



Del muro al grafiti en la obra de Antoni Tàpies

Raquel Cascales¹

Recibido: 18 de septiembre de 2018 / Aceptado: 4 de marzo de 2019

Resumen. El estudio de los grafitis de Antoni Tàpies que se lleva a cabo en este artículo pretende profundizar en un aspecto poco considerado de la obra del autor y, sin embargo, crucial para comprender el conjunto de su obra. Esta perspectiva permite destacar el interés del artista por superar la separación entre arte y vida, recontextualizándolo más allá de la corriente informalista en las que se le ha encasillado y acercándolo a los movimientos internacionales del arte de acción. Para explicar esta recontextualización se examinará, en primer lugar, la aparición del muro en su obra, para poder ver, posteriormente, cómo surge el grafiti. Dentro del segundo apartado se diferenciarán dos etapas distintas que ayudan a ver cómo el desarrollo de los grafitis de Tàpies está en relación con las transformaciones acontecidas en el terreno del grafiti a nivel internacional. De este modo, el artículo pretende ampliar el marco interpretativo de la obra de Tàpies, que adquiere así una coherencia mayor y abre su obra a nuevos significados.

Palabras clave: Antoni Tàpies; grafiti; arte de acción; arte y vida.

[en] Walls and Graffiti in Antoni Tàpies

Abstract. This article studies the graffiti of Antoni Tàpies, one of the most important twentieth-century Spanish artists. This is an aspect little considered in his art and, nevertheless, crucial to understand his body of work. This perspective allows us to highlight the artist's interest to bridge the separation between art and life. This way, he can be recontextualized beyond the informalist current in which he has been generally classified and be brought closer to the international movements of action art. To this end, the appearance of the wall in his work will be examined, in order to see the emergence of graffiti. In a second place, two stages will be differentiated to see the relationship between Tàpies' graffiti development and the transformations that took place in the field of graffiti at an international level. In this way, the article aims to expand the interpretative framework of Tàpies' work, which thus acquires a greater coherence and gets opened to new meanings.

Keywords: Antoni Tàpies; graffiti; action art; art & life.

Sumario: 1. El levantamiento del muro y la plasmación de la vida. 2. Tàpies y el grafiti. 2.1. Muros y grafismos a partir de los 50. 2.2. Grafitis a partir de los años 70. 3. Conclusiones: recontextualizando a Tàpies Referencias.

Cómo citar: Cascales, R. (2019) Del muro al grafiti en la obra de Antoni Tàpies. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(3), 625-641.

¹ Universidad de Navarra (España)
E-mail: rcascales@unav.es

1. El levantamiento del muro y la plasmación de la vida

Desde la década de 1940 Antoni Tàpies se había interesado por la expresividad de los materiales y sus diferentes texturas. Sin embargo, no será hasta 1950, tras varios años de experimentación y maduración artística, que sus cuadros cobrarán la apariencia de muro, un componente esencial para comprender posteriormente la aparición del grafiti en su obra. El análisis de los grafitis en Tàpies, como se verá, tiene un gran interés puesto que manifiesta el deseo de erradicar la separación entre arte y vida. A su vez, dicho estudio pretende reforzar su conexión con las corrientes artísticas internacionales, más allá ámbito informalista en el que se le clasificó en los años 50, así como recontextualizar su obra en el lugar que le es propio.

Durante sus primeros años, Tàpies se ve influido por el surrealismo y el dadaísmo, especialmente por algunos artistas concretos que él conocía bien, como Miró, Klee o Dubuffet, (Borja-Villel, 1992, p. 12). Gracias a ellos, y de la mano de su amigo y poeta Joan Brossa, comienza a dar sus primeros pasos en el mágico mundo de las vanguardias. En esa época, Tàpies admiró muy especialmente la originalidad y libertad de la obra de Miró, así como su compromiso con el espíritu y el pueblo catalán (Tàpies, 1974, p. 85). Supo ver muy pronto que el trazo de Miró suponía una transgresión de la historia del arte, no tanto por querer ir más allá como más atrás. Tàpies comprendió que en su obra, tras la apariencia infantil, había un intento de rescatar precisamente lo primitivo del arte (Tàpies, 1989, p. 194). Este hecho llevaba al espectador a conectar casi de forma mágica con sus orígenes ancestrales, algo que se iría verificando con el tiempo como una necesidad del hombre moderno (Tàpies, 1985, pp. 38-45).

La característica fundamental de estos primeros años tapianos es la experimentación material, razón por la cual Tàpies usó de forma recurrente la técnica del *collage* y del *grattage*. Como él mismo afirmó, la constante búsqueda de ampliación de la pintura hacia otros elementos materiales fue una herencia surrealista². Esto puede verse en algunas de sus obras tempranas como *Collage del arroz y cuerdas* (1947) o *Collage de la peseta* (1951). En estos trabajos puede percibirse que, más que en la propia técnica, él estaba interesado en la experimentación de materiales y la incorporación de objetos cotidianos a su obra. La relevancia de la materialidad otorgada al cuadro no era una mera cuestión estética, sino que tenía que ver con el pensamiento oriental en el que todo el universo está hecho de los mismos elementos.

Tàpies fue incorporando a sus lienzos partículas minerales, así como arena, tierra o polvo de mármol, limitando en la mayoría de los casos la escala cromática a grises, marrones u ocres. Por otro lado, incorporó redes, cordeles, madera, paja o telas (como por ejemplo se puede ver en *Verde, azul y paja*, 1950-51). Los elementos naturales y los objetos, utilizados por él mismo o su familia, no hacían sino incrementar el sentimiento de reproducción a escala del cosmos circundante y de su mundo interior en crisis. Dichos objetos siempre se caracterizan por tratarse de objetos personales y usados, relacionados con la vida cotidiana, mediante los cuales “el artista liga el arte a la vida” (Barral i Altet, 2009, p. 150).

² “Como habían dicho los surrealistas, ¿por qué aquella especie de autocastigo de prohibirse drásticamente toda alusión al mundo visual? ¿No, era factible también combinar la pura pintura con imágenes fotográficas o con el *collage*, o con el mundo de la escritura? ¿O con la pura presencia de objetos, más o menos desplazados de su uso habitual o combinándolos entre ellos?” (Tàpies, 1977, p. 270).

