

Immers

Del vessament superficial a les profunditats del paisatge

Presentat per Maria Marchirant Martorell

Director: Ricardo Forriols

*Treball Final de Màster Tipologia 4
València, juliol de 2018*

Agrair l'ajuda a Rafa, el mestre-físic,
A la resta de xovinistes de Bialistok,
A les pintores, enginyeres, sociòlogues però sobretot amigues,
Als meus pares i al llauro,
A Ricardo, per les ensenyances.

RESUM

A partir dels conceptes antagònics de superfície i profunditat proposem un camí personal que suposa una immersió en les aigües de la pintura. En el vector horitzontal, tot allò que té a veure amb la superfície i el vessament com a recurs tècnic. En el vertical i descendent, desglossem tot allò que, una vegada davallada la superfície, implica la descomposició d'aquesta substància-pintura en relació amb el paisatge. Pel que fa al sediment, producte d'aquest recorregut, es presenta en una sèrie d'obres. Una base física on anem afegint-hi les diverses capes de la investigació teòrica en forma d'estrats.

—

A partir de los conceptos antagónicos de superficie y profundidad proponemos un camino personal que supone una inmersión en las aguas de la pintura. En el vector horizontal, todo aquello que tiene que ver con la superficie y el vertido como recurso técnico. En el vertical y descendiente, desglosamos todo aquello que, una vez descendida la superficie, implica la descomposición de la sustancia-pintura en relación con el paisaje. Con respecto al sedimento, producto de este recorrido, se presenta en una serie de obras. Una base física donde vamos añadiendo las diferentes capas de la investigación teórica en forma de estratos.

—

Departing from the antagonistic concepts of surface and depth, we propose a personal journey that involves an immersion in waters of the painting. In the horizontal vector we put everything that has to do with the surface and the pouring as a technical resource. Vertically and descending we divide everything that, once the surface is on the floor, involves the decomposition of the support in relation to the landscape. With respect to the sediment, product of this path, it is presented in a series of works. A physical base where we are adding the different layers of theoretical research in the form of strata.

PARAULES CLAU

Superfície, pintura, vessament, líquid, immersió, paisatge, matèria.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ p. 9

1 Fluir: La superfície p. 14

1.1 L'estímul de la taca: vessar la pintura p. 14

1.2 Necessitat d'horitzont(alitat) p. 20

1.3 Aproximacions al mètode p. 24

1.4 Fluït p. 29

2. Filtracions paisatgístiques p. 35

2.1 Immersió: De la pintura horitzontal al paisatge sense horitzó p. 35

2.2 Paisatges de l'aigua. L'element en pintura i el seu ús com a mèdiu p. 37

2.3 Exercitar el paisatge. Estirar un concepte p. 44

3. Formació del sediment p. 56

3.1 Algunes incursions. Notes entorn de la coproducció i la inundació p. 56

3.2 Processos de mimesi en el land art i el povera p. 61

3.3 La sal, la mar, l'escuma. Les condicions de la matèria p. 68

3.4 Immersions Salobres p. 77

CONCLUSIONS p. 92

ÍNDEX D'IMATGES p. 96

BIBLIOGRAFIA p. 100

INTRODUCCIÓ

D'acord amb la tipologia del projecte escollida, aquest Treball Final de Màster aborda principalment una proposta pràctica acompanyada d'una recerca teòrica sobre la qual es fonamenta.

Més concretament, *Immers* fa referència a un moviment d'immersió. Un desplaçament cap a les profunditats. No obstant això, no és un camí cap a l'abisme incert, sinó una manera de, enfonsant-se, mirar cap amunt i veure que ens queda a sobre.

Estructurat en tres capítols, el primer romandrà encara a la superfície, des d'on ens entretinguem analitzant les particularitats del treball de vessament. Abocar la pintura, esdevé una acció concreta amb uns resultats que es relacionen amb la morfologia de la taca informal. Prendrem l'experiència d'artistes com Max Ernst, Jackson Pollock, Helen Frankenthaler o Morris Louis per mirar cap a aquest estímul. En aquest mateix capítol abordem també la importància que el desplaçament de la imatge al camp de l'horitzontal tindria per a renunciar al cavallet i encetar la pintura a terra. I tot això a partir de l'aigua estancada de les darreres nimfées de Claude Monet. Tenint en compte aquestes experiències ens aproximarem de nou a aquest mètode, aquesta vegada des d'un punt de vista personal, proporcionant les claus per llegir les obres sota el títol de Fluït.

Però tot allò que es vessa sobre una superfície porosa, ja siga el llit del riu o la superfície del quadre acaba per esgolar-se entre la trama i l'ordidura, començant un procés de filtració, d'aprofundiment. Prenent la pèrdua d'horitzó com a punt de partida acotxem el cap a l'interior del concepte marc d'aquest projecte: el paisatge. Amb l'horitzó com a límit, com a punt de partida, del paisatge es desprèn un element concret, que és a la vegada mite i matèria de la nostra pintura: L'aigua. A partir de l'examen exhaustiu que David Clarke fa entorn de l'aigua en el volum *Water in Art*, les experiències dissolutives de Joseph Mallord William Turner o Piet Mondrian, el somni subaquàtic d'Odilon Redon i les ensenyances de la pintura xinesa realitzem un limitat recorregut per l'espectre d'influència d'allò líquid. Per concloure aquest segon capítol presentem algunes peces que funcionen com un laboratori d'experiències on s'exerciten les idees, s'estiren i pleguen els conceptes del paisatge. Ens acompanyen en aquest verbalitzar del concepte les paraules i obres de Perejaume.

Per últim, a partir d'aquestes filtracions, comencem a considerar aquelles accions que, d'una manera o d'una altra possibiliten una interacció més directa amb la natura. Partint del concepte d'artealització *in situ* descrit per Roger Alain en el seu *Breve Tratado sobre el paisaje*, enumerarem algunes accions de tinció de les aigües, que, junt amb l'experiència del land art i el povera estableixen una certa continuïtat o extensió de la matèria-pintura. Aquestes actituds proporcionen les claus per entendre les progressives variacions dels procediments des de la correcció tècnica dels *Fluß*, fins a la valoració i inclusió dels diferents elements que anul·larien aquesta mateixa correcció amb la seua intermixibilitat. Tot i això aquestes notes no són ni molt menys una relació exhaustiva de fets sinó una acomodació de diferents idees subtractives que van sedimentant sobre el que serà *Immersiones salobres*, un projecte autònom que servirà de conclusió d'aquesta etapa i d'obertura a noves vies de treball.

Així doncs, els resultats que esperem obtenir d'immers es concreten en una sèrie d'objectius que definim a continuació:

El primer i més ampli, és l'objectiu de generar un espai i un temps per a la producció d'una sèrie d'obres i la reflexió entorn de les mateixes. A continuació i més concretament ens proposem la meta de bastir la construcció d'aquestes obres amb una sèrie de referències artístiques i literàries, ubicant-les en el context artístic pertinent i adaptant-les a una proposta personal. Pel que fa al procediment, tractarem d'analitzar els processos i materials que hi intervenen en la pintura i mirar de sortir de la zona de confort que avui ens suposa l'ús de l'aiguada com a recurs expressiu. Per últim, però no menys important, desitgem obtenir l'aprenentatge d'allò que suposa realitzar un treball d'investigació, tot valorant cadascuna de les parts del procés: planificació, recerca de fonts, treball de taller, estructuració i redacció del text, correccions, maquetació, etc.

Pel que fa a la metodologia i com és habitual en la investigació en humanitats fem servir la de tipus qualitatiu. Aquest enfocament ens permet aproximar-nos a casos concrets sense perdre de vista la globalitat del projecte. Uns nivells de concreció que no fan sinó alimentar i beneficiar la nostra producció artística. Per entendre aquesta globalitat-paraigües hem anat confeccionant un diagrama que a tall de

resum genera visualment aquest moviment que va de l'horitzontal de la superfície al descens vertical cap al paisatge (Fig. 1). Aquesta eina, junt al mapa conceptual que hem anat elaborant (Fig. 2), resulten claus per entendre el plantejament estructural d'aquest treball final de màster.

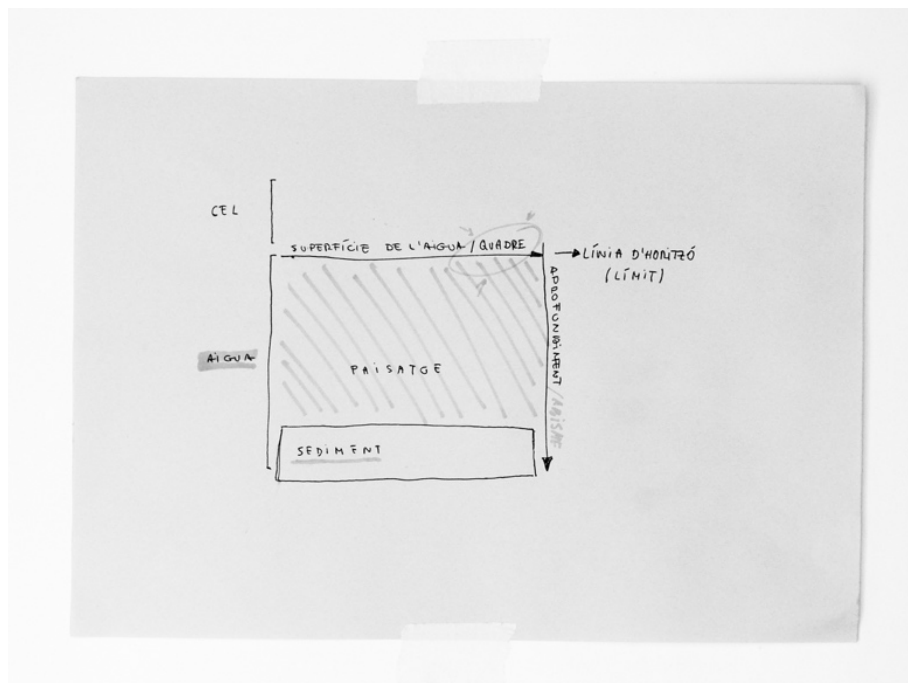


Fig. 1. Diagrama per a l'estructura d'Immers.

Ambdues es relacionen íntimament al seu temps amb les eines d'experimentació plàstica per tal de fer una interpretació comprensiva dels diferents fenòmens. Aquesta actitud la veiem immediatament reflectida en el protagonista d'una de les primeres lectures en les quals ens embarquem –*La invenció de la naturalesa*– on Andrea Wulf desgrana fites i inquietuds d'un personatge avançat al seu temps: Alexander von Humboldt. Partint d'un plantejament científic (tot i que la paraula científic no apareixeria fins 1834) Humboldt desestima una positivització objectiva de la realitat com era costum en la seua època, i prefereix “sortir de l'andana”¹, anar a comprendre per ell mateix, sense intermediaris, les relacions que s'estableixen entre els seus objectes d'estudi, els quals eren bàsicament tot allò que s'ubica a l'abast de l'ecosfera. Així és com plantegem aquest estudi, com una xarxa de punts on es connecten les experiències, obres i actituds de diversos artistes amb les pròpies a partir de la posada en pràctica de les seues estratègies.

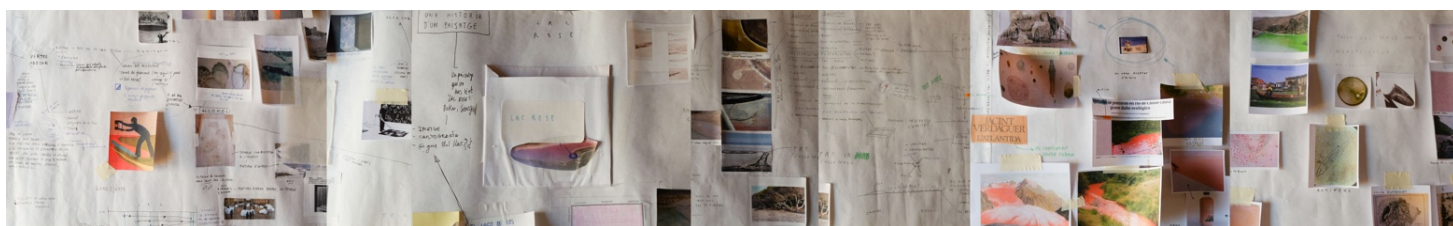


Fig. 2. Fragments del mapa conceptual.

¹ WULF, Andrea. *La invenció de la naturalesa*, p. 170. Traduccions de l'autora.



Fig. 3. Alexander von Humboldt. *Ein Naturgemälde der Ande* (1807). Traduible com “pintura de la natura” era per a Humboldt l’eina per mostrar l’unitat present entre els elements de la natura.

No cal dir que, per construir els aprenentatges basem la pràctica pictòrica en allò més primigeni, l’experimentació directa amb la substància-pintura, entenent la manipulació com a forma de coneixement de l’estructura interna de les coses. Fins i tot en el desmuntatge de les diferents parts d’un procediment conegut trobem punts d’interès i reflexió. D’alguna manera ens aproximem de forma intuïtiva als processos del que veiem en els diferents contextos, potser d’una manera especial en el context artístic, però en aquest cas també en el medi-natura, on trobem gran quantitat d’inputs.

Per últim i abans de deixar pas al primer capítol, reconeixer l’espai compartit que suposa aquest context del màster, on el treball dels companys, les oportunes paraules de qui ens ensenyen i l’ajuda inestimable dels tècnics ens ajuden a construir ponts entre allò que ens passa pel cap i la seua materialització. En concret mencionar les assignatures de *Pràctica Pictòrica. Concepte estructura i suport* per la capacitat d’ Isabel Tristán i Carlos Domingo per vertebrar el grup; *Metodologies i poètiques de la pintura* amb una interessant opertura a les pràctiques de laboratori; les teòriques *Art i Natura* i *Paisatge i territori. La mirada i la petjada*, gràcies a les quals hem pogut treballar entorn d’aquest canviant concepte de paisatge que subjau en aquest recorregut. Per últim *Retòriques de la Fi de la Pintura. Teoria i pràctica de l’últim quadre* exemple de com modelar els diferents esdeveniments pictòrics, mantenint la seua diversitat, sota una proposta o línia concreta. Precisament de com generar aquesta connexió pròpia, aquesta immersió a partir de les fonts i a partir de les aportacions, és del que tracta aquest projecte.

1 Fluir: La superfície

1.1 L'estímul de la taca: vessar la pintura

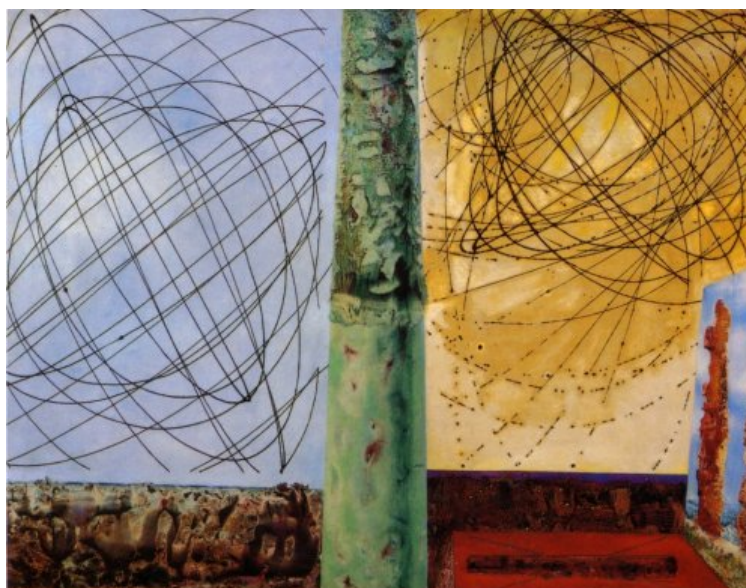
Inicialment ens preocuparen qüestions relacionades amb la materialitat de la pintura, la seva fluïdesa i, –conseqüència inefable d'això– el comportament sobre el suport. Ens interessava la manera en què, la pintura dissolta en aigua era incapaç de retenir la forma per la tendència a escampar-se per la superfície sense control. D'aquesta manera es formen bassals amb una concentració major o menor de pigment, d'acord amb la inclinació de la superfície. La situació del quadre al cavallet, vertical, esdevé aleshores un problema, obligant-nos a desplaçar-lo al pla horitzontal renunciant als privilegis del control visual sobre tota la seua extensió. Després d'un llarg procés d'assecament i a partir de l'evaporació de l'aigua, la taca esdevé el que en aquest projecte anomenem *Fluït*. *Fluït* és el participi del verb “fluir” en català, en temps pretèrit perfet d'indicatiu: “ha fluït” sense l'auxiliar al davant, el qual, de la mateixa manera que un *Merç* o un *Proun* són la manera de designar una singularitat, un substantiu abstracte. “Ha fluït” consisteix, a més a més, una acció acabada i anterior a una altra que tenim com a punt de referència, és a dir, el moment actual. Un *Fluït* és una acció que a hores d'ara resta eixuta, aturada en el temps i en l'espai del quadre o paper. El gest, per tant, es congela.

Al voltant d'aquesta idea analitzarem algunes de les referències que, problematitzant la disposició del suport, utilitzen el gest del vessament com un recurs formal.

Per parlar del gest sembla lògic començar per un dels elements bàsics en l'ofici de la pintura i la prolongació històrica de la voluntat del pintor: el pinzell. En l'experiència personal s'ha anat substituït gairebé del tot, la petjada oferida pel pinzell, per l'abocament directe de la pintura des d'un recipient. El pinzell prompte deixà de ser un element estructurant per acompanyar l'aiguada, sobre la qual recau la tasca de definir la forma. Al mateix temps el vessament requerirà dues condicions: la fluïdesa i l'horitzontalitat. Sobre aquests dos eixos fonamentals estructurarem aquesta part del text.

Pel que fa a la història de la pintura, part de l'ús del vessament com a recurs expressiu el deguem a la desnormalització del pinzell amb pràctiques com el *collage*, la *decalcomania* o el *frottage* durant el Surrealisme, ja que obviar la pinzellada descriptiva proporciona indubtablement un augment substancial de les possibilitats d'actuació. Qui “al voltant de 1942 comença a utilitzar una tècnica pictòrica consistent en abocar (*to drip*) el color directament sobre una tela, cartró o paper disposat en horitzontal [...] i deixant a banda el fet d'estendre la matèria amb un pinzell”² és Max Ernst. Aquesta manera de pintar l'anomena tècnica d'oscil·lació i consisteix a foradar la base d'una llauna plena de pintura que suspesa damunt del suport amb una corda es fa oscil·lar com si es tractés del pèndol de Foucault. El moviment de la trajectòria de la llauna queda registrat mitjançant el degoteig constant de la pintura. En algunes obres, Ernst utilitza aquesta tècnica, semblant a un mètode d'administració intravenosa, per emular el moviment dels planetes. El resultat, aparentment atzarós, passa a fonamentar-se en les lleis de la matemàtica. Això remarca que, “encara que molts pintors moderns rebutgen el pinzell, no renuncien a la sensació d'estructura. La creen a partir de nous mitjans, si bé aquesta no guarda la força fonamental o la flexibilitat dels óssos almenys té el caràcter molecular que concorda més amb l'era científica en què vivim”³.

Fig. 4. Max Ernst. *The Bewildered planet*. (1942). Oli sobre tela.



² CÀCCAMO, Berta. *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*, p. 39.

³ El mètode ossi, d'entre els principis que regeixen la pintura xinesa tradicional consisteix a dotar a les pinzellades la força necessària perquè, com si foren els ossos d'un esquelet puguen sostenir l'estructura. Han de poder transmetre el corrent d'energia còsmica -també anomenada *ch'i*- que d'acord amb altre principi, uneix les coses en harmonia. READ, Herbert. *Arte y alienación*, p. 46-47.

Un altre dels moviments que possibiliten el desenvolupament de l'abocament és la pintura informalista. On més àmpliament el gest és un dels elements fonamentals. Es considera que aquest, junt amb la velocitat, es transforma en la llibertat màxima de l'artista. Tant del vessant europeu, com en l'estel americà, on es concretarà sota el nom d'expressionisme abstracte, l'execució de les obres hauria de ser necessàriament ràpida d'acord amb la condensació del moviment. Aquest art altre, tachisme o pintura gestual definida per Michel Tapié, suposarà un entrebanc en el camí lògic de l'alliberació dels constrenyiments de la representació. Es defineixen com informals totes aquelles propostes que anaven a contracorrent d'aquesta línia lògica d'acord amb l'art constructivista previ a la guerra, per la que, suposadament, a partir de cert punt, l'art ha de justificar la seua existència buscant la seua essència, la seua autonomia i, en el cas de la pintura, aquesta es troba en la seua bidimensionalitat o planimetria. De Pollock a Mathieu, de Tobey a Hartung, de De Kooning a Wols, de Burri a Tapiés es debilita a determinació de l'estat estètic: el resultat és altament imprevisible. En algunes obres extremes constatem una màxima complexitat amb un ordre mínim. La crítica informalista les definia com un “caos o encara no forma”⁴. Diem que la taca informalista tendeix a l'entropia per l'impuls constant i irreversible de la matèria a unificar-se. Entropia és gotejar, és tacar, és malbaratar⁵. Per consegüent en nom de la innovació i la llibertat disminuirà notablement la intel·ligibilitat dels seus signes⁶.

