

TFG

ESTRAT

Presentat per Gerard Bomboí Malloí

Tutora: María Pilar Crespo Ricart

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grau en Bellas Artes

Curs 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUM.

Aquest treball posa en valor el procés plàstic mitjançant les qualitats físiques de les matèries primeres que s'utilitzen. Primerament ens centrem en la pintura i el paper com a unitats amb les quals construir estructures de caràcter pictòric. La construcció d'estrats sòlids a partir de la successió de capes de pintura i paper ens porta d'una banda a consolidar unes unitats estratigràfiques que pertanyen al territori de la pintura i al seu torn a utilitzar-se com a matèria primera, com si d'un bloc es tractés per a abordar un procés de talla escultòrica. Posteriorment, tant les talles com els encenalls resultants suposen una deixalla de la qual recuperem la seva imatge processant-la digitalment, formant part de la pràctica artística i de la seva instal·lació en l'espai expositiu.

Paraules clau: matèria pictòrica, estructura, estrat, pintura acrílica, paper.

ABSTRACT.

This study highlights the process by the physical qualities of plastic raw materials used. First we focus on painting and paper as units with which to build structures pictorial character. Building solid layers from the succession of layers of paint and paper leads from one side to consolidate some stratigraphic units that belong to the territory of painting and in turn used as feedstock, like a block in question to address a process of carving sculptures. Subsequently, both the size and the resulting chips are a waste of which recovered its image-processing digitally, forming part of artistic practice and its installation in the exhibition space.

Keywords: pictorial matter, structures, stratum, paper, acrylic paint.

Dedico aquestes pàgines als meus pares Josep Antoni i Lourdes pels esforços que han fet possible el meu pas per la universitat. A la meva tutora M^a Pilar Crespo Ricart per la seva complicitat i ajuda i a la resta de tècnics i professors que han confiat en mi, facilitant l'existència d'aquest projecte.

ÍNDEX.

1. Introducció i objectius. _6
2. Metodologia. _9
 - 2.1. Metodologia creativa. _9
 - 2.2. Metodologia processual. _10
 - 2.2.1. Primera fase. El paper com a suport pictòric. _11
 - 2.2.1.1. Esquemes de color, ordre i caos. _13
 - 2.2.2. Segona fase. Addició i sostracció. _15
 - 2.2.3. Tercera fase. Digitalitzar les talles. _16
3. Contingut conceptual. _18
 - 3.1. Intencions discursives. _ 19
 - 3.2. Registres formals. _ 20
 - 3.3. Context i antecedents. _ 21
 - 3.4. Referents artístics. _ 26
4. L'obra Estrat. _32
5. Conclusions. _40
6. Bibliografia. _ 42

1. INTRODUCCIÓ I OBJECTIUS.

Aquest treball es presenta com a l'inici d'un procés creatiu que documenta els interessos que fonamenten la pràctica artística desenvolupada durant aquest últim any. A més a més, facilita la comprensió sobre l'evolució pròpia que culmina en una proposta personal amb la que finalitzar els estudis de grau. Per una altra banda, també forma part del que anomenem punt de partida per a un futur treball de màster.

Ens interessa registrar els processos plàstics que hem desenvolupat amb paper i la pintura. On el que més ens ocupa és els tipus de metodologies que fem. Entenem el procés com un fi i el resultat com a conseqüències lògiques d'aquest. Els medis pels quals tractem d'assolir els processos ens permeten perdre'ns de camí cap a les idees prèvies a l'acció en el taller.

Destaquem en aquest treball tres apartats: la metodologia, que aporta informació sobre com pensem i transportem la idea cap a l'objecte, la vessant productiva, que explica els processos duts a terme durant la construcció i els motius pels quals es duen a terme. L'apartat de teoria, en el qual fonamentarem amb el context històric, antecedents i referents artístics, junt les idees que acompanyen el nostre treball i finalment descrivim les conclusions que ens ha aportat el projecte. A continuació es descriu amb major detall els capítols que en els que hem dividit la memòria.

En l'apartat de metodologia creativa, s'exposaran els motius significants que impulsen la motivació de realitzar aquest projecte. Per una banda s'analitzarà objectivament l'activitat plàstica realitzada. Per l'altra, es valorarà l'interès personal, és a dir, les emocions produïdes al nostre intel·lecte mentre treballem com a part psicològica ineludible per la seva forta influència sobre la metodologia del projecte i la motivació individual. Aquesta projecció emocional ens provoca un moviment que ens recorda els moments primaris de la nostra infància, en els quals una forta emoció solia regir els nostres instints plàstics mentre que jugàvem a amb la pintura, el fang o el que fora més atractiu o intrigant per a cadascú.

En la metodologia processual s'abordarà la qüestió sobre el paper com a suport pictòric. Suport tant històric com interessant, ja que gràcies a les seves virtuts podem trobar en ell un element genuí d'experimentació que podem manipular d'una manera còmoda i senzilla. Aquest apartat explica la primera fase del procés creatiu en la qual es documenta com la pintura guanya volum fins arribar a superar els límits entre lo pictòric i l'escultòric. Dintre d'aquesta fase expliquem els esquemes de colors que fem i els criteris processuals anomenats *ordre* i *caos*.

El punt adició i sostracció pretén mostrar com abordem el producte del solapament de pintura i papers. Llavors entrem en la segona fase del procés creatiu, on la pintura ha eixugat i ja representa un volum i una matèria que entenem com a escultura. A partir d'aquest producte sòlid aconseguim resultats materials que ens permeten continuar estenent l'abast del projecte cap a altres tècniques i resultats.

Finalment concloem l'apartat de metodologia processual amb la tercera fase en la que apliquem una tècnica distinta un cop hem obtingut aquests objectes que provenen del volum escultòric. En aquesta fase, digitalitzar de les talles, analitzarem el procés digital fotogràfic què ens permet desenvolupar el projecte cap a direccions poètiques i retòriques que ens resulten interessants a més del que ens aporta com a obra a partir del que rescatem de la fase anterior.

En el tercer capítol, desenvolupem el contingut conceptual del projecte estrat. Aquí trobarem les intencions discursives de l'obra i els registres formals, on expliquem trets distintius del projecte respecte al pas entre escultura i fotografia, aplicant i qüestionant-nos idees sobre la *reproductibilitat de l'obra d'art* que desenvolupà Walter Benjamin.¹

Tot seguit ens ocupa l'apartat de contextualització. Per tal d'analitzar el context històric, artístic i filosòfic amb el que conviuen les nostres inquietuds, podem cenyir-nos al sistema del relat històric del món de l'art. Món lligat completament a la realitat del sistema en el que vivim, el qual és nodreix dels esdeveniments de la història i de les actituds filosòfiques quotidianes. Principalment l'art s'ha comportat bé sota el puny i lletra dels escriptors, què, amb el pas del temps, han aconseguit perdurar els seus noms i els seus texts com a registres historiogràfics als quals ens podem dirigir per a apropar-nos a les arts d'altres èpoques. Encara que la crítica dels crítics ens aconsella no prendre seriosament les seves consideracions, com si es tractessin dels pilars inamovibles que sustenten tot sota les capes de l'història en la qual ens desenvolupem, farem la concessió de citar aquests llibres, en els quals no tot el que diuen és vàlid per als conceptualismes contemporanis, però si contenen observacions brillants i informació contrastada rica en matisos.

En els antecedents ens centrarem en les idees d'alguns dels pensaments que major tendència i transcendència han aportat en el darrer segle. Aquests formen part particular de l'art durant el S-XX. Textos de Krauss, Danto o Godfrey ens serviran com a models. Del mateix mode, emprem exemples i cites

1 BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros, 2015.

d'artistes consagrats com Frank Stella o de joves promeses com Guillermo Mora, elements d'investigació, documentació i transgressió amb els quals coneixerem de més a prop la herència artística actual, el context del qual es troba en el nostre treball. Tot seguit es descriu en l'apartat de referents algunes obres dels artistes referents que ens interessin per a la nostra proposta entre els quals es troben els ja nomenats Stella i Mora, a més d'altres com Imi Knoebel, Laura Moriarty i Margie Livingston.

Incloem en el següent apartat un registre de les obres produïdes durant el procés, obres definitives i imatges més detallades de la producció que hem obtingut durant aquesta etapa. Aquest capítol es dedica principalment a mostrar les obres personals mitjançant eines visuals.

En acabant, dediquem un breu capítol a les conclusions personals obtingudes rere la recerca, en les quals avaluem els coneixements emprats i visualitzem les possibilitats futures dels treball realitzat. Finalment s'inclou la bibliografia del projecte.

