



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Estudi de contorns. Els contorns com a conseqüència

Treball Fi de Grau

Grau en Belles arts

AUTOR/A: Caixal I Salvador, Júlia

Tutor/a: Silvestre García, Laura

CURS ACADÈMIC: 2022/2023

RESUM

Estudi de contorns. Els contorns com a conseqüència es proposa com un projecte d'investigació teòric-pràctic que parteix del concepte "contorn"; una idea àmplia i generadora d'una sèrie de qüestions i interessos. Amb l'objectiu de resoldre i entendre aquesta sèrie de preocupacions, se suggeriran dues línies d'investigació formals i conceptuals que comprendran diferents maneres de percebre els contorns a través de la teoria i la pràctica artística contemporània. La possible unió entre les propostes generades, juntament amb l'estudi de contorns, buscarà un vincle progressiu entre formes i idees sorgides de la diversificació inicial de conceptes estudiats i enllaçats al terme "contorn".

PARAULES CLAU

Contorn, pràctica artística, moviment, vídeo, espai, objecte.

ABSTRACT

Study of contours. The contours as a consequence is proposed as a theoretical-practical research project that starts from the concept "contour", a broad idea that generates a series of issues and interests. In order to resolve and understand this series of concerns, two formal and conceptual lines of research will be suggested which will encompass different ways of perceiving contours through contemporary artistic theory and practice. The possible union between the generated proposals, together with the study of contours, will seek a progressive link between forms and ideas arising from the initial diversification of concepts studied and linked to the term "contour".

KEY WORDS:

Contour, artistic practice, movement, video, space, object.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	3
2. OBJECTIUS I METODOLOGIA	5
3. PRIMERA PART. ESTUDI DE CONTORNS	7
3.1. CONTORN I FORMA	10
3.1.1. L'objecte	10
3.1.2. Equilibri, l'objecte en tensió	12
3.2. CONTORN I IDEES	15
3.2.1. Estàtic, moviment	18
3.2.2. La línia	20
4. SEGONA PART. EL CONTORN COM A CONSEQÜÈNCIA	21
4.1. DURANT EL PROCÉS	25
4.1.1. <i>Sense títol (el final)</i>	25
4.1.2. <i>Ànima</i>	27
4.1.3. <i>Perspectives d'un edredó</i>	29
4.1.4. <i>Circularitat (fang)</i>	31
4.2. DESENVOLUPAMENT DE LA PRÀCTICA ARTÍSTICA	32
4.2.1. <i>En la sala</i>	32
4.2.2. <i>Llauna</i>	37
5. CONCLUSIONS	42
6. BIBLIOGRAFIA	44
7. ÍNDIX D'IMATGES	46
ANNEX	47

1. INTRODUCCIÓ

Una definició de contorn pot ser tan abstracta com sigui de real; pot ser precisa, però amb una exactitud que sempre portarà a una certa extensió il·limitada. Escriure sobre el contorn és expandir-lo i contraure'l a la vegada, és buscar una resposta subjectiva que possiblement no arribarà. És un punt de partida atemporal que no busca un final concret, si més no intenta entendre'l. No veig interès a intentar delimitar un concepte que, en si, ja delimita. Delimita figures, delimita formes, delimita idees i delimita èpoques: el món se sustenta a base d'una sèrie infinita de contorns que prenen certa posició a l'espai com a formes i idees. Idees delimitades que mitjançant el contorn i les connexions que comporta, es converteixen en il·limitades. És a dir, el contorn és un concepte fix que implica moviment, i el moviment és constant i global. No crec que sigui feina meva delimitar-lo ni concretar-lo, si més no intentar entendre algunes de les seves extensions partint de l'únic espai comú des del qual puc parlar amb una certa validesa: el mateix punt de vista.

Davant la infinita amplitud del terme "contorn", els subtemes que es plantegen es troben arrelats a la mateixa dificultat; són matèries quasi tan àmplies com la preocupació inicial plantejada. Aquest projecte manté un clar interès per respectar l'amplitud del concepte i no entrarà en objeccions contradictòries sobre les seves possibles limitacions o delimitacions. Tampoc pretén refugiar-se en el dubte; aquí es plantegen un seguit de preocupacions que busquen respostes. Tot i la recerca d'una possible resposta concreta, davant d'un concepte ampli és d'esperar una resposta igual d'extensa que la preocupació inicial.

La recerca teòrica posa èmfasi en la forma i les idees perquè es considera que són les dues maneres més comprensibles d'entendre el contorn: la forma que el descriu i la idea que dona sentit al pensament que s'enllaça amb la forma. A través de l'estudi de contorns es començaran a entreveure un seguit de conceptes que envolten el terme inicial plantejat; termes com objecte, temps, equilibri i circularitat posaran èmfasi en l'enteniment del contorn a través de la forma i les idees. La comprensió d'aquests termes a través de l'interès personal i la perspectiva portaran a una producció artística enllaçada directament a l'estudi de contorns. Amb l'apropament de la investigació teòrica a la pràctica es contemplen possibles punts de trobada entre els interessos i els conceptes desenvolupats, entenent la pràctica com una conseqüència alhora que com un inici: una part s'enllaçarà amb l'altra per formar un conjunt que investiga les aproximacions establertes entre producció i teoria.

Les obres titulades *En la sala* i *Llauna* són dos punts de trobada entre un seguit d'experimentacions al voltant de la imatge en moviment i la perspectiva. *En la sala* és una videoinstal·lació de dos vídeos monocanals on es descriu la

modificació d'un espai a través del moviment; cada un dels vídeos actua com a conseqüència o resposta d'una acció gestual entorn l'observació d'un espai concret i la seva relació amb el medi del vídeo. Mentre *En la sala* tracta el moviment d'una acció en un espai-temps concret, *Llauna* busca una relació més contínua entre l'equilibri, l'objecte i el temps. Un conjunt de peces ceràmiques en forma de tapa de llauna s'uniran entre elles a la recerca de la tensió establerta entre el pas del temps i l'equilibri. En altres paraules, *En la sala* descriu un contorn amb la perspectiva de la imatge en moviment, i *Llauna* uneix la forma de l'objecte artístic amb la idea del pas del temps.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

Estudi de contorns. Els contorns com a conseqüència s'escriu amb la intenció d'apropar la idea de la teoria a la producció artística, disciplines que a vegades es perceben des de la distància i, tanmateix, són molt properes. Entendre l'art actual des d'un pensament crític que enllaça la teoria amb la pràctica és el punt de partida i l'objectiu principal per introduir-me a l'estudi de contorns.

El segon objectiu principal que envolta el desenvolupament d'aquest TFG és l'anàlisi i comprensió del vincle entre forma i idees. Es començarà investigant els conceptes per separat i es buscarà una unió progressiva entre ells per arribar a unes conclusions teòriques i pràctiques més exactes. El tercer i últim objectiu principal tractarà d'entendre el vincle entre la producció artística personal a través del terme contorn.

Els objectius secundaris es determinen a partir dels objectius principals, i són els següents:

- Realitzar una recerca i anàlisi adequades dels referents i adherir-los correctament en els apartats del treball.
- Observar la conseqüència d'una pràctica artística coherent amb els interessos de l'estudi teòric i a la inversa.
- Reflexionar sobre els termes que s'enllacen amb el contorn per obtenir una perspectiva i comprensió més àmplia dels conceptes relacionats.

Respecte a la metodologia, s'inicia amb la sèrie de contorns següent: contorn polític, contorn social, contorn psicològic, contorn natural, contorn fotogràfic, contorn gràfic, contorn experimental, contorn objectual, contorn físic, contorn cultural, contorn delimitat, contorn il·limitat, contorn que controla, contorn que es desfà, contorn lineal, contorn buit, contorn solapat, contorn personal, contorn espacial, contorn artístic, contorn temporal, contorn atemporal, contorn lliure, contorn global, contorn deformat, contorn esclafat, contorn de la memòria, contorn entre contorns, contorn imaginari, contorn físic, contorn sonor, contorn nou, contorn viu, contorn humà, contorn tecnològic, contorn que no acaba mai, contorn que no comença, contorn repetitiu, contorn indefinit, contorn indecís, contorn entre altres contorns, contorn entre contorns, contorn de tots els contorns, contorn que forma part, contorn que existeix. Tots els contorns existeixen. Potser els contorns imaginaris són els contorns més reals.

Amb aquest primer apropament al terme es pot observar una primera fase inicial i general de selecció d'algunes de les possibilitats de comprensió i investigació envers el terme contorn. Davant l'amplitud de conceptes que sorgeixen es decideix dividir el contorn en dos apartats metodològics: "contorn i forma" i "contorn i idees". Tot i ser tan generals com la majoria dels termes

mencionats al paràgraf anterior, es considera que a través del seu estudi és possible un apropament més concret als interessos descrits en la introducció i els objectius.

La metodologia utilitzada es desenvolupa a partir dels objectius descrits i enllaça contínuament la teoria amb la pràctica. Els dos apartats principals d'aquest TFG s'entrellacen contínuament i es desenvolupen en consonància; durant l'estudi de contorns es comença a experimentar amb algunes de les pràctiques descrites a l'apartat "Durant el procés", i a la inversa. Un porta a l'altre contínuament fins a aconseguir un conjunt que s'enllaça i es complementa a través de la teoria i la pràctica. D'altra banda, el projecte comença amb el desenvolupament de conceptes molt amplis que progressivament s'aniran definint i concretant segons els interessos personals que envolten la teoria i la producció artística descrita a la segona part titulada "El contorn com a conseqüència". Es podria afirmar que el projecte va de "més a menys", o de "l'ampli al concret", observant una concreció progressiva dels conceptes que es van desenvolupant al llarg del projecte. Tanmateix, tal com s'observa a la introducció, aquest projecte no busca trobar una resposta definida ni concreta, no és una recerca científica en el sentit d'intentar trobar un resultat definit, si més no, busca entendre i divagar des del conjunt al concret i a la inversa. Davant de termes tan amplis com el contorn, generador de termes igual d'amplis com el temps, l'espai, la gestualitat, l'objecte o l'equilibri, el procés d'investigació es converteix en una observació al voltant de les possibles unions i enllaços a través dels termes mencionats i el punt de vista personal.

La recerca de referents es troba adherida a l'estudi durant el desenvolupament de tot el projecte. S'ha decidit no ubicar-los en un apartat específic per poder incloure'ls directament dintre el contingut teòric i pràctic, trobant així una coherència més concreta en la seva recerca i descripció enllaçada al TFG. Els referents teòrics que té en consideració aquest projecte són, principalment, Thomas Bernhard amb el llibre *Tala*, Virginia Wolf amb *Las olas* i diversos assajos de Georges Perec com ara *Especies de espacios*. Tot i no entrar plenament en la descripció o anàlisi d'aquests autors, i moltes vegades citar-los només breument, la lectura dels seus assajos i les idees que generen han sigut d'importància pel desenvolupament d'aquest projecte. Com a referents dintre del marc pràctic es descriuran algunes obres dels artistes Fischli & Weiss, Gordon Matta-Clark, Félix González-Torres, Zhu Jia, Bruce Nauman, Lacy Gunning, Joan Jonas i Erwin Wurm. També es considerarà com a referent l'exposició d'art contemporani *Tempo*, inaugurada el juny de 2002 al Museu d'Art Modern de Nova York.

3. PRIMERA PART. ESTUDI DE CONTORNS

*Un contorn no és més que una suma de visions locals,
i la consciència d'un contorn és un ésser col·lectiu.^{1, 2}*

És difícil d'imaginar una realitat sense l'existència de contorns. Potser el món variaria en un estat d'àtoms xocant entre si, unint-se i transformant-se o caient contínuament fins a l'infinit. Potser estaríem xocant constantment sense entendre, sense saber per què xoquem, sense la possibilitat inherent d'una consciència. No hi hauria pensament perquè no el necessitaríem; potser tindríem les mateixes necessitats, però les buscaríem de maneres inimaginablement diferents. Si fóssim àtoms sense forma ens multiplicaríem i passariem d'estats sòlids a líquids, passariem d'estats inexactes sense precisió ni constància. No ens aguantaríem drets sobre la terra perquè ella tampoc tindria forma i nosaltres no sabríem que és estar drets ni ens plantejaríem que és l'espai, ni la perspectiva, ni el temps, ni l'horitzó. Potser ens transformariem segons les necessitats momentànies del nostre ser; xocaríem, cauríem, ens solaparíem... Però no tindríem una forma. Sense forma, sense contorn, tot allò que coneixem (inclosos nosaltres) seria invisible o inexistent. Sense contorns res existiria i res se sustentaria; seria un món diferent.

