempre será, como han demostrado tantos auténticos creadores, de los que sepan rebelarse y llevar la contraria a modas y dogmas, por prestigiosos que parezcan. De los que, hoy y aquí, mientras se aseguraba que nos hallábamos en plena pendiente "desmaterializadora" hacia el final de la pintura, nos pueden demostrar que hay otras posibles formas de contemplar el proceso de desarrollo del arte (Tàpies, 1989: 73).

Podemos creer, sin embargo, que el intento de Tàpies de acercarse a una comprensión del arte conceptual, forzada desde luego -y como ya se ha dicho-, a que irremediablemente posea un cierto 'contenido', ha quedado supeditada a su inter-

pretación de lo que supone el acto de creación. En este sentido, Antoni Tàpies ha sido recurrente respecto al 'contenido de la obra de arte', apostando por él como si se tratase de un requisito sine qua non. En tal caso, surgen interrogantes acerca de qué clase de contenidos realmente le podrían haber satisfecho para que llegara a aceptar a los conceptuales. Al margen de los que se han referido, hay que hablar, en primer lugar, del contenido político de un arte comprometido con el desarrollo y el bienestar de la sociedad en general y del hombre en particular. En segundo lugar, cabe destacar un contenido ético, que debía constituir un referente frente las restricciones del franquismo. Y en tercer lugar, hay que mencionar un contenido de trascendencia y de contemplación para el espíritu humano de la época. Así reafirmamos nuestro interrogante: ¿qué podía ser definitivo para deslumbrar y convencer, desde las prácticas del arte experimental catalán, al Tàpies artista o al Tàpies espectador de una obra efímera que, como mucho, podía perdurar en su memoria y en la memoria colectiva como un hecho trascendente? La complejidad de la situación, y la falta de concreción de Tàpies sobre este asunto, deja abierta la posibilidad de ser investigado por futuras generaciones. Sólo el conceptualismo surgido y realizado en otros países convenció a Antoni Tàpies. Con lo cual, todo intento de aproximación racional o sensible al fenómeno demuestra la fragilidad de su iniciativa al criticar aspectos como el siguiente –siempre condicionado por su propia perspectiva del proceso creativo–:

El artista sabe que, por interesante que sea (...) el conocimiento teórico de toda la mecánica, psíquica o fisiológica, de cualquier acto (...) nunca podrá sustituir el acto mismo, y que incluso puede perturbarlo. Hoy se ha analizado y explicado unilateralmente el proceso de creación como uno de los tantos mecanismos sujetos a las leyes de comunicación en general; y casi se ha llegado a prever que el artista, en el futuro, será un simple técnico a su servicio (Tàpies, 1989: 149).

Ese arte futuro impersonal que Tàpies predijo, ha transitado durante más de tres décadas desde que estas palabras formaron parte de las reflexiones inmediatamente posteriores a los años de la polémica con los artistas conceptuales. Con ello, las posibilidades de cumplirse no solo no se han dado, sino que, además, el artista ha devenido necesariamente un investigador en áreas humanísticas y tecnológicas sobrepasando el vaticinio de servidumbre de la comunicación. La desconfianza expresada por Antoni Tàpies y su crítica a la utilización de la tecnología como parte de los recursos de expresión artística de ciertos conceptualistas catalanes -como Antoni Muntadas- y el consecuente cambio de perspectiva y confrontación con el arte, cobraron un matiz diferente que le llevó a plantear el problema de una creativa experimentalidad conceptualista reducida a la siguiente fórmula: "(...) antes de empezar su tarea hacen cálculos, pongamos por caso, sobre el chorro máximo de originalidad aceptable para el receptor (...). Creerlo así sería confundir la pretendida, o la más o menos acertada explicación del fenómeno con el fenómeno mismo (...)" (Tàpies, 1989: 149).

Lo que no parecía aceptable para Tàpies, en lo que respecta al arte conceptual, era dar por supuesta una confusión conceptual-procedimental. Pero es muy evidente que era todo lo contrario, ya que en el interior de las prácticas conceptualistas estaba clara la nueva perspectiva para abordar el fenómeno artístico. Tàpies subestimó el potencial del acto conceptual en sí mismo en lo referente a la capacidad de proyección y complejidad de una novedosa propuesta estética capaz de enfatizar del fenómeno, entre otros aspectos, su transitoriedad limitada. El testimonio de la desmaterialización de la obra de arte pertenece a una noción de temporalidad absolutamente presente y efímera, derivada de la propia ejecución como tal. La obra de arte constituye un todo fenoménico cuya continuidad o memoria ha quedado supeditada a la conservación del registro del momento de ejecución de la misma.

Tàpies vio en el conceptualismo un discurso artificioso al utilizar el fenómeno artístico como un medio de comunicación y la figura del artista experimental como 'creador' de conceptos y 'ejecutante' de la obra concebida al mismo tiempo. Esta doble visión se basa en la creencia de que el arte contemporáneo debe tener como premisa la comunicación. De aquí que citar nombres como Duchamp, Gauguin o el hecho de que algunos artistas sean anónimos en el mundo del arte, le ha servido a Tàpies como base crítica al arte conceptual al:

(...) evidenciar (...) la falsedad maniquea en que caen los que vuelven a la dualidad del contenido por una parte y las técnicas especializadas en comunicarlo por otra, y que convierten así al artista en una especie de intermediario que se limita a transmitir lo que le dicten los "profesores de ideas". Nos parece un concepto muy triste, tanto del arte como de la comunicación (Tàpies, 1989: 150).

Asumiendo la postura crítica ante un determinado propósito de comunicar, Tàpies propone la posibilidad de potenciar en el ser humano, a través del arte, un estado de relación consigo mismo y con la realidad más auténtico. Esto parece negarle al arte procesual la capacidad para cambiar y crear situaciones personales en el individuo y en la colectividad: unas situaciones que le acerquen de manera distinta a la contemplación de la pintura por una vía alterna y genuina, y que le lleven a lugares inexplorados de la percepción artística y de la experiencia estética. Para Tàpies, el artista podría pretender no difundir ideas: "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" (Tàpies, 1989:150). Cuando se trata del arte conceptual, hay de considerar en qué medida tendría sentido el significado de 'gran valor' en el arte, anteriormente mencionado por Tàpies. En ese caso, habría que trasladar el anhelo clásico de la pintura a expresiones artísticas experimentales. Sin embargo, fiel a su posición crítica, Tàpies

no perdió ocasión de manifestar su opinión al público y a los jóvenes artistas, para que éstos estuviesen atentos a las verdaderas pretensiones del arte conceptual. Para ello utilizó la imagen de Marcel Duchamp, por ejemplo, al acotar que es "(...) precisamente uno de los artistas que más ha influido sobre las nuevas tendencias y actitudes (...) [y] aseguraba que nunca había tenido interés en comunicarse con el público de su tiempo" (Tàpies, 1989: 149).

Tàpies estableció como criterio a priori que el arte debería comunicar un contenido de 'gran valor' y que éste estaba fundamentado en una serie de conocimientos 'profundos' adquiridos por el artista, no solo desde el conocimiento racional sino también desde aquel otro complementario. Con ello, ya se había referido a la intuición, incluso a las experiencias místico-religiosas, que le llevaron a establecer conclusiones, desde mi punto de vista, anticipadas acerca del verdadero hacer del arte conceptual. Dos décadas después de la polémica con los conceptuales, expresaba estas ideas:

(...) el estudio de las formas artísticas, lejos de cualquier normativa fija, parece ahora que sólo puede ser enfocado como una experimentación constante practicada por cada autor a medida que van apareciendo los cambios. Valgan como confirmación de eso último los escasos resultados, estandarizados y rápidamente pasados de moda, que se obtiene en las escuelas de arte donde se insiste demasiado en los aspectos formales y, en cambio, se olvida la importancia de la preparación de los alumnos en los nuevos contenidos del "saber" (Tàpies, 2001: 71).

De este modo, Tàpies condena no sólo la actividad y los resultados propios del artista experimental, sino incluso los objetivos y logros del arte enmarcado en los centros de aprendizaje para las artes, dejando claro la futilidad de las soluciones

devenidas de la creatividad. Estas soluciones han podido servir como medio para transformarse desde sus propósitos originales y alcanzar una comprensión de sus objetos, que serían vistos en un sentido más amplio que un mero producto de moda -como pretendió Tàpies- para persuadir al público lector y al mundo de la cultura en su momento. En este sentido, Antoni Tàpies hace referencia a "la muerte del arte", anunciada ya desde Hegel (1770-1831), a partir de la cual los teóricos han desbordado el escenario bibliográfico con la amplia y numerosa producción de textos. Esta muerte ha formado parte de la evolución lógica del proceso de la historia de la humanidad, hasta el punto de favorecer una fuerte actividad en la que una parte del arte contemporáneo, percibido como objeto, ha jugado el papel de intermediario. Ello se debe a un afán por saltarse los procesos teóricos y alcanzar su máximo logro mediante la 'acción'. En este punto del artículo, al referirse excepcionalmente a "Las teorías, la política y la muerte del arte" (1973), Tàpies evidencia una de las pocas aproximaciones y reconocimientos más directos del arte conceptual. Esto no significa que haya entrado en sintonía plena con sus lenguajes ni postulados -y menos aun tratándose del arte conceptual catalán- sino que intenta, desde el reconocimiento, la denuncia de una de las principales aspiraciones del grupo. Por esto señala:

Y lo bueno es que deberíamos darles la razón si no fuera porque olvidan que el artista ya ha predicado siempre la necesidad tanto de que el arte lleve a la acción como del sentido moral y político de su obra; y que su ideal ha sido desde siempre poder contribuir a ponernos en marcha para cambiarlo todo (Tàpies, 1989: 151).

El contenido de estas palabras son más que suficientes para que Tàpies encuentre insustancial la polémica con los artistas conceptuales. Tal inconsistencia es el resultado de un derrotero previo en el que señala rivalidades de 'género', como él las llama. A partir de estas rivalidades, establece unas comparaciones que le llevan a una

serie de irrevocables conclusiones: son ejemplos de ello la no superioridad de los cineastas respecto al teatro o que la capacidad de los poetas no está por encima de la eficacia alcanzada por los músicos. En la misma línea expresa -de manera importante para esta interpretación de la polémica Tàpies-arte conceptual- que, al igual que los otros géneros, "los del arte-proceso [no son] más contundentes que los pintores y escultores" (Tàpies, 1989: 151)- Desde la lógica tapiana, esta igualdad en los circuitos de producción de la cultura, establece una relación y crea una realidad "más interesante y eficaz (...), [fomenta] la diversidad de los "medios" y hasta amalgama (...) los diferentes géneros, como ya practican muchos hoy" (Tàpies, 1989: 151).

Estas palabras podrían tomarse finalmente como una pseudo-aceptación de sus, hasta ese momento, rivales intelectuales y artísticos, pero también suscitan una serie de cuestiones que no se pueden pasar por alto. Por ejemplo, ¿qué condujo a Tàpies, pocos meses después del primer artículo publicado en *La Vanguardia Española* (marzo 1973), a aceptar a los artistas conceptuales en igualdad de condiciones que un artista dedicado a la pintura o la escultura? También podríamos formular el planteamiento contrario: ¿acaso los pintores y escultores, con su desarrollo en el arte contemporáneo, estarían al mismo nivel de trascendencia estética y de valoración artística que el alcanzado por los artistas conceptuales catalanes desde comienzos de la década de los años setenta, considerando el agotamiento tanto de la pintura como de la escultura? Si se trata de igualdad, no debería importar cuál de las partes se posiciona en primer lugar, pero hay que interpretar que bajo las circunstancias en las que surgió la polémica y a pesar de la preeminencia de un Tàpies ya consagrado, el dominio de la escena cultural catalana estuvo también fuertemente determinado por la actividad y las obras de los artistas conceptuales. Ello lo demuestran sus intervenciones en debates teóricos, la presencia de sus obras tanto en la provincia como en la propia Barcelona, y, principalmente, por

constituirse como un bloque crítico ante uno de los artistas más destacados de la Cataluña del momento.

Ponerlos en estado de igualdad semejante dice mucho de un Tàpies que ha comprendido y justificado la importancia de colocar a sus rivales en una posición distinguida, esto nos conduce a ciertas consideraciones. Por un lado, la incursión del arte conceptual catalán supuso, como ya se ha dicho, la ruptura con una estética vinculada a la plástica y a la escultura en términos tradicionales, inspirados en la postura crítica y el espíritu revolucionario y desenfadado de los movimientos de vanguardia europeos. Ello obligó a reorientar la atención de la crítica y del público hacia una praxis más novedosa en España, que fue renovadora de los principios y experiencias estéticas y éticas. Simón Marchán Fiz, al prologar la obra de Pilar Parcerisas (2007), puntualizaba que el arte conceptual fue un conjunto de “prácticas artísticas que, sin apenas invocar precedentes en nuestra tradición moderna, irrumpieron avasalladoramente durante la primera mitad de los años setenta como un huracán con rasgos propios (...)” (Parcerisas, 2007: 5).

Este importante giro en la dinámica de la escena del arte redimensionó el papel protagónico de los nuevos lenguajes en la cultura catalana. Ello comportó el consecuente desplazamiento de las personalidades más ‘geniales’ del mundo artístico, que llegaron a ser el referente en los años anteriores al final de la dictadura franquista. Esta situación implicó, por parte del arte conceptual, dejar a su paso “una intensa huella y diversas heridas en los ánimos individuales” (Parcerisas, 2007: 9). Llegados a este punto, se pretende mostrar que el importante desplazamiento que vivió Antoni Tàpies en el aspecto artístico fue suficiente como para recolocarse, si no en un segundo plano respecto al arte conceptual catalán, al menos en el de compartir protagonismo con ellos. Esto supuso la consecuente e inmediata

aversión, a la vez que reflexión, respecto los temas propios del arte y la estética conceptual a la par que la aceptación del arte de la pintura.

Creemos que Tàpies asumió el protagonismo del arte conceptual de forma pasiva como se recoge de la siguiente frase: "Acción, señores. Lo que nos interesa es pasar directamente de la teoría a la acción" (Tàpies, 1989: 151), enfatizando una necesidad de mantener cierto nivel de promoción del arte de la pintura tras el repunte en los años ochenta, tras el eco de la profusa actividad mantenida por los artistas conceptuales en la década de los años setenta, así como al impulso que les caracterizó en la producción de debates e ideas acerca del arte. Tàpies también orientó parte de su realización artística a la teorización y a la investigación formal en el campo artístico de trabajos cuya objetualidad pareció un propósito temporal. Tàpies proclamaba de forma definitiva la acción por encima de la teorización, pero, si hubo verdadera acción, fue debida precisamente a las propuestas de los artistas conceptuales, tanto en lo referente a la teoría como a la crítica. Junto a la crítica y la teorización, los principales cronistas y pensadores asistieron a la irrupción del conceptualismo, seguido por las publicaciones en la sección de arte de la revista *Serra d'Or*. Si para Tàpies el concepto de 'contemplación' ha implicado la máxima expresión de dinamismo, basándose en una concepción orientalista, para los artistas conceptuales no fue suficiente. De allí que tal actitud haya surgido del arraigo de Tàpies a las filosofías/teologías budista y taoísta, así como de una acomodación occidental de dicho término. Consecuentemente, es lógico que esta concepción haya sido considerada como aburguesada, incluso 'paralizante', frente al fenómeno artístico conceptual. Este fenómeno basa su materialización en una puesta en acción, siendo una exigencia que la 'contemplación' del arte procesual implicase más acción por parte de sus espectadores. Quizá se pueda plantear al revés: la idea de 'cuaresma' de la que Tàpies habla en su artículo pudo tener más bien la tácita intención de perse-

guir una reflexión de su situación como artista plástico, desechando la posibilidad de ser una pausa sabia indirectamente propuesta a un vertiginoso accionar de los artistas conceptuales, tanto catalanes como de toda la península, que ya estaban familiarizados con este tipo de prácticas poco convencionales.

En su cita a J. Leymarie, Tàpies (1989) dice que es innegable que una situación de masificación de los productos artísticos desvió el interés sobre un arte verdadero. Sin embargo, al privilegiar 'la función creadora del arte', su posición indeterminada en cuanto a la producción de arte parece identificarse más con esta generalización el objeto artístico de los mass media, antes que aludir directamente a las obras de los artistas conceptuales. Estas obras eran, la mayoría de ellas, efímeras, así que su existencia se materializa en registros y documentos diversos. Como apunta Tàpies, también cabe considerar un juicio crítico más abierto respecto al escenario de la dinámica de las artes en la década de los años setenta. Así, por ejemplo, Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez (1988) proponen considerar el siguiente punto de vista:

Alrededor de 1970 las actividades artísticas más radicales se desarrollan principalmente en torno a dos opciones que hemos visto venir preparándose en las décadas anteriores; dos opciones que a más de uno pudieron parecer en su momento definitivas, sin serlo, del mismo que el paso de los años ha llevado a más de otro a considerarlas agotadas, sin estarlo. Nos referimos, por una parte al rechazo del sistema mercantil tradicional a través del abandono de los canales de difusión privados habituales hasta entonces –galerías fundamentalmente- o de su uso para ofrecer productos difícilmente comercializables; esta situación derivó hacia el mecenazgo de las entidades públicas, hacia la creación de canales alternativos (...) o hacia la claudicación, pasando a comercializarse lo que fuera posible del producto artístico: en último caso un recuerdo del acontecimiento con la firma del artista (Aracil y Rodríguez, 1988: 432).

La postura de Aracil y Rodríguez, vista diez años después de que surgiera la polémica, entendemos que quieren restarle importancia a una de las posiciones, a la posición de Tàpies, y reflejar que el potencial del lado conceptual refuerza nuestra postura en esta investigación en torno a la vulnerabilidad teórica tapiana. Sin embargo, consideramos incluso pertinente ampliar esta lectura para poner en relieve que el producto artístico de los artistas conceptuales no quedó agotado meramente en un 'recuerdo' firmado por el artista, sino que movilizó a nivel social cierto tipo de sensibilidad y nuevas experiencias que han quedado en la memoria de un colectivo y de una fase de la cultura catalana muy importantes. Eso se debe a que las obras experimentales, procesuales y, conceptuales completaban su sentido estético más allá del artista y de la propuesta en sí, que se cumplía en una fusión y en un juego permanente con el público. En el terreno de la mercantilización del producto artístico, Aracil y Rodríguez lo examinaron de este modo:

La otra opción, como causa o como consecuencia –no está muy claro– de este antimercantilismo, consistió en el rechazo del objeto artístico convencional, su disolución o, en ciertos casos, la negación de todo carácter objetual del arte, a favor del espectáculo, la idea, el proceso, la ilustración y toda una larga lista de alternativas por el estilo. La de los años setenta fue una década de crisis fecunda que, como tantas otras, desembocó en una recuperación de ciertas viejas cualidades (...) desde una nueva sensibilidad (Aracil y Rodríguez, 1988: 432).

Es precisamente sobre la base de la fecundidad de un proceso artístico sin precedentes en España que se puede situar, no solo al arte conceptual, sino a toda una serie de propuestas pos-conceptuales que surgieron hasta bien entrada la década de los años ochenta que, como establece Pilar Parcerisas, las "poéticas pobres, efímeras y conceptuales que se produjeron en España deben ser observadas desde la desmaterialización y el conceptualismo vinculados a un contexto" (Parcerisas,

2007: 525). Si para Tàpies, a través de sus lecturas de J. Leymarie, la producción masiva del arte y la difusión entremezclada de un proceso de invalidez y corrupción supuso uno de los problemas del arte contemporáneo –aludiendo con ello a las praxis conceptuales–, indiscutiblemente su postura se afianzaba ante una imposibilidad para abrirse a las nuevas comprensiones y sensibilidades del arte catalán:

El término desmaterialización empezó a utilizarse en los años setenta para determinar el desplazamiento del objeto de arte a la idea, que en ningún caso implicaba la desaparición de éste, sino un cambio en su significado y un posicionamiento contrario a la «fetichización» del objeto artístico y la codificación de las disciplinas tradicionales de la pintura y la escultura (Parcerisas, 2007: 526).

Es evidente que Tàpies no entrevió el horizonte de posibilidades contenido en las prácticas del arte conceptual. Su noción de ‘híbrido’ implicó, como ya se ha señalado, la ruptura formal con la tradición, aunque parte de su obra inicial pueda verse relacionada con una visión más próxima a las circunstancias sociales, un hecho que condicionó en cierto modo su ideario político-artístico plausible en obras más críticas.

Al final de su artículo contra los artistas conceptuales, Tàpies cuestiona:

(...) si la buena fe que (...) ha guiado a pedagogos y políticos a fomentar la desaparición del intermediario “artístico” no nos hace correr el riesgo de dejarnos precisamente despoblados de los artistas más lúcidos en cuestiones morales y políticas para dar vía libre a los que, carentes de ideas y de escrúpulos, acabarán convirtiendo «el mundo entero en un gigantesco e irrisorio gadget para los futuros museos del espacio» (Tàpies, 1989: 151).

Tàpies, no obstante, lamentaba que una posible consolidación de prácticas artísticas no convencionales dejara no solo un vacío de figuras reveladoras del verdadero arte en los espacios culturales de cierto impacto en la sociedad –y con ‘verdadero arte’ nos referimos a la pintura y la escultura tradicionales-, sino que, además, desvela el temor encubierto de que dichos espacios se transformasen de manera permanente para la exhibición artística de muestrarios y acumulaciones de artefactos electrónicos. Estos artefactos estarían vinculados a la producción de lenguajes artísticos más allá de la frontera de la práctica y uso de la pintura, con repercusiones directas inmediatas –y a mediano plazo-. Son un ejemplo de ello las sustituciones de artistas emblemáticos del “vanguardismo” español –entre ellos, el propio Antoni Tàpies- por la ‘vanguardia’ genuina del arte conceptual. A este respecto, nos surge una pregunta: ¿con los años, la Fundació Tàpies devino un lugar idóneo dentro de la estructura cultural de Cataluña? Nos preguntamos si lo fue al ofrecer el apoyo institucional y la continuidad propias de las prácticas artísticas pos-conceptuales, al albergar lenguajes y propuestas cada vez más innovadores del arte contemporáneo de forma simultánea a la exposición monográfica permanente, y al dar una nueva dimensión a las obras del artistas que compartieron, simultáneamente los espacios en la Fundació Tàpies.

Podría decirse que uno de los rasgos más definidos de una parte de los artistas conceptuales, en concreto el Grup de Treball, fue el de plantear una cohesión del arte procesual con una determinada orientación ético-política y en clara oposición al franquismo imperante. Pilar Parcerisas ha considerado que los textos de los conceptualistas contra Tàpies manifiestan radicalmente las directrices de la doctrina marxista relativa al arte, a su praxis y, en general, al fenómeno como parte de un proceso social. Pero no debemos olvidar que Antoni Tàpies también parte de un propósito ideológico de orientación manifiestamente marxista. Esta convergencia de origen

político debería connotarse como uno de los rasgos comunes entre Tàpies y los conceptualistas, aunque, cada cual a su manera, criticó del otro la falta de compromiso social y las distancias creadas entre la obra y el público por distintas razones.

La muerte del arte asociada por Tàpies a una etapa de la historia del hombre por las consecuentes derivaciones y avances tecnológicos, anunciada ya por Hegel, también sugeriría que el arte conceptual en su momento pudo tomarse como una evidencia más de esta caída. Aunque Tàpies lo ve como una consecuencia historicista, no hay nada más lejos de la realidad. Creemos oportuno, finalmente retomar el interrogante de Tàpies acerca de la muerte del arte, al señalar a Hegel como uno de los 'teóricos' de altura que lo anunciaron. Tàpies formuló la siguiente pregunta: "¿cómo habría reaccionado [Hegel] ante la fabulosa eclosión del gran arte del siglo xx?" (Tàpies, 1973: 19). Como es imposible determinar las reflexiones a las que habría llegado Hegel, para fundamentar la conclusión tapiana a la problemática de la muerte del arte –y, con ella, la del peligro de extinción de su obra, imagen y trayectoria- el artista utiliza una cita de Leymarie. Esta cita es una llana reafirmación de su frágil y criticada situación de artista en el rol por el que apostó como protector e impulsor de los valores de la humanidad: "«Pero si el arte ya no existe o si nadie sabe ya cómo definirlo, quedan todavía —como dice el mismo Leymarie—, afortunadamente, artistas, es decir, seres de imaginación y de libertad que son la salvaguardia del hombre»" (Tàpies, 1973: 19).

Es notorio que, a juicio de Sandra Miranda Cirlot (2006), la transición de la obra de Tàpies en la década de los sesenta -configurada por la exploración e incorporación de nuevos materiales a sus obras que le llevan a resaltar de modo imperativo determinados objetos en sus elementos antropomorfos- comporta lo que ella llama 'el período conceptual'. Tàpies entra en este periodo paulatinamente gracias a la

reflexión sobre el objeto que puede tener su obra, hasta alcanzar, en la década de los setenta, una objetualidad independiente y notoria. “En definitiva, Tàpies opta por una lenta incorporación del objeto, ya sea relacionado con alguna parte del cuerpo humano o con un objeto de nuestra realidad cotidiana (...), en la que la importancia del objeto prima por encima de todo” (Miranda, 2006: 41).

CAPÍTULO 4
ELEMENTOS MUSEÍSTICOS DE
LA FUNDACIÓ TÀPIES: EL DIÁLOGO
EXPOSITIVO DE TÀPIES Y
LA POST-CONCEPTUALIDAD



4.1 La Fundació Antoni Tàpies

En sus inicios, la Fundació Tàpies fue pensada por Antoni Tàpies para albergar parte de su obra. La intención de su creación podría remontarse, según él mismo, a aproximadamente mediados de la década de los años setenta “[...] hablamos de lo que queríamos hacer y por lo tanto teníamos que conservar algunos cuadros. Al principio nos quedábamos con tres, cuatro o cinco obras por año; ahora guardamos muchas más y últimamente han sido siete, ocho y hasta diez por año” (Catoir, 1988: 132). En su idea original, sólo consideraba tener como fondos de la colección su propia obra artística y la colección de libros con la que iniciaría la compilación de la biblioteca. Por otra parte, su obra, además de ser mostrada, compartiría parte de las salas expositivas con muestras de otros artistas contemporáneos. “En enero de 1987 Tàpies sentó los fundamentos de su propia institución, la cual junto al Museo Picasso y la Fundació Miró, en el futuro constituirá el tercer museo de arte moderno de Barcelona” (Catoir, 1988: 55).

