

Los objetos de Antoni Tàpies y el neodadaísmo (1960-1975)¹

Rosa Fernández-Urtasun²

Recibido: 19 de octubre de 2020 / Aceptado: 30 de marzo de 2021

Resumen. Si bien Tàpies comenzó a trabajar con objetos desde el inicio de su trayectoria artística, a partir de los años 60 dio un gran impulso a su obra tridimensional. Entre las razones que impulsaron este giro sin duda se encuentra el impacto de las corrientes neodadaístas que conoció entonces en Estados Unidos. A partir de ese momento, Tàpies se vuelca en la manipulación de objetos cotidianos marcados por el uso, se abre al arte conceptual explorando el aspecto objetual del lienzo y da a sus obras una mayor dimensión social. Sin embargo, la importancia que durante esos años se otorgó al aspecto matérico de sus muros, su clasificación en el informalismo y otros avatares críticos, condujeron a que no se diera a esta dimensión de su obra el valor que merece. En este artículo se hace una relectura de todo este proceso mostrando la necesidad de recuperar la inserción de Tàpies en el panorama internacional del momento.

Palabras clave: Tàpies; Neodadaísmo; Neovanguardias; objetos; Arte Conceptual.

[en] Antoni Tàpies' Work with Objects and Neo-Dadaism (1960-1975)

Abstract. Tàpies began to work with objects since the beginning of his artistic career, but from the 1960s onwards he gave a great boost to his three-dimensional work. Among the reasons for this shift was undoubtedly the impact of the neo-Dadaist currents he encountered at that time in the United States. From that moment on, Tàpies turned to the manipulation of everyday objects marked by use, opened up to conceptual art by exploring the objectual aspect of the canvas, and gave his works a greater social dimension. However, the importance given during those years to the material aspect of his walls, his classification as "informalist" and other critical vicissitudes, led to the fact that this dimension of his work was not given the value it deserves. In this article a re-reading of this whole process is made, showing the need to recover Tàpies' insertion in the international scene of the time.

Keywords: Tàpies; Neodadaism; Neo-avantgardes; objects; Conceptual Art.

Sumario: 1. Los objetos de Antoni Tàpies. 2. Primeros experimentos con objetos. 3. La experiencia americana. 4. Afinidades neodadaístas en la obra objetual de Tàpies. 4.1. Objetos usados. 4.2. El cuadro como objeto. 4.3. Objetos y compromiso social. 5. Una relectura necesaria. Referencias.

Cómo citar: Fernández-Urtasun, R. (2021) Los objetos de Antoni Tàpies y el neodadaísmo (1960-1975). *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 881-897.

1 Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación PIUNA "Experiencia estética en la acción. Antoni Tàpies: una nueva perspectiva".

2 Universidad de Navarra (España)
E-mail: rosafu@unav.es
<https://orcid.org/0000-0002-9044-7425>

1. Los objetos de Antoni Tàpies

En 2013 el Museo Guggenheim de Bilbao presentó la exposición *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura (1964-2009)*. En el catálogo, el comisario Álvaro Rodríguez Fominaya (2013) comentaba que “a pesar de que la escultura y el objeto tridimensional suponen un capítulo relevante en la trayectoria del artista, a veces se han visto como una anomalía o un aspecto lateral o paralelo, y por lo tanto exógeno a su praxis predominante” (p. 19). De hecho, la exposición supuso un importante impulso en la valoración de la obra escultórica de Tàpies, que hasta entonces apenas había sido estudiada de manera específica. Se habían hecho ya dos exposiciones más pequeñas con un objetivo similar: la primera en 1990 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía titulada *Tàpies. Extensiones de la realidad*; la segunda también en 2013, organizada por la Fundació Tàpies y el MNAC de Barcelona, titulada *Tàpies. Desde el interior (1945-2011)*. De ambas se publicaron catálogos con dos estudios introductorios, los del MNCARS (1990) firmados por Gloria Moure y Manuel J. Borja-Villel y los de la Fundació Tàpies (2013) por Dawn Ades y Barry Schwabsky.

La afirmación de Rodríguez Fominaya sigue siendo cierta hoy, ya que desde entonces la investigación ha avanzado poco: como excepciones se pueden citar el artículo de Albert Macaya (2016) “Presencias de lo cotidiano. Objetos y creatividad en el arte moderno y contemporáneo: aproximación al caso de Antoni Tàpies”, y el capítulo de Carme Grandas Sagarra (2018) “Picasso i Tàpies, presències i relacions en l’espai públic de Barcelona” en *Modern Sculpture and the Question of Status*. Sin embargo, considero que es necesario profundizar en este aspecto clave de la obra tapiana, ya que se trata de un aspecto imprescindible para recontextualizar la obra del autor dentro del panorama artístico internacional de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, centraré mi interés en unos años claves de la obra objetual del artista catalán, 1955-1975, y tendré especialmente en cuenta la relación de Tàpies con los movimientos neodadaístas y conceptuales americanos, que tanto impacto tuvieron en las corrientes artísticas internacionales de esa época.

2. Primeros experimentos con objetos

La cercanía de Tàpies hacia los objetos se puede retrotraer hasta su temprano interés por las vanguardias históricas y su experimentación en la estela de los *collages* dadaístas y surrealistas. También proviene de su amistad con Joan Brossa, quien desde principios de los 40 había comenzado a elaborar sus “poemas objeto”, objetos tridimensionales cargados de ironía e ingenio (Fernández Urtasun, 2020; Ades 2013)³. Tàpies crea entre 1946 y 1947 varias obras pictóricas de tipo *collage*, en cuyo título destacan los objetos que contienen, subrayando así que en ellas el objeto no tiene un valor simbólico sino fuertemente representativo. Con todo, en estas obras los objetos se incrustan en el lienzo, no tienen un valor propio. Forman parte de una exploración inicial, que busca encontrar modos de hablar de la realidad en la

³ *Caja de cordeles* (1946), *Hilos y argolla* (1946), *Hilos sobre cartón* (1946), *Collage del papel de plata* (1946), *Collage de las cruces* (1947), *Collage del arroz y cuerdas* (1947).

pintura que superen el naturalismo que le rodea (Tàpies, 2010, p. 66)⁴. Como explica Raillard, los primeros años de la trayectoria pictórica de Tàpies son abiertamente experimentales:

en estos años [43-60], en el dibujo y con la pintura, Tàpies explora, sin exclusión doctrinal, los territorios de la representación: un universo polimorfo del que sólo está ausente el realismo ilimitado, la mimética que se mide con el palmo de una lógica de los valores registrados y de los sentidos admitidos” (1989, p. 15).

Tras su viaje a París en 1950, Tàpies da un giro a su investigación que le lleva a introducir en su obra nuevos materiales, colores y formas. Rechaza ahora no solo la figuración naturalista sino también la representación simbólica y onírica propia del surrealismo. Su pintura aumenta la carga matérica y reduce su paleta a colores marrones y terrosos, tonalidades que subrayan la interioridad hacia la que tiende su pintura durante esos años. El diálogo con la realidad exterior se mantiene en la línea de ampliar el campo de la pintura para admitir otro tipo de realidades dentro de ella, pero ahora explora principalmente la incorporación de materiales, que en muchas ocasiones debe descomponer para poder fijarlos a la tela. Es durante estos años cuando empieza a introducir en su obra la madera, la paja, “las redes pegadas, los desconchados de materia, las manchas hechas al azar con disolventes, las impresiones de cartones...” (Tàpies, 2010, p. 271) etc. Las obras de esta década tituladas “*collage*” (*Collage del sello*, *Collage del papel moneda* y *Collage de la peseta*, los tres de 1951) son un paso intermedio entre la investigación en los principios vanguardistas y este nuevo proceso, que pone el acento en la ruptura y descomposición de los objetos para que puedan formar parte de la misma textura del cuadro.