El gest de Pollock, encara que relacionat sovint amb la cal·ligrafia xinesa, és completament oposat al dibuix, és a dir allò que és la forma, però també, “en contra de la matriu de la forma, que és la verticalitat. “En la línia de Pollock es dóna la condició inaudita” –com diria Rosalind Krauss– “de la seua introducció en el territori de l'horitzontal.”⁷ Allò que Krauss, junt a Yve-Alain Bois i prenent com a referent les anàlisis de Georges Bataille anomenà *informitat*. El *dripping* respon a una projecció lineal del llançament, condicionat en part per l'actitud i en part per la matèria amb la qual es treballa. Pollock experimentava amb la diversitat de productes que oferia el mercat de la pintura industrial: esmalts, aluminis, acrílics, pols de càrrega, la viscositat dels quals sovint impedia que la taca s'obriera i quedara fixat el fil. Així l'atmosfera o uniformitat resultant és purament perceptiva.

Una de les teories sota les quals es concreta l'expressionisme abstracte és l'art d'acció, definit per Harold Rosenberg més com un mètode o punt de vista que no pas un estil. Per a l'art d'acció, el que es genera en el procés de la pintura és, a banda d'una imatge, una acció que la possibilita. Si el quadre n'és el resultat d'aquesta, l'acció és tan important o més que l'objecte en el qual es reflecteix. Les raons per les quals els motius han de desaparèixer, les explica Rosenberg de la següent manera: “Les pomes no s'enretiren de damunt la taula per a crear unes relacions perfectes d'espai i color. Han de desaparèixer per tal que res pugui

⁴ MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 108.

⁵ KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-alain. *Formless: A user's guide*, p. 38.

⁶ MARCHAN FIZ, Simón. *Op. Cit.* p. 111.

⁷ KRAUSS, Rosalind. “La crisis de la pintura de caballete” en: *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología*, p. 436.

interposar-se en l'acció de pintar⁸. En les obres sota aquesta premissa, per tant, no es busca l'abstracció purament visual, sinó que s'hi presenta tot allò que s'amaga rere l'acció de pintar.

A la pintura d'acció, el *dripping* de Pollock no és un element gramatical, sinó una part de la coreografia que té com a resultat la taca no jerarquitzada i visualment expandida. El degoteig de pintura per tota la superfície resulta en una proliferació de gestos superposats, de regalims prims fins a cobrir-la pràcticament. És una resposta formalista a la consciència de superfície pictòrica i al qüestionament dels mitjans tradicionals. Gran part dels treballs efectuats amb aquesta tècnica i que conformen el cos més substanciós de la seua obra es realitzen durant el període que abasta dels anys 1947 al 1949.



Fig. 5. Pollock pintant en 1950. Fotografiat per Hans Namuth.

⁸ ROSENBERG, Harold. "Los Pintores norteamericanos de la Acción" en: CHIPP, Herschel B, ed. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, p. 607.



Fig. 6. Helen Frankenthaler. *Mountains and sea* (1952). Oli sobre llenç sense imprimació.

Més endavant, la superació de la taca informalista es deu a la gestació durant la dècada dels 50 d'alguns moviments anti-informals que es basen en la negació de les seues premisses extremes. *Cap a una nova abstracció*, *Pintura sistemàtica i Abstracció Postpictòrica* en són alguns dels noms d'exposicions posteriors a 1960, majoritàriament realitzades en EUA, en les quals s'intenten aglutinar les diverses manifestacions no informals⁹, reflectint la situació de la pintura americana als albors de la dècada.

Sembla que s'instaura una miqueta d'ordre en mig del caos rítmic de la gestualitat, no hi ha necessàriament una renúncia al seu l'interés, però és en la selecció del color on recau la importància. Helen Frankenthaler s'inscriu en aquest vessant històric anomenat pintura de camps de color com Morris Louis, Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still o Frank Stella en un moment on, per primera vegada des de l'impressionisme, la cosa òptica torna a tenir importància per sobre del contingut i la forma.

Del conjunt de referències que s'esmenen en aquest treball, l'obra de Helen Frankenthaler suposa una peça clau del trencaclosques per la manera en què la forma s'apropa al concepte, un nexa d'unió entre la pintura abstracta i un remot concepte de paisatge. Amb Frankenthaler, l'abocament de pintura líquida apareix com a discurs actitudinal i no tan sols com un recurs més, acompanyada de la línia de dibuix que caracteritza les seues primeres obres, derivada indubtablement de l'experiència tachista. En 1953 Morris Louis i Kenneth Noland visiten el taller de l'artista. Allí, tingueren l'oportunitat de veure un dels seus llenços –un quadre de gran bellesa i taques

⁹ MARCHAN FIZ, Simón. *Op. Cit.* p. 124.

sobre una tela sobredimensionada, el títol del qual era *Muntanyes i mar* (Fig. 5)– la qual cosa va permetre que ambdós trobaren les seues pròpies vies¹⁰. *Muntanyes i mar* és el primer quadre on veiem el seu interès en el fluid llavat, causat pels efectes de la pintura diluïda sobre el llenç sense imprimir. L'artista al mateix temps es veu influenciada, entre altres, per tot un seguit d'obres que Pollock realitza en 1951, consistents en esquitxos d'esmalt negres que queden absorbits per la tela en comptes de simplement depositar-se sobre la seua superfície¹¹.

L'eliminació parcial de la viscositat de la pintura, afavorida per l'aparició de la pintura acrílica soluble en trementina (Magna) possibiliten que Frankenthaler desenvolupe la tècnica del *soak and stain*, és a dir: amarrar i tacar. La pintura Magna i més endavant l'acrílica permeten el seu ús tan diluït que l'efecte és semblant al de l'aquarel·la, però ja que aquesta tècnica és més escaient per al paper i obres de xicotet format, poder utilitzar els seus efectes en teles de bona mida resulta molt atractiu. La taca ja no pinta sinó que tenyeix i entre les diferències de pintar i tenyir trobem que aquest últim possibilita més fàcilment aplicar el color sense ingredients de textura o matèria¹². És a dir: identificar el color amb la trama i l'ordidura reduint considerablement les qualitats hàptiques de la pintura. Els quadres de Frankenthaler s'amaguen dins l'assumpte de la tela. Lamentablement la dissolució de Magna amb trementina produïa un halo de greix al voltant de la forma abocada. Aquest efecte, visualment molt atractiu, no sols esfuma el contorn, és també una complicació tècnica per a la conservació del quadre. Pot afectar a l'estabilitat de la tela. A més, la solució de pintura en altes quantitats de segons quin mitjà, repercuteix en la intensitat del color apagant-lo.

“Frankenthaler fou, amb Morris Louis, una de les artistes pioneres en utilitzar un mitjà de base aquosa de la marca Liquitex”¹³ i altres emulsions acríliques, *The bay* (1963) és una de les primeres obres en les quals les fa servir, solucionant així gran part dels problemes de diàleg entre les noves pintures i l'aquarel·la, la major part dels quals, a banda de la ja mencionada dificultat, es trobaven en què el pigment s'apagava amb facilitat. L'apropament de Frankenthaler a l'acrílic és simbòlic en tant que aquest, pintura d'aigua, li permet establir una connexió més propera amb aquesta com a mitjà, tema que, per l'interès que te en aquesta proposta reprendrem en el següent capítol. L'al·lusió que en farà a aquest element, en veure que el sòl apareixia amarrat d'aigua, és constant: “hi havia gran quantitat de líquid a terra. L'estudi (d'una mida no superior al del llenç) estava inundat pel color”¹⁴.

¹⁰ FRIED, Michael. “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella” en: *Revue d'Esthétique. La práctica de la pintura*, p. 171.

¹¹ CLARKE, David. *Water and art*, p. 147.

¹² MARCHAN FIZ, Simón. *Op. Cit.* p. 125.

¹³ CLARKE, David. *Op. Cit.* p. 147.

¹⁴ CLARKE, David. *Ibid.* p. 148.

1.2 Necessitat d'horitzont(alitat)

Fig. 7. Morris Louis.
Beta Lambda (1961).
Magna sobre tela.



“Allò líquid en el llenç és una marca d'horitzontalitat”¹⁵. Les forces de la gravetat impossibiliten que el vessament pugui realitzar-se amb la tela en la seua disposició tradicional sobre el cavallet o fixada al mur, ja que allò que aboca es desplaçarà sense remei cap avall. Si més no, això podria ser un efecte desitjable: En les mans del ja citat Morris Louis, per exemple, per evitar el lliscament vertical “es combina el vessament amb una acció de fregat per a guiar la pintura”¹⁶ controlant en tot moment la direcció del fluid d'acord amb la composició desitjada. Els seus llenços per tant es troben a mig camí entre la vertical i el terra.

En l'àmbit de la representació és important apreciar que, paradoxalment, l'horitzontalització del plànol començà amb la *verticalització* del sòl. És a dir, el fet de pintar el pla horitzontal del sòl coincidint amb la posició del quadre sobre el cavallet. Per a aquest concepte són especialment substancials les aportacions de pintors com Edgar Degas¹⁷ o Paul Cézanne. En el cas més acusat d'aquest últim, arribant a alçar tant la línia que separa el terra del sòl que “els objectes estan llestos per lliscar de la seua posició [...] i venir rodant fins als nostres peus”¹⁸. Aquest fet no té, aparentment, res a veure amb l'*horitzontalització* del suport o disposició d'aquest en el sòl per tal de pintar-hi a sobre, com en el treball de Pollock i Frankenthaler, però hi ha un cas en el qual mitjançant allò que es representa, sí que, efectivament hi bastirà un precedent.

¹⁵ CÀCCAMO, Berta. *Op. Cit.* p. 89.

¹⁶ BALL, Philip. *La invenció de color*, p. 418.

¹⁷ Paul Valéry teoritza entorn d'aquestes obres de Degas argumentant la novetat del punt de vista i la deformació que en provoca. El que veiem gràcies a aquest sòl verticalitzat és un punt de vista excèntric, zenital, la posició més elevada de l'artista (home) respecte del de la ballarina (dona). A la que dibuixa des d'un balcó o de peu front a ella. Citat en: KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, *Op. Cit.* p. 27.

¹⁸ KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-alain. *Ibid.* p. 27.



Fig. 8. Claude Monet amb les nimfées de fons.

És cas de les darreres nimfées de Monet, cas paradigmàtic en el pressentiment de la pintura *all-over*. Greenberg, que teoritzarà àmpliament al voltant d'aquesta idea i la relació que té l'obra última de Monet amb la fi de la pintura de cavallet, afirma que “la natura, [...] reaccionava finalment amb textures de colors que tan sols podien tractar-se a sobre del llenç invocant les lleis autònomes del mitjà, [...] tractada en el fons com el trampolí d'un art quasi abstracte”¹⁹.

Prenent aquesta idea com a punt de partida, la lectura de les nimfées es podria fer també des de la *verticalització* de la superfície de l'aigua en el pla del quadre, la qual ve donada per un punt de vista quasi zenital, l'absència d'horitzó i pels pocs elements que referencien a una no del tot creïble espacialitat. La fal·làcia es troba en el fet que, allò que veiem al quadre és la superfície horitzontal de l'aigua estancada i al mateix temps el reflex del cel i dels arbres perimetrals, no un marc perspectivista. L'aigua, que funciona com un espill, reflecteix les diverses cares de la realitat adjacent en una espècie de *collage* de perspectives. De manera que la imatge es conforma de diferents peces fins que no sabem ben bé que és el que estem veient, anul·lant la representació.

En aquest joc de realitats, com dirà Gaston Bachelard, els arbres de la ribera viuen en dues dimensions. L'ombra dels seus troncs es desplaça cap a les profunditats de l'estany desafiant la lliçó horitzontal de les aigües. Les nimfées en canvi, l'entenen perfectament aquesta, i mentre els lliris d'aigua surten perpendiculars rebel·lant-se contra la seua natura horitzontal, aquestes disposen les seues fulles planes com un cobrellit. És en els arbres on troba el pintor “un principi segur per compondre l'alçada de l'univers aquàtic”²⁰ que, pla per definició, aconsegueix fer atmosfèric i múltiple.

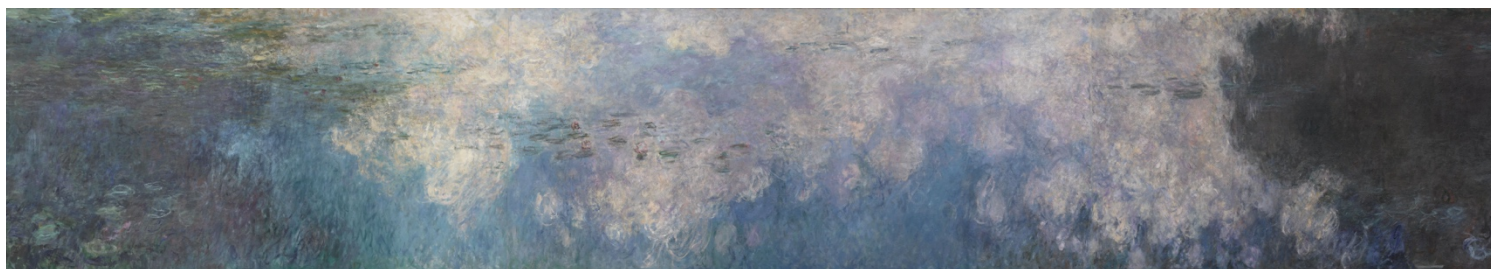


Fig. 9. Monet. *Les nuages* (1914 - 1926). Oli sobre tela.

¹⁹ GREENBERG, Clement. “El último Monet (1956-1959)” en: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, p.54.

²⁰ BACHELARD, Gaston. *El derecho de soñar*, p. 14.



Fig. 10. Perejaume.
Postal (1984).



Fig. 11. Rober Smithson.
Desplaçaments d'espills
(1969).

Aquesta mateixa idea de multiplicitat, la veiem reflectida, unes dècades després, en els *Desplaçaments d'espills* de Robert Smithson (1969). Ubicats en diferents espais al llarg de Mèxic, els 12 espills de 30 cm² són fotografiats com “una abstracció en desenvolupament, intemporal i sempre disponible”; en canvi, els seus reflexos “són casos efímers que eludeixen les mesures”²¹. Parlem d'objectes que en la seua dimensió material impliquen la realitat del que tenen al voltant. Una similitud més propera en el temps, és la de l'icònic *Postal* (1984) de Perejaume que mostrarà una visió de 360° del paisatge circumdant, cosa que, afavorida per la disposició en les sales ovalades de L'Orangerie, també fan les nimfées.

Monet, per tant, disposava de diverses capes de realitat suficientment intel·ligibles per poder ser pintades juntes amb un alt nivell d'abstracció. I si bé la seua actitud quasi abstracta es troba en aquesta simfonia atmosfèrica, i que tan bé encaixa amb els preceptes de l'*all-over*, aquesta no hagués sigut possible de no fer ascendir la línia visual que separa el cel de la terra; és a dir, fent desaparèixer l'horitzó en l'horitzontalitat. Així, les seues darreres obres, d'estar col·locades a terra ens semblarien una obertura rectangular a l'estany de Giverny. Un quadre que en compte de ser finestra és trapa i que s'obri als nostres peus.

No obstant això, tornant a les nimfées, segons Leo Steinberg, no deixen de ser uns quadres que, com la major part de la pintura, per radical que siga, “representa un món o algun tipus d'espai que pot llegir-se des de la posició erecta de l'ésser humà”²². D'altra manera en un estany pintat així i penjat després, hom esperaria un regalim de pintura lliscar pel marc, mur avall, sotmès a les forces de la gravetat. En *Provincetown Bay* (1950), per exemple, on Helen Frankenthaler pinta la badia que veu des del segon pis del seu estudi “combinant la perspectiva amb la plenitud” succeeix que, “encara que poden apreciar-se vagament la representació d'alguns llocs coneguts de la badia, la pintura sembla estar a punt de relliscar fora del llenç”²³. En *National Gallery* de Perejaume per exemple, (figura (...), aquesta si que s'escapa del seu marc daurat que ja no la pot contenir més.

²¹ SMITHSON, Robert. “Incidentes de viajes-espejo en Yucatán” en: *Selección de escritos*, p.136.

²² FOSTER, Hal, et al. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, p. 442.

²³ CROSS, Sussan, et al. *Después de Montañas y mar: Frankenthaler 1956-1959*, p. 19.



Fig. 12. Helen Frankenthaler..
Provincetown Bay (1950). Óli sobre tela.

Fig. 13. Perejaume. *National Gallery*
(1998)

Com ja hem vist, el 1948 Greenberg introdueix la noció d'*all-over* com una antítesi de la pintura de cavallet. És a dir, que el tractament “polifònic” a partir del qual es dispersen els centres d'interés és l'atac més gran l'espai dramàtic del quadre portàtil. En 1955 aïna aquesta idea amb allò que resulta profundament transgressor: l'eliminació del contrast de valor. La supressió total d'aquest suposarà un nou tipus de planimetria que batega i respira. Les línies divideixen però no acoten ni delimiten creant un ambient més que un quadre²⁴.

En aquest cas ho interpretem també com l'oposada d'aquella que es pinta al cavallet, en paral·lel al nostre cos i enfrontat a la mirada: pintar amb la tela tangencial a la posició erecta del cos humà, paral·lela al pla del terra, canvia completament les lleis espacials. Pel que fa al procés de la pintura tant en Pollock com per part de Frankenthaler, i com hem vist en l'apartat anterior, queda interrogada amb escreix la verticalitat com a condició essencial. Així s'acaba potser amb el quadre finestra, potser s'acaba amb la pintura de cavallet però, sobretot, s'ensopega amb l'ús d'aquest com a eina.

Fig. 14 i 15. Seqüència d'imatges en les que veiem a Frankenthaler, després de vessar-la, escampar la pintura amb les bames d'anar per casa i pujar a continuació a una cadira per tenir una més completa perspectiva.



²⁴ KRAUSS, Rosalind. *Op. Cit.* p. 436

1.3 Aproximacions al mètode

Deia Steinberg que “l’horitzontal al·ludeix simbòlicament al sòl dels estudis” però també “a les superfícies de les taules, les gràfiques [...] o a qualsevol superfície receptora on escampar objectes, anotar dades, [...] de manera disseminada o coherent”²⁵. En aquest cas la superfície dels papers on treballem, és també una cartografia de l’acció de pintar, el lloc on anotem les dades d’un procés. En aquest epígraf descriurem tot allò que, d’acord amb l’explicat anteriorment entorn del vessament i l’horitzontal, intervé en la mateixa pràctica, en la generació d’aquest mapa de l’acció.

Tècnicament i com ja avançàvem al principi d’aquest capítol, partim del vessament com un recurs expressiu essencial. Si els líquids flueixen, es desborden, esquitxen, s’aboquen, es filtren, gotegen i inunden, així ho volem per a la pintura. Concebem aquesta relació amb la seua naturalesa com essencial per tal de, citant a Miró, “sobrepasar la cosa plàstica per albirar la poesia”²⁶. Treballar amb aquesta excessiva aiguada ens obliga a ser pacients, a esperar, a no moure la peça fins que no estiga seca i a confiar en la inclinació del sòl o de la taula de l’estudi. Aquesta però, també possibilita una sèrie d’accions en els interludis de l’asseccament, quan el pigment es troba a meitat camí entre la superfície de l’aiguada i el fons on sedimenta. Afegir una altra quantitat d’aigua de diferent color, canviar lleugerament la inclinació o bufar per crear buits en són algunes de les estratègies de modificació de la seua morfologia. Aquesta tècnica d’afegir un color sobre altre encara moll, jugant amb els diferents pesos dels pigments s’anomena *tarashikomi* (abocar en) i fou perfeccionada per les escoles de pintura japonesa. D’aquesta i del *mokkotsu* o sense os o espines, en feu una lectura contemporània Nico Munuera a partir dels projectes *Inside Color* i *La Isla de Boneless* (2016)²⁷.



Fig. 16. Sakai Hoitsu (escola Rimpa). Flors de Tardor (S.XIX). Detall de pantalla de seda pintada.