El público barcelonés se convertiría en espectador y partícipe de las actividades culturales promovidas desde la Fundació gracias a la concepción de uno de los espacios del edificio de la Editorial Montaner i Simon adecuado para tales fines. Tàpies describe así el momento de búsqueda de la edificación para la Fundació:

En primer lugar hubo que averiguar qué edificios estaban disponibles. En el barrio gótico no había casas lo bastante grandes para alojar un museo y también un sitio para realizar actividades. [...] Por añadidura existen dificultades técnicas de transporte. Cuando supe que la casa de Lluís Domènech i Montaner estaba en venta, pensé en las ventajas del centro de la ciudad. Adicionalmente me impresionó la casa por su calidad de símbolo del modernismo catalán (Catoir, 1988: 133).

En este sentido, su elección se decantó por un conjunto ejemplar de la arquitectura ecléctica donde se combinan elementos arquitectónicos del siglo XIX y del estilo modernista, vigente en ese momento. La combinación de dos estilos contradictorios pero resueltos armónicamente le resultó llamativa a Tàpies, así como de gran interés. Ambos estilos representaban su entusiasmo por otras culturas fusionadas dentro de un siglo de grandes cambios artísticos: fue un siglo que era sinónimo de un tiempo contemporáneo, abierto a las fusiones y a la creación de nuevos episodios de la cultura y la historia. Para Tàpies, el edificio era representativo de todo un estilo arquitectónico típico de Barcelona.

Dejemos, en palabras del mismo Tàpies, la descripción de uno de los objetivos fundamentales de la institución, que fueron jerarquizados del siguiente modo:

Está prevista una sala de conferencias que, si hay suficiente espacio, puede utilizarse también para conciertos. [...] Además está la biblioteca, con un centro de documentación y un estudio de arte asiático. A continuación viene la parte que llamo museo porque allí se expondrá mi obra. Me gustaría que se mostraran por turno mi pintura, los dibujos o los grabados, las ediciones gráficas y los libros-objeto (Catoir, 1988: 136).

Para Tàpies, el proyecto de la Fundació, se convirtió en un referente para el estudio del arte en general y, en particular, de la cultura y las artes orientales.

Partimos de la reflexión de qué era lo que faltaba en la ciudad y justamente es lo que a mí más me gusta, es decir el arte de China y Japón. No hay nada sobre esto en Barcelona. Queremos fomentar el estudio del arte asiático, y no sólo habilitando una biblioteca suficientemente grande, de la cual ya poseemos una parte significativa, sino también haciéndola más animada por medio de ciertas actividades. Yo mismo quiero exponer libros antiguos para que sea más viva (Catoir, 1988: 136).

Esto se consiguió a partir de la constitución y la adecuación de un espacio para la biblioteca de la Fundació. El edificio debía reflejar un aspecto importante: su 'reestructuración' bajo el concepto de museo, de la que partían tres cuestiones espaciales determinantes. Primero tenía que haber una área expositiva en todos los niveles, y en segundo lugar, debía albergar la colección de libros previendo la ampliación de la colección. Finalmente, tal como anota el propio Tàpies, se hacía imprescindible un auditorio acondicionado como lugar de encuentro para fomentar la música, el cine, ciclos de charlas y conferencias y demás actividades de tipo didáctico.

Si bien en Tàpies la idea de la creación de la Fundació surgió con anterioridad, nos tenemos que remontarnos al año 1984, cuando, en el proceso de búsqueda de un edificio apropiado para materializar su proyecto, Antoni Tàpies visitó -como se ha dicho anteriormente- el edificio de la antigua editorial Montaner i Simon, en la calle Aragón de Barcelona, entre Paseo de Gracia y Rambla Catalunya. En su visita al interior del edificio -que en ese momento un edificio abandonado-, Tàpies "de seguida va adonar-se de les extraordinàries qualitats espacials i estructurals de l'edifici adequades per crear el clima emocional que Tàpies desitjava propiciar amb la seva obra i la d'altres artistes que la Fundació acolliria" (Homs, 2004: 22). La obra fue llevada a cabo por los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech Girbau, tras cuatro años de continuas obras. Sin embargo, no fue hasta 1987 que se firmó el convenio de financiación de las obras de restauración y modificación entre el Ayuntamiento de Barcelona -el propietario del edificio- y la Fundació Antoni Tàpies, a la cual el Ayuntamiento concedió la edificación para el desarrollo de las actividades artístico. Su proyecto lo vio materializado en junio de 1990, con la subsiguiente inauguración.

Desde el punto de vista oficial, la obras del edificio se iniciaron en noviembre de 1984, posteriormente, tanto la Generalitat de Catalunya como el Ministerio de Cultura, se hicieron eco de la financiación de lo estrictamente museístico, con la permanente subvención de carácter anual, para la ejecución de la programación pautada por la Fundació.

En opinión de arquitecto Gregor Fuchshuber “la idea de Antoni Tàpies, cliente e iniciador del proyecto, se acercaba más al concepto de un “templo” para las obras de arte que a la de un espacio “abierto” para el experimento del arte moderno” (Fuchshuber, 1992: 49). Inicialmente, el propio Tàpies se sintió fuertemente atraído por su “carácter de templo”, aunque el edificio como tal podría resultar paradójicamente contradictorio a los fines de la Fundació desde su espacialidad inicial y su uso industrial. Su concepción posterior resolvió espacialmente las posibles contradicciones con la flexibilización del uso de los lugares propios para la muestra y conservación de las obras artísticas. Todo su potencial arquitectónico, sometido a las reformas, antes que perder su identidad original como entidad idónea para la producción y edición de libros, ha logrado poner de relieve una estructura reinventada, abierta y adaptable a los nuevos requerimientos espaciales de zonas expositivas. Hasta la fecha, se han realizado dos reformas: la proyectada para la inauguración de la Fundació (1990), y años más, en el año 2008, se procedió a una segunda reforma que se prolongó hasta comienzos del 2010.

Desde un punto de vista arquitectónico-museístico, el edificio puede catalogarse como un logro de rediseño de los espacios interiores y de intervención del inmueble. En su fachada coexisten armónicamente el concepto original del edificio y la obra tapiana como paradigma del concepto de arte contemporáneo. Ésta cuenta con la instalación de la escultura de Antoni Tàpies *Núvol i cadira* (1990) (fig. 21),

con la que se complementó la parte superior de la fachada modernista de la Fundació. Se trata de una obra de grandes dimensiones realizada con aluminio y tela metálica, y que fue llevada a cabo por el artista por el artista Pere Casanovas. La obra está "(...) suspesa sobre vuit llargues jàsseres volades que segueixen l'ordre estructural de la façana (...). Està realitzada en tub d'alumini anoditzat amb anodal de plata i tela metàl·lica d'acer inoxidable" (Homs, 2004: 23). Como tal, lo obra se fusiona en el concepto de eclecticismo original del edificio, y aporta, de manera imponente, ligera e ingrávida, una notable presencia, otorgándole a la Fundació el carácter representativo de su identidad.



21 Antoni Tàpies. *Núvol i cadira* (1990).

Colección Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona

Aluminio anodizado y acero inoxidable 12,7 x 24x 6,8 m

L'escultura representa un gran núvol del qual sobresurt una cadira -un motiu recurrent en l'obra de Tàpies-, la qual, vista en aquest context, fa referència a una actitud meditativa, de pensament i contemplació estètica. L'escultura, que no s'imposa a la façana, sinó que d'alguna manera la sobrevola per tal de no restar-li personalitat, s'ha constituït com a emblema de la Fundació (Homs, 2004: 23).

Abordando el momento histórico en que fue creada, la Fundació Tàpies “va ser creada en un moment de canvis profunds a la institució museística, deguts fonamentalment al nou estatut que la cultura va adquirir al si del capitalisme tardà i en el procés simultani de globalització (...)” (Homs, 2004: 23). En líneas generales, la Fundació estará por encima de las implicaciones que ha supuesto todo el proceso de transformaciones de la cultura en todos sus ámbitos, es decir: sorteará la inevitable modificación del simbolismo del espacio museístico tradicional en un ‘valor económico’, y, con esto, la transformación de ‘objeto de consumo y entretenimiento’.

Una vez superado el sobreentendido alcance de cualquier centro de exposición artístico y la crisis dentro de los círculos museísticos, desde el punto de vista nacional, la Fundació comienza su actividad dentro de un escenario político de actividad normal y de proceso democrático, en el que la cultura y el arte han encontrado el apoyo necesarios para su fortalecimiento. También hay que tener en cuenta que la Fundació ha contribuido de forma local a la promoción de actividades alternativas, así como a la comprensión, dinamización e impulso del arte contemporáneo local e internacional.

Para Manuel Borja-Villel, desde su apertura como director y artífice de la narrativa expositiva de la Fundació Antoni Tàpies, el espacio museístico monográfico podría devenir un lugar en el que el arte y el artista cobran una dimensión de objeto consagrado. “En el museo, la obra de arte tiende a perder tensión y deja de ser

inquietante" (Borja-Villel, 1995: 212). Así mismo, el museo transfigura los discursos individuales y colectivos, e incluso la propia figura del artista. El alcance originario del artista que irrumpe con sus obras en la visión lineal de la historia del hombre y la cultura, rompiendo parámetros continuamente, contribuyó a la fosilización de los espacios de los museos. Éstos han tendido a la inmovilidad, al afán por agrupar y acrecentar las colecciones y a clasificarlas bajo el rigor historicista lineal ostentando cierta supremacía.

En la entrevista que la escritora Keto von Waberer le hizo a Joseph Beuys (1921-1986), le pregunta:

¿Cree que el arte muere en los museos? Si, totalmente. Así se mata el arte. Los museos no son universidades; en ellos no se aporta ningún trabajo continuo. Por decirlo de alguna manera, allí se entroniza algo. Se bendice y ya está. Y resulta que los cuadros colgados dentro son famosos y los otros no. Esto es realmente una historia totalmente falsa (Von Waberer, 1990: 285).

En opinión de un artista tan importante dentro del arte conceptual como Joseph Beuys encontramos la certera convicción de la inapropiada función del museo tradicional. Esta visión crítica de Beuys, contrapuesta a la reaccionaria actitud de las vanguardias históricas, demuestra no sólo la caducidad del papel del museo como institución, sino que también aporta una visión del artista cuyas acciones han desafiado la concepción de la obra como objeto de contemplación y embellecimiento pasivo en las salas expositivas. El giro del museo insigne -reflejo de una sociedad ilustrada- hacia concepciones menos rígidas, ha obligado al replanteamiento de su función como centro de actividad creativa: "el museo no puede dejar de construirse, destruirse y reconstruirse continuamente" (Borja-Villel, 1995: 21). La revisión permanente de sus propósitos y el no caer en el fácil concepto de acumu-

lación de objetos de arte, son garantía de dinamización, tanto hacia el interior del complejo museístico como hacia afuera y de cara a la sociedad. "Toda manifestación artística radical es breve por necesidad. Sólo se entiende en un continuo estado de crisis. Cuando se extiende demasiado en el tiempo, acaba transformándose en estilo y perdurando como norma" (Borja-Villel, 1995: 21).

Desde el punto de vista de Borja-Villel, podemos entender los inicios de la Fundació Tàpies desde la contemporaneidad y ver, en conjunto, el sentido unitario de la programación de sus exposiciones. Este sentido se define bajo el simultáneo discurso de la revisión y la muestra de la obra de Antoni Tàpies en la encrucijada con artistas pre-conceptuales, conceptuales y post-conceptuales. Si bien podemos señalar una serie de exposiciones que no guardan relación alguna con estas tendencias, creemos que ha existido un énfasis puesto en esta línea de tipo conceptual, como una constante y viva interacción en la cultura catalana.

Esta visión, fragmentada por la experiencia y sensibilidad de los espectadores tras dos décadas, cobra tanto más sentido de unicidad no solo desde la proyección inicial hacia la construcción de la identidad propia de la Fundació sino, y fundamentalmente, en un sentido retrospectivo. Los ejes esenciales han coexistido en narraciones y revisiones constantes, inalterables en su naturaleza y enriquecidas en sus transformaciones discursivas. El sentido monográfico de la Fundació Tàpies, antes que debilitarse en la conjunción con el programa paralelo de artistas contemporáneos, ha visto fortalecidas las funciones y objetivos originales:

Ahora bien, cuando el objeto de especialización es pertinente respecto a la situación histórica del momento, el museo monográfico puede convertirse en un centro de creación. Cuando el objeto es forzado, o cuando tratamos de un artista individual, corre el riesgo de devenir un templo, o sea, un lugar de culto

más que de crítica. La solución consiste en crear (...) una atmósfera mediante la cual se cuestione el fenómeno artístico en todos sus aspectos (Borja-Villel, 1995: 21).

El alcance de la Fundació Antoni Tàpies, como espacio destinado a la exhibición de la colección de la obra creada por el propio artista en su articulación monográfica, en la cultura de Barcelona, ha alcanzado relevancia en la cultura barcelonesa gracias a su concepción como un espacio público cuya actividad gira en torno a las especificidades del entorno social del que ha surgido.

Con anterioridad, la ciudad de Barcelona también contó con un espacio expositivo para la contraposición de criterios museísticos monográficos en convivencia con muestras de arte contemporáneo gracias a la creación de la Fundació Miró. Esta, la Fundació Miró, se proyectó a comienzos de los años setenta tras una importante antología de la obra del artista Joan Miró realizada en 1968, en el Antic Hospital de la Santa Creu. "La notable selección de obras reunidas, algunas de ellas procedentes de museos y colecciones privadas (...), puso de manifiesto el interés de la obra del artista y la importancia de su aportación al arte del siglo XX" (Malet, 1999: 7). Ideada por promotor artístico Joan Prats y el propio Joan Miró, ambos se convencieron de la necesidad y de la posible facilidad para vincular al público catalán de manera permanente con las obras de Miró. Su intención original era la de "crear un centro de gran vitalidad donde los estudiosos y el público en general pudiesen entrar en contacto no ya con su obra sino con las grandes tendencias del arte del siglo XX, y capaz asimismo de alentar la vocación creadora de los jóvenes" (Malet, 1999: 7).

Al igual que la Fundació Antoni Tàpies, la figura legal más apropiada era la de la 'Fundació', como una institución dedicada a la exhibición de arte contemporáneo con el objeto de preservar su autonomía. Con un edificio encargado y proyectado

en 1998 al prestigioso arquitecto y urbanista Josep Lluís Sert, amigo de Joan Miró, se concibió con una doble finalidad: la de albergar las obras del artista Joan Miró y también para devenir uno de los primeros centros de arte encargados de apoyar y divulgar el arte contemporáneo tanto de artistas renombrados como de jóvenes creadores. Su localización urbana, en la periferia del conglomerado de la urbe, contrasta con la privilegiada localización de la Fundació Antoni Tàpies, que se halla en el centro urbano de Barcelona circunscrita en el corazón de la actividad la dinámica de la metrópoli en todas sus facetas. Ello ha sido el signo distintivo y potencial para que se convirtiese en un espacio vivo para el arte. Desde su inauguración ha atraído y congregado la asistencia del público continuamente, contribuyendo a ello la vitalidad que ha sostenido su potente proyecto de exhibición de arte contemporáneo.

La colección de la Fundació Miró sobrepasa las diez mil obras del artista. Entre ellas encontramos pinturas, esculturas, obras textiles y gráficas, así como obras donadas por algunos destacados artistas contemporáneos que abarcan el grabado, la fotografía, la pintura y la escultura. Entre estas últimas cabe destacar, por ejemplo, las obras de los artistas Alexander Calder (1898-1976), Henri Matisse (1869-1954), Man Ray (1890-1976), Marcel Duchamp (1887-1968) y Henri Moore (1898-1986). Creemos que la orientación del discurso expositivo de la contemporaneidad en la Fundació Miró ha sido más heterogéneo y plural que los lineamientos conceptuales demarcados por la Fundació Antoni Tàpies, destacando sin duda la importancia del papel que esta última ha tenido desde su apertura en la dinamización cultural, bajo criterios centrados en la capacidad de generar y exhibir la diversidad de los discursos basados especialmente en la experimentalidad de los llamados 'nuevos lenguajes' de mediados del siglo XX, sin menoscabo de los principios de la Fundació Joan Miró.

En este contexto, la Fundación tiene el privilegio de haber sido la primera institución artística de la ciudad concebida desde una perspectiva de intercambio y cooperación entre el arquitecto autor del proyecto y un artista abierto a iniciativas y generoso, en una época en que la realidad cultural del país no destacaba precisamente por la variedad y la calidad de las propuestas. La Fundación Joan Miró fue, durante muchos años, paradigma de la modernidad y de la independencia artística, rasgos que, por otra parte, caracterizan tanto la personalidad como la creación de Joan Miró (Clavero, 2010: 17).

A pesar de su marcado interés, no se consiguió renovar el concepto de espacio museográfico, proyectando intencionalidad y vanguardismo arquitectónico. En este proyecto ideal, lo monográfico de la obra artística de Miró se conjugaría con la excepcionalidad y calidad de artistas de la vanguardia europea. Aunque su creación tuvo lugar durante un período en que Cataluña y España se abrieron progresivamente a los cambios socio-políticos, la Fundació como tal no fue correspondida en apoyo institucional:

Cuando, a comienzos de los años setenta, la idea de crear la Fundación Joan Miró empezó a tomar cuerpo, incluso cuando, en 1975, la institución abrió sus puertas al público, la atención que los organismos oficiales dispensaban al arte contemporáneo era muy exigua (Clavero, 2010: 21).

Emprender esta tarea significó elaborar un programa paralelo a la muestra permanente de la obra del artista Joan Miró. De la amplia lista de exposiciones temporales programadas, algunas emblemáticas como las de Marcel Duchamp (1984) o de Josph Beuys, hay que destacar una: Eurasia (1990). Con ella la Fundació Miró abonó el camino hacia la aproximación del público barcelonés a artistas determinantes para el arte contemporáneo, al mismo tiempo que mantuvo una programación activa en el 'Espacio 13', de carácter alternativo, con el fin de promocionar y divul-

gar a jóvenes artistas experimentales. Entre los que participaron en este espacio, se encuentran algunos artistas conceptuales catalanes que fueron partícipes de la polémica con Antoni Tàpies: podemos destacar a Josep Posantí con sus *"Inflables"* (1978), Àngels Ribé (1978), Fina Miralles con *"Paisatge"* (1979), Jordi Cerdà con *"Reflexions"* (1979) y Jordi Benito con *"Barcelona Performance"* (1979). Así que, como es notorio, la propia Fundació Miró sirvió de plataforma al arte conceptual, principalmente en su dinamización y potenciación desde sus espacios y proyectos expositivos. Sin embargo, ante este hecho, la Fundació Antoni Tàpies, delimitó aún más su proyecto programático de muestras de arte contemporáneo.

Ante este doble carácter expositivo de la Fundació Antoni Tàpies, en el que el concepto monográfico tapiano se complementa con la contemporaneidad artística, en el apartado 4.2 se muestra una selección de los artistas que consideramos más relevante en el desarrollo expositivo de la Fundació Tàpies. Ello se halla en conexión directa o indirecta con los artistas y los movimientos definidos como conceptuales, tanto en sus fases originarias como en sus desarrollos posteriores. El énfasis dado a la conceptualidad del arte del siglo XX y XXI ha enmarcado al artista Antoni Tàpies dentro de una de las corrientes que él mismo criticó, y con las que, paradójicamente, mantuvo generalmente su itinerario expositivo en la periferia barcelonesa y en las provincias cercanas, con apariciones puntuales en el corazón de la actividad cultural y artística de la ciudad de Barcelona. El criterio de selección de las exposiciones y artistas exhibidos en la Fundació Tàpies se ajusta al concepto del marco referencial, partiendo de la descripción y explicación de los componentes particulares para ser observados en perspectiva respecto a la obra tapiana. En tanto que marco referencial, el criterio arroja la idea de dar igual relevancia a cualquiera de las exposiciones por sus características particulares, con aportaciones significativas en la aspiración de esta investigación de establecer el diálogo entre la obra tapiana y la conceptualidad artística.

Se hace preciso destacar que la dirección de la Fundació Antoni Tàpies, presidida por Manuel Borja-Villel, se concretó en un primer periodo entre los años 1990 y 1998, tras lo cual fue designado como Director del MACBA (entre el año 1998 y el 2008). Los años siguientes, Borja-Villel asumió la dirección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, cargo que ha ostentado hasta el momento. Sin embargo, su presencia en la Fundació ha dejado una impronta notoria en el eje de unicidad de criterios expositivos. Prueba de ello ha sido la exposición que en el año 2011 se organizó para un artista conceptual catalán, Pere Noguera (1941) y que fue comisariada por la experta en arte conceptual Pilar Parcerisas. Dicha exposición fue una muestra incuestionable y representativa del arte conceptual catalán, sin embargo, para dar una idea de continuidad progresiva en base al tema que ocupa esta investigación, iniciaremos este itinerario con el artista conceptual Sol LeWitt (1928-2007), originario de los Estados Unidos. Se trata para nosotros de un recorrido significativo, donde nos detenemos en 5 de las exposiciones más representativas de la Fundació Tàpies.

4.2 Relación de las exposiciones más representativas de artistas conceptuales y post-conceptuales en la Fundació Antoni Tàpies

La Fundació Tàpies ha desarrollado 148 exposiciones desde su inauguración (1990) hasta la actualidad (2016). De entre ellas, 35 se han dedicado a Antoni Tàpies, contando para ello con la colección permanente, alternada con exposiciones temporales sobre su obra, las cuales se han concebido bajo enunciados y conceptos expositivos diversos, pero con el objetivo de mostrar un Tàpies más completo. Este criterio ha permitido hacer visible al público obras pertenecientes a colecciones privadas, que en ciertos casos no se habían exhibido con anterioridad

en ningún museo o institución de arte. De las restantes 113 exposiciones organizadas por la Fundació Tàpies, 52 contienen un giro discursivo dentro de la conceptualidad, o los lenguajes artísticos experimentales aparecidos a finales de los años sesenta, detallados a continuación:

01 *L'ansietat de les influències. Tàpies vist per Llena.*

Antoni Llena (comissari) 3/6/1991 - 1/9/1991

02 *Jannis Kounellis. La Stanza Vede.*

Rudi H. Fuchs (comissari) 29/10/1991 - 5/1/1992

03 *Krzysztof Wodiczko. Instruments, projeccions, vehicles.*

Manuel J. Borja-Villel (comissari) 5/6/1992 - 6/8/1992

04 *Hélio Oiticica.*

Manuel J. Borja-Villel (director del projecte a Barcelona), Guy Brett (comissari), Catherine David (comissari), Chris Dercon (comissari), Luciano Figueiredo (comissari), Lygia Pape (comissari) 2/10/1992 - 8/12/1992

05 *Mario Merz.*

Gloria Moure (comissari) 30/3/1993 - 6/6/1993

06 *Àfrica explora: art africà del segle XX.*

Susan Vogel (comissari) 17/11/1993 - 16/1/1994

07 *Sol LeWitt. Dibuixos 1958-1992.*

Franz W. Kaiser (comissari) 17/6/1994 - 7/8/1994

08 *En l'esperit de Fluxus.*

Elizabeth Armstrong (comissari), Joan Rothfuss (comissari) 25/11/1994 - 29/1/1995

09 *Els límits del museu.*

John G. Hanhardt (comissari), Thomas Keenan (comissari) 15/3/1995 - 4/6/1995

10 *Hans Haacke. 'Obra Social'.*

Manuel J. Borja-Villel (comissari) 21/6/1995 - 3/9/1995

11 Jana Sterbak. Velleitas.

Corinne Diserens (comissari) 6/10/1995 - 10/12/1995

12 Francis Picabia. Màquines i espanyoles.

Maria Lluïsa Borràs (comissari), Jean-Jacques Lebel (col·laborador), Bartomeu Mara (comissari) 20/12/1995 - 3/3/1996

13 Paul Thek. El món meravellós que no va arribar a ser.

Roland Groenenboom (comissari) 15/3/1996 - 19/5/1996

14 Senyals de vídeo: aspectes de la videocreació espanyola dels darrers anys.

Eugeni Bonet (comissari) 26/9/1996 - 27/10/1996

15 Robert Motherwell.

Dore Ashton (comissari) 13/11/1996 - 12/1/1997

16 Ana Mendieta.

Gloria Moure (comissària) 22/1/1997 - 30/3/1997

17 Marcel Broodthaers. Cinéma.

Manuel J. Borja-Villel (comissari), Michael Compton (comissari) 8/4/1997 - 29/6/1997

18 László Moholy-Nagy. Fotogrames 1922-1943.

Ute Eskildsen (comissària), Alain Sayag (comissària) 9/7/1997 - 28/9/1997

19 Lygia Clark.

Manuel J. Borja-Villel (comissari), Nuria Enguita Mayo (comissària), Luciano Figueiredo (comissari) 21/10/1997 - 21/12/1997

20 Dan Graham.

Gloria Moure (comissària) 13/5/1998 - 12/7/1998

21 Chris Marker.

Nuria Enguita Mayo (comissària) 4/12/1998 - 24/1/1999

22 Merce Cunningham.

Germano Celant (comissari) 5/2/1999 - 4/4/1999

23 Art & Language en pràctica.

Manuel J. Borja-Villel (comissari), Carles Guerra (comissari) 16/4/1999 - 27/6/1999

24 Renée Green. Ombres i senyals.

Nuria Enguita Mayo (comissària) 21/1/2000 - 26/3/2000

25 Andy Warhol: cine, vídeo y tv.

Juan Guardiola (comissari) 11/2/2000 - 26/3/2000

26 Matt Mullican. Més detalls d'un univers imaginari.

Michael Tarantino (comissari) 1/11/2000 - 7/1/2001

27 Eulàlia Valldojera. Obres 1990-2000.

Nuria Enguita Mayo (comissària), Bartomeu Marí (comissari) 27/1/2001 - 25/3/2001

28 Hans-Peter Feldmann. Exposició d'art.

Helena Tatay (comissària) 24/11/2001 - 27/1/2002

29 Representaciones árabes contemporáneas. Beirut / Líbano.

Catherine David (directora del proyecto), Nuria Enguita Mayo (comisaria)

3/5/2002 - 14/7/2002

30 Anar i venir de Valcárcel Medina.

José Díaz Cuyás (comissari) 4/10/2002 - 8/12/2002

31 Jon Mikel Euba. Kill'em all.

Nuria Enguita Mayo (comissària) 4/4/2003 - 15/6/2003

32 Mangelos núm. 1 - 9½.

Branka Stipancic (comissari) 27/2/2004 - 2/5/2004

33 Sutures i fragments. Cossos i territoris en la ciència ficció.

Constant vzw (comissari) 8/3/2004 - 11/4/2004

34 Maquettes-sans-qualité. Travail en grève / Treball en vaga.

Nuria Enguita Mayo (comissària) 12/11/2004 - 16/1/2005

35 El somni del públic: Theresa Hak Kyung Cha.

Constance M. Lewallen (comissari) 28/1/2005 - 10/4/2005

36 Registres i hàbits. Màquina de temps / imatges d'espai.

Nuria Enguita Mayo (comissària) 29/9/2006 - 10/12/2006

37 Sanja Iveković. Alerta general. Obres 1974-2007.

Nataša Ilić (comissària), Kathrin Rhomberg (comissària) 31/5/2007 - 22/7/2007

38 Amb i contra el cinema. Entorn del Maig del 68.

David Cortés Santamarta (comissari), Amador Fernández-Savater (comissari)

14/5/2008 - 29/5/2008

39 Eva Hesse. Treballs de l'estudi.

Briony Fer (comissària), Barry Rosen (comissari) 14/5/2010– 1/8/2010

40 Alma Matrix. Bracha L. Ettinger i Ria Verhaeghe.

Catherine de Zegher (comissària) 14/5/2010– 1/8/2010

41 Anna Maria Maiolino.

Helena Tatay (comissària) 14/10/ 2010 – 16/1/ 2011

42 Ibon Aranberri. Organigrama.

Nuria Enguita Mayo (comissària) 28/1/2011 – 15/5/ 2011

43 Pere Noguera. Històries d'arxiu.

Pilar Parcerisas (comissària) 27/5/2011 – 25/9/ 2011

44 En el primer cercle. Un projecte d'Imogen Stidworthy.

Paul Domela (comissari), Imogen Stidworthy (comissària) 7/10/2011 – 5/2/ 2012

45 Retrospectiva de Xavier Le Roy.

Xavier Le Roy (Artista) 24/2/2012 – 22/4/ 2012

46 re.act.feminism #2. A Performing Archive.