En esta incorporación de la realidad circundante a la obra influye también el interés de Tàpies durante estos años por el pensamiento oriental, del que toma la concepción de que “todo el universo y el hombre están hechos de los mismos elementos” (Tàpies, 2010, p. 271). El autor catalán busca así difuminar las fronteras entre su mundo interior y los objetos de la realidad externa, mostrar su polivalencia, su fluir. En esta época, el significado interno del cuadro hace dialogar el mundo interior como del exterior, aunque los títulos se centren más en uno de estos dos ámbitos (*El fuego interior* [1953], *Pintura-collage con trapos e hilos* [1955], *Tierra y pintura* [1956]).

Hasta finales de los años 50 sólo una obra de carácter objetual escapa a la lógica experimental descrita hasta aquí. Se trata de la icónica *Puerta metálica y violín* (1956), que él mismo define como un “*assemblage*: una vieja puerta ondulada y un violín polvoriento y viejo con las cuerdas rotas” (Julián, 2012, p. 106). Si bien Tàpies le dio entonces esa nomenclatura que la ligaba a las vanguardias, probablemente hoy trataríamos esta obra como una instalación, especialmente por su conexión con el lugar en el que estaba colocado, una tienda de ropa elegante. Es preciso señalar que,

⁴ Tàpies dio desde muy joven una gran importancia a los escritos autobiográficos. Así comenta hablando sobre Klee: “Tal vez no hay ningún otro artista, aparte de Miró y Picasso, que yo apreciara tanto, y estudiara con tanta atención y constancia, como a Paul Klee. Tal vez contribuyó a ello el hecho de que era uno de los pocos pintores que habían dejado escrito un diario y algunos textos y correspondencia” (Tàpies, 2010, p. 194). Por esto, y por ser una valiosa fuente de información, citaré con frecuencia la *Memoria personal* del propio Tàpies. Como toda fuente subjetiva, hay que contar con que los recuerdos pueden haber sido, consciente o inconscientemente, deformados por el propio autor. Aun teniendo esa salvedad presente, creo que es fundamental contar con este testimonio.

aun siendo una de sus obras más señeras, supone un elemento aislado en la década de los 50. Además, no procede de su iniciativa sino que responde a la propuesta de Alexandre Cirici, un conocido crítico de arte de la época, de decorar una serie de escaparates navideños para un comercio barcelonés (Martínez, 2010, p. 158).

3. La experiencia americana

Tras unos años de relativo aislamiento, centrado en la experimentación, hacia el final de los 50 Tàpies comienza a involucrarse de manera cada vez más explícita y comprometida con las circunstancias sociopolíticas españolas y con su contexto inmediato catalán (Tàpies, 2010, p. 359-360). En concreto, su acercamiento al comunismo va a propiciar una mirada distinta hacia lo popular, la cultura del trabajo y los materiales pobres. Esta inquietud social va a tener una importante relación con la definitiva introducción de objetos en sus pinturas y con el comienzo de su obra tridimensional. Él mismo comenta en sus memorias que hacia finales de 1958 incrementó su interés por objetos usados y materiales pobres. El matiz que esto implica es significativo: los objetos ya no le interesan tanto como elementos que amplían la materialidad de la obra (dimensión que ya había quedado incorporada de manera definitiva a su singular voz plástica) sino por su significado, como testimonios de vida. Y especialmente como un modo de dar voz a la vida más sencilla, más pegada al quehacer cotidiano de las personas corrientes:

lo que estaba sucio y estropeado me parecía a menudo más digno que todas las asepsias y todas las higienes burguesas. (...) Y, muy especialmente, la valoración de todo lo que es menospreciado, que en años posteriores incluso se concentrará en la imagen de la paja, de los estiércoles, de los calcetines sucios, del casi nada. (Tàpies, 2010, p. 293)

Sin embargo, si bien en estos momentos se preocupa por la utilización de nuevos materiales, el trabajo directo con objetos le llevará unos meses más: “en 1960, con la gran tela *Cama marrón*, Tàpies inicia la representación de objetos que, como tema de estudio, va a caracterizar su obra de toda la década” (Franzke, 1990, p. 14). A partir de esa fecha, la presencia de los objetos va a hacer que su obra recupere una referencialidad que había dejado de lado al abandonar la figuración. Se vuelca, por un lado, en objetos cotidianos como puertas o muebles caseros (sillas, sillones, sofás, mesas, camas, armarios) que representa o evoca (por ejemplo, con la impresión del objeto sobre una capa matérica que conserva su huella). Por otro, comienza a investigar sobre la dimensión objetual del propio cuadro, dejando de usar la tela como superficie y singularizando o llamando la atención sobre el bastidor o sobre el carácter de tejido que tiene el lienzo (usando para ello telas diversas).

El fuerte impulso que dio Tàpies, a lo largo de los años 60, a la utilización de objetos en su obra, estuvo fuertemente influido por el compromiso social, ligado a la realidad histórica de la España pobre de la dictadura. Así lo lleva subrayando la crítica desde hace tiempo (Bozal, 2006; Vásquez, 2005). Pero creo que es imprescindible señalar también la gran influencia que tuvo otro factor diferente: el contacto de Tàpies con los movimientos neodadaístas que se estaban expandiendo por esos años en Estados Unidos.

A comienzos de los 50, la obra de Tàpies comenzó a viajar a exposiciones colectivas en América gracias al director del Instituto Carnegie. En octubre de 1953, el autor catalán ya había conseguido que Martha Jackson le dedicara una pequeña exposición en la galería que tenía entonces en la calle 66. Tàpies viajó a Nueva York para la inauguración y pudo entonces conocer de primera mano el expresionismo abstracto americano. Comenta en sus memorias que la lectura allí de algunos catálogos de exposiciones “me hicieron ir de sorpresa en sorpresa, al descubrir en algunos artistas, como Tobey, Pollock, Kline, De Kooning o Motherwell, entonces muy poco conocidos, algunas afinidades con cosas mías que había dejado en Barcelona, lo que me estimuló mucho” (Tàpies, 2010, p. 280). Con esta afirmación Tàpies buscaba salvaguardar su originalidad, pero también señalar que este contacto con el panorama americano le confirmaba en el camino que había emprendido. Le hizo también darse cuenta de que Nueva York se estaba convirtiendo en el nuevo centro neurálgico del arte mundial (dejando atrás a París) y que debía estar atento a lo que sucedía allí: “empecé a entrever también la importancia que tendría con el tiempo Estados Unidos” (Tàpies, 2010, p. 282).

Estas impresiones se confirmarían poco más tarde, en 1955, en la inauguración de la exposición *Cincuenta años de pintura en Estados Unidos*, en el Museo de Arte Moderno de París. Los mismos autores que había descubierto en su viaje neoyorkino viajan ahora a Francia. Eran “los que tanta repercusión y tantos cambios aportaron en años sucesivos a la mentalidad y el gusto del público de la vieja Europa” (Tàpies, 2010, p. 309). Consciente de todo ello, Tàpies dio una grandísima importancia al espaldarazo que recibió en 1958 al ganar el Gran Premio Carnegie, entonces uno de los reconocimientos mejor valorados en el ámbito internacional (Pérez Segura, 2017).