Tot objecte, material, viu, en moviment o inert, tot allò que existeix (tant si es pot tocar o no), està delimitat per un contorn que el materialitza i el conforma. El contorn són formes i superfícies, però també són punts de vista i encreuaments, és política i pot ser temps. És el límit de la vista i la línia que s'interposa en la mirada abans d'arribar a l'infinit. Delimita la forma a la vegada que l'uneix amb l'espai, és la continuïtat i la ruptura, està en constant canvi perquè està arrelat al moviment, i el moviment està acompanyat del temps, l'espai i la perspectiva. En certa manera, també es podria entendre com una línia o conjunt de línies il·limitades que delimiten formes a la vegada que les uneix. Una possible comparació de contorn seria amb l'horitzó, entenent-lo com aquella línia que marca un espai abans i després de l'infinit; és una línia que limita però expandeix, separa a la vegada que genera noves subjectivitats i capacitats d'imaginar. Un punt de vista interessant és el de Georges Perec, qui evoca el contorn des de la perspectiva de l'espai:

*L'espai és el que frena la mirada, allò amb què xoca la vista:
l'obstacle: maons, un angle, un punt de fuga: quan es produeix
un angle, quan quelcom es para, quan s'ha de girar perquè
comenci de nou, allò és l'espai.³*

¹ La traducció de totes les cites és pròpia.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia de la percepció*. Barcelona: Península, 1975, p. 36.

³ GEORGES, Perec. *Especies de espacios*. Mataró: Montesinos, 2001, pàg. 123.

El contorn varia o es mou segons on enfoqui la nostra mirada: una mirada fixa captura un contorn determinat, però només que variï una mica la nostra posició corporal sobre el paisatge, el contorn que percebem serà modificat. En aquest sentit, el contorn físic que observem amb la vista es troba en nexa amb la gestualitat. Es podria dibuixar una línia del contorn de tot el que la nostra vista percep durant un temps determinat o ens podríem imaginar com seria el contorn de tot un recorregut existent o imaginari, i potser dibuixar-lo en forma de línia o escriure'l per coordenades; inclús el podríem mesurar. La fotografia delimita les línies i els punts de fuga per un marc que concreta l'extensió del paisatge, però continua donant pas a la imaginació d'un espai o un recorregut que potser és infinit. Per tant, sempre és il·limitat? El problema en pensar sobre conceptes inesgotables és que innegablement acaben implicant una certa extensió de dubtes inseqüents. Plantejar-se si una línia o concepte és infinit o no dependrà principalment de la percepció de qui l'observa. L'espai es pot recórrer a través del pensament o a través de la mirada, una percepció pot ser una impressió puntual dels ulls o bé una sensació instantània que es podria entendre com a experiència.

Una anàlisi interessant de contorns es troba en un dels primers assajos del filòsof francès Maurice Merleau-Ponty, titulat *Fenomenologia de la percepció*. En la recerca de diferents maneres d'entendre i d'estudiar els contorns, inevitablement ens toquem amb un element que va més enllà de la forma: la vista que el percep. Per Maurice Merleau-Ponty, aquest coneixement és de summa importància per entendre les possibilitats que s'obren amb l'anàlisi de la percepció. Posem-nos en el cas d'intentar començar un recorregut de l'espai a través de la mirada: la visió del contorn sempre serà superficial, la mirada mai acabarà de formar part del contorn a la vegada que estaran units pel mateix. Les figures observades destacaran sobre un fons i formaran part d'un conjunt, i cada una de les parts del conjunt obtindrà un sentit particular que s'estendrà a través de l'experiència de la percepció. Aquesta experiència no només s'aconseguirà a partir de la unió entre les dades presents, sinó que s'hi afegiran dades anteriors que el complementaran i formaran part del procés de percepció conjunt. Per exemple, imaginem el contorn d'una figura marcada per tres punts, A, B i C.⁴ Els nostres ulls observaran un ordre a l'espai entre els tres punts i entendran el contorn com la suma de les posicions entre els diferents blocs d'espai. Aquestes dades presents i visuals evocaran a un seguit de dades que reapareixeran de l'experiència anterior, conformant una associació d'idees.

Aleshores, entenem que contorn es pot percebre com un seguit d'existències separades i conjuntes; és una suma de possibilitats, percepcions visuals i experiències prèviament adquirides, però per entendre les existències conjuntes s'haurà d'adquirir coneixement sobre els "blocs" per separat. Un conjunt és una suma de visions locals, però tendim a veure en conjunt per evadir

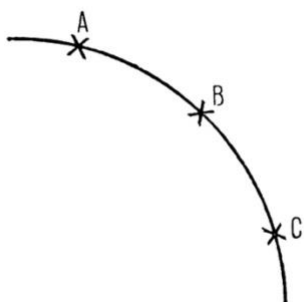


Fig.1. Maurice Merleau-Ponty. Exemple visual a *Fenomenologia de la percepció*, 1975.

⁴ Exemple descrit per MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 36.

o seleccionar el que pot ser vist per separat. La percepció d'una visió conjunta de contorn és molt més coherent si es té en compte la visió i la suma de sensacions que han deixat de sumar-se a l'atzar, per entendre-les com un conjunt que pren consciència del que conté. D'altra manera esdevindrà inconscient i igual de casual que una sensació esporàdica. Per entendre el contorn és important percebre'l des de la distància, des de les diverses perspectives que unides formaran un conjunt que mai deixarà de transformar-se. En aquesta visió existeix el perill de perdre'n el detall i en ell el pensament; en el moment en què s'oblida el que comporta el conjunt, caurà en el risc de convertir-se en una massa uniforme i perillosament mal·leable.

Sembla que a cada punt d'anàlisi el terme abasti preocupacions més generals o més concretes; més generals perquè va des d'idees globals, i més concretes perquè parla d'una idea determinada que s'enllaça contínuament amb la següent. La idea conforma la forma, la idea és el pensament que porta a la consciència d'una línia que variarà depenent de la mirada; la mirada serà conseqüent a una sèrie de coneixements o interessos. Es podrien escriure paraules, frases i pàgines senceres intentant descriure diferents contorns o maneres de percebre'ls, intentant exposar algunes de les seves possibles transformacions o dels moviments que comporta. El concepte se'n va tan enllà que les paraules se separen i se solapen, deixen de tenir interès perquè és tan ampli que concretar-lo sembla deixar de ser una opció. Tanmateix, aquesta afirmació és contradictòria amb la idea mateixa de contorn. Si entenem que el contorn és un concepte fix que implica moviment, apareixeran noves formes d'experimentació i percepció, pot existir un nou tipus d'alliberació junt amb la creació de noves subjectivitats i sensibilitats. A la vegada que aquest projecte manté un ferm interès per respectar l'amplitud del concepte, intenta no estancar-se amb la globalitat del conjunt per estendre's amb el que conté.

3.1. CONTORN I FORMA

La forma té a veure amb la identitat i l'estructura, i també amb la memòria i la història. La forma és una de les propietats principals de l'objecte, és un terme específic que dota de nom a un seguit de coneixements sobre la realitat. És l'element que ens dona informació directa i visual sobre allò que observem i ens permet diferenciar-ho de l'entorn que l'envolta. Quan observem un objecte des de certa distància, el primer que percebem serà el contorn que rodeja la forma, posicionant-lo sobre un fons i altres elements propers. Si comencem a apropar-nos-hi progressivament, apareixeran un seguit de dades (color, textura, mida, etc.) que ens aportaran una noció més precisa de l'objecte o element que estem observant. La forma conté l'estructura, amb ella la tridimensionalitat i la base en què se sustentarà l'objecte; mentre la forma és la propietat de l'objecte que aporta informació sobre el que conté, el contorn és la línia que passarà per sobre i el connectarà amb l'entorn proper. Si entenem que el món es conforma per una multiplicitat infinita de formes i idees que varien constantment a través de l'espai i el temps, prendrem consciència d'un espai on les formes s'uneixen les unes amb les altres mitjançant el contorn.

3.1.1. *L'objecte*

Quina és la unió entre una finestra antimosquits i un armari? I entre un edredó i una mànega? A primera instància no tindran res en comú, són objectes de finalitats completament diferents, amb formes, mides i estructures inconnexes que no trobaran una unió determinada sense la recerca d'un pensament que els uneixi. Si més no, tots quatre conviuen entre altres elements dotats d'usos i formes que cobreixen algunes de les nostres necessitats. Sense aquestes necessitats, conveniències o comoditats, possiblement no ens plantejaríem quin tipus d'armari seria més funcional o estètic pel nou apartament a Cala Romana, per exemple. La paraula objecte, en si, ja és una idea, una idea que prové del prisma de la realitat en què ens hem format. És a dir, coneixem el món a través del nostre pensament, en només tenir una experiència d'aquest pensament a través de la nostra mirada o perspectiva, aquest sempre serà limitat perquè no es fondrà amb la resta del món natural. Aquesta visió limitada o, més aviat, aquesta visió que coneixem, comporta la creació de tots els tipus d'objectes que ens envolten. En aquest sentit, és molt complicat desvincular l'objecte de la idea; si la idea conforma la forma aquesta serà susceptible al mateix canvi constant que esdevé de la idea. D'altra banda, és important precisar que aquí es refereix a l'objecte com a element creat per

un ús específic i no es parlarà de l'objecte com a element on predomina la matèria ni l'energia, com serien una gota d'aigua o un raig de sol, per exemple.⁵

La paraula "objecte" aporta significat i descriu la unió entre un seguit de formes, materials, estructures i finalitats que unides possibilitaran la comprensió d'una "cosa" o "element". En aquest element, cosa o objecte, s'hi adherirà una funcionalitat determinada que serà definida per un conjunt de pautes d'ús. Un objecte, generalment, es diferencia del món natural perquè és inanimat; és inanimat a la vegada que aporta un ús específic per la comoditat dels humans i es veu subjecte a aquesta intencionalitat. En el moment que l'objecte es veu privat del seu ús, és possible que deixi de tenir interès i variï juntament amb la idea que el conforma. Jorge Wagensberg al llibre *La rebelión de las formas* descriu l'objecte com el resultat de la unió entre un conjunt de propietats que distingeixen un objecte amb l'altre; el conjunt d'aquestes propietats serà entès com a "identitat". "Si la identitat de dos objectes coincideix exactament, aleshores és que es tracta del mateix objecte",⁶ afirma Wagensberg.



Fig. 2. Gordon Matta-Clark. *Splitting*, Gravació audiovisual, 1974.

Fig. 3. Gordon Matta-Clark. *Splitting*. Impressió en gelatina d'argent, tallada i encolada, 1974.

Aquesta investigació comença amb la convicció que sense l'existència dels contorns no hi hauria forma, i sense forma res existiria. Si més no, de la mateixa manera que sense contorns no hi ha forma, sense l'existència d'una estructura compacta que sustenti la forma tampoc hi hauria contorn. El contorn és la línia que connecta alhora que delimita, amaga o conté un seguit de línies, formes i estructures que unides formen un tot; amb aquest tot apareixerà el contorn que connecta l'objecte amb la realitat. Posem un exemple amb l'obra *Splitting* de Gordon Matta-Clark, intervenció realitzada l'any 1974 a l'edifici d'un barri suburbi de Nova Jersey. Encara que els interessos de l'artista es trobin enllaçats a altres preocupacions al voltant de l'expressió del quotidià o la transformació d'espais deteriorats, és un bon exemple visual per entendre el tot de l'objecte. *Splitting* és la partició d'una casa dividida en dos; del conjunt de la casa se n'observa la fissura per on s'entreveu l'interior de l'objecte analitzat. Amb la divisió de la casa serà possible la visió de l'estructura que la sustenta. L'estructura s'entén com la divisió i suma de les parts interiors de l'objecte amb la capacitat d'aportar detalls sobre la seva història particular. De la mateixa manera que sense una partició interna la casa intervinguda per Gordon Matta-Clark no se sustentaria, podem afirmar que no hi ha objecte sense una mínima estructura. La mida és una propietat que també fa referència a l'espai interior de l'objecte; a través de l'estructura es genera estabilitat i la mida aportarà volum i pes. La forma és la visió conjunta i superficial que ajuda a comprendre l'objecte, connecta l'interior amb l'exterior i només és visible des de la distància. Observant *Splitting* des d'un centímetre de distància, no obtindrem una

⁵ Exemples descrits per Jorge Wagensberg a *La rebelión de las formas o Cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, p. 19.