16/11/ 2012 – 17/2/ 2013

47 Contra Tàpies.

Valentín Roma (comissari) 1/3/2013 – 9/6/ 2013

48 FAQ: Zona de preguntes freqüents.

15/11/ 2013 – 9/2/ 2014

49 Allan Kaprow. *Altres maneres.*

Soledad Gutiérrez (comissària) 6/5/2014 – 30/5/2014

50 Kerry James Marshall. *Pintura i altres coses.*

Nav Haq (comissari) 11/6/2014 – 26/10/2014

51 Intervalo. *Acciones sonoras.*

Con Lluís Nacenta (comissari), Laurence Rassel (comissària) 7/11/2014 – 15/2/2015

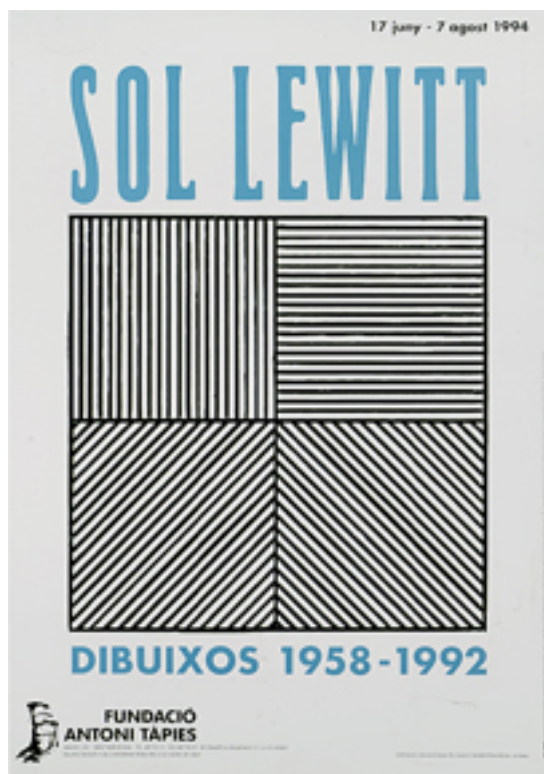
52 Harun Farocki. *Empatia*

2/6/2016 – 16/10/2016

La Fundació Tàpies, además, desarrolló en paralelo a la programación expositiva de la colección permanente del artista, y de las exposiciones temporales, una línea de actividades complementarias (conferencias, conciertos, acciones fuera de los espacios de la Fundació, etc.), en algunos casos vinculada a las exposiciones de turno o, en otros casos, con carácter independiente de ellas. Todas estas actividades de distinta índole están recogidas en sendas publicaciones de libros y textos editados por la Fundació Tàpies, sin embargo, para efectos de esta investigación, incluimos únicamente las publicaciones sobre las exposiciones.

En el anexo 2 de este trabajo se recoge la relación de todas las portadas de los catálogos de las 52 exposiciones temporales, la mayoría de ellas claramente inscritas en el conceptualismo o posconceptualismo, o el arte *povera*, el *minimalismo*, o la *instalación sonora*. Sin embargo, consideramos necesario aclarar que igualmente hemos incluido en este listado ciertos casos particulares de tendencia conceptualista pero que en un primer momento están contenidos en un conjunto más complejo y general del mundo del arte contemporáneo. Se trata artistas puntuales que han experimentado a lo largo de su obra diversas tendencias artísticas, o de la revisión de artistas contemporáneos agrupados por un criterio cultural–geográ-

fico distinto del europeo. Tales particularidades las encontramos en el caso de la artista *Merce Cunningham* (2.22). La realización de la exposición, así como el catálogo, se basó en una revisión antológica de su trayectoria. Destacamos los proyectos innovadores de danza, entre otros, puramente conceptuales producidos con John Cage y aprobados por Marcel Duchamp. También consideramos necesario mencionar el enfoque de la exposición sobre *Andy Warhol: cine, vídeo y tv* (2.25), no como un artista exclusivamente representante del *Pop-Art*, sino en su faceta de artista productor de cine, video y tv. Los contenidos de la muestra y de la producción del catálogo incluyen la excepcional y amplia creación filmica, con dos apartados imprescindibles sobre sus obras conceptuales. Otro caso representativo es el del concepto expositivo de *Representaciones árabes contemporáneas. Beirut / Líbano* (2.29); la muestra incluye al arte de la instalación en la lista de expresiones artísticas contemporáneas del mundo árabe. De este conjunto de exposiciones singulares consideramos importante poner en relieve una de las primeras exposiciones sobre la obra del propio artista *L'ansietat de les influències. Tàpies vist per Llena* (2.1), comisariada por el artista Antoni Llena, conocido por su trayectoria dentro del conceptualismo y el arte *povera*. No listamos la totalidad de las exposiciones de Tàpies en la Fundació, ni de ellas las que incluyen sus objetos, no sólo porque no lo hemos contemplado como objetivo de esta investigación, sino porque creemos que merece ser enfocado desde una nueva temática y desarrollarla como materia de investigación futura.



22 Portada para el catálogo de la exposición *Sol LeWitt: Dibujos 1958-1992*. Fundació Antoni Tàpies (1994)

4.2.1 Sol LeWitt: Dibujos 1958-1992 (1994)

Esta fue una exposición realizada en la Fundació Antoni Tàpies entre el 17 de junio y el 7 de agosto de 1994. Fue comisariada por el historiador del arte Franz W. Kaiser y tuvo su itinerancia en diez países. Se inició en La Haya (Países Bajos) en el año 1992, y finalizó en Baltimore (E.E.U.U) en el año 1995.

“One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past”¹⁸ (LeWitt, 1967: 79-83). Esta sentencia de Sol LeWitt, la número 18 de un total de 35 de su texto “Paragraphs on

¹⁸ “Uno usualmente entiende el arte del pasado aplicando convenciones del presente, malinterpretando así el arte del pasado.”

Conceptual Art" (*Art Forum*, 1967), plantea el uso tergiversado de criterios o 'convenciones' del presente para acceder a la comprensión del arte del pasado. Nosotros pretendemos ir más allá al plantear arriesgadamente una lectura contraria: que las interpretaciones formales y pasadas de un arte anterior al arte contemporáneo sirvan como punto de referencia para explicar inquietudes y propuestas visualmente codificadas y estructuradas. Estas interpretaciones se hacen a partir de los nuevos recursos artísticos, plásticos y espaciales del conceptualismo. Hay que añadir que estos recursos producen una distorsión y un alejamiento del arte en el presente, así como de la contemporaneidad desde el presente mismo. Con la exposición de LeWitt en la Fundació Antoni Tàpies -uno de los más destacados artistas conceptuales- se inició el recorrido programático de la Fundació, que contó con un cierto número de importantes artistas conceptuales a nivel internacional y nacional.

En lo que respecta a esta investigación, hay que destacar de esta exposición del año 1994, tres aspectos inherentes a la obra gráfica de Sol LeWitt: unos aspectos que han marcado su concepción artística y que han sido recogidos en sus escritos sobre el conceptualismo en el arte. El primero de los aspectos es la profunda convicción en la importancia de la idea por encima de toda realización artística. La coherencia de su planteamiento conceptual sitúa la trascendencia de la idea por sobre del objeto y del sujeto. La importancia puesta en el registro de las ideas en el caso de LeWitt se tradujo en una innumerable serie de dibujos que llevó a cabo a lo largo de toda su obra. La Fundació Tàpies expuso tan sólo una parte de su amplia producción -más de cuatrocientos dibujos- que han representado de manera 'inclusiva' toda su obra:

La creencia del artista de que «todos los pasos que intervienen son interesantes» permite considerar cada dibujo de LeWitt democráticamente en el contexto del

resto de su material y expresiones verbales. En efecto, sus Structures (término preferido de LeWitt para referirse a la escultura), sus Wall Drawings (dibujos murales ejecutados por colaboradores a partir de sus instrucciones escritas), y sus numerosas láminas y libros de artista son representados extensivamente en esta exposición y en el catálogo (Fairbrother, 1994: sp.).

Esta exhibición de LeWitt hizo patente en los espacios de la Fundació Tàpies, desde la apertura de la institución, uno de los objetivos previstos por Tàpies en la difusión del arte contemporáneo, en este caso versó sobre la obra expuesta de uno de los artistas conceptuales más representativos del siglo XX con una muestra itinerante. Ésta exposición iniciada en el año 1992 y finalizada en el año 1995, realizó un recorrido por diferentes museos e instituciones internacionales de arte, acogida en seis países y nueve museos diferentes incluida la Fundació Antoni Tàpies. Se trató de una muestra inédita por la profusión de la obra exhibida, la cual coexistió durante dos meses con la muestra permanente de las obras de la colección de Antoni Tàpies. En anteriores ocasiones, Sol LeWitt ya había sido objeto de otras muestras en el territorio español. A partir de 1978, cabe destacar principalmente las de Madrid, Barcelona y Sevilla. En los años ochenta, esta muestra se repite en las salas madrileñas y la sevillana, así como en la ciudad de Bilbao.

El segundo de los aspectos de esta exposición es la concepción que da lugar a la muestra como tal. La selección de las obras de LeWitt no solo estuvo sujeta a un criterio de selección particular sino que, además, se le suma su aporte en todo lo relativo al diseño de producción de la muestra y del catálogo como parte integral del concepto general vinculado a su obra. Su proyecto como artista conceptual, diametralmente opuesto a los criterios tapianos del arte, demostraba su máxima apertura a toda consideración artística. Tal y como lo señala él mismo, cada componente del proceso de creación es de gran importancia, pero no en el sentido de

alcanzar un producto determinado final ni de plantearse la realización de la obra final como objetivo único. La exposición en sí misma muestra el valor potencial del dibujo en todas sus variantes, desde los bocetos rápidos hasta los estudios detallados y minuciosos de proyectos artísticos, pasando por los ejercicios de color como parte fundamental del proceso:

Si una determinada lámina constituye un cálculo rápido, un estudio detallado o un giro técnico, esos dibujos son elementos comunes de una práctica inclusiva. Modestos o esplendorosos, todos derivan de la filosofía de LeWitt de no prejuzgar ni excluir totalmente ninguna idea (Fairbrother, 1994: sp).

La exposición demuestra, por tanto, la producción de un artista conceptual que desde los años sesenta fue capaz de crear un espacio más abierto a las posibilidades del arte en el que la idea y el concepto han sido el origen y la obra en sí mismos. LeWitt enfatizó esta actitud "subrayando que el aspecto físico de su obra solo era un aspecto en la producción de esta. Los objetos artísticos de LeWitt pretenden ser vehículos de ideas, encarnaciones de «planteamientos lógicos»" (Fairbrother, 1994: sp). Y, aunque una lectura formal de sus obras se contradiga con la concepción del artista y se debata entre una apariencia ilógica y una concepción artística en base a una secuencialidad de 'ideas simples' que determinan una aparente 'gramática', el rasgo más significativo de su obra no es este debate entre lo conceptual y la realización de sus obras, sino entre otros dos aspectos claves enunciados por él mismo. LeWitt, "cree que su obra «no tiene un propósito determinado» ni es «ilustrativa de ninguna teoría»" (Fairbrother, 1994: sp). El artista llegó a declarar que si alguien llega a considerar algo como arte, independientemente de lo que ello sea, definitivamente es arte. Así LeWitt eliminó los prejuicios sobre los trabajos artísticos que a lo largo de la historia han sido catalogados como 'elevados' o 'bajos': para él, cada cual percibe de manera distinta el arte, al margen de

criterios de valor formal de mal o buen arte. En definitiva, LeWitt concebía el arte como la capacidad individual de complacerse en sus requerimientos estéticos. “Durante un período de pensamiento alternativo, LeWitt y sus coetáneos pusieron en cuestión el culto –propiciado por el mercado– del objeto artístico único y elaborado” (Fairbrother, 1994: s.p.). Esta concepción, como segundo aspecto, también fue bandera de los artistas conceptuales catalanes en un sentido crítico contra el arte tradicional de la pintura y la escultura, especialmente contra el arte informalista catalán al que pertenecía el artista Antoni Tàpies, y, como ya se ha explicado, por la vinculación de su obra en la actividad de comercialización del arte. El tercer aspecto de la muestra se revela en ese silencio implícito en el espacio expositivo: LeWitt se reservaba sus propias reflexiones sobre las obras ejecutadas y dejaba que los espectadores dieran su opinión, colaborando en la percepción e interpretación de su obra.

Su focalización en la idea generativa y la noción de un proceso planificado le han conferido un papel central en la historia del movimiento conceptual. Sin embargo, como creador de objetos de arte, se somete a su propio gusto, y el aspecto parco y contenido de su obra de la primera época ha llevado a muchos críticos a identificarle como minimalista. El artista prefiere el conceptual, y ha rechazado rápidamente las implicaciones del minimalismo (Fairbrother, 1994: sp).

El debate sobre la obra de LeWitt le ha colocado en múltiples ocasiones entre el minimalismo y el conceptualismo. “La part conceptual de l’obra de LeWitt, la definició de la idea artística, tot sovint és una forma semiològica híbrida composta de signes anàlegs (visuals) i codificats (verbals)” (Kaiser, 1994: sp). Según Kaiser, los signos utilizados por LeWitt establecen los límites entre imagen formal e imagen textual. La estructuración de sus obras, en este sentido, aunque se sitúen en una esfera conceptual, también es parte de estudios e interpretaciones semiológicas,

porque más allá de la obra meramente visual surge también la necesidad de leer su contenido informativo. Sin embargo, una interpretación semiológica de su obra no solo limita su campo de estudio, sino que también limita el concepto de autor que, como LeWitt, "va portar l'abstracció més enllà amb la proposta d'una notació por a l'art" (Kaiser, 1994: sp). A juicio de Franz Kaise, ante las obras de LeWitt que formaron parte de esta exposición, el espectador está exento de comprender y decodificar los conceptos que subyacen en ellas. Es decir, está sujeto a la inmediatez de la percepción visual como experiencia básica sensorial.

Aunque la exposición de la obra de Sol LeWitt en la Fundació Antoni Tàpies se limitó a una parte de su trabajo, también es cierto que el estudio y la realización de sus dibujos abarcaron tres décadas. Como tal, este compendio artístico ha sido una de las facetas más importantes en la ejecución de su restante producción, tanto bidimensional como tridimensional. Su aportación registra simultáneamente el doble juego entre lo personal y lo impersonal. Del primero hallamos toda la ejecución y contribución con sus dibujos. En lo impersonal, con sus producciones más efímeras, descubrimos el conjunto de obras en el que se desarrollan y se encuentran los conceptos fundamentales para la posterior ejecución de sus ideas y conceptos artísticos. "When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations"¹⁹ (LeWitt, 1967: 79-83).

¹⁹ "Cuando se utilizan palabras tales como la pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican la consiguiente aceptación de esta tradición, poniendo de esta manera limitaciones al artista quien sería reacio a hacer arte que fuese más allá de las limitaciones"



23 Portada para el catálogo de la exposición *En l'esperit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies. (1994-1995)

4.2.2 En l'esperit de Fluxus (1994 – 1995)

Esta exposición, abierta al público desde el 25 de noviembre del año 1994 al 29 de enero del año 1995, fue probablemente de las más determinantes y rompedoras en los inicios de la Fundació Tàpies. Abierta al público desde el 25 de noviembre del año 1994 al 29 de enero del año 1995.

Ello se debió a las implicaciones neo-dadaístas de este movimiento –que fue rupturista en la época de posguerra mundial-, y a la revisión que hizo de la complejidad cultural, histórica y artística. La exposición estuvo concebida y dirigida por la curadora de arte contemporáneo Elizabeth Armstrong, con la colaboración de otros cuatro autores: la historiadora del arte Simon Anderson, la curadora e historiadora

del arte Kristine Stiles, el teórico e historiador del arte y especialista en medios e innovación Douglas Kahn, y el historiador, crítico y teórico del arte Bruce Jenkins.

Al concentrar múltiples enfoques, el proyecto supuso un amplio estudio crítico sobre uno de los movimientos artísticos a nivel internacional más complejo, influyente, dilatado y radical de la década de los sesenta. Su campo fue la interdisciplinaridad y su acción la fuerza de la experimentación. Su creador, el artista y galerista estadounidense George Maciunas (1931-1978), recopiló en 1961 las tareas heterogéneas de quienes formaron parte de la agrupación. "Maciunas aportó enorme energía a la organización y la diseminación de Fluxus: apoyó y promovió sus actividades, comercializó sus ideas y proyectos y lo dotó de un magnífico nombre" (Armstrong, 1994: 195). Este nombre denota su esencia como lo que fluye en un continuo transcurrir cambiante. Para Maciunas, Fluxus debía debilitar los cimientos tradicionales del artista y el arte:

Quería demostrar que todo el mundo es artista y que los artistas, por tanto, son indispensables. Desde el principio, sus metas eran «sociales» (no estéticas) y se dirigían a «la gradual eliminación de las bellas artes», que él consideraba un desperdicio de recursos utilizables para «fines más constructivos» (Armstrong, 1994: 195).

La concepción de esta exposición realizada en la Fundació Tàpies pretendió no solo complementar todas las obras con un libro-catálogo -un objeto de información adicional- sino que además pretendía dar al catálogo el estatus de libro-objeto como una obra más de la muestra. Su objetivo era facilitar la comprensión y crear un campo teórico-visual en el que se entrevieran nuevas claves para acceder e interpretar al movimiento Fluxus en las décadas subsiguientes.

Todo ello se llevó a cabo a pesar de sus criterios teóricos y artísticos en contra del arte tradicional, de la comercialización del arte y de sus propias creaciones artístico-experimentales, y siempre en un intento de fusionar el arte con la cotidianidad y la vida. Este movimiento dejó una impronta en las generaciones que se vincularían al arte en décadas posteriores. "Fluxus se convierte así en un tema provocador para la investigación no sólo para el museo, sino también para una nueva generación de historiadores del arte y críticos" (Armstrong, 1994: 196). Parte de su peculiaridad es que, en los años de su emergencia, las tendencias artísticas estaban determinadas geográficamente por escuelas: en el viejo continente por la Escuela de París y en el continente americano por la Escuela de Nueva York. Fluxus abarcaba una internacionalidad sin fronteras marcada por el informalismo, con artistas de países como Alemania Occidental, Dinamarca, Japón y Francia, entre otros. Como afirma el especialista en temas literarios y de la cultura del modernismo y posmodernismo Huysen Andreas, "Incluso alguien podría verse tentado de decir que Fluxus no es, ni nunca fue, un «movimiento artístico» en el sentido tradicional de la expresión" (Huysen, 1994: 243).

Para sintetizar la importancia no solo del movimiento Fluxus sino en especial por el hecho mismo de que la muestra fuera organizada en la Fundació Tàpies, y teniendo en cuenta las tres décadas de su época más fructífera, se podría concluir que:

A principio de los sesenta, Fluxus era una vanguardia innovadora, imaginativa y con idiosincrasia propia, que contaba con una prehistoria en la música experimental y en la poesía concreta de los años cincuenta, y con una posthistoria en el minimalismo, el arte conceptual y el arte de la performance de los años sesenta y setenta (Huysen, 1994: 243).

En *el Espíritu de Fluxus* probablemente determinó para la Fundació Tàpies el contacto del público con uno de los movimientos más deudores del dadaísmo, con Marcel Duchamp a la cabeza. Revisionistas de los postulados vanguardistas, estos movimientos están en la misma línea de interés que la Fundació Tàpies por la renovación, el cuestionamiento y las rupturas que aportaron y que son derivadas de actividades centradas en la generación y actualización de nuevos lenguajes artísticos, tal y como lo emprendieron otros movimientos paralela y posteriormente:

Desde un punto de vista estético, Fluxus resultó radicalmente opuesto a la obra tapiana con la que compartió espacios durante la muestra. Como mucho, la proximidad de Fluxus podría establecerse indirectamente con los posteriores artistas conceptuales catalanes, salvando distancias respecto las obras de la colección del propio Tàpies. El objetivo de la muestra estaba contenido teóricamente en el catálogo y visualmente en el conjunto de la exposición. La Fundació, al programarla y llevarla a cabo, debió propiciar diversas respuestas en el público, pero, desde el punto de vista de esta investigación, lo que interesa es que se acentuaron los límites y propósitos del más determinante conceptualismo, a la vez que se desdibujaron las fronteras entre el gusto y el pensamiento de Antoni Tàpies sobre el arte más experimental catalán y los movimientos pre-conceptuales y post-conceptuales. Eso fue gracias al redescubrimiento del movimiento Dadá en los años cincuenta tanto en Europa como en los Estados Unidos, el cual sirvió de fuente de inspiración al movimiento Fluxus.

Igual que dadá, y ciertamente a diferencia del Pop Arte, Fluxus desarrolló una estética de la negación: negación del mercado del arte; negación de la noción de un gran creador individual, del artista como héroe; (...) del objeto de arte como artículo cosificado; (...) negación de cierta estética intensamente subjetiva de la negación, del sufrimiento y la alienación existencialista como

características del arte moderno de los cincuenta; (...) y por fin, rechazo del privilegio concedido al sentido profundo y a la interpretación erudita (...) (Huysen, 1994: 244).

En cierta manera, podrían entrecruzarse los componentes paradójicos de novedad y continuidad que supuso Fluxus respecto a los movimientos dadaísta y futurista. Fluxus forma parte de la tradición vanguardista del antiarte, pero desde sus inicios americanos, que fueron ávidamente absorbidos especialmente en Alemania Federal, Fluxus elaboró también una estética afirmativa: afirmación de la intensa presencia de las acciones intermedia; afirmación de la diversión y goce de los ejecutantes y del público, en contra de la sublime seriedad de la alta cultura moderna; (...) afirmación del objeto-acción concreto y minimal que intentaba dar suelta al envarado mecanismo de codificación de la alta cultura occidental (...) (Huysen, 1994: 244).

Con él se hizo evidente la necesidad de una revisión gracias a la exposición en la Fundació Tàpies, que enlazó con los objetivos que posteriormente se marcaron las prácticas conceptualistas catalanas. En este sentido, Tàpies (1989), en su obra 'La realidad como arte', expresa la idea siguiente:

El anclaje, en cambio, en un "pontificado estético" sin antagonismos, a que las circunstancias nos habían obligado durante años, indujo a pensar, en ocasiones, que lo que era solamente el punto de vista de una determinada crítica, había que tomarlo por el "sentido único" de la Historia del Arte. Ello explica, que en un momento dado este punto de vista pudiera contribuir en forma decisiva a que se prolongara más de la cuenta la situación anterior que comentamos antes, ya superada en el extranjero: la de aquella exageración que, bajo la vieja aureola de pseudorrebelión antiartística contra la pintura y la escultura, se utilizó diciéndolo otra vez con una expresión humorista de Pleyner, en más de una mini school provinciana cuando se quería dar estatuto artístico a otros "medios" y productos (Tàpies, 1989: 69).

La crítica que en su momento mantuvo Antoni Tàpies, por encima de toda fuente de revisión estética y de cualquier propuesta de nuevos lenguajes en los círculos de artistas conceptuales, se prolongó algunos años después de la polémica. La ambivalencia de su posición -en ocasiones a favor del arte experimental más audaz fuera de las fronteras españolas y en otras en contra no solo de la vigencia de movimientos post-conceptuales foráneos sino también de los locales- termina diluida a favor de la coexistencia de discursos tan disímiles en un ámbito propicio dentro de los espacios de la Fundació Tàpies. Lo irreconciliable termina siendo permeable tanto a nivel visual como teóricamente debido a la capacidad de contrastar los diversos aspectos y complejidades de un movimiento como Fluxus, que son comparables tanto a las complejidades del dadaísmo como a las de la obra de Antoni Tàpies.

Una de las aportaciones más importantes de Fluxus, en tanto que movimiento neodadaísta que se desmarca de los logros dadá y del futurismo -movimientos que, en su lucha contra "las formas más superficiales de la alta cultura y clase cultural" (Huysen, 1994: 244), no llegan a superar la época de posguerra- es su contribución a defender una actitud basada en la conjunción del arte y la vida como una profundización del ideario de las primeras vanguardias. Esto les permitió evitar caer en lo que sus antecesores criticaron y no pudieron eludir: en la irremediable institucionalización confrontada a comienzos del siglo XX:

Se dice que Fluxus es una tendencia, (...) una manera de vivir, como en las fiestas Fluxus, las bodas Fluxus y la comida Fluxus, que eran tan importantes como los conciertos Fluxus, las acciones Fluxus y las cajas Fluxus. Esta voluntad de Fluxus de echar un puente entre el arte y la vida parece relacionar, una vez más y de forma explícita, este movimiento con la problemática arte-vida de la vanguardia histórica (...), una relación que Maciunas diseñó, etiquetó y administró hasta

extremos a veces absurdos. (...) Fluxus pensaba que la vida no debía comercializarse jamás (Huysen, 1994: 245).

