



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

La petjada del gest en la pintura

Treball Fi de Grau

Grau en Belles arts

AUTOR/A: Climent Barreira, Illa

Tutor/a: Peiró López, Juan Bautista

CURS ACADÈMIC: 2022/2023

RESUM

Este treball de fi de grau naix de l'observació de les petjades que alberguen les superfícies de tot allò que ens envolta. Cada petjada és la materialització d'una acció que l'ha provocada, és memòria no sols visual. Ací es tracta de traslladar este plantejament a la superfície pictòrica, tant en el pla processal/ vivencial com en el conceptual/teòric, donant lloc a una sèrie d'obres abstractes que fan al·lusió directa al gest de pintar i a la pintura com a petjada, que és depositada i erosionada esdevenint palimpsest. Es tracta, per tant, d'un estudi i una pràctica centrats en la forma de pintar, en el procés. En ell s'atorga especial importància a l'atzar, al joc d'este amb una mà que pensa fent i a allò accidental que habitualment és rebutjat. El resultat són obres gestuals on les capes de pintura es relacionen ocultant-se i revelant-se sobre materials reciclats, que passen a entendre's com a capa inicial, com la primera pell sobre la que seguir pintant i deixant registres, i no com a suports neutres ni neutrals.

PARAULES CLAU: Petjada, gest, palimpsest, temps, pintura, residu, procés

ABSTRACT

This final degree project is born from the observation of the traces that house the surfaces of everything that surrounds us. Each mark is the materialization of an action that has caused it, it is memory but not only visual. Here it is a question of transferring this approach to the pictorial surface, both in the procedural/experiential and conceptual/theoretical plane, giving rise to a series of abstract works that directly allude to the gesture of painting and paint as a trace, which is deposited and eroded becoming palimpsest. It is, therefore, a study and practice focused on the way of painting, on the process. In it, special importance is given to chance, to the latter's play with a hand that thinks while doing and to the accidental that is usually rejected. The result is gestural works where layers of paint are related by hiding and revealing themselves on recycled materials, which come to be understood as an initial layer, as the first skin on which to continue painting and adding marks, and not as neutral supports.

KEY WORDS: Trace, gesture, palimpsest, time, paint, waste, process

*Als meus iaios, per ensenyar-me sense saber-ho
a treballar i a pensar amb les mans.
A Juan Peiró, per ser una font inesgotable de
coneixements i lliçons.*

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	4
2. OBJECTIUS I METODOLOGIA	6
2.1. Objectius	6
2.1.1. Objectius generals	6
2.1.2. Objectius específics	6
2.2. Metodologia	7
3. MARC CONCEPTUAL	8
3.1. El temps pintor	8
3.2. La petjada en la pintura	11
3.2.1. L'espai urbà	15
3.3. Reutilitzar, la basura, el residu	18
4. REFERENTS	20
4.1. Sobre el gest i la petjada	20
4.2. Sobre el palimpsest	22
4.3. Sobre els processos	26
4.4. Sobre la matèria	29
5. PRODUCCIÓ ARTÍSTICA	30
5.1. Antecedents	30
5.2. La petjada del gest en la pintura	31
6. CONCLUSIONS	37
7. BIBLIOGRAFIA	38
8. ANNEXOS	41
8.1. Annex d'imatges	41
8.2. Formulari ODS	49



Fig. 1. illa Climent
Fragments de València.
Fotografia. 2023.



Fig. 2. illa Climent
Fragments de Sueca.
Fotografia. 2021.

1. INTRODUCCIÓ

El pas del temps actua com a recopilador d'accions; un arrap, la decoloració pel sol o pegar un cartell publicitari podrien ser-ne exemples. Eixes accions, o algunes d'elles, tenen la sort de no desaparèixer en el moment en que ja han sigut efectuades. El contacte que implica cadascun d'eixos fets deriva en una distància que marca el final de l'acció. La separació de l'agent que efectua l'acció i la superfície a la que afecta, permet la creació d'un ens nou: una marca. Este concepte de marca deriva en una concepció alternativa, encara que igualment real però no tant visible, en la que les superfícies de tot allò que ens envolta esdevenen pell. I com a la nostra, les marques s'acumulen com vestigis d'accions passades, unes accions que, tot i pertànyer a un temps anterior, aconsegueixen permanèixer de forma material. Presències que manifesten absències.

Eixes marques, que igualment podem entendre com a petjades, queden depositades sobre la pell de l'espai unes sobre les altres, de manera que poden ser observades aplicant una mirada arqueològica. Aleshores, les accions passades es revelen a través de rastres, de petjades organitzades en capes que ens fan entendre el temps des d'una dimensió material.

A la pintura ocorre una cosa semblant. El suport passa a ser pell sobre la que deixem una marca, pintem. Fem un gest dirigit amb el pinzell, que en eixe moment no pot ser menys que una prolongació de la mà, amb la intenció de traduir una acció en una imatge, un traç. El gest desapareix en el temps però es conserva materialment. I gest sobre gest, s'acumulen com sediments les petjades que va deixant la nostra mà: afegim pintura, la llevem, l'arrastrem, la borrem, la llavem, la fonem, la barregem, l'erosionem... Amb la voluntat de comunicar-nos amb l'obra estem fent que les seues pròpies parts dialoguen entre sí, que es relacionen també de manera palimpsèstica i ens tornen una visió integradora del que ha tingut i està tenint lloc.

Esta sèrie pictòrica pretén al·ludir a eixes idees sobre les transformacions acció>petjada i traslladar-les a l'espai pictòric lligant-les amb conceptes com gest, addició i sostracció, empremta, palimpsest i matèria. Es tracta d'una sèrie



Fig. 3 i fig. 4. illa Climent
Fragments de Sueca.
Fotografies. 2022.

oberta de pintures abstractes, cosa que sorgix inevitablement en centrar la pràctica en el propi procés i no en l'obtenció d'una imatge concreta. L'estètica, abans que ser buscada, reflexa eixe mateix procés.

La pràctica és entesa, en part, com una experimentació sobre processos i formes de tractament de la pintura. Com a resultat, apareixen registres visuals i tàctils derivats de l'acció contra i amb la pintura. S'empren acrílics, ceres, oli, esprais i altres materials que permeten diferents tipus d'actuació i que donen lloc a resultats eclèctics. A més a més, esta pràctica posa en valor l'atzar al incloure'l en la creació i establir un joc entre decisió i accident. Estos accidents potencien també l'experimentació i creen una estètica que es relaciona amb conceptes com el residu o el material deteriorat. Eixos elements, justament volen també posar-se en valor prenent-se com a punt de partida o substrat sobre el que pintar. D'ahí la utilització de materials reutilitzats i trobats en la pràctica artística.

Per tal d'examinar les claus d'este treball amb més detall i entendre el seu context i desenvolupament, es comença enunciant els seus objectius i explicant la metodologia seguida. A continuació s'establix un marc conceptual que funciona com a guia i anàlisi de les idees i conceptes rellevants que han determinat la realització del treball. Es dedica també un apartat als referents artístics que d'una manera o altra s'han pres com a referència a l'hora d'elaborar una pràctica pròpia. Es comenta la seua obra i al mateix temps s'establixen les connexions oportunes entre ella i el present treball. L'apartat de producció artística se centra en els aspectes pràctics del projecte. Ací s'expliquen els antecedents, que marquen el punt de partida per a este treball, i el procés de desenvolupament de l'obra amb les seues claus. Per últim, es fa una breu conclusió que exposa de forma autocrítica els aspectes a millorar i els èxits durant i finalitzat este treball.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

2.1. OBJECTIUS

En este apartat es van a enunciar els objectius que han anat sorgint i definint-se des del plantejament d'este treball. A mesura que han avançat tant el desenvolupament teòric com pràctic estos objectius han anat evolucionant i adaptant-se a les noves necessitats i relacions que poc a poc apareixien.

2.1.1. *Objectius generals*

- Aprendre a desenvolupar una mirada atenta als processos que es donen al nostre voltant i utilitzar-la per establir connexions entre la realitat i allò pictòric.
- Elaborar una proposta de treball o metodologia que me permeta dur endavant un treball partint d'interessos com l'efecte del temps i l'atzar.
- Construir un treball conjugant la part de producció artística amb la creació d'un marc teòric ferm, de forma que ambdós evolucionen conjuntament, dialogant entre sí.
- Realitzar una sèrie d'obres pictòriques abstractes que es relacionen amb coherència i s'establisquen responnent a uns referents i unes inquietuds marcades.

2.1.2. *Objectius específics*

- Partir de processos advertits a l'espai urbà, com la petjada, l'erosió i el palimpsest, per desenvolupar un llenguatge plàstic.
- Elaborar obres que se fonamenten en l'addició i sostracció de capes de pintura i matèria i el joc entre presència i absència que deriva d'estos.
- Fer al·lusió al pas del temps i la materialització d'accions en forma de petjades sobre les superfícies de tot el que ens envolta.
- Donar valor a allò deteriorat, vell i brut utilitzant el residu com a punt de partida per a la creació, i permetent l'aparició d'una estètica semblant fruit de l'accident, la gestualitat i l'acció erosiva.

- Estudiar i llegir artistes que ajuden en el desenvolupament d'una pràctica pictòrica centrada en la visió de la pintura com a petjada i del seu nexa amb el gest.

2.2. METODOLOGIA

Per tal de dur a terme este treball, s'han planificat tres fases que han permés desenvolupar tant la part teòrica com la pràctica d'una forma recíproca i paral·lela. Eixes tres fases són: establir el tema amb el seu camp d'estudi i reflexionant sobre la seua necessitat, elaborar una llista d'objectius que marquen els límits del projecte i concretar un mètode de treball. No obstant això, abans de tot açò ha existit una metodologia lligada a la mirada.

El que ha marcat l'evolució d'uns treballs anteriors fins al present projecte, ha sigut la participació d'una "mirada atenta". Josep Maria Esquirol ho descriu com exercir atenció sobre el que es mira per poder veure-ho.¹ Dirigir la mirada, afinar-la per penetrar en el que es té davant i observar-ho de forma integradora, no superficial. És això el que ha permés passar d'una pintura centrada en l'estètica d'un espai concret, l'espai urbà, a una pintura que sorgix d'una analogia: la relació entre les petjades sobre les superfícies, que provenen de l'acció del temps, i les petjades sobre el suport pictòric, causades pels gestos de qui pinta.

Una vegada establerts el tema i els objectius ja enunciats, cal aplicar una metodologia qualitativa en el mètode de treball. El propòsit és recopilar informació dels fronts oberts a les dos primeres fases. Així, per una banda, és necessari un estudi bibliogràfic tant dels conceptes clau, com de referents que puguen ser d'ajuda en el desenvolupament de la part teòrica i la part pràctica. Al mateix temps, és útil contrastar amb la informació presentada en treballs amb interessos o procediments semblants. D'esta manera poden descobrir-se nous conceptes o idees i incorporar-los a l'estudi si són d'interés.