⁶ WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o Cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets editores, 2004, p. 23.

comprensió intel·ligible de l'objecte perquè només percebrem una taca més o menys homogènia i grisa; una sola porció de l'exterior d'un objecte de mida considerablement gran (una casa) sense la comprensió del seu voltant podria ser relacionable amb qualsevol altre objecte present a la memòria del subjecte pensant. A més, la forma no estaria fent la seva funció perquè no aportaria la informació exterior necessària per comprendre l'objecte observat.

Amb la comprensió de l'objecte mitjançant la forma, ens apropem a les propietats exteriors que enllacen l'objecte amb l'entorn. Al respecte, Wagensberg descriu:

Comprendre els objectes és comprendre el conjunt de les seves propietats. Són la freqüència, la diversitat, la funció... Totes aquestes propietats són útils per construir la intel·ligibilitat dels objectes perquè totes versen sobre el comú i el que és divers.⁷

La freqüència i la diversitat sorgeixen de l'essència compartida entre dos o més objectes. Quan la suma d'algunes propietats és semblant a la d'un altre objecte sorgeix la "classe", "classificació" o "organització". És a dir, els objectes s'agrupen per afinitats i el conjunt d'aquestes afinitats evoca la freqüència i la diversitat: la freqüència es relaciona amb el nombre d'objectes que conformen una "classe", i la diversitat, descrita per Jorge Wagensberg, "és una propietat que combina el nombre de classes diferents i la freqüència de la seva ocupació pels objectes en qüestió".⁸

3.1.2. Equilibri, l'objecte en tensió

El concepte d'equilibri es podria entendre com la centralitat que mantindrà l'objecte en una posició determinada i en tensió sobre la superfície en què s'hagi de sostenir, mantenint un pes centrat, constant i infinit. En el moment en què el pes de l'objecte cedeixi a altres factors o variï, perdre la centralitat i caurà o canviarà de posició per adaptar-se al medi i seguir en equilibri. Equilibri és un concepte extens que es pot entendre des de perspectives molt diverses i, si bé és cert que hi ha una àmplia varietat de definicions d'equilibri, en aquest cas té un vincle directe amb l'objecte, l'entorn, el moviment i la tensió. L'objecte es troba en equilibri constant en un entorn que es transforma contínuament pel moviment, i el moviment implica tensió perquè s'entrellaça amb l'equilibri. D'alguna manera sembla que els conceptes s'atrapin entre ells, se solapin i donin voltes entorn la circularitat de la incertesa; direm que la incertesa forma part d'aquests canvis perquè certament, en aquest procés circular, és inevitable la precisió del temps. El temps és incert en el sentit més ampli de la paraula, és

⁷ *Íbidem.* p. 23.

⁸ *Íbidem.* p. 24.

incert perquè és el més efímer que hi ha i no deixa de ser una constant en tot el que ens envolta. L'objecte, l'entorn, el moviment i la tensió només són alguns dels conceptes que s'entrellacen entre si sota el contorn del concepte temps.

L'estat d'equilibri entra en conflicte amb la idea de desequilibri; alhora que tenen molts punts d'unió, s'oposen i es confonen. Aquesta afirmació és evident perquè equilibri i desequilibri són dos termes antònims que d'entrada signifiquen el contrari, però com la majoria del que s'oposa troben alguns punts en comú. L'equilibri en el sentit empíric de la paraula, implica una estabilitat i coherència de l'objecte, estat mental o entorn. El desequilibri és la divisió inconnexa o fragmentada de les parts d'un conjunt; el conjunt d'un objecte (com l'exemple anterior de la casa intervinguda per Gordon Matta-Clark), d'un entorn o d'una societat. És la fragmentació inconnexa de pensaments i formes, és la contrarietat i potser el punt de fissura per on entreveure l'estructura del problema. Equilibri i desequilibri són dos conceptes d'aparença oposada que formen part del mateix perquè un esdevé de l'altre contínuament.

Aleshores, entenem que el plantejament d'equilibri envolta la percepció de dos conceptes: tensió i estabilitat. Una cadira que fa la funció de cadira no serà plantejada com objecte en equilibri perquè no provocarà el pensament contrari, simplement estarà en la posició i la funció coherents d'una cadira que no està en tensió. Un llibre posicionat correctament en un prestatge tampoc derivarà en plantejar-se l'equilibri, simplement serà un llibre en un prestatge. Potser una cadira dintre una estanteria i un llibre fent de cadira sí que esdevindrien objectes d'observació, encara que tampoc es considerarien en equilibri. La descontextualització d'un objecte no implica necessàriament un estat d'equilibri, simplement és una variació de la funció i la perspectiva. En canvi, una cadira de metall amb un cert volum posicionada a sobre d'una estanteria buida sí que és objecte de tensió. L'enllaç irregular entre les propietats de dos objectes diferents portarà a una certa tensió davant la possibilitat de caure: d'aquesta possibilitat esdevé l'equilibri.

D'altra banda, topem amb l'estabilitat. En aquest cas, l'estabilitat s'entén com la percepció relacionada amb la temporalitat i balança a parts iguals de les propietats d'un objecte. L'estabilitat d'un objecte és el temps que es manté en una posició determinada, és el temps que passa des de la seva ubicació i posicionament estable fins a la seva variació o transformació. Al respecte, Virginia Wolf pregunta: "On es troba, aleshores, la ruptura d'aquesta continuïtat? On està la fissura per la qual un entreveu el desastre? El cercle està tancat, l'harmonia és perfecta. Allí hi ha el ritme central, allí el motlle que els mou a tots".⁹ Virginia Wolf fa referència a la continuïtat des de la mecanització del ritme ràpid i constant de la ciutat. No és una referència directa a l'equilibri

⁹ WOLF, Virginia. *Las olas*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A. i Editorial Origen, S.A., 1982, p. 78.

des de la visió d'objecte introduïda fins ara, però descriu la cerca d'una ruptura que es pot enllaçar amb el moment de desequilibri definit anteriorment.

Tornant a l'equilibri entorn de la forma, topem amb l'obra de Fischli i Weiss. Entre 1984 i 1986 els dos artistes suïssos enfoquen la producció artística al voltant d'un interès per l'objecte en equilibri. La sèrie fotogràfica *Equilibris* troba el seu fonament en un conjunt de construccions i composicions originades de la unió entre objectes domèstics; objectes de funcions i formes diferents s'entrellacen i formen una estructura en equilibri. Malgrat la permanència de les imatges, el desafiament de la gravetat és un objectiu complex i la majoria de les estructures col·lapsaven poc temps després de ser fotografiades. També és important notar que totes les construccions són una suma de dos o més objectes, i la suma d'aquests objectes és la que donarà pas a l'experimentació i creació de l'equilibri.



Fig.4. Peter Fischli & David Weiss. *The Three Sisters* (de *Equilibris*), 1984.

Fig.5. Peter Fischli & David Weiss. *Honor, Courage, Confidence* (de *Equilibris*), 1984.

3.2. CONTORN I IDEES

El juny del 2002 el Museu d'Art Modern de Nova York inaugura l'exposició d'art contemporani *Tempo*, curada per Paulo Herkenhof amb l'ajuda de Roxanna Marcoci i Miriam Basilio. Amb l'objectiu d'explorar diverses percepcions del temps, l'exposició mostra el diàleg entre les obres d'artistes contemporanis que presenten diferents preocupacions i interessos a través de les diferències culturals que envolten la construcció del temps. Paulo Herkenhoff descriu:

*Tempo intenta abordar les formes en què els artistes contemporanis estan incorporant imatges temporals i problemes en el seu art a través de marcs de referència sobre les màquines, el cos, la història, el simbolisme i l'experiència quotidiana. L'exposició se centra en diferents percepcions del temps que són fenomenològiques, empíriques, polítiques, fisiològiques i fictícies.*¹⁰

La unió entre les propostes artístiques s'aplega en un recorregut expositiu de cinc àrees: "Temps col·lapsat", "Organismes transgressors", "Temps líquid", "Històries trans" i "Mobilitat/immobilitat". La primera secció s'inicia amb l'obra *Untitled (perfect lovers)* de Félix González-Torres, comprenent percepcions empíriques del temps amb la intervenció d'objectes com rellotges i metrònoms. La segona secció, "Organismes transgressors", mostra processos fisiològics del cos durant el temps. Obres com *Mutaflor* (1996) de Pippiloty Rist o *Yielding Stone* (1992) de Gabriel Orozco són mostrades en aquesta secció. "Temps líquid" exposa el diàleg entre obres com *Still Water (The River Thames, for example)* (1999) de Roni Horn i *Fulfilled Aquarium* (1981) de Waltercio Caldas on es descriu el pas del temps amb representacions de l'aigua. La quarta secció, "Històries trans", evoca percepcions crítiques del present a través de la memòria. La secció que conclou l'exposició és "Mobilitat/immobilitat", investigant el terme a través d'aspectes com la circularitat i la repetició infinita. En aquest últim apartat, Steven Pippin mostra *Fax 69* (1999), Guillermo Kuitca exposa *Terminal* (2000), i Zhu Jia presenta el vídeo en bucle titulat *Forever* (1994), entre altres.



Fig.6. Exposició *Tempo*. MoMA, 2002.
En vista: *Terminal*, Guillermo Kuitca (2000).

Fig.7. Exposició *Tempo*. MoMA, 2002.
En vista: *Fax 69*, Steven Pippin (1999).

Una exposició és, en el seu fonament, una idea; un objecte és, en el seu fonament i en la seva forma, una idea. *Tempo* és un conjunt de possibilitats artístiques que parteixen d'un interès general que prové de la idea de temps. Davant l'amplitud de pensaments que s'obren davant d'un terme tan extens, es generen una sèrie d'obres artístiques contemporànies que busquen un diàleg entre elles al voltant de l'espai expositiu. Es podria concretar més i afirmar que

¹⁰ HERKENHOFF, Paulo; MARCOCI, Roxana; BASILIO, Miriam. *Tempo*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2002, p. 7.

el terme “temps” és el contorn de l'exposició: és el contorn que sustenta el conjunt d'idees formalitzades mitjançant un contorn visual enllaçat a la pràctica artística contemporània. “Un museu és un bon lloc per pensar”,¹¹ afirma Wagensberg. És un bon lloc per pensar perquè és un espai que vincula objectes amb idees que difícilment s'apropen entre si. Posem l'exemple de dues de les obres mencionades: *Untitled (perfect lovers)* de Félix González-Torres i *Forever* de Zhu Jia. *Untitled (perfect lovers)*, són dos rellotges idèntics (en tots els sentits: forma, funcionament, marca i bateria) posicionats l'un al costat de l'altre. Començaran el recorregut marcant el temps simultàniament, però progressivament un començarà a marcar els minuts i les hores més lentament que l'altre fins a deixar de funcionar. *Forever* és un vídeo monocanal que retrata la ciutat de Beijing des de la visió d'una càmera adherida a la roda d'un tricicle. En els deu quilòmetres de recorregut per la ciutat la percepció del temps es veu alterada junt amb la perspectiva, proposant una circularitat mecanitzada i infinita.



Fig.8. Félix González-Torres. *Untitled (perfect lovers)*, 2002.

Fig.9. Zhu Jia. *Forever*, vista d'instal·lació, 1994.

¹¹ WAGENSBERG, *op. cit.*, p. 15.

És evident que la comparació d'una anàlisi formal entre les dues obres seria gairebé incongruent. Tanmateix, malgrat l'evidència de les diferències, troben el punt d'unió en una preocupació cada vegada més constant a la vida contemporània, el temps. El rellotge és l'objecte que el marca, l'aporta de forma i coordina la rapidesa i l'eficiència de la vida segons el seu pas. En efecte, és l'element que transforma i ha fet possible el progrés modern i, amb ell, la percepció del moviment. Amb la percepció del moviment topem amb el vídeo, el mitjà capaç de capturar un temps determinat i descriure el moviment que l'acompanya. En el cas de *Forever*, és interessant observar l'alteració d'aquests dos conceptes mitjançant la perspectiva d'una càmera adherida a la roda d'un tricicle; el recorregut per la ciutat a través de la visió de la càmera alterarà el significat fonamental de la comprensió del temps i el moviment, sumant-lo en un estat continu, giratori i mecànic que no troba escapatòria. En certa manera, és possible que *Forever* trobi el seu fonament en una preocupació directa sobre el funcionament de la ciutat contemporània: proposta d'economitzar al màxim el temps i la vida dels seus habitants. Mentre que l'obra de Zhu Jia enfoca l'atenció sobre la transformació del temps a la ciutat, Félix González-Torres amb l'obra *Untitled (perfect lovers)* fa referència a la noció del temps des d'un punt de vista empíric, relacionant els rellotges amb el transcurs de la vida de dos individus a parts desiguals. És una carta d'amor cap a l'evidència del pas del temps entre dos subjectes en continu moviment, però a temps distants. Sense un motiu concret més enllà de l'atzar o el mecanisme del transcurs de la vida en si mateix, les vides dels dos subjectes avançaran i acabaran, per sempre, a ritmes diferents.

