



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

El residu artístic **Utilització i significació en el procés creatiu**

Gerard Torres Sanmartí



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

EL RESIDU ARTÍSTIC

UTILITZACIÓ I
SIGNIFICACIÓ EN
EL PROCÉS
CREATIU

Gerard Torres Sanmartí



**El residu artístic.
Utilització i significació en el procés creatiu.**

Doctorand:
Gerard Torres Sanmartí

Directors:
Dra. Marta Negre Buso
Dr. Massimo Cova

Tutora:
Dra. Marta Negre Buso

Programa de doctorat:
HDK0N Estudis Avançats en Produccions Artístiques
(EAPA)

Línia de investigació:
101205 Art en l'era digital

Departament d'Arts Visuals i Disseny
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
Barcelona, 2025



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

A la Júlia,
peça fonamental en la meva vida,
per la seva entrega i estima.

Al meu pare i a la meva mare,
per haver cregut en mi
des dels inicis dels meus estudis universitaris.

Al Josep,
per la seva amistat sincera
i pel seu incansable ajut.

Al Bernat,
per les seves aportacions i consells.

A l'Ignasi,
pel seu compromís en el projecte.

Als meus directors de tesi, Marta i Massimo,
perquè, sense la seva dedicació i guia
no hauria pogut anar més enllà del previst.

A totes les persones
que han influït en aquesta recerca,
i als que ja no hi són.

ÍNDEx

		2.2					
		L'atzar	52				
Resum/ <i>Abstract</i>	9	2.3					
		L'empremta residual:					
Introducció	10	precedents artístics	55				
Hipòtesi	12	2.4					
		Les tècniques dels surrealistes	58				
Objectius de la investigació	14	2.5					
		El fet residual en el procés creatiu	61				
Estructura de la tesi	15	2.6					
		La residualització	64				
Metodologia de treball	18	2.7					
		Residu i materialitat	68				
1. APROXIMACIÓ AL CONCEPTE		2.8					
DE RESIDU ARTÍSTIC	21	L'acumulació i la fragmentació	72				
1.1		2.9					
Definició i significat	25	Els materials pobres	82				
1.2		2.10					
El concepte d'allò que és l'infralleu	27	Art en l'entorn natural	88				
1.3		2.11					
L'apropiació		El residu artístic					
i la reproductibilitat residual	28	en l'art de masses	90				
1.4		2.12					
La improductivitat		L'estètica del malbaratament					
i el profit de l'excedent	31	en l'excés de residus artístics	94				
1.5		2.13					
L'empremta inconscient	33	Els aspectes residuals					
1.6		en artistes dels anys noranta	102				
L'error com a fet creatiu	35						
1.7							
La bellesa de la imperfecció	37	3. RELACIÓ ENTRE LA DEIXALLA					
1.8		I EL RESIDU ARTÍSTIC EN L'ART					
L'anul·lació del residu artístic	40	CONTEMPORANI	107				
2. ANÀLISI D'INDICIS DE RESIDUS		3.1					
ARTÍSTICS EN L'ART MODERN	45	Proliferació dels residus comuns					
		i deixalles contemporànies	109				
2.1		3.1.1					
El <i>collage</i> com a residu fotogràfic	49	El postfordisme					
		i la indústria de la digitalització	111				
		3.1.2					
		La fàbrica personal	113				
		3.1.3					
		Les polítiques acceleracionistes					
		en relació amb l'augment de					
		residus comuns i deixalles	114				
		3.2					
		L'estudi de les deixalles					
		en la creació contemporània	118				
		3.2.1					
		Els residus com a elements de creació	124				
		3.2.2					
		La <i>consumismació</i>	126				
		3.2.3					
		El reciclatge artístic	129				
		3.3					
		Els residus en l'electrònica					
		i la digitalització	131				
		3.3.1					
		Nota breu sobre la tecnologia					
		electrònica en l'àmbit artístic	131				
		3.3.2					
		La deixalla electrònica	133				
		3.3.3					
		El residu digital i artístic	135				
		3.3.4					
		La imatge residual i el					
		residu artístic en la postfotografia	141				
		4. LA RESIDUALITAT	145				
		4.1					
		Categories de residus artístics	147				
		4.1.1					
		El residu artístic no intencionat	148				
		4.1.2					
		El residu artístic provocat	155				
		4.1.3					
		El residu artístic eventual	161				
		4.2					
		La mecànica					
		de la residualitat	165				
		4.2.1					
		El procés passiu	169				
		4.2.2					
		El resultat residual	172				
		4.3					
		Exemples addicionals	176				
		5. PRÀCTICA	187				
		5.1					
		Exposició «Derelictes»	189				
		5.2					
		Projecte i exposició					
		<i>Espacio sustrato</i>	199				
		5.2.1					
		La <i>Malla visual</i>	200				
		5.2.2					
		La <i>Tenda d'acampada</i>	202				
		5.2.3					
		El <i>Llac</i>	206				
		5.2.4					
		L' <i>Arbre</i>	209				
		5.2.5					
		La <i>Muntanya</i>	212				
		5.2.6					
		Reflexions finals del projecte	214				
		5.3					
		Projecte «Residualitat doctoral»	216				
		5.3.1					
		Producció del paper residual	219				
		5.3.2					
		Reflexions finals del projecte	224				
		Conclusions	229				
		Referències bibliogràfiques	235				
		Referències d'imatges	247				