Paral·lelament i amb la fi d'explorar procediments que puguen influenciar

¹ Esquirol, J. M. (2017). *Filosofía como mirada atenta. HASER. Revista Internacional de Filosofía Aplicada*, 8. 125-144.

l'estudi teòric, és necessari dur a terme un estudi pràctic centrat en l'experimentació. Esta experimentació es realitzarà donant cabuda a l'atzar i al fracàs, per tal de descobrir possibilitats més enllà de les ja contemplades. El resultat és una reciprocitat constant entre l'estudi teòric i el pràctic, cosa que afavorix el desenvolupament del treball de forma cohesionada i donant cabuda a enfocis o aportacions addicionals. Així, el que seria la part final del projecte, la producció de l'obra, en realitat segueix lligada a la fase d'estudi i evoluciona en funció de la resta d'apartats.

3. MARC CONCEPTUAL

Este capítol servirà per tractar d'explicar els conceptes teòrics que emmarquen el context del projecte, com són el temps, la petjada i el palimpsest. Per tant, primer es va a fer un xicotet comentari respecte a la concepció del temps i la seua participació en l'espai que ens envolta, per poder introduir la idea d'un Temps Pintor que afecta a les superfícies del món material (3.1. El Temps Pintor). Açò servirà per a situar a l'acció del temps i el seu rastre com a motivadors del projecte i per establir l'analogia sobre la qual es desenvolupa el treball. A continuació, i en referència a eixa transformació de superfícies, es parlarà de la petjada com a element de transferència i de la seua connexió amb la pintura (3.2. La petjada de la pintura). Per il·lustrar açò, al subapartat 3.2.1. L'Espai Urbà s'establiran relacions amb les accions, les petjades i el palimpsest que es donen a les parets dels carrers. Per últim, es dedicarà un apartat al concepte de material reciclat, ja que a este treball es recorre a allò vell, desgastat, trencat i brut per donar valor a l'element residual. Este entés tant com a element matèric, com a capa o element pictòric (3.3. El residu, material reutilitzat, deteriorat).

3.1. EL TEMPS PINTOR

Solem entendre el temps com una magnitud de mesura dels fets que van succeint, una forma de fer referència a la història. No obstant, tot i ser un



Fig. 5 i fig. 6. illa Climent
Fragments de Sueca.
Fotografies. 2022.

terme abstracte, pot ser entès també com a presència material del que ha passat: temps que s'ha de descobrir amb una "mirada arqueològica" sobre les superfícies de tot el que ens envolta i de la nostra pròpia pell.² Podríem entendre que eixes superfícies esdevenen pell també, un òrgan que, com al nostre cos, fa de coberta protectora de tot allò que veiem i que s'estén per tot, formant relleus i racons. En forma de marques, s'acumulen sobre eixa "tercera pell" accions que deriven de la intervenció humana i dels efectes d'altres agents externs.³ Capa sobre capa, apareixen estes petjades conseqüència de les accions; igual que els sediments es depositen dibuixant estrats. D'esta manera el temps és visible a qualsevol lloc o objecte: la seua pell revela el que ha passat al seu través igual que unes mans dures i aspres evidencien una vida de treball manual.

Al nostre voltant no deixem de veure temps, però no sempre el reconeguem encara que es trobe davant dels nostres ulls. Per fer-ho hem d'aconseguir reconduir la nostra mirada. A una capa de pintura descolorida pel sol se suma una patada en la paret. El que lleva l'aigua de la pluja gotejant per fora d'una canalera ho afegix una pegatina sobre el metall oxidat. Cada acte es tradueix en una petjada que pot ser no haja durat, de fet podria no veure's o simplement podria no haver-se materialitzat. Però petjada sobre petjada es crea una imatge complexa, com si el temps mateix estiguera pintant un quadre.

Henry Fox Talbot escrigué a 1844 "The Pencil of Nature", on explicava l'acció de la natura en el procés de revelat de fotografies sobre plaques amb emulsions sensibles a la llum.⁴ Deia sobre eixes imatges: "They are impressed by Nature's hand".⁵ Eixa concepció de la natura com a ens viu que actua alterant l'entorn i revelant imatges, podríem traslladar-la al discurs d'este treball per passar a parlar de la idea del Pinzell del Temps o La Mà del Temps. El temps com a mà que pinta tot allò per on passa, que s'ajuda de l'atzar per registrar gestos, moviments i reaccions com un pintor que taca un llenç amb pintura a la seua brotxa. Un "Temps Pintor" però entès de forma més extensible que la que presentava Joseph Addison a 1711 a *The Espectator*.⁶

² Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora. p. 151-155.

³ La primera pell seria la nostra, la segona la roba i la tercera l'arquitectura.

⁴ Fox, H. (2010). *The pencil of nature*. Project Gutenberg.

⁵ *ibidem*. p. 9.

⁶ Martín Lobo, M. J. (2009). *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*. Editorial Nerea. p. 74.

Amb aquella publicació es presentà, quasi per primera volta, al temps com a agent transformador i artista en relació a la seua acció sobre pintures ⁶:

“Observing an old Man (...) creeping up and down from one Picture to another, and retouching all the fine Pieces that stood before me, I could not but be very attentive to all his Motions. I found his Pencil was so very light, that it worked imperceptibly, and after a thousand Touches, scarce produced any visible Effect in the Picture on which he was employed. (...) He also added such a beautiful Brown to the Shades, and Mellowness to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil. I could not forbear looking upon the Face of this ancient Workman, and immediately, by the long Lock of Hair upon his Forehead, discovered him to be Time.”⁷

Esta visió del temps s'oposava a plantejaments com el de William Hogart, un artista britànic que va adreçar els escrits d'Addison amb una postura contrària i que defensava la idea de temps devorador i destructor.⁸ En certa mesura, podríem acceptar eixa idea de temps si l'entendem com una mà que no sols afeigix pintura, sinó que tracta de devorar aquella que ja ha quedat depositada. Un agent que borra, doncs no totes les petjades del temps constitueixen una presència. De vegades l'absència, el borrat, també ens connecta amb una presència. No obstant, la visió de Hogarth no s'aplicava amb un sentit tan poètic com este i, més bé, tractava de retratar un temps que acaba amb les obres dels artistes i les desfigurava rebaixant la seua qualitat. Per altra banda, Addison alabava el temps dient que fins i tot perfeccionava les obres dels artistes, però no arribava a contemplar-lo com a creador, fins el moment era entés com a un agent transformador, una pàtina.

En este treball és important parlar d'un Temps Pintor com un artista que no sols transforma, sinó que crea amb el seu pinzell. Un temps que pinta afegint matèria i llevant-ne, que suavitza la pell, la colpeja, la banya i la corrou, l'arrapa, la tensa... Un temps que esdevé artista quan s'és capaç de veure el que

⁶ Íbidem, p. 30.

⁷ Addison, J., Steele, R. (2004). *The Spectator in three volumes : volume 1*. Project Gutenberg. p. 135.

⁸ Martín Lobo, M. J. (2009). *La pàtina*. p. 27

⁹ Hogarth, W. (1757). *Análisis de la belleza*. Casimiro. p. 30.



Fig. 7. illa Climent
Arrap. Fotografia. 2022.

ha pintat. D'esta manera, eixa metàfora ens trasllada a la pintura amb una concepció de la creació que connecta amb la matèria i el seu tractament. Pintar com pinta el temps, convertint les accions en petjades i deixant-les registrades permetent que dialoguen i esdevinguen sediments de memòria.

3.2. LA PETJADA EN LA PINTURA

Recordant la idea de superfície com a pell i l'acció sobre ella com una marca, el que ens interessa és posar-nos a pensar en esta última. Podem pensar en ella com l'empremta que queda quan un objecte ens colpeja o quan una branca ens arrapa. Eixe colp i eixe arrap necessiten un element per provocar la marca: el contacte.¹⁰ Dos parts que interactuen i s'uneixen. Però també hi ha una distància. Després del contacte es requereix una separació perquè aparega el registre, la petjada d'eixa acció. El resultat és una petjada que no és unidireccional, no queda sols una marca sobre la pell, perquè el mateix contacte que la provoca, comporta també una reacció que afecta el causant de l'acció. Grosso modo, es produïx un intercanvi de matèria - i d'energia - que ens pot recordar al gravat en un sentit tant poètic com processal.

D'igual forma que en eixa tècnica tradicional, i exposat amb intenció d'establir una base de conceptes sobre la qual entendre la pintura tal i com és entesa a este treball, el vestigi de la impressió pot passar a ser vist com una presència que referencia una absència: una acció que ja ha tingut lloc i ha quedat arrere en el temps.¹¹ La petjada no és sols una marca sobre la superfície, sinó el record d'una acció passada.

En la pintura, entesa dins d'aquest treball, passa una cosa semblant. La persona que pinta es mou utilitzant instruments que es convertixen en prolongacions d'ella mateixa i la pintura és, per tant, un mitjà. Un mitjà que permet traduir un gest en una petjada. De nou existix un contacte, entre l'instrument i el suport, i una distància, que revela la marca d'eixe

¹⁰ Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal. p. 450.

¹¹ Ritvo, J. B. (2016). Derrida o la ambigüedad del origen: fantasma y parásito. *Verba Volant. Revista de Filosofía i Psicoanàlisi*, 6 (2).

apropament. Eixa marca és la taca que veiem a la superfície pictòrica i en la que endevinem una presència anterior, una acció.

Fig. 8, fig. 9 i fig. 10. illa Climent
Restes de pintura. Fotografies.
2022-2023.



A més a més, és interessant prestar atenció no sols a la petjada sobre el suport, sinó també sobre l'instrument. Les restes de pintura que mostra Nico Munuera (Fig. 11) són un exemple d'eixa petjada bidireccional de la pintura. En el seu cas, es tracta del negatiu que queda en llevar amb cura la pintura que envolta les culleres que utilitza per mesclar colors. La petjada no sols ens oferix una visió de la materialització del procés de pintar sobre els suports que denominem quadres, sinó també sobre els instruments que utilitza per dur a terme eixe procés.¹²

Amb açò en ment, és inevitable mirar una obra acabada i reconèixer solament una forma, un traç, un vessament... Si mirem bé, eixos elements acaben revelant-se com a petjades que pertanyen a un procés. No es tracta del resultat final, de l'obra com a imatge en el seu últim estat, es tracta del procés que ha conduït a un tot considerat definitiu. Així passem a veure marques que remeixen a unes accions i que parlen de com han arribat ahí.

Fig. 11. Nico Munuera.
Naturgemälde. 2018. Restes de
pintura.



¹² Munuera, N. (2021). Xarrada a l'assignatura de Poètica i Projectes de la Pintura. Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València.

La pintura a la que ens referim passa a ser entesa com un contacte, moviment, acció.¹³ És l'acte de pintar el que, mentre es duu a terme, va quedant en el passat i dona pas a empremtes que permaneixen. D'esta manera l'acció és convertida en matèria. Però sobre el "com" cal fer un aclariment.

Durant este apartat hem estat parlant d'accions, de moviments i efectes causats sobre les superfícies per l'acció humana, el clima, animals i objectes inanimats que es materialitzen en forma de petjades. Quan trasludem esta idea a l'acte de pintar, no s'és precís al seguir parlant d'"accions", és convenient entendre eixos moviments que protagonitza la mà de l'artista com a "gestos". Tal i com els entén Vilém Flusser i explica a "Los Gestos", estos són moviments que realitzem els humans i que no poden explicar-se sols a partir de raonaments causals, s'han de tindre en compte conceptes com intenció o expressió.¹⁴ "Los gestos son movimientos corporales, en los que se manifiesta la existencia."¹⁵

El moviment que fa l'artista amb la seua mà ("mà-pinzell"¹⁶ o mà-instrument) és una acció dirigida al suport que pretén fer-se durar. Es tracta, per tant, d'un gest, una declaració d'intencions de l'artista, que anticipa el futur i el trasllada al moment present mentre demostra la seua llibertat.¹⁷ I com es porta repetint al llarg del treball, més enllà del desig últim de l'artista amb eixe gest, el contacte amb el llenç implica una voluntat de perdurar, de convertir un gest en una petjada.