La presencia de estos materiales sobre la superficie del cuadro se fue condensando hasta el punto de adquirir un “aspecto de una masa unida, lisa, monocroma, pero que ahora era una superficie compuesta de millones de elementos o accidentes” (Tàpies, 1977, p. 289). Con el fin de acentuar la opacidad sustituye las transparencias del óleo por el látex. El formato es cada vez más grande, haciéndose cada vez más evidente el aspecto mural. Las composiciones se simplifican y se sustituyen las figuras por líneas, marcas e incisiones en el material (Cirici, 1970, p. 125). Gracias a la unión de los objetos con los distintos materiales, el lienzo adquirió una consistencia muy particular dando lugar a una nueva realidad, el muro:

Simbolismo del polvo (...), de la ceniza, de la tierra de donde surgimos y a donde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena... Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros (Tàpies, 2004, p. 50).

Tàpies no buscaba el muro sino que, de alguna manera, lo descubrió. Todos los elementos que había ido añadiendo se transformaron en una unidad. Esta resulta un encuentro asombroso que él mismo concibe como una forma de destino al coincidir con su propio nombre: “¿Qué extrañas, misteriosas circunstancias, qué azares, qué largos laberintos me habían hecho confluír hacia aquella situación? (...) Extraño destino, realmente el de mi nombre” (Tàpies, 2010, p. 290).

La creación del muro es vista, por tanto, como el resultado de muchos años de experimentación formal (Tàpies; Borja-Villel, 1992, pp. 283-288). La cercanía de las tapias que crea con su propio apellido no es una cuestión banal, puesto que Tàpies descubre en ella el terreno perfecto para poder representar la vida. El autor catalán desea recuperar la vida tanto por medio de la adopción de la vida en el arte como por la irrupción del arte en la vida. Por esta razón, para él, el muro no es sólo una manera de romper con la figuración, sino el mundo sobre el que se levanta la vida. En sus propias palabras el muro evoca

separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrepitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico. (...) Rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte; desgarramientos y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos; equivalencias de sonidos, rasguños, raspaduras, explosiones, tiros, golpes, martilleos, gritos, resonancias, ecos en el espacio; meditación de un tema cósmico, reflexión para la contemplación de la tierra, del magma, de la lava, de la ceniza; campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero (Tàpies, 2004, pp. 52-53).

Este descubrimiento hizo que Tàpies se reconociera en una forma artística que, a partir de este momento, trabajó sin descanso, tal y como ha señalado Cirici (1970, p. 124). El descubrimiento de este estilo personal coincidió precisamente con los años de su despegue internacional. En 1952 participó en París en el certamen internacional del *Carnegie Institute de Pittsburgh* donde coincidió con artistas que

estaban en su misma línea artística como Pierre Alechinsky, Jean Dubuffet, Tal Coat, Karel Appel, Franz Kline, Willem de Kooning o Robert Motherwell. Allí fue donde conoció a la galerista neoyorquina Martha Jackson, que le abrió al mercado americano, ya que comenzó a exponer con ella a finales de 1953. En este proceso, también fueron importantes dos grandes amigos franceses, el crítico de arte Michel Tapié y el galerista Rodolphe Stadler, que abrió su galería en París el otoño de 1955 (Segura, 2013, pp. 1-20).

Unos años después, en 1957, conoció a través de Michel Tapié a artistas del movimiento Gutai, al que se sentirá muy cercano. Dicho grupo de artistas japoneses, creado tras la segunda guerra mundial, fue pionero en el arte de acción³. Interesados en la relación cuerpo y materia, en sus acciones performativas experimentaron tanto con nuevos materiales como con nuevas técnicas (Tiampo, 2007, pp. 689-706). En concreto, vale la pena destacar que en su manifiesto de 1956 hacen hincapié en cómo el proceso de destrucción revela la vida interior del material o objeto utilizado. Estas experimentaciones supusieron una ampliación del informalismo y del *action painting*.

Por otro lado, en 1960 Martha Jackson planteó en su galería una exhibición que supuso un punto de giro que marcaría el rumbo artístico de la siguiente década: “New Media-New Forms”. En dicha exposición, en la que participó Tapiés junto con autores como Rauschenberg, Johns, Ives Klein, Oldenburg, Kaprow o Dine, entre otros, se recogían obras hechas con objetos desechados y elementos industriales (Alloway, 1960). El autor catalán, con sus particularidades propias, se sintió identificado con el mensaje propuesto en esa ocasión. También gracias a esta galerista pudo conocer a John Cage, padre del movimiento Fluxus, con el que compartía la fascinación por el mundo zen y el deseo de acabar con la separación entre arte y vida.

Estos años de gran impulso para Tapiés son también los de los primeros estudios críticos serios sobre su obra. Michel Tapié lo incluyó dentro de los artistas que formaban parte del “informalismo”, término creado por él mismo en 1952 para dar cuenta de la exposición *Signifiants de l'informel*. Desde entonces, dicho término ha servido para definir al artista catalán de manera prácticamente uniforme. Además las circunstancias políticas y sociales de España provocó que se entendieran a los artistas informalistas muy ligados a las cuestiones internas sin tener tanto en cuenta la influencia y relación que podían tener con los autores de las corrientes internacionales. En este sentido, pocas veces se tiene en cuenta que, en los mismos años en los que se da nombre a esa corriente artística emergente, también se utilizaron otros términos. El propio Michel Tapié introdujo el concepto de *art autre* para definir nueva forma de hacer arte, que partía de otra poética y que producía otro resultado estético diferente. Ambos términos (informalismo y *art autre*) se referían a un tipo de obra que tuviera “vida” y fuera una con el espectador. En esos mismos años, y refiriéndose a las corrientes que estaban dando forma al arte de la época, Charles Estienne habló de “tachismo” mientras que en Estados Unidos se utilizaron otras denominaciones como *expresionismo abstracto* y, más adelante, *action painting*.

³ “La novedad de esta primera forma del arte de acción reside en que en esta ocasión el motor creativo de aquellas manifestaciones, el azar, se comparte ahora con el espectador que interviene materialmente en la construcción de la obra. Esto nos lleva a considerar la inserción del pensamiento zen en el sustrato fundamental de esta corriente. Parece, en cualquier caso, que el horizonte performativo en la que podemos denominar “escuela americana” se restringía a la dinámica interna de la institución arte por más que programáticamente se predicara la cagueana confusión entre el arte y la vida” (Wert, 2006, p. 40).