Les dues obres descrites són un exemple específic del vincle directe entre formes i idees, el punt central del projecte. És interessant observar com l'exposició connecta un conjunt de perspectives sota un denominador comú que fomenta la comprensió formal, estètica i ideològica de la mostra. *Tempo* són perspectives concretes que provenen de diferents interessos o preocupacions d'un mateix terme des de la visió de diversos subjectes descrites des de la producció artística contemporània; és la intervenció d'objectes partint d'un terme que dialogarà directament entre el contorn de les formes i el contorn de les idees. Les dues visions de contorn s'entrellaçaran i generaran el seguit de diàlegs i recorreguts que formaran l'exposició. D'altra banda, és possible que sorgeixi el dubte de la materialitat i forma que es pot arribar a vincular amb el mitjà del vídeo. Mentre que l'obra de Félix González-Torres enllaça la idea directament amb dos objectes físics, és remarcable la presència que comença a tenir la imatge en moviment en el nou paradigma de l'art contemporani. El vídeo sembla que reemplaci la forma tradicional per la visió; d'alguna manera sembla que la càmera adherida a la roda del tricicle de Zhu Jia sigui l'última instància de manipulació d'un objecte. L'artista es desvincula de la forma per deixar que la càmera que l'observa faci el seu recorregut visual per la ciutat.

3.2.1. Estàtic, moviment

El vídeo capta un procés de transformació a través del moviment. Comença capturant una imatge fixa que varia amb el temps de duració amb l'objectiu de continuar captant una realitat momentània des de la perspectiva d'un subjecte. En certa manera, és l'observació d'una realitat fugaç que serà duradora. El moviment de la càmera és un rastre físic, és el moviment produït per la visió i observació; a la vegada que deixa marge per la imaginació, dona pas a la possibilitat tractant el vincle reflexiu entre la imatge, l'artista (és qui grava) i l'espectador. El mitjà aporta una reflexió que adhereix el moviment al pensament de qui observa. Entorn de la immaterialitat, la forma i les idees s'enllacen de manera reflexiva per deixar entreveure una realitat o punt de vista més momentanis o més duradors.

És interessant observar les diferències entre les anàlisis de vídeo; mentre que és un medi de caràcter "immaterial i reflexiu",¹² manté una relació directa amb la mecanització i propagació de la imatge i del mateix moviment. Jacques Ellul a l'assaig *La edad de la técnica*, per exemple, descriu el moviment com un dels elements principals de la vida humana, no material, "profundament modificat per la tècnica".¹³ A l'inici de l'assaig *Los condenados a la pantalla*, Hito Steyerl descriu el moviment a través d'una paradoxa de la societat dient: "Imagina que caus. Però no hi ha terra."¹⁴ Amb aquesta afirmació, Steyerl assenyala la falta de fonaments estables que caracteritza l'actualitat, generador d'una existència fragmentada on predomina un estat de caiguda lliure permanent en què el xoc és fictici perquè ja no hi ha un lloc on caure ni un horitzó fix al qual mirar. L'horitzó fix que coneixem junt amb els conceptes d'espai i temps establerts per la modernitat es dilueix en un estat contradictori de desorientació i desequilibri, on alhora que la societat varia i cau, es construeixen noves realitats i noves visibilitats desvinculades de la tradició.

Malgrat l'interès personal entorn les teories i crítiques al voltant de la imatge en moviment, la seva modificació a través de la màquina i la tècnica o les noves xarxes de propagació d'imatges, aquest projecte busca l'estudi d'un moviment més proper a la reflexió al voltant de la imatge, la forma i el temps. A principis de la dècada dels setanta del segle passat, molts artistes comencen a interessar-se pel vincle entre vídeo i cos, convertint-se en el concepte central de l'obra de nombrosos artistes com Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Sophie Calle, Nam June Paik, Martha Rosler, Gary Hill, Pipilotti Rist i Lacy Gunning, entre altres. Tres bons exemples referents sobre la relació establerta entre el cos i el moviment són les obres titulades *Climbing Around My Room* (1993) de Lacy Gunning, *Wind* de Joan Jonas i *Walking in an Exaggerated Manner Around the*

¹² MARTIN, Sylvia. *Videoarte*. Taschen, 2006, pàg. 7.

¹³ ELLUL, Jacques. *La edad de la técnica*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2003, p. 332.

¹⁴ STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: CajaNegra, 2014, p. 15.



Perimeter of a Square (1967-1968) de Bruce Nauman. *Climbing Around My Room* és el retrat d'una dona vestida de vermell mentre travessa els confins de la seva habitació. És un recorregut per tota l'habitació, des de les prestatgeries fins als armaris i la finestra; el seu cos es contorça forçosament per integrar-se a l'espai i entendre'l com una introspecció que Gunning descriu com el mateix espai interior. D'aquesta interacció neix la gestualitat, el moviment i el vincle del cos amb l'espai que l'envolta, trobant aquí una referència directa amb la proposta titulada *En la sala*, descrita a l'apartat final de producció. Sovint es confon a Lacy Gunning amb la noia que recorre l'habitació, però en realitat és la persona que l'està gravant. Com que no és una gravació de pla fix ni estàtica, Gunning es veu obligada a moure's casi tant com la protagonista mentre segueix els seus moviments des de darrere l'objectiu de la càmera, recordant-nos la gestualitat del medi videogràfic.



Mentre *Climbing Around My Room* és una gravació d'interior, *Wind* troba lloc a la platja nevada de Long Island, on un dia de vent Joan Jonas uneix un grup d'amics per realitzar l'acció. El caràcter principal del vídeo són les figures dels seus companys realitzant moviments mentre lluiten contra el vent: parelles cobertes amb màscares caminen d'esquena, altres es posen i treuen els abrics, a vegades creuen la pantalla del vídeo en grup i altres vegades individualment. És un moviment dictat per un element natural imprevisible que fa possible una gestualitat també imprevisible i marcada pel seu entorn. Així i tot, els moviments sí que tenen un element coreogràfic que s'imposa al mitjà.



Finalment, topem amb l'obra *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* de Bruce Nauman. En la gravació d'una acció realitzada per ell mateix, Nauman camina a sobre d'un quadrat marcat al terra del seu estudi, experimentant amb el so generat i la gestualitat del moviment dins l'espai on es troba. A diferència de *Climbing Around My Room*, on l'artista persegueix els moviments de l'acció amb la càmera, Bruce Nauman deixa la càmera en un pla fix. Davant una posició estàtica de la imatge i amb la circularitat del moviment de Nauman, l'espectador observarà al subjecte entrar i sortir de la perspectiva de la càmera reiteradament. En aquest punt s'observa un interès directe cap al moviment en relació amb l'obra *En la sala*, descrita més endavant. És un punt de vista, potser momentani, que es pot alterar mitjançant la visió de la càmera donant pas a la possibilitat a través de la imatge en moviment. En el procés d'observar la gravació d'una imatge estàtica, estarà en decisió de l'artista si segueix sent estàtica o si variarà i canviarà de perspectiva. En aquest pla imaginari s'hi poden incloure o extreure elements, es poden superposar, ralentitzar, transformar... Entenent el temps com una continuïtat en constant moviment, entendrem el vincle directe amb la imatge en moviment, la perspectiva i els espais de possibilitat.

Fig.10. Lacy Gunning. *Climbing Around My Room*, 1993.

Fig.11. Joan Jonas. *Wind*, 1968.

Fig.12. Bruce Nauman. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-1968.

3.2.2. La línia

*Una línia és el resultat del moviment d'un punt.*¹⁵

La descripció o anàlisi d'una línia és el resultat de la comprensió d'una sèrie de termes generals que varien segons l'observació del subjecte pensant. L'acte mateix de dibuixar és un acte d'observar; el dibuix es genera a partir del trasllat de la percepció d'una imatge al pensament, i del pensament al dibuix. El dibuix comença amb la marca d'un punt que es convertirà en una línia per on es començaran a entreveure d'altres; un succés de línies s'enllaçaran, es modificaran i documentaran un punt de vista determinat. La tridimensionalitat o el volum de l'exterior que percebem amb els nostres sentits és l'enllaç entre múltiples punts de vista; un dibuix sota una única mirada només en conformarà un, però pot deixar entreveure un seguit d'altres perspectives. Aquest conjunt de perspectives unides pels traços d'un dibuix es podrien descriure amb el nom de moviment. Un altre aspecte interessant de la línia entorn del dibuix és la construcció d'aquest; com afirma John Berger, "dibuixar és mirar examinant l'estructura de les aparences".¹⁶ Com més s'observa un element, més entrarà el subjecte en una continuïtat de descobriments que donaran pas a l'enteniment d'allò que s'observa: percebrà nous detalls, comprendrà relacions de mesura entre diferents parts del model, etc. A mesura que l'acte d'observació avança, el subjecte estableix una relació progressiva i contínua a través de la mirada, la distància, l'element contemplat i el dibuix resultant.

Tots són punts de vista i mirades entre distància i espai: com es percep un element des de certa distància i com variarà en un canvi de moviment. És difícil veure un objecte dues vegades des d'una mateixa perspectiva, però l'intent de descriure aquesta perspectiva pot ser tan divers com el mateix plantejament de la visió. En aquest sentit, el dibuix és un bon exemple per entendre una de les possibles mirades sobre la línia. Les línies conformen i delimiten tot allò que es troba dins i fora del nostre camp visual; és una conseqüència tant de la forma com de la visió. L'observador que dibuixa intercepta la mirada entre un model i el paper; l'observador que fa fotografies estudia la continuïtat d'un moment precís mitjançant la càmera; l'observador que fa vídeos experimenta amb el moviment a través del temps. El mitjà, els resultats i els interessos són diferents, inclús les línies sobre les quals es podria parlar o descriure són diferents, però tot forma part d'un procés semblant d'observació i comprensió envers un entorn o perspectiva determinada. Com afirma Juan Amo Vázquez: "Observant les línies, percebem la solta gesticulació que delimita una idea plàstica que ens insinua immediatament cert mimetisme amb qualsevol ser, cosa o idea."¹⁷

¹⁵ AMO VÁZQUEZ, Juan. «Algunas consideraciones sobre la línea», dins *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm 1, 1987, p. 135.

¹⁶ BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 56.

¹⁷ AMO VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 145.

4. SEGONA PART. EL CONTORN COM A CONSEQÜÈNCIA

Primer punt de vista inicial: dos quadrats separats per una línia opaca i rectangular que envolta l'habitació de la mateixa opacitat, posicionats en vertical i amb l'ocupació d'un terç de la paret, observada també en vertical. Però la paret és la de davant i és horitzontal, es tracta d'un sostre baix i jo l'estic mirant asseguda en una cadira que actualment fa la funció de cadira normal i la miro, miro la paret des d'una posició asseguda amb les cames encreuades, l'esquena una mica corbada i amb una sensació tensa. No estic fent el pi, no l'estic mirant del revés, ni estic movent-me ni saltant; estic quieta. Paret frontal horitzontal. Les dues ombres quadrades i menys opaques que el color ambient general de l'habitació comencen a desaparèixer, ara només les veig amb concentració i atenuant la vista. Crec que estan canviant. Sembla absurd, però la seva projecció varia constantment: no és una ombra estàtica, ja sabem que és una ombra que depèn d'una conseqüència indecisa que està variant dissimuladament. Potser és la vista i la son. No. Ha tornat.