El intrincado ambiente político de los años cincuenta determinó una posición apolítica de Fluxus, cuya lectura, a posteriori, por un lado le aporta debilidad e inconsistencia, y, por el otro, es signo de una visión marcadamente política. Esto se debe a que contrarrestó el efecto e inoperancia de la cultura de comienzos del siglo XX, la cual fue determinada por las utópicas y desgastadas políticas izquierdistas. Este carácter 'apolítico' y de poco impacto presente también en los posteriores movimientos conceptuales y post-conceptuales, estuvo contrariamente determinado por visiones políticas y culturales muy puntuales. Aunque el sentido de vinculación entre arte y vida ha dejado una impronta en la obra de Antoni Tàpies, éste también afectó a los conceptualistas catalanes -aunque se trataba de movimientos radicalmente diferenciados-. Si bien la muestra de Fluxus en los espacios de la Fundació Tàpies puede dar cuenta de la idea de esta actitud artístico-vital de la cotidianidad, esta muestra también estuvo orientada de manera significativa hacia una búsqueda informalista que es parte de la obra de Antoni Tàpies tanto como lo fue para los artistas conceptuales catalanes. La riqueza de este signo artístico como fuente de polémica puede interpretarse como uno de los rasgos comunes de estos discursos teórico-estéticos contrarios, que fueron los que protagonizaron la polémica que nos ha ocupado en esta investigación.

Un ejemplo de ello podemos verlo en el movimiento Fluxus mediante la postura estética del artista plástico y crítico de arte Ben Vautier y sus múltiples exhibiciones. Como ejemplos hay que citar la que se hizo en el Festival of Misfits, la puesta en escena de alcance temporal de la performance Living Sculpture (Londres, 1962), y el montaje en el escaparate de la Gallery One. En esta galería londinense

Ben Vautier protagonizó durante una semana una escena cotidiana con objetos propios de una habitación (una cama, una mesa, una silla, un televisor, un horno a gas para calentar comida, un taladro, un oso de peluche e incluso un par de ojos de cristal azul). Su presencia concentró, con el paso de los días, toda la atención en el potente objeto estético en el que se había convertido:

Al autoexponerse, desplazó lo común y enmarcó lo extraordinario que subyace latente en lo ordinario no desvelado. Exhibición, despliegue, enmarcado, observado/observador” y relaciones entre sujetos y objetos; todos esos elementos constitutivos que delimitan el «arte» estaban presentes en su performance. Vautier se exhibió en el propio nexo de la representación y la presentación, lo usual y lo inusual, las dos ubicaciones del humor y la acción de Fluxus (Stiles, 1994: 216).

Esta performance fue un ejemplo de las múltiples acciones en las que arte y vida se fusionaban en un solo concepto estético, como lo es la obra de una artista conceptual catalana: Olga L. Pijoan Esta artista registró su acción fotográficamente y fue presentada en la exposición «TRA-73», bajo el título *Hierba* (1973). En una secuencia doble de esta acción, la artista aparece y desaparece ocultando y desocultando hierba y cuerpo. Esto comporta una implícita relación de presencia testimonial a la vez sugerida y siluetada, cuyo protagonismo unificado ‘cuerpo/naturaleza’ ha sido superado por los conceptos de realidad e imagen supuesta. Tàpies con *Matèria-butaca* (1966) (fig. 24), una obra bidimensional, muestra, mediante el uso de la técnica mixta, una butaca atravesada en toda su imponente materialidad por un par de líneas de trazo grueso que se tocan en el centro de la obra, en cuya intersección cobra fuerza el desprendimiento de la densidad matérica del sillón, reflejo de un accionar ante la obra, resultado de la expresión contundente que demarca la fuerza, el impulso y deja huella de un sugerente Tàpies realizando una acción performativa ante su obra.



24 Antoni Tàpies. *Matèria-butaca* (1966)
Colección *Particular*. Liège.
Técnica mixta sobre tela 147 x 115 cm.

Estas líneas protagonistas en la butaca también pueden interpretarse como una gran 'X', símbolo constante de sus obras, y hay una serie de otras líneas más superficiales que sugieren una cuadrícula en un todo de aparente simetría. Tàpies fue poco arriesgado en su composición pero fue contundente en su regia imagen, no solo por la proporcionalidad del objeto que desborda ligeramente los límites del cuadro, sino por el doble juego de materiales y el impacto visual de la butaca en sí misma como objeto cotidianeidad. Su uso cotidiano es negado y la butaca se convierte en escenario de lo prohibido, del rechazo, del silencio, de la patencia del vacío, de lo ausente, de la memoria y del tiempo. En ella el concepto de 'trama' característico de las obras de arte se revela como una impronta generalizada, dentro de un lenguaje que intenta unir el significado con el objeto real representado. Recalcati (2009) encuentra que la trama tapiana suele imponer el carácter relevante de la conformación matérica estratificada de la obra, e incluso, más allá de la forma y del color, esa trama de Tàpies parece surgir como el nexo entre el significante y lo real en menoscabo de lo imaginario. Así mismo,

para Recalcati, dicha trama tapiana produce un desplazamiento del 'orden imaginario y simbólico del sentido', para hacer surgir -mediante una transferencia 'refinada' de lenguaje-, lo real como irreductible al sentido y a su interpretación (Recalcati, 2009: 43).

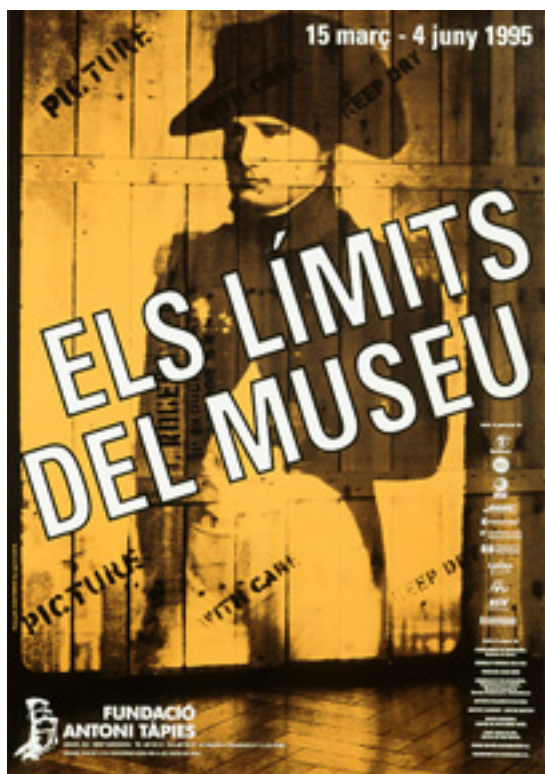
El historiador del arte Owen Smith (1994), definió la periodización del movimiento como resultado de sus investigaciones sobre Fluxus. Lo hizo durante la última fase de este movimiento, próximo a desintegrarse, entre los años 1970 y 1978 (Smith, 1994:198). En síntesis, su propuesta se basa en una periodización que permite comprender el fenómeno de este grupo de artistas poco convencionales en tres fases fundamentales. La primera es la del Proto-fluxus, que Smith acota entre el 1961 y el 1964; le sigue el período de Publicaciones y Múltiples, entre el 1964 y el 1970, y se cierra con la etapa de Últimas performances, entre 1970 y 1978. La conexión con el arte conceptual español la establecemos indirectamente a través de uno de los miembros fundacionales de Fluxus, el artista Wolf Vostell (1932-1998), con quien podemos establecer un paralelismo con el arte el catalán en las década de los sesenta mediante su presentación de acciones en la plaza de Cataluña el año 1962. De la misma manera en que Fluxus merma su presencia en la escena artística en 1978 –en parte por la muerte de su creador/promotor, el artista George Maciunas (1931-1978)-, el movimiento conceptual catalán decae hacia 1975, pocos años después de la álgida polémica con Antoni Tàpies.

En cierto sentido, esta muestra de Fluxus albergada en los espacios de la Fundació Tàpies -con un discurso histórico-descriptivo del fenómeno- propició un espacio de reflexión sobre la transcendencia del grupo en la historia de la actividad artística del hombre contemporáneo. Este espacio de reflexión fue rico e ilimitado en lo que atañe a los lenguajes expresivos, y durante su polémica con los conceptualistas españoles, Tàpies lo justificó abierta y repetidamente en sus escritos, en los que comparaba la producción nacional con las obras de los conceptualistas

internacionales. Esta muestra fue paradójica en lo que se refiere a los discursos de la Fundació respecto a la muestra permanente de la obra de Antoni Tàpies. Podría mostrarnos, visto a la luz de las décadas posteriores, el importante apoyo y reconocimiento que mostró la Fundació ante el surgimiento de un arte que optó por la experimentación. Este arte mostró una actitud crítica ante los artistas contemporáneos, como en el caso de Antoni Tàpies o de artistas anteriores e iniciadores de la vanguardia histórica en España, y lo hizo renegando del arte de la pintura y la escultura tradicionales. Una actitud que, por una parte, polemizó circunstancialmente con Antoni Tàpies, pero que, por otra, respetó y reconoció las virtudes de las obras de un artista internacional como Joan Miró. Este artista catalán también mantuvo una clara postura desafiante y rompedora con su propia producción artística en las distintas facetas abordadas desde las problemáticas del arte.

Por la simultaneidad en la producción de obras de estos destacados artistas del ámbito español, una exposición como Fluxus a mediados de los noventa reabría el camino de la reflexión en torno a la pertinencia, alcance y potencialidades de artistas y movimientos locales afines o contrarios a estas prácticas más radicales. En estas prácticas la superación de lo tradicional llegó a pasar a un segundo plano, siendo su perenne reinención y superación propia el norte de la orientación grupal:

Para muchos artistas asociados a Fluxus, sus obras y performances pretendían transgredir los límites, descentralizar sus propias actividades y conducir gradualmente a la eliminación de la categoría de bellas artes. Fluxus era, y es todavía, una manifestación del rechazo del arte como profesión o como medio de subsistencia. Fluxus encarnó el deseo de los artistas de dirigir sus energías hacia el reconocimiento y la celebración de la vida, no del arte. Esta actitud de Fluxus le llevó a desarrollarse dirigiéndose siempre hacia un disfrute más abierto de la vida y, en este sentido, Fluxus continúa vigente (Smith, 1994: 202).



25 Portada para el catálogo de la exposición *Els límits del museu*. Fundació Antoni Tàpies. (1995)

4.2.3 Els límits del museu (1995)

Este fue un concepto expositivo y museográfico realizado por la Fundació Antoni Tàpies que supone un interesante planteamiento como pausa reflexiva en el discurso museográfico de la institución. La exposición estuvo a cargo de los comisarios John G. Hanhardt y Thomas Keenan y se presentó en la Fundació Tàpies entre el 15 de marzo y el 04 de junio del año 1995.

La Fundació hacía escasamente un año que funcionaba con la exhibición permanente de la colección de las obras de Antoni Tàpies, y lo hacía de manera conjunta con las exposiciones programadas. Estas exposiciones han sido anteriormente repensadas en esta investigación en el contexto de la continuidad del discurso

superpuesto entre lo monográfico informal tapiano y la revisión continua de los discursos conceptuales de artistas foráneos y locales.

Para Manuel Borja-Villel, por entonces director de la Fundació Tàpies, la "idea del museo como receptáculo neutro en el que se distribuye un grupo de objetos que el público habría de percibir sin interferencias es algo utópico" (Borja-Villel, 1995: 212). Al contrario de lo que afirma, su idea, más acorde con la contemporaneidad, subraya el espacio expositivo como lugar de confluencia de reflexiones y procedimientos en los que las obras de arte se circunscriben. El museo como institución, en su larga tradición de fetichización de las obras de arte, es parte de un discurso lineal histórico y ha estado expuesto a las necesarias revisiones de sus objetivos que la modernidad y el arte contemporáneo le han exigido. Este arte ha hecho siempre una vital y contundente crítica al inmovilismo museístico. "De hecho, lo que exige nuestra atención son las formas en que la institución ha evolucionado, convirtiéndose en la expresión de múltiples deseos y objetivos, que ahora más que nunca parecen contradictorios entre sí" (Keenan, 1995: 214). Para evitar convertirse en un medio de entretenimiento para el espectador, de impacto y promoción turísticos, ha sido "necesario que su incorporación a una colección o exposición temporal se haga desde un punto de vista mediante el cual puedan establecerse nuevas relaciones, reinterpretar un pasado y, finalmente, reconocer un presente" (Borja-Villel, 1995: 212).

El enfoque de Borja-Villel, generado para esta muestra, no solo ha determinado -desde los inicios museográficos de la Fundació- su eje central, sino que también ha contrastado con instituciones museísticas ya existentes, como por ejemplo centros de arte, museos o fundaciones. La transcendencia de sus ideas ha alcanzado eco posteriormente en la mermada actividad del MACBA cuando asume su direc-

ción, y llega hasta la actualidad al reivindicar estas ideas al frente del Museo Reina Sofía, en una apuesta por la renovación conceptual de las exhibiciones permanentes de la colección.

Ya decía Manuel Borja-Villel, a propósito de la problemática de los museos ante la definición y orientación de las muestras, que en “un país como el nuestro, salpicado de lagunas y en el que la modernidad ha vivido secuestrada casi cuarenta años, esta situación es particularmente delicada” (Borja-Villel, 1995: 213).

Con estas palabras Borja-Villel también se refería a la consideración del colectivo al que se dirigen los museos, a los términos en que deberían estudiar la proyección y especialmente a la redefinición de la representatividad en ocasión de la exposición *Els límits del museu en la Fundació Tàpies*.

De la proverbial carencia de colecciones de arte contemporáneo, de la ausencia de una estructura moderna de museos hasta hace no demasiados años, se ha pasado a la construcción intensiva en este ámbito. Cada ciudad quiere tener un centro emblemático. En pocos años hemos asistido a la proliferación de edificios destinados a albergar unas colecciones de arte moderno y contemporáneo poco definidas, así como a promover una línea de actividades no siempre precisa. (...) Ante esta situación, plantear una reflexión pública sobre el sentido y la función que el museo puede cumplir en nuestra sociedad parece imprescindible (Borja-Villel, 1995: 213).

Su idea fundamental ha sido la de redefinir con objetividad todo el proyecto museístico bajo serias consideraciones, buscando respuestas acordes a la realidad y siempre con la visión paradigmática de trascender la temporalidad inamovible de los museos tradicionales. “Como historia y como práctica, el arte ha cambiado para

siempre. ¿Cómo se mantendrá el museo en nuestra cultura, como monumento al pasado o como laboratorio y contexto renovador para el futuro?" (Hanhardt, 1995: 235).

La Fundació Antoni Tàpies se constituyó desde sus inicios como un espacio en el que las muestras de arte se posicionaban bajo un enfoque transgresor. Las reflexiones, las propuestas y los proyectos que formaron parte de esta muestra establecieron la pluralidad y amplitud del horizonte artístico de exhibición, propiciando con visionaria profundidad la reflexión del papel de los espacios museísticos más allá de las actividades propias de la Fundació. Más allá del planteamiento teórico, el alcance de estos retos ha sido la inclusión y vinculación de los espacios de la ciudad dentro de la muestra -en un marco de invitación silente al tiempo que aguda- con la intención de que otras instituciones llegasen al mismo planteamiento desestructurador de sus objetivos:

Antes de configurar una lista con los posibles componentes de una colección, antes de determinar la posible fecha de inicio de la misma, no debemos dejar de cuestionar si el museo es necesario y de qué tipo de museo hablamos, así como qué mensaje pretendemos transmitir y en nombre de quien actuamos (Borja-Villel, 1995: 213).

Más allá de la cuestión de la necesidad del museo, está el hecho de la vertiginosa volatilidad de los cambios que surgen dentro de las disciplinas artísticas, las cuales, en sí mismas, imponen la ineludible responsabilidad de reformas conceptuales en los centros artísticos. Hemos asistido a las propuestas materializadas a finales de los años noventa como extensión de aquellos iniciales cambios protagonizados por los artistas conceptuales, a los generados desde la Fundació Tàpies, y a los ampliados más tarde bajo la dirección de Manuel Borja-Villel. Estos cambios de Borja-Villel atañen tanto a la reorientación del MACBA en los primeros años del s

XXI como a la revisión de los presupuestos teóricos del programa de exposiciones de la colección permanente del anquilosado, pero relativamente joven, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid –en el que Borja-Villel también se ha encargado de la ampliación de su colección de arte contemporáneo-.

Nosotros, espectadores, llegamos al museo esperando una representación e interpretación de y por artistas cuya obra ha alimentado la historia cultural y, en el caso del arte contemporáneo, también le está dando forma. Como discurso estético, a lo largo de sus treinta años de desarrollo, el vídeo ha desempeñado un papel en una serie de movimientos artísticos que han definido el período, incluyendo a Fluxus, los happenings, el conceptual, el body art y el arte de las performances (Hanhardt, 1995: 235).

Los proyectos elaborados a propósito de la exposición *Els límits del museu* han sido concebidos por artistas y teóricos como Thomas Keenan, John Hanhardt, Janine Antoni, Marcel Broodthaders, Sophi Calle, Bill Fontana, Joan Fontcuberta, Andrea Frase, Dan Graham, Ilya Kabakov, Muntadas, Julia Scher y Francesc Torres, todos bajo la curaduría del Director de la Fundació Antoni Tàpies en ese momento: Manuel Borja-Villel. Para entender en cierto modo la trascendencia de esta propuesta, nos referimos a uno de los artistas participantes, Francesc Torres, con el proyecto *Pilotos Primigenios* (1995), en el que recoge algunas reflexiones acerca de lo que debería ser un museo:

Dicho en otros términos, el museo entendido como interlocutor y no como oráculo, como generador y conservador simultáneo de ideas, de manera que llegue a materializar orgánicamente, con el tiempo y en el tiempo, otra aparente contradicción: la elaboración de una historia plural que sustituya a la Historia como versión oficial de sus dueños interinos (Torres, 1995: 244).

El hecho de darle sentido a los museos y fundaciones desde sus colecciones y adquisiciones más recientes ha impuesto una revisión e intento de recolocación de los objetivos de los museos, que ahora están enmarcados en la dinámica plural, veloz, cambiante y activamente intercomunicada del espacio virtual generado por otros sistemas sociales. Es lo que para Francesc Torres ha sido la 'crisis ontológica' de los grandes museos del mundo, que han sido reconvertidos ante las exigencias teórico-estéticas de la vanguardia artística del siglo XX. Estas vanguardias desbordaban los criterios básicos museísticos, y, como consecuencia, tanto los museos como las vanguardias históricas reconvirtieron sus impulsos transgresores ante la oficialidad del arte occidental al servicio de los objetivos educativos de toda una cultura efervescente. Esta cultura, siendo historia, mantiene su paradójica situación como referente permanente y vínculo con la contemporaneidad.

La serie de preguntas y críticas originadas desde el proyecto expositivo de la Fundació Antoni Tàpies en *Els límits del museu* albergan un sentido que las supera. Cada uno de los proyectos artísticos experimentales y las obras que lo contienen lleva a una pregunta más importante aún, formulada por Thomas Keenan: "¿Qué diferencia implica el hecho de que las críticas se produzcan en este mismo lugar, en el museo al que cuestionan?" (Keenan, 1995: 214) Para él, el hecho de cuestionar desde dentro las fronteras de los museos y realizado por un representativo grupo de artistas contemporáneos, es uno de los retos cuya proyección en el tiempo es más duradera que la crítica negativa de este hecho, llegando a superar fatales profecías del final de los museos.

Es interesante plantearse cómo es que la Fundació Tàpies, al cabo de casi un año de ser inaugurada, se estrenó con la formulación de este proyecto expositivo que implica una revisión de la situación de los museos a mediados de los años noven-

ta. Si bien podría ser uno de los horizontes en cuanto a los intereses expositivos programáticos de la propia Fundació, esta muestra ha actuado como activadora de la polémica sobre de la situación general de los museos e instituciones vinculadas con las colecciones de arte más representativas de Barcelona. Ello implica defender una actitud autocrítica sin perder de vista el futuro de la Fundació Antoni Tàpies. Este futuro está determinado por la amenaza que el tiempo inflige sobre colecciones y programas, los cuales, más tarde o más temprano, pueden resultar descontextualizados y quedar sin vigencia ni interés colectivo:

Los museos están contruidos sobre la pérdida y su recuerdo: ningún museo existe sin la amenaza de que algo se borre o quede incompleto, todo museo está ensombrecido por la idea de la destrucción inminente de aquello que busca estabilizar y mantener. (...) Inevitablemente, hay algo de cementerio y de epitafio en torno al museo, incluso en los museos más contemporáneos, más vanguardistas y que están más al día (Keenan, 1995: 214).

La clave ante la amenazante posibilidad de agotamiento de los discursos de las instituciones museísticas en general se encuentra no en mantener con rigor sus objetivos originales sino en las bondades de abrirse a los cambios y a las re-significaciones que se dan en el interior de las instituciones y a su interacción con esos objetivos fundacionales. Esta dinámica es una lucha para generar discursos de re-actualización cuando la amenaza de la crisis asoma desde el interior del complejo que el museo representa ante y para la sociedad. "Los límites del museo ofrece, en piezas y fragmentos, otra historia, otra serie de historias. Necesariamente híbrida e incompleta, desarticulada y a menudo contradictoria (...) insiste a muchos niveles en la afirmación de conflicto (...) o recuperación final" (Keenan, 1995: 216).

Con la selección de obras y artistas de diversas disciplinas, *Els límits del museu* (1995) ha querido poner en evidencia discursos visuales y teóricos sobre el papel del museo, apuntalando los componentes e ideologías que lo han guiado a lo largo de las épocas. También ha evidenciado sus deconstrucciones posibles bajo utópicas aspiraciones y materializaciones reales, las cuales están siempre abiertas a futuros cambios e interactúan permanentemente con una sociedad también vertiginosamente cambiante, y revela el potencial de los espacios de la Fundació Tàpies en su capacidad museográfica para el diálogo e la obra tapiana en relación a futuras exposiciones conceptualistas.



26 Portada para el catálogo de la exposición *Lygia Clark*.
Fundació Antoni Tàpies. (1997)

4.2.4 Lygia Clark (1997)

Lygia Clark (1920-1988), oriunda de Brasil, ha sido, a nuestro modo de ver, una de las apuestas de la Fundació Antoni Tàpies más potentes a finales de los años noventa. El montaje de la retrospectiva de su obra acercó el público catalán a la creación de una artista extraordinaria de radicales proposiciones artísticas. La exposición se realizó entre el 21 de octubre y el 21 de diciembre de 1997. Los comisarios encargados fueron Borja-Villel, director de la Fundació Tàpies, la historiadora del arte Núria Enguita Mayo y el artista y curador brasileño Luciano Figueiredo.

“Lygia Clark se situó como un punto de giro en el pensamiento visual. Invertió la fenomenología del plano, después superó la geometría –con la muerte del plano– y buscó el espacio, el lugar, los dominios” (Brett, 1998: 36). A su paso por el cons-

tructivismo, y por una suerte de amplia y exquisita exploración espacial dentro del rigor plástico al estilo de los artistas Malevich o Mondrian (por quienes sintió gran admiración y utilizó como importantes referentes), su exploración por el arte concreto derivó críticamente con el tiempo hacia inquietudes ante la diversidad de factores internos y externos –personales, plástico-espaciales y sociales- que prontamente comenzaron a incidir en su obra y en sus proyectos conceptuales, con búsquedas y expresiones menos apegadas a la tradición plástica bidimensional.

En un contexto de integración de las distintas formas artísticas al desarrollo urbano arquitectónico en el que estaba inmerso un Brasil próspero y con perspectivas de modernización, encabezada por la capital federal de Brasilia:

Lygia advirtió la necesidad e importancia de ofrecer soluciones singulares a los problemas colectivos. No se trataba ya de crear un lenguaje general y común, aplicable a todos, sino de articular la multiplicidad de idiolectos y vivencias individuales que constituyen el ser en el mundo del hombre (Borja-Villel, 1998: 13).

El crítico y conservador de arte Brett Guy (1942) considera que el eje de la obra de Lygia Clark es la acción como modo y el cuerpo como medio. Este binomio alcanza su realización y su existencia únicamente cuando el espectador vive la experiencia de la obra o simplemente la contempla. El arte de Lygia Clark no era un proceso individual que ella ejecutaba para sí misma como tampoco lo era para el otro, y ello comportaba una dificultad que venía asociada exclusivamente a su inquietante y heraclíteica conciencia del tiempo. Lo importante de su obra subyace en la posibilidad de realización experiencial de sus conceptos y en un acentuado carácter efímero. "Y sin embargo, en su sencillez, en su sensualidad (...), también tiene un carácter mental" (Brett, 1998: 17).

Sus exploraciones bidimensionales trasladadas a la potencialidad de los objetos tridimensionales –como en sus obras llamadas Bichos (1969)- le llevaron casi de forma simultánea a reconsiderar los alcances de los materiales y la sensorialidad de lo espacial trasladada a la función táctil:

Con todo, Clark no ilustra a nadie. Inventa. Al entender el plano como concepto creado por el hombre para satisfacer su necesidad de equilibrio, la artista rechaza el plano como marca arbitraria de los límites del espacio y falsa noción de la propia realidad. (...) En los Bichos, obra fundamental, Clark realiza plenamente el espacio neoconcreto como campo de experiencia y alteridad. La obra espera al Otro. (...) Un Bicho requiere el movimiento inicial del espectador, que se conjuga con el segundo, ofrecido por una dinámica interior de su expresividad como tal Bicho. Un Bicho conserva una fricción entre la sensualidad del tacto y sus posibilidades como tacto erótico (Herkenhoff, 1998: 42 - 43).

Fueron múltiples las ocasiones en las que sus obras tituladas Bichos se apropiaron no solo del espacio intervenido sino también de la capacidad recreativa del espectador. Éste se enfrentaba a sus proyecciones sensoriales y emprendía el auto-reconocimiento a través de los objetos. De esta experiencia derivó el desarrollo revolucionario de una de las posiciones más críticas de la vanguardia del siglo pasado en Latinoamérica: "Lygia Clark había llegado a un punto donde el vacío, el espacio de proyección logrado con el desarrollo del arte abstracto del siglo XX era abrazado, engullido e incorporado por el objeto de la comunicación artística: el espectador" (Brett, 1998: 23).