Todos esos términos no son sinónimos, pero su variedad puede hacernos comprender que la realidad artística que abarcaban era muy amplia. También que la finalidad de Tàpies iba más allá de la mera ruptura con la figuración y que, por tanto, su obra merece estudiarse más allá del informalismo. De hecho, Tàpies lamentó que la fuerza de su pintura matérica inicial, impidiera a muchos críticos reconocer la evolución de su arte en las décadas posteriores (Tàpies, 2010: 332).

Tàpies no se dedicó a realizar performances, pero su obra comparte el punto esencial con estas corrientes internacionales de aquel momento: el deseo de incorporar la vida al arte. Este aspecto puede ser estudiado en diferentes aspectos de su obra, pero aquí se analizará el desarrollo del grafiti. El grafiti es un elemento importante porque muestra, por un lado, que los muros tapiados no desean remitir a la realidad, sino *ser* realidad. Una realidad que contenga el mundo, la calle, la vida, gracias a la cual estemos más cerca de comprenderlos. Por otro lado, la evolución de los grafitis a lo largo de los años muestra también cómo Tàpies estaba en contacto con los movimientos internacionales, influyendo y dejándose influir. Este análisis permitirá recontextualizar la interpretación del autor y ofrecer un marco más amplio en el que comprender mejor la obra tapiada.

2. Tàpies y el grafiti

El uso de la palabra grafiti hoy en día se deriva de su sentido originario. Aunque no existe unanimidad sobre el origen del término, la etimología parece remontarse al verbo griego *graphein* que significa “escribir”, “dibujar” o “garabatear”. De dicho verbo deriva la palabra italiana *sgraffito*, que alude a las inscripciones realizadas con la técnica del esgrafiado, es decir, la incisión de una superficie dura con algún elemento cortante con el fin de dejar una huella (Kozak, 2004). Pero es en la segunda mitad del siglo XX cuando el grafiti se empieza a popularizar como técnica de expresión social. Fueron las bandas originarias de ambientes marginales de Estados Unidos las que comenzaron a marcar su territorio con grandes firmas o *tags* en las paredes o metros, lo que les supuso ser perseguidas por la ley (Castleman, 1982, p. 135). A partir de los años 70, el grafiti comenzaría a ampliar sus técnicas expresivas, provocando una verdadera revolución estética (Suter, 1994, pp. 155-160). Como fruto de esta revolución nacería el postgraffiti o neografiti que incluirá tanto palabras como imágenes, mucho más artístico y con un contenido más político.

Aunque desde luego no se puede decir que Tàpies fuera un grafitero en el sentido que ha adquirido la palabra hoy, es indudable que el grafiti en su obra tiene una gran presencia. Así se percibió cuando fue incluido bajo este apartado en la famosa exposición *High & Low: Modern Art & Popular Culture* del MoMA de 1990. El mundo americano tenía más facilidad para comprender la obra tapiada como grafiti puesto que fue allí donde comenzó este tipo de arte y tuvo más arraigo. Además, muchos de sus artistas ya incluían grafitas en sus lienzos y artistas como Jean Michel Basquiat y Keith Haring ya habían llevado las manifestaciones grafiteras de la calle a las galerías (Irvine, 2012, pp. 235-278). Esta aportación supuso una ampliación de las categorías tanto del arte tradicional como del grafiti, ya que se le dio a este también un lugar dentro de las paredes del museo, aunque eso supusiera grandes controversias en el mundo de los artistas callejeros al romper con sus propios principios.

El propio Tàpies se refirió en ocasiones a sus cuadros como grafitis. Él mismo, explicando el trabajo de años atrás se refería a cómo en sus obras podían encontrarse tanto “imágenes y materiales tectónicos (muros, portales, ventanales, fragmentos de ornamentación o puramente funcionales)” como el “uso de la tierra verdadera, polvo, arena de mármol -en ocasiones con reflejos metálicos- ceniza, desechos, etc. *Graffiti* de la calle, signos e imágenes populares (contestatarias y políticas)” (2010, p. 293). Es patente que el grafiti era un elemento más dentro de su imaginario y dentro de su obra. Tanto es así, que Tàpies tituló numerosas obras como grafitis. Aunque sería interesante analizarlas todas, este trabajo se centrará exclusivamente a las realizadas en lienzo (y no en papel u otros materiales), ya que en ellas se refuerza la idea de “muros” callejeros.

En efecto, Tàpies realizó sus grafitis sobre los muros de sus cuadros, por ello no sacaba el arte a la calle, sino que traía la calle a la galería, al museo, contribuyendo así a la ampliación del concepto de arte. Del mismo modo, en esta producción de Tàpies se reflejan las transformaciones producidas dentro de la evolución general de la corriente del grafiti. De las firmas (*tags*) vandálicas en los años 60 se evolucionará a un tipo de escritura con pretensión artística y desarrollo de estilos como el *Wild Style* en los años 70, para desembocar en los 80 en una consagración artística popular que dio paso al neografiti.

En los siguientes apartados se analizarán por separado los grafitis producidos a partir de los años 50 y los realizados a partir de los 70, sin que esto suponga una división válida para su obra en conjunto. Esta división se debe a que las obras realizadas por Tàpies en los años 50, relacionadas con grafiti están más centradas en el muro, presentando numerosas incrustaciones, con grafismos ilegibles, tal y como se entendía desde la época antigua (aunque con clara influencia moderna de Brassai). Muchas veces Tàpies escribe sobre el “muro”, pero este análisis se centrará en las obras en que específicamente incide sobre el muro a modo de grafiti o muestra un interés especial por la grafía⁴. A partir de los años 70, sin embargo, puede verse una progresiva transformación en sus grafitis ya que la grafía adquiere un carácter mucho más elaborado y las palabras ganan en claridad destacando el compromiso político y social. A su vez, Tàpies introduce nuevas técnicas como el *espray* y realiza obras murales en el exterior como también se realizaron en el propio movimiento grafitero internacional.