Objectius generals:

1. L'objectiu principal d'aquest treball és abordar la idea de pintura des d'allò matèric. La matèria com a valor pictòric. Plantejar una ruptura dels límits de la pintura, l'escultura, la fotografia o l'espai físic en els quals el denominador comú és la pintura estratificada. Sense importar-nos el mitjà de procedència, entenem aquests resultats estratificats com part d'un tot que anomenarem durant la resta del text estrat.
2. Explorar la relació teòric-pràctica entre el context, antecedents i referents cercats que en ajudaran a situar la nostra proposta dintre d'un marc històric contemporani.
3. Realitzar una memòria escrita en dialecte valencià en la qual tenim com a objectiu arribar a unes conclusions que ens permetin progressar en aquesta proposta artística .

Objectius secundaris:

1. Ubicar-nos dintre de la pintura com a mitja d'expressió del ideal interdisciplinari que ens permeti comunicar idees a través de les tècniques artístiques sense que aquestes siguin un impediment.
2. Produir un obra artística amb el propi procés de producció com objectiu final. Explorant diferents tècniques dels camps de la pintura, escultura i fotografia.
3. Dividir el procés en fases diferenciades i explicar en què consisteixen.
4. Obtenir diverses sèries d'obres elaborades al taller.

5. Enriquir la metodologia valorant i permetent-nos aprofitar successos insospitats (com els errors fortuïts) per descobrir noves conseqüències sobre els materials que ens puguin aportar nous co neixements i recursos plàstics.

2. METODOLOGIA.

La metodologia emprada durant aquest temps es desenvolupa de lo general cap a lo concret. La informació s'obté de diverses fonts i ens condueix cap a varies direccions: l'una desenvolupa un marc creatiu que tracta de definir conceptes en relació amb les pràctiques artístiques contemporànies de la pintura, recollint informació d'artistes que arribaren a conclusions similars amb les que estàvem treballant, tant físiques com conceptuals.

L'altra via fou el treball al taller, on he pogut comprovar quines de les premisses conceptuals prèvies a la producció són reals i aplicables als objectes pictòrics desenvolupats. Aquesta etapa es centra en la producció d'aquestes obres, investigació de la matèria i les seves possibilitats formals, assolint els comportaments de les matèries primes emprades.

2.1. METODOLOGIA CREATIVA.

Mentre pintem, es recrea un esperit constructor que s'inspira en la sedimentació, acumulació de capes que es produeix a la natura a causa de l'acció constant dels elements que van ocultant-se les unes amb les altres amb el pas del temps. El concepte *estrat* acompanya la idea amb la que son construïdes aquestes estructures. Aquesta idea projecta significats diferents conceptes com: estratificació geològica, biològica i social. Tenen paral·lelismes comuns, ja que, metafòricament parlant, els comparteixen amb el procés del treball de taller; de la mateixa manera que les capes del sòl s'acumulen formant una superfície densa i estable, composada per parts diferenciades de roca i terra, ho fan els estrats que conformen el grossor de la pell d'un ésser viu. Inclús trobem la mateixa mecànica en el conjunt de habitants d'una comunitat de persones, classificades mitjançant agrupacions horitzontals a diferents altures socials a partir d'una jerarquia basada en els recursos.

Així mateix es contempla el procés de producció d'aquestes pintures objecte, on, en lloc de jerarquia per recursos, s'ordenen els estrats amb diferents criteris de disposició, com la relació entre colors primaris amb els no colors o la forma en la que pleguem les capes.

Tant mateix, hi ha altre factor comú entre les estructures composades per estrats, que te a veure amb l'antiguitat de les capes, les més noves i les més velles. Nosaltres relacionem metafòricament aquestes característiques amb el contingut conceptual de la proposta artística d'aquest document, motivant-nos a partir de la seva idea durant el procés creatiu quan desenvolupem l'obra.



Gerard Bomboí Malloí.
Sei deo, sei dea 2015
 15 x 26'8 x 13'5 cm
 paper, acrílic, cola blanca
 Foto: Mónica López Dolz

EL propi material ens ofereix unes propietats úniques que es respecten front la nostra intenció. L'objectiu d'aquestes pintures no és sotmetre la matèria a uns resultats que pot ser no siguin possibles, sinó que es busca un diàleg intern amb certa tendència al materialisme a partir de la repetició d'un sistema.

Mentre realitzem alguna de les activitats en les quals dividim el projecte, ens trobem amb successos insospitats que poden modificar el resultat final. L'error d'alguna cosa no prevista, el comprenem en aquest treball de caire matèric, com una oportunitat d'investigar fenòmens que encara no havíem observat. En agrada deixar-nos sorprendre per el propi procés de treball, "si partim cap a una idea, perquè no perdre'ns pel camí?"²

2.2. METODOLOGIA PROCESUAL.

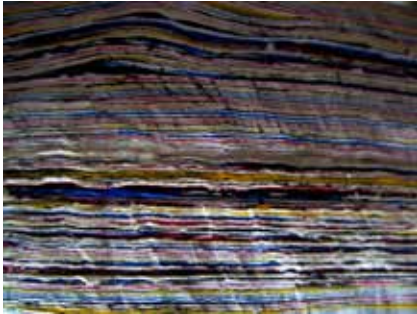
L'elaboració de les obres en el taller es duen a terme a partir d'un procés acumulatiu de suports (paper) i pintura. Comprenem el procés com una seqüència de fases que divideixen les activitats i les tècniques que apliquem a l'obra.

El procés es caracteritza per l'ús del paper com a suport *oficial* del projecte *estrat*. Però al mateix temps hem experimentat amb altres suports com caps de mistos, fustes, cartons o plàstics.

Mentre construïm les estructures, ens endinsem en una dinàmica peculiar. Ú ha d'assolir un modus operandi concret amb el que pintarà la peça. Les primeres obres foren pintades amb respecte cap allò desconegut, ignorants de l'aspecte que tindria la pesa acabada. Treballàrem pel goig de pintar, deslligant-nos de l'activitat pictòrica figurativa, però, encara i així, representant la realitat estratigràfica d'un mode quasi literal.

Ja que el gran ventall d'opcions factibles ens fa sentir vulnerables al atzar, s'elegeixen certes parts del procés que romanen igual durant les investigacions d'una sèrie. D'aquesta manera s'observen les influències reals que cadascun dels elements o accions que aportem al treball durant el procés, les conseqüències i els resultats obtinguts. Encara que tinguem una imatge aproximada del que volem acabar construint amb els papers, la experimentació i la improvisació han format part dels descobriments i resultats més interessants.

2 Guillermo Mora, Oral Memories, entrevistas a artistas emergentes i media carrera. Promoció del Art. MECD (entrevista) 2016
<http://oralmemories.com/guillermo-mora/>



Gerard Bomboí Malloí
Sei deo, sei dea 2015
 Detall

Gerard Bomboí Malloí
Sense títol I 2016
 Dimensions variables
 Paper i sargents de ferro
 (obra efimera)

Es busca una metodologia més independent, amb l'objectiu d'escapar del motlle i receptiva de les modificacions processuals que li apliquem. Aquesta proposta es limita a l'ús quasi exclusiu del paper com a suport pictòric. Per tant les millores tècniques del procés de producció que s'han adaptat al espai de treball al format dels papers i a les quantitats de pintura que s'empren. Es pretén pintar ocultant els colors que uneixin cadascuna de les capes de l'estructura.

1. Triem un tipus i format de paper i el retallem per obtenir les seccions que ens serviran de suport.
2. Tot seguit es pinta amb pinzell la totalitat de la superfície dels papers, solapem altre paper a sobre i continuen adherint capes fins obtenir el grossor desitjat.
3. Un cop la pintura es seca podem sostraure matèria mitjançant ferramentes de tall.
4. Guardem els encenalls produïts i els agrupem per pertinença a la mateixa matriu.
5. Digitalitzem amb l'escàner els encenalls creant composicions sòbries amb *ordre* o per contra acumulaments aleatoris seguit l'ordre del *caos*.
6. Imprimim les imatges sobre paper Pop'Set a escala 1:1 de l'original.
7. Elaborem un dispositiu en el qual s'integra dintre d'un suport de paper i acetat la imatge impresa sobre l'encenall original.

Entre les obres del projecte, hi ha una que la considerem un punt de inflexió que representa la essència de estrat. Com la nostra metodologia està configurada per a permetre'ns viatjar i perdre'ns entre els resultats dels processos, empren l'obra *Sei deo, sei dea* com a punt de referència, (un far entre les tenebroses costes de l'experimentació) al que recorrem en els moments d'atur o de excessiva dispersió front els objectius prioritaris del projecte.

2.2.1. El paper com a suport pictòric.

El paper és una làmina constituïda per un entramat tridimensional de fibres de cel·lulosa i altres substàncies (minerals, coles, colorants, etc.) que permeten millorar les seves propietats i fer-lo apte per l'ús al qual està destinat.