Su trabajo artístico escapa a patrones de producción y con él se desdibujan algunas fronteras, incluso las de arraigo más contemporáneo:

Una cronología ultrasintética del objeto en su obra podría formularse así: lo que había sido un espacio pictórico ficticio y autosuficiente se abrió al mundo más allá

del marco (Superficies moduladas, Espaços modulados en los años cincuenta, serie Unidades). Lo que había sido un plano liso, sin profundidad, demostró que ocultaba un espacio interior (Casulos [Capullos], 1958). Lo que había sido un objeto estático colgado a la pared bajó al suelo y fue reconstruido como un conjunto de planos móviles, articulados (Bichos, 1960). Las dos caras opuestas de un plano rectangular se convirtieron en una única superficie moebiana (Trepantes, 1964). Se inicia el diálogo entre el espectador y el objeto: el objeto para los ojos se convierte en objeto para el sentido del tacto (Bichos), luego para todos los sentidos (Máscaras sensoriais, 1967), y finalmente para el cuerpo (Pedra e ar, Respire conmigo, Máscaras abismo, Roupa-corpo-Roupa, 1967-1968). De ahí surgieron por fin los Objetos relacionais, como los denominaba la artista, que no se “percibían” en el sentido tradicional (...) (Terapia, años setenta y ochenta) (Brett, 1998: 19).

Al no denominarse ‘artista’ -al igual que otros artistas del siglo XX- Clark desafió singularmente los límites del arte. De la construcción de los planos pasó a las experiencias de deconstrucción, redefinición y ampliación de la tridimensionalidad y de la experiencia sensorial. En este sentido, se podrían citar las distancias sustanciales entre la conceptualidad de su obra y la de sus contemporáneos, que exploraron el body art, la performance o el arte accional. La obra de Lygia Clark se adentró en la comprensión del objeto para desdibujar las fronteras establecidas con el sujeto y las del sujeto devenido objeto.

Si bien este es uno de los rasgos que caracterizan a los artistas conceptuales, en Lygia Clark se ha de entender como parte de su reflexiva relación con la realidad. He aquí un extracto de un texto inédito de la artista, de 1967, preparado especialmente a propósito del catálogo que ilustró su exhibición en la Fundació Tàpies:

Estuve pensando en la diferencia de la proposición de la realidad fantástica en la época de los surrealistas o dadaístas y en la actual. Aparentemente no hay diferencia pero en lo fundamental son dos cosas diferentes. Cuando colocaban un orinal sobre un piano, ambiente insólito, era el cambio del ambiente insólito el que transformaba esos objetos en objetos fantásticos o, por otro lado, el ambiente era el que se transformaba en algo insólito. (...) En el momento en que el hombre es introvertido, puesto que ya ha conquistado el espacio del mundo, sabe que lo fantástico está dentro de él en función de su fantasía. Entonces, ¿cuál sería la nueva forma de comunicar esta realidad fantástica, diferente ya de la transferencia de su subjetivismo? Ahora veo que yo intento expresarla a través de la imagen del propio hombre. (...) ¿Ese estado sería la inmanencia de lo absoluto? ¿Esa pérdida de la realidad aparente sería la captación de otra especie de realidad? Dice Mario Pedrosa: "El hombre objeto de sí mismo". Verdadero, pues tras la fusión sujeto-objeto, sólo queda la interiorización y el diálogo con el propio cuerpo (Clark, 1998: 219 - 220).

Clark se refiere al cambio en la relación del objeto visual bidimensional con el espectador, que se apropia, determina y reabre la comprensión del espacio en una dimensión menos simplista que la unidireccional. Con sus Bichos, la artista proyecta la mirada del yo en el conjunto de la espacialidad y la objetualidad. Ello propició la internalización de ambas relaciones y la fusión del espectador en la obra, en el objeto y en el espacio:

El Bicho es un ser nuevo en el universo del arte. No se parece a nada, ni por su origen ni por su estructura y expresión. Es posible que, a simple vista, el espectador no se dé cuenta de eso debido a la paradójica variedad y semejanza de las formas inventadas por el arte contemporáneo (Gullar, 1998: 17).

Las *Máscaras* abismo establecieron una secuencialidad interesantísima de emancipación de todos los componentes de la obra de Lygia Clark, especialmente la

del sujeto. Éste experimentó la doble y simultánea experiencia físico-corporal del espacio inmediato, así como la apertura íntima de un espacio imaginativo, único, individual, nuevo y diferente para cada uno de los espectadores. Este espacio era recreado desde la limitación de la percepción sensorial individual, que posteriormente será ampliada a prácticas de tipo colectivo. Eran experiencias fluidas y determinadas por el conjunto de los participantes, que por sí mismos marcaban libremente los itinerarios en las estructuras concebidas por Lygia Clark.

Pero quizá uno de los rasgos más notorios de la artista reside en la experiencia personal del arte. Según la artista, la poética transformación de su mundo interior, enriquecido con la posibilidad de la proyección onírica, generaba las ideas de sus propuestas, que eran totalmente independientes de los resultados obtenidos en los espectadores. Otro ejemplo lo encontramos en el texto inédito del 6 de mayo de 1972, que fue reproducido en el catálogo de exposición de la Fundació Tàpies: "Esta noche he tenido un sueño de un niño que estaba en perfecta salud. He pensado mucho en la muerte. (...) El Pensamiento mudo me ha dado un mundo de nuevas percepciones" (Clark, 1998: 272). En sus escritos son múltiples los ejemplos que transitan en esta dirección. Sin embargo, he aquí uno especialmente interesante acerca del "Pensamiento mudo":

Tras la fase El hombre, estructura viva de una arquitectura biológica y celular me venía con frecuencia a la cabeza esa formulación, Pensamiento mudo. Estaba en fase sin formulaciones viviendo la vida con gran intensidad (...). En una noche de insomnio me di cuenta de su significado: el Pensamiento mudo ya estaba siendo planteado: era el simple vivir sin hacer ninguna propuesta, era volver a aprender o, mejor, a través de otras propuestas había aprendido a vivir y ¡estaba expresándome a través de la vida! (...) Heme aquí como el testimonio de mi obra ya formulada, ahora el testimonio no es ella sino yo-obra-persona humana (Clark, 1998: 270).

Hacia el final de la obra de Lygia Clark, la transformación se dirigió hacia propuestas que colindaban con prácticas clínicas, acaecidas en un comienzo durante su experiencia como paciente y luego como 'terapeuta'.



27 Lygia Clark *Canibalismo* (1973)
Colección Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark".
Rio de Janeiro

En la performance de Clark, *Canibalismo* (fig.27), realizada por primera vez el mismo año en el que surgió la polémica entre Tàpies y los artistas conceptuales catalanes. La obra es el resultado de la interacción con facilitadores o colaboradores. La performance se ha re-escenificado, es de carácter participativo. Consiste en una experiencia catártica que explora las sensaciones táctiles, los participantes con los ojos vendados intentan superar individualmente el tabú del acto caníbal de comer de un cuerpo yacente, lleva en el rostro una máscara, y su vestimenta está abierta desde el pecho hasta el estómago, conteniendo una serie de frutas y productos comestibles. Al igual que los artistas conceptuales catalanes, de algu-

na manera Ligia Clark fue capaz de hacer surgir el arte desde sí misma, al mismo tiempo que desde dentro los espectadores-participantes. El concepto de terapia grupal se hace visible en esta acción. Este cambio sustancial fue interpretado por el grueso de la crítica como si aparcara las prácticas artísticas para dedicarse a otro tipo de experimentos que se hallaban al margen del mundo artístico. Ante la radicalización alcanzada en los G Trepante, sus obras finales, denominadas *Objetos relacionais*, se encuentran en la frontera del arte y la clínica. Para Ferreira Gullar la síntesis de la búsqueda de Clark se centra en que ‘todo hombre es creador’:

Pero un creador que no crea nada. En realidad se trata de rellenar un vacío creado por la eliminación de la obra de arte. Si el propósito de la práctica artística ya no es hacer la obra, hay que encontrar otra finalidad para ella. Esto es lo que Lygia busca en sus propuestas de experiencias sensoriales y, finalmente, cuando procura atribuirles finalidades terapéuticas (Gullar, 1998: 67).

Desde la perspectiva de Guy Brett, la obra final de Lygia Clark debe ser entendida como la consecuencia lógica del desarrollo entre la propuesta artístico-experimental y su pensamiento. “La dinámica y el lenguaje de *Objetos relacionais* se basan en un juego dialéctico entre los opuestos más universales y trillados: peso y liviandad, vacío y plenitud (...), interior y exterior, grandeza y pequeñez, sonido y silencio” (Brett, 1998: 32).

Tras la negativa a denominarse “artista” y las rupturas de las categorías artísticas en distintos géneros que su obra comportó, Clark orientó sus vivencias hacia el equilibrio de aspectos antagónicos aflorados en su obra al fusionar actividades tan disímiles como la de terapeuta y la de artista. Como investigadora de fenómenos de aparentes inconexos, concluyó que el juego dialéctico no representaba el propósito central de su obra, sino que lo era la disolución de las fronteras establecidas en el

mismo. "Sin embargo, me da la impresión de que la evolución de su obra es tan coherente que podemos seguir su hilo conductor mirando hacia adelante o hacia atrás" (Brett, 1998: 33). Entendido tal y como lo expresa Brett, podrían encontrarse nuevas claves de interpretación para la obra de Clark, cuya vigencia podría estar aún latente.

Expuesta en la Fundació Antoni Tàpies como una de las personalidades más complejas en el eje conceptual del arte del siglo XX, la obra de Lygia Clark tiene rasgos únicos y distintivos, como por ejemplo la transfiguración de la mera experimentalidad hacia la ritualización del arte:

A través de éste puede superarse el fenómeno de la cosificación, porque se trata de un ritual sin mito, de un ritual que le permite al participante descubrir y recomponer su propia realidad física y psíquica. (...) Cuando el artista juega a brujo o chamán, deviene necesariamente cómplice de la mitología más poderosa de nuestro tiempo, la de la industria cultural. A Lygia Clark, en cambio, no le interesó el mito en absoluto, de no ser para pedir su desaparición, puesto que un hombre inmerso en el mito no puede ser un hombre libre (Borja-Villel, 1998: 15).

La interpretación hecha por la crítica Suely Rolnik (1998) y que forma parte de los textos que acompañaron la exposición de Lygia Clark en la Fundació Tàpies, está construida sobre el concepto de lo híbrido. Con él se ponen en juego otros conceptos, como por ejemplo el de lo trágico, la fusión de lo ético y lo estético o el de existencialismo. En una revisión de su obra y si vamos más allá de la imagen de una artista que pasó del lado del arte procesual a la de terapeuta o 'psicoterapeuta', encontramos la renovada interpretación hecha por Rolnik. Esta interpretación es más contemporánea que la propuesta de los años setenta, ya que amplía el horizonte y descataloga las dos fases en las que se enmarcó y estudió la obra de Lygia Clark:

El puntapié, gesto de Lygia que protagonizó con Mário Pedrosa, no apuntaba al arte en sí, sino al confinamiento del arte en una disciplina autónoma que implica la cosificación del proceso creador. Lygia quería dislocar el objeto de su condición de fin a una condición de medio. El salto de Lygia (...) no la lleva hacia un más allá del arte (...), sino más bien hacia una frontera donde se depura la cuestión que atraviesa el conjunto de su obra. Y esta depuración tendrá consecuencias tanto en el arte como en la clínica (Rolnik, 1998: 344-345).

La perspectiva general que le interesa destacar a Suely Rolnik de Clark, es que, con su aparente ambivalencia, las prácticas y las obras realizadas por la artista se encuentran en un único territorio habitable y abierto. Este territorio oscilante trasciende los 'confinamientos' de uno u otro ámbito –que ya no es ni meramente artístico ni absolutamente terapéutico-. “Y ¿no es precisamente este confinamiento lo que Lygia combatió con tanta obstinación? ¿No fue justamente para escapar de él que creó este híbrido en la frontera de los campos, como su última arma?” (Rolnik, 1998: 346). En cualquier caso, desde esta frontera, los procesos formulados por Lygia Clark han revitalizado la situación del arte, del que, a juicio de Rolnik, ‘depende la existencia’.



28 Portada para el catálogo de la exposición *El somni del públic: Theresa Hak Kyung Cha*. Fundació Antoni Tàpies (2005)

4.2.5 El somni del públic: Theresa Hak Kyung Cha (2005)

Dentro de la programación de la Fundació Antoni Tàpies y como parte de una muestra itinerante y más reciente, encontramos la exposición de una artista coreano-americana: Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982). La exhibición se realizó desde el mes de enero a marzo del año 2005. Esta artista cuenta con un interesante trabajo de características conceptuales y lingüísticas que escenifica gracias a su producción de video arte, un medio expresivo a través del cual ha hecho un registro de sus reflexiones escritas y sus monólogos sonoros. Hay que destacar su trabajo por su poética: aunque se halla en un horizonte muy distinto al de Lygia Clark, mantiene con la brasileña preocupaciones similares sobre los conceptos de tiempo y espacio. En ellos introduce Hak Kyung Cha el concepto de movimiento, canalizado mediante un trabajo corporal intenso: el suyo se convierte en un cuerpo silente proyectado dentro y fuera del film.

Nacida en Corea del Sur, esta artista emigró con su familia a Hawái y más tarde a los Estados Unidos, presionada por los conflictos geopolíticos en la región y la larga historia de ocupación japonesa, así como las consecuentes prohibiciones idiosincráticas y alienaciones programáticas infligidas al pueblo coreano como parte de un genocidio cultural. Una vez establecida su residencia en la bahía de San Francisco, Theresa Hak Kyung Cha creció en uno de los centros más importantes de Norteamérica durante los años sesenta y setenta: San Francisco fue la ciudad donde el desarrollo de los lenguajes experimentales tuvo un gran auge, y, en particular, hay que destacar el de la performance y el video arte:

Teniendo en cuenta la gran cantidad de puntos de encuentro existentes entre la obra de Cha y la de algunos/as artistas europeos, es de suponer que este proyecto despertará un gran interés. En ese sentido me parece que es fundamental la actualidad presente en toda la obra de Cha (...)
(Breitwiese, 2005: 13).

Su muerte prematura (1982) dejó un legado artístico importante por sus contenidos e investigaciones, que fueron una síntesis de su apertura a otras lenguas y a su impuesta necesidad de incorporación a otra cultura y pensamiento. Su obra está impregnada simbólica e irremediabilmente de sus vivencias de exilio y desplazamiento. "Cha incorporaba todas y cada una de sus fuentes de inspiración en una profunda e idiosincrásica expresión artística (...) El episodio que tuvo mayor impacto en su obra fue el exilio de su familia de Corea en 1963" (Rinder, 2005: 27).

En una de sus últimas obras, *Exilée* (1980), así como en un video intitolado (1974), ha conjugado -mediante imagen, sonido y texto- la experiencia vívida con una irreconciliable memoria espacio-temporal que recorre un laberíntico movimiento de sensaciones que no parecen tener ni principio ni fin. Un año más tarde reali-



29 Theresa Hak Kyung Cha, *Aveugle Voix*, (1975)

Colección *University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive*. California

Fotos: Trip Callaghan

za una acción titulada *Aveugle voix* (1975) (fig. 29), que es llevada a cabo en una elocuente puesta en escena de recursos más de tipo conceptual y en una línea lingüística austera y significativa. En estas obras encontramos una secuencialidad sujeta al lirismo de la palabra que es una palabra muda, y ello conlleva la intrínseca paradoja de ser comprendida desde su lectura. Ésta tampoco consigue llegar abiertamente a aportar un significado debido a la ceguera simbólica de su performance. Vestida de blanco en las 8 fotografías que se conservan en blanco y negro, Cha permanece de cuclillas delante de un pendón blanco enrollado. Tras anudarse una primera venda en los ojos con la palabra en francés *Voix* (voz en francés) escrita en color negro, realiza la misma acción tapando su boca con otra venda, esta vez con la palabra *Aveugle*, (ciego en francés). Seguidamente, se reincorpora respecto su posición inicial y despliega el pendón en el que se dejan ver las siguientes palabras, también escritas en negro: *Words – Fail – Me – Sans – Mot – Sans – Voix – Sans – Aveugle – Geste*. Una vez revelado el contenido, Cha deja el pendón en el suelo y la performance prosigue con sus movimientos corporales e interactuando con el elemento del pendón colocado en el suelo. Su performance mantiene

una unidad discursiva con su obra en general, al ser una exploración ilimitada con claras evocaciones a formas rituales coreanas mezcladas con la danza y la cultura de su país de origen. No hay un único registro sino que éste se ve enriquecido con las lenguas de adopción de la artista, en una construcción multilingüe, multicultural, de relaciones espaciales y corporales delicadas. El documento-registro de esta performance pertenece a la Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive.

Como consecuencia de los estudios de cine que Theresa Hak Kyung Cha realizó en París el 1976, sus obras se ven enriquecidas por sus investigaciones y posterior teorización sobre el fenómeno del lenguaje como una vía experimental artístico-poética. "El esfuerzo de Cha por orquestrar las transformaciones de significado a través del desplazamiento lingüístico se ejemplifica en su proyección de diapositivas *It is almost that* (1977)" (Rinder, 2005: 32).

El marco conceptual de Cha abarcó la exploración de aspectos psíquicos –al mostrarse muy próxima a las lecturas de Freud y Lacan– así como otro tipo de viaje que vendría marcado por un camino de interiorización del yo. La construcción del otro sería reformulada en un lenguaje deconstruido, fragmentado, sígnico, codificado, autobiográfico y absoluto. "El arte de Cha es un testimonio de su capacidad para traducir una experiencia de profundo desplazamiento personal y cultural en un fundamento para explorar los aspectos universales del lenguaje, la memoria, la comunicación y la conciencia" (Rinder, 2005: 43).

La muestra de la obra de Cha en la Fundació Antoni Tàpies, una de las más complejas realizadas sobre la artista conceptual, irrumpió en una ciudad con una tradición artística conceptualista que ya había sido explorada desde el conceptualismo lingüístico con el *Grup de Treball*. En el caso de la artista coreano-americana, es proba-

ble que “el elemento más representativo de las performance de Cha fuera el sonido –el sonido de su voz, en directo o grabada” (Lewallen, 2005: 20), que tal y como ella misma lo expresó en diversas ocasiones, el corpus fundamental de toda su obra se basa en el lenguaje. La artista Cha conoció la poesía de Mallarmé y potenció la recomposición de las palabras impresas: “(...) sin duda, Cha conocía experimentos similares de los constructivistas rusos y los artistas Dadá” (Lewallen, 2005: 17).

El conjunto de la vida y obras de Cha nos revela ricas influencias de pensadores, artistas y cineastas destacados: “Aunque Cha utilizó elementos de Godard y Resnais en sus performances –escenas dramáticas, narraciones con voz en off, agudos y contrastes de luz y oscuridad-, sus obras son incluso más abstractas y no pretenden explicar una historia” (Lewallen, 2005: 18). La historia queda supeditada a la interpretación del espectador y a las múltiples construcciones posibles del que lo contempla. Cha, con su lenguaje y mediante las transparencias o con en el sonido de la insonoridad, recrea una secuencia permanente, elíptica y potenciadora del tiempo atemporal. Esta secuencia se mueve en la ambigüedad de la transitoriedad y en el desplazamiento pluridimensional de una conciencia que busca la universalidad del lenguaje como vínculo y vehículo. Los resultados de su experimentación traspasan la performance al soporte filmico, en una fusión de lo cinematográfico y lo onírico. La artista integra la imagen visual proyectada en la pantalla con la tridimensionalidad de la performance, ambas ensambladas en una propuesta de lenguaje corporal y sonoro. En palabras de Nuria Enguita:

No se trata tanto de un trabajo autobiográfico en un sentido ilustrativo, sino más bien de una búsqueda intelectual con la que dar forma teórica y visual al paso del tiempo, a la potencialidad de la memoria, a la fuerza de una conciencia colectiva e histórica y a la infinita complejidad de las estructuras lingüísticas (Enguita, 2005).

Con este ejemplo pretendemos dar una muestra de la sutileza y complejidad de la artista que compartió en los espacios de la Fundació Antoni Tàpies con otros artistas. Aunque sus performances no conformaron la exhibición, el conjunto de la muestra se basó en sus libros de artista, en reconstrucciones de obras basadas en el registro fotográfico de montajes diversos, diapositivas y en libros.

4.3 Recepción de la obra de Antoni Tàpies

En los capítulos anteriores se ha revisado la visión e interpretación por parte de la crítica, sobre los orígenes y repercusiones que ha tenido la actividad teórico-plástica de Antoni Tàpies. Es a partir de este punto donde plantearemos la significación de la tendencia conceptualista que se mostró contraria a la obra de Tàpies entrados los años setenta. Así mismo, hay que considerar también la consolidación del consabido y estructurado lenguaje plástico alcanzado por Tàpies, porque es a partir de este encuentro que se puede entender el giro que supuso la recepción de su obra a partir de los años ochenta. Dentro del fenómeno generalizado de las vanguardias, que implicó el regreso a la pintura, hay que entender la plástica de Tàpies desde la revalorización de la tradición, tras el auge de las distintas formas expresivas del arte europeo. Esta interpretación sólo sirvió para justificar superficialmente una obra que se sostenía desde otros ámbitos al dirigir las normas formales de la modernidad hacia distintas direcciones. Es a partir de aquí cuando se hace notable el giro de la obra plástica.

En las últimas décadas se ha tendido a ver la obra de Tàpies desde la perspectiva que supuso la denominada “vuelta a la pintura” de los años ochenta, esto es,

desde una determinada recuperación de la tradición y del *métier*, y no desde la transformación de algunos parámetros básicos de la pintura moderna ligados al pintura moderna ligados al predominio de lo óptico sobre lo táctil o mental, de lo vertical sobre lo horizontal... que implicaba su pintura a partir de los años cincuenta (Borja-Villel, 2004: 351).

A finales de los años setenta el mundo del arte se abrió a nuevas tendencias -como el Neoexpresionismo y la Transvanguardia- tanto en los Estados Unidos como en Europa coincidiendo, según reza Borja-Villel, "(...) en el momento en el que las diferentes burguesías locales empezaban a vender sus lotes de propiedades a las multinacionales." (Borja-Villel, 2004: 351) Esta apertura se vio determinada, como se ha dicho anteriormente, por una tendencia a apostar por la figuración y la revaloración de la modernidad. Este cambio influyó a interpretaciones de la obra de Tàpies basadas en tópicos formales de lectura inmediata y con poca profundidad destacando, entre otros elementos, la destreza y la fuerza alcanzados con el trazo gestual e inmediato, o mediante el arte de conjugar y experimentar con los materiales. Estos aspectos de su obra han hecho que la crítica lo catalogue como un artista que honra la geografía a la que pertenece, identificándolo con su tierra, una idea expresada por Tàpies y recogida por Cirici Pellicer, en el filme sobre "L'art català contemporani", a propósito del *Congrés de Cultura Catalana* (Cirici, 1976). Esta interpretación de su obra será desarrollada con mayor agudeza por Barbara Catoir (1988), sin olvidar la proximidad y las preferencias de Antoni Tàpies por la significación que tienen determinadas características del pensamiento de culturas primitivas y orientales.

No obstante, la crítica española en general sitúa a Tàpies en el "origen de cierta vanguardia que paradójicamente no existió (...); y los rasgos que se le han atribuido tienen más que ver con un presente que se nos intentaba imponer, que con la

realidad de un pasado" (Borja-Villel, 2004: 351). Más que promover una reflexión desde su propia obra plástica, Borja-Villel considera que la obra de Tàpies ha sido en parte objeto de un conocimiento indirecto, extraído del estudio y comparación del trabajo plástico a partir de otros artistas.

Para decirlo de un modo más brutal, se ha percibido a Tàpies en clave de Julian Schnabel o Miquel Barceló, no en la de su propia pintura. A nuestro juicio ha tenido más peso lo tapiano que Tàpies mismo. Cuando se extrae al artista de la historia, su arte queda privado de toda función liberadora, deviniendo mito y elemento de dominación social (Borja-Villel, 2004: 351-352).

En nuestra opinión, esta observación de Borja-Villel intenta enfatizar lo que la crítica de su momento -aficionada o no- consideraba que era el papel de Tàpies y el estatus histórico de su trabajo. Bajo la perspectiva de Borja-Villel la obra tapiana merece ser abordada desde la desmitificación de la interpretación vinculada con otros artistas plásticos posteriores. Esta consideración se debe, en parte, a la inmediatez de la realización de su obra, que le situó de un modo privilegiado dentro de un contexto cultural y político radicalmente dividido. En otro sentido, Tàpies cubrió suficientemente para muchos un espacio artístico del que formó parte junto a otros artistas, poetas y pensadores. En conjunto, todos los artistas cobraron protagonismo dentro de la vanguardia, cada cual en su medio de expresión y creatividad. En particular, Modest Cuixart (1925-2007), Antoni Tàpies y Joan Brossa como protagonistas del *informalismo catalán*. "Las primeras muestras del informalismo podemos verlas en el (...) grupo 'Dau al set', especialmente en torno a la figura de Tàpies" (Bozal, 1991: 75).

Valeriano Bozal parece coincidir al respecto con la opinión de Borja-Villel al afirmar que Tàpies es un miembro relevante dentro de la vanguardia catalana, y no el

personaje que da origen a dicha vanguardia. Su figura resultó uno de los ejes del grupo *Dau al set*. Tàpies reconoce Foix la importancia que tuvo sobre él Josep Vicenç Foix. Con él y con sus otros componentes Tàpies compartió y debatió aspectos artísticos, políticos y culturales de la época, siendo determinante para forjar los inicios de su etapa surrealista en la exploración de su obra plástica. Sin duda, toda la singularidad creativa grupal del momento influyó su presencia y su obra, y quizá la complaciente interpretación surgida a partir del fenómeno tapiano, desde el punto de vista de otros artistas, ha perfilado un Tàpies sin matices, el amplio conocimiento del crítico Borja-Villel acerca de la obra tapiana nos aporta consideraciones como ésta:

La figura de Tàpies ha ido adoptando cada vez más un papel mítico en la sociedad en que vivimos. Debido a ello, en su obra y sus propias declaraciones sobre su trabajo se nos plantea una especie de dicotomía entre lo que vemos y lo que sabemos, entre la obra y la retórica en torno a la obra. Por eso pensamos que era importante devolver este mito a la historia, reflexionar sobre lo que ha significado Tàpies en los últimos cincuenta años y, en el proceso teatralizar una especie de exorcismo que nos conduzca de nuevo a él, y que lo libere (Borja-Villel, 2004: 353).