Parlar sobre un motiu concret sense desviar-se de la línia i acabar parlant del mateix tema a través de la seva globalitat multiplicada i variable s'ha convertit en un objectiu tremendament complicat. Com escriuria tres pàgines senceres sobre una única escombreta de vàter, per exemple? No es tracta de parlar de totes les escombretes de vàter que hagis vist durant la teva vida, ni de les seves formes, ni del seu material o funcionalitat; només d'aquesta escombreta concreta, la que hi ha al bany de casa. L'escombreta de confiança, la que potser s'ha de netejar o canviar (les escombretes es poden canviar, una paret també, però serà una tasca molt més difícil). En cada línia d'aquest paràgraf, tenint en compte que els marges que delimiten l'escriptura són de 6,75 centímetres a l'esquerra, 1,75 centímetres a la dreta i l'ortografia que estic utilitzant és calibri mida 11 (qui decidirà la mida concreta de la tipografia d'ordinador? I els seus títols? A vegades em pregunto el mateix dels despertadors), hi caben aproximadament 12 paraules per línia. En una pàgina en vertical amb aquests marges establerts automàticament pel programa Word, caben 35 línies per pàgina. 35 línies amb unes 12 paraules en cada una, totes parlant sobre una mateixa i única escombreta de vàter. No sé fins a quin punt valdria només amb la seva descripció, entenent com a descripció completament exacta i precisa la seva textura, forma, color i mida. Una descripció així seria quasi impossible de fer d'una mateixa escombreta de vàter, almenys amb l'extensió de dues pàgines; vull una anàlisi d'aquesta mateixa escombreta, vull llegir i imaginar-me-la amb la mateixa exactitud que la realitat i entendre-la tal com és: llegir i percebre la realitat exacta de la persona que l'està observant. Potser seria com veure un dibuix o com observar una fotografia, però amb paraules. Fins i tot així,

la fotografia es pot fer des d'una infinitat d'angles diferents i mai serà la mateixa exactament. El mateix passaria amb el dibuix. Si això és veritat, mai veiem la mateixa escombreta de vàter dues vegades. Per observar-la de la mateixa manera i des del mateix punt de vista exacte m'hauria de mantenir completament immòbil durant uns instants per observar-la amb precisió. Així i tot, segur que la vista varia en algun moment per observar el terra o el que hi hagi al seu voltant. Segurament em desconcentraria i en reprendre l'observació de l'objecte, el punt de vista ja hauria canviat.

Aquí la mirada es percep com l'amplitud d'un espai que s'allunya d'una única perspectiva: la perspectiva depèn d'on enfoqui la nostra mirada i la mirada dependrà d'una posició corporal que es vincularà amb la gestualitat. Només que variï lleugerament la nostra posició corporal sobre el lloc on ens trobem, es crearà un enfocament diferent de l'anterior, generant així una nova imatge. El moviment neix del conjunt de perspectives que conformen la mirada, unint-les en un procés indefinit i circular que dona pas a la imatge en moviment. Davant la infinitat del moviment, ens trobem amb les "limitacions" del llenguatge escrit. En aquest sentit, hi hauria limitacions tant en el llenguatge escrit com en la gestualitat. Avui en dia, on no hi ha límits? Realment existeix alguna cosa il·limitada? El límit és una línia que, alhora que separa, uneix. Uneix unes posicions amb altres, uns cossos amb els altres, unes idees amb les altres... Amb l'amplitud del concepte del límit, per què només l'entendem amb la connotació negativa de separació o desvinculació?

Davant la connotació negativa del límit, es tanca una àmplia i quasi indefinida manera de percebre el nostre entorn. Deixarem de plantejar-nos altres possibilitats d'expressió i aprenentatge, perquè tota possibilitat serà limitada o impossible. No obstant això, hi ha una infinitat de maneres d'omplir dues pàgines de Word sobre una escombreta de vàter i sobre qualsevol altre tema o motiu. Per exemple:¹⁸

E
S
C
O
M
B
R
E
T

¹⁸ Referència a PEREC, *op. cit.*

4.1. DURANT EL PROCÉS

L'exemple del pensament generat envers la descripció d'una escombreta de vàter es podria entendre com una experimentació que envolta el punt d'inici, base o resum d'aquest projecte: com varia la nostra percepció a través de la mirada, la gestualitat, el moviment i el temps a través del contorn i el seu estudi. Què es podria considerar com a punt d'unió més enllà del punt de vista o la fissura? Tanmateix, crec que és necessari un vincle més directe cap a l'enteniment de la producció artística enllaçada al contorn. Tal com es descriu anteriorment a l'apartat de metodologies, un dels objectius que conformen aquest TFG és la idea d'un apropament de la teoria a la pràctica i a la inversa; el marc teòric i la pràctica s'enllacen i es realitzen en consonància.

El desenvolupament de les obres finals titulades *Llauna* i *En la sala*, que es descriuran a continuació, s'entrellacen amb una altra sèrie d'experimentacions realitzades durant el procés que també es consideren d'importància per l'aprenentatge i recorregut d'aquest TFG. Són petits punts de fissura a través de pensaments generats per punts de vista momentanis que plantegen la relació entre el moviment, l'objecte, l'equilibri i el temps. Entre aquesta sèrie d'experimentacions es posaran en rellevància aquelles que mantenen un diàleg directe amb els termes descrits anteriorment, i són: *Sense títol (el final)*, *Ànima*, *Perspectives d'un edredó* i *Circularitat (fang)*. El comentari anterior en relació amb l'escombreta de vàter i la mirada també forma part d'aquest recorregut.

4.1.1. *Sense títol (el final)*

El vídeo *Sense títol (el final)* va ser realitzat durant l'assignatura de Ceràmica i creació interdisciplinària, on se'ns va proposar l'aprenentatge de dues tècniques ceràmiques d'estructura i una de reproducció amb motlles. L'interès principal d'aquests exercicis requeia en una primera familiarització i comprensió de les tècniques ceràmiques i les possibilitats que ens ofereixen a nivell tècnic i artístic; són tècniques que s'han utilitzat des de l'antiguitat i que avui aprenem a aplicar al nostre entorn segons els nostres interessos.

A la vegada que els exercicis es presentaven amb la intenció de començar a prendre consciència i entendre els paràmetres tècnics i formals de la ceràmica, també estaven plantejats amb un caràcter conceptual lliure. Inicialment, tenia la intenció d'intentar experimentar amb el nou medi tan sols de manera formal i tècnica, però amb el primer exercici de cordons vaig començar a prendre interès per les possibilitats conceptuals que m'oferia la idea d'equilibri i l'objecte en tensió. L'exercici es plantejava sota la base o premissa que la peça havia de ser construïda amb només mitja pastilla de fang de baixa temperatura (entre 980° i 1100°); havia de créixer en vertical i cada un dels cordons seria elaborat

individualment, posicionant-los l'un sobre l'altre repetitivament fins a aconseguir la màxima altura possible. Partint d'aquesta base, *Sense títol (el final)* va començar a agafar forma com a peça, trobant durant el procés formal l'interès conceptual entorn l'equilibri. Mentre creixia en vertical, cada vegada s'anava desplaçant més cap a un costat; el pes va deixar d'estar centrat per trobar-se en un estat d'equilibri on era previsible una caiguda imminent.

Tanmateix, la peça no va caure. Es va coure correctament i la vaig donar per finalitzada. El problema de l'equilibri és que pot convertir-se en desequilibri molt ràpidament, i la manca de previsió d'aquesta observació davant la il·lusió de contemplar la peça cuita va concloure en una caiguda per un cop de vent. Així doncs, *Sense títol (el final)* és el procés d'observació d'una peça mentre troba el seu final (o nou començament), momentani i imprevist.

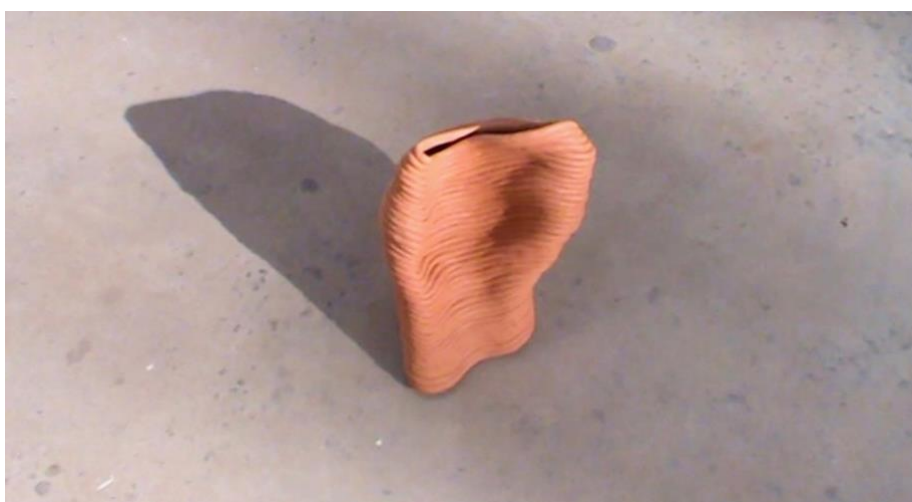


Fig.13. Júlia Caixal. *Sense títol (el final)*, vídeo monocanal (color, so), 2:11 min. 2023.

Fig.14. Júlia Caixal, *Sense títol (el final)*, vídeo monocanal (color, so), 2:11 min. 2023.

Enllaç al vídeo:

https://drive.google.com/file/d/1GzSRz_aNWz_3iBh_1RQz41D5UQUkEVOP/view?usp=sharing

4.1.2. Ànima

La segona prova o experimentació que s'entrellaça amb el desenvolupament teòric i pràctic d'aquest TFG és el vídeo titulat *Ànima*; un vídeo monocanal on s'investiguen diverses possibilitats sonores i visuals entorn una cremallera.

La perspectiva del vídeo aporta interès cap a la subjectivitat de l'objecte, transforma la seva funció habitual per convertir-lo en un espai encarat al pensament i a la imaginació de nous possibles espais o recorreguts. L'espai-temps es troba alterat en una repetició constant i variable, presentant l'objecte observat com a element que es mou en diferents espais-temporals. El pots obrir i entrar, mirar-lo des de fora... Està en continu moviment i sembla que s'escapi, es troba en la recerca d'una sortida o amagatall; s'obre i es tanca en diferents moviments, direccions i temps, però mai acaba de mostrar allò que amaga. Aquest amagatall és un suggeriment cap a la imaginació de l'espectador, és la recerca d'un espai de possibilitats que dependran del punt de vista de qui l'observa.

La qüestió està en la transició que el conforma; és el tipus d'espai i moviment, inclús mecànic, que parla sobre la circularitat i la continuïtat: *Ànima* busca la ruptura que s'amaga entre els espais de l'atemporalitat i qüestiona el concepte de transició com a element susceptible al canvi i a la percepció. Intenta obrir un espai de possibilitats a la vegada que qüestiona la repetició infinita sense inici ni final a través de la imatge en moviment.

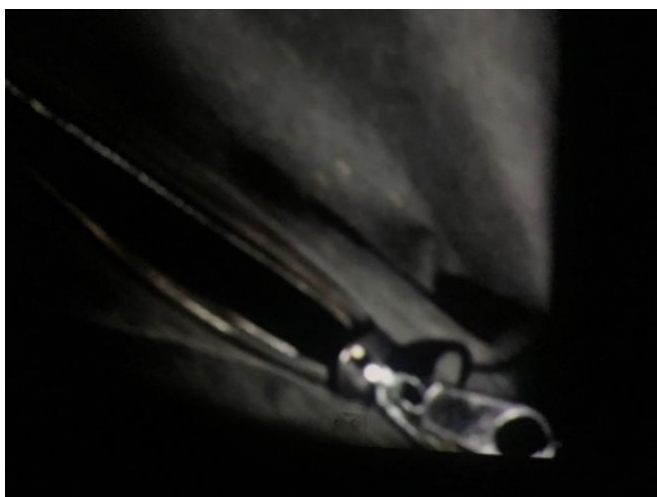


Fig.15 i 16. Júlia Caixal, *Ànima*, vídeo monocanal (color, so), 2:24 min. (loop) 2023. Fotografies de la videoinstal·lació.