En efecto, durante esos años se está produciendo en Estados Unidos un giro que se entendió como neodadaísta (Craft, 2012, p. 10-13). La obra de Duchamp había cobrado un renovado interés con la publicación de la antología *The Dada Painters and Poets* (1951), editada por Robert Motherwell, y por la presencia del propio autor: Duchamp estaba, por ejemplo, entre los miembros del jurado del prestigioso premio que recibió Tàpies. También se había revitalizado la obra de Schwitters, que fue homenajeado de manera póstuma por sendas exposiciones en Hannover (1956) y Düsseldorf (1958): resulta altamente significativo que sean estos dos nombres los que Tàpies cite en sus memorias al señalar sus influencias en la experimentación con objetos (Tàpies, 2010, p. 194; Moure, 1990, p.19-20). Por esa misma época Tàpies conoce personalmente a Marcel Duchamp. En 1958 el artista francés decide pasar, como había hecho en su juventud, unas vacaciones en la Costa Brava. Tàpies aprovecha la oportunidad para hablar con él, como contaría más adelante en sus *Memorias*:

La personalidad de Duchamp, uno de los hitos esenciales en la evolución de los conceptos de pintura y escultura desde comienzos de siglo, a pesar del distanciamiento que todavía se le atribuía entonces en el mundo del arte, era evidente que volvía a tener un papel muy importante entre bastidores, especialmente en Nueva York, donde vivía. En medio de la proliferación de los millares de epígonos del arte abstracto y de la pintura informalista o abstracta expresionista, no resulta extraño que algunos, como yo mismo, nos volviéramos a apoyar en *el espíritu Duchamp*, y Dada en general para ventilar las cosas y, sobre todo, a fin de encontrar nuevos caminos para una más profunda reinserción

de arte en la vida. Así pues, no me extrañó en absoluto –ya que yo pensaba exactamente lo mismo– que, aquella noche en que cené a su lado, Duchamp me hablara con dureza de lo poco originales que le parecían algunas de las últimas tendencias. (Tàpies, 2010, p. 321)

La galerista americana de Tàpies, Martha Jackson, con indudable olfato artístico, fue una de las primeras en mostrar que, como reacción a la impresionante fuerza del expresionismo abstracto que dominaba la pintura americana, empezaba a surgir un renovado interés por el mundo exterior a la propia pintura. Esta nueva corriente se fijaba en el dadaísmo para recuperar la relación entre arte y vida a través de la utilización de objetos encontrados y nuevos materiales (Marchán Fiz, 1994, p. 258). En 1960 Jackson hizo explícita su tesis en una exhibición que la historiografía ha reconocido como el punto de giro que marcaría el rumbo artístico de la siguiente década. *New Forms-New Media* recogió obras hechas con objetos desechados y elementos industriales, y se abrió asimismo a las corrientes performativas que procedían de los experimentos de John Cage y sus continuadores. El catálogo expositivo constaba solo de dos artículos, pero ambos de gran fuerza: el primero, de Lawrence Alloway, se titula “Junk Culture as a Tradition”; el segundo, del pionero en *performances* y *happenings* Allan Kaprow, *Some Observations on Contemporary Art*. Esta exposición, que tuvo dos ediciones, fue quizá la primera en mostrar que las manifestaciones artísticas de las décadas siguientes iban a fijarse en la necesidad de recuperar la relación entre arte y vida.

Tàpies formó parte de esa emblemática exposición junto “con los entonces jovencísimos Rauschenberg, Johns, Ives Klein, Oldenburg, Kaprow, Dine, etc.” (Tàpies, 2010, p. 331). El autor catalán se sintió identificado con la idea de Martha Jackson y sin duda prestó gran atención a las propuestas que tanto las obras plásticas como las reflexiones teóricas planteaban. Durante los años de cambio de década, ese movimiento inicial iría tomando diferentes caminos:

during the six or so years, from 1957 to 1963, of its proliferation, Neo-Dada fit itself with seeming ease to a staggering variety of work, encompassing artists as diverse as Cy Twombly, Allan Kaprow, Ray Johnson, Richard Stankiewicz, Louise Nevelson, Frank Stella, and Andy Warhol, and giving a preliminary label to tendencies ranging from assemblage and performance to Pop and nascent manifestations of Minimal and Conceptual art. (Craft, 2012, p. 10)⁵

Aunque el desarrollo de estos movimientos dio lugar a una gran pluralidad, el origen común llevó a una primera división en dos grandes grupos, “one influenced by the conceptual concerns of Duchamp and the other by the collage aesthetic of Kurt Schwitters”⁶ (Craft, 2012, p. 10). En el primero estarían las derivaciones conceptualistas y minimalistas y en el segundo los nuevos realismos, el pop-art, fluxus y los happenings (Hapgood, 1994, p. 62). A Tàpies pronto se le incluyó en la línea los nuevos realismos (específicamente en el Nouveau Réalisme). Estas corrientes

⁵ “Durante los aproximadamente seis años de su desarrollo, de 1957 a 1963, el neodada se adaptó con aparente facilidad a una asombrosa variedad de obras, abarcando a artistas tan diversos como Cy Twombly, Allan Kaprow, Ray Johnson, Richard Stankiewicz, Louise Nevelson, Frank Stella y Andy Warhol, y ofreció una denominación preliminar a tendencias que iban desde el ensamblaje y la performance, hasta el pop y las incipientes manifestaciones del arte minimalista y conceptual” (todas las traducciones en notas al pie son mías).

⁶ “Uno influido por las preocupaciones conceptuales de Duchamp y el otro por la estética del collage de Kurt Schwitters”.

pretendían disolver los límites formales del arte para recuperar la importancia de lo real, tanto por la adopción de la realidad en el arte como por la irrupción del arte en la realidad: “En los últimos años cincuenta, una nueva generación de artistas empezó a alejarse del proyecto de la abstracción formalista, ya fuera convirtiendo la pintura en un tipo de objeto o renunciando francamente a ella en favor del objeto cotidiano encontrado” (Robinson, 2010, p. 23).

4. Afinidades neodadaístas en la obra objetual de Tàpies

Como el mismo Tàpies indicaba en las memorias, podían señalarse afinidades entre algunas de sus obras anteriores a su viaje a Nueva York y las exposiciones neodadaístas que visitó allí. Pero creo que su paso por América se refleja sobre todo en el desarrollo que a partir de ese momento tuvo su obra objetual, tanto por el uso y manipulación de objetos como por la reflexión sobre el cuadro como un objeto más. Probablemente supuso también una confirmación de que el compromiso social no estaba reñido con una práctica artística de hondo calado. Así puede comprobarse en la profusión de objetos artísticos con estas características que desarrollará a partir de los años 60.