Sin embargo, Jacques Dupin (1995) interpreta desde la negación la importancia de la pintura informalista en ese tránsito de los años setenta a los ochenta. Para Dupin, Tàpies pasa "(...) de la no-pintura tornada a fundar i desempallegada, es tracta d'una baixada als abismes o d'una pujada als cims?" (Dupin, 1995: 13). Para él no se resuelve a favor de ninguna de las dos posturas. En realidad se trata del vértigo de retornar a la ingenuidad de una pintura que vuelve a comenzar y que está cegada hasta que reconoce su origen. Ello no significó ni una caída ni el logro de una cúspide, sino que más bien fue un movimiento en ambas direcciones que

permite situar a Tàpies en una fuente de posibilidades inagotables sobre las que se orienta su obra en la década de los años ochenta. La distancia en el tiempo permite interpretar mejor la obra de Antoni Tàpies y evidencia la generalización de los tópicos mencionados sobre ésta, a pesar de que el artista iniciaba un proceso de transición. Por otra parte, vemos, gracias a la lectura de Dupin (1995), una obra que se sustenta en un giro sobre sí misma a partir de su historia particular. Dupin la ve como una obra que permaneció abierta en el sentido más amplio, sin agotar ni sus posibilidades técnicas, ni las plásticas ni las conceptuales. Por el contrario, la fluidez y el carácter móvil de la creación tapiana son, según Dupin, las que producen el cambio percibido en la obra, y, en consecuencia, en su posterior recepción. Como el propio Tàpies dice:

Si es tracta de formar una nova visió de la realitat, si es tracta de guanyar de mica en mica terreny a la foscor que ens envolta, no ens podem acontentar manipulant formes caducades i tòpiques, ja que a un contingut no ha de correspondre, naturalment, una forma nova. L'artista ho ha d'inventar tot, s'ha d'abocar íntegrament a l'inconegut (...). No puc concebre l'artista com no sigui en plena aventura, en ple trànsit, en ple salt al buit (Tàpies, 2001: 129).

En otro sentido, la recepción de la obra de Tàpies puede ser abordada desde la escritura, a partir de la introducción de los textos caligráficos en la obra del pintor. Esta escritura debe ser creada desde y para el silencio, así como configurada y articulada con toda la potencia del sentido visual. En sí misma, la inmediatez y claridad de la escritura gestual se producen bajo el rigor de la intervención, la tensión y el conflicto. La representación de los objetos o referentes del contexto de la realidad no son, en la obra de Tàpies, objetos como tales. Las pinceladas gestuales son la intención del relato, ya sea en imágenes o palabras. Expresado por Borja-Villel:

Así reconocemos que lo importante en las pinturas de Tàpies no son los aspectos plásticos derivados de las calidades de textura o matices de color, ni el objeto representado, ni la grafía garabateada. Lo esencial en estas obras son los elementos intencionales con los que el artista informa a la materia. Sabemos que en sus títulos Tàpies no habla tanto de un «brazo», una «puerta» o una «cama», sino de materia en forma de brazo, en forma de puerta o cama. Lo que Tàpies pretende es que el espectador perciba la pintura como un evento, como una materia en estado de movimiento y cambio constantes. Para mí este fue el gran logro de las pinturas de Tàpies a partir de los cincuenta: el objeto no puede existir en un mundo aparte «objetivo», separado de su propia materia y del sujeto (Borja-Villel, 2004: 353).

Como ocurre con la pintura matérica, en los trazos gestuales Tàpies no intenta mostrarnos la mano, el torso, el cuerpo, sino la forma del cuerpo o la forma de la mano. Sino que pretende facilitar y acercar al espectador a realizar una lectura directa, abierta y clara, y de esta manera alcanzar una mayor comprensión de su obra. En oposición a la interpretación iconográfica o la simbología de la escritura tapiana, a este respecto, Xavier Antich (2004) propone enfocar su estudio desde la deconstrucción y centrar la atención en las cuestiones fundamentales de la escritura plástica de Tàpies "(...) considerando lo que en ella se muestra y cómo se muestra, qué es lo que da a ver, y de qué manera" (Antich, 2004: 356). Para responder a ello, Antich propone pensar la escritura visual de Tàpies como la manifestación gráfica de lo que el artista se escribe a sí mismo y con lo que forja una identidad, al mismo tiempo que construye una memoria desde su yo personal. Esta propuesta la fundamenta Antich mediante la significación que alcanzó con el paso del tiempo, las anotaciones realizadas como una tarea diaria por Paul Valéry (1871-1945). Este registro se transformó en un documento personal y un diario que, tras varias décadas, se convirtió en la referencia tanto de su entorno como de su interioridad. Este registro permitió construir, ante los ojos del mismo Valéry, una

identidad distinta del yo, mediante el fenómeno del desdoblamiento de su yo personal para dar paso al 'yo-otro' reconocido por el escritor a través de su escritura.

Pero la cuestión en sí sobre la identidad en Tàpies es planteada por Antich desde otro escenario y otra lógica; su interés deja de ser el del reconocimiento de aspectos orientalistas, sociológicos o históricos. Sul enfoque interpretativo se centra en mostrar la permanente remisión de la obra de Tàpies sobre sí misma. Una autorreferencia desvelada por Antich en la que el artista, en definitiva, se ha trazado a sí mismo. Antich, propone valorarlo como el espacio subjetivo de la expresión del artista, cuya existencia permanece determinada por sus vivencias e intervenciones, al incidir en un espacio más amplio que el meramente plástico hasta llegar a tocar lo político, mediante recuerdos y pensamientos recogidos y detallados en su obra escrita. Para Antich, la escritura visual de Tàpies abre un lugar de conflicto desde donde el Tàpies que se escribe así mismo crea una división del 'yo' que terminará disuelto en sus representaciones:

(...) y opera con la discontinuidad del tiempo, del relato histórico, con la yuxtaposición conflictiva y antagónica de autorretratos, y que comprende desde la postración del "yo" más íntimo, el "yo" del deseo, el "yo" más carnal, hasta el "yo" político o social (Antich, 2004: 356).

El solo hecho de pensar en una separación y diferenciación del 'yo' usando los términos anteriores -es decir, del 'yo' que vive respecto al 'yo' que surge de la escritura visual- evidencia la conveniencia de ver este fenómeno desde otro punto de visto. Para ello, no hay que verlo bajo la creación de un personaje a partir de ese 'yo' existente, como tampoco hay que hacerlo bajo el signo del ocultamiento y con la intención hipócrita del 'yo' que surge velado en la representación de la escritura visual -como si en ella se produjera, escondiera o transformara el aspecto que de-

searía tener de sí mismo-. Lo fundamental, a juicio de Antich, es que ambos se diferencian porque ha dejado de existir de forma definitiva el vínculo existente entre “el tránsito que va de este “yo” de la identidad vivida al “yo” de la identidad en la escritura” (Antich, 2004: 357). El hecho de que se produzca la interrupción del vínculo produce una falta de coincidencia en el origen de la escritura gráfica de Tàpies respecto a sí mismo. Y aunque para Antich este fenómeno particular surge de una fractura generacional a partir de los años treinta, aplicamos el mismo principio al fenómeno individual de la doble identidad: aun siendo un rasgo generacional, no aparece como una práctica de escritura colectiva ni se traduce en una voluntad para ocultar o seleccionar episodios arbitrariamente de su memoria: eso daría paso a la construcción de una doble identidad con un “yo” selectivo-colectivo. Sin embargo, aparece el “yo” surgido a partir de la escritura cuya imagen contiene y lleva “(...) una serie de heridas que quizá no tengan ya su origen estricto en la individualidad del escritor o el artista” (Antich, 2004: 356). De todo esto podría inferirse que el “yo” ya no sabe quién es porque ha surgido como una entidad nueva que aún tiene que conocerse. En consecuencia, aquello que el “yo” escribe o pinta de sí mismo se le hace desconocido. Si esto es así, por extensión cabría deducir que en el colectivo -como sujeto- se produce el mismo fenómeno: se da la confrontación con otra identidad del colectivo ignorando quiénes somos.

Dentro de la obra plástica de Tàpies -sobre la que no ha dejado de escribirse- los conflictos reunificados en la confrontación esencial del “yo” que ha materializado una biografía plástica y el “yo” que ha escrito verbalmente su memoria, se centran en un tema fundamental: la identidad a partir del concepto del cuerpo. Este concepto no deviene central desde fuera de sí, sino que para Xavier Antich (1998) se traduce en el eje de la experiencia del “yo” vivido y constituido en lenguaje plástico. Para él son dos los episodios centrales en los que Antoni Tàpies se ve cara a cara con la muerte:

Tota l'aventura artística d'Antoni Tàpies està senyada com a escriptura per la seva visió de la mort sense intermediaris. Una mort també sentida i ajornada. I, també, experiència pròpia convertida en compartida: comunitat silenciosa que l'ha lligat a les víctimes del nostre temps (Antich, 1998: sp).

Ambos episodios están contenidos en la obra de Tàpies *Memoria personal* (1983). Uno narra el hecho de que pudo salvarse de la bala de un francotirador, y el otro la enfermedad del tifus que contrajo al terminar la guerra. La vía de la reafirmación del cuerpo a partir de la experiencia límite en la conciencia de su existencia al borde de la no-existencia abrió en Tàpies el espacio de la reafirmación de sí mismo mediante la materialización de dicha experiencia. Según Antich, es la exploración de su propio cuerpo, del "yo" vivo, y su escritura visual la que, a su vez, se hace y se vuelve a escribir como el cuerpo de otro: el de ese "yo" que inició el camino de la exploración. En su conjunto, el dominio del cuerpo en la escritura visual de Tàpies abre una serie de subtemas detectados por Antich en los que se evidencia la herida que arrastra el "yo" colectivo ya mencionado más arriba.

Asimismo, hace evidente cómo su propio dolor o herida es la "del cuerpo expatriado, el cuerpo perdido, el cuerpo ausente – da igual cómo lo llamemos-, (...), desde la experiencia de la desposesión que rastrea una ausencia a través de la escritura y a través de las formas" (Antich, 2004: 359). Esta reflexión también se podría relacionar con el modo en que el cuerpo se ha transformado -mediante la experiencia del dolor de la herida en él producida- en un cuerpo amputado, fragmentado. Otra opción es la de relacionarla con la experiencia de la sexualidad entendida en cierto modo desde la herida, como un cuerpo que se ha vuelto una huella, una sombra. Esta última interpretación que Antich hace de la recepción de la obra de Tàpies, conjugada con la argumentación de Paul Valéry, presenta un interesante trasfondo. Escribirse o pintarse a sí mismo

mientras se escribe o se pinta, en ningún caso es sinónimo de haber abarcado la totalidad de sí: no todo cuanto se ha pintado es todo lo que plenamente es el 'yo' personal.

En esta incesante tarea de Antoni Tàpies de forjarse una identidad visual se ha de tener presente el rasgo general de una vasta obra que no ha agotado absolutamente todo lo que ha sido su 'yo' personal ni el 'yo' colectivo. Se trata en todo caso de entender el proceso también en otra dirección: la que muestra en la representación de la escritura gráfica una parte, deliberada o no, del 'yo' personal de Tàpies. Pero, en este sentido, Antich sostiene que este proceso de ocultación no es deliberado debido a la imposibilidad de ubicar el 'yo' unitario de la identidad lógica en la escritura de la visibilidad. Por tanto, el crítico justifica la omisión al estar fundamentada en la memoria, en el silencio o la confesión. Esta omisión muestra consecuentemente una obra inacabada, que no ha dicho la verdad sobre el 'yo' personal porque ese 'yo' ha dejado de ser plenamente el 'yo' vivo de Antoni Tàpies. Con ello, tampoco queda clara la verdad de la identidad del 'yo' colectivo, salvo como reconocimiento parcial de la identidad del otro en la escritura visual tapiana: "La identidad es siempre un artificio construido a través de la escritura y de las formas. Y en el ejercicio de la escritura de la visibilidad (...) se daría una presencia operativa del vacío y del olvido" (Antich, 2004: 362). En palabras de Antich, la obra escrita por Tàpies se distingue por el carácter autobiográfico y crítico guiado por una lógica conceptual racional, de la escritura visual plástica de Antoni Tàpies regida por una lógica propia. Según esta lógica, el referente sufre una suerte de transformación matizada desde la percepción del 'yo' vivo y crea un espacio distinto y único de conformación de la identidad. Nos referimos al espacio creado desde la nueva experiencia del 'yo' personal al pasar a la experiencia del 'yo' colectivo, una experiencia que está tan cargada de significados, silencios, memorias y olvidos, que bien podría ser compartida, o coincidente en algunos aspectos, con la del artista.

Saber cómo crea Tàpies dicha identidad colectiva guarda una estrecha relación con el ámbito creado para la recepción de su obra. En tanto que Tàpies no plasma explícitamente un discurso completo y totalizador de la identidad del 'yo' en su escritura visual, produce una respuesta variable que va desde la contradicción al asombro cuando la experiencia personal tapiana se hace eco en el público. Tàpies se halla ajeno a toda pretensión de reproducir un 'yo' análogo y homogéneo, así que hace todo lo contrario: crea un punto de encuentro de múltiples espacios híbridos e incompatibles. En estos espacios, la experiencia se torna más diversa al entrecruzarse el 'yo' colectivo y el del propio Tàpies, ya que él deviene involuntariamente también parte del yo colectivo. Se trata de una unidad de la identidad transfigurada incesantemente en un juego que transcurre desde el 'yo' personal de Tàpies, fundado en el 'yo' colectivo, y que retorna en un movimiento circular a ese 'yo' colectivo. En ese tránsito de uno a otro se ha creado un 'yo' distinto, una otra identidad, y así el 'yo' colectivo crea múltiples dimensiones del 'yo'.

El despliegue teórico de Xavier Antich nos aproxima a una interpretación sobre la recepción de la obra de Antoni Tàpies centrada en el tema de la consubstancialidad del 'yo' personal y del 'yo' colectivo, que además hace referencia a la escritura de la visibilidad al abordar el tema de la identidad y el cuerpo. De forma muy especial, uno de los ejemplos en los que Antich ve muy clara esta idea de un Tàpies que se escribe a sí mismo, es la representación del ojo y la representación de la mano en obras como la de la serie *Mira la mà* (1998) (fig. 30), serie conformada por treinta dibujos y realizada bajo la técnica mixta de grafito sobre papel.

Nos referimos a la serie realizada por Tàpies bajo la inspiración del relato de un monje budista aconsejando a un amigo, recogido del siguiente modo por Nuria Enguita (2006) en "Signos sobre Tierra":



Sèrie *Mira la mà* núm. 6 (1998)
45 x 58,5 cm



Sèrie *Mira la mà* núm. 3 (1998)
45,5 x 59 cm



Sèrie *Mira la mà* núm. 9 (1998)
45 x 59 cm



Sèrie *Mira la mà* núm. 14 (1998)
45,5 x 58,5 cm

30 Antoni Tàpies. *Mira la mà* (1998).
Colección *Particular*. Barcelona
Técnica mixta

(...) que, en la soledad de la celda y cuando las fuerzas le flaquearan, contemplara su mano y hablara con ella. Mano que mira, que escucha, que habla, (...) ¿mano que mata? Metonimia del cuerpo, pero también camino de fuga, de evasión (...) (Enguita, 2006: 14).

Nuria Enguita, aborda la interpretación de la mencionada serie, enfatizando la caracterización de la mano "(...) que mira, mano que escucha, que habla, mano que acaricia, que esconde, que señala, mano que grita, ¿mano que mata? Metonimia del cuerpo, pero también camino de fuga, de evasión" (Enguita, 2006: 14). Enguita

nos habla en términos metafóricos. No alude al cuerpo como instrumento de trabajo. Se refiere a él destacando el simbolismo e importancia de la mano, noble y potente para el artista plástico. Pero no es una interpretación exclusiva de la mencionada serie, también cabrían igualmente todas aquellas obras de la visibilidad que enfatizan la presencia del cuerpo o partes de él, porque son recurrentes desde el comienzo y a lo largo de toda la obra tapiana. Encontramos en Bozal (2004a) una interpretación al respecto, expresada de esta manera:

La mano no es el instrumento del que el yo se ha dotado para poder expresarse; tampoco es una herramienta más o menos hábil gracias a la práctica. La mano no se desliza sobre el lienzo o el papel para dejar paso a lo que oculta, no es vehículo. La mano tiene valor en sí misma, piensa por sí misma. El cuerpo no es un instrumento, es una extensión que piensa, pero no una extensión que además piensa, pues el acto de pensar y de darse extensión es el mismo. La mano piensa en la pintura un modo de sentido que percibimos. Ese mundo no está dado de antemano, no lo descubrimos como investigadores de una clave o de una fórmula, se da en el propio pensar de la mano, no a su margen, y se ofrece como pregunta: por su temporalidad, su dinamismo y su originalidad (Bozal, 2004a: 96-97).

Esta misma idea puede agrupar interpretaciones como la de Bozal, y ampliarse al tema del cuerpo y la herida, la herida y la sexualidad, la muerte presente permanentemente en la existencia, la memoria que contiene el olvido, o la interpretación de Antich ya mencionada sobre construcción de la identidad propia en tanto que rastro. La identidad es una construcción configurada no como imagen compacta, sino como la desposesión de la imagen propia que, en parte, ya había sido expresada en los primeros autorretratos del artista. La identidad se halla presente en el inicio de su trabajo plástico, perdura hasta sus últimas obras y devienen memoria personal y memoria colectiva en la historia de la plástica.

La aportación teórica sobre la recepción de la obra de Tàpies permanecerá abierta a nuevas investigaciones e interpretaciones; consideramos que las aportaciones se distinguirán no solo por distintas líneas de pensamiento teórico-estético, sino principalmente por la riqueza y la extensa producción plástica realizada por el artista. Creemos que en el corazón de toda posibilidad interpretativa futura se hallan los conceptos ontológicos de unidad del ser. "Los fragmentos del cuerpo humano (...) tiene un carácter expansivo, no limitado a su significado concreto, sino más bien a su presencia en el devenir de lo humano." (Enguita, 2006: 16) Escrito caligráficamente por el mismo Tàpies al revés sobre el lienzo de la obra *Sóc terra* (2004) (fig. 31), lo humano se manifiesta como una unidad en sí misma: «Sóc terra, sóc arbre, sóc mitjons, sóc cadira, sóc tú». Tàpies es identidad colectiva, identidad personal, fundido "(...) con el tiempo y la materia de lo colectivo (cosmos)" (Enguita, 2006: 16).



31 Antoni Tàpies. *Sóc terra* (2004).
Colección *Particular*. Barcelona
Técnica mixta sobre tela. 175 x 200 cm.

CONCLUSIONES



La investigación se ha desarrollado partiendo de unos objetivos iniciales, objetivos que se han validado a modo de consideraciones finales. Así tenemos que, en relación al primer objetivo y eje central de toda la investigación, se puede afirmar que éste se alcanzó con el estudio realizado en torno al origen mismo de la polémica, una polémica que abarcó los primeros años de la década de los setenta y que se desató entre el artista Antoni Tàpies y los artistas conceptuales catalanes. El origen de esta polémica fue el choque de ideas y valoraciones tanto artístico-estéticas como en cierto sentido políticas. El despliegue de esta oposición utilizó, como plataforma principal de comunicación y refutación, los medios de mayor difusión socio-cultural en el ámbito catalán. Éstos fueron la prensa local -en particular, *La Vanguardia Española*- y algunas revistas -como *Nueva Lente*-. Sin embargo, la polémica como tal también se vio tangencialmente enriquecida por todo un corpus de artículos en revistas y en prensa que, en su mayoría, fueron escritos por el crítico Alexander Cirici Pellicer. El cual supo dar valor a la aparición de la agrupación de artistas conceptuales del *Grup de Treball* e identificó la trascendencia, tanto colectiva como individual, de los artistas conceptuales. Estos artistas hicieron suyo el lenguaje artístico conceptual y presentaron ampliamente sus propuestas y experiencias desafiando al nuevo lenguaje artístico del momento. Con todo ello, queremos enfatizar la aportación que realizó Cirici Pellicer en el ámbito de la interpretación y teorización artística, al haber sido uno de los primeros en hallar en Tàpies elementos estéticos suficientes como para ver en su obra claros antecedentes del arte conceptual. Podemos considerar que se halla en la misma línea que algunos teóricos y críticos contemporáneos, como son Victoria Combalá o Albarrán Juan. Respecto este primer objetivo alcanzado, también podemos derivar en otra conclusión: Antoni Tàpies, antes de asumir positivamente la perspectiva de Cirici, se opuso a su idea de trazar una línea de conexión desde su obra objetual hasta el arte povera, así como a sus aproximaciones al conceptualismo.

Tàpies asumió a Cirici como un adversario crítico, aun cuando Cirici Pellicer ha sido uno de los teóricos que más se han acercado a la obra de Antoni Tàpies desde los inicios del artista. Huelga señalar, por otra parte, que este aspecto nos conduce a una conclusión aún más interesante: historiográficamente, los años de la polémica entre Tàpies y los artistas conceptuales pueden ser el momento bisagra para reescribir y replantear objetivamente ese apartado vinculante de los orígenes del arte conceptual catalán. Estos orígenes tendrían un antecedente de la trascendencia de Tàpies, sin que esto menoscabe los valores e ideas de ninguna de las dos partes. En este sentido, ha sido de gran valor para esta investigación la interpretación de Gloria Moure y el aporte que ha hecho con su obra para ver que, más allá de una polémica situada desde la radicalidad de dos concepciones artísticas y una materialización de dichas ideas o lenguajes opuestos, pueden encontrarse puntos de conexión evidentes que superan la polémica en sí.

La evolución de la importancia y la trascendencia de la pintura matérica de Antoni Tàpies desarrollada en el primer capítulo nos permite considerar que se ha cumplido con el segundo objetivo formulado en esta investigación. Se quiso destacar no sólo las connotaciones conceptuales y estéticas implícitas de la experimentación plástica personal, sino también las que determinaron la creación de un nuevo lenguaje artístico de infinitas posibilidades dentro del llamado informalismo, aspectos éstos que desde hace décadas han hecho de la obra de Tàpies una referencia fundamental del arte contemporáneo. También se ha alcanzado en la investigación el objetivo de elaborar un estudio y un análisis parcial del corpus teórico de Tàpies. Sin embargo, la pretensión inicial de abarcar sus textos quedó limitada debido a la extensión de los mismos, aunque consideramos que la revisión y el análisis realizados han sido suficientes a lo que refiere al tratamiento de las ideas más destacadas del artista. Así mismo, ha sido interesante seguir, desde el aporte

de la crítica y la reflexión de Tàpies, cómo sus muros matéricos producidos entre 1953 y 1967 devinieron la referencia plástica por excelencia de un arte abierto a diversas interpretaciones. En este caso particular, lo hicieron desde sus implicaciones políticas en diversos sentidos e intereses, tanto bajo el régimen del franquismo como en la escena internacional.

Para llegar a los planteamientos conclusivos de la investigación fue básico el desarrollo del aspecto de la catalanidad, por ser éste uno de los rasgos que ha destacado en la actividad plástica del artista. Gracias a este rasgo, Tàpies comparte afinidad con los artistas conceptuales catalanes. Como se ha visto, a lo largo del discurso tapiano se reiteran las ideas sobre el llamado 'arte de vanguardia' y 'el espíritu catalán'. Se ha valorado especialmente la posición de Tàpies al haber dejado clara constancia en algunos textos citados, por una parte, de su deslinde político-estético del régimen franquista, en el sentido panfletario y aburguesado relacionado a la doble imagen de la política cultural, de evidente censura interna pero en apoyo al arte y la cultura de cara a la proyección en la esfera internacional. Por otra, Tàpies postuló la idea del verdadero progreso y de la visión del artista capaz de intuir la auténtica realidad y actuar conforme a los conceptos universales de humanismo, democracia y libertad. A lo largo de su vida artística, el énfasis de su discurso en la idea del artista comprometido con los valores más universales de solidaridad y transformación social mediante el arte, fue sin duda su más fuerte argumento para polemizar con los artistas conceptuales catalanes. Las posiciones de ambos hemos concluido que, en apariencia, han sido cercanas en sus elementos esenciales, aunque los conceptualistas se mostraron adversos con respecto a las de Tàpies. En este sentido creemos que se ha alcanzado el tercer objetivo propuesto en este trabajo de investigación. El análisis de los textos de la polémica entre Tàpies y el conceptualismo catalán ha permitido poner en valor los postulados

estéticos y los argumentos teóricos en los que abiertamente se trazó la diferencia entre ambas partes.

Se puede interpretar que, como tal, el discurso plástico de Antoni Tàpies fomentó una simultaneidad dispar de recepciones internacionales. Éstas sirvieron significativamente a la investigación para enfatizar la idea de un Tàpies debatido frontalmente por la generación de jóvenes artistas conceptuales, y en particular por los catalanes. Como se ha examinado en los capítulos dos y tres de este trabajo, lo que inicialmente fueron unas aparentes diferencias estéticas, convirtieron más adelante la polémica en el lugar oportuno para que los conceptualistas pusieran en evidencia y criticaran la ambigua situación política de Antoni Tàpies. En consecuencia, podemos determinar dos niveles de discurso sobre los que se basó la polémica. En la superficie hallamos un registro aparentemente más reiterativo desde el punto de vista historiográfico: el de la eterna pugna de las nuevas generaciones por llegar a ostentar la primacía del arte con ideas vanguardistas. Para ello los conceptualistas postularon el descrédito de toda expresión contemporánea 'caduca' y anclada en la formalidad, cuyo caso concreto era la obra tapiana por su desarrollo plástico informalista. El cuestionamiento del concepto de "vanguardismo" fue el eje determinante de la polémica. Ha quedado claro, tras el desarrollo del capítulo tres referido al debate, que la posición crítica de los artistas conceptuales catalanes ante cualquier modo de expresión artístico no podía ser otra cosa que combativa. Todo arte que estuviera fuera de este nuevo ámbito de experimentación resultaba caduco, arcaico y agotado en sus posibilidades de transformación de la sociedad y la cultura. Basados en una comprensión y sensibilidad novedosa, con toda una amplia gama de posibilidades artísticas, y por las implicaciones de la reciente manifestación transformadora de los lenguajes y experiencias del arte, los conceptualistas catalanes fueron capaces de cuestionar la tradición plástica y

estética que en ese momento encabezó Antoni Tàpies. Este artista, en ese momento, ya ostentaba un lugar de referencia en la historia del arte español y tenía a sus espaldas una obra con dos décadas de reconocimiento y notoriedad internacional.

El segundo nivel de la polémica se desarrolló en una crítica frontal por parte de los artistas catalanes contra Tàpies, al denunciar éstos los beneficios implícitos de la participación del artista en el circuito de consumo de las élites. Al entrar en este circuito, Tàpies estaba desligándose de los colectivos sociales, aquellos a los que el artista decía acercarse a través de su obra. El colectivo social tenía que ser capaz de transformar la realidad y la cultura mediante la inclusión de la contemplación como un requisito para acceder a las obras de Tàpies -aunque se tratara de una contemplación propia de culturas orientales y ajena a la realidad de la cultura española. Conforme a la interpretación de los conceptualistas catalanes, la crítica al arte como 'objeto sublimado' contiene la verdadera esencia teórica y la fuerza imperativa de censura a la cultura capitalista. Los mecanismos capitalistas fueron los que favorecieron a la obra tapiana y generaron una marginación ideológica de las nuevas esferas de experimentación de un arte esencialmente efímero. Este arte era deliberadamente escurridizo y no tenía pretensiones de permanencia para ser coherente en su oposición respecto los círculos de consumo del arte.

