



El paradigma sonoro y la emergencia del objeto. A propósito de *Porta metal.lica i violí* de Antoni Tàpies¹

Carmen Pardo-Salgado²

Recibido: 5 de septiembre de 2022 / Aceptado: 4 de marzo de 2023

Resumen. El objetivo de este texto es abordar la influencia del paradigma sonoro en la emergencia del objeto en la obra de Tàpies, particularmente en *Porta metal.lica i violí* (1956). La expresión paradigma sonoro hace referencia al paradigma de la resonancia cuyas raíces se encuentran en el tratamiento tímbrico de la música de Richard Wagner y se halla presente asimismo en los presupuestos de W. Kandinsky. Este paradigma va ligado a la preocupación por la materia tanto sonora como visual y su influencia se deja sentir durante una gran parte del s. XX. El nexo entre resonancia y materia se analiza en este texto teniendo en cuenta el contexto teórico que precede al surgimiento de esta obra. Para ello, nos centramos en el texto *La encrucijada del arte* de Arnau Puig y en el interés de Tàpies por la alquimia. Todo ello permite situar *Porta metal.lica i violí* como un *assemblage*, en palabras del artista, que contiene este paradigma sonoro y permite entender la materia en resonancia con el artista y consigo misma. **Palabras clave:** resonancia; materia; *assemblage*; Antoni Tàpies; objeto simbólico

[en] The sound paradigm and the emergence of the object. Regarding Antoni Tàpies' *Porta metal.lica i violí*

Abstract. The aim of this text is to deal with the influence of the sound paradigm on the emergence of the object in Tàpies' work, especially in *Porta metal.lica i violí* (1956). The expression "sound paradigm" refers to the paradigm of resonance rooted in the treatment of timbre in Richard Wagner's music, which is also present in the assumptions of W. Kandinsky. This paradigm is linked to a preoccupation with both sound and visual matter, and its influence has been felt throughout most of the 20th century. The link between resonance and matter is analyzed in this text, taking into account the theoretical context that precedes the emergence of this work. To this end, we focus on the text *La encrucijada del arte* by Arnau Puig as well as on Tàpies' interest in alchemy. This allows us to situate *Porta metal.lica i violí* as an *assemblage*, in the artist's own words, which contains this sound paradigm and helps us to understand matter in resonance with the artist and with itself.

Keywords: resonance; matter; *assemblage*; Antoni Tàpies; symbolic object

Sumario: 1. Introducción: Del paralelismo entre la creación musical y la pictórica. 2. Del paradigma de la resonancia. 3. De la atención a la materia. 4. La irrupción del objeto. 4.1. El cóctel de *Dau al Set* y el cultivo del objeto. 4.2. La materia renovada: *Porta metal.lica i violí*. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ Este trabajo es el resultado de la investigación llevada a cabo en el marco del proyecto I+D "Revisión historiográfica de la obra de Antoni Tàpies desde la perspectiva de la estética de la recepción" (Referencia: PGC2018-096021-B-I00).

² Universidad de Girona
Email: carme.pardo@udg.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4026-9923>

Cómo citar: Pardo-Salgado, C. (2023). El paradigma sonoro y la emergencia del objeto. A propósito de *Porta metálica i violí* de Antoni Tàpies. *Arte, Individuo y Sociedad* 35(3), 771-187. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.83657>

1. Introducción: Del paralelismo entre la creación musical y la pictórica

Cuando el artista Antoni Tàpies se retiraba a su residencia de Campins para pasar un largo periodo siempre llevaba una maleta repleta con los discos que le harían compañía en su taller. En esa maleta se mezclaba la música de Arnold Schoenberg, Alban Berg, Giacinto Scelsi, John Cage, Iannis Xenakis, o Karlheinz Stockhausen. La presencia de estos compositores muestra el conocimiento por parte de Tàpies de las estéticas compositivas contemporáneas. Sin embargo, ni rastro aquí de la música de Richard Wagner o de Johannes Brahms por la que sentía devoción y que lo ha acompañado a lo largo de su vida. Esta ausencia podría ser objeto de múltiples especulaciones, pero tal vez se debiera, sencillamente, a que los compositores románticos se hallaban bien instalados en sus dos lugares de residencia y no era preciso hacerles viajar.

El interés de Tàpies por la composición musical -ya sea la música romántica o la contemporánea-, se enmarca en sus preocupaciones por la gestación de la creación artística. Para el artista se da un paralelismo entre el proceso que conduce a la composición musical y a la plástica, tal y como habían mostrado los planteamientos de Wassily Kandinsky o de Alexander Scriabin. En el ámbito musical, el proceso creativo sigue, para él, el mismo recorrido en las obras musicales de Wagner o de Brahms que en las de Schoenberg o Stockhausen. Esto implica una consideración unitaria del proceso creativo que trasciende los distintos acercamientos estilísticos.

Teniendo en cuenta este trasfondo, este texto plantea la influencia del paradigma sonoro en la emergencia del objeto en la obra de Tàpies, particularmente en *Porta metálica i violí* (1956). Para ello es preciso abordar, en primer lugar, la importancia de la escucha de la obra de Wagner en relación con el paradigma de la resonancia y la preocupación por la materia.

Comprender la presencia de la estética romántica en Tàpies requiere llevar a cabo una suerte de preludio que permita mostrar el interés del artista por la música de Wagner, a quien le rinde varios homenajes a lo largo de su vida. Para entender la relevancia de Wagner es preciso recordar, siquiera brevemente, la llegada de la obra del compositor alemán a Cataluña.

Las narraciones de las óperas de Wagner encuentran buen acomodo en la tradición popular catalana vehiculada por la Renaixença. Estas óperas, consideradas modernas, permiten superar tanto la zarzuela, que se identifica con el gusto madrileño, como la ópera verista importada de Italia y predominante en las temporadas de ópera del Liceu de Barcelona. Las traducciones de las óperas de Wagner al catalán a cargo de Joaquim Pena y Jeroni Zanné colaboran en la cercanía de la obra del compositor con el nacionalismo catalán. Cuando se funda la Asociación Wagneriana en Barcelona (1901), el músico alemán es considerado como un revolucionario y mostrado como el símbolo del modernismo. Ésta es todavía la tradición que Tàpies asume sin entrar en contradicción con las vanguardias musicales de los años cuarenta y cincuenta: en todos ellos se reconoce un germen revolucionario. Esta tradición, anterior al surgimiento del nacionalsocialismo, se afianzaba a través de direcciones orques-

tales como las de Otto Klemperer quien dirigió *Tristán* y *el Anillo* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1921 y 1922 respectivamente. Las innovaciones que este director realizaba en la dirección le llevaron posteriormente, a ser acusado de bolchevismo musical y por supuesto denostado durante el periodo nacionalsocialista.