És important ací reconnectar amb l'analogia amb el gravat i l'observació del treball del Temps Pintor. Com déiem, podem veure que el temps acumula empremtes sobre la pell de l'espai, de forma que individualment ens suggereixen unes accions passades. Eixes accions que han perdurat a través dels seus vestigis no sempre es materialitzen originant una estratificació literal. El que ocorre és que quan una acció ataca una superfície esta pot depositar una capa de matèria addicional o també pot provocar l'efecte contrari. Pot

¹³ Ací és rellevant destacar l'encert de l'anglès en referir-se al quadre amb un verb: painting. Amb este terme, pintar (acte) i pintura (objecte) passen a ser un, de manera que ambdós representen una acció.

¹⁴ Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Herder. p. 7-13.

¹⁵ Íbidem, p. 77.

¹⁶ Íbidem, p. 86.

¹⁷ Íbidem, p. 90-91.

resultar en una pèrdua, una desaparició, una erosió. També l'acció pot no derivar en una petjada visible, però ens interessa introduir el concepte de desaparició per començar a parlar d'un altre: el palimpsest.

El palimpsest, en el seu sentit original, es referix a un manuscrit que conserva les petjades d'una escriptura anterior.¹⁸ La coexistència de restes d'un o diversos escrits que ja no estan, amb la presència d'un altre visible sobre la mateixa superfície, denota un borrat del text original, mitjançant raspats o llavat, amb la intenció de reutilitzar el paper. La paraula, que prové del grec antic, significa "gravat novament" i açò connecta directament amb la pintura evocant conceptes com addició, sostracció, capa, petjada, erosió, borrat, acumulació i registre temporal.¹⁹

Fig. 12. Palimpsest al Codex Guelferbytanus 64 Weissenburgensis, folio 90 vers, Lc 1,6-13.

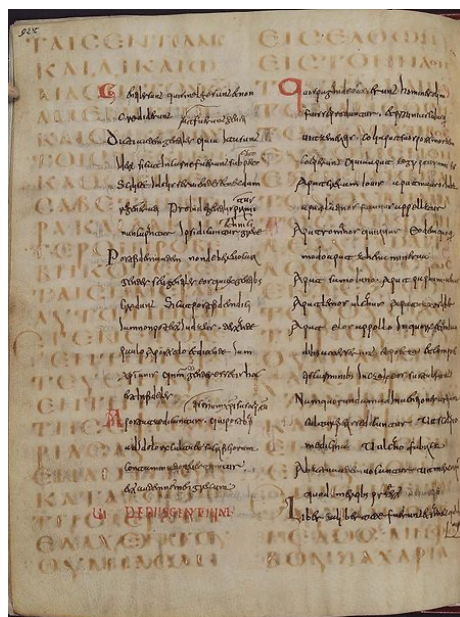


Fig. 13. illa Climent Fragments de Sueca. Fotografia. 2022.



A la pintura, el palimpsest apareix quan igual que els textos són borrats i reescrits, les capes de pintura acumulades al suport mostren una història visual. Cada capa de pintura deixa vestigis i rastres que se manifesten en forma de colors, línies i textures superposades.

¹⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.

¹⁸ Paes De Carvalho Ramos, F. (2013). *Marcas y restos: presencia y ausencia en la pintura contemporánea*. (Treball de fi de màster, Universitat Politècnica de València).

“Erasure is merely a matter of making things disappear: there is always some detritus strewn about in the aftermath...some reminder of the violence done to make the world look new again.”¹⁹

Aleshores s'establix un joc entre el borrar deixant un rastre de memòria i l'afegir nova informació que interactue amb allò preexistent. Les petjades de pintura són aplicades les unes sobre les altres deixant entreveure les restes de les anteriors; algunes són borrades, algunes cobertes, altres exposades i unes quantes es queden pel camí.

A diferència de com passa a les obres que tracten de representar una imatge concreta, a les formes i traços no veiem parts d'un tot o d'una imatge final que és la que prevaleix; eixes parts ja són un tot en sí mateixa. Són elements que poden entendre's individualment i que únicament quan interactuen entre ells passen a ser fragments i a estructurar-se donant lloc a un tot nou. Un tot que representa una visió de recorregut, palimpsèstica, de reconstrucció i revelació. El que interessa és en donar lloc al diàleg entre el que està i el que va estar, no afegir una capa que automàticament elimine l'anterior, sinó que amb més o menys subtileza s'intuïsquen i es relacionen les diferents capes. I inevitablement, este diàleg entre la pròpia matèria esdevé també un diàleg que s'establix entre les diferents etapes de la creació, entre cadascun dels gestos de l'artista.

3.2.1. L'espai urbà

L'espai urbà oferix una visió molt clara respecte a la qüestió de la petjada en la pintura, ja que és un lloc que a l'estar exposat és molt més procliu a la seua erosió i modificació, o com déiem, a ser pintat per la mà del temps. Per ell transitem, en ell ens relacionem, sobre ell plou, pega el sol... És un espai que es convertix en un lloc de convergència d'accions i intervencions i cadascuna d'elles queda gravada sobre les seues parets i superfícies. Eixes petjades que queden registrades són una espècie de “I was here” de tot el que ha succeït i per eixa raó esdevenen part intrínseca d'eixe espai urbà.²⁰

¹⁹ Dillon, B. (2006). The revelation of erasure. *Tate Etc*, 8.

²⁰ “I was here” com a adaptació del famós “Kilroy was here” procedent dels graffitis del 39.



Fig. 14 i fig. 15. illa Climent
Fragments de València.
Fotografies. 2021.

“Siempre será fundamental provocar la momentánea detención crítica en nuestra circulación rutinaria y ciega por la ciudad, y analizar aquello que se desenvuelve ante nuestra mirada, a ratos espectacularmente, a ratos como una estela de residuos sedimentándose silenciosamente en las calles.”²¹

En poc que caminem veguem com algú ha deixat una pegatina sobre una senyal de tràfic o com un gos ha pixat sobre una paret. No tot són pàtines suaus sobre les superfícies, com abans contemplaven l’acció del temps autors com Addison i Hogart; poden ser colps, taques de greix i de pintura o cartells gegants pegats i després arrancats que deixen marques de pegament. Si ens parem a mirar i prestem atenció, som capaços d’advertir l’ecosistema de registres, formes, textures i grafismes que és l’espai urbà. Mentre el recorreguem ens trobem front els vestigis que deixen les persones que l’habiten i el transiten al llarg del temps.

Este espai, per tant, passa a ser una construcció visual en la que intervenen el temps i l’atzar, un lloc que es materialitza amb la suma d’accions individuals. Però no totes les accions que es donen a l’espai urbà arriben fins nosaltres, la gran majoria passen a l’oblit. Com déiem, si no fóra pel contacte que s’establíx entre la pell d’eixe espai i el protagonista de l’acció, no tindríem constància de que ha passat el temps. El contacte és el que dota el temps d’un caràcter material, és el que transforma l’acció en una marca o resta que evoca la seua presència.

“...infinitas operaciones y experiencias que se constituyen material e imaginariamente en el espacio público. Se trata aquí de la apertura a un lugar de indagaciones a ese campo y encuentros prodigiosos, que se funden capa sobre capa en el cuerpo de una ciudad”.²²

Les parets de l’espai urbà esdevenen l’escenari més clar d’acumulació de petjades. Si tornem al concepte de superfície com a pell, es fa més evident que la superfície que més ferides rep és la de la ciutat, ja que es tracta d’un suport

²¹ Safuentes, F. (2009) *Estéticas de la intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*. Ediciones departamento de artes visuales. Facultad de artes Universidad de Chile. p. 10.

²² Íbidem.



Fig. 16 i fig. 17. Imatges de l'arxiu Graffiti Removals.

del teixit social.²³ Açò queda reflectit molt bé a l'arxiu Graffiti Removals de Jorge Isla, al mateix temps que fa visible la seua connexió amb la pintura.²⁴ Graffiti Removals és un repositori públic i col·laboratiu de fotografies de graffitis borrats o tapats. Centenars d'imatges, pertanyents a tot el món, mostren accions superposades a altres anteriors en forma de petjades organitzades al·ludint al palimpsest. Una persona pinta un graffiti sobre una paret, altra el borra o pinta de nou sobre ell i aleshores sorgix una imatge amb valor pictòric que insta a una tercera persona a capturar-la en una fotografia.



Fig. 18. Nasan Tur
Police paintings. 2019.

Per posar un exemple, Nasan Tur (1974) és un pintor alemany que s'apropia i al·ludix la idea de graffiti removal per crear quadres que se troben en una àrea intermèdia entre espai públic i gal·lerístic.²⁵ El seu treball fa entendre el valor pictòric dels registres trobats a les parets, que amb la mirada adequada esdevenen pintura.

Tot açò, en definitiva, fa veure que l'espai urbà és una gran font d'informació en quant a processos o formes de tractament de la pintura. La pell dels carrers ens oferix infinits registres dels que en podem intentar reconèixer l'origen i, aleshores, traslladar-los a la pràctica pictòrica. Pràcticament com tindre accés de forma visual a una espècie de llista d'accions de Richard Serra.²⁶ D'igual manera, este espai ens permet reconèixer fàcilment

²³ Berti, G. (2009). *Pioneros del graffiti en España*. Editorial UPV. p 14.

²⁴ Isla, J. [Pàgina web]. *Graffitiremovals*. <https://graffitiremovals.org/>

²⁵ Tur, N. About. [Entrada web]. Nasan Tur. <https://www.nasantur.com/>

²⁶ Serra, R. (1967). *Verb List*. The collection of MoMA.

tots eixos conceptes de palimpsest, acció i erosió, i per tant ens és encara més fàcil identificar l'analogia amb la pintura que es presenta a este treball. Nacho García Soto evidència també l'ajuda que presta l'espai urbà a nivell pictòric en el seu treball de fi de grau:

“Leonardo recomendaba a sus aprendices sentarse ante muros desconchados para deslumbrar su mirada con ese acontecimiento de manchas aleatorias y encontrarse así con un mundo imaginario donde las fracturas, humedades o lapsus aleatorios se tornaban paisajes o apariciones.”²⁷

3.2. EL RESIDU, EL MATERIAL REUTILITZAT, DETERIORAT

“¿Cómo hacer para mirar limpiamente, sin querer encontrar en las cosas lo que nos han dicho que debe haber, sino simplemente lo que hay? (...) Mirad el más sencillo de los objetos. Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, (...). Todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar.”

²⁸

Hi ha en les coses trobades, deteriorades, velles i brutes un component de misteri molt potent. El fet de trobar-se amb un objecte que desentona amb la “perfecció” artificial que prima a les ciutats fa botar les alarmes al nostre cap, la nostra retina reacciona front a un estímul que se n'ix de la repetició. En el xicotet instant en que compartim espai amb eixe objecte som capaços de formar-nos una visió completa d'ell: color, forma, textura... I quan acabem de veure tot el que és obvi és quan passem a ser conscients del misteri, del que normalment fuig de la vista i només es revela en la nostra ment.