La cel·lulosa per a la fabricació de paper s'obté principalment de la fusta (55%), d'altres fibres vegetals (9%) i del paper recuperat (16%). També recorrem a papers minerals com el paper pedra, "fabricat per l'empresa Eman Green és una combinació de Carbonat Càlcic (80%) amb una petita quantitat



Gerard Bomboí Malloí
Llesca II 2015
 6 x 7'6 x 5'6 cm
 Paper i acrílic
 Foto: Mónica López Dolz

Gerard Bomboí Malloí
Succés II 2016
 8 x 20 x 9,4 cm
 Paper, acrílic, cola blanca

Gerard Bomboí Malloí
Succés I 2016
 11 x 20 x 12'8 cm
 Paper, acrílic, cola blanca

de resines no-tòxiques (20%) per crear un substrat sostenible fort.”³

El paper és una constant en la producció en la que estem interessats, per moltes de les seves condicions físiques. Resulta ser en sí, un material que il·lustra a la perfecció la idea de plànol bidimensional gràcies al seu poc gruixor.

- Bàsicament utilitzarem paper Pop'Set 120 gr., Paper pedra 120 gr. / 210 gr. i Hanemmuelle 180 gr.

La primera fase d'aquest treball comença amb la selecció del tipus de paper, de la pintura plàstica i de l'adhesiu que utilitzarem (depenent de la idea o peça que tenim a la ment i que volem construir).

Un cop elegim el tipus de paper (paper pedra, paper cartolina de color, paper Pop'Set), el gramatge d'aquest i la mida, comencem el procés de retallada. Llavors elegim les mesures més adequades del suport. Si volem elaborar una estructura irregular amb formes orgàniques o arrodonides, s'han retallar a mà cadascun dels papers. Per contra, si el que volem és obtenir làmines en forma de segment rectangular ho tallem tot amb la guillotina industrial a les mesures que vulguem sense cap problema de precisió i amb relativament poc de temps.

El següent pas, previ al acte de pintar, és valorar el gruix de les làmines, fragments o retalls que hem obtingut per a avaluar si necessitem més o menys quantitat durant el procés de producció. Com a referència, portem el compte dels papers necessaris per a produir una estructura d'un gruixor o d'altre, encara que és una informació sols ens serveix per a fer-nos una idea aproximada ja que, simplement per la quantitat de papers, no podem predir el volum final de la peça, és a dir, influeix tant el gruixor de pintura que aplicarem amb els pinzells, com la quantitat de pintura que es desbordarà a causa de la pressió necessària que li aplicarem al darrer paper per poder fixar-lo a l'anterior.

Durant aquesta fase prèvia a la primera fase, on iniciem la construcció amb la pintura, ens adonem que els papers ens poden orientar cap a múltiples formes d'estructura que podem fixar amb ferramentes que exerceixin pressió sobre aquests (amb sergents o pinces de diferents mesures i materials). Aquestes activitats de recerca, d'assoliment de les capacitats reals que tenen els suports que elegim ens dona resultats insospitats segons el gruixor, l'amplària, el tipus de paper, etc... un cop els apliquem pressió i es queden amb una forma fixa ho desmuntem i comencem a unir-los amb pintura però,



Gerard Bomboí Malloí
Primary 2016
 Dimensions variables
 Paper, acrílic, oli, cola blanca

en més d'una ocasió, hem decidit conservar el paper amb el seu sergent o element constrenyedador com a esbós o prova d'estat quasi a l'altura de peça finalitzada. Aquesta decisió de detenir el procés d'activitats que pensàvem realitzar per a una peça en concret és molt significativa i apreciada com a mètode d'actuació, ja que comporta una metodologia que no exclou l'aprenentatge mitjançant les troballes fortuïtes, els errors (aparents), ni encaixa el procés dintre d'una dinàmica freda en la qual pretenguem aconseguir un fi exclusiu i exclouent de la resta de successos no previstos en una fase intel·lectual prèvia.

Un cop pintada la estructura, es pot actuar sobre aquesta immediatament, doblegant-la i/o tallant-la. Accions que modifiquen la pressió de la pintura, fent-la sortir a l'exterior, aportant flexibilitat a l'objecte, propietat física que ens permet fer que la peça adopti formes distintes. Llavors subjectem amb sergents les zones de tensió màxima per a deixar eixugar la pintura del seu interior. D'aquesta manera controlem i podem investigar composicions singulars, processuals a la par que estètiques. Si modifiquem la peça en humit amb accions que exposin una major superfície d'aquesta a l'exterior, aconseguim un eixugat més ràpid.

Si la pintura encara és líquida, podem retòrcer l'estructura, desplegar les capes que la conformen, afegir més pintura, cola, paper...

- En la peça Llesca II 2015 actuem sobre la matriu recent pintada doblegant-la en angle agut. Deixem que es sequi durant tres dies. Després agafem una fulla fina i afilada amb la que tallem l'estructura revelant les capes netes de paper amb l'esquema de color emprat: (N-G-N-M-N-C).
- En la peça Succés II amassem les capes de paper humides com si de fang es tractessin. Aquesta obra està conformada per molts fragments esgarrats de paper que ens va sobrar d'una peça anterior.

2.2.1.1. Esquemes de color, *ordre* i *caos*.

Totes les pintures emprades per el moment han aportat color a la "argamassa" de les estructures. Capa a capa els colors es derramen pels bordes dels papers arrossegant-se els uns sobre altres. Depenent del l'organització amb el que decidim superposar-los a l'inici del procés de producció obtindrem resultats formals variats, sobretot en l'aspecte superficial de les peces. La capa externa de cadascuna de les matrius es compren com la part superficial d'un tot tridimensional, tant el seu volum positiu com l'espai negatiu que l'envolta.



Gerard Bomboí Malloí

Detall del procés de talla de *Astarté* 2016

Gerard Bomboí Malloí

Astarté 2016

3,5 x 1,5 x 2,2 cm

Paper i acrílic.

S'empra pintura en lloc d'adhesiu. Es fa amb la intenció de pintar el color i la forma de l'objecte, de manera semblant a la de pintar un quadre monocrom però amb diferent intencionalitat:

- La pintura compleix una funcionalitat que consisteix en unir el conjunt de plànols.
- La versatilitat del la forma del suport (paper), per les possibles formes de retallar-lo o configurar-lo de manera particular durant la encolada.

Per altra banda, la pintura acrílica que fem (amb unes qualitats decisives per al funcionament del projecte) ens aporta el cos d'un element líquid soluble a l'aigua que solidifica en poc de temps (relatiu), aporta color i actua com adhesiu.

- La major part de les obres produïdes estan pintades amb pintura acrílica o vinílica.
- Es sol barrejar la pintura vinílica amb cola blanca de fuster per a augmentar la resistència i el poder adhesiu de l'argamassa.
- També s'ha emprat adhesiu natural com cola d'almodí d'arròs.

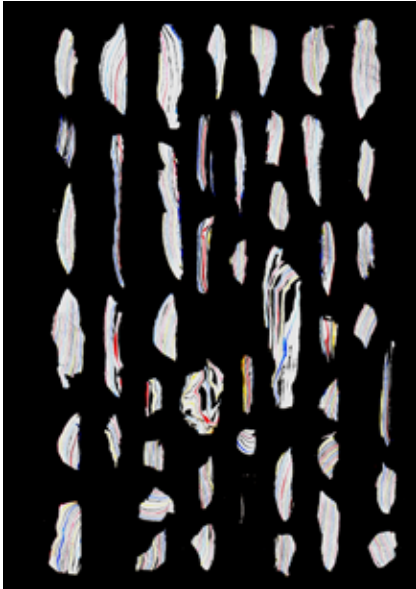
Cadascun dels estrats forma part de l'estructura i a mesura que creix reivindica les seves propietats físiques.

S'ha fet un recorregut determinat amb les eleccions del color i hem experimentat de primera mà una evolució progressiva de possibilitats. Podem visualitzar un esquema cromàtic en forma de fórmula o esquema (Únicament al finalitzar la sèrie de colors primaris, hem començat altra en la que barregem els colors): (G – N – M – N – C – N).

Groc – G	Magenta – M	Cian – C	Negre – N
----------	-------------	----------	-----------

Després d'explotar l'ordre d'aquesta combinació en forma de sèrie, el següent pas suposà treballar de manera contrària a l'ordre (en lloc de variar un paràmetre, deixar-ne només un estable i variar tota la resta.) Així doncs s'inicia un pensament del color menys estricte amb els primaris.

- En *Sei ideo, sei dea* trobem una acumulació de 124 papers Pop'Set adherits amb pintura acrílica Vallejo i cola blanca Rayt seguint l'esquema cromàtic (G – N – M – N – C – N).
- Finalitzem l'estudi dels primaris amb el conjunt *Primary* (red, yellow, blue). Tres peces complementàries de 100 x 8 x 3 cm. Les tres estan produïdes simultàniament amb l'esquema (G – N – M – N – C – N)



Gerard Bomboí Malloí
Arq-blak2 2016
 Digitalització TIF

Gerard Bomboí Malloí
Sarau V 2016
 Digitalització TIF

sobre paper Pop'Set. Ninguna de les tres ha sigut tallada. El *sostre* de les tres estructures està pintat de monocrom primari. El groc i roig del *sostre* són oli sobre acrílic: Groc Cadmi Mitjà oil colour 14 Sèrie 3, Roig Cadmi Mitjà oil colour 36 Sèrie 2.