Así pues, se puede concluir que la imagen de Tàpies, y todo su trabajo personal teórico-plástico, ha quedado consolidado al término de este debate. No obstante, los artistas catalanes conceptuales ganaron en muy poco tiempo un espacio de transformación del gusto de la sociedad, un hecho sin precedentes considerando la situación política en la que surgieron. Creemos importante destacar que sólo en apariencia Antoni Tàpies y la plástica han salido como vencedores tras los años de la polémica. Reconocemos que al menos dos circunstancias incidieron en parte a

este escenario privilegiado para Tàpies: la finalización de la dictadura franquista y la disolución de las agrupaciones de artistas conceptuales catalanes.

Los cambios que comportó la polémica han sido, en cierto sentido, una victoria para los espacios del arte de la pintura. La ruptura del conceptualismo le permitió a Tàpies no sólo salir airoso de la disputa, sino que de ella logró crear su propia transición plástica para adentrarse y superar los nuevos problemas plásticos y estéticos de la década de los años ochenta. Sin embargo, en la actitud reaccionaria de enfrentamiento con el arte conceptual, también podría verse un Tàpies que se supo vulnerable a pesar de la situación privilegiada en la que se encontraba. Esto ha posibilitado abordar el estudio de la obra de Tàpies con mayor amplitud mediante una serie de ejercicios de interpretación, como el realizado por Xavier Antich. También ha permitido entender, desde la recepción de la obra de Tàpies, toda una producción plástica, y, como no, también teórica, tras el debate establecido con los artistas del conceptualismo catalán. Con el desarrollo y exposición del capítulo cuarto, hemos alcanzado los dos últimos objetivos propuestos. Y creemos oportuno hacer énfasis en un aspecto fundamental planteado dentro de la hipótesis. Proponemos, a manera de conclusión final, considerar los espacios de la Fundació Tàpies, a partir de 1994, como el lugar de la verdadera superación de los términos de la polémica establecida entre Antoni Tàpies y los artistas catalanes conceptuales. Los objetivos iniciales de la Fundació han quedado superados gracias a una clara línea expositiva de artistas invitados que, como se ha dicho, se ha convertido en el referente del arte conceptual gracias al diálogo permanente con la obra de Antoni Tàpies. La reunión de posiciones estético-teóricas contrarias en la Fundació Tàpies ha nutrido y puesto en valor a cada bando. Como un hecho aún más relevante hay que añadir que la institución ha propiciado un espacio para la cultura catalana donde la polémica inicial ha permitido el enriquecimiento de la

sensibilidad de la sociedad, al mismo tiempo que ha posibilitado comprender en un solo espacio cómo tan opuestos lenguajes son capaces de generar la reflexión individual y colectiva. Estas exposiciones han estado marcadas por otras actividades, tales como conferencias o trabajos de investigación, propias del ámbito del arte y la cultura en general.

Aún así, en este sentido encontramos algunas lagunas que invitan a ser futuros temas de investigación, uno de estos sugerimientos es el de abordar y analizar en detalle las circunstancias que determinaron realmente la consolidación de la imagen de Tàpies, sin que el factor histórico del debilitamiento y disolución prácticamente natural del conceptualismo se interpusiera en la elucidación del verdadero problema, para llegar a reconstruir con mayor precisión y profundidad un momento y una imagen de Tàpies más cercanos a la realidad de esa época; ampliando las interpretaciones iniciadas por críticos como Xavier Antich, complementadas con otras interpretaciones como narraciones y sumarlas al contexto de la historia del arte español y de la propia trayectoria artística de Antoni Tàpies. Una segunda laguna y posible tema es una investigación que dé continuidad de manera imprescindible al estudio de la trayectoria teórico-museográfica de Manuel Borja-Villel: observamos que ha sido una personalidad determinante en la reconsideración de la situación de los artistas conceptuales y posconceptuales catalanes y de Antoni Tàpies, no solo por haber estado en la dirección de la Fundació Tàpies desde los inicios, sino también por su paso al frente de la dirección del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona).

En nuestra prospectiva proponemos como tercer aspecto la revisión del alcance en un tema que tenga por objetivo analizar todas las exposiciones de Antoni Tàpies realizadas en la Fundació a lo largo de su trayectoria plástica, partiendo de

la premisa de Godfrey al preguntarse si Tàpies es un artista conceptual. En base a este objetivo establecer la cuestión del diálogo de la obra tapiana en los espacios de la Fundació: el Tàpies matérico-informalista frente al Tàpies objetual-conceptual.

BIBLIOGRAFÍA



AA.VV., (2005) *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AA.VV., (2004) *Tàpies en perspectiva*. Barcelona, MACBA.

Abad, F., et al., (1973) "Documento-respuesta a Tàpies" en *Nueva Lente*, nº 21. Noviembre 1973, pp. 22-25.

Albarrán D., Juan, (2012) *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Antich, Xavier, (2004) "Una cabeza colectiva. Conversación sobre la recepción de la obra de Antoni Tàpies" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

_____, (2000) "Certezas sentidas" en *Certezas sentidas*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1998) "Antoni Tàpies, l'escriptura del cos" en *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Argan, Giulio Carlo, (1980) *Antoni Tàpies. Opere recenti*. Roma, Studio Dueci.

Aracil, A y Rodríguez D., (1988) *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Istmo.

Armstrong, Elizabeth, (1994) "Fluxus y el museo" en *En l'esperit de Fluxus*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Ashton, Dore, (2015) "The parables of Tàpies" en *Antoni Tàpies 1923-2012*. New York, Pace Gallery.

_____, (1957) "Notes from France and Spain" en *Art and Architecture*. New York, November 1957:37.

Blasi, E. y Hernández, G., (1976) "L'art contemporani català" en *Congrés de Cultura Catalana* [CD-Room], Barcelona, Fotofilm S.A.E, Filmoteca de Catalunya.

Borja-Villel, Manuel, (2004) "Una cabeza colectiva. Conversación sobre la recepción de la obra de Antoni Tàpies" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

_____, (1999) *Grup de Treball*. Barcelona, MACBA.

_____, (1998) *Lygia Clark*. Barcelona Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1995) "Los límites del museo" en *Els límits del museu*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1992) "Conversaciones con Antoni Tàpies (1985-1991)" en *Tàpies Comunicació sobre el mur*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1991) "Antoni Tàpies: La obra de arte como fetiche" en *Millares, Saura, Tàpies, El Informalismo español*. Valencia, Las colecciones del IVAM.

_____, (1991) *Antoni Tàpies: The "Matter Paintings"*. Tesis Ph.D. Michigan, USA, City University of New York, Vol. I-II, UMI.

_____, (1988) "Los cambios de gusto, Tàpies y la crítica" en *Tàpies els anys 80*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Bozal, Valeriano, (2004a) *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Siruela.

_____, (2004b) "Tàpies, muro, tiempo y cuerpo" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

_____, (1996) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías contemporáneas*. Madrid, Visor.

_____, (1991) *Historia del Arte en España II, Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid, Istmo.

Breitwiese, Sabine, (2005) "Introducción" en *El sueño del público Theresa Hak Kyung Cha*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Brett, Guy, (1998) "Lygia Clark: seis células" en *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Catoir, Barbara, (1988) *Converses amb Antoni Tàpies: amb una introducció a la seva obra*. Barcelona, Polígrafa.

Cirici, Alexandre, (2004) "Antoni Tàpies" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

_____, (1980) "Luís Utrilla l'art del contacte i del acte" en *Serra d'Or*, Barcelona. Nº 250-251. Julio 1 1980.

_____, (1979) "Jordi Benito" en *L'Hora*. Barcelona. Nº 19, Enero 01 1979.

_____, (1975) "El arte conceptual en Catalunya" en *La Gaceta del arte*. Madrid. Nº 56. Diciembre 28 1975.

- _____, (1973) *Tàpies Testimonios del silencio*. Barcelona, Polígrafa.
- _____, (1969), "Tàpies, talp", *Serra d'Or*, Barcelona. Nº 123. Diciembre 15 1969.
- Cirlot, Juan Eduardo, (1973) "El último Tàpies" en *La Vanguardia Española*, Barcelona. Enero 13 1973.
- Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia (coords.) (2016) *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Cirlot, Lourdes. (1983) *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona, Anthropos.
- Clark, Lygia, (1998) "De la realidad fantástica de hoy y ayer" en *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- Clavero, Jordi, (2010) "El espacio arquitectónico", en *Fundació Joan Miró- Guía de la Fundació*. Barcelona, Polígrafa.
- Combalía, Victoria, (1977) "Fundación Joan Miró ¿dónde vas?" en *El viejo topo*, Barcelona. Nº 4. Enero 1977.
- Danto, Arthur, (2005) *El abuso de la belleza*. Barcelona, Paidós.
- _____, (1999) *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- Dupin, Jacques, (1995) "Empremtes" en *Tàpies Obras Completas*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa. Vol. 4, 1976 - 1981.
- Edgar, Natalie, (1960) "Is There a New Spanish School?" en *Art News*. Nueva York. Nº. 59. Septiembre 1960.
- Éluard, Paul, (1979) *El poeta y su sombra. Fragmentos para un arte poético*. Barcelona, Icaria.
- Enguita, Nuria, (2006) "Signos sobre Tierra" en *Tàpies Obra Completa*, Vol. 8, 1998-2004. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Polígrafa.
- Fairbrother, Trevor, (1994) "Los dibujos de Sol LeWitt y el arte del «planteamiento lógico»" en *LeWitt Sol dibuix 1958-1992*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- Fréman, Jean, (2009) "Tàpies e l'oggetto autentico" en *Antoni Tàpies Materia e Tempo*. Milano, Mondadori Electa.

Fuchshuber, Gregor, (1992) *El edificio de la Fundació Antoni Tàpies*. Barcelona Sapic.

Fundació Antoni Tàpies (1996) *Tàpies. Obra completa*. Volumen 4. 1976-198. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1992) *Tàpies. Obra completa*. Volumen 3. 1969-1975. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1990) *Tàpies. Obra completa*. Volumen 2. 1961-1968. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Gatt, Giuseppe, (1967) *Antoni Tàpies*. Bologna, Cappelli.

García P., José Manuel, (2016) "Entre el dolor y la armonía. El homúnculo en la pintura de Antoni Tàpies" en *Revista Bellas Artes*, Sevilla. Abril 13 2016, pp. 111-135.

Gimferrer, Pere, (1974) *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*. Barcelona, Polígrafa.

Givone, S., (1999) *Historia de la Estética*. Madrid, Tecnos.

Godfrey, (2015) ¿Es Tàpies un artista conceptual? En *Antoni Tàpies Del objeto a la escultura (1964-2009)*. Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa.

Guerra, Carles, (2004) "Una cabeza colectiva. Discusión sobre la recepción de la obra de Antoni Tàpies" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

Guilbaut, Serge, (1992) "Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies" en *Tàpies Comunicació sobre el mur*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Gullar, Ferreira, (1998) "La trayectoria de Lygia Clark" en *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Hanhardt, John G., (1995) "Espacios de museo, espacios de vídeo: un programa de vídeo para la exposición Los límites del museo" en *Els límits del museu*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Herkenhoff, Paulo, (1998) *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Homs, Núria, (2004) "L'edifici" en *Fundació Antoni Tàpies*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Huysen, Andreas, (1994) "Regreso al futuro: el contexto de Fluxus" en *En l'espírit de Fluxus*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Iglésias del Marquet, Josep, (1979), "Entre el amor y la muerte, un ejemplo de arte de acción" en *Diario de Barcelona*. 07 de julio de 1979.

Julián, Inmaculada, (1986), *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona, Els llibres de la Frontera.

Kaiser, Franz, (1994), "El dibuix com a notació, o senzillament com a dibuix" en *LeWitt Sol dibuix 1958-1992*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Keenan, Thomas, (1995) "Sin fines ni límites a la vista" en *Els límits del museu*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Kuspit, Donald, (1994) "L'automatisme psychopolitique d'Antoni Tàpies" en *Tàpies*. París, Éditions du Jeu de Paume.

_____, (1982) "Antoni Tàpies" en *Artforum*, 21. October.

Lombao, S., (2014) "Un caso de arte extremo en Cataluña. El accionismo de Jordi Benito" en Ríos, A., Ciurans, E. (comp.), *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani*. Barcelona, Universitat de Barcelona.

Lewallen, Constance M., (2005) "Theresa Kak Kyung Cha-Su tiempo y su lugar" en *El sueño del público Theresa Hak Kyung Cha*. Barcelona Fundació Antoni Tàpies.

Lippard, Lucy, (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal.

Lorente, Jesús-Pedro, (2005) *Historia Crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza.

Lubar, Robert, (1995) "Tàpies. New York" en *The Burlington Magazine*. Vol. 137. Nº. 1105. Septiembre 1995.

_____, (1992) "Millares y la pintura vanguardista española en América" en *La balsa de la medusa*. Madrid. Nº. 22.

Malet, Rosa María, (1999) *Fundació Joan Miró*. Barcelona, Skira Editore.

Marchán Fiz, Simón, (1987) *La estética en la cultura moderna*. Alianza, Madrid.

Martínez, Teresa, (2010) *Alexander Cirici Pellicer pionero en la dirección de arte*. Valencia, Campgràfic.

Melia Josep, (1975) "Tàpies y el espíritu de Cataluña", en *Gazeta del arte*, Artes Gráficas. Madrid. Nº 35. Revista quincenal. 15 de enero, Año III.

Merleau-Ponty, M., (2004) "La primacía de la percepción" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

Miranda, Sandra, (2006) "*Tàpies*" en la colección 'Grandes genios del arte contemporáneo español – El siglo XX'. Barcelona, Ciro Ediciones, Fundació Antoni Tàpies.

Molas, Isidre, (1988) *Antoni Tàpies*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Moure, Gloria, (1994) *Tàpies Objetos del tiempo*. Barcelona, Polígrafa.

Muñoz, Josep M., (2008) "Antoni Tàpies L'art i els seus llocs" en *L'Avenç*. Nº 336- Juny 2008.

Parcerisas, Pilar, (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal.

_____, (1999) "El Grup de Treball: art i ideologia política" en *Grup de Treball*. Barcelona, MACBA.

_____, (1992) "A l'altra banda del mur" en *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Puig, Arnau, (1993) *Les avantguardes artístiques catalanes*. Barcelona, Barcanova.

Puig, Arnau, (1979) "Tàpies – Fundamentos y actualidad de su obra" en *Guadalimar*. Madrid, año IV, nº 38. Enero 1979, pp. 48-49

Queral, Rosa, (2005) "No existe ninguna idea sin un soporte que la sostenga" en *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Recalcati, Massimo, (2009) "La trama di Antoni Tàpies" en *Antoni Tàpies Materia e Tempo*. Milano, Mondadori Electa.

Rinder, Lawrence R., (2005) "La pluralidad de entradas, la apertura de redes, la infinidad de lenguajes" en *El sueño del público Theresa Hak Kyung Cha*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

Rodríguez, Álvaro, (2013) "Objeto y Concepto" en *Antoni Tàpies Del objeto a la escultura (1964-2009)*. Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y TF Editores.

Rolnik, Suely, (1988) "El híbrido de Lygia Clark" en *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Romero, Pedro, (2004) "Una cabeza colectiva. Conversación sobre la recepción de la obra de Antoni Tàpies" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

Selles, Narcís, (2007) *Alexander Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*. Barcelona, Afers.

Smith F., Owen, (1994) "Fluxus: una breve historia y otras ficciones" en *En l'esperit de Fluxus*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Stiles, Kristine, (1994) "Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos" en *En l'esperit de Fluxus*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Tapié, Michel, (2004) "Antoni Tàpies" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

Tàpies, Antoni, (2004) "Comunicación sobre el muro" en *Tàpies En Perspectiva*. Barcelona, MACBA.

_____, (2001) *Valor del arte*. Madrid, Ave del Paraíso.

_____, (1996) *L'experiència de l'art*. Barcelona, Edicions 62.

_____, (1989) *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Valencia, Autor-Editor.

_____, (1983) *Memoria Personal*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

_____, (1980) "Pintor i prou!" en *La Vanguardia Española*. 8 de junio de 1980.

_____, (1978) *El arte contra la estética*. Barcelona Ariel.

_____, (1975) "La revitalización de la pintura" en *La Vanguardia Española*. 11 de enero de 1975.

_____, (1973) "Las teorías, la política y la muerte del arte" en *La Vanguardia Española*. 8 de junio de 1973.

_____, (1971) "L'art d'avantguarda i l'esperit català" *Serra d'Or*. Nº 146. Noviembre 1971, pp. 23-36.

Thomas, Karin, (1978) *Diccionario del arte actual*. Barcelona, Labor.

Torres, Francesc, (1994) "Pilotos primigenios" en *Els límits del museu*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Tussel G., Genoveva, (2003) "La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964) en *El arte español fuera de España*. Madrid CYAN.

Von Waber, Keto, (1990), "El nomadismo tiene un papel desde un principio. Entrevista con Joseph Beuys" en *Joseph Beuys Joseph, Eurasia*. Barcelona, Fundació Miró.

Referencias webs

Abad, F., (1973). "Arte conceptual nuevo" en *La Vanguardia Española*, 07 de junio, p. 32. [En línea], <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/06/06/pagina-32/34232622/pdf.html?search=%22T%C3%A0pies%22>
[Consultado el 08.07. 2015]

Alameda, Soledad, (2004) "La vida, por Tàpies" en *El país digital*. Madrid. Octubre 31 2004. [En línea], http://elpais.com/diario/2004/10/31/eps/1099204011_850215.html
[Consultado el 22.01. 2015]

Borja-Villel, Manuel, (1990) "La colección" en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
[En línea] <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article695>
[Consultado el 20/03/2015]

Borja-Villel, Manuel, (1990) "La colección" en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
[En línea] <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article697>
[Consultado el 20/03/2015]

Borja-Villel, Manuel, (1990) "La colección" en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
[En línea] <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article699>
[Consultado el 20/03/2015]

Borja-Villel, Manuel, (1990) "La colección" en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
[En línea] <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article5808>
[Consultado el 20/03/2015]

Borja-Villel, Manuel, (1990) "La colección" en *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
[En línea] <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article700>
[Consultado el 20/03/2015]

Combalía, Victoria, (2005) "El arte conceptual español en el contexto internacional" en *El Arte Sucede*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [En Línea]. Madrid, disponible en: http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte_conceptual_espanol.pdf [Consultado el 03/05/2016]

Díaz, David, (2007) "Modernismo, forma, emoción y valor artístico: claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg" en *Revista Bajo Palabra* [En Línea]. Nº II. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2932771.pdf> [Consultado el 13/12/2015]

LeWitt, Sol, (1967) "Paragraphs on Conceptual Art" en *Artforum*. Nº 10 [En Línea]. June 1967. <https://www.artforum.com/inprint/issue=196706> [Consultado el 25.05.2015]

MACBA, (2004) Hoja de sala para la exposición *Tàpies retrospectiva*. [En Línea] Barcelona, disponible en: http://www.macba.cat/global/exposiciones/docs/tapies/tapies_cas.pdf [Consultado el 13.02.2016]

Mandelli, Ana Lucía, (2015) "El Grup de Treball por la Libertad de Expresión y Asociación" en *Revista Interartive*, Parte II, [En Línea] <http://interartive.org/2015/03/el-grup-de-treball-partii/> [Consultado el 20.03.2016]

Marzo, Jorge, (2006) *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. [En Línea]. Disponible en: http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf [Consultado el 11.03.2016]

Pelletey, Saramaya, (2008) "Porta metàl·lica i violi : du rebut à l'absolu. Résonances rituelles et rythmiques de l'objet urbain dans un assemblage de Antoni Tàpies" en *Cahiers d'études romanes* . Nº 19. [En Línea] Enero 2013. AMU – Universidad Aix-Marseille <https://etudesromanes.revues.org/2152> [Consultado el 11.06.2016]

Tàpies, Antoni, (1973). "Arte conceptual aquí" en *La Vanguardia Española*, 14 de marzo, p. 13. [En línea], <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/10/19/pagina-13/34242049/pdf.html?search=%22T%C3%A0pies%22> [Consultado el 06.06. 2015]

Tàpies, Antoni, (1973). "Destrucción y continuidad en las ideas estéticas" en *La Vanguardia Española*, 19 de mayo, p. 15.

[En línea], <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/05/19/pagina-15/34247215/pdf.html?search=%22Destrucci%C3%B3n%20y%20continuidad%20en%20las%20ideas%20est%C3%A9ticas%22>

[Consultado el 03.06. 2015]

Tàpies, Antoni, (1973). "Las teorías, la política y la muerte del arte" en *La Vanguardia Española*, 08 de junio, p. 19.

[En línea], <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/06/08/pagina-19/34232705/pdf.html?search=%22Las%20teor%C3%ADas,%20la%20pol%C3%ADtica%20y%20la%20muerte%20del%20arte%22>

[Consultado el 10.06. 2015]

Vásquez Rocca, Adolfo, (2009) "Fluxus y Beuys: De la Acción de Arte a la Plástica Social" en *Revista Homines –Arte y Cultura–* MA-739-2004

[En Línea], 2009, Málaga. http://www.homines.com/arte_xx/fluxus_y_beuys/index.htm

[Consultado el 01.08.2015]

Referencias webs de obras plásticas

Benito, Jordi, (1972) *Transformación del hielo en agua mediante el calor del cuerpo*. 9 fotografías 18 x 20,9 cm c/u

[En Línea], <http://macba.es/es/transformacion-del-hielo-en-agua-mediante-el-calor-del-cuerpo-3209>

[Consultado el 06.07. 2015]

Benito, Jordi, (1973-1992) *Acció Anul·lació II*

[En Línea], <http://www.jordibenito.cat/Fonsmdg.html>

[Consultado el 06.07. 2015]

Beuys, Joseph, (1974) *I Like America and America Likes Me*

[En Línea], <https://es.pinterest.com/pin/13159023883733363/>

[Consultado el 20.02. 2012]

Cha, Theresa Hak Kyung, (195) *Aveugle Voix*

[En Línea], <https://calisphere.org/item/ark:/13030/tf9v19p053/>

[Consultado el 16.09. 2015]

Clark, Lygia, (1973) *Canibalismo*

[En Línea], <http://x-traonline.org/article/lygia-clark/>

[Consultado el 07.03. 2016]

Tàpies, Antoni, (1990) *Núvol y Cadira*

[En Línea], <http://www.virtourist.com/europe/barcelona/15.htm>

[Consultado el 28.01. 2014]

Tàpies, Antoni, (1975) *Cruz y tierra*

[En Línea], <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tapies.htm>

[Consultado el 26.01. 2014]

Tàpies, Antoni, (1971) *L'esperit català*

[En Línea], <https://unporiolmediterrani.wordpress.com/2012/02/14/lantropologia-de-tapies/>

[Consultado el 26.01. 2014]

Tàpies, Antoni, (1965) *Matèria en forma de peu*

[En Línea], <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article699>

[Consultado el 26.01. 2014]

Tàpies, Antoni, (1946-1947) *Creu de paper de diari*

[En Línea], <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article695>

[Consultado el 28.01. 2014]

Tàpies, Antoni, (1990) *Núvol y Cadira*

[En Línea], <http://www.virtourist.com/europe/barcelona/15.htm>

[Consultado el 28.01. 2014]

LISTA DE FIGURAS



- 26 01 Antoni Tàpies. *Cruz y tierra* (1975)
- 26 02 Portada para el catálogo de la exposición *Tàpies Comunicació sobre el muro. Fundació Antoni Tàpies* (1992)
- 31 03 Antoni Tàpies. *El crit. Groc i violeta* (1953)
- 32 04 Antoni Tàpies. *Blanc amb taques roges* (1954)
- 40 05 Antoni Tàpies. *Pintura* (1955)
- 40 06 Antoni Tàpies. *Gran pintura grisa núm. III* (1955)
- 42 07 Antoni Tàpies. *Matèria en forma de peu* (1965)
- 51 08 Antoni Tàpies. *Gran paquet de palla* (1969)
- 57 09 Antoni Tàpies. *L'esperit català* (1971)
- 74 10 Antoni Tàpies. *Creu de paper de diari* (1946-1947)
- 83 11 Grup de Treball, "Anunciamos" (1973)
- 90 12 Jordi Benito. *Transformación del hielo en agua mediante el calor del cuerpo.* (1972)
- 94 13 Antoni Tàpies. *Collage de les creus* (1947)
- 95 14 Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me* (1974)
- 98 15 Antoni Tàpies. *Palla i fusta* (1969)
- 100 16 Antoni Tàpies. *Taula de despatx amb palla* (1970)
- 101 17 Jordi Benito, *Acció-Anulació II* (1992)
- 106 18 Antoni Tàpies. *Porta metàl·lica i violí* (1956)
- 112 19 Antoni Tàpies. *Armari* (1973)
- 178 20 Jordi Benito. *Barcelona Toro Performance* (1979)
- 217 21 Antoni Tàpies. *Núvol i cadira* (1990)
- 232 22 Sol LeWitt. Portada del catálogo *Fundació Antoni Tàpies* (1994)
- 238 23 En *l'esperit de Fluxus*. Portada del catálogo *Fundació Antoni Tàpies.* (1994-1995)
- 246 24 Antoni Tàpies. *Matèria-butaca* (1966)
- 249 25 *Els límitis del museu*. Portada del catálogo *Fundació Antoni Tàpies* (1995)
- 257 26 Lygia Clark. Portada del catálogo *Fundació Antoni Tàpies* (1997)
- 263 27 Lygia Clark *Canibalismo* (1973)
- 267 28 *El somni del públic: Theresa Hak Kyung Cha*. Portada del catálogo *Fundació Antoni Tàpies* (1997)
- 269 29 Theresa Hak Kyung Cha, *Aveugle Voix* (1975)
- 283 30 Antoni Tàpies. *Mira la mà* (1998)
- 285 31 Antoni Tàpies. *Sóc terra* (2004)

ANEXOS



1.3 Artículo de Tàpies publicado en *La Vanguardia*: "Destrucción y continuidad en las ideas estéticas" (mayo, 1973)

SABADO, 19 DE MAYO DE 1973

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Página 15

TRIBUNA DE LA VANGUARDIA

ARTE, VIDA

Destrucción y continuidad en las ideas estéticas

Recordando a Juan Eduardo Cirlot, entre montes, valles y abismos.