Malauradament, existeixen constructes socials que afecten a la visió d'allò trobat, deteriorat, vell i brut. La gent mira un espill amb pols a un contenidor o

²⁷ García Soto, N. (2019). *Lo invisible en la pintura*. (Treball de fi de grau, Universitat de Sevilla). p. 27.

²⁸ Tàpies, A. (1973) *La pràctica de l'art*. Ariel. p. 87-88.

la tapa d'una llauna oxidada i veu una cosa lletja i desagradable que li provoca rebuig. No obstant, continua existint en el residu una càrrega molt gran tant visual com de significat i per a açò s'ha de tindre en compte que per veure sols és necessari mirar; però per trobar cal travessar el que tenim davant.

Podríem referir-nos a eixa cosa trobada, deteriorada, vella i bruta com a residu, no com a "allò que queda" en el seu sentit més general, sinó com a estat físic del material que en ser viscut resulta alterat, danyat i rebutjat. Eixa vida es un procés pel qual dit objecte es conduit cap a la imperfecció: se toca, s'utilitza, patix accidents i es atacat pel sol, la pluja i el vent fins que es considera que perd el seu valor. No obstant, passa més bé el contrari. Amb cada fregament l'objecte guanya memòria i significació.

Ara a qualsevol lloc que mirem trobem objectes cuidats al detall que sols transmeten artificialitat, superfícies immaculades i un descart massiu amb intenció de corregir tot allò que mostra un mínim defecte. No existeix cabuda a l'error, pareix que es pretén arribar a la bellesa a través de la perfecció. Però on queda la bellesa d'allò trencat, brut, vell...? El material està concebut per ser viscut, per ser tocat, acariciat però també arrapat i colpejat; està fet per ser gastat i reutilitzat. Quan l'objecte es viu, cada acció s'acumula sobre ell, no sols en un sentit abstracte, sinó també físicament.²⁹ Com havíem dit ja, cada acció es convertix en una petjada que se suma a l'anterior.

En este treball el residu és rescatat poc després de ser rebutjat, quan encara no ha patit el procés accelerat de modificació i erosió que experimenta quan es troba a la intempèrie durant molt de temps. És trobat, més que buscat, en els recorreguts per la ciutat, a contenidors d'obra, llocs on es depositen fem i mobles vells o inclús a la pròpia casa, a les caixes que queden al garatge i emmagatzemant coses que no véiem en 10 anys.

En eixa etapa, el material no compta amb la càrrega estètica i de significat que seria suficient per considerar-lo una obra en sí mateixa, sinó que es pot entendre com un residu jove que utilitzar com un punt de partida per a la nostra creació. Eixe punt de partida aleshores passa a ser una capa, i no una

²⁹ Dias, A. (2009). Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos. (Treball de fi de màster, Universidade Federal do Rio Grande do Sul). p 14.

tàbula rassa, que permet desenvolupar a partir d'ella una tipus de pintura amb la que es relaciona conceptualment. D'esta manera, el residu, que es comporta quasi com un ésser viu que respon a les lleis de la natura, connecta amb la pintura i se situa al mateix nivell. Les petjades observades al material influixen en la forma de pintar sobre ell i participen en el diàleg que s'establíx entre les diferents capes de pintura. El residu és, per tant, una altra forma de pintura que, a més, fa de pell sobre la que deixar un rastre.



Fig. 19. Cy Twombly. S/T. 1957.
Llapisos sobre paper.



Fig. 20. Cy Twombly. S/T. 1954.
Llapisos i gouache sobre paper. 48
x 63 cm

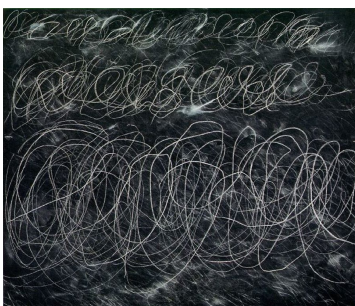


Fig. 21. Cy Twombly. S/T. 1970. Oli
i ceres sobre llenç. 345 x 404 cm

4. REFERENTS

En este apartat, una vegada establert el marc conceptual, s'exposen els artistes que d'alguna manera han influenciat o orientat la pràctica pictòrica. L'obra de cadascun és explicada tractant d'incidir en les claus, els conceptes i procediments concrets que són d'interés, al mateix temps que s'especifica de quina manera estan presents eixes idees en este treball.

Per tal d'establir nexes més clars entre el ja exposat a l'apartat anterior i els referents, estos s'han organitzat en relació a quatre títols: 4.1. Sobre el gest i la petjada, 4.2. Sobre el palimpsest, 4.3. Sobre els processos i 4.4. Sobre la matèria.

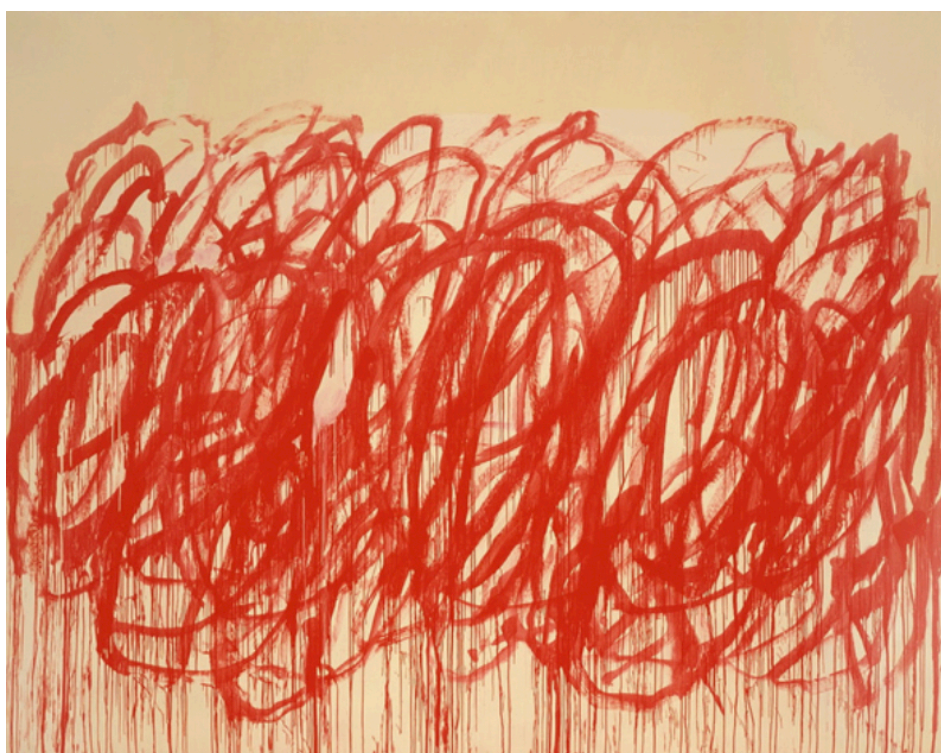
4.1. SOBRE EL GEST I LA PETJADA

Cy Twombly (1928-2011) va ser un pintor nord-americà, resident a Roma des del 1957, que desenvolupà la seua obra a partir de l'herència deixada en eixe moment per l'expressionisme abstracte. Ens interessa este artista pel que evoca la seua obra: un vincle entre la pintura i la dimensió gestual i corporal de l'escriptura.

Roland Barthes, un crític i teòric que coneixia bé i havia profunditzat en l'obra de Twombly, al que se referia com a TW, diu: "De l'écriture, TW garde le

geste, non le produit”.³⁰ En efecte, la seua obra consistix en peces abstractes de grans dimensions, en les que l’element principal és vist com una espècie de traç irregular i automàtic com el que faria un xiquet. Les formes semblen al·ludir formalment a la cal·ligrafia. No obstant, la relació amb esta no prové de la seua imitació ni tampoc de la inspiració. El seu treball es basa no en el concepte d’escriptura - la lletra o el traç - sinó més bé en la pròpia activitat d’escriure - l’acte de pintar un traç, el gest.³¹

Fig. 22.
Cy Twombly. *S/T. (Bacchus)*. 2005.
Acrílic sobre llenç. 325 x 493 cm



Com a este treball, la imatge final, l’obra acabada, és només la materialització d’un procés. El gest és capturat en forma de pintura sobre una superfície: “Le trait est une action visible”.³² Aleshores, les línies, els traços, els bucles... en la seua qualitat de petjades, ens recorden als moviments de les mans i el cos que s’efectuen buscant deixar una inscripció. És com diu Barthes, l’acte muscular d’escriure, de traçar unes lletres: la mà agarra una eina, la recolza sobre una superfície i l’arrastra acariciant-la deixant un rastre rere seua.³³ El sorprenent de Twombly és que trasllada a la pintura, a través de la

³⁰ Barthes, R. (1982). Cy Twombly o Non multa sed multum. Dins Barthes, R. *L’obvie et l’obtus*. (pp. 147-167). Éditions du Seuil. p. 147.

³¹ *Ibidem*, p. 159.

³² *Ibidem*, p. 156.

³³ Barthes, R. (2002). Variaciones sobre la escritura. Dins Barthes, R. *Variaciones en torno a la escritura*. (pp. 87-135). Paidós. p. 92.

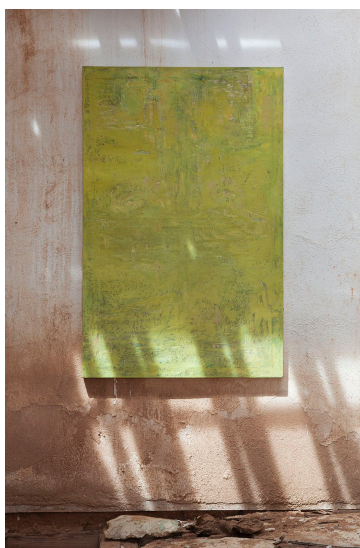


Fig. 23. Joshua Hagler. *Chaco II*. 2022. 142 x 91 cm

referència a l'escriptura, unes reflexions entorn a la idea de gest i petjada.

Ell mateix explica la extensió del factor processal en la seua obra: "Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate - it is the sensation of its own realisation."³⁴ Es tracta de l'esdeveniment, de l'acte de pintar. Twombly reduïx l'escriptura a l'acte, elimina el vocabulari, la figuració, de manera que sols queda el gest i la voluntat de capturar-lo. Sols queda la pintura.

Cal dir també que hi ha una noció un tant primitiva en el resultat d'esta reducció. De la mateixa manera que Twombly diu disfrutar de la idea de ratllar o esgrafiar la superfície del quadre, els neandertals ja realitzaven pràctiques semblants.³⁵ Abans que una pintura que servia per representar la realitat circumdant, ja existia una pintura que era simplement un rastre, la marca d'un gest.³⁶ I com passa a este treball i a l'obra de Twombly, eixa marca té la sort de ser tant esperada com inesperada, perquè ni tan sols al gravat s'obté una impressió exacta. Com explica Didi Huberman, la impressió - ací el contacte de la mà amb el suport - implica inexactitud.³⁷ A la tècnica se suma l'atzar. De manera que ni Twombly és capaç de controlar absolutament tot el que ocorre al llenç a causa dels seus propis gestos. No obstant, sí és capaç de reaccionar i d'iniciar un nou gest. És el plaer del que ocorre, conegut i desconegut, el que motiva esta pintura.