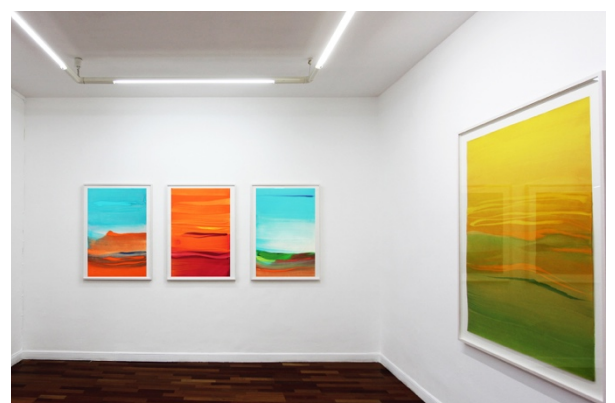


Fig. 17. Vista de l’exposició de Nico Munuera *Inside Color* (2015). Galeria La caja negra, Madrid.

²⁵ FOSTER, Hal, *et al. Op. Cit.* p. 442.

²⁶ Declaracions de l’artista citades en READ, Herbert. *Op. Cit.* p. 57.

²⁷ Veure al respecte FORRIOLS, Ricardo. “Maravillas de Boneless” en: *Posdata, suplemento cultural de Levante-EMV*, p. 6.

Pel que fa al color la seua funció és la de materialitzar la petjada de l'aigua, per tant la seua presència és molt limitada, deixant suficient espai per poder veure els efectes de l'aiguada. El pintor John Zurier, menciona sovint un concepte japonès que es tradueix com *color mort*. Aquesta tècnica consisteix a eliminar el color obscurint-lo o bé, com el mateix Zurier faria, aprimant la capa de pintura, situant-lo així en l'extrem de la visibilitat. "El simbolisme implícit o no explícit d'una paleta tan silenciosa es vincula a l'estètica del *wabi* (aïllament, immediatesa) i *sabi* (dilatació, oxidació), antics conceptes budistes que emfatitzen la bellesa de les coses naturals, per tant, imperfectes i impermanents"²⁸.

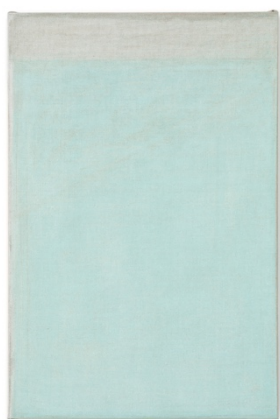


Fig. 18. John Zurier.
Dalaeda (2016). Tempera
sobre lli.

"Matar el color" és la manera de, embrutant-lo, eliminar la seua vibració. Malgrat el color de baixa intensitat, l'aiguada acrílica no és necessàriament lleugera. Degut a l'alta concentració de pigment s'efectua en una dissolució a menys del 25%, sobrepasant el grau indicat pel fabricant, amb la consegüent pèrdua d'estabilitat. Per a minvar aquest defecte en el passat utilitzarem algunes gotes de mèdiu fluid de la mateixa marca o unes gotes de goma aràbiga, que al seu temps és l'aglutinant de l'aquarel·la, millorant considerablement l'adhesió de la taca una vegada seca.

Per tal de mantenir la morfologia d'aquest vessament intacta i amb la menor condicionalitat possible el suport ha de ser com menys porós millor. Prèviament, havíem utilitzat bastidors de fusta, imprimats en blanc i polits amb paper de vidre fins que desapareixia per complet la veta. Aquest tipus de suport tot i servir-nos perfectament a l'inici esdevé problemàtic a partir d'una certa quantitat d'aigua vessada, que fa que la imprimació acabe per saltar com a conseqüència de la humitat. Reprenem llavors l'ús dels plàstics, com els acetats de cel·lulosa, que anteriorment havíem utilitzat per transferir aiguades a les teles sense que la textura d'aquestes interferira en la forma.



Fig. 19. Alguns treballs
anteriors.
Maria Marchirant. S/t.
(2014). Acrílic sobre fusta.
55 x 40 cm c.u.

²⁸ Extracte de STORR, Robert. "John Zurier. Painting between Autumn and Spring" en: *JOHN ZURIER: Paintings 1981-2015*. Disponible en: <https://docs.wixstatic.com/ugd/98ac2a_cc2097fb38e34781a03926d6849a693d.pdf> [consulta: 2018-06- 10]



Fig. 20 i 21. Fotografies del nostre procés de treball amb paper de polièster

Alguns papers sintètics, com el Terraskin (paper de pedra²⁹), el *conché* o l'elaborat amb polièster reuneixen les condicions d'impermeabilitat i adhesió necessàries per al vessament sense cap tipus de preparació. En l'obra de Sergio Barrera, per exemple, aquest tipus de paper és un element actiu sobre el qual recau la important tasca de retenir el gest amb invariabilitat. L'absorció pràcticament nul·la del Terraskin possibilita que es pugui mantenir la forma tal com surt de la brotxa, sense interferències, cosa que d'acord amb el seu tipus de treball és imprescindible. Qui també farà ús, en aquest cas del polièster, és l'artista Irene Grau. Aprofitant la seua transparència, realitza un treball de tinció amb 4 litres de pintura per obra, dintre del projecte que porta aquest mateix nom: *4 Liters* (2014). El polièster desapareix sota la tinció, identificant-se amb el color que l'impregna i que, de la mateixa manera que farien les *Vitrines CMYK* (2011) d'Ignasi Aballí, genera a través de si una atmosfera de color, com un vidre tenyit a partir del que veiem una realitat monocroma.

Com veiem aquest tipus de paper possibilita un treball que va molt d'acord amb la potenciació de les qualitats del material pictòric en la seua condició líquida. Personalment, el polièster també ens permetia actuar en unes condicions de lleugeresa visual molt desitjables. El concepte de *lleu*, pres d'Ítalo Calvino i receptat a la literatura no-nata del nou mil·lenni, és concebut com un valor incalculable des que “el coneixement del món es converteix en la dissolució de la seua compacitat, en la percepció d'allò infinitament minúscul i mòbil i lleu”³⁰. Davant el pes i la densitat, allò que esdevé lleuger i divisible ens permet una aproximació més real, més íntima, cap a les coses més ínfimes. Completat aquest objectiu les possibilitats són moltes.

²⁹ Deu aquest nom a la fabricació amb carbonat calci provinent principalment dels materials de rebuig de la construcció, el polsím de les quals s'aglutina amb resines no tòxiques fent possible un tipus de paper molt resistent.

³⁰ CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 25.

El treball amb paper, de vegades es veu limitat pels formats, però veiem en la possibilitat d'extensió d'aquest rectangle, un camp obert a altres vies. Treballar amb el rotlle de paper, que es desenrotlla per fases, encaixa perfectament amb aquesta idea de mapa, o millor encara, a manera d'*emakimono*. Abreviat com *emaki*, aquest tipus de narració japonesa enrotllada, que es desplega amb una mà i es va plegant amb la contrària permet una lectura seqüenciada i, de la mateixa manera que els vitralls occidentals o els jeroglífics als pergamins, no està feta per a la seua comprensió total, d'un sol cop d'ull. Cada secció o *kakimono* (capítol) es pinta per separat, sense veure que és el que hi havia anteriorment, així l'amplitud de la intervenció pot variar d'acord amb la disponibilitat de l'espai.

A continuació i com a conclusió d'aquest capítol us deixem les peces que, sota el títol de Fluït ens parlen d'aquesta manera de fer i que són el fruit d'aquesta primera part de la recerca. S'inclouen també les fitxes tècniques de les mateixes i material extra com ara detalls entorn del muntatge o el quadern de proves.

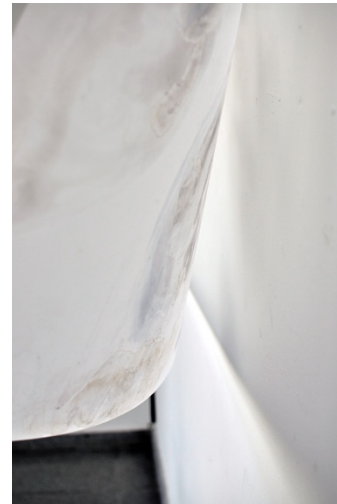


Fig. 22 i 23. Fotografies del nostre procés de treball amb paper de polièster

1.4 Fluït



Fig. 24. Quadern de proves amb diversos materials. En la fotografia veiem les diferències entre pintar sobre el paper i tenyir una tela sense imprimació.





Fig. 25. (Pàgina anterior) **Maria Marchirant**. *Flüit* (2016). Acrílic sobre polièster. 95 x 400 cm.

Fig. 26. Detall de *Flüit* (2016) en el qual s'aprecia la morfologia de les seues taques.





Fig. 27. (Pàgines anteriors) **Maria Marchirant.** *Flüüt* (2017). Acrílic sobre polièster. 110 x 600 cm. Vista d'instal·lació en PAM17 Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Fig. 28. *Flüüt* (2017). Vista d'instal·lació.

Fig. 29. *Flüüt* (2017). Vista d'instal·lació.

2. Filtracions paisatgístiques

2.1 Immersió: De la pintura horitzontal al paisatge sense horitzó

Una vegada superats els entrebancs amb la superfície, la “immersió” suposa un examen més profund dels conceptes, successos o dades que irrompen en la pràctica habitual convidant a l’autoanàlisi en les seues arrels. Tot i això aquestes notes no són ni molt menys una relació exhaustiva de fets sinó una acomodació de diferents idees subtractives que van sedimentant unes sobre altres en el seu ordre d’aparició. Si el capítol anterior realitzava un avanç horitzontal sobre la superfície, aquest és un descens vertical cap a les profunditats. En les paraules de Vila-Matas i a través de la figura de Michaux, trobem una bona explicació d’aquest moviment:

“Henry Michaux estava convençut que submergir-se en les profunditats del port de Dinard havia d’entendre’s com un viatge cap avall. I per Michaux baixar era abismar-se en el que ens sustenta, era desfonar el fonament que ens subjau; segons ell, quan baixem al que realment està a baix perdem els nostres punts de referència, i els qui tenen l’audàcia de baixar radicalment comproven com el dalt passa a ser el que els cobreix; al mateix temps que l’obert, en un lloc tancat [...], passa a cobrar una llunyana indeterminació opaca”³¹.

Diu Martí Peran que “allò que regula l’homogeneïtat del paisatge és l’horitzó – l’obertura del qual – legalitza la possibilitat de captar, de forma simultània allò atmosfèric i tot el minúscul que s’hi aixopluga. Aquesta reunió fa del paisatge un lloc sencer, per la seua univocitat, el converteix en un marc perfectament habitable”³². Però la realitat és que, en aquesta època en què vivim, la “precarietat d’horitzó és absoluta”³³ i la contemplació del paisatge ja no és una experiència viscuda sinó d’una manera excepcional, sent el contacte amb la natura pràcticament inexistent. Peran acompanya aquesta idea d’una de les *Translacions* de Fina Miralles. En aquestes accions a principis dels 70 l’artista arrossega pans

³¹ VILA-MATAS, Enrique: *Historia abreviada de la literatura portátil*, p. 102.

³² PERÁN, Martí. “L’atlas i l’ocèà” en: *D’Art: Revista del Departament d’Història de l’Art*, p. 273.

³³ PERÁN, Martí. “L’atlas i l’ocèà” en: *D’Art: Revista del Departament d’Història de l’Art*, p. 274.

d'herba per la sorra de Premià de Mar per introduir-la a l'aigua i posteriorment deixar-la surar. *L'herba flotant al mar* (1973) és llegida com un anhel d'unió de la terra amb el cel en els seus límits, tot un oxímoron, tenint en compte la mobilitat de l'horitzó, que com més t'acostes més lluny es desplaça.

Tot i que l'exempció d'horitzó no exclou la idea de paisatge en la pintura semblava una bona idea cabdellar-los (horitzontalitat i horitzont) i mostrar-los l'un com a conseqüència inefable de l'anterior en la proposta. Com pintar les “muntanyes i l'aigua”³⁴ en una època en què la reunió d'aquestes amb el cel s'ha escindit del nostre marc de referència? Si l'horitzó és l'element que configura al paisatge i mitjançant l'horitzontalització el donem per perdut, quina o quines relacions poden tenir amb el paisatge, les formes de pintura que proposem?

Potser és que apujar l'horitzó permet com diu Peran introduir-se en l'oceà, augmentar la magnificència de l'element situat “a baix” fent desaparèixer la porció de cel, suprimint el seu límit. Límit, com diu Martina Millà “del nostre coneixement i sinònim d'una certa impossibilitat. Al mateix temps, [...] lloc de la paradoxa i de la intuïció. L'horitzó és alhora fi i accés”³⁵.



Fig. 30. Fina Miralles. *L'herba flotant al mar* (1973).

Davallar l'horitzó permet una immersió total en la substància, però també un focus zenital equiparable a la vista a través d'un microscopi o al *zoom in* per observar un mapa, la posició més idònia per atendre a les seues especificitats. D'aquesta manera pretenem estructurar un relat en el qual la pintura horitzontal pot arribar a ser indubtablement paisatgística i des d'on atribuïm a “l'aigua una espècie d'ànima o intel·ligència, ja que la tendència natural del seu moviment és descendent, dirigint-se sempre cap allò més profund”³⁶.

Per fortuna Petrarca ignorà el pastor que volgué dissuadir-lo de la futilitat del seu gest i ascendí al cim Ventoux (1336) convertint així la muntanya en paisatge. No exempt de contradiccions durant l'ascensió, una vegada contemplada la grandiositat d'allò que abraça la mirada, Petrarca se n'adona que allò que veu és il·limitat i això, a partir de les lectures de Sant Agustí que l'acompanyen, el porta a pensar que potser allò que l'impacta tant no és res en comparació amb l'esperit, allò que és a dintre reconeix i reflexa la bellesa de la panoràmica³⁷. Allò que paradoxalment és a dintre, és pràcticament tot aigua.

³⁴ Ens referim al *shanshui*, terme xinès que serveix alhora per anomenar el paisatge i per al disseny d'aquests dos elements, desenvolupat en l'epígraf següent d'aquest mateix text: 2.2 *Els paisatges de l'aigua. L'element en pintura y el seu ús com a mèdiu*.

³⁵ L'horitzó de l'Edat Mitjana és la porta de l'abisme, ja que la terra era plana, era també la fi del llit de les aigües. MILLÀ, Martina, *et. al.* “Diàlegs amb l'horitzó” en: *Davant l'horitzó*, p.17.

³⁶ Atribuit a Schopenhauer, citat en CIRLOT, Juan Eduardo. *Morfologia y arte contemporáneo*, p. 88.

³⁷ ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*, pp. 91-92.

2.2 Paisatges de l'aigua. L'element en pintura i el seu ús com a mèdium

Temps ençà que l'aigua, molt abans que es conegueren les seues característiques físic-químiques, és considerada un element susceptible d'identificar en les diverses mitologies, i és que "l'home intuï, que l'aigua era font de vida i la va fer protagonista de la seua visió cosmogònica de l'univers"³⁸, potser primer en la representació cartogràfica del mon.

Partim aleshores de la idea que tots elements que configuren el paisatge tenen una càrrega semàntica més enllà de les seues característiques externes, com afirma Maderuelo: "el paisatge està format també per continguts culturals que impregnen les seues formes, però que no són directament visibles en dites formes: no són aquestes sinó els seus significats, potser invisibles, els que donen sentit,"³⁹. I és que el paisatge és, primer que tot un constructe, "una elaboració mental que els humans realitzem a través dels fenòmens de la cultura" i en això l'art, i en concret la pintura com a catalitzadora ha tingut molt a dir⁴⁰. En el procés d'*artealització*, terme proposat per Roger Alain en el seu *Breu tractat de paisatge*, l'aigua, al costat de tots els altres elements s'artealitza, és a dir, es converteix per mitjà de la mirada estètica en un element focal, bell d'admirar més enllà de l'utilitarisme.

Segons David Clarke, abans del ja citat cas de Monet, existeixen en la tradició europea diversos casos paradigmàtics en considerar l'aigua com un element de major interès. En l'àmbit de la representació prova ser un element "altament resistent a la representació"⁴¹ per la seua mobilitat i inestabilitat lumínica, cosa que, per a la tradició pictòrica europea, és tot un repte. D'aquesta manera podem distingir diverses maneres d'abordar-la. La primera és una concepció científica-empírica basada en l'interés per la sistematització del seu moviment. És el cas dels dibuixos analítics de Leonardo da Vinci al voltant dels patrons i diagrames de fluid de l'aigua els quals li permetien mesurar la velocitat del llit del riu o l'erosió a la qual estava sotmesa⁴². En Canvi Joseph Mallord Turner "s'adreça a l'aigua com un pintor, com Monet"- però a través de l'interés romàntic pel líquid que l'entén com a força sublim de la natura- debatin d'una manera "rica i profusa com mai abans ningú, les especificitats visuals de l'aigua"⁴³.

³⁸ LUGO, Isabel. "El agua, mito y materia plástica" en *Arte efímero y espacio estético*, p. 353.

³⁹ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. p. 239

⁴⁰ MADERUELO, Javier. "Paisaje: Un término artístico" en: *Arte y Paisaje*, p. 12.

⁴¹ CLARKE, DAVID. *Op. Cit.* 80.

⁴² CLARKE, DAVID. *Ibid.* p. 81.

⁴³ CLARKE, DAVID. *Ibid.* p. 81.



Fig. 31. Leonardo da Vinci. *Estudis de l'aigua en moviment* (1509). Tinta sobre paper

Fig. 32. Turner. *Vaixell en flames* (1830). Aquarel·la sobre paper

El que tenen en comú Leonardo y Turner en funcionament i en superfície respectivament, és un interès pel desenvolupament motriu de les aigües, en canvi les aigües de Monet, són per norma general, tranquil·les o estancades. Existeix en ambdós un interès per l'estructura de les coses, una predisposició de cara a l'escrutini de les forces que articulen la matèria, tot i que amb resultats o objectius molt diferents. La diferència entre aquests dos tractaments, de l'aigua en moviment i de l'estancada, l'explica Isabel Lugo de la següent manera: “A més d'adaptar-se ràpida i fàcilment a qualsevol camp, l'aigua té el poder de transformar l'espai que la rodeja gràcies a les seues qualitats físiques: en situacions de turbulència pot fragmentar visualment les formes; quan es troba delimitada i en repòs, les seues aptituds per a l'absorció de la llum, la reflexió i la transparència li permeten, conjunta o separadament, crear una sèrie d'efectes transformadors de la realitat”⁴⁴.

Mentre Leonardo ostentava propòsits gairebé científics, Turner situa un rol de l'esperit romàntic. L'aigua en Turner s'esvaeix, s'evapora en atmosfera, sobretot en les seues obres de maduresa. Com apunta Thomas McEvilley: “Als anys 1840, 1845, els seus paisatges marins canviaren. La línia d'horitzó desaparegué, com quasi tot [...] els vaixells es dissolien en el mar. [...] el qual es concep com un úter oceànic”⁴⁵. Per al crític, la desaparició de les referències en el sublim de les profunditats aquàtiques, lligat a la desaparició progressiva de la diferenciació cromàtica, suposarà un dels camins cap a la infinitud. D'alguna manera la mar, convertida en allò universal, marcarà un dels camins cap al monocrom.

⁴⁴ LUGO, Isabel. *Op. Cit.* p. 356.

⁴⁵ MCEVILLEY, Thomas. *De la ruptura al cul de sac*, p. 40-41.

No està de més mencionar que, en aquest camí de sirga⁴⁶, hi haurà una sèrie de pintors que a les portes del segle XX i encara amb llenguatges clàssics prenen els mons de l'aigua d'entre les temàtiques per la seua relació amb allò més oníric. El món submarí suposa per als simbolistes, i en especial per a Odilon Redon, “allò sobrenatural de la natura, que és simplement el que encara ignorem de la realitat, [...] soterrat ahí, en la nit del mar profund, com la mateixa imaginació del món: sense forma i multiforma”⁴⁷. Un camí en el qual, a partir de la immersió, de l'estar a dintre de l'aigua, la pintura es va desprenent de les constriccions de la representació a través d'allò que només pot tenir cabuda en els somnis i que no té cap reflex en la realitat immediata.



Fig. 33. Odilon Redon. *Visió subaquàtica* (1910). Oli sobre llenç.