Para Tàpies, como para muchos otros intelectuales y artistas catalanes como Joan Brossa, escuchar a Wagner es estar en sintonía con las ideas revolucionarias. El artista recuerda en sus memorias las noches que escuchaba con Brossa el viaje de Sigfrido por el Rhin o los fragmentos de la *Walquiria* (Tàpies, 2003, pp. 212-213). Su frecuentación de la música de Wagner es un acicate para la gestación y la comprensión del nuevo arte. No estaban errados pues, como explica Makis Solomos, el compositor alemán fue de los primeros en usar la orquesta como un sintetizador, y las fusiones instrumentales que propone constituyen verdaderos timbres inauditos (Solomos, 2013, p. 44). Sin duda ambos escucharon con fascinación el sonido de los yunques que -en el interludio instrumental entre la segunda y la tercera escena de *El Oro del Rhin-*, dejan oír esa ampliación tímbrica tan insólita de la orquesta. En Wagner esta introducción de los yunques tiene que ver con una investigación tímbrica que es fundamental en la música romántica y en particular en la orquestación, y que resultará vital para el desarrollo de la noción de resonancia. Es posible que fueran esos mismos yunques los que después llevaran a Tàpies a la escucha de las sirenas de *Ionisation* para 13 instrumentos de percusión de Edgar Varèse (1930-31), donde también aparecen dos yunques.³

Del amor por Wagner deja Tàpies constancia en su *Homenatge a Wagner* (1969); el libro *Carrer de Wagner* con poemas de Brossa y aguafuertes de Tàpies (1988) y el díptico *Urbilder* (1988).

2. Del paradigma de la resonancia

El paralelismo en el proceso que conduce al acto creativo en música y pintura encuentra para Tàpies un primer referente en los planteamientos de Kandinsky o de Scriabin. Se podrían añadir, en ese contexto, a Frantisek Kupka o Paul Klee desde la pintura y a Ivan Wyschnegradsky desde la música. Pero escuchemos a Tàpies:

Pero la audición y el estudio de los compositores musicales me estimulaban también en el sentido de darme confianza en aquel hábito que fui adquiriendo con los años de transformar mentalmente las emociones en determinadas formas, determinados colores y determinadas texturas, de la misma manera que los compositores las transforman en sonidos, melodías o armonías determinadas. Los artistas de la Bauhaus, especialmente Kandinski, hasta cierto punto, habían hablado ya de este paralelismo y, a su manera, lo habían sistematizado. Y tengo entendido que ya anteriormente el compositor ruso Scriabin había hecho también experimentos en este sentido, que Kandinski indudablemente debió conocer (Tàpies, 2003, p. 364).

Ciertamente Kandinsky menciona a Scriabin en su artículo *Sobre la composición escénica* (1912), publicado en *El Jinete Azul*, donde el pintor concluye que lo que

³ Tàpies y Tapié visitaron al músico cuando estuvieron en Nueva York en 1961. La iniciativa de esta visita bien pudo ser una sugerencia de Joan Miró quien tenía con Varèse relaciones de amistad y proyectos comunes (Tàpies, 2003, p. 387).

tienen en común música y pintura son las vibraciones (Kandinsky y Marc, 1989a, p. 180). Estas vibraciones que producen los colores y los sonidos son de tipos distintos pues la materia –pictórica y musical–, es diferente, pero ese común sustrato justifica, para la concepción del momento, la correspondencia entre las artes. Esta correspondencia se sustenta en la consideración de que el alma humana es el punto común de unas vibraciones que se expresan de distinto modo según la materia empleada. Se recordará que Kandinsky explicaba la relación entre las vibraciones del alma y las de la obra de arte a través de la noción de resonancia. El ejemplo que utiliza es el de los instrumentos de música que, situados en cercanía, vibran cuando uno de ellos es tocado (Kandinsky, 1983, pp. 57–58). Estas resonancias no quedan delimitadas al alma y la obra de arte, sino que se amplían a toda la materia que compone el mundo: “la materia muerta es espíritu viviente” (Kandinsky y Marc, 1989b, p. 159).

En el ámbito musical la noción de resonancia va ligada a la de timbre. La atención al timbre permite centrarse particularmente en el sonido y, durante la primera mitad del siglo XX, contribuye a desbancar a las alturas –las notas–, de su lugar privilegiado en la composición. Esto significa que, para la composición y la escucha, la preeminencia no se encuentra del lado de la nota musical sino de la resonancia que esta produce. Se atiende a los sonidos que la nota contiene, a la onda expansiva sonora. La escucha no queda reducida al reconocimiento del sonido como identidad; es decir, la nota musical. Esta noción de resonancia, compartida en la literatura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, da lugar a la analogía entre el lenguaje formal –en la lógica y en la composición pictórica– y la resonancia musical.

El paradigma de la resonancia encuentra sus raíces en el tratamiento tímbrico de Wagner y se deja sentir en la música electrónica de Stockhausen, pasando por obras como *Farben* de Schoenberg, por ceñirnos solamente a los músicos que Tàpies escucha.

En Tàpies la resonancia se deja sentir a través de la sintonía con algunas obras del pasado:

Sea como sea, la sintonía que experimentamos con ciertas obras del pasado parece realmente provenir de una resonancia a través del espacio y del tiempo, pero una resonancia, como recuerda Marie-Louise von Franz siguiendo a Jung, que, además de las estructuras de cada época, “también hacen subsistir la suma de estructuras psíquicas universales que compartimos con toda la humanidad”. En consecuencia, puede afirmarse que la nueva cultura es como un bloque bifronte que, por un lado, absorbe algunas obras, tradiciones y creencias antiguas y, por otro, da un salto en el vacío, visionario, instintivo, hipotético (Tàpies, 1999, p. 47).

Para estos admiradores de Wagner -Jung y Tàpies-, la resonancia, que atraviesa tiempo y espacio, proviene del interior de las estructuras psíquicas universales y de las propias de cada época. Por ello, la nueva cultura aparece para el artista como ese bloque bifronte que toma de la tradición y, al mismo tiempo, debe saltar al vacío para sentir y gestar las resonancias que le corresponden como época. La resonancia se deja sentir en lo material y en lo psíquico. Esta resonancia, explica el artista, puede alcanzar también al público (Del Arco, 1955; retomado en Tàpies, 1996, p. 66).