4.2. SOBRE EL PALIMPSEST

A l'hora d'elaborar una obra pictòrica que se centrara en el concepte de palimpsest es van tindre presents dos pintors concrets: Joshua Hagler i Xavi Ceerre.

Joshua Hagler (1979) és un artista nord-americà format en Comunicació Audiovisual que residix a Mèxic i desenvolupa la seua pràctica entorn a l'art contemporani.³⁸ En la seua obra pictòrica conviuen figuració i abstracció, una

³⁴ Novelli, G. y Perilli, A. (Eds.). (1957). Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly. *L'Esperienza moderna*, 2. p. 32.

³⁵ Serota, N. (2007). *Cy Twombly. Cycles and Seasons*. Tate. p. 48.

³⁶ Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. p. 101.

³⁷ Didi-Huberman, G. (1997). *L'empreinte*. Éditions du Centre Georges Pompidou. p. 26

³⁸ Hagler, J. About. [Entrada web]. Joshua Hagler.

mescla que resulta de la representació d'imatges i la seua posterior alteració. Per ell es tracta d'un procés de transformació, de crear una imatge i desfer-la, d'afegir capes i gestos uns damunt d'altres per després atacar-los amb distints instruments.³⁹ La imatge resultant acaba sent quasi completament abstracta, el diàleg entre el que està i estava dificulta la visió d'una figura concreta de manera que sols queden el color, la matèria i el temps.



Fig. 24. Joshua Hagler. *Rage*. 2022. 152 x 121 cm

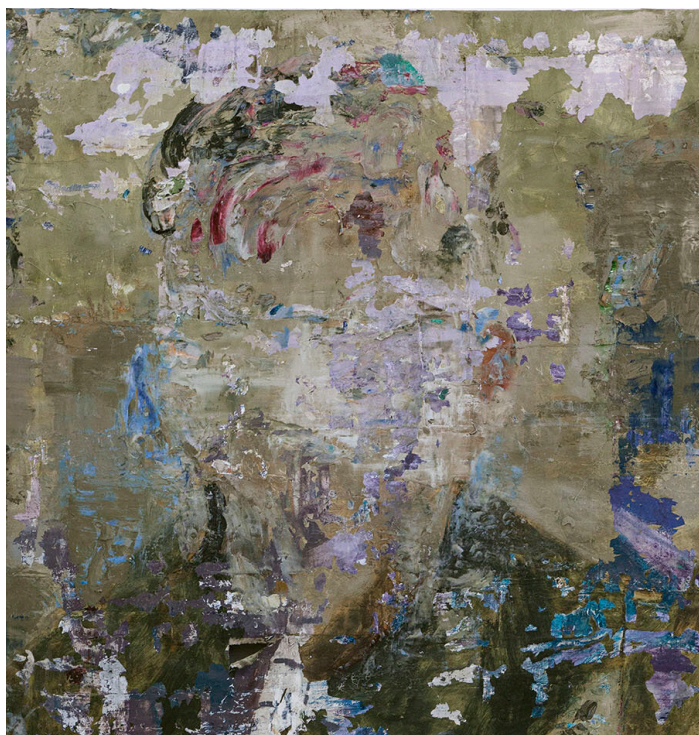


Fig. 25. Joshua Hagler. *Self-portrait as someone unseen*. 2019. 182 x 167 cm

Segons s'entén del que escriu sobre les seues obres, connecta amb la pintura a un nivell material i espiritual. De manera que fa una pintura que no se centra en la projecció, sinó en el mateix procés, en l'acte de pintar.⁴⁰ Este treball té el mateix objectiu i l'enfoc de Hagler va ser especialment útil per establir els conceptes sobre els que se sostindria la pràctica artística que s'exposa més avant.

El que em va interessar des del moment que vaig veure les seues obres, és la seua cerca de la presència visual -i l'absència associada- abans que presentar un discurs directe. Que la informació siga revelada a través de la pintura i amb

³⁹ Hagler, J. Nihil: Fratres. [Entrada web]. Joshua Hagler.

⁴⁰ Hagler, J. Manifesto. [Entrada web]. Joshua Hagler.

el palimpsest com a eina. “No wonder he once wanted to be an archaeologist!”⁴¹ diu el comisari d’una de les seues exposicions, per referir-se a eixe recorregut que es pot intuir a les superfícies dels seus quadres. Hagler ho verbalitza com una “submissió al temps”⁴², un borrat i reescrit que denota una noció temporal que ell convertix en material.

Ell veu la pintura com un medi que el permet connectar la realitat exterior amb la seua realitat interior, un contacte entre mà i suport que li deixa fer visible el que en molts casos no ho és. L’element que es manté en ambdues realitats és el temps i, per tant, l’inclou a l’hora de tractar eixes imatges de partida que acaben tornant-se abstractes. Seguint eixa idea, i tal i com se buscava en este treball, Hagler afegix capes noves de pintura al mateix temps que erosiona les anteriors o fins i tot sostrau part d’elles, al·ludint així al concepte de palimpsest.

Fig. 26. Xavi Ceerre. *Enclosure*. 2020. Carbó, esmalt, acrílic, sprai i barres d’oli sobre llenç. 130 x 162 cm

Fig. 27. Xavi Ceerre. *Cafe Ibiza*. 2021. Carbó, esmalt, acrílic, collage i barres d’oli sobre llenç. 45 x 65 cm

Xavi Ceerre (1988) és un artista multidisciplinari originari d’Alcoi però resident a Barcelona. Està principalment centrat en l’abstracció abordada amb un estil gràfic. A diferència de Hagler, Ceerre ha desenvolupat la seua pràctica artística amb la influència del seu passat com a artista urbà. És per esta raó que en les seues obres acostuma a introduir referències als registres i les grafies observades a l’espai urbà, al mateix temps que remet al món del còmic, en què no para de jugar i divertir-se.⁴³



⁴¹ Anfam, D. Life among the ruins. [Entrada web]. Joshua Hagler.

⁴² Hagler, J. Manifesto. [Entrada web]. Joshua Hagler.

⁴³ Tusquets, N. Houses are human. [Entrada web]. Xavi Ceerre.

El seu procés estableix un joc entre conscient i subconscient, ell ho explica com que un repartix les fitxes i l'altre s'encarrega de moure-les, busca coses sobre les que puga reaccionar.⁴⁴ El que veiem als seus quadres no és sols una imatge derivada d'eixe joc, sinó que podem intuir el joc mateix a través de les formes que queden i la manera en que dialoguen entre sí. És bàsicament una experimentació constant, en la que l'artista selecciona elements que trasllada a l'espai pictòric, i els barreja i compon deixant que el guie la intuïció. Com havíem dit al parlar del palimpsest al marc conceptual, es crea un diàleg al procés de creació que perdura materialment a la superfície del quadre quan es veu acabat.

Ceerre va acumulant grafismes, gestos, colors, formes i registres que combina instintivament a mesura que avança la seua pràctica. I el seu tractament d'estos elements se sembla al que també du a terme Hagler: els superposa, borra part dels anteriors, els oculta o fins i tot se les enginya per revelar els inicials per mitjà de llavats o polits. Tot açò per, de nou, afegir altres damunt que després torna a erosionar i alterar perquè quede espai per a una "reescriptura".

Fig. 28. Xavi Ceerre. *FFFFF*. 2022.
Esmalt, carbó i esprai sobre lona.
230 x 300 cm



⁴⁴ Pascual, M. Xavi Ceerre, Refugio Anti-Muerte. Metal Magazine.

No obstant, quan Ceerre s'enfronta a una peça no sap com pot acabar, igual que Hagler, no s'imagina una imatge final, sinó que atorga tot el control al procés.⁴⁵ Aleshores col·loca els llenços al terra per poder moure's al seu voltant i tindre una visió en multiperspectiva del que va tinguent lloc. Mentre pinta va fent que el seu cos i la seua mà pensen al mateix temps que es mouen. És el que déiem de que el gest de l'artista anticipa el futur a cada moment i va traslladant-lo al present a poc a poc. Cada gest influïx en el següent i cada registre, cada grafia i cada color també influïxen en el seu posterior tractament. Fa, tapa, destapa i torna a fer.

“Normalmente hay un estado en la pintura en el que se alcanza una calma relativa. Ese es un buen punto para dejarlo. De lo contrario, no pasa nada, pero seguramente derive en una nueva pintura.”⁴⁶

Tot eixe procés d'experimentació, intuïció, que dona acollida a l'atzar i que acaba sent palimpsèstic és el que va influenciar en un primer moment este treball.

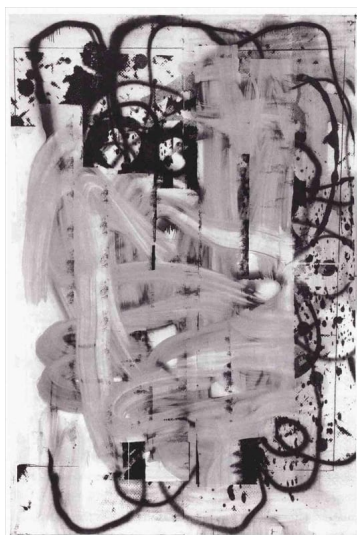


Fig. 29. Christopher Wool. *S/T*. 2007. Esmalt sobre llenç. 320 x 244 cm

4.3. SOBRE ELS PROCESSOS

Ací s'expliquen els artistes que van servir d'influència pels seus mètodes de treball. D'una banda es parla de Christopher Wool, que connecta el seu procés a l'observació de l'espai urbà, i de David Ostrowski, que posa en valor el joc, l'error i l'atzar.

Christopher Wool és un pintor nord-americà nascut en 1955. En el seu recorregut per la pràctica pictòrica ha explorat corrents com l'Expressionisme Abstracte, el Pop Art i el Graffiti, i va experimentar amb la creació de patrons per a les seues pintures i amb l'ús de la paraula com a element principal d'expressió gràfica. No obstant això, el que veritablement interessa ací són les seues pintures abstractes que referencien a l'espai urbà.

Prèviament als seus treballs, Wool acudix als carrers per a trobar referències

⁴⁵ Tusquets, N. Houses are human. [Entrada web]. Xavi Ceerre.

⁴⁶ Pascual, M. Xavi Ceerre, *Refugio Anti-Muerte*. *Metal Magazine*.



Fig. 30. Christopher Wool. S/T. 2007. Esmalt sobre llenç. 320 x 244 cm



Fig. 31. Christopher Wool. S/T. 2009. Tinta de serigrafia i esmalt sobre llenç. 320 x 244 cm

estètiques que puga traslladar als seus quadres. Així fotografia detalls accidentals en el paisatge urbà:⁴⁷ les taques, les esquitxades, els cartells arrancats, l'òxid que degota per les parets, les capes de pintura clivellada, els graffitis, les pintades... tots ells es convertixen en petjades que per a ell són susceptibles de convertir-se en gestos abstractes pintats sobre un llenç.