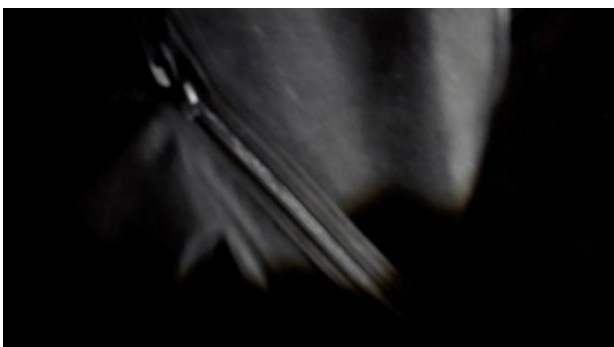
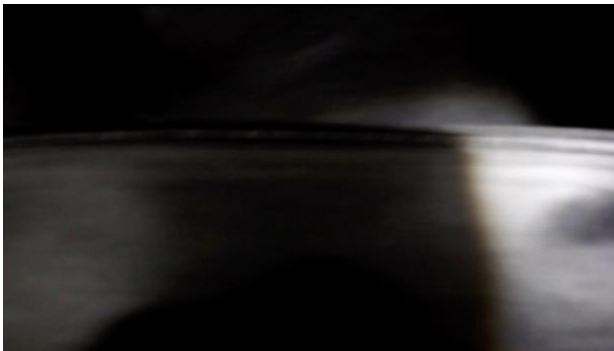
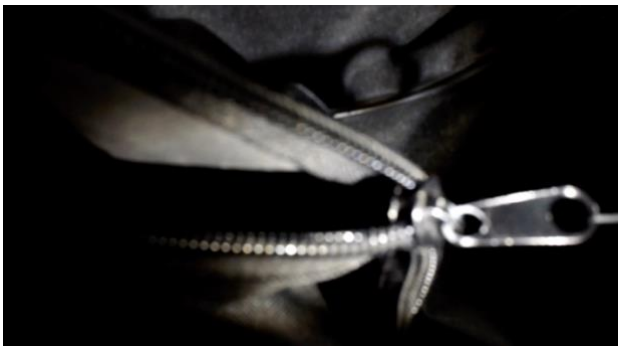


Fig.17, 18, 19 i 20. Júlia Caixal. *Ànima*, vídeo monocanal (color, so), 2:24 min. (loop) 2023.

Enllaç al vídeo:

<https://drive.google.com/file/d/1qTGSLPwRS4LFTyf5LioilNDzGf8XaW05/view?usp=sharing>

4.1.3. Perspectives d'un edredó

Perspectives d'un edredó és una experimentació que manté un interès directe per l'observació i el diàleg entre la imatge fotogràfica, la perspectiva i la mirada. Aquest conjunt d'interessos agafen forma mitjançant una sèrie fotogràfica de dotze imatges en què es retraten diferents perspectives d'un mateix edredó.

D'altra banda, escrivint sobre aquesta experimentació m'adono de la importància que va tenir durant la ideació inicial del TFG la lectura del llibre *Tala*, de Thomas Bernhard. Amb aquesta lectura vaig començar a fer-me un seguit de preguntes al voltant de l'escriptura i la fotografia; diferències entre un objecte de tres dimensions o un objecte descrit amb paraules. Sobre les limitacions o no-limitacions de l'escriptura i la pròpia mirada. En aquest punt, el TFG va començar a agafar forma i es va iniciar el procés d'investigació sobre el conjunt d'interessos que s'han descrit anteriorment.

L'interès principal per *Tala* prové per l'estil d'escriptura. És un llibre sense capítols ni paràgrafs, és un escrit continu en primera persona on el protagonista evoca i descriu un conjunt de pensaments crítics i autocrítics sobre les relacions que manté amb un seguit de persones i l'entorn on es troba. És directe, sincer, es contradiu i es torna a trobar; s'enfada i s'entén, critica fermament, convulsiona i torna a començar. Thomas Bernhard ens mostra una realitat amb una indagació a través d'una crítica de la mateixa realitat i humanitat.

Perspectives d'un edredó no busca una crítica concreta ni prové de cap reflexió semblant ni molt menys propera a la de *Tala*, però si entenem el vincle entre *Perspectives d'un edredó* a partir del comentari anterior sobre l'escombreta de vàter i la mirada, i l'interès cap a la perspectiva i el moviment, podrem observar una relació directa amb el seguit de pensaments descoberts a partir del llibre *Tala*. Finalment, la visió formal de la peça pot recordar a les tanques publicitàries amb la fotografia del llit desfet de Félix González-Torres, *Untitled* (1991), presentada un any després a l'exposició del Museu d'Art Modern de Nova York titulada *Projects 34: Félix González-Torres* (1992).

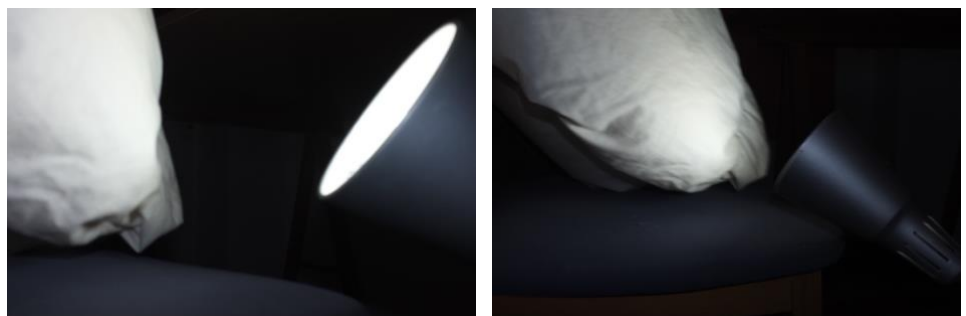


Fig.21 i 22. Júlia Caixal. Preparant *Perspectives d'un edredó*, 2023.



Fig.23. Júlia Caixal. *Perspectives d'un edredó*, sèrie fotogràfica, 2023.

4.1.4. *Circularitat (fang)*

Circularitat (fang) és una experimentació arrelada al desenvolupament de l'obra *Llauna*, descrita en els següents apartats. *Llauna* conforma un conjunt de peces ceràmiques que es mostren com llaunes oxidades de diferents formes i textures, unides entre elles en equilibri. Durant el procés pràctic del projecte i mentre tractava amb la matèria del fang, vaig reparar en la circularitat que remetia la creació de les llaunes sobre el fang. Les línies les feia a base del moviment d'un plat sobre planxes; línies provinents de la marca per pressió de l'objecte mencionat amb la matèria. En una de les ocasions, en comptes de tancar la línia circular que conformava la llauna, vaig decidir continuar-la. D'aquesta continuació, va sorgir *Circularitat (el fang)*.

D'altra banda, és un vídeo que prové d'un interès momentani. Amb l'observació d'un element durant un procés pràctic, va sorgir un pensament al voltant d'una idea i es va decidir actuar. El resultat em va semblar suggerent i provenia del seguit d'interessos que conformen els punts de vista d'aquest TFG. L'objecte, el temps, la línia, la circularitat, la repetició... Sembla que els conceptes s'entenguin com a resposta o recerca simultània entre la conseqüència del punt de vista entre uns termes i els altres. Un prové contínuament de l'altre, ja sigui en forma de vídeo, escultura, dibuix o escriptura. Els interessos formen part d'una preocupació circular que gira entorn la conseqüència de l'interès per la idea de contorn.

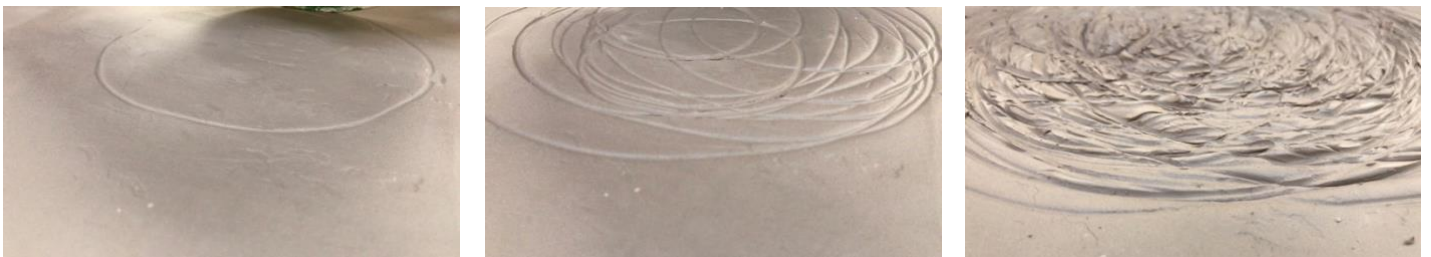


Fig.24, 25 i 26. Júlia Caixal, *Circularitat (fang)*, vídeo monocanal (color, so), 5:50 min. 2023.

Enllaç al vídeo: <https://drive.google.com/file/d/1bKYJv3E8WAC87-LgefSp5U7XINGRnp0G/view?usp=sharing>

4.2. DESENVOLUPAMENT DE LA PRÀCTICA ARTÍSTICA

Durant l'estudi de contorns s'han investigat un conjunt d'interessos amplis i units pel terme contorn; una investigació teòrica al voltant de diferents comprensions del contorn a través de les formes i les idees. Amb l'objectiu de trobar l'enllaç entre l'estudi de contorns i la pràctica artística sorgeixen les obres titulades *En la sala* i *Llauna*. *En la sala* és una videoinstal·lació que investiga el moviment en un espai a través de la gestualitat i la perspectiva, i *Llauna* qüestiona l'equilibri i el temps amb peces escultòriques de ceràmica. Les dues troben el punt de partida amb el seguit d'experimentacions i interessos descrits anteriorment.

4.2.1. *En la sala*

En la sala és un projecte videoinstal·latiu que proposa la modificació d'un espai a través del moviment. És una forma de percebre l'espai que s'allunya d'una única perspectiva, entenent que la perspectiva depèn d'una mirada que s'enllaça amb la gestualitat, només que variï una mica la nostra posició corporal sobre el lloc on ens trobem es crearà un enfocament diferent de l'anterior, generant així una nova imatge. El moviment neix del conjunt de perspectives que conformen la mirada, unint-los en un procés indefinit i circular que, en aquest cas, donarà pas a la imatge en moviment. *En la sala* és una experimentació visual i sonora que respon al diàleg establert entre observador i espai, on una acció mínima dota la sala d'una nova perspectiva.

El vídeo és el medi que em permet captar el precís instant en què es produeix el moviment juntament amb l'impacte que pot produir a l'espai que l'envolta. És la tècnica que vincula l'espai físic amb el subjecte que l'observa: el vídeo és l'ull que fa possible el procés que enllaça les accions del subjecte amb la sala. Amb aquest procés sorgeixen els dos vídeos projectats a la videoinstal·lació: el primer és una gravació mentre es recorre la sala a la vegada que es grava (direm que és la gravació de la gestualitat que conforma l'observació visual de l'espai mentre es travessa), i el segon és el vídeo que sorgeix del mateix recorregut (la sala en si mateixa). L'àudio és el so generat pel meu propi moviment durant la gravació. També és important mencionar que *En la sala* es realitza específicament per un espai concret. Tanmateix, crec que seria interessant un futur qüestionament sobre una possible sèrie de videoinstal·lacions on *En la sala* s'adeqüés a un altre tipus d'espais interiors i exteriors.



Fig.27. Júlia Caixal. *En la sala*, videoinstal·lació, dos vídeos monocanals (color, so), 5:39 min. 2023.

Enllaç al vídeo (conjunt):

<https://drive.google.com/file/d/1YJOWcCesxqOp-SGbRjaGgvrYumBYl4xr/view?usp=sharing>

Enllaç al vídeo del recorregut (individual):

https://drive.google.com/file/d/1ri-N4hZVGHivgu_7h2Gw63LWAQdnYDJS/view?usp=sharing

Enllaç a la conseqüència del recorregut (vídeo de parets i sostre):

<https://drive.google.com/file/d/1bOQ7NpsC08cVd2CG4UzXj0nGhzbxiA2E/view?usp=sharing>

El moviment d'*En la sala* es mou entre la gravació d'un moviment en la realitat i un moviment transformat per la tècnica digital. El gir mecànic està dictat per un altre tipus de decisions que també transformaran i vincularan el cos i el moviment personal amb l'espai que l'envolta.

La conseqüència de l'estudi del present treball, juntament amb els referents descrits anteriorment, porten al desenvolupament següent:

1. Observació de la sala.
2. Recorregut per la sala.
3. Vídeo de prova a la sala.
4. Gestualitat.
5. Gravació de la gestualitat durant la gravació de la sala.
6. Resultat en dos vídeos monocanals.
7. Edició dels vídeos (sobretot alteracions en la velocitat i transicions).
8. Projectió dels vídeos a la sala amb el suport de dos projectors i un altaveu.



Fig.28. Júlia Caixal. *En la sala.*
Vídeo del recorregut, 2023.