La noción de resonancia supone otra consideración de la materia.

3. De la atención a la materia

En el pensamiento griego clásico la materia (hylé) es *arythmos*, es decir, informe. La materia, siguiendo la tradición aristotélica, precisa de la forma para alcanzar su plenitud. Esto supone que la materia es, en gran medida, pasiva. Esta concepción es modificada durante la modernidad cuando se produce una focalización sobre el nivel del material que va a superponerse al nivel del lenguaje y de la forma (Solomos, 2013, p. 282). Los descubrimientos de nuevos sonidos y de materiales inéditos en el ámbito pictórico se hallan en consonancia con este predominio que se da de la materia y de la resonancia. Ambos contribuyen a destacar el carácter físico de la composición artística.

Desde la noción de resonancia, la materia revela su carácter interno que da lugar a la forma. En este sentido, se ha citado *Farben* que surge a partir de un agregado de cinco colores sonoros de distintos instrumentos y cuyo efecto de resonancia se denomina timbre. En el ámbito pictórico, sería preciso tener en cuenta la estética científica que se halla en los orígenes de la abstracción, así como la incidencia que supone para la pintura tomar la música como modelo. Se recordará en este sentido, la noción de color como vibración y el modo en que sus combinaciones lo alejan de los nexos con la mimesis. A partir de esas combinaciones, que tienen en cuenta la vibración, se genera la forma de la obra. Como explica Robert Delaunay respecto a su serie *Fenêtres* (1912):

Los colores: siendo medibles, se distribuyen sobre la superficie del cuadro, que es la sola referencia para el conjunto del trabajo [...] el color, siendo una medida en vibración según tal o cual intensidad, en función de su vecindad y de su superficie, en sus relaciones con todos los colores (Delaunay citado en Rousseau et al., 2003, pp. 23-24).

En consecuencia, la materia no se considera pasiva, y es reconocida como activa en su relación con la forma y con el sujeto. Esto es particularmente relevante en lo que atañe a la experimentación de la percepción formal que Tàpies realiza desde los primeros años 50 (Tàpies, 2003, pp. 299-306). La problemática se centra, en esos años, en la extracción de la forma a partir de lo que no es copia de lo natural, lo intrínseco de la materia. La materia, como se explicita en sus lecturas de Bertrand Russell, es menos material de lo que se le supone, del mismo modo que el espíritu también es menos espiritual de lo que en principio le es asignado. En consecuencia, es preciso conceder que la distinción entre espíritu y materia no es, siguiendo a Russell, metafísicamente defendible (Tàpies, 2003, p. 300). Desde este planteamiento, pueden comprenderse las quejas del artista ante su asignación al arte informal.

Sus indagaciones en la materia portadora de la forma se ponen en relación con sus descubrimientos en el ámbito musical:

Fue entonces cuando se publicaron los primeros discos de música concreta y electrónica. ¡Qué descubrimientos! Evidentemente, en las búsquedas de nuevos sonidos existía, como he dicho, un gran paralelismo también con mis búsquedas de nuevos materiales, y por ello he sentido que coincidía muchísimas veces con diversos compositores al encontrar “calidades texturales” que nos despiertan sensa-

ciones y mundos muy semejantes. Así me lo confirmó el compositor Stockhausen, cuando en una ocasión vino a visitarme al estudio.

Le pareció que algunos cuadros míos tenían un sentido muy semejante al de obras suyas -sobre todo los hechos como bloques o formas únicas, pero trabajados por dentro. De todos modos, también la música concreta, con la incorporación de sonidos “naturales”, coincidía con aquella idea de la licitud de hacer servir imágenes figurativas en determinados momentos (Tàpies, 2003, pp. 364-365).

Señala Tàpies el paralelismo entre su búsqueda de nuevos materiales y los nuevos sonidos. En los años 50, estos sonidos son para Tàpies los de la música concreta que había iniciado su andadura en 1948, el año del primer *Concert de Bruits* de Pierre Schaeffer en el *Club d'essai* de la radio de París. Esta música incorpora lo que Tàpies denomina sonidos “naturales”. Con esta denominación, el artista se refiere a los sonidos que no estaban con anterioridad en el universo musical, como por ejemplo los sonidos de la vida cotidiana: el ruido de las cacerolas o el sonido de un tren llegando a la estación. Tàpies sitúa estos sonidos en paralelo con la introducción de imágenes figurativas de modo ocasional. El pintor se refiere a las imágenes de corte surrealista que utilizaba a finales de los años 40, aunque no hay que olvidar que en esos mismos años ha iniciado su exploración de la textura y la expresividad de la materia. Los sonidos “naturales” de la música concreta se hallaban en concordancia con el uso que, previamente, los surrealistas y los dadaístas hacían de los objetos que eran desplazados de su función habitual. No obstante, en el caso de la música concreta no se trata de un desplazamiento que tiene por objeto modificar el significado del sonido al ponerlo en otro contexto.

En la música concreta se utiliza cualquier sonido -sea musical o no- que previamente ha sido grabado y por tanto extraído de su fuente originaria. Después, mediante una *epojé*⁴ es escuchado para extraer de él su configuración interna, lo que puede conducir a otro tipo de percepción formal. El sonido natural, pero también el musical, pasa a convertirse -en la música concreta- en objeto sonoro. Esta atención a la estructura interna del sonido -que es primordial en la música concreta-, nos devuelve a ese interés por la resonancia que antes se señalaba y afirma la convicción de que la materia no es inerte.

Del mismo modo que cualquier sonido en la música concreta puede convertirse en objeto sonoro, también cualquier objeto que el artista utiliza en su obra puede devenir un objeto pictórico o escultórico.

4. La irrupción del objeto

En la introducción a su artículo *Los objetos de Antoni Tàpies y el neodadaísmo (1960-1975)*, Rosa Fernández-Urtasun da cuenta de las exposiciones realizadas hasta el momento sobre esta cuestión. Allí recuerda la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Tàpies. Extensiones de la realidad* (1990). Le siguen *Tàpies desde el interior* (1945-2011), organizadas por el MNAC y la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona) y *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura (1964-2009)*, en el Museo

⁴ El término *epojé* designa la suspensión de juicio necesaria para escuchar los sonidos desligados de la causa que los producen. Schaeffer toma el término de la fenomenología de Edmund Husserl.