En definitiva, esta recopilació de registres a través de la fotografia pretén servir-li com a mapa d'inspiració. Aleshores compta amb decenes d'imatges que li servixen per extraure informació sobre els processos que són necessaris per arribar a cada registre fotografiat. "Christopher Wool fotografia con su mirada todo lo que comunica en su entorno cotidiano para tener herramientas para comunicarse en su medio; es decir, a diario utiliza el metalenguaje[...]".⁴⁸ A este treball, i possiblement també al de Xavi Ceerre, es recorre igualment a eixe recurs arxivístic amb la realització de fotografies a l'espai urbà per tal d'introduir nous procediments al procés creatiu.⁴⁹

Per tant, com els artistes exposats en l'apartat anterior, s'observa que Wool dóna especial importància al procés, que tard o prompte el conduïx a resultats que li són satisfactoris. Tal i com diu l'artista Richard Prince sobre el seu treball: "What was to go on the canvas was not a picture but an event."⁵⁰ El seu procés és un eco de l'action painting en el que manen improvisació, velocitat, espontaneïtat i expressivitat. Partix de grans suports i els cobrix amb capes de pintura i esprais en processos d'addició i amb dissolvents inicia el seu esborrat o sostracció, eliminant la pintura de les capes inferiors o emborronant-la.⁵¹

Els resultats acaben sent pintures abstractes monocromàtiques molt gestuals i de molta grandària. Per contra, a este treball es busca una escala més reduïda i objectual en la que, a més, els gestos provenen de l'acció de les mans i els braços més que del moviment de tot el cos, com passa a les obres de Wool.

⁴⁷ Bird, N. (2003). Christopher Wool: Dundee Contemporary Arts. Art Monthly. No. 266. p. 35-36.

⁴⁸ Christopher Wool, 2006. Institut Valencià d'Art Modern.⁴⁹

⁴⁹ Ceerre, X. [xaviceerre]. (29 de novembre del 2022). Estas y más texturitas en la expo del jueves [Fotografies]. Instagram.

⁵⁰ Prince, R. (2013). *WOOLWLOOLOWOOWLLOWOOWOLOOLWLOOW*. Christopher Wool. Guggenheim Museum.

⁵¹ Funcke, B. (2007). Revealed In Reproduction. Tate Etc. No. 9. p. 36-41.



Fig. 32. David Ostrowski. *S/T (F series)*. 2012. Oli i esmalt sobre llenç. 200 x 150 cm



Fig. 33. David Ostrowski. *From bad to worse (F series)*. 2012. Oli, esmalt i collage sobre llenç. 200 x 170 cm

Per altra banda, però no molt allunyat processalment i conceptual de Wool, es troba **David Ostrowski** (1981). Ostrowski és un pintor de Colònia que també realitza quadres de grans dimensions, dominats pel blanc i aparentment minimalistes, amb una gestualitat menys impressionant que la de Wool però que de forma subtil inclou més informació visual.

La raó per la que s'inclou a este referent és per la forma en la que articula la seua obra al voltant de la idea d'error, d'accident i d'atzar. El que habitualment és descartat, ell ho valora i propicia. Aleshores comença a pintar amb gestos ràpids i indiferents però decidits, a l'espera del que puga sorgir. No és que pinte per pintar, és que necessita repartir les fitxes, com diu Ceerre, perquè apareguen els elements que no se manifesten quan ell té tot el control. I a partir d'eixa base, en la que inevitablement s'immisceix l'atzar, Ostrowski pot parar-se a observar el que te davant, reconèixer les novetats que sorgixen en forma d'accidents i potenciar-les.

Utilitza pintura acrílica i esprais perquè, al contrari que l'oli, li semblen més determinants ja que no li deixen fer correccions amb facilitat.⁵² Li interessa més fer un gest i que romanga per poder actuar a partir d'ell creant-ne altres, que actuar sobre ixte mateix gest i acabar amb ell.

"I need to force a break between my brain and my painterly knowledge. [...] The aim is to find something I never saw before; for that reason, failures can be interesting."⁵³

La seua pràctica se centra en pintar enfrontant la por a fallar i sense crear-se expectatives concretes. Ostrowski tracta de tornar a ser un xiquet, cosa que implica un constant desaprenentatge. No és sols fer, també és pensar i intentar recuperar eixa visió infantil que no jutja el que resulta desconegut, sinó que deixa ser a les coses i observa amb curiositat el seu esdevenir. Sembla que segueix el consell de Tàpies d'oblidar el que la pintura "ha de ser", o el que la resta vol que siga, i passar a entendre que la pintura pot ser-ho tot. Sols cal jugar i mirar amb atenció, és necessari pensar.⁵⁴

⁵² Wei, L. David Ostrowski: interview. [Entrada web]. Studio International.

⁵³ Íbidem.

⁵⁴ Tàpies, A. (1973) La pràctica de l'art. Ariel. p. 87-88.



Fig. 34. Lydia Gifford. *S/T*. 2022.
Gasa de cotó, colorant, pintura,
cola, argila, grava, pols de marbre,
formigó, oli i brutícia sobre tela.



Fig. 35. Lydia Gifford. *S/T*. 2018.
Oli i cola sobre tela i fusta.

4.4. SOBRE LA MATÈRIA

“El món en el que vivim com a ens físics té el seu fonament en la matèria i per poder manifestar-se dins d’este espai calia recórrer a ella.”⁵⁵

Lydia Gifford (1979) és una artista multidisciplinària britànica que destaca per la seua pintura abstracta, la qual relaciona estretament amb l’escultura i de vegades amb la instal·lació. L’obra de Gifford s’emmarca, com en la resta de referents comentats, dins de la pràctica contemporània i recorda en alguns aspectes a la d’Eva Hesse i el moviment informalista.

Acostuma a realitzar les obres sobre diferents tipus de tela, sostingudes en l’aire o sobre bastidor, en les que aplica grans càrregues matèriques. En totes elles crea un vincle entre pintura i suport, cosa que les dota d’un caràcter objectual i fa inseparables pintura i escultura. Per a Gifford, igual que en l’obra presentada amb este treball, el quadre és un objecte, de manera que la pintura es convertix en un element constructiu. “The painting is the final surface, but for me the layers back, the time, is so sculptural.”⁵⁶

Treballa sobre superfícies que li resulten susceptibles de ser cobertes amb capes i capes de pintura i matèria, en busca de les qualitats hàptiques de l’objecte, de textures palpables, formes suspeses i orgàniques, l’accident i l’ocult.⁵⁷ Gifford doblega i gira les teles, les tracta com si foren cossos. A més, sumant a açò l’ús de colors terrossos i verds, acaba convertint les peces en una espècie d’elements pertanyents a la natura que quasi mostren vida pròpia. En l’obra obtinguda en este treball, tot i no ser intencionat, també aparèixen similituts amb allò natural a causa dels colors, el tractament gestual de la pintura i les qualitats matèriques de l’obra resultant.

Altra cosa de la que és deutor este treball, és la concepció que té del material com a element participatiu en el procés de creació: “What has emerged for me is a kind of choreography that is driven by material and an

⁵⁵ Cirlot, J. (2000). *Tàpies*. Omega. p. 88.

⁵⁶ Escudero, B. (2022). Lydia Gifford/Florence Rodenstein - L21 Factory. [Entrada web]. Site-Specific Conversation.

⁵⁷ Donhoe, P. (2021). Lydia Gifford / Shape I know / 23.01 - 27.02 / 2021. [Entrada web]. Galería Alegría.

understanding through movement.”⁵⁸ Açò parla en favor de la idea que exposàvem al parlar del material residual o reutilitzat com a punt de partida per a pintar: el suport influix enormement en el desenvolupament de l’obra. Les seues qualitats establixen uns primers passos i orienten les accions o gestos posteriors. De fet, esta capa inicial - el suport - involucra l’atzar en el procés, fins i tot abans de començar a pintar. I és que el procés no comença pintant, ni pensant què pintar, comença en l’elecció d’un suport sobre el que fer-ho. Gifford diu que els materials trobats i reciclats la inspiren, la seua fisicitat, la de la pintura sobre ells, els seus comportaments i la forma en que ha d’actuar per transformar-los.⁵⁹

En definitiva, es tracta d’un procés espontani, de moviment i de superposició i erosió de capes de matèria una i altra vegada, en el que allò que ja hi ha determina el que vindrà.

5. PRODUCCIÓ ARTÍSTICA

5.1. ANTECEDENTS

El plantejament que se presenta en esta memòria i amb el que s’ha desenvolupat l’obra i el procés creatiu, té com a precedent un treball anterior d’altra assignatura del grau. Este treball va sorgir d’un interès en els registres i processos que queden plasmats en les parets dels carrers i és important mencionar-lo per establir el context de envolta l’origen de l’actual proposta.

“De l’espai urbà a l’espai pictòric” va ser realitzat durant el curs 2021-2022 a l’assignatura de Pintura i Abstracció i consistix en una sèrie d’obres abstractes realitzades amb pintura acrílica, cinta de carrosser, esprais i papers sobre teles i catrons. Fins este moment, la meua pràctica artística en l’àmbit de la pintura havia estat dedicada a la figuració i, aleshores, el meu primer apropament a l’abstracció va ser amb un enfocament que defensava la pintura per la pintura. El procés creatiu no responia a uns objectius definits, no pintava amb grans

⁵⁸ Escudero, B. (2022)

⁵⁹ Íbidem.

pretensions, sols amb un interès per descobrir noves qualitats plàstiques i formes de tractament de la pintura.

Fig. 37, fig. 38 i fig. 39. illa Climent. *De l'espai urbà a l'espai pictòric.* 2022. Acrílic i cola sobre cartró. 30 x 21cm



Fig. 36. illa Climent. *De l'espai urbà a l'espai pictòric.* 2022. Acrílic, esprai, paper i cintes sobre retorta. 62 x 42 cm



Fig. 40. illa Climent. *De l'espai urbà a l'espai pictòric.* 2022. Acrílic, esprai, paper i cintes sobre retorta. 62 x 42 cm

A mesura que vaig avançar en la pràctica de l'abstracció, es van anar introduint referències a l'urbà i els processos s'encaminaren a una creació conjunta amb l'atzar que valorava l'accident i l'estètica del residu. Els registres presents a les parets dels carrers me duien atraient temps i inconscientment els vaig arrastrar a la pintura. Bàsicament, pintava les meues pròpies parets, m'apropiava de l'estètica estratigràfica dels registres i utilitzava tècniques com llavats que remetien els processos erosius que tenen lloc als carrers. Però no era intencionat fer al·lusió a les parets, els resultats eren conseqüència de la cerca d'una estètica final que em satisfera. Poc a poc, ja vaig establir relacions entre eixos resultats i l'interès per les superfícies de l'espai urbà, i el treball va anar traçant una evolució que tenia com a meta la conjunció de la pintura amb l'estètica urbana.

Per donar eixe pas, va ser necessari arribar a l'obra d'artistes com Christopher Wool, Renato Calaj, Xavi Ceerre, Aida Caro i Alberto Sánchez, que de formes diferents han utilitzat la informació visual i processal que presta l'espai urbà per desenvolupar la seua producció.

5.2. LA PETJADA DEL GEST EN LA PINTURA

En un inici sols es tractava d'observar l'espai urbà, el carrer, les parets... En estar exposat a l'ambient i el trànsit, estos llocs són més proclius a l'erosió i la

modificació. Aleshores, fotografiava registres, formes, buits i restes d'eixa "dermatitis callejera".⁶⁰ No obstant això, en aplicar eixa "mirada atenta" que es mencionava al principi, les petjades causades pel temps acabaven abastant qualsevol superfície: a qualsevol objecte s'acumulen capes de memòria. En veure que el temps passa sobre tot i deixa un rastre de "pintura" al seu pas, el plantejament va canviar. La base del projecte va passar de fer al·lusió a l'estètica de les parets del carrer donada per l'activitat humana i el pas del temps, a traslladar al pla pictòric el procés de transformació de les accions en petjades.