4.1. Objetos usados

Uno de los documentos seminales sobre el uso de objetos en los años 60 es el artículo de Lawrence Alloway, *Junk Aesthetic as a Tradition* en el catálogo de *New Forms-New Media*. En él explica que los autores contemporáneos buscan retener “the original status of the objects, things to be worn, eaten, handled, whatever it may be, their first function grittily resisting incorporation into a smooth esthetic whole”⁷. Sin duda, este modo de aproximarse al objeto resonaría en Tàpies, evocando su propio interés por los objetos usados y de desecho. Confirma su idea de que los objetos importan en cuanto tales, no por la manipulación que puedan presentar en la obra. Esta idea la expresaría de manera teórica más adelante en el conocido artículo “El juego de saber mirar”, en el que explica cómo en una vieja silla están las huellas de las manos que cortaron la madera, los esfuerzos de los diferentes artesanos y vendedores, los usos de los compradores... (Tàpies, 1973, p. 87). De la silla (uno de los objetos más frecuentes y significativos de su universo icónico), a Tàpies le interesa la mirada transformadora que, siguiendo la huella de Duchamp, aísla el objeto que captura su atención y lo recontextualiza dentro de una obra de arte o como objeto independiente: “el trozo de cartón, la caja, la tapadera, la bandeja o, posteriormente, como he dicho, la paja, la ropa sucia (calcetines, camiseta, calzoncillos...), muebles viejos, cosas cotidianas..., no [son] usados como una representación o tema del cuadro, sino como verdaderos cuerpos, objetos” (Tàpies, 2010, p. 331).

En este segundo texto, junto a la focalización en la mirada, llama la atención la enumeración de objetos, un recurso que el autor catalán repite varias veces en sus *Memorias*. Se trata también de un hábito neodadaísta:

⁷ “El estatus original de los objetos: cosas que son para ponerse, comer, manipular, lo que sea, de tal modo que por su función primaria se resistan con firmeza a ser incorporados apaciblemente a una unidad estética”.

To Neo-dada's hunger for new, found and readymade materials corresponded a compulsive tendency to make lists of objects. "Paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies" figure on Allan Kaprow's list of materials for a new generation of artists. (...) In his essay on "Junk Aesthetic as a Tradition", Lawrence Alloway cites an inventory of objects in Rauschenberg's 'combine' paintings, including "table cloths, kitchen utensils, light bulbs, animals, baseballs, reproductions of Old Masters, hats, packing crates, comic strips, love stories, Coca Cola" (Dezeuze, 2006, p. 50)⁸

Asimismo coinciden en lo que llama Alloway "lectura" de la obra, un modo narrativo de aproximarse al objeto que Tàpies utilizará en múltiples ocasiones y que subraya la intrínseca relación entre los objetos y la experiencia del espectador: "We read the junk as traces of a life like our own in its waste-producing functions, part of the environment we are also standing in the middle of. The objects have an anonymous intimacy with our own lives" (Alloway, 1960)⁹. Si bien autores como Rauschenberg utilizan objetos de desecho de procedencia anónima, a él, en la línea de Jim Dine, le interesan los objetos que le rodean: "los objetos que Tàpies incorpora son objetos de su alrededor, de la vida cotidiana, y de esta manera el artista liga el arte a la vida. Son objetos que ya han servido, en una vida pasada" (Barral i Altet, 2009, p. 150).

Así se puede ver en las obras que crea durante estos años. Por ejemplo en el *Collage del peine sobre cartón* (1961), en el que cobra protagonismo un peine usado, un objeto de uso cotidiano con claros signos de desgaste. El objeto no está propiamente incrustado sino como expuesto en el cuadro, singularizado. Al mismo tiempo está trabajado con una fuerte capa de pintura que lo imbrica dentro de la obra de arte. Lo mismo sucede con obras como *Cucurucho sobre cartón* (1964), *Pequeño trapo sobre un zócalo* (1968) o *Gran sábana* (1968): en los tres cuadros aparecen incorporados los elementos a los que hace alusión el título. El mismo proceso se observa hasta la mitad de los años 70, Tàpies continúa introduciendo objetos cotidianos en las pinturas, muchas veces pegándolos o clavándolos en el lienzo. Encontramos gran variedad de elementos: herramientas, instrumentos de su trabajo, utensilios de la casa...¹⁰ Todos estos objetos tienen señales de uso, cuentan con una historia de desgaste, de deterioro. Recogen huellas de vida, son reflejo de la intimidad propia o ajena que apelan al espectador:

uno se siente interiormente conmovido por la autenticidad y la dignidad de los objetos reproducidos y se solidariza instintivamente con todas esas cosas carentes de

⁸ "Al ansia del Neo-dadá por materiales nuevos, encontrados y *ready-made* correspondía una tendencia compulsiva a hacer listas de objetos. "La pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas" figuran en la lista de materiales de Allan Kaprow para una nueva generación de artistas. (...). En su ensayo sobre "La estética de la basura como tradición", Lawrence Alloway cita un inventario de objetos que aparecen en los "combinados" de Rauschenberg, entre los que se incluyen "mantel, utensilios de cocina, bombillas, animales, pelotas de béisbol, reproducciones de maestros clásicos, sombreros, cajas de embalaje, tiras de cómic, historias de amor, Coca Cola".

⁹ "Leemos la basura como los rastros de una vida como la nuestra en sus funciones de producción de residuos, como parte del entorno en el que también nosotros nos encontramos. Los objetos tienen una anónima intimidad con nuestras propias vidas".

¹⁰ Por ejemplo *Tela y tijeras* (1970); *Tela con bolígrafos* (1970), *Azul e imperdible* (1970); *Pequeña tabla de planchar* (1970); *Gran blanco con lata azul* (1972); *Cepillos y brocha* (1972); *Tela con clavo* (1973); *Cinta, hilos, dedal y botón* (1974).

valor, despreciadas, procedentes de las zonas marginales de la vida. Como cifras mudas, emanadas de las profundidades de una compasión activamente comprometida, hablan de libertad y verdad. (Franzke, 1990, p. 16)

Tàpies dio un paso adelante por este camino, avanzando hacia lo escultórico, al presentar algunos de estos objetos de manera exenta. Estos objetos eran singularizados por sí mismos, aunque siempre con la huella de la intervención del artista. Pueden servir de ejemplo obras como *Abanico* (1962), *Nudo marrón* (1964) o el *Pequeño trapo sobre un zócalo* (1969), que consta incluso de un pedestal. Este modo de valoración del objeto cotidiano, independiente del cuadro, tridimensional, era novedoso en Europa, y fue desconcertante incluso para los marchantes que presentaban estas obras al mercado artístico (Rodríguez Fominaya, 2013, p. 20).

Unida a la incorporación de los objetos usados está la cuestión de los nuevos materiales. Kaprow, en un importante texto de 1958 al que se hacía referencia antes, comenta a propósito de Pollock que la nueva generación introduce dentro de su arte objetos usados de todo tipo, entre los que incluye materiales artificiales: “Cualquier objeto puede convertirse en material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humno, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otras mil cosas que serán descubiertas por la actual generación de artistas” (Kaprow, 2016, 52). Si bien el uso de luces de neón o celuloide se hizo normal en el neodadaísmo, en los años 60, Tàpies mantuvo de manera general su interés por los materiales tradicionales. Preguntado por Catoir al respecto en 1987, Tàpies contesta que nunca se ha planteado por qué, pero considera que los productos industriales “han perdido muy a menudo las funciones espirituales que el hombre necesita” (Catoir, 1989, p. 80)¹¹. Lo mismo sucede con los materiales: “En el cromado, en el vidrio, en el plástico se echa de menos el carácter táctil, lo que se puede tocar o sentir con las manos y percibir con la vista. Les falta el aura porque, en contraposición a la madera, son inorgánicos, artificiales” (Catoir, 1989, p. 81)¹². Con todo, los materiales industriales habían entrado de tal modo en la vida cotidiana que Tàpies los había utilizado ya en varias de sus obras, como *Bastidor cubierto con plástico* (1968); *Cubierto de plástico* (1969); *Poliéster sobre materia blanca* (1969); *Fibrocemento y cuerda* (1970); *Tube y tela marrón* (1970) o *Hule* (1975).