- Investiguem amb les obres *succés I i II*, emprant colors primaris, negre i cola blanca. En aquest treball els papers de l'estructura no estan en ordre geomètric sinó col·locats en ordre caòtic. És a dir, pretén provocar comportaments estranys encara no descoberts per mitjà de l'atzar i la força.
- En l'estructura *coccino (escarlata)*, es substitueix el joc visual cromàtic. Aquesta peça està composta per cartolines de tres tonalitats de roig diferent i negre. L'argamassa està formada amb cola blanca i acrílic blanc. Llavors és la pintura qui aporta el típic blanc del paper i la cartolina qui aporta el color.

2.2.3. Adició i sostracció.

Mentre construïm les estructures passem per diferents fases tècniques que permeten actuar sobre la forma del objecte. Aquestes fases mai es produeixen al mateix temps ja que son els propis canvis d'estat de la pintura els que condicionen quina mena d'accions podem aplicar a aquest material. Llavors és durant la segona fase quan l'escultura aplega a fer-se matriu.

Sempre que pintem, independentment de que actuem sobre el volum de l'objecte, aquest acabarà solidificant-se, a causa de l'evaporació de l'aigua continguda en l'argamassa que es solidifica amb el pas del temps, procurant la unió de la totalitat de les capes que conformen l'estrat. Si per contra no incidim en l'estructura recent pintada, aquesta s'eixugarà amb normalitat (com en *Sei deo, sei dea*), tardant el temps necessari en funció del grossor de les capes de pintura, de paper, dels tipus de paper (com el paper pedra, que no transpira ni absorbeix humitat i permet mantenir fresca la pintura).

Un cop finalitzat el procés de d'eixugat, la talla de les estructures resultants ens revela un *registre gràfic* que és el fruit de la combinació de la pintura i el suport. Al tallar-les es produeix material en forma d'encenall que conté formes i colors idèntics als de la matriu. Aquest material el guardem en bosses per a poder emprar-lo com a residu gràfic procedent de les peces escultòriques. Aquests encenalls prenen formes sinuoses, amb textura vellut, de petit format (de 3 a 100 mm), els classifiquem per series, accidents i mides. A continuació procedim a registrar-les formant composicions a sobre d'un escàner.

Al no ser l'objectiu prioritari del nostre treball, no ens preocupa obtenir encenalls irregulars. Fins i tot trobem molt enriquidora la gran varietat de



Gerard Bomboí Malloí

Encenall 1 2016

Paper Pop'set 120 gr

Acetat i encenall.

4'5 x 8,2 x 1,4 cm

Gerard Bomboí Malloí

Encenall 2 2016

Paper Pop'set 120 gr

Acetat i encenall.

5 x 7,4 x 1,4 cm

formes que es produeixen, ja que ens serviran durant la fase de digitalització per a obtenir imatges úniques d'objectes irrepetibles.

Investigant dintre del camp de l'obra gràfica experimental ens vam trobar amb la concepció gràfica del nostre treball, ja que en termes expandits, els residus producte de la talla, són residus gràfics, originaris d'una mateixa matriu, pintada completament amb un esquema estricte de colors per capes.

Anomeno matriu als acumulaments o tacs de pintura eixuta que produïm durant la segona fase per que al tallar la matriu, es produeixen fragments semblants a encenalls de fusta. En compte de considerar-los deixalla, observem en ells tots els segments de color i paper pintats en el procés de construcció de la matriu, actuant com a objecte aïllat i amb personalitat pròpia (cadascun dels fragments estan perfilats de distinta manera, ja que són fruit de l'acte de desbastar). Ens trobem amb la concepció de que el nostre treball origina un llenguatge gràfic, ja que en termes expandits, els residus producte de la talla, són residus gràfics, originaris d'una mateixa matriu amb característiques úniques, pintada completament amb un esquema estricte de colors per capes. Aquest encenalls recullen les característiques de la matriu que, d'altra forma, romandrien ocultes a l'interior de l'escultura.

En conseqüència aquests objectes comparteixen diversos valors gràfics:

- El mateix objecte (matriu) com a punt de partida.
- Un procés de producció, amb pintura, que comporta una mateixa identitat cromàtica entre cadascun d'ells.
- Son talles directes amb ferramentes afilades que provoquen formes irregulars i espontànies.

Ambdues maneres de procedir ens permetran tallar l'escultura un cop s'eixugui. Mentre tallem amb l'argamassa líquida contaminem els colors, els uns amb els altres, i tenyim el color blanc del paper. Si tallem sobre sòlid, totes les capes de pintura plàstica estan seques i, al tallar, descobrim els colors amb nitidesa; el cos blanc del paper net i llis per la zona de tall.

2.2.4. Digitalitzar les talles.

És molt important la concepció i el reconeixement que els residus formats per la talla formen part d'un tot dintre del procés de creació, tant els seus resultats com les seves conseqüències. Aquesta *tercera fase*, es centra en el residu físic de la talla el que ens va a servir com a testimoni dels estrats producte de la sostracció. La recol·lecció dels fragments fou una bona empresa, ja que des del principi vam guarir els encenalls, classificant-los per similitud i entre ells aconseguirem fer més tard digitalitzacions amb escàner per tal

d'obtenir imatges específiques amb intenció documental.

Col·loquem una quantitat aleatòria de fragments sobre en vidre d'un escàner (Epson, Hp,...), i llavors prenem les imatges en mode vista prèvia i configurem els paràmetres que desitgem. Aquests exemples són informació de la captura de la imatge:

Proves d'estat a l'escàner de la biblioteca: Primer netejem el vidre de l'escàner amb alcohol.

- Programa: Fax y Escàner de Windows (interior tapa de l'escàner negre cartolina).
- Format: Color
- Tipus d'arxiu: TIF
- Resolució (ppp): 300
- Brillantor: 0
- Contrast: 17
- He omplert la pantalla d'esquelles. El resultat es quasi una imatge arqueològica. *Fitxer Ark-blak2*.
- Ara, el mateix però amb brillantor i contrast 0, la tapa oberta i les peces relançades (300ppp) La llum de la imatge envaeix els models digitalitzats. L'entorn de les peces s'esclareix i el contrast entre llum i ombra per intensitat.



Fotografia

Sistema muntanyós estratificat.

3. CONTINGUT CONCEPTUAL.

Emprem la paraula pintura compresa rere el punt de vista abstracte, com comenta Goethe, a partir d'aquesta situació, i pels seus propis mitjos, la pintura evolucionarà cap a l'art en sentit abstracte y arribarà a la composició purament pictòrica. Els medis de que disposa són el color i la forma. Per tant, pretenem treballar la pintura explotant el volum i el color del plànol com a elements bàsics per construir estructures que creixen cap a les tres dimensions.

Estrat és el nom d'aquest projecte. D'aquesta paraula obtenim multitud de significats que exemplifiquen el discurs dels objectes que produïm. Les capes de pintura i paper són estrats que formen part del tot d'una estructura determinada. Emprem l'estrat com a metàfora de totes aquelles entitats, tant reals com imaginàries, que es representen estratificades o poden convertir-se en part d'un estrat.

La paraula estrat té el seu origen en el vocable llatí *stratus* i fa referència al conjunt d'elements que comparteixen certes característiques comuns i que s'integren les unes amb les altres per a la formació d'una entitat.

Per a la geologia, l'estrat és cadascuna de les capes en les que poden dividir-se les roques degut al procés de sedimentació. Els estrats apareixen com capes horitzontals d'espessor més o menys uniforme, amb interfases nítides entre les que podem distingir l'estrat més jove que se situa dalt del més antic, que es troba al davall. La capa més antiga es coneix com a *base o mur*, mentre que la més recent rep el nom de *sostre*.

En l'àmbit de la biologia, també s'empra el terme estrat, en aquest cas són les capes superposades de teixit orgànic que formen part d'un ésser viu. Podem parlar, per exemple, dels estrats de la pell (estrat basal, estrat espinós, estrat granulós, etc.).