2.1. Muros y grafismos a partir de los años 50

Poco después de la aparición del muro, Tàpies comienza a rayarlo, rasgarlo y desgarrarlo, provocando erosiones y corrosiones que permiten que el cuadro hable por sí solo al espectador. Los cuadros del artista se convierten de este modo en nuevas superficies de meditación, como lo habían podido ser los cuadros de Malevich y Rothko o los jardines zen japoneses. Muros de meditación y contemplación que requieren ser mirados de una forma concreta para ser comprendidos. Para ello, Tàpies propone un juego, el juego de saber mirar:

⁴ Barry Schwabsky ha hecho gran hincapié en sus grafías destacando cómo “su materialismo abarca igualmente la caligrafía lacerada y errática de la elemental imaginaria figurativa del grafitero” (Schwabsky, 2013, p. 37).

¿Cómo hacer para mirar limpiamente, sin querer encontrar en las cosas lo que nos han dicho que debe haber, sino simplemente lo que hay? (...) Mirad el más sencillo de los objetos. Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, (...). Todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar. (...) Cuando miráis, no debéis pensar nunca lo que la pintura o cualquier cosa de este mundo “ha de ser”, o lo que muchos quieren que se limite a ser. La pintura puede serlo todo. (...) Yo os invito a jugar, a mirar atentamente..., yo os invito a pensar (1971, pp. 87-88).

La descripción tapiana del mundo que puede encontrarse en la obra de arte recuerda a Heidegger, pero va más allá de él, como ha señalado Geisler (2013, pp. 87-112). Tàpies conecta con la filosofía heideggeriana en tanto que está interesado en el desocultamiento de la verdad y del mundo (Heidegger, 2010, pp. 44-45). Así cuanto más parece que Tàpies oculta y entierra sus muros, más se acerca al conocimiento profundo de la realidad (Bozal, 2006). Parafraseando a Heidegger podría decirse que en el ocultamiento del muro acontece la verdad de la obra. Por esta razón, las hendiduras y rasgaduras del muro tapiano, cada vez más profundas, señalan su voluntad de abrir la puerta al misterio, incluso materialmente⁵.

Por otro lado, este juego supone para Tàpies introducir la participación activa del espectador en su obra (Tàpies, 2008, pp. 91-96). La contemplación que desea provocar con sus muros no es pasiva, tal y como se entiende en Occidente, sino que, siguiendo el modo oriental, la contemplación está unida a la acción (Tàpies, 2008, p. 94). Tàpies vio confirmadas sus investigaciones plásticas por la estética oriental, especialmente al conocer que Bodhidharma meditaba frente a un muro. Él mismo se sorprendió de las similitudes de sus obras con los “jardines de piedra japoneses o en las técnicas de las *kasinas*, muros agujereados o materias carbonizadas” (González Ansorena, 2017, p. 127). En este sentido, Tàpies consideraba que era imprescindible que el espectador completara lo incompleto, de forma que la reconstrucción subjetiva pasara a formar parte de la obra (Okakura, 2000, p. 43). Por medio de esa contemplación activa, la percepción se transforma y es capaz de captar una “realidad profunda” que hace que veamos la misma materialidad, los mismos objetos, pero “bajo una nueva luz” (Tàpies, 2011, p. 59). De nuevo, lo que sucede no es sólo que la contemplación nos transforma y nos otorga una visión intuitiva e inmediata de la obra de arte. Lo que ocurre, tal y como lo entiende la cultura japonesa, es que en la obra de arte se da una unión con “la vida misma”: “El arte, entonces, puede estar presente en todo; y todos podemos ser grandes artistas en nuestras ocupaciones, desde la tarea cotidiana aparentemente más sencilla (...) hasta las más complejas relaciones sociales” (Tàpies, 1999, pp. 65-67).

A este contexto artístico y cultural es necesario añadir, para comprender los grafitis de Tàpies, otro más evidente y cercano: los grafitis populares realizados sin

⁵ En este sentido, Cirici alude a Tàpies como el anti-Modigliani: “Modigliani cerraba todo, ojos opacos, bocas cerradas. Él rasga todo. Corta para abrir ojos, bocas y sexos, y corta para esgrafiar nuevas puertas sobre cielos y piedras. Entiende que las estrellas y los fuegos artificiales son agujeros a través de los cuales la luz se clava en el seno de la sombra, hasta el primer término. Entonces entiende que la luz tiene su espacio aparte en el seno del espacio de la materia oscura, y halla caminos en el cielo y daderos en la tierra, vías que no corresponden a la topografía, espejismos” (2004, p. 565).

ningún tipo de pretensión artística. Cuando él mismo relata la historia de cómo se fue generando esas imágenes murales se remonta a los “recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras” (2004, p. 48). Además de su propia experiencia callejera, hay que tener en cuenta la influencia de las imágenes callejeras de Brassai⁶, que conoció a través de las revistas y libros fotográficos que le hicieron famoso. Especialmente, impactaron en Tàpies las series fotográficas de la ciudad de París en las que el fotógrafo húngaro recogían las incisiones en los muros a modo de grafiti (Brassai, 2002). En esos grafitis se encontraban declaraciones anónimas de amor u odio, caras o meros garabatos. El hecho de fotografiar estos rayajos primitivos e infantiles suponía presentarlos como artísticos, rompiendo con la estética y la historia del arte tradicional. Al mismo tiempo, esas marcas callejeras podían entenderse también como un rechazo tanto de los cánones institucionales como de la sociedad industrial. En este sentido, Brassai mostraba que la expresión callejera podía no ser intencionalmente artística, pero sí era social, y en cierto modo política.

Así pues, los grandes muros opacos tapianos de esta etapa se ven invadidos por rayas y combinaciones abstractas de carácter primitivista, que se asemejan a cualquiera de los muros desgastados de las ciudades. En esta línea cabe destacar diversas obras de alrededor de mediados de los 50. En *Blanco con manchas rojas* (1954) el muro surge de la superficie naranja. Sobre él se encuentran numerosas incisiones en forma de rayas y un círculo, junto con algunos elementos realizados con pintura: una cruz y tres líneas. Asimismo son muy similares las obras que contienen algún tipo de grafismos. *Gran ovalo* es la más geométrica de esta serie con dos grandes franjas a modo de rectángulo y un gran ovalo en la parte superior. En cambio, *Gran pintura gris, n° III* (1955); *Pintura n° I* (1955); *Pintura n° II* (1955) y *Gris con grafismo* (1955-56) resultan primitivas y expresionistas, tal y como estamos acostumbrados a ver por las calles. Estas obras muestran grandes superficies murales con miles de incisiones que llegan a desconchar el propio muro. La mayoría de las incisiones son líneas rectas con la salvedad de la aparición de cruces y equis. El símbolo de la cruz es importante puesto que se repetirá a lo largo de toda la obra de Tàpies ya que, según el autor, en ella “convergen concepciones que atañen tanto a la ciencia como al misticismo, a la ética y a la estética, a culturas tradicionales y a la modernidad” (Tàpies, 2008, p. 309).