És significatiu el fet que, en alguns dels artistes que marquen els camins cap a l'abstracció trobem l'aigua com una parada important, un encontre afortunat cap a la desaparició de la forma. Clarke anomena aquestes vies “trajectòries cap a la dissolució”. No és d'estranyar, ja que “l'aigua es suau i dòcil. Però mina i corroeix allò més dur. En el venciment d'allò sòlid ella no en té d'iguals”⁴⁸. El perquè de tot plegat ho explica de la següent manera:

“Encara que l'art abstracte és per definició es caracteritza per la manca de subjecte en el sentit habitual de la paraula, en les fronteres de l'abstracció, on encara es troben restes d'imatges reconeixibles, els temes aquàtics proven ser particularment útils en ajudar la pintura que va més enllà d'una forma limitada i referència el món dels objectes materials. La qual cosa es deu a la natura de l'aigua mateixa, una substància sense forma fixa particularment idònia per a ser el subjecte d'un art que buscava la dissolució”⁴⁹.

⁴⁶ El camí de sirga es un terreny paral·lel a rius o canals per on, mitjançant una corda, els navegants sirgers s'apujaven vaixells de mercaderia a contracorrent del curs dels rius de poca cabuda o difícil navegació. Es per tant un camí paral·lel a l'aigua des d'on s'efectuava un treball. D'alguna manera el que ací estem fent amb l'art de les aigües, caminar-hi a la vora, tot i estirant el que ens puga interessar.

⁴⁷ LEBLOND, Marius-Ary. “Odilon Redon. Lo maravilloso en la pintura”, en: *La Revue Illustrée*. Disponible en: <<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/en-torno-a-redon.html>> [consulta: 2018-06-18]

⁴⁸ TSÉ LAO, *Tao Te Ching*, p. 45.

⁴⁹ CLARKE, David. *Op. Cit.* p. 113.



Fig. 34. Caspar David Friedrich: *Monjo front a la mar* (1809).



Fig. 35. Mark Rothko. *Verd sobre Blau* (1956).

Rosenblum dedica un extens tractat entorn totes aquelles relacions que s'estableixen entre el paisatge romàntic i el llegat en la pintura moderna, estenent-se fins a l'abstracció nord-americana⁵⁰. Aquesta proposta va més enllà “d'allò que Erwin Panofsky anomenà *pseudomorfo*si, es a dir l'aparició accidental, en diferents moments de la història, d'obres les estretes analogies formals de les quals, oculten el fet que els seus significats siguin completament diferents”⁵¹ i busca raons per assegurar, que aquesta mateixa semblança sí que n'és fruit de reflexions similars i sentiments, els quals sortegen l'escletxa del temps que hi ha entre el *Monjo al costat de la mar* i qualsevol quadre de Rothko dels anys 50.

Al seu temps Friedrich “traslladà els temes cristians tradicionals als elements subordinats –als objectes materials de la pietat cristiana i als fenòmens de la natura”⁵². Rosenblum manté la tesi que els successors del romanticisme realitzen una operació que continua amb aquesta idea. Traslladen la transcendència del sublim del paisatge a la projecció personal de les abstraccions. Així doncs el paisatge és l'element que fa de pont entre ambdues subjectivitats, a partir del moment en què allò natural es converteix en sobrenatural.

Més enllà de l'espectacle metafòric de la natura, el paisatge també esdevé una referència directa, visual. En el cas de Mondrian, per exemple, un pintor que albira la seua maduresa artística com a paisatgista, romandrà “l'ambició de reproduir en les seues obres els fluxos i refluxos de l'aigua, del mar, [...] fonamentals en la seua transició cap a un llenguatge purament abstracte”⁵³. En el seu cas el paisatge holandès esdevé el substrat perfecte per al desenvolupament

⁵⁰ El qual es materialitzarà en l'exposició “La abstracció del paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto”. Celebrada en la fundació Juan March a finals del 2007.

⁵¹ ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, p. 15.

⁵² ROSENBLUM, Robert. *Ibid.*, p. 34.

⁵³ GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto*, p. 31.

de la *darstellung*⁵⁴ que, d'alguna manera, possibilitarà les relacions entre horitzontals i verticals de la seua obra. La transformació del paisatge holandès a partir del control de l'aigua mitjançant discs, troncs, molins i altres elements verticals, emfatitza el símbol de l'aigua en la seua planimetria com a part d'una dualitat simbòlica amb la verticalitat. Per descomptat que, amb el temps es distanciarà d'aquesta realitat percebuda per renunciar per complet a la natura (o allò visible) sense obviar el fet que aquesta “no era un simple objecte d'observació, sinó també de reflexió, la clau d'una realitat més elevada”⁵⁵.

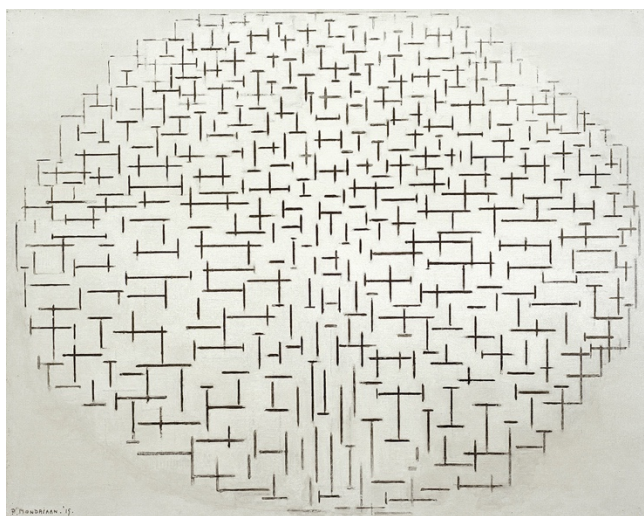


Fig. 36. Piet Mondrian.
Composició nº 10. (1915).

Apunta Phillip Ball que “els materials de la pintura de cada època posseeixen un valor i una significació simbòlica intrínseca”⁵⁶, és a dir, que la substància de l'art gairebé en totes les èpoques no és una eina passiva. I és que relacionar les pintures a l'aigua amb les aigües del paisatge, entenent aquestes últimes com l'element en forma de torrent, pluja, riu o oceà, no és casual. L'aigua es precipita, discorre, s'acumula, s'evapora, es filtra i codifica la geografia, geografia que amb la mediació humana i mitjançant l'apreciació estètica es convertirà en paisatge. Si la pintura fa el mateix sobre el paper, i és aquesta modificació “geogràfica” la que desperta els sentits, no hauria de considerar-se per tant, paisatge també? Al cap i a la fi paisatge es defineix, segons Georg Simmel, com una vista acotada – momentània o perdurable– una part d'una totalitat, definida i limitada pels ulls del qui mira, i tot i que l'aigua pot estar dintre d'aquest continent, també és part del joc d'alguna cosa més inabastable⁵⁷.

⁵⁴ *Vorstellung* és la imatge mental, el “terme que denota la representació interna o idea que ens formem quan percebem un retall seleccionat en la superfície terrestre; precisament d'ella sortirà el paisatge de contemplació. *Darstellung* en canvi suposa la seua cristallització en la representació. A banda *Gestaltung* es defineix com “la configuració dels materials proporcionats per la natura exterior en virtut d'una intervenció humana” derivant en el que Marchán Fiz califica com paisatges de l'acció. Recollit en MARCHAN FIZ, Simón. “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje” en: *Paisaje y pensamiento*, p. 19.

⁵⁵ CLARKE, David. *Op. Cit.* p. 43.

⁵⁶ BALL, Philip. *La invención del color*, p. 402.

⁵⁷ SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*, p. 8.

Per bastir aquesta idea prenem de nou la figura de Turner, on el nexa d'unió entre l'aigua i la pintura a l'aigua és molt evident. L'aquarel·la, de la qual n'era un virtuos, és un mitjà lligat al paisatge des dels seus orígens. Emprada per cartògrafs per il·luminar mapes i definir la geografia és potser la millor tècnica per il·lustrar-se també com a substància present al territori. L'aigua en les aquarel·les de Turner és al mateix temps paisatge-imatge i paisatge-epidèrmic. Per altra banda l'ús i desenvolupament que se'n féu durant el segle XIX es relacionen íntimament amb l'execució d'obres a la intempèrie. Una revolució en matèria d'exterior, quasi equiparable a la invenció del tub metàl·lic plegable, dissenyat en 1842 pel retratista nord-americà John Rand i que va ser fonamental per als impressionistes⁵⁸. La seua lleugeresa i els pocs materials que calen per a practicar l'aquarel·la possibiliten que es puguen realitzar esbossos del natural per continuar-los després a l'estudi. Aquesta portabilitat suposa una de les característiques que més ens interessa ací, això i el fet que, per a pintar una aquarel·la busquem l'aigua local en compte de carregar-la a les espatlles, afegint el vector de la ubiqüitat. L'aquarel·la és del lloc on es pinta i de les aigües que la dissolen.

En el camí cap a la consideració de la seua autonomia es trobarà amb l'entrebanc de ser considerada un assaig o preludi del quadre. El que succeeix aleshores és que proporciona unes qualitats en les textures, que de voler-les imitar, ens trobaríem amb greus problemes. Els contorns esfumats i l'aspecte llavat que proporciona el treball sobre el paper mullat són evidents catalitzadors de les formes abstractes presents al treball de pintors com Rothko. Al seu temps i partint d'aquesta idea obrirà noves possibilitats de diàleg amb el paisatge d'ençà de l'aparició de les pintures acríliques. “En delegar en el mitjà una part tan important del missatge, els artistes del segle XX estaven tornant, en certa manera, a una versió secular de l'actitud de l'Edat Mitjana”⁵⁹, més interessada per l'alquímia del color i per la confecció dels seus materials. El punt d'inflexió es troba en tots aquells artistes (Klein, Rothko o el mateix Pollock però sense oblidar a Matisse o Kandinsky) que passen a considerar la substància material del color el vehicle del missatge.

No obstant això, si en algun moment és més visible aquesta relació entre el mitjà i el missatge és sens dubte en la pintura xinesa que ha vist néixer i florir i, en alguns casos fins i tot manté viva, l'essència del líquid pigmentat: la tinta.

Es significatiu que el paisatge, com a exigència humana de l'entorn, apareix per primera vegada en Xina del Sud a principis del segle V, essent la xinesa la primera cultura que compleix els requisits d'Augustin Berque per considerar-la civilització amb consciència paisatgera⁶⁰.

⁵⁸ BALL, Philip. *Op. Cit.* p. 230.

⁵⁹ BALL, Philip. *Ibid.* p. 402.

⁶⁰ Segons Berque no és pot parlar de cultura de paisatge si es donen una sèrie de condicions. La primera és que es done una reflexió explícita entorn del mateix. Altra seria l'ús d'una o més paraules per anomenar-lo. La seua representació en la pintura i l'existència de jardins cultivats per plaer. La cinquena i última, l'aparició de literatura (oral o escrita) que cante a la seua bellesa. BERQUE, Augustin. “Cosmofanía y paisaje moderno” en *Paisaje y pensamiento*, p. 190.

La primera de les coses que ens alerta sobre la importància de l'aigua és la crist·lització històrica de la noció paisatgística en el terme *shanshui*, tot i que el significat literal de *shanshui* és muntanyes i aigua. En aquest emparellament *el que hi ha situat al paisatge* passa a significar *el paisatge mateix*⁶¹. Per altra banda la paraula *fengjing* o forma del vent evoca més aviat l'escena o atmosfera i, continuant amb la terminologia, trobem que la manera d'anomenar la tinta és *shuimo*, és a dir aigua i tinta, priorititzant el mitjà en la seqüència d'escriptura⁶².

La prescripció tècnica és una constant al llarg de les dinasties i recull des del mètode d'elaboració dels materials fins a les recomanacions gestuals. En ella trobem moltes referències a la doble presència de l'aigua en la pintura i com la ment ha de suposar l'harmoniosa connexió entre ambdues, “quan es pinta un paisatge, la idea (*yì*) ha de precedir al pinzell⁶³”. La verbalització d'aquesta connexió artista-pintura a través d'aquest tipus d'instruccions ha permès veure l'exigència espiritual que requeria dominar la tècnica. William Acker, a qui deguem la traducció de molts textos sobre pintura xinesa, en una ocasió preguntà a un cal·lígraf xinès per què introduïa els dits tacats de tinta en el seu pinzell. El cal·lígraf respongué que sols així podria sentir aquella energia còsmica baixar pel braç fins al pinzell, i d'allí al paper⁶⁴. Així la pintura xinesa és alguna cosa més que l'exactitud visual, si l'aigua, com a part de la natura és manifestació del *ch'i*, l'artista ha de poder representar la consciència del seu moviment amb el gest.

⁶¹ BERQUE, Augustin. “El nacimiento del paisaje en China”, en *Arte y naturaleza*, pp. 16-17.

⁶² CLARKE, David. *Op. Cit.* p. 173.

⁶³ ROGER, Alain. *Op. Cit.* p. 68.

⁶⁴ Citat en READ, Herbert. *Op. Cit.* p. 48.

2.3 Exercitar el paisatge. Estirar un concepte

Per tal de procurar una conversació efectiva amb el paisatge, és necessari parlar com tots els seus elements –territorials i climàtics– en parlen⁶⁵. L'Oísme és aquesta tècnica de reciprocitat que planteja Perejaume i sota la qual és possible una interacció paisatgística intel·lectualitzada. Més enllà de la superficialitat epidèrmica amb què habitualment la pintura el tracta, Perejaume demostra que és factible una pintura *de paisatge* en el paisatge i que el creua d'una manera transversal.



Fig. 37. Perejaume. *L'autor encebant la tinta en un vessant del Monnegre* (1998).

⁶⁵ PEREJAUME. *L'obra y la por*, p. 24.



Fig. 38. Perejaume. *Els quatre horitzonts* (1991). Vista de l'exposició abans citada "Davant l'horitzó" fundació Joan Miró. Barcelona

Exercitar la pràctica paisatge sorgeix com una necessitat per parlar d'alguna cosa més que del que succeeix a la superfície del quadre i que difícilment es pot fer sense rebutjar-lo. És important considerar tot allò que ací anomenem exercici com una obra acabada i no tan sols com un assaig o complement d'altres amb una presència física més continuada en el temps. De fet aquestes peces, per la seua dimensió conceptual han suposat el graó que ens permet accedir a una altra manera de treballar, que sense deixar de banda una certa autonomia de la pintura, estenen les seues arrels per un sòl fèrtil de possibilitats.

En la persona de Perejaume, però sobretot d'aquesta manera seua de verbalitzar-ho -poètica, però d'un rigor quasi científic- trobem la voluntat constant de connexió de, com ningú millor que ell explica, "retrobar, en mans de la pintura, l'anhelat diftong del jo i la resta: el paisatge com la meua vastitud i jo el seu pensament, el seu somni, l'indret lligós on, a través de mi, la natura es pinta a ella mateixa"⁶⁶. Així és com els seus textos esdevenen enunciats d'un exercici per a la pràctica d'aquesta relació. Com si d'una recepta es tractés, un manual o un *libretto* explicatiu. Un espai on es gesta, a partir de la paraula, la possibilitat "d'allisar la terra en un paper, la mirada fòssil, l'escamoteig del temps i el pòsit de superfícies al fons de l'aigua"⁶⁷. Adaptant-los a les nostres propostes naixen peces com ara Horitzonts I, II, III, IV, on, a partir de les vetes de la fusta i amb veladures de pintura dissolta, sorgeix un paisatge basat en el seu dibuix predeterminat. Per a la realització de la mateixa es segueixen les instruccions d'aquest fragment, que sota el títol de *La pintura i la boca*, enumera diverses maneres de pintar un paisatge fidelment:

⁶⁶ PEREJAUME. *La pintura i la boca. Suro y soroll. Tres exposicions. Pessebrisme*, p. 14.

⁶⁷ PEREJAUME. *Ibid.* p. 16.

“Emprar la fusta com a suport per tal de poder fer un nombre indeterminat de capes i gruixos. Partir en alguns indrets del mateix vetejat de la fusta: Les aigües, els grops; deixar també que aquests noms ajudin a suggerir l’indret, [...] En altres zones deixar veure els estrats de les diferents capes de pintura com una geologia d’hores de llum.”⁶⁸



Fig. 39. **Maria Marchirant.**
Horitzonts I, II, III, IV
Políptic (2016). Pintura
acrílica y resina sobre chapa
35 x 25 c.u.

⁶⁸ PEREJAUME. *Ibid.* p. 20.



Fig. 40. **Maria Marchirant.** *Horitzonts, IV Políptic* (2016). Pintura acrílica y resina sobre chapa 35 x 25.

La composició per tant, veiem que queda completament a disposició del material. Pel que fa a les particularitats tècniques, apreciem els efectes de la veladura absorbida en diferents graus per la fusta, que d'acord amb la densitat de la pintura és més evident o menys. Finalment es disposa una gruixuda capa de resina coberta per al seu assecament amb un acetat de cel·lulosa que excedeix els marges i vessa pels vèrtex -prèviament arredonits amb paper de vidre- del suport. Aquesta estratègia ens permet, una vegada assecat el producte, enretirar l'acetat de cop, tot deixant-hi reflectit un acabat plàstic, brillant i d'aparença viscosa. La presència dels vèrtex s'atenua en aquesta superfície més irregular, com si el dibuix de la veta desapareguera en la seua transparència.

Funcionen també com una càpsula d'experiències les peces de la sèrie *Microscòpic*, que començada en 2015 encara continua creixent. *Microscòpic* ens ha anat servint per enregistrar, com un dietari, els diferents caràcters d'un mateix llenguatge. La constància del format –cercles de fusta de 100 mm de diàmetre x 5mm de gruixa a hores d'ara ens proporciona dades suficients per analitzar els canvis que s'han anat donant.

S'aprecia en les darreres peces, dutes a terme en aquest any i escaig de màster un viratge des de la concepció del cercle com una lent de microscopi, contenidora d'allò ínfim i invisible als ulls, a un excés dels límits de la circularitat cap a una dimensió més lunar o planetària. Una presència, també imperceptible als ulls, però observable amb una lent especial, la del telescopi. Cirlot explica en què radica aquesta connexió que hi ha entre els micros i macropaisatges i la necessitat d'ampliar-los o reduir-los a l'escala humana per definir la seua forma a dintre dels nostres paràmetres, sense els quals no hi ha comprensió possible:

“Hem de recordar que la determinació anomenada forma no posseeix valor invariable més que a l'escala normal humana; en els dominis d'allò microscòpic (com també en la visió telescòpica) la forma és el resultat de les condicions de la matèria i l'aproximació de l'observador a la mateixa”⁶⁹.



Fig. 41. Imatges de l'arxiu personal que serviran d'esbós per a les peces de la sèrie microscòpic. El que veiem són microalgues fotografiades al microscopi. Enregistrades als laboratoris de la EDAR d'Alfarrasí per l'enginyera Mar Moscardó Benet.

⁶⁹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Morfología y arte contemporáneo*, p. 51.



Fig. 42. **Maria Marchirant.** *Microscòpic* (2015- 2016) 10 cmØ.
Vista de l'instal·lació



Fig. 43 i 44. Maria Marchirant. *Microscòpic* (2017- 2018) 10 cmØ c.u.
Vista de l'instal·lació.



Fig. 45 i 46. Maria Marchirant. *Microscòpic* (2017- 2018) 10 cmØ c.u. Vista de l'instal·lació .

L'aigua que cap en una marina és cronològicament l'última proposta realitzada en paral·lel d'aquesta memòria. Sorgeix atreta pel vòrtex, pel flux circular en què darrerament es desenvolupaven els successos, on tot el que envolta el nostre treball es relaciona i interactua entre si. Sorgeix també de repensar literalment el que estem fent amb la pintura: aproximacions. Acostar-nos d'una manera intuïtiva a maneres de treballar diferents, buscant interseccions entre els llenguatges habituals i altres maneres de dir el mateix. Com diria Ignasi Aballí “seria com girar al voltant d'alguna cosa que és allí, present, i que t'agradaria abordar, on t'agradaria entrar però no saps com. Vas donant voltes fins que trobes petites formes d'aproximació”⁷⁰.

Amb les pintures de sal, els dibuixos amb escuma, d'alguna manera emprem el mar com una eina per mostrar-se a si mateixa. Una marina, és al cap i a la fi això mateix, una representació artística del mar, de la vida del mar, efectuada per un pintor de marines. Una marina és també el format estàndard on es pinta aquest paisatge marítim, el qual gràcies a una proporció més apaïxada proporciona l'espai suficient per a dilatar l'horitzó. D'acord amb això, si una marina és on es pinta l'aigua del mar, quina quantitat d'aigua de la mar es pot pintar en una marina? La resposta és ben fàcil. Si un quadre fos encara una finestra, la quantitat d'aigua que hi cap la definiria l'horitzó, essent aquest infinit, l'empresa seria poc fructífera. Per sort, des que un quadre pot ser simplement una superfície amb pintura, mesurar la quantitat d'aigua marina que en cap en una marina és una tasca relativament senzilla. Tan sols cal escollir el format i submergir-lo. En aquest cas les marines escollides mesuraven 46x65 cm i 65x100 cm d'acord amb els estàndards del proveïdor. Fabricades en tela de cotó i lli respectivament. Una vegada submergides en el mar, retornades al lloc d'on han sigut preses, es recullen i s'escorren fent pressió amb les mans. L'aigua es recull en un vas de precipitats. La quantitat resultant es transvasa a una altra ampolla, on marquem amb una línia la mesura d'aigua que cap en una marina.