També és interessant la simplificació del procés amb l'esquema següent:

Moviment – transformació – entorn – espai físic/mental – contorn – procés de moviment – observació de la sala – recorregut per la sala – generador de moviment a la sala – moviment generat d'un vincle directe amb l'espai físic que és gravat amb la càmera (tècnica) – decisions que conformen la gravació – modificació de la gravació mitjançant la tècnica digital, generant un moviment modificat de la sala i del cos – projecció de tot el procés sobre la mateixa sala transformada pel mateix procés – dues projeccions: sala i moviment que l'enllacen amb el cos + el so generat durant l'acció. Altres vincles: formes – espiral. Salts - gir. Resposta en forma de contorn.

Una sala sobre una sala amb un recorregut per la sala generaran moviment (a la sala).



Fig.29. Júlia Caixal. *En la sala.*
Vídeo del recorregut, 2023.

Fig.30. Júlia Caixal. *En la sala.*
Conseqüència del recorregut per
la sala, 2023.

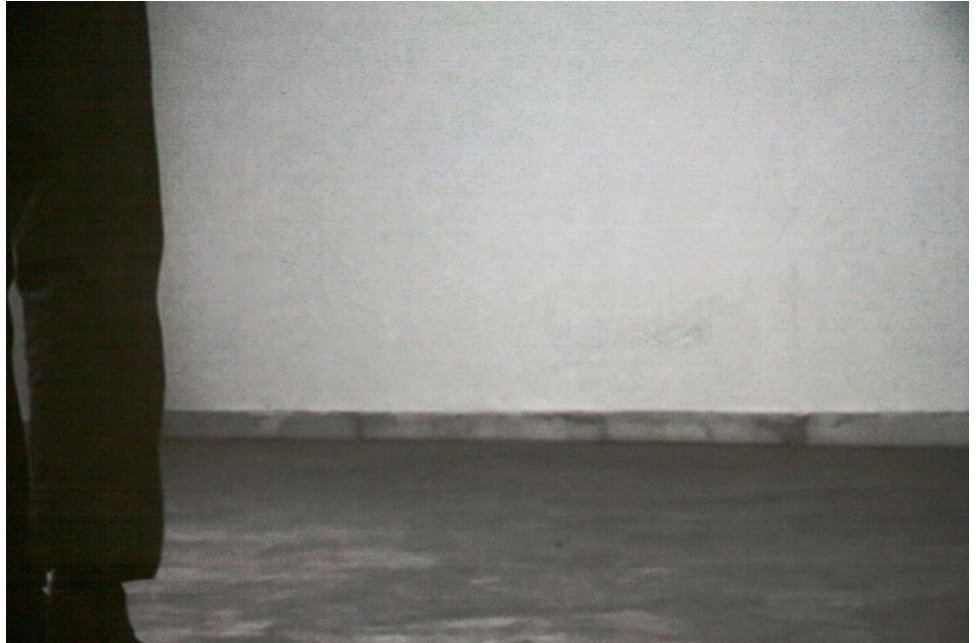


Fig.31 i 32. Júlia Caixal. *En la sala*.
Detalls de la projecció, vídeo del recorregut, 2023.

4.2.2. Llauna

Una primera reflexió inicial sobre el terme escultòric: no crec que s'hagi de vincular necessàriament a unes dimensions d'objecte grans, el terme escultòric es troba en la composició, en el caràcter de la forma, en les propietats que comporta i en el pensament que el genera o del que parteix. Entenc l'escultura com a conjunt de matèria o pensament que comporta tensió; hi ha un cert grau de tensió entre idea i forma, temps i espai. És la matèria tridimensional que uneix la forma amb les idees; una esdevé de l'altre contínuament i s'entrellacen. Generalment, el procés de producció escultòric es pensa com a cerca i investigació cap a una peça d'existència indefinida que es manté sobre el seu propi pes. Tanmateix, malgrat els diferents interessos cap aquest aspecte que es puguin arribar a tenir o els diàlegs que pugui generar, mantinc un interès directe per la contradicció d'aquesta afirmació. Mentre que és evident que no es pot escapar de la forma, hi ha un ampli ventall de possibilitats entorn l'enteniment i comprensió de l'escultura que s'escapen d'una concepció estàtica i duradora. Una escultura no ha de ser necessàriament pensada per una duració eterna, ni com a objecte que s'eleva sobre si mateix; crec en la perillositat i importància del coneixement envers el terme estàtic i em posiciono sobre la creença del moviment. Una visió estàtica i equilibrada en el sentit més clàssic de la paraula serà un model d'utopia tancada davant del creixement humà. Lewis Mumford afirma:

Com més èxit tenien les seves institucions en l'encunyat de les ments dels seus membres, menors possibilitats hi havia de promoure canvis creatius i significatius. Aquest aspecte estàtic de les utopies anava acompanyat d'una concepció estàtica de la vida mateixa.¹⁹



Si enllacem l'afirmació sobre les utopies clàssiques de Lewis Mumford amb una concepció estàtica de l'escultura, es pot entreveure la perillositat i contradicció generada pel pensament estàtic envers la concepció del terme escultòric. Davant una connotació perpètua del terme, qualsevol possibilitat de canvi, experimentació o creació esdevé obsoleta i sense sentit.

Un bon exemple de plantejament pràctic envers el terme escultòric són les obres d'Erwin Wurm. L'artista austríac aborda les relacions entre l'espai-temps i l'escultura, l'objecte i el cos mitjançant una sèrie de qüestions i dubtes al voltant de la recerca teòrica. Amb l'apropament de l'anàlisi teòrica a la producció artística troba el punt de partida per experimentar amb diferents mitjans artístics com l'escultura, la fotografia o el vídeo. Erwin Wurm pregunta: "Si em poso en un lloc i gravo, és una escultura o una acció? Quina duració pot

Fig.33. Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1997.

¹⁹ MUMFORD, Lewis, *Historia de las utopías*, Logroño: Pepitas de calabaza, 2013, p. 37.

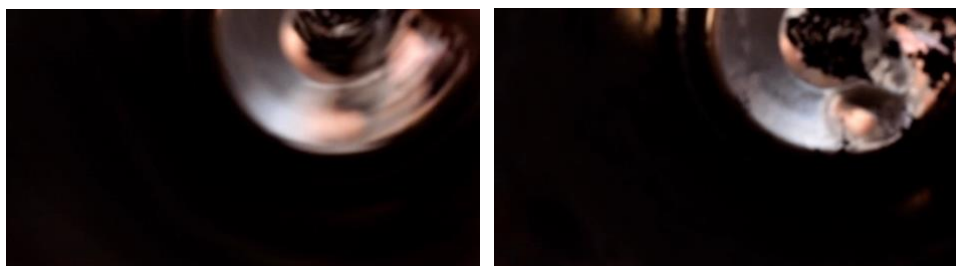
tenir una acció? És possible transformar aquesta acció en escultura?”²⁰ Una possible resposta a través de l'experimentació entre l'espai-temps amb el cos i els objectes es troba en la sèrie *One Minute Sculpture*, on l'artista fa un gir a la relació tradicional entre el temps de producció i finalització de l'obra. Són una sèrie d'escultures efímeres d'un minut de duració on el cos o l'objecte esdevé en tensió amb un altre element. Passat el minut, l'escultura es desfà i només queda present la documentació fotogràfica o el vídeo.

Amb aquesta reflexió sobre el terme escultòric, *Llauna* es comença a plantejar al voltant de la recerca i enllaç entre els conceptes que s'han estudiat en aquesta investigació. La idea de la proposta troba el punt de partida en el plantejament de l'ús vinculat al record d'un objecte transformat pel pas del temps, en aquest cas, d'una llauna oxidada. Aquesta trobada o recorregut a través del record que comportava l'objecte va esdevenir una anàlisi del mateix mitjançant el vídeo: un vídeo de l'interior d'una llauna oxidada i buida donant voltes de manera circular sobre el seu propi eix. El gir progressiu de la llauna amb la visió del seu interior oxidat conformen un interès pels elements que conté; la profunditat i variació del color junt amb la textura i la perspectiva de la imatge convenen a una certa ficció envers la visualització i comprensió de l'objecte observat. La tapa caiguda a l'interior de la llauna xoca contra els cantons circulars; una tapa en equilibri dintre d'un moviment circular i indefinit.

El vídeo va ser el primer contacte directe amb el plantejament de la idea. A través de l'experimentació visual i sonora amb la llauna mitjançant la imatge en moviment es va començar a entendre l'afinitat i vincle establert entre objecte, temps, tensió i equilibri. Amb aquest primer apropament a la conceptualització de la idea a través del vídeo, es va decidir transportar la idea a la ceràmica: un conjunt de tapes de llauna fetes de ceràmica posicionades en equilibri. La vulnerabilitat de la matèria envers el posicionament dels elements generarà una tensió determinada entorn el conjunt de la videoinstal·lació. Hi ha una fricció en l'equilibri perquè comporta un xoc temporal entre dos elements de caràcter artesanal que s'uniran amb l'objectiu de formar peces escultòriques.

Fig.34 i 35. Júlia Caixal. *Llauna*.
Vídeo monocanal (color, so),
3:10 min. 2023.

Enllaç al vídeo:
https://drive.google.com/file/d/1U60i0qCywy_1oV-mg9FupVLF1kBBkkHu/view?usp=sharing



²⁰ WURM, Erwin. Documental del programa “Metropolis” [en línia]. Rtve: 2012.
<<https://www.rtve.es/television/20120926/erwin-wurm/565120.shtml>>

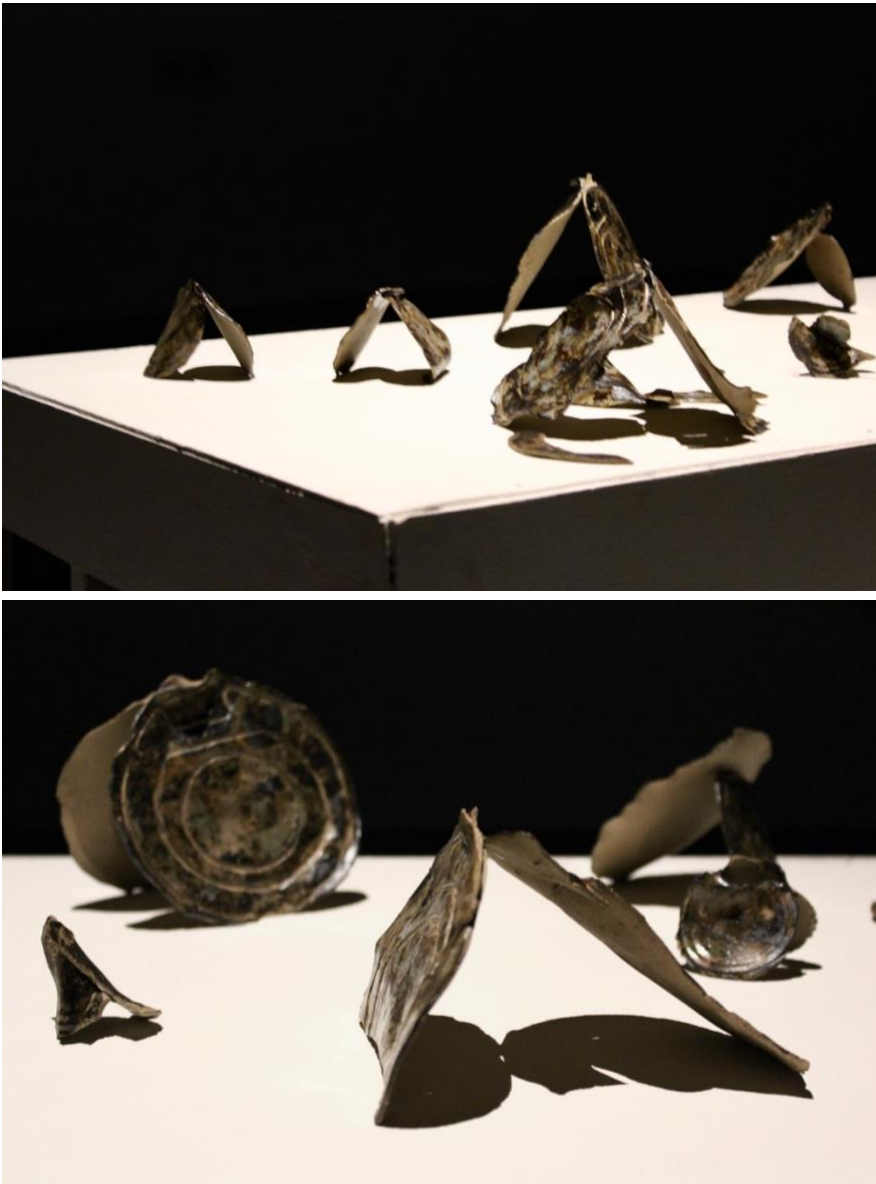


Fig.36 i 37. Júlia Caixal, *Llauna*, 2023.