Por su parte, *Gris con trazos negros, n° XXXIII* (1955) presenta un uniforme fondo azulado con una gran grafismo realizado en la parte inferior. Este es un grafiti inusual, puesto que está realizado con brocha gorda y pintura negra, lo que recuerda a la caligrafía oriental. En *Grafismos sobre relieve ocre-negrusco, n° XLI* (1957) es posible ver cómo la grafía surge de las profundas incisiones de forma más nítida. Sin embargo, el carácter de estas letras y cifras resulta más simbólico que literal (González Ansorena, 2017, pp. 121-134). Pero en esta revisión sobre el grafiti hay que citar una obra muy especial, por diferentes motivos: *Puerta metálica y violín* (1956). Esta pieza, diseñada para un escaparate en 1956, consiste en el ensamblaje de una puerta metálica y un violín. Esta obra alude al deseo de acabar con la diferenciación

⁶ “Desde todas las destrucciones de Dada hasta las fotos de Brassai, todo esto contribuyó –y no es de extrañar– a que ya las primeras obras de 1945 tuvieran algo que ver con los grafiti de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida, que también circulaba por los muros de mi país” (Tàpies, 1971, p. 139).

entre arte elevado y arte popular. Sin embargo, pocas veces se resalta que lo popular en esta obra no es la puerta, sino el grafiti en forma de cruz pintado sobre ella.

Por otro parte, los años 60 fueron años de internacionalización en los que Tàpies viajó y experimentó enormemente, pero siguió realizando obras entorno al grafismo: *Gran marrón con grafismo negro* (1961); *Gris con grafismos negros* (1962); *Ocre – gris con graffiti* (1963); *Arco y grafismos sobre negro* (1964); *Grafismos y desconchados* (1968); *Grafismos sobre polvo de mármol* (1969); *Dos manchas negras y grafismos* (1969); *Grafismo negro y materia ocre* (1969) *Grafismos negros* (1969) y *Pintura con grafismos* (1969). En esta lista de cuadros aparece, por primera vez, la alusión directa al término grafiti. Sin embargo, pese a este elemento novedoso el cuadro de fondo terroso y con varias escisiones en forma de cruz, posee unas características muy similares a las de la década anterior. El muro tiene todavía la mayor parte del protagonismo ocupando gran parte del espacio. A su vez, por influencia de las fotografías de Brassai y de lo que él mismo podía ver en la calle, la grafía muestra un fuerte primitivismo. De este modo, las pocas palabras que se encuentran en las obras de estos años ni son claras ni están definidas. Aunque no hay una ruptura entre las obras realizadas en los años 50 y 70, sí que hay características propias que hacen que merezca la pena estudiar las obras realizadas a partir de los años 70 por separado.



Figura 1. *Ocre – gris con graffiti* (1963). © Comissió Tàpies, VEGAP, Navarra, 2019.

2.2. Grafitis a partir de los años 70

Como el propio Tàpies deja claro en *Comunicación sobre el muro*, para entender el muro es importante no quedarse en él. Asimismo explicaba en “El juego de saber mirar” que el muro es un trampolín para ir más allá. Siguiendo este pensamiento, aunque que sus muros de los años 50 poseían un carácter marcadamente meditativo y primitivo, las obras realizadas a partir de los años 70 se vuelven mucho más explícitas. El contenido de sus cuadros se deja leer, ya que los rayajos se convierten

en palabras claras que transmiten mensajes concretos. El muro adquiere un gran carácter comunicativo que expresa cuestiones identitarias, tanto de índole personal como colectiva (Kuspit, 1991, p. 93).

Esto se debe a su propia evolución pero también a los cambios producidos en el ámbito social y político español. Gracias al descenso de censura del régimen franquista, la denuncia política se hace completamente explícita en sus cuadros. El propio Tàpies, haciendo alusión a los grafitis explica cómo estaban relacionados con su propia experiencia vital: “con todo mi mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida” (Penrose, 1977, p. 59). A su vez, es importante señalar cómo este cambio en la producción de sus grafitis está vinculado con la transformación que se da en el ámbito internacional de la corriente grafitera. En estos años el grafiti saldrá de la clandestinidad y las firmas de los grafiteros empezarán a expandirse por todas las ciudades⁷.

Los grafitis de Tàpies constituyen, como es propio del género, una “seña de identidad” (Peppiatt, 1990, p. 40). En primer lugar, una seña de identidad personal, como puede apreciarse en la gran cantidad de elementos personales que introduce en sus obras. En este sentido, es interesante señalar la repetición de la “A”, inicial de su nombre, y la letra “T”, inicial de su apellido y del nombre de su mujer, Teresa. Ambas son una seña de identidad personal fuerte ya que los nombres tienen una gran importancia para Tàpies. Además, es usual en esta época encontrar otros símbolos iconográficos que forman parte de su vocabulario personal las equis, los asteriscos, el símbolo matemático más “+” o las cruces. Dichos símbolos se repiten tanto que, en ocasiones, se confunden entre sí (Marco, 1975, p. 39). A estos símbolos identitarios hay que sumar, por último, la progresiva incorporación de las partes del cuerpo como manos, labios o huellas que imprimirá en sus obras. Como si de una sinécdoque visual se tratara, estas partes corporales simboliza todo el cuerpo, todo el ser. Es el propio ser del artista el que se introduce en la obra.