L'acció de mesura és un concepte que, fugint del rigor científic, fonamenta aquest en la subjectivitat. Toni Cucala mesurava tota l'aigua que cabia en la seua mà i aquesta *tota* és una mesura ben certa, sense expressió numèrica, però exacta. Com que la seua mà és diferent de la nostra o a qualsevol altra l'aigua que en cap és només *tota* l'aigua que hi cap i no cap altra.



Fig. 47. Toni Cucala. *Tota l'aigua que cap a la meua mà* (2017).

⁷⁰ Fragment de l'entrevista realitzada per Dan Cameron a Ignasi Aballí amb motiu de l'exposició *Nada para ver*. Disponible en: <http://www.ignasiaballi.net/pdf/DCameron_Cat.pdf> [consulta: 2018-06-18]



Fig. 48. Maria Marchirant. *L'aigua que cap en una marina I* (2018) . Enregistrament fotogràfic de l'acció de mesura de l'aigua que cap en una marina.



Fig. 49. Maria Marchirant. *L'aigua que cap en una marina II* (2018) .
Enregistrament fotogràfic de l'acció de mesura de l'aigua que cap en
una marina.

Fig. 50. Maria Marchirant. Espai que ocupa l'aigua que cap en dues
marines de 46 x 65 cm i 65 x 100 cm respectivament.

3. Formació del sediment

3.1 Algunes incursions. Notes entorn de la coproducció i la inundació

A vegades ens trobem amb obres en les quals “allò important, [...] seria destacar el paper de l'aigua com a ferramenta artística, o potser més exactament com a eina modeladora, productora de textures (el llis d'un còdol de la platja o l'aspror d'una formació calcària costanera), formes i qualitats”⁷¹. A vegades ens trobem amb què l'aigua i les seues propietats són la mà que guia la composició pictòrica i parla en termes de coproducció.

Fig. 51. Andy Goldsworthy. *Source of scour* (1992)



Fig. 52. Olafur Eliasson. *Dark Ecology* (2016)



En 1989, quan estudiava la neu de l'illa Ellesmere en l'Àrtic canadenc Andy Goldsworthy presència com maten una foca i la sang d'aquesta taca la neu. A partir d'aquest moment l'artista farà boles de neu impregnades amb materials colorants que deixarà caure en un paper fent dibuixos lliures. L'aigua, en el seu estat sòlid és l'element conductor (el mèdiu) per a realitzar la taca, que es configura amb el desgel. Els dibuixos depenen en la seua conformació de la substància matriu que arrossega el colorant.

Una situació similar ocorre amb les darreres aquarel·les d'Olafur Eliasson, una sèrie de peces, en les quals l'artista situa traces de gel glacial vell sobre cercles amb una fina capa d'aquarel·la, de manera que a mesura que aquest es fon, el pigment es veu desplaçat cap als extrems. Com ell mateix assegura “Aquestes aquarel·les són experiments que intenten aprofitar el comportament espontani

⁷¹ LUGO, Isabel. *Op. Cit.* p. 365.

dels fenòmens naturals com a coproductors actius de l'obra d'art.”⁷² Aquesta pràctica conjunta, habitual en el treball d'Eliasson té el propòsit d'activar, mitjançant l'experiència, la percepció dels elements amb tota la seua capacitat de transformació.

Les experiències de Goldsworthy i Eliasson es basen en el temps de fusió del gel o la neu per a definir la forma, però cal no oblidar que el treball amb l'aigua implica necessàriament el factor temporal independentment de si està en estat sòlid o no. Una vegada fos el gel les aiguades han de secar i això suposa una espera tant o més llarga e impredecible. El resultat és per tant una mena de cronografia o registre temporal.

Una altra manera d'enregistrar l'experiència del temps la trobem en el mètode de Mario Reis, l'obra del qual genera una clara consciència sobre aquest fenomen. Aquesta pren la forma de bastidors entelats situats a la ribera del riu, el cotó dels quals actua com un sedàs molt atapeït retenint tot aquell xicotet polsim procedent de l'erosió o de la composició mateixa de les aigües que durant un període de temps determinat és arrossegat al seu través. Com ell mateix ho defineix el procés és com la sedimentació. A mesura que passa el temps, s'acumula una capa rere una altra en la tela de cotó. Així que, allò que succeeix a gran escala en la natura és també el que passa en els xicotets bastidors que contenen les meues obres”⁷³. Aquesta coproducció suposa a més a més un retrat fidel de l'espai en què es “pinta”, ja que com apunta Anna Talens, “el riu objecte i subjecte en l'obra, és capaç de dibuixar la seua pròpia imatge”⁷⁴.



Fig. 53. Un dels llenços de Mario Reis deixant que el riu el pinte.

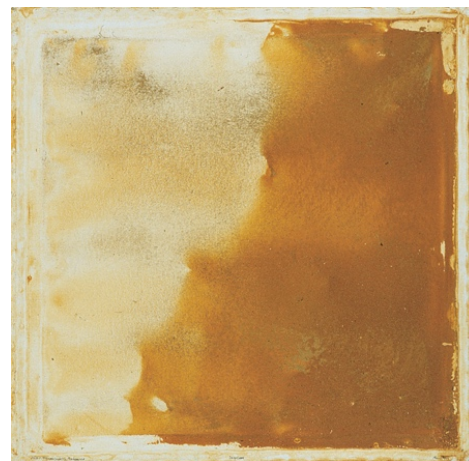


Fig. 54. Mario Reis. *Daisy Creek* (1999)

⁷² Disponible en: <<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110441/dark-ecology#slideshow>> [consulta: 2018-06- 18]

⁷³ Conversació amb Mario Reis enregistrada en: GRANDE, John K. *Diàlegs arte Naturaleza*, p. 108.

⁷⁴ TALENS, Anna. *La transformació de la experiència de la naturalesa en arte. El nomadismo y lo efímero*, p. 233.

Aprofitant aquests exemples, i més concretament aquesta última coproducció, on el paisatge ja no és pas una experiència artística il·lusòria sinó un fet vivencial, proposem un trasllat d'escala que permeta fer un pas d'aquestes aigües pintores a les aigües que esdevenen, per una sèrie de successos, pintura en si mateixes, sobre les quals podem fer-hi una lectura dels cromatismes totalment diferent. Aquest paper actiu de l'aigua per a pintar donarà pas a la intervenció en el paisatge. Tot i que l'aigua per si mateixa és incolora identifiquem en les diferents extensions aquoses una sèrie de successos que permeten fer-hi una relectura sota el llenguatge cromàtic.

El març de 2017 les aigües del Valira baixen verdes al seu pas per Andorra la Vella i la Seu d'Urgell fins a la seua desembocadura en el Segre. Aquesta coloració formava part dels treballs d'investigació entorn de la contaminació de la font d'Arinsal, causant d'un brot de gastroenteritis setmanes abans.

El 1968, ara fa 50 anys, l'artista Nicolàs García Urriburu va ser detingut abocant dues grans bosses de fluoresceïna des d'una góndola als canals de Venècia, mentre milers de persones visiten la biennal. L'acció, supervisada per Pierre Restany, és documentada per Blanca Isabel Álvarez Toledo.

La dita substància, innòcua per a la salut, com ja hem vist és utilitzada habitualment per la gestió dels recursos hídrics, per seguir el curs de les aigües filtrades, per analitzar els corrents oceàniques o per detectar malalties oculars i reacciona guanyant intensitat amb la llum solar. No obstant això, el seu cridaner color posà en alerta la població en ambdós casos.

El següent dels casos, és en canvi tot un esdeveniment. Des de 1961 i coincidint amb la celebració del *Saint Patrick day*, les autoritats de la ciutat de Chicago tenyeixen el riu d'aquest mateix color cada 17 de març. Aquest acte, forma part de la celebració aprofitant que el color de la fluoresceïna és de la mateixa tonalitat que el verd irlandès.

Entre 1998 i 2001 és Olafur Eliasson qui, amb un colorant similar anomenat uranina, tenyeix les aigües dels rius de Bremen (1998), la xicoteta ciutat noruega de Moss (1998), el trajecte nord del Fjallabak (1998), un riu remot islandès, Los Angeles (1999), Estocolm (2000) i Tokio (2001). En cap dels llocs l'artista alertà de la planificació d'aquesta acció generant una situació de fricció entre allò habitual i una situació momentània. En paraules del mateix artista, davant l'estatisme habitual de la ciutat, "vaig tenyir el riu de verd amb la finalitat d'afegir una profunditat espacial i una temporalitat al lloc, per tal d'afegir-hi realitat"⁷⁵.

Fig. 55. Nicolàs García Urriburu amb la fluoresceïna a les mans (1968)



⁷⁵ ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir*. p.108.



Fig. 56. Olafur Eliasson. *Green river, the northern Fjallabak Route* (1998). Islàndia.



Fig. 57. El Valira la primavera de 2017. Andorra.

En tots els casos la intensitat cromàtica en les aigües, ja siga resultat d'una acció artística o no, és indubtablement sorprenent per a aquells que ho presenciïn per primera vegada. Interromp, encara que siga per unes hores, el curs del paisatge en tant que suposa un element estrany en el seu llenguatge, si més no, artificios. Un riu, o una vasta extensió aquosa que pren els colors de la pintura, bàsicament és com una gran extensió de pintura fora de lloc, amb el consegüent valor espacial. En una operació contrària, l'aigua pigmentada, continguda en un recipient, funciona com un entreacte entre tenir pintura en el seu contenidor i l'artefacte pictòric. La tinció de les aigües és potser una solució (d'entre moltes) a l'entropia tècnica anunciada per Robert Smithson: "Robert Morris" digué "observa com es transforma el pinzell en la *vara* de Pollock, i com aquesta *vara* es converteix al seu temps en pintura vessada des d'un recipient, usada per Morris Louis. I que deguem fer amb aquest recipient?"⁷⁶. Sembla que el destí de la llauna fos desaparèixer en la seua especialitat, potser no en un riu per les nefastes conseqüències ambientals, però sí en una extensió d'aigua suficient. Una piscina per exemple.

En la intervenció de Pamela Rosenkranz en el context de la Biennial de Venècia de 2015, dintre del pavelló de Suïssa trobem un exemple de com la inundació cromàtica, en aquest cas acotada pel marc de la construcció rectangular ens submergeix en una experiència multisensorial. L'accés a l'estància, tallat solament per un envà a l'altura del pit, serveix de límit a una piscina rosa. L'aigua està massa alta respecte a la nostra altura mitjana, de manera que es percep amb tot el seu volum. Si afegim l'olor característica de les aigües claustrades i la remor del borbolleig causat per una inflació d'aire a terra, trobarem minvada tota la nostra presència.

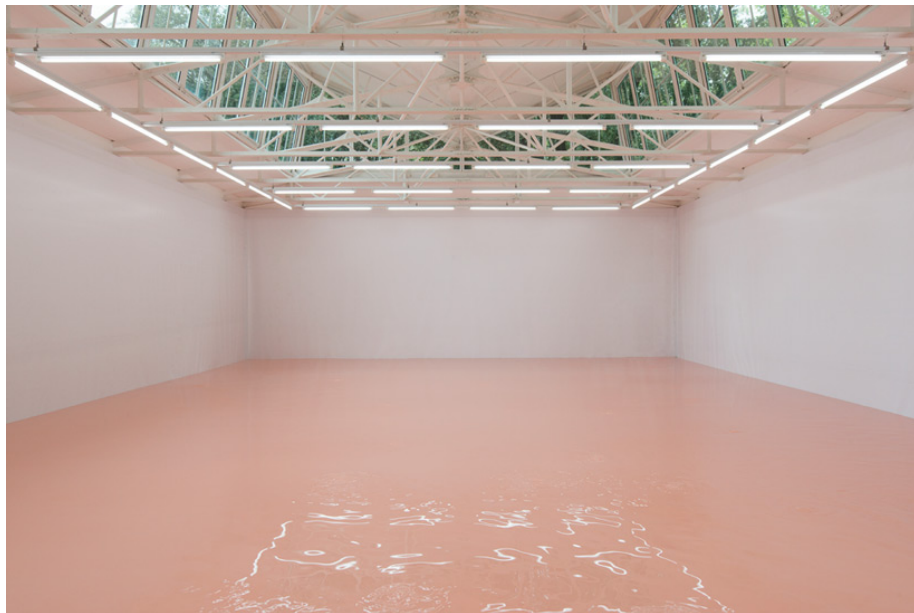


Fig. 58. Pamela Rosenkranz. Our product (2015).

⁷⁶ SMITHSON, Robert. "Una sedimentación de la mente: Proyectos Terrenos" en: *Op. Cit.* p. 118.

3.2 Processos de mimesi en el land art i el povera

Com hem vist fins ara, totes aquestes maneres de transformar l'experiència de la natura en paisatge empren la pintura com a mitjà, establint ponts de continuïtat entre el gènere i *alguna altra cosa*. No obstant això, la necessitat de reconexió amb mètodes de la natura que hem anat presentant en última instància, té les seues arrels en una sèrie de plantejaments artístics encetats en la dècada dels 70, que proposen un canvi de cosmovisió valorant-la més enllà de les referències formals. Endinsar-se en el paisatge suposa un pas més en aquesta immersió, que només per un moment, abandona les raons de la pintura buscant altre tipus de referències.

Alain Roger planteja, en el ja citat breu tractat del paisatge, una diferenciació entre les modalitats d'operació artística d'artrealitzar la natura o intervenir l'objecte natural. Amb aquest terme, defineix la idea de natura estetitzada per la mirada de l'artista, concepte al seu temps desenvolupat per un seguit de teòrics abans que ell mateix. El primer tipus d'artrealització és directe, *in situ*, i el segon, indirecte, és a dir *in visu*. *In situ* fa referència a totes aquelles tècniques que “vernís sobre natura, sobrenaturals”⁷⁷ inscriuen en la substància natura un codi estètic. El model indirecte *in visu*, precisa en canvi de la mediació de la mirada per elaborar models autònoms, mòbils, com ara la pintura, que al seu temps esdevenen l'artefacte que atorga bellesa al model natural. Així és com “un lloc natural sols es percep estèticament a través del paisatge que realitza en aquest àmbit la funció d'artrealització”⁷⁸. La natura està ahí independentment del paisatge, és necessari l'art per determinar-la com a tal, no obstant això diu Alain que la polisemí de la paraula paisatge ens és tan familiar que ens hem habituat a pensar que la seua bellesa és evident.

⁷⁷ És a dir, adherits a la superfície. ROGER, Alain. *Op. Cit.* p. 22.

⁷⁸ ROGER, Alain. *Ibid.* p. 22.

Durant segles l'art occidental ha generat objectes que, penjant al museu, desperten l'interès per determinades franges de terreny. No serà fins als artistes de l'art de la terra que l'actuació directa sobre aquests desperte aquest mateix interès⁷⁹. Cal tenir en compte que el paisatge bucòlic, salvatge (sublim) al que accedien els romàntics ja no és paradigmàtic de l'era de l'antropocè i que aquests artistes s'enfronten a una natura per regla general manipulada.

En la seua vessant europea el Land Art hi afegeix una consciència ecològica sobre aquest fet, sent conscient que una actuació sobrenatural genera una cicatriu i pot tenir conseqüències en aquesta línia de devastació. Són propostes més íntimes i efímeres, que inclouen la dimensió de la vida i sovint compten amb el principi de mimesi metodològica que tant ens interessa en aquest projecte. La diferència bàsica la trobem en la preposició, mentre els primers Earth works són l'art en la natura imposat a aquesta, el treball d'artistes com Richard Long, Andy Goldsworthy o Nils Udo és un art de la natura. Com diu José Albelda:

“L'artista sent la necessitat de manipular amb les seues mans, [...] toca aspectes vinculats al domini autònom dels processos, recordant la importància d'un fer directe, que dona forma a la matèria amb escassos, primitius instruments”⁸⁰.

“L'art ecològic és una manera d'anomenar aquelles manifestacions que accentuen encara més el costat processual que el povera europeu. Una de les seues nocions decisives és la de simbiosi, integrada pels processos i transformacions en el temps”⁸¹. Respecte al terme *Earth*, el d'*Ecological* resulta menys descriptiu però més complex i ric en significats en especial en emfatitzar l'aspecte processual del quefer artístic, ja que el concepte temps resultava essencial”⁸² en les obres. Sota aquest principi de mobilitat o de creixement trobem algunes obres primerenques de Hans Haacke. L'artista que s'interessa especialment pels sistemes i fenòmens en constant canvi, ja siguin físics, biològics o socials. En 1965 descriuria els seus objectius d'aquesta manera:

“... Fer alguna cosa que experimenta l'entorn, que reacciona al mateix, que canvia, que és inestable...”

... Fer alguna cosa indeterminada, que tinga sempre un aspecte diferent, la forma del qual no puga predir-se amb exactitud [...] que reaccione als canvis de llum i temperatura, que estiga subjecte a els corrents d'aire i depenga per al seu funcionament de les forces de la gravetat [...]

... Fer alguna cosa que tinga una existència temporal i que faça que “l'espectador” prenga consciència del temps...

... Articular alguna cosa natural...”⁸³

⁷⁹ El que ací anomenem genèricament art de la terra (earth art) ha donat lloc a moltes denominacions diferents. La més habitual es la de Land Art, però aquest terme s'associa més específicament les pràctiques europees i podria traduir-se per art de paisatge o art de la natura. Siguent els pioners els *Earthworks* nordamericans, trobem altres designis com ara Environmental art, outdoors art, etc. És important notar que la diferenciació entre aquests no respon tant a la catalogació d'artistes com al posicionament d'aquests respecte a la manera d'afrontar el treball amb la natura. Veure al respecte: RAQUEJO, Tonia. *Land Art*.

⁸⁰ ALBELDA, José. “Territorios, caminos y senderos” en: *Otras naturalezas*, p. 30.

⁸¹ MARCHAN FIZ, Simón. *Op. Cit.* p. 322.

⁸² GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 56.

⁸³ LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*. p.75.

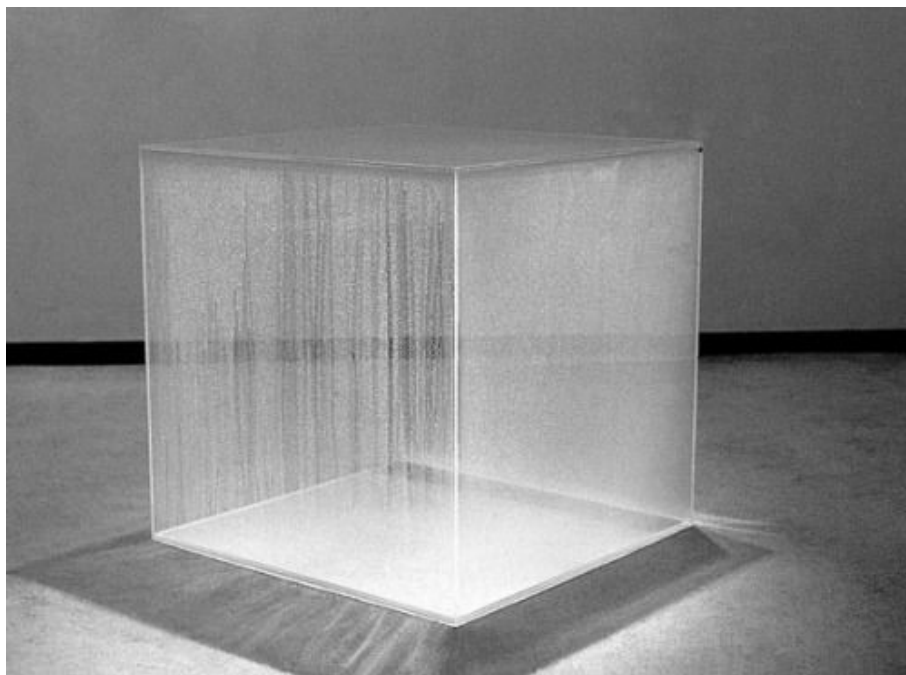


Fig. 59. Hans Haacke. *Weathercube* (1965).

D'acord amb aquests preceptes els *Weathercubes* són cubs de metacrilat que “es veuen afectats per canvis en l'ambient: obres d'aigua explorant propietats específiques de condensació y estructures visuals originades”⁸⁴.