A l'àmbit de les ciències socials es parla d'estratificació al procediment que distingeix diversos grups horitzontals en una societat, els quals es diferencien de manera vertical segons una sèrie determinada de criteris. La seva principal utilitat és facilitar l'anàlisi de la desigualtat social en un espai geogràfic determinat amb criteris com per exemple el nivell cultural o el repartiment dels recursos. Les desigualtats socials en els diferents grups que formen part d'una societat és un fenomen que transcendeix en el temps d'una manera relativament consistent i coherent. Els integrants d'un estrat social són conjunts de persones que ocupen un lloc semblant en l'escala social, i això inclou els seus valors, el seu estil de vida, les seves creences i

les seves maneres d'actuar i de mostrar-se, entre altres factors. Encara que ens sembla interessant el concepte d'estrat social, en aquesta proposta no ens centrarem en desenvolupar-lo, deixant aquesta possibilitat oberta per a pròxims treballs.

La naturalesa conceptual més bàsica que compona aquestes peces ens fa comprendre que són estructures. Gran part dels resultats que hem obtingut amb aquestes obres declaren la quantitat de possibilitats que permet aquesta forma de compondre objectes. Durant el procés, la estructura naix i creix en forma de capes flexibles formades per l'acumulació de plànols, convertint un suport bidimensional en una estructura tridimensional. Els elements que configuren una estructura són definits per uns trets bàsics o característics, que es diferencien o s'individualitzen els uns respecte als altres pel que anomenem trets distintius. Hi haurà trets distintius que ens permetran aïllar les obres en grups, col·lectius entre les agrupacions i individus entre els col·lectius. Aquest concepte d'organització basat en trets distintius és aplicable a totes les ciències, encara que aquest treball no emprà un mètode científic, ja que l'activitat que realitzem consisteix en experimentar en lloc de investigar, si ens ajudarem d'aquest sistema organitzatiu per ordenar la nostra producció plàstica.

3.1. INTENCIONS DISCURSIVES.

Principalment, aquest projecte tracta d'obtenir resultats a partir de l'experimentació amb la matèria mitjançant accions i processos derivats de l'acció estratigràfica. No volem aconseguir un producte estandarditzat que pugem resumir en una fórmula o sèrie d'instruccions. Per tant es tracta d'obrir tantes portes com puguem, sent auto-crítics amb els processos de producció que emprem.

L'estrat conforma el sistema organitzat a partir de la qual obtenim tacs de paper i pintura però, a més a més, aporta des del simbolisme una interpretació poètica de la forma del treball. Aquests fenòmens físics, constituïts en el nostre cas per materials relatius al món de les arts plàstiques, lliga metafòricament el treball amb l'acció geològica, que aporta una terminologia espacial i temporal que ens acompanya durant el procés creatiu. Tanmateix, també desenvolupem altres lectures en les quals no es pretén subratllar la poètica del objecte, sinó presentar-lo com una obra auto-referencial, que parla de sí mateixa i de les combinacions possibles entre la pintura i el suport pictòric.

Els termes que emprem relatius a allò espacial fan referència al volum, l'estructura com a conjunt d'elements que caracteritzen un determinat àmbit de la realitat o sistema. Els elements estructurals són permanents i



Kazmir Malèvich
Quadrat nedre 1915
 Oli sobre llenç

bàsics, no estan subjectes a consideracions circumstancials ni conjunturals, sinó que són l'essència i la raó de ser del mateix sistema.

L'altra terminologia referent al pas del temps ens aporta conceptes com l'antiguitat, o la joventut dels estrats⁴. Tal com podem trobar en la estratigrafia geològica i el principi de la superposició. El principi de superposició dels estrats és un axioma clau basat en observacions de la història natural, i el principi fundacional de l'estratigrafia sedimentària i pel mateix d'altres ciències naturals dependents de la geologia.

3.2. REGISTRES FORMALS.

Hi ha característiques i elements en el projecte estrat que ressalten la condició impersonal deslligada de la expressió poètica metafòrica entre l'artista i l'obra d'art. No és cap misteri la composició del paper que fem, ni en el tipus de pintures, coles o adhesius. Senzillament produïm una acumulació de materials bàsics que són fabricats per la indústria que solapem els uns sobre els altres ocultant-se progressivament sense que importi el resultat final, sinó l'activitat de acumular.

Per altra banda, independentment de que els materials primaris provinquin d'un espai social de consum públic (com ocorre amb el minimalisme), ens adonem que hi han petites empremtes particulars relatives a la expressió personal del nostre procés creatiu. Aquests trets distintius, que es configuren en les escultures i en els encenalls, pertanyen a l'estructura interna oculta pels estrats, com es pot observar en *encenall IV*, 2016, és símptoma de les irregularitats conseqüència del procés que fem.

Ja que aquest treball es fonamenta a partir d'una experimentació progressiva, fets com l'elecció d'un ordre cromàtic invariable com en la peça *Primary* (2016) aproximen el discurs a les qüestions globals relatives als estudis dels colors primaris realitzats per pintors com Piet Mondrian, entre les quals ens interessa la pintura *New York City 1942* com a exemple de les opcions compositives que permeten configurar una sèrie de franges regulars pintades amb els colors primaris.

Altre fet que ens distancia de corrents minimalistes però que ens apropa

4 "Les capes de sediments es dipositen en una seqüència temporal, en què els més antigues es troben en posició inferior a les més recents." El principi va ser proposat inicialment en el segle XI pel geòleg persa Avicenna, i va ser posteriorment reformulada de forma més clara en el segle XVII per al científic danès Niels Stensen. *La història del nostre planeta. 2.4 Principi de superposició dels estrats*. [consulta: 2016-06-22]. Disponible en: <https://sites.google.com/site/geologiameitom/2-4-principi-de-superposicio-dels-estrats>



a l'enigma del aura de Benjamin i la reproductibilitat tècnica és la digitalització i exposició dels encenalls escanejats com si es tractessin de productes de consum. Definitivament aquests encenalls no actuen des-de l'espai d'expressió públic, sinó que pertanyen a un llenguatge previ originat durant la primera i segona fase del projecte. Ja que son tallats manualment, donant com a resultat formes molt diverses que es semblen a l'obra de Richard Serra *Foneria*, 1969, on presenta una sèrie de línies de plom creades emprant el cantó d'una paret, que a les escultures de ferro galvanitzat de Donald Judd o les pintures negres de Frank Stella.



Frank Stella procés. 1959

Encara que l'encenall en concret sigui un objecte únic, el contenidor que atrapa la imatge bessona del original si que es pot reproduir quasi infinits cops. Així que si exclusivament tenim un encenall original de cada tipus i el fixem a l'interior del dispositiu pensat per a contenir-lo sota la fotografia d'aquest a escala 1:1, llavors arribem a qüestionar-nos sobre el que ocorre amb la identitat d'aquest conjunt d'elements que definitivament han quedat units en un sol objecte, compost per un suport, una imatge digital i l'original com podem veure en l'obra re-venta II, 2016 .

Al reproduir els encenalls, imprimir-los i presentar-los com a producte de consum, es configura una relació semblant a la que ocorre amb els productes envasats d'un mercat, on solem trobar caixes de cartró on vegem una foto del producte que es troba al seu interior. Però aquí no acaba la reflexió, ja que la suposada aura del encenall original queda suspesa en la paradoxa del dispositiu en el qual s'introdueix. Sense buscar de redefinir l'aura d'aquests dispositius que contenen els encenalls. Aquests es preparen amb la intenció de fer públics els registres gràfics privats que obtenim durant la sostracció en la segona fase.

3.3. CONTEXTUALITZACIÓ I ANTECEDENTS.

Per tal d'analitzar el context històric, artístic i filosòfic amb el que conviuen les nostres inquietuds, podem cenyir-nos al sistema del relat històric del món de l'art. Món lligat completament a la realitat del sistema en el que vivim, el qual és nodreix dels esdeveniments de la història i de les actituds filosòfiques quotidianes que configuren la realitat.

Es cert que avanç de desenvolupar aquest projecte ens bellugàvem pels dominis de la pintura monocroma, interessats per Add Reinhard i Joseph Marioni, contraris als territoris amb els quals es recalca els efectes emocionals de la pintura com per exemple ens passa amb els camps de color de Rothko. Llavors es pot dir que el punt de vista amb el que tractava d'enfrontar les inquietuds plàstiques d'aquell moment es podia comprendre des-de la pintura abstracta monocroma, paradigma exemplar de la idea de

Joseph Marioni
Eye to Eye a la Phillips
 Collection 2011.
 Foto de Lee Stalworth.



la mort del la pintura des-de que Kazmir Malévich la sentencià amb la seva obra *Quadrat negre*, 1913. Però, a més a més ens interessava escapar del format llenç i bastidor buscant expandir-se en matèria i volum, fins aplegar a àmbits comuns com l'escultura o la fotografia. Àmbits amb fronteres històriques que actualment ja no ens preocupen, ja que en lloc de mantenir-nos reticents i progressar exclusivament una tècnica, busquem d'introduir la nostra idea dintre d'altres camps de la tecnologia al mateix temps que continuem produint aquesta substància amb les mans, tal com vam iniciar el projecte, redescobrint les capacitats dels materials, configurant-les cada cop de diferents maneres.