En segundo lugar, los grafitis constituyen y expresan una identidad colectiva, nacional y política. El carácter expresivo y político del muro fue subrayado por Julio Cortázar en la narración “Graffiti” (1979) dedicada a “Antoni Tàpies” para su exposición en la Galeria Maeght (diciembre 78 - enero 79). En su texto, Cortázar escribe una historia donde dos personas, un hombre y una mujer, se comunican a través de sus grafitis (Cortazar, 1981, pp. 129-134), ya que debido a la represión política no tienen otra manera de hacerlo⁸. Aunque sólo los protagonistas conocen el significado de los grafitis, la represión política elimina y “borronea” de inmediato todas las inscripciones y castiga a sus autores. Pese a la represión, los amantes vuelven a escribir y los grafitis vuelven a aparecer en la historia como símbolo de liberación. Sin embargo, a pesar de la atracción que los personajes sienten el uno por el otro, finalmente terminan dejando el grafiti y, por tanto, de comunicarse (Cortazar, 1981, p. 134). De este modo, Cortázar pone de manifiesto en este relato el poder simbólico de la obra de Tàpies. Se trata de una aparente sencilla historia de amor,

⁷ El mundo del grafiti abandonó la clandestinidad en 1971 con la aparición en el *New York Times* de artículo titulado “Taki 183’ Spawns Pen Pals” en el que se hablaba del adolescente Taki 183, que había dejado su firma por toda la ciudad provocando una gran revolución (Castleman, 1982: 135).

⁸ “Volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los *graffiti* de frente sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote enseguida” (Cortazar, 1981, p. 129).

pero subraya de continuo el carácter político y la represión sufrida (Berneiser, 2013, pp. 13-45). No obstante, a pesar de que el aspecto político en su obra de estos años es claro, no siempre fue buscado de manera exclusiva por el artista, tal y como dejó ver al referirse a esta obra: “El célebre autor de Rayuela, como quizás era de esperar, sitúa su relato poético bajo una luz exclusivamente politizada, pero que refleja a la perfección el espíritu de resistencia de una parte de mi obra” (Tàpies, 1985, pp. 38-39).

Así pues, el grafiti de Tàpies comunica la identidad a diferentes niveles. Las inscripciones de las letras en sus muros a veces son autoreferenciales y, a veces, buscan también la identidad colectiva que, en muchos casos, entronca con la reivindicaciones sociales. Esto se debe a que, como él mismo afirma, esos muros son testimonios de todos los mártires y de todos los que son tratados de forma inhumana (Tàpies, 2004, p. 48). Resulta interesante comprobar que, fruto de una expansión del grafiti a nivel internacional y de una mayor conciencia sobre la obra realizada, cada vez será más frecuente que Tàpies titule sus propias obras como grafitis (Permanyer, 1986, pp. 62-99). Así, de forma muy prematura pueden encontrarse *Escritura sobre el muro* (1971); *Graffiti y boca roja* (1971); *Ensamblaje y graffiti* (1972); *Graffiti y quemaduras* (1977) y *Graffiti sinuoso* (1979). Las hendiduras de la etapa anterior se convierten aquí en violentas sacudidas y en profundos surcos. Las líneas se agrandan y endurecen dejando ver un trazo realizado a la mayor velocidad posible y en numerosas direcciones. Aparecen, por primera vez, palabras, muchas de ellas con fuerte contenido político. El hecho de que en algunos casos dichas palabras hayan sido tachadas u ocultadas por trazos posteriores no hace más que incrementar su carácter político, al remitir a procesos de censura o de búsqueda de libertad de expresión.

La obra más signitativa en este sentido es *El espíritu catalán* (1971). Es una obra crucial, ya que se puede decir que Tàpies despliega en ella su manifiesto político personal de resistencia al régimen franquista y de expresión del deseo soberanista (Bozal, 2006, pp. 17-31). La obra, de tres metros de largo por dos de alto, tiene un fuerte fondo amarillo en el que se alzan cuatro barras rojas verticales que evocan la bandera catalana. La pieza está llena de hendiduras y grafitis. Los arañazos del cuadro simbolizan las cicatrices que el pueblo catalán guarda tras las Guerra Civil. Entre los elementos que componen el cuadro pueden leerse con gran claridad las palabras “Libertat”, “Democracia”, “Cultura”, “Veritat” o “Visca Catalunya”. Como afirma Gimferrer, se trata de “una serie de sustantivos abstractos que tienen aspectos positivos del carácter catalán o aluden a instituciones y lemas que son su reflejo” (Gimferrer, 1974, p. 45). Junto a estas palabras, Tàpies también introdujo imágenes como ojos, labios y dedos, en un intento de representar toda la persona, cargando así de dramatismo la obra.



Figura 2. *El espíritu catalán* (1971) © Comissió Tàpies, VEGAP, Navarra, 2019.

El espíritu catalán es una muestra especialmente significativa de cómo los muros de Tàpies pasaron de ser tapias silenciosas y silenciadas en los años 50 a convertirse en verdaderos muros de reivindicación. Esta obra, aun siendo un manifiesto personal del autor, tanto por sus contenidos como por su forma trascendió la reivindicación personal para convertirse en un manifiesto político popular. Toda su expresividad y pasión la han convertido en un símbolo del nacionalismo catalán. En ella, el muro como símbolo de castigo y opresión se convierte en escaparate de la historia (Vásquez, 2005, pp. 198-203). Aunque sus palabras estén escritas en catalán, la fuerza de sus trazos es comprensible en cualquier ámbito internacional, pues en el fondo se trata de “un grito de amor profundo a su tierra, revelando la imagen de un muro como espacio lacerado de cicatrices humanas del tiempo y espejo gráfico de unas ansias de libertad” (Leahy, 2015, p. 118). Por esta razón, aunque Tàpies ha sido muy conocido por su postura política como opositor del franquismo y reivindicador catalanista, su obra ha conseguido ir mucho más allá de las circunstancias concretas de la historia de España.

Aunque se ha visto que en los años 70 ya utiliza el término grafiti para titular sus obras, a partir de los años 80 puede comprobarse un incremento muy notable. Sin tener en cuenta que las obras que poseen en el título alusiones a “grafismo” (doce obras), sino sólo los títulos que contienen “grafiti” pueden encontrarse: *Graffiti* (1980); *Graffiti en relieve sobre gris* (1981); *Graffiti y negro* (1981); *Graffiti sobre marrón* (1984); *Tríptico de los graffitis* (1984); *Graffiti y zapatillas* (1984); *Graffiti sobre lava* (1985); *Graffiti amarillo* (1985); *Graffiti sobre materia* (1986); *Graffiti sobre tierra* (1986); *Graffiti y 8* (1987); *Graffiti y blanco* (1988); *Graffiti sobre cemento* (1990); *Graffiti de la pierna* (1991); *Graffiti y punteado* (1991) y *Graffiti con paja* (1995).