Les experiències del povera són claus per entendre l'acció artística basada, com ho descriu el seu crític Germano Celant, en “el caràcter empíric i no especulatiu”⁸⁵ de la investigació amb la matèria, la reconstrucció o emulació dels processos actius en el temps i que requereixen aquest per configurar l'experiència artística. En el povera “cada material determina les seues propietats plàstiques en relació a les seues propietats físiques”⁸⁶ però també energètiques. És en aquesta energia on es troba el potencial transformador de la forma. Amb aquestes intencions l'artista s'alia “al biòleg o ecòleg, investigant el creixement vegetal, les reaccions físiques i químiques, les propietats dels minerals”⁸⁷ generant fragments de realitat traslladable, xicotets segments d'allò que s'ubica en el paisatge. És important recordar que allò que trobem en la morfologia de paisatge contemporani engloba també les restes industrials, els vestigis de l'acció humana i els productes quotidians. D'aquesta manera el povera pot considerar-se “la prolongació de l'objectualitat lligada a l'estètica del desperdici, com un *ready-made* subtecnològic i romàntic”⁸⁸ que poc té a veure amb la concepció comercialitzable de l'art.

⁸⁴ MARCHAN FIZ, Simón. *Op. Cit.* p. 322.

⁸⁵ Celant després de l'exposició *Arte Povera E im Spazio* en Bolonya (1967) defineix l'actitud d'aquest grup d'artistes Italians en un controvertit text-manifest, en el qual el crític contraposa l'art ric, deshumanitzat i consumista amb aquest art pobre, determinat pel present. GUASH. Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, p. 181.

⁸⁶ MARCHAN FIZ, Simón. *Op. Cit.* p. 319.

⁸⁷ MARCHAN FIZ, Simón. *Ibid.* p. 318.

⁸⁸ GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX... Op. Cit.* p.126.

Més enllà de la cruesa de la seua presentació, el contacte dels elements amb qui els manipula els apropa als preceptes de l'art-vida i ací és on descansa la seua calidesa, en la contraposició entre allò que està viu i allò que és inert.

Quan les actituds en relació amb allò que es modifica per si mateix esdevenen forma, ens topem amb Giuseppe Penone, amb empreses tan complexes com la de fossilitzar l'alé humà o respirar l'ombra. Les mans de Penone, tan evidenciades en la documentació de la seua obra, busquen ser riu en les diverses versions de *Essere fiume*, modelant una pedra idèntica a una anterior, de qui en copia les formes. “Aquesta còpia designa, enuncia la pedra. Constitueix la seua posta en imatge, indica el seu canvi d'estat i el seu pas del món natural al món dels objectes d'ordre cultural”⁸⁹. La seua traça amb la talla s'equipara al “modelat” que realitza el continu fluir de les aigües del riu en els còdols, bescanviant el temps de “producció” natural, pel seu treball manual, quedant ambdós aturats una vegada exposades les dues peces juntes: la talla i el model.

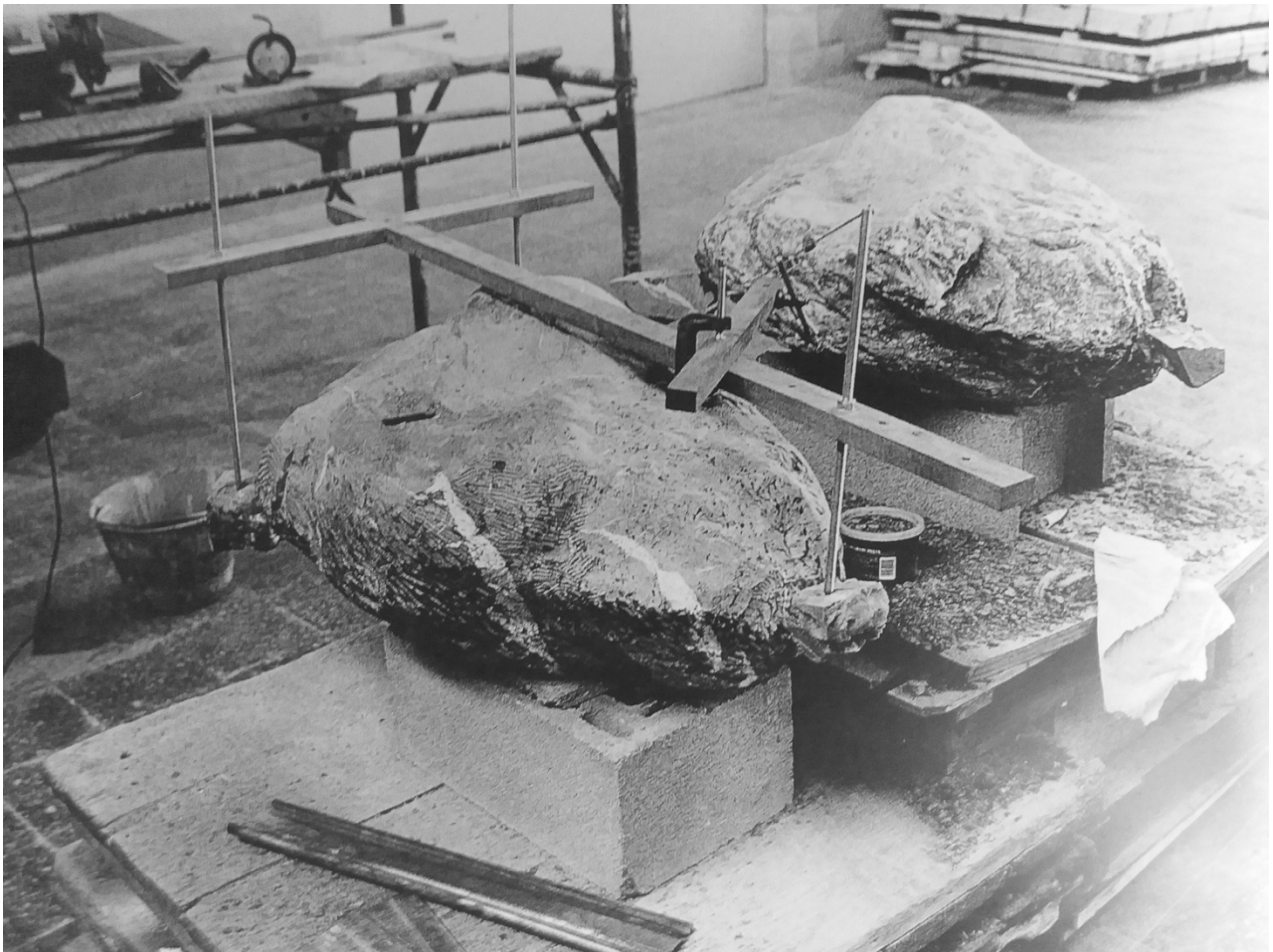


Fig. 60. Penone. *Essere Fiume* 4 (1995-1996) Procés de còpia i talla.

⁸⁹ TOSATTO, Guy. “Memoria del vissuto” en: *Giuseppe Penone: 1968-1998*, p. 227.



Fig. 61. Zorio. *Àcid* (1986) Gresol, taçó de goma, tubs de ferro, barra de cobre, àcid clorhídric i sulfat de cobre.

Fig. 62. Zorio. *Pyrex fosforescent* (1987). Tubs de ferro, pyrex,

D'entre l'ampli espectre metodològic del povera trobem que les reaccions químiques són també una manera d'activar el moviment de les coses inertes. Gilberto Zorio, més enllà dels símbols, les estrelles de cinc puntes i les paraules, a les quals dedica gran part de la seua obra, “manifesta la seua voluntat d'establir un procés d'osmosis entre elements estàtics i altres carregats de dinamisme i energia”⁹⁰ com ara el sulfat de cobre o l'àcid clorhídric. Les seues obres inclouen variacions híbrides dels utensilis del laboratori, una espècie de matrassos, tubs d'assaig o decantadors, que transporten a la sala processos de cristal·lització salina o condensació, convertint-se en “escultures, successos, que marquen la manifestació del temps”⁹¹. Zorio es sent atret per, com ell mateix admetia en una entrevista amb Celant, que “és en aquests processos de “suspensió” on es troben les arrels d'una acció o moment”⁹², on es genera la màgia i atracció per transmutació.

També hi està present el color. És aquesta mateixa química la que el proporciona. El sulfat de cobre, que accelera el cristal·litzat de les sals produint unes tonalitats blaves i verdes d'alta intensitat. El blau del cel i del mar. És el mateix blau que definit per Bachelard com l'immens i inabastable i que tant fascinà a Yves Klein, arribant a considerar-lo el color infinit. Aquest blau, tan present a l'imaginari de la mediterrània, és el mateix que, en diversos graus d'intensitat sura als espais quadrangulars situats al terra de Pino Pascalli.

Pascalli ens porta de nou a la coloració de les aigües, aquest cop en forma de reconstrucció. L'aspecte laberíntic i aparentment imparell de la seua producció convergeix en la idea de tactibilitat, d'atracció per la textura i sensualitat dels

⁹⁰ GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX... Op. Cit.* p.138.

⁹¹ CELANT, Germano. *Gilberto Zorio*, p.32.

⁹² CELANT, Germano. *Ibid.* p. 54.

volums, un gresol de consistències. En Pascali un mar s'infla, s'emancipa i inunda i emplena l'escultura. En paraules de Celant "dóna forma a ones i bombolles, amb l'efervescència d'allò natural contra allò artificial. [...] Aquest fluir de terra i líquid acolorit atempta a la rigidesa impacient i tradicional de l'escultura"⁹³. L'obra *32mq di mare circa*⁹⁴(1967) està constituïda per 30 bales de ferro de 6,5 x 110 x110 cm cadascuna, emplenades amb uns 78,5 litres d'aigua i acolorides amb anilines en diversos graus d'intensitat.

El 1976, uns anys després de la mort precipitada de Pascali, el galerista Fabio Sargentini li dedicarà la inundació de la seua galeria, *L'Attico*, "la inundació" explica "contenia la memòria del mar de Pascali, [...] allí està la intuïció de l'aigua quieta, immobilitzada, cristal·litzada, [...] com la il·lusió de ser una matèria distinta a l'aigua"⁹⁵.

Amb les imatges de muntatge de les piscines, on veiem als operaris emplenant-les, retornem al punt inicial d'aquest marc: el vessament. Més concretament al punt on el color líquid configura els límits d'una aiguada. Apreciem en les imatges l'homogènia consistència del color de les piscines, les quals, en un acte de falsa entropia es perceben com un monocrom. Amb el temps, començarà a sedimentar-se en el llit el pigment, i a poc a poc, anul·larà l'acte aparentment irreversible diferenciant les substàncies. Una vegada evaporat veurem que allò que queda del fluid és tan sols l'evidència que ahí, roman el pols i aquest indici és la pintura.



Fig. 63. Tasques de conservació per al muntatge de *32mq di mare circa*.



Fig. 64. Fotografia del catàleg "Pino Pascali. La reconstrucción de la naturaleza" de l'Ivam amb *32mq di mare circa*. (1967).

⁹³ DIVERSOS AUTORS. *Pino Pascali. La reconstrucción de la naturaleza. 1967-1968*, p. 17.

⁹⁴ *Circa* -aproximadament- ens deixa un indici important de la que fou l'actitud de Pascali, un títol ambigu, basat en la intuïció. Una manera d'apropar-se a la certesa d'una manera subjectiva.

⁹⁵ DIVERSOS AUTORS. *Pino Pascali... Op. Cit.* p. 56.



Fig. 65. Maria Marchirant. La mà plena d'escates de pintura. Fotografia de procés.

3.3 La sal, la mar, l'escuma. Les condicions de la matèria

Amb el temps i seguint el recorregut que hem anat exposant, totes aquestes idees entorn de la morfologia dels elements del paisatge, la consideració de les interaccions entre allò sòlid, líquid, gasós, en contraposició a les formes de l'equilibri estable que suposen les representacions pictòriques, sedimenten en un dens extracte. A partir de la pràctica i la reflexió entorn d'aquesta, anem prenent aquest polsim que s'ha anat desprenent de la superfície en forma de paisatges.

Una de les primeres conseqüències, és que aquesta correcció tècnica de l'aiguada, que expliquem a l'epígraf "1.3 Aproximacions al mètode" virarà cap als límits d'allò perenne a partir de la inclusió de substàncies extraartístiques que alteren la durabilitat de la pintura. L'alcohol, la sal o el sabó són alguns dels elements que afegits a la solució, capgiren el discurs de l'estatisme. Aquest joc químic, ens permet acostar-nos als llenguatges de la matèria d'una manera molt intuïtiva, considerant la pintura, tot i la seua tecnologia, una substància lligada a la reacció i al curs inexorable del temps.

La sal comuna irromprà en el procés molt prompte. El seu us és habitual en l'aquarel·la. La tècnica consisteix a deixar caure uns petits grans de sal comuna sobre el paper mentre l'aiguada està encara molla. Aquests elements sòlids, es depositen en el basal apartant amb el seu pes el pigment i generant xicotetes reserves amb la seua forma. Un cop sec, es descobreixen apartant-los del paper amb un pinzell sec. Un efecte tan bell, amb una capacitat de meravellar-nos quasi infantil, però a la vegada tan subtil que accentua el vessant de la percepció per allò més insignificant. Inicialment fèiem servir aquest recurs amb la pintura acrílica, però prompte sorgeix la fascinació per la sal adherida al suport i la brillantor dels cristalls quan reflecteixen la llum. A partir d'ací comencem a experimentar amb l'aiguada amb sal dissolta junt amb a la pintura, que una vegada seca cristal·litza regularment. Un reguer salat en els seus límits, sembla ben bé la petjada que deixa l'ona sobre l'arena en enretirar-se.

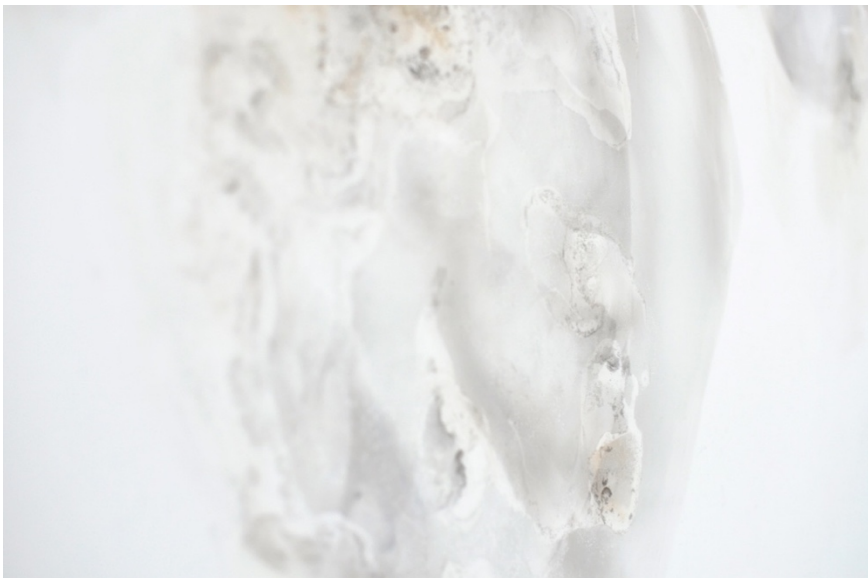


Fig. 66. **Maria Marchirant.** *Fluid* (2016).
Acrilic sobre polièster. 90 x 200 cm.

Fig. 67. **Maria Marchirant.** *Fluid* (2016).
Detall.



Fig. 68. **Maria Marchirant.**
Detall de Paiguada amb restes
de sal en *s/t* (2017). Figura
següent.



Fig. 69. **Maria Marchirant.** *s/t* (2017) 50 x 70 cm i *s/t* (2017) 100 x 70 cm. Vista d'instal·lació.

La incorporació de l'alcohol a la fórmula de la pintura respon d'alguna manera a la voluntat de modificar la trajectòria de l'aigua en vessar-se. Aquest, amb una densitat diferent participa de la descomposició de la taca uniforme, travessant-la. Amb l'alcohol ens en adonem de la importància d'obrir la forma, d'esfumar els límits del bassal, on s'acumula gran part del pigment.

Fer desaparèixer aquesta estructura exterior, que delimita visualment els espais es converteix llavors en una prioritat. Tornant una vegada més als recursos del paisatge ens en adonem que allò que limita l'ona, i a la vegada desfà la seua forma és l'escuma. La petjada de les bombolles, molt més lleugera que no la de l'aiguada, ens serveix per fer desaparèixer les línies divisòries del vessament. Incorporant el sabó a la pintura generem un altre tipus de textura visual, que s'arriba a confondre amb el suport. La forma múltiple de les bombolles petita i atapeïda, es pot obrir al gust.



Fig. 70. **Maria Marchirant**. Proves per a la descomposició de la taca amb alcohol, fragment.

Treballar amb aquest element converteix l'estudi en l'espai adjacent a una de *màquines de bombolles* (1964-1994) de David Medalla, on el ràpid creixement del sabó genera de cop un munt d'informe presència, que creix amb el pols de la respiració i va fonent-se en tocar el suport. Agafar aire, insuflar-lo a la pintura, agafar aire, insuflar-lo, aire, insuflar. Amb aquesta seqüència generem bombolles cada vegada més grans i en més quantitat. “Un flux continu, -com descriu Bois-sincopat pel gentil, a penes audible, [...] *plop* que fan les bombolles en esclatar⁹⁶”. De sobte, continua, “alguna cosa destorba la silenciosa línia que separa allò animat de l'inanimat, l'orgànic de l'inorgànic”⁹⁷ com si tingués vida. En depositar l'ensabonada sobre la superfície, la pintura esvara per l'exterior de les bombolles depositant-se en una multitud de formes esfèriques perfectes, on la presència d'una sola és pràcticament invisible però l'acumulació eufòrica de respiracions pot arribar a estampar grans superfícies.

Es tracta de dos casos molt diferents, els de la sal i el sabó, assimilables als dos estils de referència del desenvolupament de la natura: “El que procedeix per cristal·lització i tendeix a les formes geomètriques i el que actua per creixement o concreció i tendeix a allò biomòrfic o amorf”⁹⁸. Una distinció que a més a més fou la que inicialment “dividí en dues rames d'art abstracte: geometrisme i biomorfisme”⁹⁹.

Sota la presència d'aquests agents la pintura no s'estabilitza i ens trobem amb què dies més tard d'haver finalitzat alguns treballs i amb el sobtat canvi de temperatura primaveral, algunes peces es condensen i dessuen. En la sal i el sabó hi ha la possibilitat implícita que alguna cosa interactue amb l'ambient, amb

⁹⁶ KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-alain. *Op. Cit.* p. 202.

⁹⁷ KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yve-alain. *Ibid.* p. 202.

⁹⁸ CIRLOT, Juan Eduardo. *Op. Cit.* p. 23.

⁹⁹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Ibid.* p. 23.

l'estranyesa que açò comporta. Lluny de veure el rastre de la condensació, que a més a més una vegada assecat queda present al polièster, com un defecte, adonar-nos que el que estem fent pot activar-se amb factors externs a la nostra voluntat resulta molt emocionant.

En aquest moment també ens en adonarem que la sal es deposita en tots els materials que utilitzem: els recipients, draps, utensilis, esponges, a les parets dels quals s'acumula una gruixuda capa de colors, cristal·litzada amb la forma del contenidor. Desprenent progressivament aquesta sal acolorida aconseguim un xicotet registre dels diferents tipus de cristal·lització. Una sèrie d'objectes, que com fòssils del procés, tenen cert interès en si mateixos. Amaguen la memòria de l'acció.



Fig. 71. **Maria Marchirant.** Registre del sabó una vegada assecat.



Fig. 72. **Maria Marchirant.** *Diversos objectes perduts* (2018). Sal i pintura sobre cullera, esponja i a dintre d'un joier. Mesures variables.



Fig. 73. **Maria Marchirant.**
La sirena (2017). Sal pintura
sabó i resina acrílica sobre
tela. 120 x 95 cm.



Fig. 74. Maria
Marchirant. Fotografia
del procés. Posant sal.

3.4 Immersions Salobres

El 80 per cent de les imatges que apareixen als llibres d'Història de l'art mostren l'Spiral Jetty amb una vaga fotografia en blanc i negre, capturada just en el moment (o en les immediacions) de la seua construcció. Però allò que cridà l'atenció d'Smithson per aquest indret és que les aigües del Great Salt Lake tenen el color rosa de les ales dels flamencs:

“Des de la ciutat de Nova York, vaig cridar al Parc Utah i vaig parlar amb Ted Tuttle, qui em digué que l'aigua del Salt Lake, al nord de Lucin Cuttofd [...] era del color de la sopa de tomaca. Aquesta era raó suficient per anar fins allà a veure”¹⁰⁰.