Guggenheim de Bilbao (ambas en 2013). Desde entonces, se lamenta Fernández-Urtasun, no se ha avanzado mucho en la investigación, aunque destaca el artículo de Albert Macaya *Presencias de lo cotidiano. Objetos y creatividad en el arte moderno y contemporáneo: aproximación al caso de Antoni Tàpies* (2016); el capítulo de Carme Grandas Sagarra *Picasso i Tàpies, presències i relacions en l'espai públic de Barcelona* en *Modern Sculpture and the Question of Status* (2018), y añadimos los propios artículos de Fernández-Urtasun, el mencionado (2021) y *Concepto y materia: objetos cotidianos en la obra de Joan Brossa y Antoni Tàpies* (2020).

Profundizando en esta temática, abordada aquí desde el paradigma sonoro, se atiende a una obra que Fernández-Urtasun califica como “anomalía” y que se halla ausente de la acotación realizada para la exposición del Guggenheim; se trata de *Porta metàl·lica i violí* (1956).

El argumento de Fernández-Urtasun para calificar esta obra de anomalía es el que sigue:

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, 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). (Fernández-Urtasun, 2021, pp. 883-884)

Ciertamente esta obra surge de la invitación de Alexandre Cirici, fundador de la agencia de publicidad Zen, para decorar el escaparate de la sastrería Gales en Barcelona, pero también es cierto que el artista la mantiene posteriormente como obra. No se considera aquí que el hecho de ser expuesta y pensada primero para un escaparate la convierta en instalación -en su acepción actual-, sino que la decisión de conservarla y el momento en que se realiza bien valen interrogarla de nuevo y plantear ahora la cuestión desde el lugar que esta obra supone en su práctica experimental. Para llevar a cabo esta labor, y teniendo en cuenta el paradigma de la resonancia y la preocupación por la materia, nos situaremos primero en un texto de Arnau Puig publicado en la revista *Dau al set*. En segundo lugar, atenderemos a la noción de *assemblage*.

4.1. El cóctel de *Dau al Set* y el cultivo del objeto

Dau al Set se forma en Barcelona en 1948 y sus planteamientos se difunden en la revista del mismo nombre que se publica hasta 1953. Desde su fundación se muestra como un planteamiento diferente al que existía en la Cataluña de la época, una tradición que, como explica Lourdes Cirlot,

“entroncaba con el impresionismo, el fauvismo y un cierto esquematismo pica-siano” (2008, p. 64). El grupo está integrado por el poeta Joan Brossa, el ensayista Arnau Puig y el poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot (a partir de 1949), y los pin-

tores Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart y Jaume Tharrats. Continuadores de los planteamientos de la revista *Algol* (1946) –fundada por Brossa y que cuenta con un solo número–, están cercanos al surrealismo con tintes dadaístas, y como solía ocurrir por entonces, no eran realmente un grupo unitario. Esto no impide que, como explica Enrique Granell, puedan señalarse aspectos comunes, como por ejemplo la influencia de Joan Miró y de Paul Klee, o de Max Ernst (Granell, 2008, p. 43). Se añadiría el interés por la alquimia, la magia y el esoterismo. En este ámbito, se enmarcan por ejemplo las visitas que Brossa, Cirici y Tàpies, realizaban a Josefa Tolrà, una médium de Cabrils que en estado de trance dibujaba, escribía poemas y daba charlas de filosofía y de poesía. La primera exposición de la obra de esta médium se realizó en la Sala Gaspar de Barcelona en 1956 y fue organizada por Cirici. El interés por la magia y el esoterismo era compartido asimismo por el Club 49 con quienes compartían actividades, como la edición de tres de los números de la revista *Dau al Set*, o los dibujos de los programas del Club 49, entre otros.

En referencia a la revista, Tàpies señala que los tres primeros números -marcados por la influencia de Brossa-, son de carácter renovador y creativo. Después se la hace suya Tharrats y no le parece tan creativa.

El número de octubre-noviembre-diciembre de 1949 contiene el texto de Arnau Puig *La encrucijada del arte* dedicado a la obra de Tàpies, Ponç y Cuixart, e ilustrado con una obra de cada pintor.⁵ En diciembre del mismo año los tres participan en el Instituto Francés de Barcelona en una exposición organizada por Cobalto 49.

El tema que desarrolla Puig en su texto es lo que denomina el “cultivo del objeto”. Este “cultivo” se presenta como “un canto a la apoteosis del color” que, matizando los objetos, hace que dejen de lado su valor concreto –su uso o finalidad–, “para transubstanciarse en unos conceptos que son la expresión de una melancolía intelectual por lo ya ido” (Puig, 1949, p. 2). Interesa destacar aquí la alusión a este proceso de transubstanciación por el que los objetos abandonan la cadena del uso y escapan del mundo factual para devenir conceptos expresivos. Podríamos dejar aquí la explicación y considerar entonces que se encuentra en germen lo que será después el arte conceptual. Sin embargo, si atendemos al final del texto citado, el hecho de que estos conceptos aparezcan como “la expresión de una melancolía intelectual por lo ya ido”, al tinte conceptual es preciso añadir la estética de las ruinas del Romanticismo alemán. El concepto está atravesado por esa melancolía que muestra la indistinción entre lo espiritual y lo material y que se aviene con una consideración de la materia activa y resonante.

El cultivo del objeto implica una temporalidad en la que el objeto, al ser arrancado del tiempo-espacio en el que usualmente aparece, puede ser percibido de un modo que lo dota de otro peso. La transubstanciación es el desplazamiento o transformación de un peso o substancia a otro peso. En esa temporalidad, se produce una suerte de regresión del objeto a una materialidad que contiene todo lo que previamente ha sido. Más allá de la forma en la que se presenta, el objeto ofrece lo que lo ha acom-

⁵ El texto pertenece a lo que el mismo Puig señala como primera etapa de la revista que destaca por el predominio del pensamiento y el existencialismo y temporalmente comprende de septiembre de 1948 a diciembre de 1949. La segunda etapa (1950-1952), se caracteriza, siempre según Puig, por la poética y la visualidad de Ponç y Brossa. Finalmente, la tercera etapa (1953-1956), dirigida por Tharrats y con la apertura a artistas nacionales e internacionales (Puig en Giralte-Miracle, 2011, p. 40).

pañado o revestido, En consecuencia, la presencia del objeto contiene los modos en los que ha sido habitado: su resonancia.