4.2. El cuadro como objeto

Otro aspecto que liga a Tàpies con los caminos del neodadaísmo, esta vez en la línea del arte conceptual, es el del arte que reflexiona sobre sí mismo. Para mostrar la fuerza de esta dimensión, me parece interesante llamar la atención sobre una serie de

¹¹ Quizá por reflexiones como esta se ha puesto en relación a Tàpies con el arte povera que triunfa en Italia a finales de la década (Cirici, 1973; Cirlot, 1983; Penrose, 1986, p. 108), corriente que, con sus matices propios, también forma parte del gran movimiento neodadaísta. Borja-Villiel considera, sin embargo, que en Tàpies “no es la presencia física del objeto lo que se impone inmediatamente al espectador, como ocurre en muchos ejemplos del minimal, post-minimal o povera” (1990, p. 30) sino la huella de la manipulación y la impronta del autor.

¹² Probablemente sea esta una de las razones por las que, al hablar de los objetos y *assemblages* (ensamblajes), Tàpies siempre cite a Schwitters junto a Duchamp. El francés fue sin duda quien revolucionó el arte contemporáneo, pero era contrario a cualquier tipo de aura que pudiera rodear a las obras de un halo de singularidad y misterio. Su famosa “Fountain” era un urinario de fabricación industrial. Schwitters, sin embargo, aun habiendo sido revolucionario con sus “Merz pictures”, tenía un carácter mucho más artesanal y nostálgico, con el que sin duda Tàpies conectaba mejor.

obras híbridas entre pintura y escultura que el autor catalán comienza a desarrollar durante estos años. Se trata de obras en las que prevalece el carácter metapictórico (Pericolo, 2015, p. 11-12): son propuestas que conducen a reflexionar sobre el significado de la representación, del cuadro o del objeto como mediación artística entre la realidad y el receptor.

Las primeras experimentaciones de Tàpies en esta línea tienen que ver con los cartones y con los soportes tradicionales de la pintura, el lienzo y su bastidor. En 1962 crea dos obras similares que proponen un acercamiento diferente a la misma realidad: un simple matiz en el título implica una hermenéutica diferente. En *Pintura sobre bastidor*, el título señala lo diferencial del soporte, que sea el bastidor y no la tela. Y subraya que lo que tenemos es “pintura” sobre un soporte diferente. Al contemplar el cuadro nos fijamos en cómo está aplicada la pintura blanca sobre los herrajes que sujetan la estructura de madera del bastidor. Sin embargo, *Pintura-bastidor* nos habla en su mismo título de la consideración del soporte ya no como una base, sino como un objeto en sí mismo. En esta segunda obra, la mirada se centra en la estructura trasera que soporta el lienzo. Las intervenciones sobre los herrajes apenas llaman la atención, la vista solo se detiene en la flecha vertical que parece indicar la posición en la que debe exponerse la obra. Se trata de una propuesta que quiere llevar la pintura al límite del objeto, una reflexión en línea con otras prácticas que exploran “un conflicto en el que la condición última de la existencia de la pintura en el mundo (que haya pintura) se enfrenta a la condición última de existencia del propio mundo (que haya objetos)” (Fried, 1998, p. 171). Algo similar sucede también en el *Collage de la fuente* (1962) y la *Pequeña bandeja* (1968): en ambos el soporte es el cartón, pero no el preparado para pintar sino el de las bandejas industriales que se utilizan en los servicios de restauración. En el primer caso, la bandeja de cartón es soporte de la pintura, en el segundo, la pintura se aplica como intervención sobre la bandeja.

El cambio de perspectiva entre estas obras puede servir para comprender también otras creaciones de esta época. Tàpies explora con más frecuencia el uso de objetos como soporte, reflexionando y haciendo su vez que el espectador reflexione sobre la dimensión estrictamente material del proceso de pintar. Además, los signos y marcas de pintura que están presentes en todas las obras subrayan el carácter histórico y biográfico del material, ya que muchas veces las intervenciones de Tàpies parecen ser solo una huella más en el largo recorrido de su uso consecutivo. La madera, soporte tradicional de la pintura, se convierte en algo totalmente diferente cuando está (o parece) arrancada de un mueble (*Pintura sobre madera, Cuerdas cruzadas sobre tabla*, ambas de 1960). Lo mismo sucede con los cartones recuperados (*Cartón atado con cordeles, Cartón y cordel*, ambos de 1959), que parecen alcanzar una sustantividad propia independiente de los signos o trazos con los que están pintados. En ocasiones, la fuerza del objeto nos hace casi olvidar que ha sido intervenido por el artista. Así pasa, por ejemplo, con las cajas de cartón desplegadas (*Caja de cartón desplegada* [1960], *Caja desplegada* [1962]), que ya no vemos como soportes sino como objetos deconstruidos, con entidad propia, con huellas del tiempo, entre las que los brochazos del artista son un signo más¹³.

¹³ Es también muestra significativa del interés de Tàpies por lo meta artístico en estos años la publicación en 1965 de *Novel·la*, obra de carácter metaliterario producida en colaboración con Brossa. Con ella Tàpies da un giro:

4.3. Objetos y compromiso social

Es bien conocido el debate que suscitó la publicación de la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger en 1974 y su efecto sobre la lectura de la neovanguardia. Consideraba el autor que la admisión de las vanguardias en las instituciones artísticas había anulado su afán de ruptura, de modo que su triunfo como arte suponía un fracaso en sus objetivos utópicos. Extendió estas conclusiones, si bien de manera tangencial, a las corrientes de los años 60 que actualizaban sus principios: “aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas” (Bürger, 2000, 54-55). Esta tesis del fracaso de la vanguardia fue la que más debate suscitó (Bürger, 2010, 700), ya que en el contexto reivindicativo de finales de los años 60 se entendió como una deslegitimación de los intereses neovanguardistas en la praxis social o política: “el efecto político de la obra de vanguardia esta limitado por la institución arte, que todavía constituye en la sociedad burguesa un ámbito separado de la praxis vital” (Bürger, 2000, 165)¹⁴. Las tesis del crítico alemán hicieron que gran parte de la crítica entendiera la neovanguardia como apolítica, cuando en realidad, “neo-avant-gardism can be understood as a major influence on contemporary, politically committed, art activist practices” (Lang, 2017, p. 25)¹⁵. A Bürger se le opusieron Foster y del resto de críticos asociados a la revista *October* con la convicción de que la renovación estética de ese momento estaba ligada a una necesaria práctica social generalmente de carácter crítico (Foster, 1994, p.10). Así lo demuestra también Thomas Crow en *El esplendor de los 60*, una obra significativamente subtitulada *Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. En este estudio describe cómo gran parte de la actividad artística de esa época “aunque se iniciase en aras de una liberación estética, (...) también se desarrolló a través de vías muy claramente conectadas con la política” (Crow, 2001, p. 11), buscando concienciar sobre el consumismo, el racismo, o la guerra de Vietnam. En este contexto, Dezeuze señala que la utilización de objetos encontrados o usados era con frecuencia un modo de poner de relieve que unos viven de lo que sobra a otros, de concienciar sobre los lugares marginales de la sociedad (Dezeuze, 2006, p. 51-52).