Fig. 75. **Maria Marchirant.**
Fotomuntatge rosa (2018).
Fotografia digital.

¹⁰⁰ SMITHSON, Robert. “El Spiral Jetty” en: *Op. Cit.* p. 159.



Fig. 76. Maria Marchirant.
Fragment del mapa conceptual.

Aquest fet insignificant, el del color de les aigües, ens genera un interès que confronta amb la idea que aquesta obra ha passat a la història per la seua monumentalitat. L'entropia sentenciada per Smithson condemnant aquesta peça a la desaparició progressiva, ha resultat una pena menor amb la seua conservació en sal. Poc podia esperar l'artista que una forta sequera colpejaria el llac en 2015. Una reducció considerable del volum de l'aigua enretirà la línia de costa i la deixarà en terra ferma. "L'espiral coberta de cristalls salins, [...] és a penes el vestigi material d'una obra que palpita en altres llocs"¹⁰¹, que atura la degradació en les seues fotografies i en les diverses documentacions que existeixen.

Aquest color rosa pàl·lid, tan característic dels llacs salats és símptoma de la presència d'una microalga anomenada *Dunaliella salina*. L'aspecte lletós de les seues aigües vira cap a l'opacitat, com qui trepitjant el llit del riu, alça la pols enterbolint-les. El mateix rosa present en el Lac Rose, a Dakar, l'antiga línia de

¹⁰¹ SPERANZA, Graciela. *Cronografías. Arte i ficciones de un tiempo sin tiempo*, p. 26.

meta del rally que començant en París, acabava en aquesta regió de Senegal, des de França cap al rosa travessant el desert.

Les forces centrípetes, immersives, a les quals ens arrosseguen els camins de la pintura, on una imatge va encaixant amb l'anterior com les baules d'una cadena, em porten a pensar en un llac on les aigües són del mateix color que la pintura que m'envoltava en aquell moment, que havia passat de ser blava com el cel reflectit a ser rosa, i és la relació cromàtica entre ambdues realitats (naturapintura) la que, després de l'experimentació amb la sal, activa la possibilitat de treballar amb aquesta idea d'aigua continent del color. El blau i el rosa hi són dins l'espectre cromatogràfic de la salinitat. Ho veiem en l'obra de Gilberto Zorio i mitjançant la utilització del clorur de cobalt, una substància que canvia la seua tonalitat del blau al rosa quan es refreda, veiem aquest canvi de tonalitat característica. L'acumulació de sal pels efectes de l'evaporació, és el que fa que les aigües salades es tornen d'aquest color.

Busque aleshores en el territori de proximitat alguna situació similar, que permeta transitar, observar i enfrontar-me a aquesta experiència. La piscina municipal de Vallada, emplenada amb les aigües salobres del riu de la Saraella, es presenta com l'entorn idoni. La seua salinitat es deu al pas de les aigües pels túnels dels Sumidors, un recorregut de cavitats d'uns 1.400 m de llarg, la darrera de les quals compta amb una làmina d'halita pròxima al brollador. Aquesta làmina i la formació kàrstica de la roca adjacent proporcionen a l'aigua de la Saraella en sorgir a l'exterior una concentració salina d'uns 40 gr/l¹⁰².

L'experimentació que comença amb l'elaboració de pintures submergides en aigua salada de diferents procedències és especialment fructífera en les aigües càlciques de la zona. Així mateix poder recollir material de suport com ara mapes o gràfics de la cavitat em permet incloure una dimensió territorial al projecte. La piscina es converteix així en un centre d'operacions intermedi, medidora entre l'entorn i el resultat. Mitjançant la fotografia, la puc situar en l'espai expositiu i a través del retoc fotogràfic, que tenyeix les aigües de rosa, s'estableix un vincle entre la procedència de l'aigua de l'obra que allí es mostra.

Pel que fa a la part d'aquest projecte que toca directament a la pintura, es busca d'alguna manera, que el resultat identifique un tall transversal d'aquestes aigües rosa. Mantenint-nos a dintre del format que habitualment treballem, el rectangle vertical, veiem en les interseccions (1969) d'Angels Ribé, un exemple de com es pot atrapar, congelar, interrompre, un fragment d'allò que es mostra en moviment, com una onada o la pluja.

Realitzem aleshores, una sèrie d'impressions o captures, un total de 10, amb la immersió de paper japonès en aigua salada rosa, experimentant amb diverses tonalitats i els graus de cristallització. Un segon pas, després de la recerca i recol·lecció, en la generació d'aquesta última part del projecte. El paper japonès, fabricat amb fibres de seda natural, aporta el grau d'absorció necessari i l'estructura bàsica perquè s'adherisquen els cristalls salats. Com una teranyina a favor de la llum, de la qual només en veiem les gotes de rosada, el paper acaba

¹⁰² GARAY, Policarpo. "Tunels dels Sumidors. Karst yesífero en Vallada" en: *Mundo Subterráneo*, p. 183.

per identificar-se amb allò que l'aclapara. Alhora conserva la transparència necessària present també al polièster, que em permet relacionar l'obra en termes de lleugeresa visual. El format habitual d'aquest paper és de 50 x 70 cm, si bé observem que hi ha algunes peces que tenen 80 x 50 cm. Aprofitem aquesta diferència de mesures per distribuir diferents pesos en les composicions a l'hora d'exposar-los d'una manera flexible. Pel que fa a les alteracions del procediment marc de la pintura acrílica en aquest cas es duen a terme els següents passos:

- Recerca de la tonalitat adequada.
- Escalfament de l'aigua ja siga marina o salobre. Amb açò aconseguim que la cristall·lització siga més ràpida i que hi haja una concentració major sal per litre. És important deixar, si s'ha portat a punt d'ebullició, que aquesta es refrede, d'altra manera trenquem bruscament la composició de la pintura alterant la seua correcta dispersió.
- Dissolució de la pintura. Una part per cada 10 d'aigua aproximadament.

Pel que fa a la immersió, es situa el paper a dintre de la safata amb aigua comptant que, a més alt nivell d'aigua, més llarg serà el procés d'evaporació però major serà l'acumulació de sal. Per tal d'aconseguir un cristall més gruixut s'escalfa l'aigua a major temperatura i es disposa una quantitat menor d'aigua. Així els cristalls s'agrupen més ràpid i l'evaporació els fixa en menys temps. Un cop sec, amb cura, es desprèn el paper de la safata i es conserva entre papers secants. La inclusió dels elements metàl·lics com ara les barres de ferro cromat o els imants de neodimi per subjectar el muntatge respon a la necessitat visual d'un suport aliè a la subtileza dels papers i que alhora permeta dotar d'estructura una peça tan fràgil.

A meitat camí entre la documentació abans mencionada i les purament pictòriques incloguem algunes peces que accentuen la importància del procés. La presència del material d'estudi, retalls de teles, xicotets dibuixos o quadres, resulta clau per entendre que està passant entre els mapes i els dibuixos salats. Permet veure la gestació completa de la proposta. És el cas també de l'obra *abans i ara*. Dos recipients idèntics, un amb pintura líquida i l'altre amb una resta dels cristalls, falsejant el fet que en aquest últim s'ha evaporat l'aigua. Banyat-eixut, temps passat i temps futur. Intuïció i petjada d'un procés que, començat mesos enrere concloquem ací, amb la certesa que encara li resta un llarg camí per recórrer.



Fig. 77. **Maria Marchirant.**
Fotografies dels voltants de la saraella



Fig. 78. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018).
Mesures variables.



Fig. 79. **Maria Marchirant.** *s/t* (2018).
Acrílic, sal, òxid de coure sobre paper
japonès i perfil de ferro. 80 x 150 cm.

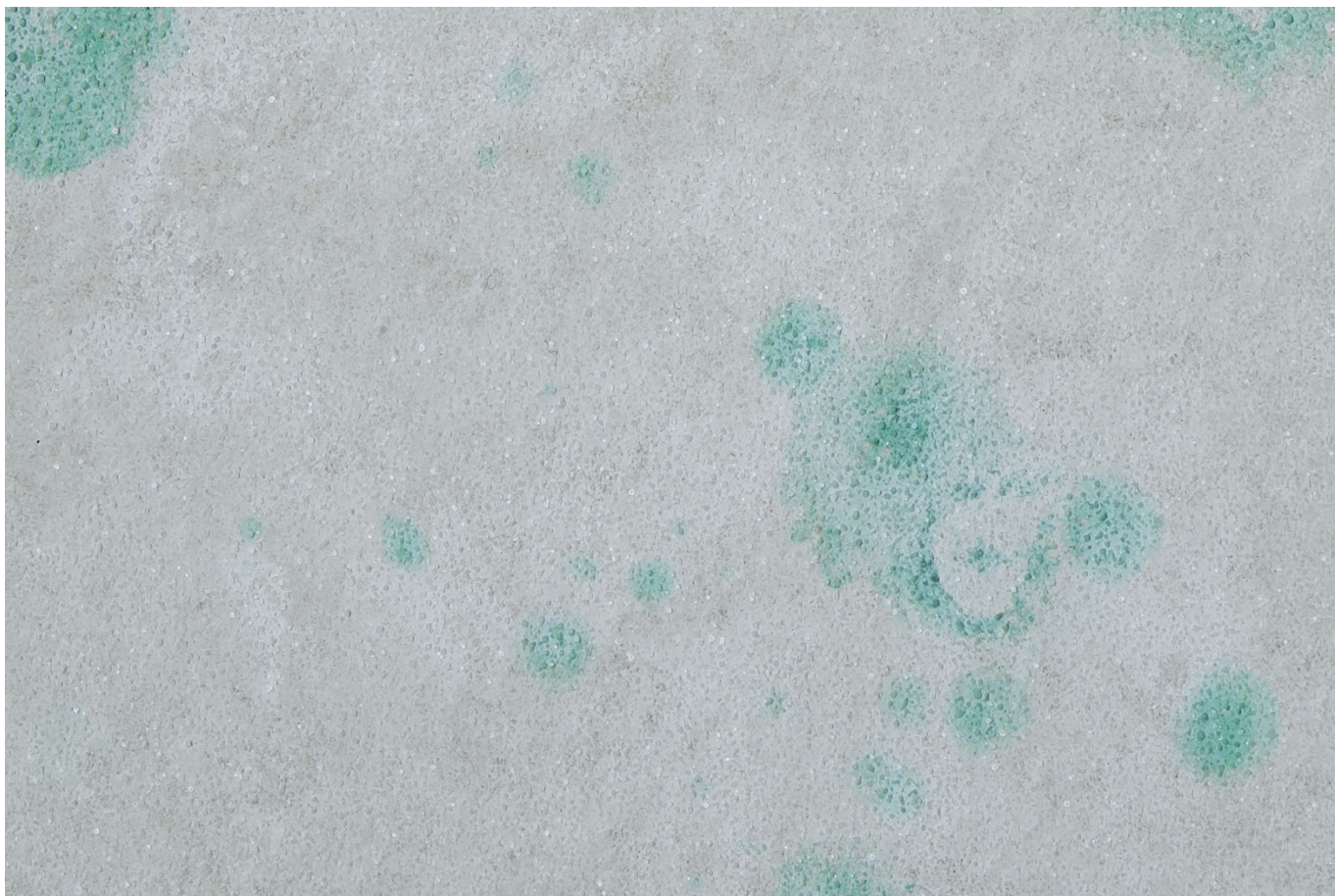


Fig. 80. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018).
Detall de les taques de sulfat i sal.

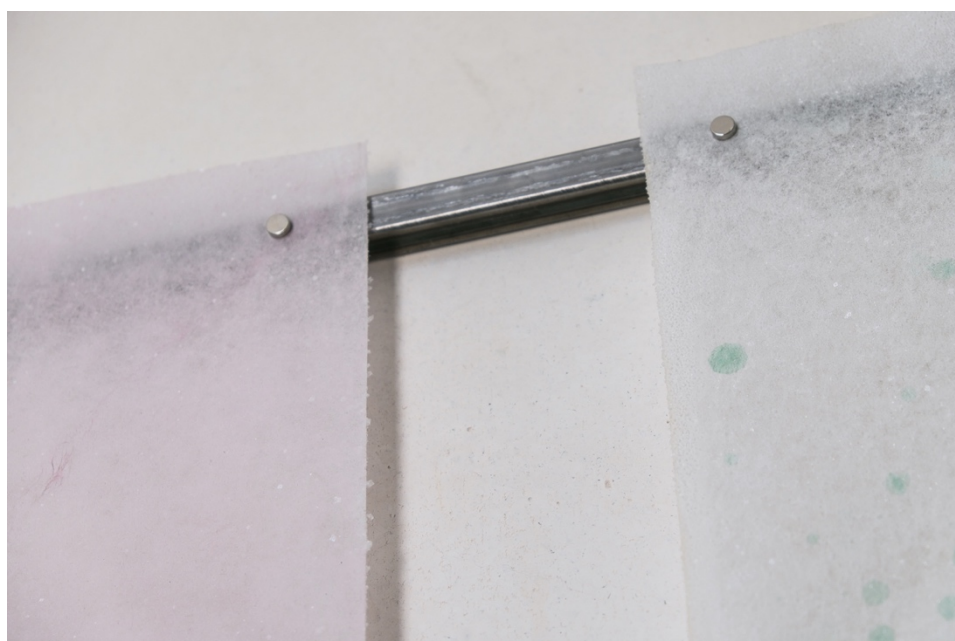


Fig. 81. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018).
Detall de les subjeccions amb imant



Fig. 82. **Maria Marchirant.** *s/t* (2018).
Acrílic, sal, sobre paper japonès i perfil de ferro. 150 x 80 cm.



Fig. 83. **Maria Marchirant.** *s/t* (2018).
Detall.



Fig. 84. **Maria Marchirant.** *Abans i ara* (2018). Pots de vidre emplenats de sal i pintura, balda de fusta. Mapa del Túnel dels Sumidors. Vista de la instal·lació.

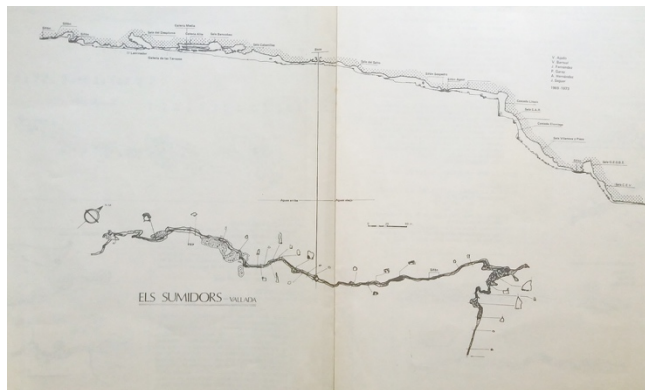


Fig. 85. **Maria Marchirant.** Mapa del Túnel dels Sumidors. 39 x 23 cm

Fig. 86. **Maria Marchirant.** *Abans i ara* (2018). Pots de vidre emplenats de sal i pintura, balda de fusta. 20 x 15 cm





Fig. 87. (Pàgina anterior)

Maria Marchirant. *Un llac rosa, salat*
(2018). Impresió en Arches Photographic
emmarcada. 21 x 16 cm. Vista d'exposició.

Fig. 88. **Maria Marchirant.** *Un llac rosa,*
salat (2018). Fotografia digital.

CONCLUSIONS

Robert Smithson acostumava a relacionar els processos de modificació del paisatge amb les estratègies de construcció del pensament, tot dintre del concepte marc de l'art. Els diversos agents poden a través del llenguatge, intercanviar posicions anant d'un punt a un altre i viceversa. Aquesta manera d'entendre el paisatge, com un element integrador i la seua capacitat de mescolança semàntica, ens ha servit tant en la conceptualització de les propostes com en el seu desglossament processual. D'alguna manera i com l'artista deia: "La nostra ment i la terra estan en un constant estat d'erosió; els rius mentals desgasten les ribes abstractes i les ones cerebrals soscaven els tallats del pensament, les idees es descomponen i creen pedres d'inconsciència i les cristallitzacions conceptuals se segmenten en depòsits arenosos de la raó"¹⁰³.

En aquest procedir de l'erosió mental, del qual hem après tantes coses i les que ens queden per descobrir, l'abast del sediment és, com hem anat veient, directament proporcional a l'augment de consciència sobre el procés, a vegades incert, de la pràctica de la pintura. Es valora de forma molt positiva l'espai que deixen aquest tipus de projectes a l'autoreflexió (que no a l'autocomplaença), entenent-los com una manera d'evolucionar, de revisar, d'exigir-se uns resultats. Així doncs revisarem els encerts i mancances en funció dels objectius plantejats.

Pel que fa a la modulació de la memòria escrita, tot i que ha sigut tot un repte, personalment és una de les parts on més s'ha gaudit. Poder rebuscar als catàlegs,

¹⁰³ SMITHSON, Robert. "Una sedimentación de la mente: Proyectos Terrenos" en: *Op. Cit.* p. 115.

heretar lectures, rebre recomanacions, descobrir les paraules indicades en el moment indicat i perdre l'horitzó de vista sota els llibres ens ha permès aventurar algunes connexions que després, una vegada alçada la vista modelen no tan sols la mateixa pràctica sinó la manera de veure l'art i en concret la pintura. Potser és en aquesta llibertat de configuració on estaran les possibles errades o males lectures, però totes elles són fruit de la capacitat de meravella, que ens cega davant la immediatesa del descobriment.

Tot plegat amb la part pràctica, s'entén com un collage d'experiències, que hem dividit per estructurar d'alguna manera, però que potser no s'entenen si no van de la mà. Tècnicament es cobreixen els propòsits i objectius d'investigació i experimentació més enllà del llenguatge de l'aiguada, trobant algunes altres maneres de treballar amb les consegüents incursions en els terrenys de l'efímer. Considerem d'especial interès el desenvolupament d'un projecte com Immersions Salobres, on deixant de banda el que Perejaume anomena el "prestigi de la remotesa"¹⁰⁴, la preferència romàntica pel més enllà, mai el més ençà, la valoració estrambòtica de la distància, ens ha permès acostar-nos a buscar les particularitats del paisatge circumdant. Després d'haver viscut mesos de cara a la mar estrangera, hem hagut de trobar en una piscina local, tot un projecte d'immersió. Recuperar aquesta immediatesa de contacte amb el paisatge, entendre'l com una cosa propera, com la pròpia llengua i que també pot tenir un espai de transició artística. En aquest sentit agrair a la família Calabuig-Tortosa, espeleòlegs del cor de Vallada, la valuosa informació, els mapes originals, però sobretot l'interès, més que pel projecte, per veure per què m'interessava.

Un dels projectes que, paral·lelament a aquesta proposta s'ha anat desenvolupant durant aquest any i escaig de màster, possibilitat per l'oferta de l'assignatura de litografia offset, és *Còdol*. Una aproximació gràfica al concepte de flotabilitat i immersió dels pesos en l'aigua. Còdol ha permès no sols la incorporació d'una tècnica nova al nostre bagatge, sinó l'excusa perfecta per revisar l'obra de Penone a través dels conceptes del temps i l'erosió fluvial.



Fig. 89. **Maria Marchirant.** *s/t* (2017)
sèrie Còdol. Offsetgrafia a una tinta sobre
polièster muntada amb offsetgrafia a dues
tintes sobre paper couché. 70 x 50.

¹⁰⁴ Disponible en: <<http://www.ccma.cat/tv3/alcanta/amb-filosofia/el-paisatge/video/4336250/>> [consulta: 2018-06-18]

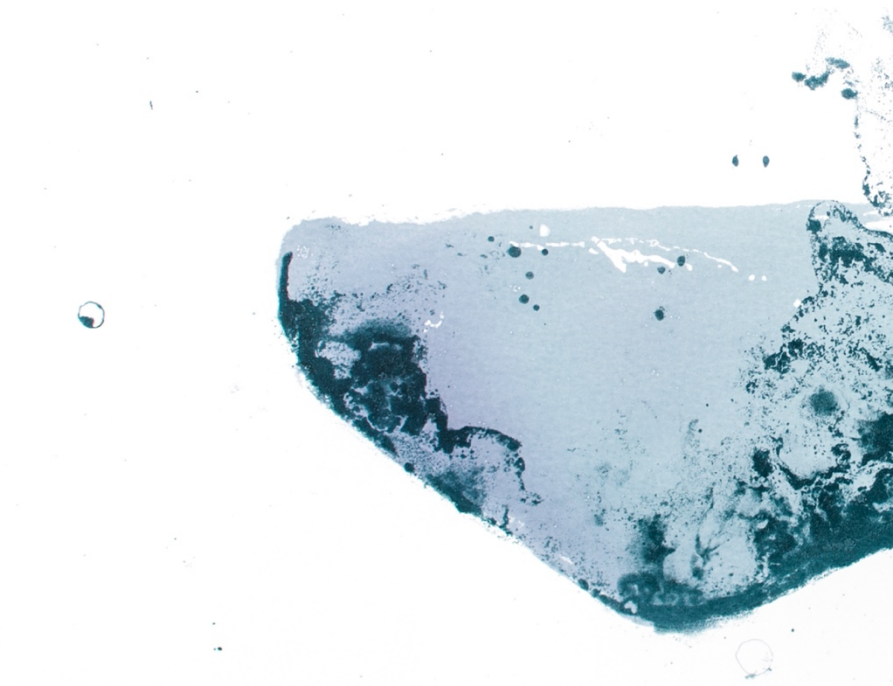


Fig. 90. **Maria Marchirant.**
s/t (2017) sèrie Còdol.
Offsetgrafia sobre paper
couché. 70 x 50. Fragment.