L'elecció dels materials també aprofita els experiments d'aquests artistes que pintaren amb altres pintures sobre altres suports. Com apunta Tony Godfrey "En *Green Painting* (1992), [...] Marioni emprà pintura acrílica perquè és fluida i seca ràpidament, no necessita una base [...] si no que pot aplicar-se directament sobre el llenç; és immediata."⁵

Aquesta comoditat proporcionada per la tècnica es recalca amb la pintura acrílica a l'hora d'experimentar amb les seves investigacions sobre el color "La pintura monocroma fa més accessible el color, es presta millor per a experimentar la profunditat del color i, al meu parèixer, engendra una gran intimitat emocional [...] la pintura gairebé comença a endinsar-se en la vastíssima experiència del camp de color. Per a mi la pintura monocroma assenyalava aquest principi."⁶

Aquest fenomen no és exclusiu de la pintura post-moderna occidental,

5 Godfrey, T. (2010) *La pintura hoy*, p. 116

6 *Ibid.* p. 116

Carl Andre
 Cantó de coure. 1958 - 2010.
 Instal.lació



ja que “En Corea, els pintors monocromàtics que sorgiren en la dècada de 1970, es van ocupar d’emfatitzar [...] la seva cultura autòctona [...]. Obres com les de Ha Chong-Hyun son comparables amb les investigacions accidentals de la pintura. Aquest autor filtra els pigments a través d’un teixit bast de cànem i després els raspa fins <<desmaterialitzar-los>> quasi per complet, fins aconseguir un estampat uniforme i repetitiu.”⁷ “El plantejament que els artistes coreans fan del camp de color és molt diferent a l’occidental doncs ho comprenen com un estat mental, una comunió amb la natura. A més, el camp de color sempre és blanc o quasi blanc. Curiosament relacionat amb els habitants de corea se’ls coneix com al <<poble de roba blanca>> . Per a ells, aquestes obres munten l’esperit i la matèria.”⁸ “Amb escassos canvis , Ha, Lee Ufan i altres artistes han seguit creant aquest tipus d’obres fins al present, a mode d’oracions repetides fins a l’infinít.”⁹

La nostra intenció consisteix en explorar les immenses possibilitats que ens permet desenvolupar aquesta substància elaborada a partir de paper i pintura. Encara que no tenim finalitat, es a dir una meta concreta que aplegar, ja que l’important per a nosaltres és el procés com a protagonista i compremem els resultats com a conseqüència; la experimentació que ens ocupa és capaç d’obtenir un llenguatge que munti l’espiritualitat amb la matèria com ocorre amb els artistes coreans descrits avanç. Tanmateix, desenvolupem bona part del projecte cap interessos menys personals, com l’interès en els colors que desenvolupà Joseph Marioni a les seves pintures que es pogueren observar en l’exposició.

El paper de la pintura abstracta és imprescindible per a poder arribar a la conclusió de que la pintura pot sortir del quadre o per contra, que el quadre

7 *Ibid.* p. 126

8 *Ibid.* p. 126

9 *Ibid.* p. 126

pot deslligar-se de la pintura. Considerem part dels antecedents d'aquest projecte a pintors abstractes com Frank Stella, que dintre la seva abstracció s'apropà al minimalisme, ell va pintar una sèrie de pintures negres amb esmalt com en *Die Fahne Hoch!* 1959. Stella desenvolupà un llenguatge que d'alguna manera "pertany al món més que a la capacitat privada que ell mateix posseeix per a inventar formes."¹⁰

En la nostra proposta també ens preocupem sobre altres camps com l'escultura i per tant, en aquest cas, rebem una forta influència del minimalisme que com passa a l'obra de Carl Andre, rebutja enaltir l'escultura sobre el pedestal. "La baixà del cel al sòl. I així l'escultura deixa de ser tan sols una fita vertical per a estendre's de forma horitzontal a ras de terra, creant un espai par a recórrer-la, viure-la i integrar-se en ella. [...] quan Carl Andre (Massachusetts, EEUU, 1935) trencà en els anys seixanta amb aquest concepte de monumentalitat i amb la postergació de la escultura respecte a la pintura va causar una autèntica commoció en el món del art."¹¹

Aquesta perduda del pedestal trasllada la idea de monumentalitat fora dels suports clàssics de l'escultura com poden ser la peanya o el pedestal. Aquesta independència promoguda per Andre roman viva en l'actualitat. Encara que ja no suscita tanta transgressió com en la seva època, el que ens interessa és el que ens aporta a la comprensió de les característiques bàsiques de la escultura. Les seves unitats de matèria modulars resulten repetitives a l'espectador, omplien l'espai amb autoritat, que ens sembla que prové de la seva senzillesa per ser matèries primeres molt bàsiques amb forma de bloc preparat per al consum industrial o el mercat de l'arquitectura. Amb obres com *canto de coure* i *palanca* ens trobem front dues peces que es semblen fonamentalment a l'urinari de Duchamp, ja que Andre realitza grans *ready-mades* d'objectes comuns sense identitat (o la menor identitat possible) que organitza en l'espai seguint esquemes repetitius. *Palanca* 1966 i *Cantó de coure* 1975, es tracten d'objectes no manufacturat per l'artista, qui rebutja representar mitjançant la il·lusió cap altre objecte que no siguin ells mateix. Aquesta tendència escultòrica del minimalisme començà al principi dels anys avanç de que el jove escultor Richard Serra realitzés la repetitiva pel·lícula *Ma agafant plom* 1969¹². Escultors com Donald Judd, que rebutjaren la representació metafòrica del món a partir del art i Carl Andre, creien que l'il·lusionisme ja no era capaç de representar els seus interessos. Es desferen a més a més de la representació il·lusionista, del concepte d'un espai central interior dels materials artístics "del que deriva l'energia de la

10 E. Krauss, R. *Pasajes de la escultura moderna*. p. 256.

11 EL PAÍS. *Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia*. Madrid: 5 de maig del 2015

[consulta: 2016-06-22] Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/04/actualidad/1430764769_652597.html

12 Serra, R (dir.) *Mano cogiendo plomo*. [película] 1969.

Frank Stella

De la nada vida a la nada muerte. 1965

Pintura de alumini.



matèria viva”¹²¹³ com podem apreciar en la intencionalitat de les obres de Henry Moore. L’única estructura considerada vàlida per als minimalistes, capaç de des-vincular-se de les estratègies de composició occidentals. Fou característic del moviment minimalista l’acumulació i la superposició com a estratègia de treball, la continua successió dels actes sense major jerarquia que la proporcionada pel espai i el temps.

Els materials de procedència industrial que empraren Andre, Serra i Judd pertanyen al àmbit de lo públic. L’artista minimal no inclou retòriques que intenten persuadir de que la seva obra és un reflex expressiu de la seva personalitat, senzillament el que busca és ressituar els orígens del significat d’escultura a partir de la naturalesa pública, convencional, del que podem anomenar espai públic. En aquest sentit, l’espai públic representa tota

aquella imatge, objecte o icona provinent de la cultura de masses. Del mateix mode que els artistes pop com Jasper Johns va recórrer a imatges icòniques com la bandera americana i objectes comercials com pots de cervesa Ballantine. Els minimalistes treballaren amb materials comuns i reconeixibles però mancats de significat icònic o simbòlic.

Per concloure amb els antecedents, ressaltem l’obra que Rosalind Krauss publicà en 1978, les seves reflexions sobre l’escultura contemporània baix el títol: La escultura en el camp de la expansió. En aquest text, Krauss analitza amb excepcional celeritat el que ocorre al gènere escultòric amb obres com Doble negatiu (1969) de Michael Heizer o Malecón espiral (1970) de Robert Smithson. Obres que resulten ser un símptoma de l’evolució de l’escultura contemporània amb unes característiques totalment oposades a la traïció escultòrica de la puresa en el sentit en el que Greenberg emprava el terme per definir les intencions del modernisme.

Les “categories -gèneres- com la escultura i la pintura han sigut pastades, expandides i recargolades en una demostració extraordinària d’elasticitat; una exhibició de la manera en que un terme cultural pot estendre’s para incloure quasi qualsevol cosa”¹⁴. La elasticitat dels processos plàstics fets

¹³ E. Krauss, R. *Pasajes de la escultura moderna*. p. 248.

¹⁴ E. KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. En AA.VV., *La posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1998. P. 34



Imi Knoebel exhibició al K21,
Düsseldorf 2010 – 2013.



per algú amb aquests plantejaments possibilita la ruptura amb allò més pur, allò modernista, per deixar de ser pintura o escultura. Independentment del missatge que tingui l'obra modernista, mai superaria els límits de la tècnica pròpiament dita. La expansió no anul·la els atributs escultòrics, pictòrics, fotogràfics, etc... d'una obra expandida, si no que l'obra conserva les seves qualitats tècniques, les quals, gràcies la seua expansió, trenquen el motlle convencional històric, sent suficientment elàstiques per a poder resistir la pressió d'aquesta experimentació sense deixar de contenir pintura, escultura o fotografia.