Del mismo modo que la atención al timbre revela la resonancia que encierra la nota musical, también la atención a la expresividad que atraviesa el objeto muestra su transcendencia espacio-temporal y la carga que lo habita.

La temporalidad de la nueva mirada que se gesta es una temporalidad desarticulada. Puig lo explica de este modo:

El mundo que nos da Tapiés es el mundo de la responsabilidad espiritual que asiste a cada partícula material, y, todos los elementos que aparecen están trazados a imagen y semejanza del alma de estos elementos. Por esto la forma concreta casi no existe en su obra y es que el interior de los objetos no acepta el verse tratado a través de un molde que ya no es el suyo puesto que una necesidad le ha impulsado a abandonarlo y presentarse acorde al ambiente creado (Puig, 1949, p. 15).

El “alma de estos elementos”, de cada partícula material, no se aviene con la dotación de la forma en el sentido aristotélico. Si la forma concreta apenas existe en la obra de Tapiés, explica Puig, es porque ha alcanzado a percibir los objetos de un modo que hace que se diluya su contorno, su dibujo, y aparezcan según un carácter interno que se impone necesariamente sobre la forma externa. En este sentido, Tapiés se halla en consonancia con Wagner quien, casi cien años antes, explicaba que la verdadera melodía es manifestación de un organismo interior y, en consecuencia, su forma debe responder a su esencia íntima (Wagner, 1995, p. 132).

Estas búsquedas en las que el cultivo del objeto es fundamental, se pueden seguir en algunas obras como *Figura sobre fusta cremada* (1947), donde sobresale el valor de esa madera que ha sido sometida a un proceso de degradación, o en el collage *Creu de paper de diari* (1946), donde el espacio-tiempo cotidiano irrumpe. Finalmente, se debe mencionar *Capsa de cordills* (1946), en la que los objetos carecen de soporte pictórico.

4.2. La materia renovada: *Porta metàl·lica i violí*

Entre la publicación del texto de Puig y la creación de *Porta metàl·lica i violí*, pasan siete años. En 1950 el pintor realiza su primera exposición individual en las Galeries Laietanes de Barcelona, recibe una beca del gobierno francés y realiza una estancia en París de la que regresa en el segundo semestre de 1951. Empieza asimismo su proyección internacional: la XXVI Bienal de Venecia (1952); el certamen del Carnegie Institute de Pittsburgh el mismo año; la exposición en la Martha Jackson Gallery (1953); su participación en la XXVII Bienal de Venecia y en la exposición *Reality and Fantasy 1900-1954* (Walker Art Center, Minneapolis) ambas en 1954; y tiene lugar su primera exposición individual en París (Galerie Stadler, 1956). A este listado no exhaustivo se añadiría su fructífero encuentro, en 1955, con Michel Tapié en París y su conocimiento más pleno del expresionismo abstracto norteamericano.



Figura. 1. Antoni Tàpies, *Porta metal·lica i violí*

Fuente: <https://fundaciotapies.org/la-colleccio/obres/?o=77>

Porta metal·lica i violí está catalogada en la Fundació Antoni Tàpies en la sección de Objetos y Esculturas. Es importante destacar este hecho dado que se trata de una obra que, tal vez por su origen, no es tenida en cuenta en los análisis realizados sobre la obra objetual y escultórica del artista. La exposición *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura (1964-2009)* realizada en el Guggenheim de Bilbao (2013-2014) y comisariada por Álvaro Rodríguez Fominaya, sitúa estos trabajos a partir de mediados de los años 60.

La incorporación de objetos en la obra de Tàpies ha sido entendida siguiendo distintas aproximaciones. Albert Macaya recuerda que, a tenor de la interpretación más generalizada, los objetos supondrían la trascendencia de lo humilde y la unidad entre lo espiritual y lo material. En este sentido, Macaya destaca las afirmaciones de Gloria Moure para quien sus obras objeto se hallan cerca de la experiencia inmediata y de Manuel Borja-Villel para quien los objetos en la obra de Tàpies aparecen en su puro estar-ahí.⁶

⁶ Pero para Macaya se pueden hacer también otras aproximaciones si se tiene en cuenta los nexos del artista con el informalismo europeo, con las corrientes neodadaístas, el arte povera de los años 60 y 70 y las tendencias conceptuales. Para apoyar esta aproximación Macaya se refiere a Godfrey (2013), quien defiende la voluntad conceptual en el objeto, y a Potrc (2013), quien relaciona las obras objetuales con algunas de las propuestas presentadas en la exposición comisariada por Harald Szeemann, *When attitudes become form*. Se añade todavía para Macaya, los nexos que Borja-Villel establece entre el Tàpies de la madurez, el arte povera italiano y el post-minimalismo americano. Sin olvidar las corrientes simbolistas o místicas destacadas también por Borja-Villel (Macaya, 2016, pp. 59-60).

Ese puro estar-ahí es trabajado por el artista en un proceso que para Borja-Villel se emparenta con el interés del artista por la alquimia:

En la tradición alquímica, el campo arado, el agua y la serpiente están relacionados con el hecho de que la tierra se renueva. Es en este sentido en el que las franjas paralelas de *Porta metàl·lica i violí* (Puerta metálica y violín, 1956) y la tierra de *Terra i pintura* (Tierra y pintura, 1956) devendrían coherentes entre sí y consistentes con el resto de la producción del artista. El uso de materiales pobres o tradicionalmente considerados antiestéticos, como una vieja puerta metálica, un violín desvencijado o un montón de tierra, también tiene que ver con todo esto, ya que se trata precisamente de mostrar la espiritualidad existente en lo más bajo. Tàpies se concibe a sí mismo como un alquimista. El violín sobre la puerta de metal nos habla de que a lo material se le confiere un carácter espiritual y bello (la belleza «musical» que tiene un objeto en apariencia cacofónico y feo); y la X tan característicamente tapiana, que cruza dicha puerta, refuerza la presencia del artista como demiurgo conferidor de vida a lo inanimado (Borja-Villel, 1990, s.p.).

Este interés era compartido por muchos artistas que, durante la primera mitad del siglo XX, habían puesto en cuestión la racionalidad, y encontraban en la amalgama de tendencias espiritistas y teorías psicológicas, un acercamiento a la creación artística y a la percepción que les permitía trascender lo visto y/o escuchado. Entre estos artistas encontramos a representantes del surrealismo como André Breton o Max Ernst quienes más tarde se marcharon a Estados Unidos (Warlick, 2001, p. 23).