De les vies obertes ens queden pendents, a banda de les inevitables visites al laboratori, on continuar analitzat els sulfats i òxids de cobre emprats com a pigment en algunes de les obres ací presentades, algunes propostes més immediates. Parlem d'aquelles accions que com, en *L'aigua que cap en una marina*, ens permeten a continuar fent una reflexió, exercitant, estirant el concepte de paisatge i la seua representació en la pintura. Nadar un horitzó, tenint en compte la fal·làcia que això suposa, pintar aquarel·les de l'aigua del mar amb aigua del mar, construir unes salines de pintura, són xicotetes pinzellades d'idees, que encara sense forma van depositant-se en els quaderns.

Aprofitem també per mencionar algunes lectures que hem hagut de deixar a fora però sense les quals aquest projecte no s'hagués configurat de la mateixa manera. *I see you mean*, jo veig, tu signifiqués. La novel·la collage de Lucy Lippard on conviuen l'indici, la vivència i inspiradores notes sobre oceanografia i meteorologia, un text que ella escriu i tu escampes en la taula, decidint com és el mapa que dibuixa. *Dones d'aigua hòmens de Fang*, de Toni Cucarella, amb el rerefons de la creença popular que relaciona les dones amb la força regeneradora de l'aigua. No perdem l'oportunitat de recordar *La invención de la naturaleza*, ja citat en la introducció d'aquest treball. Humboldt considerava que hi havia un entramat en el qual tot estava relacionat i es movia en sintonia. En contraposició aquesta visió globalitzadora de l'anàlisi, reconeixem també, un gran fons de tauleta de nit protagonitzat per Moby Dick, la qual si d'alguna cosa parla no és d'una balena, sinó del temps. L'espai de resistència des d'on enumerem, una a una, totes les capes d'allò que se'ns presenta com un compacte, ja siga un animal, un color, el paisatge o un quadre.

Per últim i a manera de conclusió de la conclusió, direm que no hi ha conclusió possible. I és que els aprenentatges de la pintura, tot i que no comencen amb aquest treball sí que ens retornen al punt inicial respecte d'allò que està per venir, encetant de nou la circularitat. Un cicle que no avança si no és de manera compartida, amb les experiències de les companyes i a partir de parlar i posar en comú aquella *cosa* de la qual és objecte aquesta proposta.

ÍNDEX DE FIGURES

- Fig. 1. Diagrama o primer esbós de per a l'estructura d'Immers. p. 11.
- Fig. 2. Fragments del Mapa conceptual. p. 11.
- Fig. 3. Alexander von Humboldt. *Ein Naturgemälde der Ande* (1807). Traduïble com “pintura de la natura” era per a Humboldt l'eina per mostrar l'unitat present entre els elements de la natura. p. 12.
- Fig. 4. Max Ernst. *The Bewildered planet*. (1942). Oli sobre tela. p. 15.
- Fig. 5. Pollock pintant en 1950. Fotografiat per Hans Namuth. p. 17.
- Fig. 6. Helen Frankenthaler. *Mountains and sea* (1952). Oli sobre llenç sense imprimació. p. 18
- Fig. 7. Morris Louis. *Beta Lambda* (1961). Magna sobre tela. p. 20.
- Fig. 8. Claude Monet amb les nimfées de fons. p. 21.
- Fig. 9. Monet. *Les nuages* (1914 - 1926). Oli sobre tela. p. 21
- Fig. 10. Perejaume. *Postaler* (1984). p. 22.
- Fig. 11. Rober Smithson. *Desplaçaments d'espills* (1969). p. 22.
- Fig. 12. Helen Frankenthaler. *Provincetown Bay* (1950). Oli sobre tela. p. 23.
- Fig. 13. Perejaume. *National Gallery* (1998). p. 23.
- Fig. 14 i 15. Seqüència d'imatges en les que veiem a Frankenthaler, després de vessar-la, escampar la pintura amb les bambes d'anar per casa i pujar a continuació a una cadira per tenir una més completa perspectiva. p. 23.
- Fig. 16. Sakai Hoitsu (escola Rimpa). Flors de Tardor (S.XIX). Detall de pantalla de seda pintada. p. 24.
- Fig. 17. Vista de l'exposició de Nico Munuera *Inside Color* (2015). Galeria La caja negra, Madrid. p. 24.
- Fig. 18. John Zurier. *Dalaeda* (2016). Tempera sobre lli. p. 25.
- Fig. 19. Alguns treballs anteriors. **Maria Marchirant**. *S/t*. (2014). Acrílic sobre fusta. 55 x 40 cm c.u. p. 25
- Fig. 20 i 21. Fotografies del nostre procés de treball amb paper de polièster. p. 26.
- Fig. 22 i 23. Fotografies del nostre procés de treball amb paper de polièster. p. 27.
- Fig. 24. Quadern de proves amb diversos materials. En la fotografia veiem les diferències entre pintar sobre el paper i tenyir una tela sense imprimació. p. 29.
- Fig. 25. (Pàgina anterior) **Maria Marchirant**. *Fliüt* (2016). Acrílic sobre polièster. 95 x 400 cm. p. 31.
- Fig. 26. Detall de *Fliüt* (2016) en el qual s'aprecia la morfologia de les seues taques. p. 31.
- Fig. 27. (Pàgines anteriors) **Maria Marchirant**. *Fliüt* (2017). Acrílic sobre polièster. 110 x 600 cm. Vista d'instal·lació en PAM17 Facultat de Belles Arts de Sant Carles. p. 34.
- Fig. 28. *Fliüt* (2017). Vista d'instal·lació. p. 34
- Fig. 29. *Fliüt* (2017). Vista d'instal·lació. p. 34.
- Fig. 30. Fina Miralles. *L'herba flotant al mar* (1973). p. 36.

- Fig. 31. Leonardo da Vinci. *Estudis de l'aigua en moviment* (1509). Tinta sobre paper. p. 38.
- Fig. 32. Turner. *Vaixell en flames* (1830). Aquarel·la sobre paper. p. 38.
- Fig. 33. Odilon Redon. *Visió subaquàtica* (1910). Oli sobre llenç. p. 39.
- Fig. 34. Caspar David Friedrich: *Monjo front a la mar* (1809). p. 40.
- Fig. 35. Mark Rothko. *Verd sobre Blau* (1956). p. 40.
- Fig. 36. Piet Mondrian. *Composició n° 10*. (1915). p. 41.
- Fig. 37. Perejaume. *L'autor encebant la tinta en un vessant del Monnegre* (1998). p. 44.
- Fig. 38. Perejaume. *Els quatre horitzonts* (1991). Vista de l'exposició abans citada "Davant l'horitzó" fundació Joan Miró. Barcelona. p. 45.
- Fig. 39. **Maria Marchirant**. *Horitzonts I, II, III, IV* Políptic (2016). Pintura acrílica y resina sobre chapa 35 x 25 c.u. p. 46.
- Fig. 40. **Maria Marchirant**. *Horitzonts, IV* Políptic (2016). Pintura acrílica y resina sobre chapa 35 x 25. p. 47.
- Fig. 41. Imatges de Parxiu personal que serviran d'esbós per a les peces de la sèrie microscòpic. El que veiem són microalgues fotografiades al microscopi. Enregistrades als laboratoris de la EDAR d'Alfarrasí per l'enginyera Mar Moscardó Benet. p. 48.
- Fig. 42. **Maria Marchirant**. *Microscòpic* (2015- 2016) 10 cmØ. Vista de l'instal·lació. p. 49.
- Fig. 43 i 44. **Maria Marchirant**. *Microscòpic* (2017- 2018) 10 cmØ c.u. Vista de l'instal·lació. p. 50
- Fig. 45 i 46. **Maria Marchirant**. *Microscòpic* (2017- 2018) 10 cmØ c.u. Vista de l'instal·lació. p. 51.
- Fig. 47. Toni Cucala. *Tota l'aigua que cap a la meua mà* (2017). p. 52.
- Fig. 48. **Maria Marchirant**. *L'aigua que cap en una marina I* (2018) . Enregistrament fotogràfic de l'acció de mesura de l'aigua que cap en una marina. p. 53.
- Fig. 49. **Maria Marchirant**. *L'aigua que cap en una marina II* (2018) . Enregistrament fotogràfic de l'acció de mesura de l'aigua que cap en una marina. p. 54.
- Fig. 50. **Maria Marchirant**. Espai que ocupa l'aigua que cap en dues marines de 46 x 65 cm i 65 x 100 cm respectivament. p. 54.
- Fig. 51. Andy Goldsworthy. *Source of scaur* (1992). p. 56.
- Fig. 52. Olafur Eliasson. *Dark Ecology* (2016). p. 56.
- Fig. 53. Un dels llenços de Mario Reis deixant que el riu el pinti. p. 57.
- Fig. 54. Mario Reis. *Daisy Creek* (1999). p. 57.
- Fig. 55. Nicolàs García Urriburu amb la fluorescència a les mans (1968). p. 58.
- Fig. 56. Olafur Eliasson. *Green river, the northern Fjallabak Route* (1998). Islàndia. p. 59.
- Fig. 57. El Valira la primavera de 2017. Andorra. p. 59.
- Fig. 58. Pamela Rosenkranz. *Our product* (2015). p. 60.
- Fig. 59. Hans Haacke. *Weathercube* (1965). p. 63.
- Fig. 60. Penone. *Essere Fiume 4* (1995-1996) Procés de copia i talla. p. 64.
- Fig. 61. Zorio. *Àcid* (1986) Gresol, taçó de goma, tubs de ferro, barra de cobre, àcid clorhídric i sulfat de cobre. p. 65.

- Fig. 62. Zorio. *Pyrex fosforescent* (1987). Tubs de ferro, pyrex, halògen, fòsfor, alcohol i compressor. p. 65.
- Fig. 63. Tasques de conservació per al muntatge de *32mq di mare circa*. p. 66.
- Fig. 64. Fotografia del catàleg "Pino Pascali. La reconstrucció de la naturalesa" de l'Ivam amb *32mq di mare circa*. (1967). p. 66.
- Fig. 65. Maria Marchirant. La mà plena d'escates de pintura. Fotografia de procés. p. 67.
- Fig. 66. **Maria Marchirant**. *Flüid* (2016). Acrílic sobre polièster. 90 x 200 cm. p. 69.
- Fig. 67. **Maria Marchirant**. *Flüid* (2016). Detall. p. 69.
- Fig. 68. **Maria Marchirant**. Detall de l'aiguada amb restes de sal en *s/t* (2017). Figura següent. p. 70.
- Fig. 69. **Maria Marchirant**. *s/t* (2017) 50 x 70 cm i *s/t* (2017) 100 x 70 cm. Vista d'instal·lació. p. 71.
- Fig. 70. **Maria Marchirant**. Proves per a la descomposició de la taca amb alcohol, fragment. p. 72.
- Fig. 71. **Maria Marchirant**. Registre del sabó una vegada assecat. p. 73.
- Fig. 72. **Maria Marchirant**. *Diversos objectes perduts* (2018). Sal i pintura sobre cullera, esponja i a dintre d'un joier. Mesures variables. p. 74.
- Fig. 73. **Maria Marchirant**. *La sirena* (2017). Sal pintura sabó i resina acrílica sobre tela. 120 x 95 cm. p. 75.
- Fig. 74. **Maria Marchirant**. Fotografia del procés. Posant sal. p. 76
- Fig. 75. **Maria Marchirant**. *Fotomuntatge rosa* (2018). Fotografia digital. p. 77.
- Fig. 76. **Maria Marchirant**. Fragment del mapa conceptual. p. 78.
- Fig. 77. **Maria Marchirant**. Fotografies dels voltants de la Saraella. p. 81.
- Fig. 78. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018). Mesures variables. p. 82.
- Fig. 79. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018). Acrílic, sal, òxid de coure sobre paper japonès i perfil de ferro. 80 x 150 cm. p. 83.
- Fig. 80. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018). Detall de les taques de sulfat i sal. p. 84.
- Fig. 81. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018). Detall de les subjeccions amb imant. p. 84.
- Fig. 82. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018). Acrílic, sal, sobre paper japonès i perfil de ferro. 150 x 80 cm. p. 85.
- Fig. 83. **Maria Marchirant**. *s/t* (2018). Detall. p. 86.
- Fig. 84. **Maria Marchirant**. *Abans i ara* (2018). Pots de vidre emplenats de sal i pintura, balda de fusta. Mapa del Túnel dels Sumidors. Vista de la instal·lació. p. 87.
- Fig. 85. **Maria Marchirant**. Mapa del Túnel dels Sumidors. 39 x 23 cm. p. 88.
- Fig. 86. **Maria Marchirant**. *Abans i ara* (2018). Pots de vidre emplenats de sal i pintura, balda de fusta. 20 x 15 cm. p. 88.
- Fig. 87. (Pàgina anterior) **Maria Marchirant**. *Un llac rosa, salat* (2018). Impresió en Arches Photographic emmarcada. 21 x 16 cm. Vista d'exposició. p. 89.
- Fig. 88. **Maria Marchirant**. *Un llac rosa, salat* (2018). Fotografia digital. p. 90.

Fig. 89. **Maria Marchirant.** *s/t* (2017) sèrie Còdol. Offsetgrafia a una tinta sobre polièster muntada amb offsetgrafia a dues tintes sobre paper couché. 70 x 50. p. 93.

Fig. 90. **Maria Marchirant.** *s/t* (2017) sèrie Còdol. Offsetgrafia sobre paper couché. 70 x 50. Fragment. p. 94

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston (1997). *El derecho de soñar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BALL, Philip (2003). *La invención del color*. Madrid: Turner.
- CALVINO, Ítalo (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CHIPP, Herschel B. (1998). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal
- CIRLOT, Juan Eduardo (1955). *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Omega
- CLARKE, David (2010). *Water and Art : A Cross-cultural Study of Water as Subject and Medium in Modern and Contemporary Artistic Practice*. Londres: Reaktion Books.
- CUCARELLA, Toni (2013). *Dones d'aigua hòmens de fang*. València: Bromera.
- DIVERSOS AUTORS, ed. FERNÁNDEZ, José (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.
- DIVERSOS AUTORS (2016). *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología*. Madrid: A. Machado.
- DIVERSOS AUTORS (1978). *La practica de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DIVERSOS AUTORS, ed. MADERUELO, Javier (1996). *Arte y naturaleza*. Madrid: Abada.
- DIVERSOS AUTORS, ed. MADERUELO, Javier (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- DIVERSOS AUTORS, ed. MADERUELO, Javier (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- ELIASSON, Olafur (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOSTER, Hal, et al. (2006) *Arte desde 1900: Modernidad, postmodernidad y antimodernidad*. Madrid: Akal,
- GARAY, Policarpo (1995). “Tunel dels Sumidors. Karst yesífero en Vallada” en *Mundo Subterràneo*, ed. Fernandez, Rafael. Madrid: Tiasa.
- GOLDING, John (2004). *Caminos a lo absoluto : Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner.
- GUASH, Anna Maria (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- GUASCH, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- GRANDE, John K (2005). *Diálogos arte-naturaleza*. Madrid: Fundación Cesar Manrique.
- GREENBERG, Clement (2002). *Arte Y Cultura : Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós.
- KRAUSS, Rosalind E. i BOIS, Yve-Alain (1999). *Formless: A user's guide*. Nova York: Zone Books.
- LAO TSE (2010). *Tao te ching: Los libros del Tao*. Madrid: Trotta.
- LIPPARD, Lucy (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- LIPPARD, Lucy (2017). *Yo veo, tu significas*. Bilbao: Consonni.
- MARCHAN FIZ, Simón (2012). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1973)*. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MCEVILLEY, Thomas (2007). *De la ruptura al cul de sac; arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MELVILLE, Herman (2009). *Moby Dick*. Barcelona: Labutxaca.
- MONET, Claude (2012). *La pintura desde el jardín*. Madrid: Casimiro.
- PEREJAUME (1993). *La pintura i la boca: suro i soroll, tres exposicions, pessebrisme*. Barcelona: La magrana.
- PEREJAUME (2007). *L'obra i la por*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- READ, Herbert (1976). *Arte y alienación*. Buenos Aires: Proyección.
- ROSENBLUM, Robert (1993). *La Pintura Moderna Y La Tradición Del Romanticismo Nórdico: De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza.
- SIMMEL, Georg (2013). *Filosofía Del Paisaje*. Madrid: Casimiro.
- SMITHSON, Robert (2014). *Selección de escritos*. Mèxic D. F.: Alías.
- SPERANZA, Graciela (2017). *Cronografías. Arte i ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2000). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.
- RAQUEJO, Tonia (1998). *Land Art*. Madrid: Nerea.
- ROGER, Alain (2007). *Breve Tratado Del Paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- WULF, Andrea (2016). *La Invención De La Naturaleza: El Nuevo Mundo De Alexander Von Humboldt*. Barcelona: Taurus.

TESIS

CÀCCAMO, Berta (2015). *Pintura pintada, un proceso de investigación-creación sobre la mancha abstracta y su imagen*. Tesis. Vigo: Universidade de Vigo. Disponible en: <<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/674>> [Consulta: 2018-06-09]

TALENS PARDO, Anna (2011). *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte: el nomadismo y lo efímero*. Tesis. València: Universitat Politècnica de València.

CATÀLEGS

CELANT, Germano (1992). *Gilberto Zorio* [catàleg]. València: IVAM, Centre del Carme.

DIVERSOS AUTORS (2013). *Davant l'horitzó* [catàleg]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

DIVERSOS AUTORS (1998). *Después de Montañas y mar: Frankenthaler 1956-1959* [catàleg]. Bilbao: Guggenheim.

DIVERSOS AUTORS (1992). *Pino Pascali. La reconstrucción de la naturaleza. 1967-1968* [catàleg]. València: IVAM.

DIVERSOS AUTORS (1999). *Giuseppe Penone. 1968-1998* [catàleg]. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia.

DIVERSOS AUTORS (2001). *Otras naturalezas* [catàleg]. Murcia: Región de Murcia, Consejería de Turismo y Cultura.

ARTICLES

PERAN, Martí (1996). "L'atlas i l'oceà" en *D'art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, núm. 22, p. 273-280.

FORRIOLS, Ricardo (2015). "Maravillas de Boneless" en: *Posdata, suplemento cultural de Levante*. València: Levante-EMV, núm. 909, p.6.

RECURSOS EN LÍNIA

Amb filosofia (capítol: "El paisatge"). TV3 i Pickwick Films. 2016. Disponible en: <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/amb-filosofia/el-paisatge/video/4336250/>> [consulta: 2018-06-18]

CAMERON, Dan (2005). “Ignasi Aballí entrevista per Dan Cameron ”
MACBA: Barcelona. Disponible en:
<http://www.ignasiaballi.net/pdf/DCameron_Cat.pdf> [consulta: 2018-06-18]

LEBLOND, Marius-Ary (1907). “Odilon Redon. Lo maravilloso en la pintura” en: *La Revue Illustrée*, n°5. Disponible en: <<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/en-torno-a-redon.html>> [consulta: 2018-06-18]

STORR, Robert (2018). “John Zurier. Painting between Autumn and Spring”
en: *JOHN ZURIER: Paintings 1981-2014*. Nova York: Peter Blum. Disponible
en:
<https://docs.wixstatic.com/ugd/98ac2a_ec2097fb38e34781a03926d6849a693d.pdf> [consulta: 2018-06-18]



131 En la primavera de 1827, Humboldt pasó casi una hora en el fondo del Támesis en la campana de buceo usada por Brunel durante la construcción del túnel del río. Le recordó vivamente su ascensión al Chimborazo: se le reventaron vasos sanguíneos del pecho, escupía sangre y la nariz le continuó sangrando hasta el día siguiente. Grabado de G. Cook, a partir de un dibujo de Clarkson Stanfiel, 1827. Southwark Libraries, Londres.