3.4. REFERENTS ARTÍSTICS.

A continuació presentem un recull d'informació d'artistes dels segles XX i XXI que arribaren a conclusions similars a les que estem treballant. La recopilació d'imatges i vídeos trets d'internet, que recollim en una hemeroteca particular ens permet analitzar els artistes que més han influït en la evolució d'aquest projecte. Molts d'aquests els considerem exemples que coincideixen en la pràctica o teoria però que, precisament, no són referents previs a la nostra producció artística sinó troballes posteriors que ens ajuden a cimentar intencions i activitats que hi ha en comú entre els seus projectes i el nostre.

Ens interessa les pintures negres de Frank Stella per la seva forma de configurar el treball a partir d'un mètode racional i reiteratiu.

“Així que, << una cosa rere l'altra >> era una manera de evitar establir

Margie Livingston

Study for spiral block #2 2010

5.75 x 6 x 6 polsades

Acrílic

Foto: Richard Nicol



relacions. Stella la va aplicar en les pintures que va realitzar després de 1960, amb les seves files concèntriques o paral·leles de bandes idèntiques que omplin la superfície del llenç amb una repetibilitat aparentment mecànica.”¹⁵El resultat final de quadres com *De la nada vida a la nada muerte* 1965, realitzat amb pols metàl·lica en una emulsió de polímer sobre llenç és totalment una conseqüència del seu mode de treball particular a partir de la forma del suport. Stella pinta des-dels contorns del quadre i, franja a franja, avança cap al nucli del suport.

Però els signes que apareixen en les primeres pintures de bandes de Stella també al·ludeixen a formes que trobem dintre de la cultura popular com en l’obra *Die Fahne Hock*, que presenta la particular configuració d’una creu. En aquest cas, la creu forma part de una conseqüència formal derivada dels límits del quadre rectangular que ha fet servir de suport. “Del que ens convenç Stella és de l’explicació de la gènesis inicial de aquests signes. Perquè en aquestes pintures veiem còm naixen a través d’una sèrie d’operacions

naturals i lògiques [...]” ¹⁶ en lloc de produir l’obra a partir d’aquests signes, el procés creatiu els genera.

Imi Knoebel forma part d’un dels referents més importants per les seves obres que empren l’ocultació com a recurs pràctic i poètic. Els orígens de Knoebel estan vinculats amb Malevich, amb el neoconstructivisme i amb el

15 E. Krauss, R. *Pasajes de la escultura moderna*. p.240.

16 *Ibidem*. p. 258.

Laura Moriarty

Plateau 2011

Encaustica sobre panel 80 x 80 x 70

Foto: Josephine Kenney



minimalisme americà. Però també fou alumne de Beuys en Düsseldorf i condeixeble de Blinky Palermo i Jürg Immendorf. Aquests mestres, en especial Palermo, el varen influenciar potenciant l'interès de Knoebel per les superfícies de color monocromes i pel format del objecte *quadre*.

Des-de que començà a emprar colors en 1975 (rere una etapa en blanc y negre), Knoebel ha estudiat tots els repertoris cromàtics, (des-del sistema sufi dels set colors en la arquitectura persa) fins a las paletes de Liquitex, Aquatec i Lascaux. Ell no es priva d'emprar el color tant estructurada com desorganitzadament, però si que respecta en tot moment la intenció metodològica de l'obra que desenvolupa. Ha assajat en el seu laboratori totes las combinacions amb els colors i malgrat que inclou en el procés la possibilitat del caos, quan l'empra, continua de emprant-lo íntegrament fins que finalitza l'obra, provocant uns resultats notablement harmònics i coherents respecte al procés. En el seu ús dels mètodes sistemàtics també provoca, al mateix temps, composicions amb retalls irregulars que exposa amuntegats en piles entre la resta de les seves obres, donant-li la aparença a l'espai expositiu del seu propi taller.

Les tendències sistemàtiques en art, com el constructivisme i el minimalisme, busquen posar els colors un junt l'altre, formant series i retícules. Knoebel, sense eludir aquests mètodes, va descobrir fa ja temps el principi de la estratificació (*Schichtung*), que consisteix en compondre les seves obres superposant els plànols de color un sobre altre, mostrant fragments o bordes de las capes inferiors. Aquest principi de superposició el podem trobar en obres que va exposar a la exhibició de K21, DÜSSELDORF 2010 – 2013. On Knoebel instal.la muntons regulars de planxes de fusta pintades monocromes. Obra que ens ha ajudat a comprendre quina mena de resultats es



Guillermo Mora
Entre tu i yo 2012
 Tècnica mixta sobre bastidors
 fragmentats i units mitjan
 frontisses metàl·liques
 Dimensions variables (peça
 mòbil).

poden aconseguir amb aquests materials.

Artistes com Laura Moriarty i Margie Livingston ens han proporcionat informació pràctica sobre varies de les possibilitats tècniques que s'empren en la nostra metodologia. Avançant-nos coneixements sobre els successos que és possible obtenir en el cas de continuar direccions semblants a les seves.

Altres pintors com Guillermo Mora ens interessen per la concepció que tenim en comú de la pintura com a matèria, color i objecte. Bàsics per al des-lligament de la pintura amb el suport tradicional. La independència del suport pictòric en la seva obra genera també un suport independent de la pintura, un altre subjecte artístic que en sí mateix aporta una poètica i estètica sense representar res més que allò que és.

Margie Livingston vessa el seu treball sobre la pintura acrílica, la seva materialitat i les opcions plàstiques que li permet desenvolupar. Ella fa proves d'adhesius amb les seves peces, les col·loca al seu estudi del mateix mode que estarien exposades. Experimenta amb els temps d'eixut i resistència i pinta en alguns cassos sobre la pròpia paret emprant-la a mode de

suport com podria ser-ho un llenç. Amb referents artístics com Donald Judd, o Charles Ray; Livingston traspasa la frontera entre la pintura i l'escultura jugant amb l'espai que les seves obres ocupen, volca acrílic sobre lones de plàstic i deixa que s'eixugui, després arranca la pintura del suport i la enrotlla obtenint cilindres macisos que recorden a les estructures de Lynda Benglis, mes avant talla de forma geomètrica i recull tots els residus de pintura que extrau de la talla.

Vam conèixer aquesta artista un cop ja havíem desenvolupat el procés creatiu. Sorprenentment, la seva metodologia és molt semblant a la nostra i actualment forma part d'un dels referents més rellevants que treballa molt propera als nostres experiments.

Laura Moriarty empra pintura encàustica per a produir acumulacions amb capes de colors. Mitjançant espàtules, pistoles de calor i ferramentes, treballa aquests volums de pintura amb una planxa de calor que li ajuden a modelar. Moriarty crea pintures de tres dimensions que modela fins obtindrà escultures orgàniques, amb talls que recorden, pel mode que les presenta, maquetes de geologies amb talls transversals.

L'artista ubica algunes de les seves pintures sobre suports de fusta, com podem observar en l'obra *Plateau*. Aquests suports proporcionen una horitzontalitat intencionada al conjunt de la pintura, amb el que es recalca és la similitud estètica entre la pintura estratificada i el que podríem interpretar

com el fragment d'una secció poligonal d'un mapa terraquí.

L'alcalai Guillermo Mora forma part de un dels primers "pintors expandits" espanyols que ens van influenciar. El vam conèixer gràcies al capítol "Pintura Altra" de la sèrie *Metrópolis*¹⁷. La senzilla sinceritat amb la que ens presenta les seves pintures hens despertà la consciència d'un panorama artístic contemporani actual que conviu proper a les qüestions pròpies "del final de la pintura". Aquest artista representa un referent actual de la pintura contemporània fins al punt de ser inclòs en la publicació *100 Painters of Tomorrow* de Thames & Hudson. Mora realitza pintures tridimensionals completament independents del suport pictòric que recorren el camí de la expansió. D'una manera semblant a la que Lynda Benglis bolcava poals de pintura sobre el terra, Mora ho fa sobre superfícies de plàstic no poroses o sobre el propi terra del seu estudi. Un cop s'eixuguen les capes, les arranca i comença a plegar sobre elles mateixes, pintura que suporta pintura, al finalitzar obté una mena de paquets que sotmet amb la pressió de cintes elàstiques, corretges de cuir o altres elements que puguin exercir pressió.