Es pausable que este crecimiento del concepto del grafiti en Tàpies se debiera a la transformación artística del movimiento del grafiti que tuvo lugar en estos años, lo cual le hizo expandirse internacionalmente y llegar al gran público. Más allá de los títulos, destaca el uso del spray, un elemento poco común en sus cuadros pero que utiliza de forma evidente en algunas ocasiones, como ocurre en *Graffiti* (1980). Por

otro lado, junto con las palabras grafitadas también incorpora figuras, tal y como ya se había comenzado a realizar en el mundo del grafiti, especialmente por influencia del francés Blek le Rat. En concreto, en *Graffiti amarillo* (1985) destaca una calavera y un pie rojo, junto a dos cruces, una de ellas amarilla. En *Materia y grafiti* (1986) por ejemplo puede verse la forma de un cuerpo humano invertido, al lado de una gran cruz o “T” invertida.



Figura 3. Matèria i grafiti (Materia y grafiti, 1986). © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona/VEGAP, Madrid, 2019.

Por último, en los años 90 continúa tanto usando grafiti como título, mencionadas anteriormente, como utilizando la técnica del spray. Sin embargo, lo más interesante de esta década es el salto que se da al dejar el lienzo para plasmarse sobre paredes de edificios, convirtiéndose así en auténticos murales. La primera es el mural realizado en el Pabellón de Cataluña de la Exposición Internacional de Sevilla de 1992. El grafiti, de enormes dimensiones, se encontraba en la fachada externa del edificio, en un lugar de plena visibilidad. En él podía leerse con claridad la palabra *Catalunya* cubierta con una mancha roja de pintura, que hizo creer a algunos que se trataba de un acto vandálico. Contenía también otras marcas de gran significado, cuatro barras rojas que representaban la bandera catalana, un signo + y una “T”. Puesto que el pabellón era efímero, el mural se perdió tras el final de la exposición.

En cambio, sí sigue expuesto el segundo mural. Se trata del que el artista realizó para el Pabellón de España en la XLV Bienal de Venecia de 1993 (García, 1993, pp. 9-33). La obra, titulada *Rinzen* (1992-1993), “despertar súbito” en japonés, pasó después de la Bienal a formar parte de la exposición permanente del MACBA. El título de la obra fue escrito con spray directamente en el muro del edificio, en la parte

de la terraza. Es interesante que Tàpies lo realizara en el exterior, como queriendo reforzar su unión con la calle, con la vida que se encuentra fuera del museo. En el interior se encuentra, en cambio, un somier anclado a la pared vertical y, enfrente, un cuadro de grandes dimensiones, un muro cerrado de color terroso. Por la combinación de materiales ricos con pobres y diferentes técnicas como pintura, escultura y grafiti, esta es una de las obras que mejor aúna la trayectoria del artista. Una trayectoria que ha intentado todo el tiempo de incorporar la vida al arte, diluyendo la separación entre ambas esferas.



Figura 4. Mural en el Pabellón de Cataluña (1992). © Comissió Tàpies, VEGAP, Navarra, 2019.

3. Conclusiones: recontextualizando a Tàpies

El análisis de los grafitis en Tàpies ha mostrado la evolución de su obra desde una perspectiva poco común, ampliando así su contexto interpretativo. El hecho de centrar la mirada en sus grafitis ha permitido ir más allá de las etiquetas informalistas en las que tanto tiempo se le ha encasillado y ver la vinculación de su obra con corrientes internacionales que trataron de eliminar la separación entre arte y vida. Como se ha dicho anteriormente, Tàpies no realizó grafitis en las calles, pero sí es posible decir que su deseo de incorporar la vida al arte, evidente en la mayor parte de sus obras, también es visible en sus grafitis.

En concreto, por todo lo visto, es posible afirmar que Tàpies participó en la corriente de experimentación con el grafiti que se dio a partir de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, como se ha visto, hay un gradual proceso de complejidad de sus obras que permite dividirlos en dos etapas. En los grafitis de los años 50 y 60, el muro es el gran protagonista. Es en ese muro donde comenzaron las incisiones y las hendiduras del grafiti primitivo, las grafías y los símbolos como una manera de incorporar el mundo circundante a la obra. El grafiti de esta época no está vinculado al ámbito internacional, ya que todavía no se había desarrollado. Los grafitis de estos

años entroncan más bien con el primitivismo y con las marcas e incisiones que podía encontrarse en los propios muros españoles en los que él mismo afirmó inspirarse. No obstante, incluso en estas obras de los inicios está ya presente la necesidad de contemplación y de participación activa en la obra para completar su significado, un elemento esencial del arte de acción y compartido por artista de las corrientes internacionales.

En la segunda etapa, en los grafitis realizados a partir de los años 70, puede observarse una transformación que corresponde, por una parte, a la propia reflexión del artista sobre su obra como puede leerse en *Comunicación sobre el muro* y, por otra parte, al progresivo desarrollo del movimiento del grafiti y su expansión internacional. Los grafiteros habían dejado las meras firmas y habían evolucionado hacia la plasmación de murales totales que abarcaban diversas técnicas dando paso al postgrafiti o neografiti. Tàpies también amplió los signos e introdujo palabras, que muchas veces alcanzaron gran protagonismo y claridad. Pero Tàpies no se quedó ahí, sino que siguió experimentando e innovando. En los años 80 se lanzó a trabajar directamente con el espray y en los años 90 aplicó ese espray directamente en la pared de los edificios. Por último, esta etapa aumentó la reivindicación política y su obra buscó que el espectador adquiriera mayor conciencia para provocar un cambio social, rasgo compartido por el mundo del grafiti en general.

En ambos casos, se ha podido comprobar cómo el interés por incorporar la vida al arte permite comprender su obra de forma más amplia y de manera más coherente. No se trata solo de romper con el realismo pictórico a través de diversas técnicas, sino de experimentar en la pintura con el fin de encontrar la mejor manera de diluir la separación entre arte y vida. En el caso analizado, parece que la técnica del grafiti le ayudó en esta línea proporcionándole una técnica popular que le permitía, a su vez, incorporar a su obra el discurso vivo de la calle. De esta manera, el artista contribuyó a acabar con la separación entre arte elevado y arte popular y participó en la ampliación del concepto de arte que ya habían realizado otros artistas antes que él (y que continuarían haciendo todos los grafiteros de la nueva ola del neografiti). Así, este nuevo análisis de la obra de Tàpies ha servido para desencajar al artista de los clichés con los que la historia del arte le ha caracterizado hasta el momento. Las distintas conexiones realizadas han permitido reconsiderar aspectos desatendidos de su obra y recontextualizarlo dentro de corrientes internacionales y decisivas para la historia del arte del siglo XX. De esta forma, se adquiere una nueva perspectiva que permite descubrir matices de la obra de Tàpies hasta ahora no tenidos suficientemente en cuenta.