La comprensión de la materia en Tàpies, tal y como se ha ido desarrollando en este texto, concuerda con la tradición de la alquimia. En una entrevista el pintor se había referido a su interés por los textos de Enrique de Villena (1384-1424) sobre alquimia y ciencias ocultas (Borja-Villel, 2014, p. 21).⁷ Y en su libro *Valor del arte*, dedica un capítulo a “El modelo alquímico”, estableciendo el paralelismo entre arte y alquimia a partir de su lectura de *El hombre y sus símbolos* de C.G. Jung y de *La alquimia asiática* de Mircea Eliade. Ambos, siguiendo la tradición alquímica, hacían referencia a una “vida de la materia” (Jung en Harris y Woolfson, 2016, p. 249) que habría sido olvidada con la adopción del modelo científico. La alquimia devuelve al ser humano al universo simbólico que siente y piensa el mundo como “vivo” y “abierto”. Por ello, como explica Eliade, un objeto nunca es solamente lo que vemos ante nuestros ojos sino también un signo o un sustrato de otra cosa (Eliade, 1962, p. 143).

Porta metàl·lica i violí, se sitúa en lo que Macaya denomina la interpretación más generalizada, la que tiene en cuenta la alquimia y, en concordancia también con el paradigma de la resonancia, considera la materia como algo vivo. En el caso de la alquimia, la materia es además significativa.

El origen de esta obra es conocido. Cirici, fundador de la empresa de publicidad Zen, ofrece a Tàpies, Brossa, Cuixart, Josep Maria Subirachs y Leopold Pomés, sen-

⁷ Pere Guimferrer señala la tradición medieval catalana de la alquimia en Tàpies. Se refiere al ya citado De Villena, a Arnau de Vilanova (1238-1311) y a Ramón Llull (1232-1316) (Ainaud, 1986, p. 64). En línea con este misticismo medieval y más tarde oriental, Ballester explica que para Tàpies la sustancia de una obra de arte es algo mágico y espiritual. Esto implica una consideración trascendente de los materiales que se muestra en las afinidades entre música y pintura en la obra de Tàpies (Ballester, 2016, pp. 411-432).

dos escaparates de la sastrería Gales en el Passeig de Gràcia nº 32 de Barcelona para exponer su obra en la campaña de Navidad. Esta propuesta se enmarca, plenamente, en el diálogo establecido entre arte y publicidad desde finales del s.XIX. Se recordará a este respecto que, después de la primera guerra mundial, los colores del cubismo se encuentran en los objetos publicitarios. Y lo mismo ocurre con el surrealismo, tal y como explica René Magritte quien llega a calificar a este movimiento como empresa de publicidad (Tackels, 1999, p. 78 y Magritte en Virilio, 1989, p. 28).

La misma presentación de los escaparates de Gales en *Destino* (15 de diciembre de 1956) atestiguaba su objetivo artístico: *Los 5 pesebres volantes de los escaparates presentan en Barcelona el Arte Nuevo*. Este objetivo no se reducía al ámbito estético, sino que pretendía tener también un alcance social. En el anuncio de *Destino*, Cirici añade este texto a la obra de Tàpies: “No encuentran posada. El egoísmo es la cortina de hierro que deja la poesía en la calle” (Cirici en Martínez, 2010, p. 159). Todo conduce a concebir el violín como esa poesía que se ha quedado en la parte de fuera de la puerta metálica. Se podría aventurar que es un mensaje para el público de la sastrería. La sastrería Gales había sido inaugurada en 1943 y su público estaba compuesto por la burguesía del momento. Vestirse en Gales era un signo de distinción.

En este contexto, Tàpies propone lo que él mismo denomina un *assemblage*: una puerta ondulada, típica de los comercios barceloneses y un violín tan viejo como la puerta, sin su arco y con algunas cuerdas rotas.

El significado de estos objetos puede ser interpretado en relación con la sastrería y particularmente con la Barcelona de la época, tal y como explica Saramaya Pellety en su artículo *Porta metàl·lica i violi : du rebut à l'absolu. Résonances rituelles et rythmiques de l'objet urbain dans un assemblage de Antoni Tàpies*. Pero esto no debe hacer olvidar que el artista reconstruye la obra en su taller y la suma a su colección de obra realizada. Por ello, y ciñéndonos a la cuestión del cultivo del objeto y de las resonancias de la materia en esta obra, vamos a centrarnos en lo que implica que la obra sea planteada como un *assemblage*.

El término -en su acepción artística-, se remonta a Jean Dubuffet quien en los años 50 crea collages de alas de mariposas a los que denomina *assemblages* de hue llas. A nivel formal, habría que retrotraerse a los collages cubistas de Pablo Picasso (1912-1914), y a los *readymades* de Marcel Duchamp (1913). En 1918, Kurt Schwitters crea collages y *assemblages*, una técnica que denomina merz. En los años 20, en París encontramos a Alexander Calder, José De Creeft, o a Picasso realizando obras tridimensionales a partir de objetos encontrados. Los *assemblages* se hallan también en la base de los objetos surrealistas como el *Indestructible Object* de Man Ray (1923). En Catalunya Joan Miró había realizado *L'objet du couchant* (1935-1936), obra que entusiasmó a Breton. En los años 50 y 60 el *assemblage* se extiende y artistas como Jasper Johns o Robert Rauschenberg, crean sus esculturas utilizando objetos encontrados.

En su combinación, el violín y la puerta no son los objetos de las naturalezas muertas del cubismo. Tampoco son un *ready-made* que ha sido subvertido. Se trata del encuentro de dos realidades distintas, como ocurre en el surrealismo, pero este encuentro está atravesado por la resonancia que se produce primero en la propia obra y después también en el espectador, al situar los dos objetos en una cercanía que no responde a su funcionalidad. El *assemblage* activa el ámbito de lo poético. El significado oculto de los objetos -siguiendo la tradición alquímica-, se percibiría a través de la resonancia. Violín y puerta entran en resonancia para trascender una objetualidad

que los reduciría a su facticidad. Lo importante en este *assemblage* no es tanto el espacio en el que se sitúan como lo que el propio *assemblage* crea.

El *assemblage* implica la imbricación de la materia con el espíritu y en este sentido, recoge lo expuesto por Puig en el cultivo del objeto, al tiempo que, como se ha explicado, supone la noción de resonancia al concebir esos objetos exudando su habitar en un tiempo y espacio que los trasciende.