También Tàpies tiene una participación más destacada en la vida social durante estos años 60 en los que despega su obra objetual. Hay un suceso que tendrá un peso especial en su trayectoria personal y artística, la *Capuchinada* de 1966, un evento a partir del cual su preocupación social toma un cariz decididamente político: “durante la segunda mitad de los sesenta y primera de los setenta, el arte de Tàpies adquirió un carácter de protesta más específicamente político. Esto fue así sobre

deja el ámbito de la ilustración para adentrarse en el de los libros de artista o “libros objeto” (Fernández Urtasun, 2019).

¹⁴ En 2010 el propio Bürger, ayudado por la perspectiva histórica del paso del tiempo, hizo una detallada revisión de las reacciones que había suscitado su libro, tratando de darles respuesta. El artículo, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*” es una magnífica contextualización de la polémica. También puede encontrarse un buen resumen en el capítulo de Víctor del Río titulado “El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno”.

¹⁵ “El neo-vanguardismo puede entenderse como una influencia de primer orden en las prácticas artísticas contemporáneas activistas, políticamente comprometidas”.

todo a partir del suceso de la *caputxinada* en 1966” (Borja-Villel, 1992, p. 16)¹⁶. El compromiso le lleva a una participación de contornos más definidos, especialmente en lo que se refiere a la defensa del catalanismo. Esto puede verse en obras como *Jirones* (1970) o *Cuatro trapos rojos* (1970), que representan con trapos anudados la simbología de la bandera catalana reprimida. A este grupo pertenecerían también obras como *Pila de platos* (1970), *Hato* (1970), *Pintura con esposas* (1970), *Pintura románica y barretina* (1971), *A la memoria de Salvador Puig Antich* (1974). Aunque estas obras son externamente similares a muchas otras citadas aquí anteriormente, conceptualmente son diferentes, ya que en este caso los objetos no tienen valor en sí mismos sino que remiten a otra cosa, a una identidad nacional y a una denuncia política.

De este grupo de obras me gustaría detenerme en la emblemática *Pila de platos* (1970). Como su nombre indica se trata de un grupo de platos, de loza blanca, apilados unos encima de otros. En su minimalismo, no tienen otra señal externa del autor que la firma, apenas visible. El propio Tàpies comentó que esta obra pertenece a la serie que realiza tras la vivencia de la *Capuchinada*: “cuadros y dibujos de un ‘arte pobre’, porque allí dentro se descubren objetos muy pobres. (...) Por ejemplo, una escoba sencillísima. También el objeto con el montón de platos hace referencia a este acontecimiento” (Catoir, 1989, p. 117). La expresión de esta obra remite a la austeridad y pobreza de la vida de los monjes, a la sencillez de la vida cotidiana, pero también a la sensación de despojamiento que implica la experiencia de ser encerrado. Asimismo, la pila presenta una disposición decididamente vertical, y esa simbología ascendente contrasta con la forma horizontal del plato, haciendo que sea el conjunto lo que prevalezca sobre los platos individuales. Evoca así que las experiencias individuales y personales conforman una experiencia colectiva que las trasciende. Dos años más tarde de la creación de esta obra, en 1972, Tàpies viajaría otra vez a Nueva York para la inauguración de una nueva exposición preparada por Martha Jackson. Se tituló *Concept and Content* y presentaba solo a tres autores: John Cage, Bob Thomson y Antoni Tàpies. Sin duda en esa ocasión Tàpies pudo hablar despacio con Cage, de quien ya había oído hablar en su viaje de 1953 (Tàpies, 2010, p. 280). Ambos tenían muchas inquietudes en común y probablemente congeniaron bien: Tàpies acabó regalando su *Pila de platos* al compositor americano.

5. Una relectura necesaria

Los últimos años 60 y los primeros 70 fueron de gran actividad expositiva para Tàpies, tanto en Estados Unidos como en Europa. Algunas muestras subrayaban el carácter escultórico de la que entonces era su obra más reciente, como *Tàpies. Objets et grands formats*, en la Galería Maeght de París (1972) o *Antoni Tàpies. Peintures et objets, 1945-1973*, en el Musée d’Art Moderne de la Ville de París (1973). Sin dejar de trabajar en objetos, Tàpies a partir de 1975 empieza a tomar otros rumbos,

¹⁶ Eran todavía los años de la dictadura franquista. Un gran grupo de estudiantes (más de 500), así como algunos profesores e intelectuales prestigiosos entre los que se encontraba Tàpies, se reunieron de manera clandestina en el convento de los Capuchinos de Sarrià con motivo de una asamblea del Sindicato Democrático de Estudiantes. Al enterarse las fuerzas de seguridad ordenaron disolver la reunión, pero los asistentes se negaron. Se mantuvieron en el recinto dos días, hasta que la policía forzó las puertas y les obligó a salir, no sin antes haberles impuesto importantes multas (Catoir, 1989, p. 114-5).

experimentando con esculturas de terracota y bronce, así como con grandes murales e instalaciones para entidades públicas. Con todo, siguió trabajando con objetos cotidianos hasta el final de su vida, siempre sobre la base de las líneas de reflexión plástica que había trazado inmerso en las corrientes neodadaístas.

Sin embargo, la crítica no parece haber asimilado todavía esta relación de Tàpies con los movimientos neovanguardistas. Lubar, prestigioso crítico de arte americano, lamentaba ya en 1995 que “if, however, Tapies’s work continues to receive considerable exposure in the United States, his critical reputation has not fared as well” (p. 275)¹⁷. Explicaba que esto se debe a que se le incluyó demasiado rápidamente en el informalismo europeo, un movimiento poco apreciado por la crítica americana. Lubar insiste en la dimensión universal de la obra de Tàpies con objetos, señalando que trasciende la mera crítica política circunstancial:

The aesthetic violence of the collage technique and the physical presence of the ‘junk’ materials (...) conspire to sound the death knell of *belle peinture* at a time of unspeakable repression in the artist’s homeland. Although the artist’s attack on the moribund state of Spanish culture is negotiated through painting itself, the newspaper fragments evoke a wider political field. (Lubar, 1995, p. 272)¹⁸

Se quejaba de que los estudios sobre Tàpies siguieran una narrativa forjada en los años 60 y de que no hubieran evolucionado más, poniendo como ejemplo la exposición del Guggenheim que estaba reseñando: “The standard narrative of Tapies presented by the Guggenheim exhibition all but precludes further discussion. As a powerful figure who has influenced two generations of artists, and whose presence looms large over the history of post-War art, Antoni Tapies deserves far more” (Lubar, 1995, p. 273)¹⁹.