Referencias

- Alloway, L. (1960). *Junk Culture as a Tradition*. En *New Forms-New Media* [Catálogo de exposición] (s. p.). New York: Martha Jackson Gallery.
- Barral i Altet, X. (2009). *Abecedari Tàpies*. Barcelona: Base.
- Berneiser, T. (2013) Graffiti und die ästhetische Kommunikation über die Mauer. Antoni Tàpies und Julio Cortázar im intermediären Dialog. *Zeitschrift für Katalanistik*, 26, 13-45.
- Borja-Villel, M. (1992). Tàpies. La contemplación del arte. En A. Tàpies, *Obras completas. Vol 3* (pp. 9-18). Barcelona: Polígrafa.

- Bozal, V. (2006). Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”, *Ondare*, 25, 17-31.
- Bozal, V. (2006). Tàpies, muro, tiempo, tierra y cuerpo. En V. Bozal, *Estudios de arte contemporáneo. 2, Temas de arte español del siglo XX* (pp. 235-260). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Brassaï, G. (2002). *Brassaï Graffiti*. Paris: Flammarion.
- Bürger, P. (1998). Un mundo de semejanzas. Ensayo sobre la escritura en la obra de Antoni Tàpies. En M. J. Borja-Villel (Ed.), *El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages* (pp. 199-203). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Castleman, C. (1982) *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press.
- Catoir, B. (1987). *Conversations with Antoni Tàpies*. Múnich: Prestel.
- Cirici, A. (1970). *Tàpies, testimonio de silencio*. Barcelona: Polígrafa.
- Cirici, A. (2004). Antoni Tàpies. En *Tàpies. En perspectiva* (pp. 64-65) [Catálogo de exposición]. Barcelona: MACBA.
- Cortázar, J. (1981). Graffiti. J. En Cortázar, *Queremos tanto a Glenda* (pp.129-134). Madrid: Alfaguara.
- García, A. (1993). Penetración en la realidad. Rizen. En *Antoni Tàpies. XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del Arte. Pabellón de España. 13 junio-10 octubre de 1993* (pp. 9-33) [Catálogo de exposición]. Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores de España.
- Geisler, E. (2013). Tàpies, Again and Again. *Zeitschrift für Katalanistik*, 26, 87-112.
- Gimferrer, P. (1974). *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*. Barcelona: Polígrafa.
- González Ansorena, L. (2017). El carácter simbólico del arte en la teoría estética de Antoni Tàpies. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48, 121-134.
- Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. En M. Heidegger, *Caminos de bosque* (pp. 11-62). Madrid: Alianza.
- Irvine, M. (2012). The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. En O. Sandywell; I. Heywood, *The Handbook of Visual Culture* (pp. 235-278). New York: Berg.
- Kozak, C. (2004). *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros de Rojas.
- Kuspit, D. (1991). Confesión de gestos: la identidad espontáneamente impulsiva de Antoni Tàpies. En *Tàpies. Celebració de la mel collages* [Catálogo de exposición] (pp. 29-36). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Leahy, K. (2015). Antoni Tàpies. En Olmo, S. *Colección de María Josefa Huarte: abstracción y modernidad* (pp. 118-127). Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Marco, J. (28/1/1975). Tàpies, signos y símbolos. *ABC*, 39.
- Marí, A. (2002). La base de les deu mil formes. En *Tàpies. Escritura material. Llibres collages* [Catálogo de exposición] (pp. 29-38). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Okakura, K. (2000). *El libro del té*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Penrose, R. (1977). *Tàpies*. Barcelona: Polígrafa.
- Peppiatt, M. (1999). An Interview with Antoni Tàpies: The Soul Revealed by the Hand, *Art International*, 13, 34-40.
- Pérez Segura, J. (2013). La piel de un gran elefante gris: El triunfo de Antoni Tàpies en la Internacional de Pittsburgh de 1958. *e-artDocuments*, 6, 1-20.
- Permanyer, Ll. (1986). *Tàpies i la nova cultura*, Barcelona: Polígrafa.
- Schwabsky, B (2013). Materia en forma de pie: Tàpies como antiabstracto. En *Tàpies. Desde el interior. 1945-2011*[Catálogo de exposición] (pp. 30-53). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Suter, B. (1994) *Graffiti: Rebellion der Zeichen*. Frankfurt: R.G. Fischer.
- Tàpies, A. (1985). *Per un art modern i progresista*. Barcelona: Empúries.

- Tàpies, A. (2004). *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- Tàpies, A. (2008). *En blanco y negro (1955-2003)*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Tàpies, A. (1999). *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela.
- Tàpies, A. (1971). "El juego de saber mirar". En A. Tàpies, *La práctica del arte* (pp. 85-88). Barcelona: Ariel.
- Tàpies, A. (1989). *La realidad como Arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores.
- Tàpies, A. (2010). *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Tàpies, A. (2011). *Valor del arte*, Madrid: Ave del paraíso.
- Tàpies, A. y Borja-Villel, M.J. (1992). Conversaciones con Antoni Tàpies (1985-1991). En *Comunicación sobre el muro* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 283-88.
- Tiampo, M. (2007). Create what has never been done before! Historicising Gutai Discourses of Originality. *ThirdText*, 21(6), 689-706.
- Varnedoe, K. y Gopnik, A. (1990). *High & Low: Modern Art & Popular Culture*. New York: Museum of Modern Art.
- Vásquez, S. (2005). Las tapias de Tàpies (pp. 198-203). *Palimpsestvs. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia*, 5. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/14254/1/3-8075-PB.pdf>
- Wert, J. P. (2006). Sobre el arte de acción en España. En J. A. Sánchez (Ed.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 35-56). Cuenca: Universidad Castilla la Mancha.