El *assemblage* permite forjar y dejar sentir la resonancia entre los objetos y, en consecuencia, no tiene un carácter realista sino poético. El artista se convierte en un ensamblador que hace mutar las materias físicas de los objetos a través del carácter poético que el ensamblaje potencia. Su presencia queda bien marcada con su firma: la característica X.

Por todo ello pensamos que, en Tàpies, la acción del artista, su trabajo poético, predomina sobre lo que sería una relación renovada con el medio. La inclusión de la obra en el museo así lo atestigua. En este sentido, esta obra se distinguiría de las características dadas al *assemblage* en 1961 por William Chapin Seitz en el catálogo de la exposición que sobre este tema comisarió para el Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Seitz pone el acento sobre la acción renovada sobre el medio que estas obras suponen:

La actual tendencia al ensamblaje debe al menos tanto al expresionismo abstracto (con sus componentes dadaístas y surrealistas) como al dadaísmo directamente, pero su orientación es muy diferente: marca un cambio desde un arte subjetivo y fluidamente abstracto hacia una renovada asociación con el entorno. El método de yuxtaposición es un vehículo apropiado para los sentimientos de desencanto con el hábil idioma internacional en el que ha tendido a convertirse la abstracción vagamente articulada, y los valores sociales que esta situación refleja (Seitz, 1961, p. 87).⁸

Por otra parte, el hecho de que los objetos presentados estén desvinculados y desplazados de su uso habitual, podría hacer pensar en la obra como un precedente del arte povera representado por Mario Merz. Pero consideramos con Borja-Villel que el lugar desde el que parte Tàpies es otro:

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

La resonancia entre el objeto y la subjetividad creadora es fundamental en Tàpies. La vida de los objetos en *Porta metàl·lica i violí* es transmutada con su *assemblage*, pero los objetos no han sido aniquilados. La expresividad de la materia pasa a través de la subjetividad del artista quien actúa como un alquimista que se complace en plantear nexos que usualmente pasan inadvertidos. Por ello, esta obra no remite

⁸ Traducción de la autora.

ni al arte povera, ni al *assemblage* en sentido estricto. Tampoco es deudora de una corriente neodadaísta que será lejana en este momento para Tàpies.⁹

El violín y la puerta metálica han dejado de ser un instrumento musical y un objeto técnico respectivamente, para ser objetos que condensan su pasado; que contienen las manos y los gestos de aquellos que los tocaron. El artista recupera en su ensamblaje su diálogo con el material. Pero esto no debe conducir a intentar situar a Tàpies en línea con las corrientes del nuevo materialismo. Para él, el artista tiene que expresarse y si la materia es expresiva, ésta debe pasar por su espacialización y/o temporalización en la obra de arte a través de las emociones del artista. La mirada antropocéntrica que en la actualidad quiere ser contestada a través del posthumanismo y la nueva materialidad, en Tàpies no tiene cabida.

La puerta y el violín no son figuras sino fuerzas que transportan la expresividad que el artista ha captado en las resonancias de la materia. Su presentación espacial es la forma en la que esas fuerzas han sido transmutadas. Los tiempos que las melodías del violín crearon; los tiempos que la apertura y el cierre de la puerta metálica anunciaban, han sido transmutados en una tensión espacial que deja sentir con su presencia la condensación de todos esos tiempos pasados que esos objetos, ya viejos, acumulan.

Si aceptamos “el juego de saber mirar” que el artista propone, y se contempla la pieza como quien va a un concierto, asistimos al ensamblaje de unas formas visuales en un fragmento del espacio y el tiempo.

¡Mirad, mirad a fondo! Y dejáros llevar plenamente por todo cuanto hace resonar dentro de vosotros lo que nos ofrece la mirada, como quien va a un concierto con el vestido nuevo y el corazón abierto con la ilusión de escuchar, de oír sencillamente con toda la pureza, sin querer a toda costa que los sonos del piano o de la orquesta hayan de representar forzosamente un determinado paisaje, o el retrato de un general, o una escena de la historia. A menudo se querría reducir la pintura a esta mera representación.

Aprendamos a mirar como el que va a un concierto. En la música hay formas sonoras compuestas en un fragmento de tiempo. En la pintura formas visuales compuestas en un pedazo de espacio (Tàpies, 1973, pp. 87-88).

En ese ensamblaje, la materia adquiere, para Tàpies, unas resonancias que pueden llegar al alma del contemplador. En esta experiencia, se desdibujan los límites entre lo espiritual y lo material, como ocurre cuando los sonidos en un concierto atraviesan al oyente.

Porta metàl·lica i violí termina su proceso de *assemblage* con la mirada y la escucha de aquellos que contemplan la obra en el museo, alejada hoy del contexto que la acogió en el escaparate de la sastrería Gales. Las resonancias que esas materias operan en relación con el espectador son múltiples y acogen los sonidos inéditos que pueblan el imaginario sonoro de estos tiempos.

⁹ En este punto discrepamos de Fernández-Urtasún para quien la obra va en la dirección del neodadaísmo y el arte conceptual (2020, p. 392). Nosotros pensamos que difícilmente Tàpies puede adscribirse al neodadaísmo por todo lo expuesto. El tratamiento del objeto en Tàpies, en esta primera etapa, no concuerda con la mala interpretación que, según él, hacen del nexo arte-vida la nueva corriente del dadaísmo (Tàpies, 2003, p. 370). A ello se añade, insistimos, que la importancia del sujeto creador en Tàpies lo aleja de esta posición.

Porta metàl·lica i violí prosigue hoy sus resonancias forjando conciertos y des-conciertos en la sala de un museo.

5. Conclusiones

El interés de Tàpies por la composición musical se enmarca en sus preocupaciones por la gestación de la creación artística. Por ello, es necesario atender al paradigma sonoro para ampliar la comprensión que se tiene acerca de la emergencia del objeto en las primeras obras del artista. En este paradigma, la música de Wagner -junto con los planteamientos de Kandinsky, entre otros-, es un impulso para la gestación del nuevo arte. En esta música encuentra sus raíces el paradigma de la resonancia que se dejará sentir en los planteamientos de las vibraciones en Kandinsky, pero también en la noción de arquetipos de Jung o de la alquimia con Eliade.