El propio Tàpies era consciente de esto. Es evidente su reticencia al comentar en sus *Memorias* que “los remolinos del entonces me incluyeron y etiquetaron a menudo también a mí en todo aquel movimiento que poco a poco pasó a llamarse *informalismo*” (Tàpies, 2010, p. 309). Con ese marbete se denominó la deriva que esa gran corriente tomaba en Francia, con la que Tàpies enlazaba por el aspecto matérico y lírico, incluso metafísico, presente en su obra y especialmente en sus icónicos “muros”. Pero esta clasificación minimizaba otros aspectos, como su faceta objetual. Esto hizo que se le confinara en el área francoespañola y se subrayara más su distancia de los movimientos americanos que su relación con ellos, quedando así oculta gran parte de la dimensión internacional que había logrado. De haberse subrayado este último aspecto, probablemente hubiera alcanzado otros vuelos en la literatura académica.

Del mismo modo que los americanos pronto obviaron las derivas europeas, también entre los críticos españoles se rebajó la importancia de los desarrollos del

¹⁷ “Así como la obra de Tapies sigue siendo muy conocida en Estados Unidos, su prestigio crítico no ha sido tan bueno”.

¹⁸ “La violencia estética de la técnica del collage y la presencia física de los materiales “basura” (...) se ponen de acuerdo para repicar el toque de difuntos de la *belle peinture* en un momento de indecible represión en la patria del artista. Pero aunque el ataque del artista al estado moribundo de la cultura española se negocia a través de la propia pintura, los fragmentos de periódico evocan una dimensión política mucho más amplia”.

¹⁹ “La narrativa estándar sobre Tapies que presenta la exposición del Guggenheim excluye, en la práctica, cualquier tipo de discusión. Sin embargo, como figura poderosa que ha influido en dos generaciones de artistas, y cuya presencia se cierne sobre toda la historia del arte de la posguerra, Antoni Tapies merece mucho más”.

neodadaísmo y su posible influencia en Tàpies. Encontramos un buen ejemplo de ello en el estudio que Alexandre Cirici le dedica en 1973:

En la encrucijada de los primeros años sesenta, cuando en los Estados Unidos el grupo “pop” se lanzaba con furia optimista, como un juego cruel y divertido, al descubrimiento de la morfología vocinglera del mundo industrial y la sociedad de consumo, Tàpies ya había realizado un montón de investigaciones sobre la incorporación del objeto, más allá de la abstracción, cargadas de muchas connotaciones diferentes. Los objetos en los que Tapies, como el «pop», investigaba el rastro humano, no eran los de la sociedad de consumo puesta al día, sino los objetos heredados del pasado. (p. 191)

Con esta distinción buscaba Cirici revalorizar la originalidad y las cualidades de la obra tapiana. Sin embargo, subrayando solo la parte “pop” de las nuevas corrientes americanas, dejaba de lado la huella que el neodadaísmo y el nuevo realismo habían imprimido en el autor catalán. En la misma línea se encuentran otros autores de la época, como Pere Gimferrer (1974) o José Luis Barrio-Garay (1977). Como explica Rodríguez Fominaya (2013), las interpretaciones de estos autores están, lógicamente, muy influidas por la crítica contemporánea de su pintura y por los escritos teóricos del propio Tàpies, redactados en el contexto de las polémicas artísticas del momento (p. 22-24). Sin desmerecer todo lo que tienen de valiosas, es necesario señalar que la distancia actual nos hace percibir con más claridad las similitudes que se dan entre la obra tapiana, al menos en su vertiente objetual, y las corrientes neodadaístas.

Con todo, no siempre ha sido así. Otros autores, como Borja-Villel, aun poniendo el acento en lo propiamente tapiano, en la originalidad, continuidad y coherencia de su trabajo con objetos, también subrayan la relación del autor con el marco artístico internacional en el que desarrolla su obra:

Las semejanzas de la obra de Tàpies con las de sus contemporáneos son numerosas. Un motivo tan frecuente en la obra de Tàpies como la cruz, así como el uso de determinados colores, anuncian aspectos de las obras de Joseph Beuys. (...) Del mismo modo, los resultados obtenidos por Tàpies en obras tales como *Efecto de cuerpo en relieve* (1979) nos recuerdan las *Anthropométries* que durante los primeros años sesenta realizó Yves Klein. No hace falta recordar, por otro lado, que el “graffitismo” de Tàpies es un precedente de la obra de muchos autores posteriores. A pesar de su indudable consistencia, el arte de Tàpies refleja de hecho una actitud receptiva a nuevos modos y estilos (Borja-Villel, 1990, p. 29)²⁰

Borja-Villel se refiere aquí la obra de Tàpies en su conjunto, pero creo que no es casualidad que estas reflexiones formen parte del catálogo *Tàpies. Extensiones de la realidad*, que recoge una exposición sobre esculturas y objetos. Es precisamente en el análisis de la obra objetual donde en los últimos años la crítica se ha replanteado, todavía de manera muy genérica y tentativa, la posibilidad de considerar a Tàpies como artista neodadaísta o conceptual (Macaya, 2016; Godfrey, 2013). Como explica Godfrey, para ello es necesario superar prejuicios historiográficos resultantes de comprensiones demasiado pegadas a los fenómenos puntuales, como la famosa polémica de Tàpies con el arte conceptual de Grup de Treball (Dal Pozzo, 2017;

²⁰ Es también muy interesante a este respecto que en 1964 Melitta Kliege estudiara la relación entre Beuys y Tàpies en *Funktionen des Betrachters: Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*, (Munich: Verlag Silke Schreiber).

Marchán Fiz, 1994, p. 428-432). La distancia nos permite ver hoy que el impulso que cobra la obra objetual de Tàpies a finales de los años 60 abre una nueva etapa de relación entre arte y vida, que ya no tendrá vuelta atrás (Cascales, 2019).

Recientemente, Pérez Segura ha señalado también cómo este momento americano es fundamental para el autor; ineludible al hablar

sobre els seus senyals d'identitat (en la premsa es reafirmava tant el seu caràcter inconfusiblement català com la seva integració en els corrents internacionals); sobre la relació complexa i subtil entre abstracció de postguerra i informalisme, o sobre la permanent incomprensió del públic envers aquests llenguatges, tot sigui dit. En aquesta cruïlla de la contemporaneïtat, on es començaven a deixar veure noves propostes com el minimalisme, l'art pop o la performance, Tàpies va ser una de les grans referències. Sense cap mena de dubte. (Pérez Segura, 2019, p. 67)²¹

Es desde esta perspectiva desde la que he hecho la relectura presente en este trabajo. Es cierto que Tàpies venía trabajando con objetos desde los comienzos de su obra, y que la influencia tanto de las vanguardias históricas como de Brossa fueron fundamentales en sus primeros collages y obras tridimensionales. Pero fue su descubrimiento de los neodadaísmos en Estados Unidos (y su valoración de la escena neoyorkina como nuevo centro del panorama internacional) lo que impulsó de manera definitiva su trabajo con objetos a lo largo de los quince años siguientes, reafirmandole en el uso de objetos cotidianos con huellas de desgaste, llevándole a la experimentación con el lienzo como objeto y desarrollando en estas obras una dimensión social. Este modo de comprender la obra tridimensional de Tàpies entre 1960 y 1975 no resta fuerza a su originalidad o coherencia, ya que su voz propia sigue expresándose con toda su singularidad en estos objetos. Y, sin embargo, gana mucho al poder ser comprendida en todo su valor dentro del panorama artístico internacional que se desarrolló durante aquellos años.