Esta forma de treball relega el resultat a un segon pla, que no deixa de ser important, i dóna protagonisme al procés. Els primers passos, per tant, van ser orientats a l'experimentació, al contacte amb els materials i el joc amb la pintura. Es tractava de fer i observar, aplicava la pintura sobre distints suports amb diferents tècniques i veia com reaccionava el material. Els objectes-suport ja determinaven la forma de pintar perquè cadascun comunicava les seues necessitats, guiaven i informaven del que es podia i no es podia fer. Aleshores observava el seu físic, els seus comportaments, com canviava el pes quan els banyava, com es desplaçava la pintura, com feien força en contra del pinzell a la meua mà o rebutjaven la matèria. M'interessava com cada suport interactua amb la pintura i ho utilitzava per entendre la forma en la que apareixen les petjades, que no depenen sols de l'acció sinó de sobre on es depositen.

Fig. 41. Primers apropaments. illa Climent. *La caixa de cartró I*. 2023. Acrílic, ceres i cinta de carrosser sobre cartró.

Fig. 42. Primers apropaments. illa Climent. *La caixa de cartró II*. 2023. Acrílic, ceres i resina acrílic sobre cartró.



⁶⁰ Morales, L. (La Valkiria). (2023). Terme utilitzat en una conversa a l'assignatura de Pintura i Pensament Contemporani. Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València.



Fig. 43. illa Climent. *La taca negra*.
2023. Acrílic, oli i ceres sobre
paper. 19 x 15 cm



Fig. 44. illa Climent. *El paper verd*.
2023. Acrílic, oli i ceres sobre
paper. 20 x 15 cm

Fig. 45. illa Climent. *La taca verda*.
2023. Acrílic i cinta de carrosser
sobre contraxapat. 22 x 20 cm

Progressivament i amb la definició dels referents i idees clau, el treball es va centrar més en l'acció enfocada a materialitzar el gest amb pintura, la seua petjada. Al mateix temps, el tractament de la pintura es basava en la idea de palimpsest, que no sols funcionava a nivell conceptual, pel fet de relacionar-se amb la forma en la que el temps deposita i transforma les seues petjades sobre les superfícies. També resultava satisfactori a nivell sensorial i processal el treballar per capes, en processos d'addició i sostracció. Ocultació i revelació. No deixava de ser un treball intuïtiu i d'atenció a les interaccions entre els materials pictòrics i els de suport, però sí que hi havia una intenció més clara.



Partia de suports trobats, residus de contenidors d'obra, materials trencats, vells i desgastats, que en veure'ls d'alguna manera transmetien una sensació d'estar lligats a la idea de substrat. Els havia de pintar. Podia ser per la textura, pel pes, pel color, per la seua transparència o per la seua grandària que quasi es convertien en objectes. De tota manera, no es tractava de materials

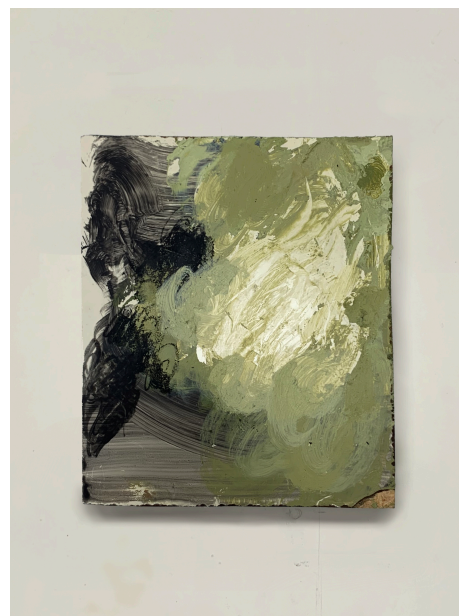
carregats de significat, o que fins i tot funcionaren ja com a obra, eren materials susceptibles d'entendre's com una part integrant de la creació, una capa inicial. No m'interessava pintar sobre una tabula rasa, sinó que el suport fóra una capa més, i esta és la raó per la que no es tapen completament els suports amb la pintura.

Paral·lelament al desenvolupament teòric, el procés de treball evolucionà en un joc entre l'acció conscient i dirigida i l'atzar. Però perquè açò fóra possible s'havia de produir una unió, que és la que du a eixe satisfactori estat en el que artista i obra se senten un. La mà, els ulls i la ment passen a ser un sol òrgan que fa, observa i pensa de forma simultània. Este nou òrgan dirigeix i executa en el desenvolupament de l'obra, es com diu Juhani Pallasmaa, un viatge corporal i tàctil guiat per les sensacions del cos.⁶¹ Pintar era, per tant, endinsar-se i explorar en territori desconegut. Era entregar-se a les incertesses i deixar que mà, ulls i ment es comunicaren per oferir una ruta que es readaptara contínuament.

Fig. 46. illa Climent. *Verd sobre contraxapat*. 2023. Acrílic sobre contraxapat. 47 x 25 cm



Fig. 47. illa Climent. *La taca negra borrada*. 2023. Acrílic i ceres sobre contraxapat. 25 x 21 cm



D'esta manera, l'atzar l'enfrontava pintant amb espontaneïtat i atenta al que poguera sorgir. La immediatesa i la intuïció m'ajudaven a respondre a ell i este em conduïa a resultats que no havia contemplat. Era com pintar amb un

⁶¹ Pallasmaa, J. (2012). La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Gustavo Gili.



Fig. 48. Procés de la sèrie de *Mescles amb carbó, acrílic i vaselina*.

desconegut. “Cuando hablamos de azar aludimos a lo imprevisible o incontrolable, lo aleatorio o alternativo, lo que irrumpe sin representarse y no se puede prever o imitar. Lo azaroso es inherente al ser humano.”⁶²

Amb l’atzar pel mig, la idea de control sobre l’obra es desfeia per complet. Havia d’acceptar l’error i l’accident i aprofitar-me del seu descobriment. I ja no sols per arribar a noves possibilitats, sinó perquè hi ha en l’error un component de sorpresa que aconsegueix que s’il·luminen les cares. Per tant, m’havia de deslligar de la idea de fracàs perquè el quadre no podia ser la projecció d’una imatge final. Amb cada acció l’obra passava de ser una cosa a ser altra, de forma que, per dir-ho d’alguna manera, no podia saber quin hauria de ser el pas 5é sense haver acabat el 4t. Hi ha una frase de l’historiador Kirk Varnedoe que ho il·lustra amb més encert:

“[El arte es] la orquestración de una serie de reglas personales no decodificadas sobre dónde actuar y dónde no, qué tan lejos se debe ir y cuándo se debe parar, de tal manera que el cortejo acumulativo de caos aparente define un original híbrido de orden.”⁶³



Fig. 49 i fig 50. illa Climent. *III i V Sèrie Mescles amb carbó, acrílic i vaselina*. 2023. Carbó acrílic i vaselina sobre contraxapat. 20 x 15 cm

⁶² García Soto, N. (2019). Lo invisible en la pintura. (Treball de fi de grau, Universitat de Sevilla). p. 27.

⁶³ Varnedoe, K. (1994). Your kid could not do this, and other reflections on Cy Twombly. MoMA, 18.



Fig. 51. illa Climent. *Oli sobre morat*. 2023. Acrílic, oli i cinta de carrosser sobre cartró. 30 x 21 cm



Fig. 52. Detall de *El sac de taronges*.

Fig. 53. illa Climent. *El sac de taronges*. 2023. Acrílic sobre plàstic. 85 x 97 cm

Utilitzava acrílics, ceres, oli, cintes adhesives, carbó... Tot ho aplicava en processos d'addició i sostracció de matèria i utilitzava pinzells i espàtules, els dits, fregalls, esponges i esprais d'aigua per ajudar-me a aconseguir-ho. Disfrutava del procés de pintar fent referència a eixe pintar del temps. Amb paciència i deteniment, afegint veladures i erosionant suaument les superfícies; però també amb ímpetu, repartint capes de matèria més enèrgicament.

D'altra banda, per tal de matindre una coherència entre totes les peces i no perdre de vista els objectius del treball, pintava diverses obres al mateix temps. Quan alguna ja es trobava massa perduda, la descartava i l'apartava per poder reutilitzar-la més tard com a suport. Aleshores el treball per capes continuava. De vegades, si per exemple es tractava d'un suport de cartró, calia arrancar la capa de paper superficial i aprofitar algunes zones amb pintura i altres del cartró al descobert.

En definitiva, l'obra en la seua totalitat és entesa com un conjunt. És com si es tractara d'un hort, com al que fa referència Joan Miró quan diu: "Allí hay alcachofas, aquí patatas. Es necesario podar las hojas para que los frutos se desarrollen. En un momento dado resulta preciso cortar. Trabajo como un hortelano o un viñatero."⁶⁴



⁶⁴ Miró, J. (1993). *La música de las cosas*. Fundación Joan Miró. p. 424.

6. CONCLUSIONS

Tot i trobar-me amb molts obstacles, encara que alguns imposats per mi mateixa, estic molt satisfeta sobretot per haver trobat un mètode de treball tan motivador. L'autoexigència i la sensació de no tindre el control, el "pensar massa" que diria el meu tutor i la por a fallar han fet que el desenvolupament inicial d'este treball haja sigut prou dificultós i desencoratjador. No obstant, recordant eixa frase òbvia - però en la pràctica no tant - de que l'error també és un pas endavant, el fer va cobrar força front el pensar.

La conclusió a la que arribe és que és molt important començar treballant amb materials, imatges i idees que ens atraguen per anar apedaçant cada concepte i arribar a l'arrel de l'interés. Seleccionar, descartar, combinar i aïllar per apropar-nos poc a poc a l'essencial del que busquem. A més d'aplicar eixa mirada atenta que defensa Esquirol. Per exemple, tot i que abans ja havia al·ludit a les superfícies de l'espai urbà als meus treballs i havia dirigit l'atenció als processos i accions que queden registrats a elles, no havia arribat a veure'ls com a més que un interès estètic. No m'havia plantejat la relació que existix entre eixes accions que esdevenen petjades acumulades sobre les parets i el propi acte de pintar. Per eixa mateixa raó, també estic contenta havent-li donat al procés el valor que mereix i no caure en l'obsessió, abans recurrent, pel resultat final.

Per altra banda agraiïsc també al procés l'haver pogut reconèixer cada pas, amb ajuda, per així saber quines idees, conceptes i referents me podien servir per entendre i encaminar el que tenia entre mans. Des del principi no tenia ja totes les meues referències, sinó que vaig anar introduint i canviant unes i altres segons evolucionava el treball, i crec que tot i que s'ha de tindre una idea de cap on va tot, és important no tancar-se a altres enfocaments que puguen sumar al ja proposat.