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 todo cambia y se especifica al compás de la marcha de los grupos humanos. Y en realidad no debería sorprender a nadie la catalogación de novedades y renovaciones que, sobre todo a comienzos de nuestro siglo, se produjeron paralelamente a las grandes revoluciones científicas y técnicas, y a los grandes movimientos sociales de Europa y América.

Sin embargo, desde que se dio patente al «temperamento», a la «personalidad creadora», a la «independencia imaginativa», al «sentimiento», a la «búsqueda individual» y hasta al «subconsciente», se sabe que ha habido otros motores que reimpulsaron muchos de los cambios que hoy parecen a algunos casi irresistibles. La Belleza dejó ya de ser única no sólo debido a las transformaciones en las relaciones sociales, sino a causa también de la nueva manera de concebir al propio «artista», aunque esta manera se pusiera en marcha gracias a la dinámica producida por aquellas mismas transformaciones.

A lo largo de las ideas maestras que gobiernan el espíritu —por decirlo con palabras de Dora Vallier— un gran corte se percibe a comienzos del siglo XIX: es el inmenso cambio que el Romanticismo infunde a la creación artística, la nueva era de la cual —«hacia falta subrayarlo»— el arte aún no ha salido. Toda una línea llena de aparentes contradicciones, de luchas y disputas, pero que todavía enfrenta a los mejores artistas de hoy con aquella «raza de irribables» de que hablaba Baudelaire en su prólogo a las obras de Edgar Allan Poe. Irritabilidad que relacionaba con la sensibilidad y la lucidez; una lucidez que, además, «es un corolario de la viva percepción de la verdad y de la justicia».

Sobre la multiplicación y el frenesí de los cambios se dibujan, como en todo, sus opuestos. Y esas dos grandes coordenadas que recoge el autor de «Las flores del mal» nos damos cuenta que resultan ser unas constantes en la Historia de las Ideas Estéticas.

De la *kalokagathia* 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 que un mismo hilo conductor venido de las profundidades del

tiempo une a artistas y poetas de todas las épocas con parecidos afanes de «concienciación» de la Realidad y unos mismos ideales de conducta y de confianza en la vida?

Si pensamos que ya Confucio aconsejaba hacer ver lo nuevo mediante la revitalización de lo antiguo... O que un libro menos sospechoso de conservadurismo como es el Tao Tí King nos dice también: «Vela para que exista alguna cosa en la cual se pueda encontrar algo...», no hay que extrañarse si hoy creemos necesaria igualmente una cierta invitación paradójica, como hizo Wittgenstein, a saber ver que «en general el progreso lleva consigo esta particularidad de parecer mucho más grande de lo que es en realidad», «que casi siempre la luz termina por volvernos un poco ciegos y que no hay soluciones que al mismo tiempo no constituyan problemas».

Nada de este mundo escapa al dualismo y a la contradicción. Y en el momento que creamos formular las ideas más nuevas o más ligadas a una circunstancia, caemos en la cuenta de que quizá son temas de siempre y de todas partes.

Pero el arte, como vio Hegel, realiza estos milagros de resolver paradojas: de unir valores absolutos a cosas particulares y finitas; de descubrir lo 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 fin, los contrarios. ¿Tendencias? ¿Lucha de generaciones? ¿Competencias? ¿Disputas de artistas? Todo se ve entonces muy a ras del suelo, muy preso en las redes de la ilusión. Y una cierta melancolía —que gustó al Romanticismo, pero también a Durero o a cualquier paisajista chino—, un cierto sosiego, que puede ser también llamado ironía, favorece una mejor comprensión.

«El hombre prehistórico —son palabras de Paul Eluard—, tanto como un primitivo catalán; un pintor egipcio, tanto como Leonardo de Vinci, Holbein, Vermeer, Hokusai y Utamaro, Van Gogh y Henri Rousseau, nos hacen saber que hay en nosotros, desde siempre, las mismas posibilidades y los mismos poderes.» Ante esa rara confluencia de la necesaria destrucción-creación de cada momento histórico y todos los valores constantes que sintetiza el arte, se hacen difíciles de aceptar muchas interpretaciones parciales de la evolución del mismo como fatales leyes absolutas de la Historia.

«Puede seguirse 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 la mitad de la cara de las co-

sas. «Afirmar que el factor económico es el solo determinante es una frase vacía, abstracta, «absurda», ya dijo Engels.

[En alguna otra ocasión] hemos apuntado cuán simplista nos ha parecido siempre el exagerado tratamiento de las formas artísticas del vanguardismo bajo el solo aspecto de los problemas de las mercancías y del mercado, a la manera del italiano Sanguineti, que ha tenido aquí un cierto predicamento. E igualmente las teorías que quieren justificar algunas de las nuevas tendencias únicamente en función de una pretendida voluntad de rección ante las leyes que se consideran injustas —y con razón— del mismo mercado, con olvido de todas las otras componentes que, como es natural, pueden ser tanto o más importantes. Teorías que, de ser ciertas, colocarían a dichas tendencias en una posición revolucionaria de privilegio no sólo ante las demás tendencias, sino ante cualquier forma de producción de mercancías. Pero imaginemos lo absurdo que resultaría si aplicáramos esta fórmula «revolucionaria» a otros sectores de la producción, como por ejemplo, a la alimentación, a base de suministrar mercancías de sola comunicación mental o no fabricando nada —como el caso de la pintura y la escultura que propugnan algunos— con la finalidad de sustraerlas a las leyes del mercado económico o de llegar a destruirlo. Una especie de sistematización general de la huelga del hambre para derrocar el sistema.]

También sería absurdo (y aquí ya casi huelgan los comentarios) querer explicar los cambios del arte actual sólo por un parcial afán de dejar de «ser el hombre que habla, que transmite unos contenidos, para convertirse en un especialista de la —tan de moda— comunicación» o de la «intercomunicación» (Cirlot). 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 ha corrido a descender a comunicarse o a hacerse entender, sino que espera que, a la inversa, sean los demás quienes suban a él.

Por importancia que tengan los condicionamientos históricos, políticos y económicos y todas las encrucijadas sociales que en un momento dado puedan influir sobre poetas y artistas, sería ridículo olvidar por otro lado todo el bagaje de las ideologías y 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 habló Carl G. Jung. Y ya es bien significativo que hasta autores como Gillo Dorfles, especializados precisamente en

teoría de las «destrucciones» de última hora, nos vuelvan a decir que «si en el futuro se podrá hablar de un nuevo lenguaje, será posiblemente a través de un retorno a la intervención del individuo aislado...» para evitar precisamente las imposiciones circunstanciales.

Hoy ya no es lícito —y la juventud es siempre más consciente de ello— presentar a cada nueva promoción en la forma espectacular de total destrucción y rotura con el pasado como hacen las agencias de publicidad para el lanzamiento de los productos del consumo. Porque no solamente es falso —tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma—, sino que además comporta un vivo de siempre de cuota y de divisiones que finalmente no son más que debilitamientos ante los verdaderos enemigos comunes, a quienes, naturalmente, cae muy bien que se ignore, arrinconen o desvirtúen el auténtico sentido —y por tanto la peligrosidad— de las ideas estéticas profundas.

No se hagan, de todas maneras, muchas ilusiones los conservadores porque no se trata aquí de los retornos que piensan. Sabemos que la vida de las formas tiene sus leyes y que estas sí que no perduran, y que la originalidad para crear paradojas en función a la vez de motivaciones hondas —pueden llamarse eternas— y temporales, al bien no es patrimonio de muchos, el artista sabe que es un imperativo cierto.

Nos costaría además ponernos de acuerdo con muchos «expertos» en materias del pasado. Las preferencias del artista van siempre por zonas menos «seguras». Se encuentra mejor entre las cosas ambiguas de los que en la antigüedad —como está escrito también en el libro del Tao— «vacilaban como quien vadea un río en invierno, los cautos que temían a los vecinos del contorno, los Indiferentes que fundían como el hielo, los sencillos como la melera tosca, anchos como los valles, oscuros como el agua turbia... Los que estaban vacíos y así estaban siempre disponibles sin necesidad de renovación».

Quizá lo difícil, verdaderamente, no estriba hoy en explicar el arte en función de las formas actuales del desarrollo social. Eso es en realidad lo más evidente. Y quién sabe si lo que hace su grandeza no es precisamente su otro aspecto más relacionado con lo eterno. Como dijo Marx a propósito del arte y de la epopeya griega (y ello es aplicable a todas las grandes obras del pasado), «la dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos satisfacciones estéticas y que en muchos aspectos pueden ser consideradas como norma y modelo aún inaccesible».

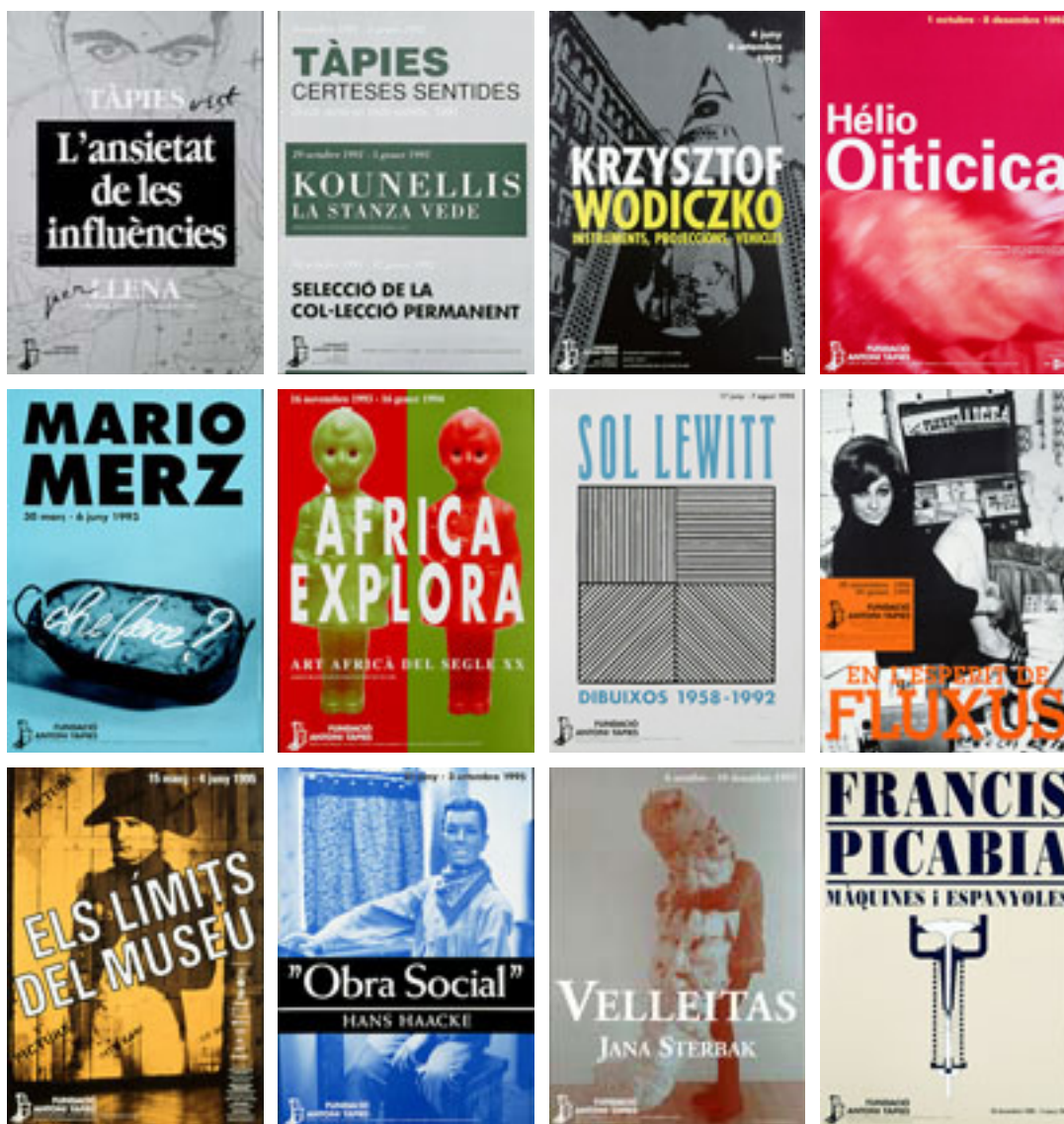
Antoni TAPIES

Anexo 2

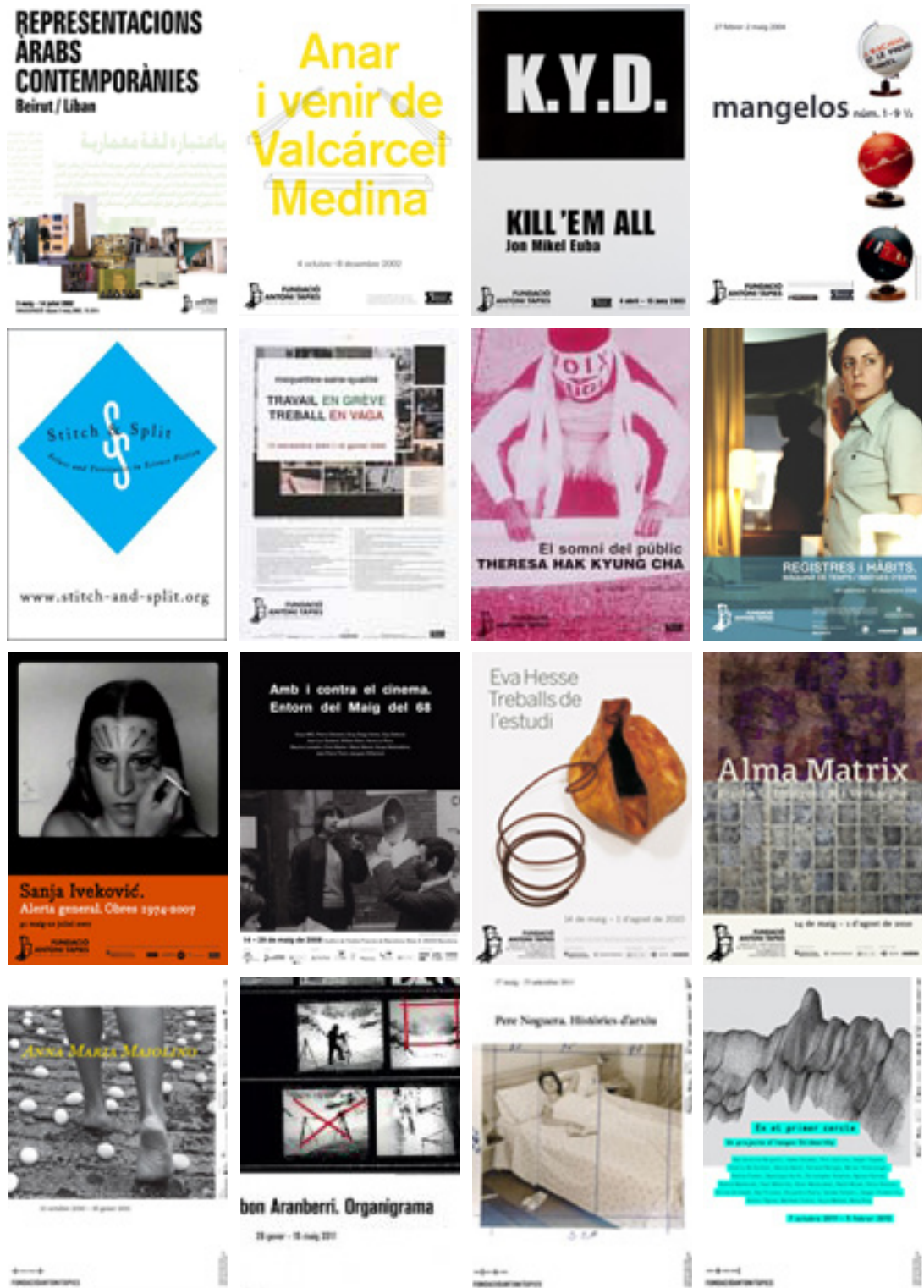
Conjunto de los 52 catálogos referente a las exposiciones de los artistas expuestos en la Fundació Antoni Tàpies. Se incluyen todos los enmarcados dentro del lenguaje del arte conceptual, las artes experimentales, las instalaciones y la performance, las video-instalaciones, el arte povera y minimal, las instalaciones sonoras, además de la curaduría sobre la obra de Tàpies comisariada por el artista povera-conceptual Antoni Llena.

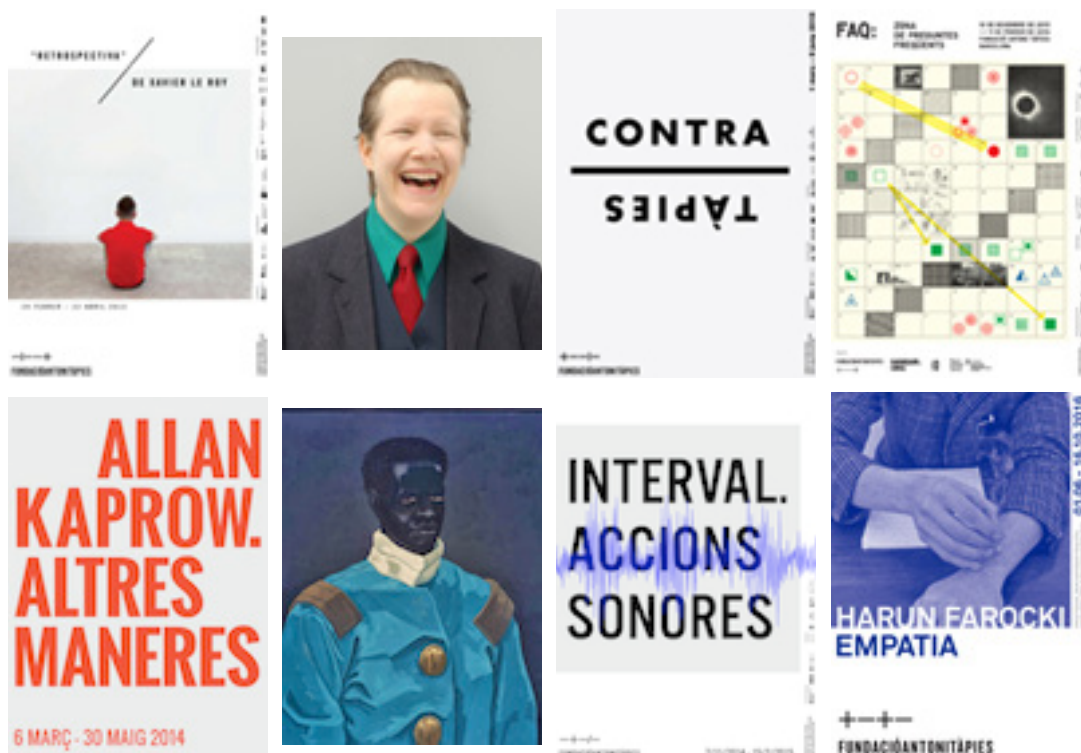
Todas ellas accesibles en la web de la Fundació.

https://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique48&order_by=all&recalcul=oui









2.1 *L'ansietat de les influències. Tàpies vist per Llenu*

Antoni Llenu (comissari) 3/6/1991 - 1/9/1991

2.2 *Jannis Kounellis. La Stanza Vede*

Rudi H. Fuchs (comissari) 29/10/1991 - 5/1/1992

2.3 *Krzysztof Wodiczko. Instruments, projeccions, vehicles*

Manuel J. Borja-Villel (comissari) 5/6/1992 - 6/8/1992

2.4 *Hélio Oiticica*

Manuel J. Borja-Villel (director del projecte a Barcelona), Guy Brett (comissari), Catherine David (comissari), Chris Dercon (comissari), Luciano Figueiredo (comissari), Lygia Pape (comissari) 2/10/1992 - 8/12/1992

2.5 *Mario Merz*

Gloria Moure (comissari) 30/3/1993 - 6/6/1993

2.6 *Àfrica explora: art africà del segle XX*

Susan Vogel (comissari) 17/11/1993 - 16/1/1994

2.7 *Sol LeWitt. Dibuixos 1958-1992*

Franz W. Kaiser (comissari) 17/6/1994 - 7/8/1994

2.8 *En l'esperit de Fluxus*

Elizabeth Armstrong (comissari), Joan Rothfuss (comissari) 25/11/1994 - 29/1/1995

2.9 *Els límits del museu*

John G. Hanhardt (comissari), Thomas Keenan (comissari) 15/3/1995 - 4/6/1995

2.10 Hans Haacke. 'Obra Social'

Manuel J. Borja-Villel (comissari) 21/6/1995 - 3/9/1995

2.11 Jana Sterbak. Velleitas

Corinne Diserens (comissari) 6/10/1995 - 10/12/1995

2.12 Francis Picabia. Màquines i espanyoles

Maria Lluïsa Borràs (comissari), Jean-Jacques Lebel (col·laborador), Bartomeu Marí (comissari) 20/12/1995 - 3/3/1996

2.13 Paul Thek. El món meravellós que no va arribar a ser

Roland Groenenboom (comissari) 15/3/1996 - 19/5/1996

2.14 Senyals de vídeo: aspectes de la videocreació espanyola dels darrers anys

Eugeni Bonet (comissari) 26/9/1996 - 27/10/1996

2.15 Robert Motherwell

Dore Ashton (comissari) 13/11/1996 - 12/1/1997

2.16 Ana Mendieta

Gloria Moure (comissària) 22/1/1997 - 30/3/1997

2.17 Marcel Broodthaers. Cinéma

Manuel J. Borja-Villel (comissari), Michael Compton (comissari) 8/4/1997 - 29/6/1997

2.18 László Moholy-Nagy. Fotogrames 1922-1943

Ute Eskildsen (comissària), Alain Sayag (comissària) 9/7/1997 - 28/9/1997

2.19 Lygia Clark

Manuel J. Borja-Villel (comissari), Nuria Enguita Mayo (comissària), Luciano Figueiredo (comissari) 21/10/1997 - 21/12/1997

2.20 Dan Graham

Gloria Moure (comissària) 13/5/1998 - 12/7/1998

2.21 Chris Marker

Nuria Enguita Mayo (comissària) 4/12/1998 - 24/1/1999

2.22 Merce Cunningham

Germano Celant (comissari) 5/2/1999 - 4/4/1999

2.23 Art & Language en pràctica

Manuel J. Borja-Villel (comissari), Carles Guerra (comissari) 16/4/1999 - 27/6/1999

2.24 Renée Green. Ombres i senyals

Nuria Enguita Mayo (comissària) 21/1/2000 - 26/3/2000

2.25 Andy Warhol: cine, vídeo y tv

Juan Guardiola (comissari) 11/2/2000 - 26/3/2000

2.26 Matt Mullican. Més detalls d'un univers imaginari

Michael Tarantino (comissari) 1/11/2000 - 7/1/2001

2.27 Eulàlia Valldosera. Obres 1990-2000

Nuria Enguita Mayo (comissària), Bartomeu Marí (comissari) 27/1/2001 - 25/3/2001

2.28 Hans-Peter Feldmann. Exposició d'art

Helena Tatay (comissària) 24/11/2001 - 27/1/2002

2.29 Representaciones árabes contemporáneas. Beirut / Líbano

Catherine David (directora del proyecto), Nuria Enguita Mayo (comissària) 3/5/2002 - 14/7/2002

2.30 Anar i venir de Valcárcel Medina

José Díaz Cuyás (comissari) 4/10/2002 - 8/12/2002

2.31 Jon Mikel Euba. Kill'em all

Nuria Enguita Mayo (comissària) 4/4/2003 - 15/6/2003

2.32 Mangelos núm. 1 - 9½

Branka Stipancic (comissari) 27/2/2004 - 2/5/2004

2.33 Sutures i fragments. Cossos i territoris en la ciència ficció

Constant vzw (comissari) 8/3/2004 - 11/4/2004

2.34 maquettes-sans-qualité. Travail en grève / Treball en vaga

Nuria Enguita Mayo (comissària) 12/11/2004 - 16/1/2005

2.35 El somni del públic: Theresa Hak Kyung Cha

Constance M. Lewallen (comissari) 28/1/2005 - 10/4/2005

2.36 Registres i hàbits. Màquina de temps / imatges d'espai

Nuria Enguita Mayo (comissària) 29/9/2006 - 10/12/2006

2.37 Sanja Iveković. Alerta general. Obres 1974-2007

Nataša Ilić (comissària), Kathrin Rhomberg (comissària) 31/5/2007 - 22/7/2007

2.38 Amb i contra el cinema. Entorn del Maig del 68

David Cortés Santamarta (comissari), Amador Fernández-Savater (comissari)

14/5/2008 - 29/5/2008

2.39 Eva Hesse. Treballs de l'estudi

Briony Fer (comissària), Barry Rosen (comissari) 14/5/2010 - 1/8/2010

2.40 Alma Matrix. Bracha L. Ettinger i Ria Verhaeghe

Catherine de Zegher (comissària) 14/5/2010 - 1/8/2010

2.41 Anna Maria Maiolino

Helena Tatay (comissària) 14/10/2010 - 16/1/2011

2.42 Ibon Aranberri. Organigrama

Nuria Enguita Mayo (comissària) 28/1/2011 - 15/5/2011

2.43 Pere Noguera. Històries d'arxiu

Pilar Parcerisas (comissària) 27/5/2011 - 25/9/2011

2.44 En el primer cercle. Un projecte d'Imogen Stidworthy

Paul Domela (comissari), Imogen Stidworthy (comissària) 7/10/2011 - 5/2/2012

2.45 Retrospectiva de Xavier Le Roy

Xavier Le Roy (Artista) 24/2/2012 - 22/4/2012

2.46 re.act.feminism #2. A Performing Archive

16/11/2012 - 17/2/2013

2.47 Contra Tàpies

Valentín Roma (comissari) 1/3/2013 - 9/6/2013

2.48 FAQ: Zona de preguntes freqüents

15/11/2013 - 9/2/2014

2.49 Allan Kaprow. Altres maneres

Comissariat per Soledad Gutiérrez 6/5/2014 - 30/5/2014

2.50 Kerry James Marshall. Pintura i altres coses

Comissari: Nav Haq 11/6/2014 - 26/10/2014

2.51 Intervalo. Acciones sonoras

Con Lluís Nacenta (comissari), Laurence Rassel (comissària) 7/11/2014 - 15/2/2015

2.52 Harun Farocki. Empatía

Projecte expositiu: Antje Ehmanni Carles Guerra 2/6/2016 - 16/10/2016