Referencias

- Ades, D. (2013). La obra más temprana de Antoni Tàpies. En *Tàpies. Desde el interior (1945-2011)* (pp. 23–27). Fundació Antoni Tàpies.
- Alloway, L. (1960). Junk Culture as a Tradition. En *New Forms - New Media* (p. sp). Martha Jackson Gallery.
- Barral i Altet, X. (2009). *Abecedari Tàpies*. Base.
- Barrio-Garay, J. L. (1977). Intention, Object and Signification in the Work of Tàpies. En *Antoni Tàpies. Thirty-three Years of his Work (catálogo)* (pp. 3–30). Albright-Knox Gallery.
- Borja-Villel, M. J. (1992). Tàpies. La contemplación del arte. En A. Agustí (Ed.), *Tàpies. Obra completa 3 (1969-1975)* (pp. 9–18). Polígrafa.

²¹ “Sobre sus señas de identidad (en la prensa se reafirmaba tanto su carácter inconfundiblemente catalán como su integración en las corrientes internacionales); sobre la relación compleja y sutil entre abstracción de postguerra y el informalismo, o sobre la permanente incomprensión del público hacia estos lenguajes, todo sea dicho. En esta encrucijada de la contemporaneidad, en la que se empezaban a dejar ver nuevas propuestas como el minimalismo, el arte pop o la performance, Tàpies fue uno de los grandes referentes. Sin lugar a dudas”.

- Borja-Villel, M. J. (1990). Arte y transgresión en la obra de Antoni Tàpies. En *Tàpies. Extensiones de la realidad* (pp. 25–35). MNCARS.
- Bozal, V. (2006). Arte, ideología e identidad en los años del franquismo. *Ondare*, 25, 17–31.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Bürger, P. (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History*, 41: 695–715.
- Cascales, R. (2019). La fructífera relación arte y vida en la obra de Antoni Tàpies. En R. Piñero Moral & R. Cascales Tornel (Eds.), *Arte, acción, experiencia* (pp. 107–120). Sínderesis.
- Catoir, B. (1989). *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa..
- Cirici, A. (1973). *Tàpies: Testimonio del silencio*. Ediciones Polígrafa.
- Cirlot, L. (1983). *La pintura informal en Cataluña: 1951-1970*. Anthropos.
- Craft, C. (2012). *An Audience of Artists: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism*. University of Chicago.
- Crow, T. (2001). *El esplendor de los 60. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía (1955-1969)*. Akal.
- Dal Pozzo, N. (2017). *La Polémica Tàpies y el Conceptualismo catalán 1973-1985*. Universitat de Vic. <http://hdl.handle.net/10854/5238>
- Del Río, V. (2006). El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno. En *Octavas falsas. Materiales de arte y estética 2* (pp. 111–142). Luso Española de Ediciones.
- Dezeuze, A. (2006). ‘Neo-Dada’, ‘Junk Aesthetic’ and Spectator Participation. En D. Hopkins (Ed.), *Neo-Avant-Garde* (pp. 49–71). Rodopi.
- Fernández Urtasun, R. (2020). Concepto y materia: objetos cotidianos en la obra de Joan Brossa y Antoni Tàpies. *Bulletin of Spanish Studies*, 97(3), 379–400. DOI: 10.1080/14753820.2020.1768678. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2020.1768678>
- Fernández Urtasun, R. (2019). *Novel·la* y el libro de artista como género conceptual. En R. Piñero Moral & R. Cascales Tornel (Eds.), *Arte, acción, experiencia* (pp. 43–60). Sínderesis.
- Foster, H. (1994). What’s Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, 70, 5–32. <https://doi.org/10.2307/779051>
- Franzke, A. (1990). Prólogo. En A. Agustí (Ed.), *Tàpies. Obra completa 2 (1961-1968)* (pp. 9–17). Polígrafa.
- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Machado Libros.
- Gimferrer, P. (1974). *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*. Polígrafa.
- Godfrey, T. (2013). ¿Fue Tàpies, a fin de cuentas, un artista conceptual? En Á. Rodríguez Fominaya (Ed.), *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura* (pp. 31–37). Museo Guggenheim de Bilbao.
- Grandas Sagarra, C. (2018). Picasso i Tàpies, presències i relacions en l’espai públic de Barcelona. In C. Rodríguez Samaniego & I. Gras Valero (Eds.), *Modern sculpture and the question of status* (pp. 431–442, 581–585). Universitat de Barcelona.
- Hapgood, S. (1994). *Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962*. American Federation of Arts / Universe Publishing.
- Julián, I. (2012). *Conversaciones con Tàpies*. Barataria.
- Kaprow, A. (1960). Some Observations on Contemporary Art. En *New Forms - New Media*. Martha Jackson Gallery.

- Kaprow, A. (1993). El legado de Jackson Pollock (1958). En *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening* (pp. 41–52). Alpha Decay.
- Lang, M. (2017). Counter Cultural Production: A Militant Reconfiguration of Peter Bürger's 'Neo-Avant-Garde.' *Re-bus. A Journal of Art History and Theory*, 8(Spring), 24-50. Retrieved from <http://eprints.lincoln.ac.uk/id/eprint/24890/>
- Lubar, R. (1995). Tàpies. New York. *The Burlington Magazine*, 137(1105), 271–273. <https://www.jstor.org/stable/886453>
- Macaya, A. (2016). Presencias de lo cotidiano. Objetos y creatividad en el arte moderno y contemporáneo: aproximación al caso de Antoni Tàpies. *BRAC. Barcelona, Research, Art Creation*, 4(1), 50–64. <https://doi.org/10.17583/brac.2016.1831>
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal.
- Martínez, T. (2010). *Alexander Cirici Pellicer. Pionero en la dirección de arte*. Campgràfic.
- Moure, G. (1990). Antoni Tàpies. Los objetos como concreciones del devenir. En *Tàpies. Extensiones de la realidad* (pp. 11–24). MNCARS.
- Penrose, R. (1986). *Tàpies*. Ediciones Polígrafa.
- Pérez Segura, J. (2019). Creure en Tàpies durant els anys cinquanta. En C. Guerra & otros (Eds.), *Tàpies. Biografia d'un compromís* (pp. 53–67). Enciclopèdia Art y Fundació Antoni Tàpies.
- Pérez Segura, J. (2017). La poética de Antoni Tàpies, entre el triunfo y la polémica. En *¡Bienvenido Mr. Carnegie! Arte español en las internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)* (pp. 111–130). Universidad Alcalá de Henares.
- Pericolo, L. (2015). What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later. En V. Stoichita (Ed.), *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*. (pp. 11–31). Harvey Miller.
- Raillard, G. (1989). Prólogo. En A. Agustí (Ed.), *Tàpies, Obra completa, I (1943-1969)* (pp. 9–17). Polígrafa.
- Robinson, J. (2010). Antes de que las actitudes se hicieran forma: los nuevos realismos, 1957-1962. En *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* (pp. 23–39). MNCARS.
- Rodríguez Fominaya, Á. (2013). Objeto y concepto. En Á. Rodríguez Fominaya (Ed.), *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura (1964-2009)* (pp. 19–29). Museo Guggenheim de Bilbao.
- Tàpies, A. (2013). *Tàpies. Desde el interior (1945-2011)*. Fundació Tàpies / MNAC.
- Tàpies, A. (2010). *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Fundació Antoni Tàpies.
- Tàpies, A. (1973). El juego de saber mirar. En *La práctica del arte* (pp. 87–88). Ariel.
- Vásquez, S. (2005). Las tapias de Tàpies. *Palimpsesto*, 5, 198–203.