El paradigma de la resonancia implica una consideración activa de la materia que será relevante en la experimentación de la percepción formal que Tàpies realiza desde los primeros años 50. Esta consideración de la materia portadora de la forma se pone en relación con sus descubrimientos en el ámbito musical, particularmente con la música concreta. Si en la música concreta cualquier sonido puede convertirse en objeto sonoro, del mismo modo en el ámbito visual cualquier objeto puede convertirse en un objeto pictórico o escultórico.

Desde aquí, se puede comprender *Porta metàl·lica i violí*, como un *assemblage* que permite articular eso que Puig denomina el cultivo del objeto y que permite integrar el paradigma sonoro. En esta articulación, contemplar una obra puede ser entonces como escuchar un concierto: abrirse al juego de las resonancias y adentrarse en la no distinción entre materia y espíritu.

Referencias

- Ainaud, J.-F. (1986). *Introducció a l'estètica d'Antoni Tàpies*. Edicions 62.
- Ballester, J. (2016). Música, espiritualidad y poder evocador en la obra de Antoni Tàpies. En R. Illiano, (Ed.), *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century* (pp. 411-432). Brepols.
- Borja-Villel, M. J. (1990). *La colecció*. Fundació Antoni Tàpies, (s.p.). <https://fundaciota-pies.org/es/la-coleccion/obras/?o=77>
- Borja-Villel, M. J. (2014). La expresividad del papel. Una conversación con Antoni Tàpies. En N. Homs, (Coord.), *Tàpies. Obra gràfica 1995-2011* (pp. 13-23). Editorial Gustavo Gili S.L.
- Borja-Villel, M. J. (1991) Antoni Tàpies: La obra de arte como fetiche. En J.M. Bonet, (Ed.). *Millares, Saura, Tàpies, El Informalismo español* (pp. 65-87). Las colecciones del IVAM.
- Cirlot, L. (2008). El grupo Dau al Set. En Gómez González, C., Corredor-Matheos, J., Puig, A., Granell, E., Cirlot, L. & Enjuanes Puyol, S. *El mundo de Dau al Set* (pp. 59-65). Ibercaja.
- Del Arco, M. (25 de octubre de 1955). Entrevista con Antonio Tàpies. *La vanguardia española*. En A. Tàpies (1996). *L'experiència de l'art* (pp. 65-67). Edicions 62.
- Eliade, M. (1962). *The Forge and the Crucible. The Origins and the Structures of Alchemy*. The University of Chicago Press.

- Fernández-Urtasun, R. (2021). *Los objetos de Antoni Tàpies y el neodadaísmo (1960-1975)*. *Arte, individuo y sociedad (AIS)*, V. 33(3), 881-897. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.70333>
- 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://doi.org/10.1080/14753820.2020.1768678) <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1768678>
- Giralt-Miracle, D. (2011). *Dau al Set, un repte i una aventura*. En Quer, J. (coord.) *Nadala 2011. Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. (Any XLV, pp. 34-43). Fundació Lluís Carulla. <http://www.fundaciolluiscarulla.cat>
- Godfrey, T. (2013). ¿Fue Tàpies, a fin de cuentas, un artista conceptual? En Á. Rodríguez Fominaya (Ed.), *Antoni Tàpies, del objeto a la escultura (1964-2009)* (pp. 31-37). Guggenheim Bilbao y T.F. Editores.
- Granell, E. (2008). *Dau al set, una conjunción de volcanes desconocidos*. En Gómez González, C., Corredor-Matheos, J., Puig, A., Granell, E., Cirlot, L. & Enjuanes Puyol, S. *El mundo de Dau al Set* (pp. 41-49). Ibercaja.
- Harris, J.R. & Woolfson, T. (2016). *The Quotable Jung*. Princeton University Press.
- Kandinsky, W. (1987). *La gramática de la creación. El futuro de la pintura (7.ª edición)*. Paidós.
- Kandinsky, W. (1983). *De lo espiritual en el arte (4.ª edición)*. Paidós.
- Kandinsky, W. (1989a). Sobre la composición escénica. En Kandinsky, W., Lankheit, K. & Marc, F. (1989). *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, (pp. 177-193), Paidós.
- Kandinsky, W. (1989b). Sobre la cuestión de la forma. En Kandinsky, W., Lankheit, K. & Marc, F. (1989). *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, (pp. 131-176), Paidós.
- Macaya, A. (2016). Presencias de lo cotidiano. Objetos y creatividad en el arte moderno y contemporáneo: aproximación al caso de Antoni Tàpies. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(1), 50-64. doi: [10.17583/brac.2016.1831](https://doi.org/10.17583/brac.2016.1831) <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.1831>
- Martinez, T. (2010). *Alexander Cirici Pellicer pionero en la dirección de arte*. Campgràfic.
- Pelletey, S. (2008). *Porta metàl·lica i violi : du rebut à l'absolu. Résonances rituelles et rythmiques de l'objet urbain dans un assemblage de Antoni Tàpies*. *Cahiers d'études romanes*, 19. AMU – Universidades Aix-Marseille <https://etudesromanes.revues.org/2152>
- Potrc, M. (2013). El objeto y la cosa. En Á. Rodríguez Fominaya (Ed.), *Antoni Tàpies, del objeto a la escultura (1964- 2009)* (pp. 74-111). Guggenheim Bilbao y T.F. Editores.
- Puig, A. (1949). La encrucijada del arte. En *Dau al Set (1948-1956)*, 09 (oct.-nov.-des 1949). Arxiu de Revistes Catalanes Antiques. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1050793
- Rousseau, P. (2003). Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction. En Lemoine, S., Rouseeau, P., Jollet, É., Roque, G., Frizot, M., Pierre, A., Crary, J., Le Rider, J., Ramos, J., Lista, M., Encrevé, L., Laugée, Th. & Lobstein, D. *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914* (pp. 18-33). Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art. www.moma.org/calendar/exhibitions/1880
- Solomos, M. (2013). *De la musique au son*. Presses Universitaires de Rennes.
- Tackels B. (1999). *L'oeuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*. L'Harmattan.
- Tàpies, A. (2003). *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Seix Barral.
- Tàpies, A. (1999). *El arte y sus lugares*. Siruela.
- Tàpies, A. (1973). El juego de saber mirar. En *La práctica del arte*. (2.ª edición, pp. 85-88). Ariel.

Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. Cátedra.

Wagner, R. (1995). *Òpera i Drama*. Institut del Teatre.

Warlick, M. E. (2001). *Max Ernst and alchemy: a magician in search of myth*. The University of Texas Press.