Si desvinculem l'escultura de la perpetuïtat per donar pas a les possibilitats del pensament a propòsit de les idees, l'entorn i la forma, el terme escultòric s'expandirà donant lloc a un conjunt de possibilitats quasi il·limitades. Finalment, crec en l'afirmació següent de Susan Sontag: "L'art d'avui és un nou tipus d'instrument, un instrument per modificar la consciència i organitzar noves formes de sensibilitat".²¹

²¹ SONTAG, Susan. "One culture and the New Sensibility", dins SONTAG, Susan. *Notes on "camp"*. Penguin Modern: 29, 2018, p. 40.

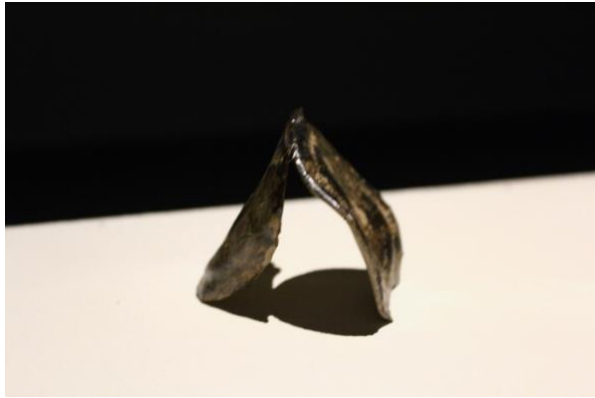


Fig. 38, 39, 40, 41. Júlia Caixal, *Llauna*, 2023.



Fig.42. Júlia Caixal, *Lluna*, 2023.

5. CONCLUSIONS

La perspectiva i el pensament; el vídeo i el temps. Són termes que es relacionen i esdevenen l'un de l'altre contínuament; s'enllacen, es contraposen, se solapen i es confonen. En la descripció individual de cada un d'ells, inevitablement ens trobem amb una certa aproximació a altres factors provinents de la pròpia experiència. És a dir, mentre els termes es poden comprendre per separat, en el pensament que generen troben un enllaç amb un altre conjunt d'interessos implicats. Potser el contorn està en la mateixa recerca, potser està en l'estudi d'una comprensió més específica envers l'anàlisi d'un interès molt general que engloba la teoria i la pràctica artística. Davant l'amplitud del concepte contorn, s'ha intentat buscar una concreció progressiva cap al desenvolupament del seu estudi a través de l'interès personal. Amb el propòsit d'escriure sobre l'objecte, l'equilibri, la línia o el moviment per apropar-me a la comprensió de l'interès pel terme contorn, m'he trobat amb una possible resposta: la concreció de conceptes tant amplis ha invertit la proposta inicial de buscar un vincle directe entre la pràctica artística i el contorn per arribar a entendre-la directament com a contorn. Un estudi delimitat de termes que considero il·limitats m'ha apropat a entendre el perquè més específic dels meus interessos teòrics i pràctics a través de la perspectiva i el moviment.

En aquest sentit, considero que l'objectiu d'apropar la teoria a la pràctica s'ha desenvolupat correctament. Els dos apartats s'han treballat en consonància i han trobat molts punts d'unió durant tot el procés; un esdevé de l'altre contínuament i a la inversa. La forma i les idees s'uneixen amb la perspectiva i el punt de vista, i des d'aquesta mirada esdevé la pràctica realitzada. *En la sala* i *Llauna* aporten de forma al seguit d'interessos investigats durant l'estudi de contorns, els entrellacen i busquen altres possibilitats de comprensió i experimentació a través de la pràctica artística contemporània. L'observació i descripció de les experimentacions realitzades durant tot el procés també ha sigut d'ampli interès per entendre l'apropament dels conceptes teòrics a la pràctica artística, entenent amb més coherència el conjunt del treball. D'altra banda, l'estudi de referents teòrics i pràctics també ha sigut de gran importància per contextualitzar els interessos descrits. La lectura d'assajos teòrics junt amb altres lectures com *Tala* de Thomas Bernhard o *Las Olas* de Virginia Wolf, ha complementat i ajudat a entendre la perspectiva personal d'un terme al voltant de visions molt diferents, però igual d'interessants.

Estudi de contorns. El contorn com a conseqüència ha sigut un procés d'entendre, qüestionar, tornar enrere, saber que falta alguna cosa fins a entendre què és i dur-ho a terme junt amb les qüestions que suscitava aquell interès. Ha donat pas a escoltar i intentar entendre, posar opinions i discursos en comú, diàlegs col·lectius i generals fins a qüestions minúscules que acaben ocupant la major part del temps. El temps i com l'invertim, com guanyem

consciència amb el pas del temps i com ens adonem d'aquesta consciència. He començat a entendre el perquè més específic del que he estat fent fins ara, dels meus interessos i què és el que els fomenta: per què m'interessen tant unes qüestions i, tanmateix, n'obvio tantes altres. Tractant conceptes tan amplis i units com són el temps, el moviment i l'espai, és molt complicat arribar a unes conclusions teòriques més exactes, però crec que s'ha de mantenir la ment suficientment oberta per aconseguir qüestionar-nos els conceptes conjuntament i treure'n el substrat que ens interessa, com a societat i com a individus. Si intentem entendre el contorn una mica més enllà de la superfície que sustenta i observem el que conté, s'obriran un seguit de possibilitats quasi il·limitades al voltant del coneixement; serà el vincle directe entre formes, idees i possibilitats.

6. BIBLIOGRAFIA

AMO VÁZQUEZ, Juan. «Algunas consideraciones sobre la línea». *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm 1, 1987, pàgs. 135-147. També disponible en línia a: <file:///Users/juliacaixal/Downloads/Dialnet-AlgunasConsideracionesSobreLaLinea-2282458%20(6).pdf> [Consulta: 26 gener 2023].

ART21. *Joan Jonas: New York Performances* [en línia]. YouTube: Art21 “Extended Play”, 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=E6wl33GTnf0>> [Consulta: 10 abril 2023].

ART BASEL. *Artist Talk I Bill Viola: Liber Insularum* [en línia]. YouTube: Art Basel, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=_p8EyG7Oer0&t=610s> [Consulta: 16 març 2023].

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1982.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro Libros, 2010.

BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2011.

BERNHARD, Thomas. *Tala*. Madrid: Alianza, 2012.

BRADBURY, Ray. *Les cròniques marcianes*. Barcelona: Edhasa, 1987.

CARBONELL, Eudald; BERTRANPETIT, Jaume; CARBÓ-DORCA, Ramon; FERICGLA, Josep M.; TERRICABRAS, Josep M. *El temps i la humanitat*. Barcelona: Edicions 62, 2003.

ELLUL, Jacques. *La edad de la técnica*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2003.

HERKENHOFF, Paulo; MARCOCI, Roxana; BASILIO, Miriam. *Tempo*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2002.

MANN, Thomas. *Las cabezas trocadas*. Barcelona: Edhasa, 1986.

MARÍA, Isabel. *Bill Viola, tiempos de tránsito*. Documental [en línia]. Filmin: 2014. [Consulta: 10 gener 2023].

MARTIN, Sylvia. *Videoarte*. [S. l.]: Editorial Taschen, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.

METROPOLIS. *Erwin Wurm*. Documental del programa “Metropolis” [en línia]. Rtve: 2012. <<https://www.rtve.es/television/20120926/erwin-wurm/565120.shtml>> [Consulta: 17 febrer 2023].

MOLES, A. Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1975.

MoMA. *Tempo* [en línia]. Nova York: 2002.:
<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/154>> [Consulta: 15 febrer 2023].

MUMFORD, Lewis. *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013.

OLIVARES, Rosa. "Esas pequeñas cosas" dins *Revista Exit*, núm. 11. Madrid, 2003.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró: Montesinos, 2001.

PEREC, Georges. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L., 2012.

PRATS, Carles; GRASAS, Roger. *Joan Fontcuberta. El que queda de la fotografia*. Documental [en línia]. Filmin: 2019. [Consulta: 28 maig 2023].

SONTAG, Susan. "One culture and the New Sensibility", dins SONTAG, Susan. *Notes on "camp"*. [S. l.]: Penguin Modern: 29, 2018.

SPECTOR, Nancy; TROTMAN, Nat. *Peter Fischli, David Weiss: how to work better*. Nova York: Guggenheim Museum, Prestel, 2016.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: CajaNegra, 2014.

VASCONCELOS, Catarina. *La metamorfosis de los pájaros*. Pel·lícula [en línia] Filmin: 2021. [Consulta: 25 maig 2023].

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas o Cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets editores, 2004.

WOLF, Virginia. *Las Olas*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A. i Editorial Origen, S.A., 1982.

7. ÍNDEX D'IMATGES

- Fig.1.** Maurice Merleau-Ponty. Exemple visual a *Fenomenoloia de la percepció*, 1975, p. 8.
- Fig.2.** Gordon Matta-Clark. *Splitting*. Gravació audiovisual, 1974, p. 11.
- Fig.3.** Gordon Matta-Clark. *Splitting*. Impressió en gelatina d'argent, tallada i encolada, 1974, p. 11.
- Fig.4.** Peter Fischli & David Weiss. *The Three Sisters* (de *Equilibris*), 1984, p. 14.
- Fig.5.** Peter Fischli & David Weiss. *Honor, Courage, Confidence* (de *Equilibris*), 1984, p. 14.
- Fig.6.** Exposició *Tempo*. MoMA, 2002. En vista: *Terminal*, Guillermo Kuitca (2000), p. 15.
- Fig.7.** Exposició *Tempo*. MoMA, 2002. En vista: *Fax 69*, Steven Pippin (1999), p. 15.
- Fig.8.** Félix González-Torres. *Untitled (perfect lovers)*, 2002, p. 16.
- Fig.9.** Zhu Jia. *Forever*, vista d'instal·lació, 1994, p. 16.
- Fig.10.** Lacy Gunning. *Climbing Around my room*, 1993, pàg. 19.
- Fig.11.** Joan Jonas. *Wind*, 1968, p. 19.
- Fig.12.** Bruce Nauman. *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, 1967-1968, p. 19.
- Fig.13.** Júlia Caixal. *Sense títol (el final)*, vídeo monocanal (color, so), 2:11 min. 2023, p. 26.
- Fig.14.** Júlia Caixal, *Sense títol (el final)*, vídeo monocanal (color, so), 2:11 min. 2023, p. 26.
- Fig.15 i 16.** Júlia Caixal, *Ànima*, vídeo monocanal (color, so), 2:24 min. (loop) 2023. Fotografies de la videoinstal·lació, p. 27.
- Fig.17, 18, 19 i 20.** Júlia Caixal. *Ànima*, vídeo monocanal (color, so), 2:24 min. (loop) 2023, p. 28.
- Fig.21 i 22.** Júlia Caixal. Preparant *Perspectives d'un edredó*, 2023, p. 29.
- Fig.23.** Júlia Caixal. *Perspectives d'un edredó*, sèrie fotogràfica, 2023, p. 30.
- Fig.24, 25 i 26.** Júlia Caixal, *Circularitat (fang)*, vídeo monocanal (color, so), 5:50 min. 2023, p. 31.
- Fig.27.** Júlia Caixal. *En la sala*, videoinstal·lació, dos vídeos monocanals (color, so), 5:39 min. 2023, p. 33.
- Fig.28.** Júlia Caixal. *En la sala*. Vídeo del recorregut, 2023, p. 34.
- Fig.29.** Júlia Caixal. *En la sala*. Vídeo del recorregut, 2023, p. 35.
- Fig.30.** Júlia Caixal. *En la sala*. Conseqüència del recorregut per la sala, 2023, p. 35.
- Fig.31 i 32.** Júlia Caixal. *En la sala*. Detalls de la projecció, vídeo del recorregut, 2023, p. 36.
- Fig.33.** Erwin Wurm, *One minute sculpture*, 1997, p. 37.
- Fig.34 i 35.** Júlia Caixal. *Llauna*. Vídeo monocanal (color, so), 3:10 min. 2023, p. 38.
- Fig.36 i 37.** Júlia Caixal, *Llauna*, 2023, p. 39.
- Fig.38, 39, 40 i 41.** Júlia Caixal, *Llauna*, 2023, p. 40.
- Fig.42.** Júlia Caixal, *Llauna*, 2023, p. 41.



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.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.			●	
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

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.**