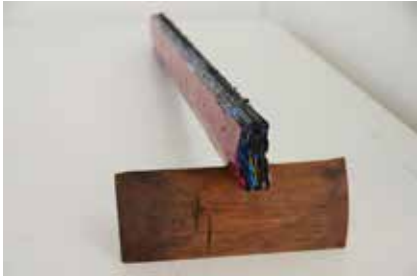
"No busco els referent en el propi mitjà, el art. Per a mi els referents son les coses quotidianes que m'envolten"¹⁸

Dintre del seu discurs, proper al que va desenvolupar Krauss en l'obra: La escultura en el camp de la expansió, es destaquen dues vessants que ens interessen molt: Les obres constituïdes exclusivament per pintura i les que bàsicament es conformen a partir de fustes de bastidors i elements relatius als suports pictòrics de la història de l'art.

"El que configura la tècnica pictòrica es bassa en les relacions entre la tela i el bastidor, (el paper i la tabla). Perquè és una estructura històrica, i no vull sortir d'ella, a mi m'interessa romandre dintre d'ella."

17 METRÓPOLIS. *Pintura otra*. [documental]. Espanya: RTVE. 2013.

18 METRÓPOLIS. *Pintura otra*. [documental]. Espanya: RTVE. 2013. (cita a partir de entrevista, minut 3:10)



Gerard Bomboí Mallol

Linia 2015

8'3 x 99'3 x 4'4 cm

paper, acrílic i cola blanca.

Fotos: Mónica López Dolz.



4. L'OBRA ESTRAT.

Aquest capítol es dedica principalment a mostrar les obres personals mitjançant eines visuals.

Mostrem el registre de les obres produïdes durant el procés, obres definitives i imatges més detallades de la producció que hem obtingut durant aquesta etapa. A més fem servir les imatges preses durant l'exposició individual Strat realitzada en l'estudi d'arquitectura Una Pàgina en Blanco, c/ Salinas Nº12, planta baixa. Barri del Carmen, Valencia. Exposada del 4 al 13 de maig de 2016.



Gerard Bomboí Mallol

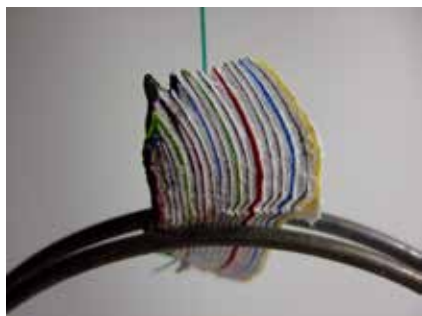
Al-hombra 2015

6'5 x 16'5 x 4 cm

paper i acrílic.

Fotos: Mónica López Dolz





Gerard Bomboí Mallol
Fragment 2016
mesures variables
paper i acrílic, insatal.lació



Gerard Bomboí Mallol
Kan Kan 2015
12 x 16'5 x 4'5 cm
paper i acrílic.
Foto: Mónica López Dolz

Gerard Bomboí Malloí
Sense títol (tòtem) 2015
16 x 5 x 1,5 cm
paper i acrílic.
Foto: Mónica López Dolz





Gerard Bomboí Mallol
Sei deo, sei dea 2015
Detall.

Gerard Bomboí Mallol
Sei deo, sei dea 2015
15 x 26'8 x 13'5 cm
paper, acrílic i cola blanca.

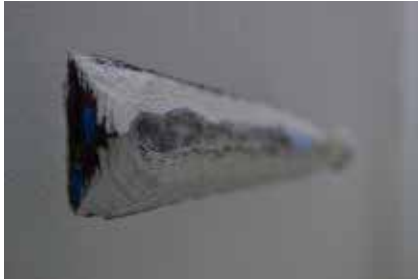




Gerard Bomboí Malloí
Segmentum 2016
60 x 2 x 3,5 cm
Detall
Paper, acrílic, cola blanca.



Gerard Bomboí Malloí
Primary 2016
Tres elements de 100 x 7,5 x 3 cm
Instal.lació de dimensions variables
Paper, acrílic, oli, cola blanca.



Gerard Bomboí Mallo
Gladio 2015
7,5 x 100 x 3,5 cm
Paper, acrílic, oli, cola blanca



Gerard Bomboí Mallo
Gladio 2015
Detall



Gerard Bomboí Malloí
Non 2016
Digitalització TIF

Gerard Bomboí Malloí
Sense títol (trànsit) 2016
Digitalització TIF



Aquestes últimes fotos són una breu mostra d'alguns dels resultats obtinguts amb la digitalització de les talles. Aquestes imatges són de les més interessants entre les que hem escanejat.

Conservem centenars (literalment) d'encenalls de tot tipus dels qual la majoria encara no ha donat temps físic de passar-los per l'escàner, però que poc a poc, anirem classificant i composant mentre avancem amb el projecte.

5. CONCLUSSIONS.

La principal funció d'aquesta memòria és reflexionar sobre la nostra proposta, desenvolupant un llenguatge personal a partir de la idea de pintura des del punt de vista matèric. Al mateix temps s'ha tractat d'obtenir conclusions útils que enriqueixen el treball pràctic i el procés creatiu base de la proposta.

Ens hem concentrat en establir relacions entre el nostre treball i el d'artistes que ens precedeixen. Hem entès que la finalitat de la proposta estrat és obtenir un gran ventall de possibilitats creatives amb les que expandir l'ús i la imatge de la materialitat de la pintura i del color, obtenint com a resultats imatges i objectes que giren al voltant d'aquesta matèria prima estratificada que generem pel senzill acte de pintar i acumular (la sort de pintar, que diria Juan Suárez) de gaudir el procés com a motiu d'existència d'aquestes obres.

Aprofundir en l'obra dels referents artístics, conceptuals i metodològics que hem analitzat propers al projecte estrat ens proporciona una perspectiva que ens situa dintre d'un context artístic determinat, entre els preceptes del l'escultura minimalista, la pintura expandida i la gràfica experimental. Considerem aquesta consciència sobre l'evolució dels moviments artístics dintre de la història fonamental per a poder ser capaços de tractar qüestions d'actualitat que es preocupen sobre el tema de la identitat i el paper que juga la pintura avui en dia.

Durant la redacció del treball ens hem adonat de que hi ha molt poc de text traduït de caràcter oficial al dialecte valencià, cosa que perjudica tant la difusió d'aquestes idees com la correcta interpretació de les paraules originals a l'hora de traduir els textos destinats al camp acadèmic. Per a pròxims treballs en aquesta llengua recorrerem al servici d'un traductor oficial que, a part de aportar precisió a les cites en altres idiomes, contribuirà a augmentar el nombre de texts artístics en aquest dialecte, oferint la possibilitat a altres persones d'emprar les seves traduccions per a textos de caire acadèmic.

Al verbalitzar el procés de producció del projecte estrat hem incrementat la nostra consciència sobre les fases dels processos que fem. Aquest fet ens continuarà ajudant en un futur a proposar noves dinàmiques d'actuació des-de lo general fins a lo particular, enriquint el registre de possibilitats formals, augmentant la quantitat d'ocasions en les que ens trobarem front successos insospitats, ja que un dels nostres objectius continua sent l'experimentació.

Per acabar, considerem que la redacció de la memòria del TFG ens prepara per a ser capaços d'assolir un projecte superior tal com pot ser el TFM, en el qual si més no sabem encara si continuarem desenvolupant el projecte estrat per a un àmbit acadèmic, si que podrem emprar les descripcions i conclusions com a punt de partida per a noves experimentacions relatives a la temàtica que hem abordat en aquest treball per a un àmbit privat i personal.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros, 2015.
- C. DANTO, A. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Estética, 1999.
- E. KRAUSS, R. *La escultura en el campo expandido*. En AA.VV., *La posmodernidad*, Barcelona: Editorial Kairós, 1998.
- E. KRAUSS, R. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ediciones AKAL/ arte contemporáneo, 2010.
- GODFREY, T. *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited, 2010.
- Livingston, M. *Painting as sculpture*. [doc.] Los Angeles: Livingston study, 2010. [consulta: 2016-05-07] Disponible en: http://margie.net/painting_as_sculpture.html
- Livingston, M. ; Novak, Y. *Fluid Dynamics*. Los Angeles: Livingston study. [consulta: 2016-05-07] Disponible en: <https://player.vimeo.com/video/71134424>
- METRÓPOLIS. *Pintura otra*. [doc.]. Espanya: RTVE. 2013 [consulta: 2014-02-12]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicante/videos/metropolis/metropolis-pintura-otra/1698762/>
- MORA, G. Hoy. Proyecto Hoy, Hoyesarte [doc.] 2016. [consulta: 2016-05-27] Disponible en: <http://www.hoyesarte.com/hoy/guillermo-mora/>
- MORA, G. Oral Memories. Entrevistas a artistas emergentes y media carrera. Promoción del Arte. MECD [entrevista] 2016. [consulta: 2016-05-27] Disponible en: <http://oralmemories.com/guillermo-mora/>
- MORIARTY, L. *The way paintings go*. [doc.] 2009. [consulta: 2016-05-04] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QY4WWH4t1ac>