Açò, per tant, ha fet que el resultat pràctic no haja sigut tant quantiós com havia esperat. No obstant, m'ha permés una major indagació i també el desenvolupament d'una pràctica que queda oberta i que, donada la importància que se li dóna al procés, de segur que continuaré expandint

temporalment i material. De moment, m'agrada sentir que els interessos que havia tingut als últims anys i que no acabava d'entendre - l'espai urbà, el rastre, les petjades, el tacte, els gestos... - han cobrat sentit gràcies al consell de "pensar fent i fer pensant". Amb açò, han derivat en un treball que m'ha permés estudiar-los i relacionar-los, crec que de forma satisfactòria respecte als objectius marcats, sobre un dels camps que més m'agrada: la pintura.

7. BIBLIOGRAFIA

Addison, J., Steele, R. (2004). *The Spectator in three volumes : volume 1*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12030/pg12030-images.html>

Anfam, D. Life among the ruins. [Entrada web]. Joshua Hagler.

Barthes, R. (1982). Cy Twombly o Non multa sed multum. Dins Barthes, R. *L'obvie et l'obtus*. (pp. 147-167). Éditions du Seuil.

Barthes, R. (2002). Variaciones sobre la escritura. Dins Barthes, R. *Variaciones en torno a la escritura*. (pp. 87-135). Paidós.

Benjamin, W. (2005). Libro de los Pasajes. Akal.

Berti, G. (2009). Pioneros del graffiti en España. Editorial UPV.

Bird, N. (2003). Christopher Wool: Dundee Contemporary Arts. Art Monthly. No. 266.

Ceerre, X. [xaviceerre]. (29 de novembre del 2022). Estas y más texturitas en la expo del jueves [Fotografies]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cli7YL7jjHr/?igshid=NTc4MTIwNjQ2YQ==>

Christopher Wool, 2006. Institut Valencià d'Art Modern.

Cirlot, J. (2000). *Tàpies*. Omega.

Dias, A. (2009). *Marcas e restos: concentraçao e organizaçao de vestigios cotidianos*. (Treball de fi de màster, Universidade Federal do Rio Grande do Sul). <http://hdl.handle.net/10183/17731>

Didi-Huberman, G. (1997). *L'empreinte*. Éditions du Centre Georges Pompidou.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.

Dillon, B. (2006). The revelation of erasure. *Tate Etc*, 8. <<http://www.tate.org.uk>>

- Donhoe, P. (2021). Lydia Gifford / Shape I know / 23.01 - 27.02 / 2021. [Entrada web]. Galería Alegría.
- Escudero, B. (2022). Lydia Gifford/Florence Rodenstein - L21 Factory. [Entrada web]. Site-Specific Conversation.
- Esquirol, J. M. (2017). Filosofía como mirada atenta. *HASER. Revista Internacional de Filosofía Aplicada*, 8. 125-144. <https://revistascientificas.us.es/index.php/HASER/article/view/15073>
- Flusser, V. (1994). Los gestos. Fenomenología y comunicación. Herder.
- Fox, H. (2010). *The pencil of nature*. Project Gutenberg.
- Funcke, B. (2007). Revealed In Reproduction. *Tate Etc.* No. 9.
- García Soto, N. (2019). *Lo invisible en la pintura*. (Treball de fi de grau, Universitat de Sevilla). <https://hdl.handle.net/11441/91838>
- Hagler, J. [Pàgina web]. Joshua Hagler. <https://www.joshuahagler.com/>
- Hogarth, W. (1757). Análisis de la belleza. Casimiro.
- Isla, J. [Pàgina web]. *Graffiti removals*. <https://graffitiremovals.org/>
- Martín Lobo, M. J. (2009). La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX. Editorial Nerea.
- Miró, J. (1993). La música de las cosas. Fundación Joan Miró.
- Morales, L. (La Valkiria). (2023). Conversa a l'assignatura de Pintura i Pensament Contemporani. Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València.
- Munuera, N. (2021). Xarrada a l'assignatura de Poètica i Projectes de la Pintura. Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València.
- Novelli, G. y Perilli, A. (Eds.). (1957). Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly. *L'Esperienza moderna*, 2.
- Paes De Carvalho Ramos, F. (2013). *Marcas y restos: presencia y ausencia en la pintura contemporánea*. (Treball de fi de màster, Universitat Politècnica de València). <http://hdl.handle.net/10251/35663>.
- Pallasmaa, J. (2012). La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Gustavo Gili.
- Pascual, M. Xavi Ceerre, Refugio Anti-Muerte. *Metal Magazine*.
- Prince, R. (2013). *WOOLWLOOLOWOOWLOWOOWOLOOLWLOOW*. *Christopher Wool*. Guggenheim Museum. Disponible en: <http://wool735.com/assets/uploads/Wool-Guggenheim-RP-2013-ilovepdf-compressed.pdf>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed.
<<https://dle.rae.es>>

Ritvo, J. B. (2016). Derrida o la ambigüedad del origen: fantasma y parásito. *Verba Volant. Revista de Filosofía i Psicoanàlisis*, 6 (2). <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/3698>

Safuentes, F. (2009) *Estéticas de la intemperie. Lecturas y acción en el espacio público*. Ediciones departamento de artes visuales. Facultad de artes Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1174/submission/proof/>

Serota, N. (2007). *Cy Twombly. Cycles and Seasons*. Tate.

Serra, R. (1967). *Verb List*. The collection of MoMA.

Tàpies, A. (1973) *La pràctica de l'art*. Ariel.

Tur, N. [Pàgina web]. *Nasan Tur*. <https://www.nasantur.com/>

Tusquets, N. *Houses are human*. [Entrada web]. Xavi Ceerre.

Varnedoe, K. (1994). Your kid could not do this, and other reflections on Cy Twombly. *MoMA*, 18.

Wei, L. David Ostrowski: interview. [Entrada web]. Studio International. <https://www.studiointernational.com/index.php/david-ostrowski-interview>

7. ANNEXOS

7.1. ANNEX D'IMATGES

Fig. 54. illa Climent. *El plàstic verd*.
2023. Acrílic i ceres sobre plàstic.
52 x 46 cm



Fig. 55. illa Climent. *El coixí de cadira I.* 2023. Acrílic i cinta de carrosser sobre espuma. 36 x 36 cm



Fig. 56. illa Climent. *El coixí de cadira II.* 2023. Acrílic sobre espuma. 36 x 36 cm



Fig. 57. illa Climent. *El metacrilat*.
2023. Acrílic, oli i cinta de
carrosser sobre metacrilat. 50 x 35
cm



Fig. 58, fig. 59 i fig. 60. illa
Climent. *I, II i IV Sèrie Mescles
amb carbó, acrílic i vaselina*.
2023. Carbó acrílic i vaselina
sobre contraxapat. 25 x 21 cm





Fig. 61. illa Climent. *Taca negra sobre precinte*. 2023. Acrílic i grafit sobre cartró. 22 x 15 cm

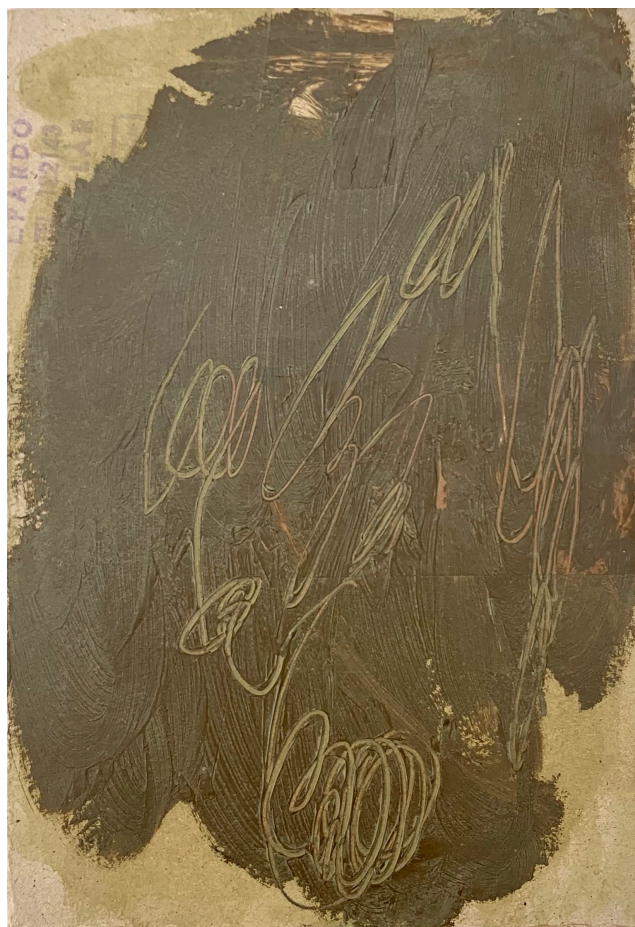


Fig. 62. illa Climent. *Taca marró sobre precinte*. 2023. Acrílic sobre cartró. 22 x 15 cm



Fig. 63. illa Climent. *El díptic morat*. 2023. Ceres, acrílic i cinta sobre cartró. 13 x 20 cm

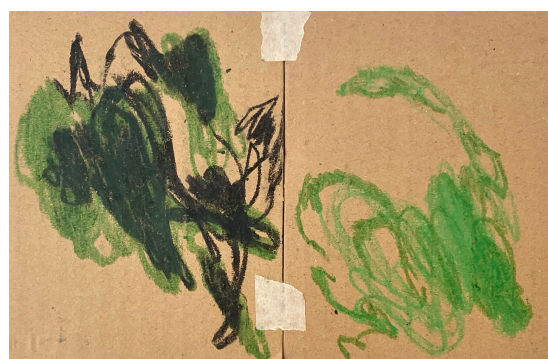


Fig. 64. illa Climent. *El díptic negre*. 2023. Ceres i cinta sobre cartró. 13 x 20 cm

Fig. 65. illa Climent. *Esgrafiats amb morat*. 2023. Acrílic sobre cartró. 30 x 21 cm



Fig. 66. illa Climent. *La caixa de cartró negra*. 2023. Acrílic, ceres i cinta de carrosser sobre cartró. 37 x 24 cm

Fig. 67. illa Climent. *La caixa de cartró morada*. 2023. Acrílic i ceres sobre cartró. 37 x 24 cm





Fig. 71. illa Climent. *El plàstic de Víctor*. 2023. Acrílic sobre plàstic.
152 x 79 cm

Fig. 68, fig. 69 i fig. 70. Detalls de
El plàstic de Víctor.



Fig. 72 i fig. 73. Anvers i revers de *El plàstic de Víctor*.



Fig. 74. Detalls de *El plàstic de Víctor*.

Fig. 75. illa Climent. *El perdut*.
2023. Acrílic, esprai i ceres sobre
plàstic.



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Este treball de fi de grau estableix connexions amb els Objectius de Desenvolupament Sostenible en la seua part pràctica. Un dels objectius d'eixa part és la creació d'una sèrie d'obres pictòriques sobre suports reciclats diversos, trobats i recuperats de contenidors d'obra i de llocs on es depositen basura i objectes o materials vells. L'elecció de recuperar material amb una vida anterior i reutilitzar-lo com a suport sobre el que pintar, en lloc de comprar teles, fusta o llenços nous, pot emmarcar-se dins de l'objectiu 12 que defensa un consum responsable. De manera que al mateix temps que se li dóna valor al material, tot i estar vell o danyat, i se li concedix una altra oportunitat, s'està fent front al malbaratament i la contaminació. Cosa que se relaciona amb l'objectiu 13 de lluita contra el canvi climàtic.