Resum/Abstract

Paraules clau: residu artístic, residualitat, procés creatiu, deixalla, art contemporani

Resum

La tesi investiga els residus generats durant els processos de creació artística, considerant-los com l'objecte central d'estudi. Basada en l'experiència de la pràctica artística, la recerca explora la capacitat de reutilització que els artistes fan dels materials o elements sobrants que es produeixen en disciplines com la pintura, l'escultura, la fotografia o l'art digital, bé sigui reincorporant-los en el mateix procés creatiu. En aquest sentit, es proposa el concepte de *residu artístic* i s'analitzen les seves utilitats, tipologies i significats en l'àmbit de les arts visuals i en una part del context de l'art contemporani de l'última dècada. Si bé generalment el residu artístic es pot produir involuntàriament, també sembla que alguns artistes el provoquin, i es crea així el fenomen del que anomeno *residualitat*: un conjunt d'operacions que relaciona el seu origen amb la seva utilitat en el camp de l'art.

En la investigació s'estableixen connexions entre diferents idees provinents de la teoria de l'art i el camp del pensament filosòfic, proposant possibles connotacions que transcendeixin la materialitat de l'objecte d'estudi. Aquestes reflexions permeten conceptualitzar la imperfecció, l'error, l'accident, el rebuig, el descart, l'empremta i l'excedent del procés creatiu com un residu del procés creatiu, el qual, de vegades, es manifesta com un element present en el resultat final de l'obra.

Finalment, la tesi inclou una recerca historiogràfica que abasta des de les avantguardes del segle xx fins a l'entrada de la postmodernitat, amb l'objectiu de veure l'evolució i incidència del residu artístic en la creació contemporània. A més, també es presenta un breu estudi sobre la brossa i la deixalla en l'actualitat, abordant la seva problemàtica mediambiental des de la perspectiva de la investigació artística contemporània. No obstant, cal subratllar que aquesta tesi no se centra en la branca del reciclatge artístic, sinó que es proposa explorar les possibles relacions entre el residu artístic i aquestes qüestions, mantenint un enfocament diferent en el seu tractament i anàlisi.

Keywords: artistic waste, residuality, creative process, trash, contemporary art

Abstract

The thesis investigates the waste generated during artistic creation processes, considering it as the central object of study. Based on the experience of artistic practice, the research explores the artists' ability to reuse leftover materials or elements produced in disciplines such as painting, sculpture, photography, or digital art, either by reintegrating them into the same creative process. In this regard, the concept of 'artistic waste' is proposed, and its uses, typologies, and meanings are analyzed within the field of visual arts and a part of the context of contemporary art in the last decade. While artistic waste is generally produced unintentionally, it also seems that some artists provoke it, thus creating the phenomenon I refer to as *residuality*: a set of operations that connects its origin with its utility in the field of art.

The research establishes connections between various ideas from art theory and the field of philosophical thought, proposing possible connotations that transcend the materiality of the object of study. These reflections allow for the conceptualization of imperfection, error, accident, rejection, discard, trace, and surplus from the creative process as a form of waste, which, on occasion, manifests as elements present in the final outcome of the work.

Finally, the thesis includes a historiographical investigation spanning from the avant-garde movements of the 20th century to the advent of postmodernity, with the aim of observing the evolution and impact of artistic waste in contemporary creation. It also includes a brief study on garbage and waste today, addressing their environmental issues from the perspective of contemporary artistic research. However, it should be emphasized that this thesis does not focus on the branch of artistic recycling, but aims to explore the possible relationships between artistic waste and these issues, maintaining a different approach in its treatment and analysis.

Introducció

Amb caràcter introductori, considero pertinent exposar les raons que em porten a investigar els residus generats durant el procés de creació artística fins a convertir-los en l'eix central d'aquesta investigació. Analitzar la seva naturalesa física i simbòlica, així com el seu significat i la seva contribució al context creatiu, m'ofereix l'oportunitat d'explorar una dimensió sovint ignorada, però intrínsecament vinculada a la pràctica artística. A través d'aquesta indagació, no només m'endinso en una part del misteri que envolta el procés creatiu, sinó que també cerco desxifrar el potencial transformador que aquests materials aparentment sobrants poden aportar.

A partir de la meua pròpia experiència com a artista, he observat com els elements sobrants o de rebuig produïts en l'elaboració d'una obra poden adquirir un rol significatiu. Lluny de ser descartats, aquests materials esdevenen entitats creatives per si mateixes, susceptibles de ser reintegrades en el procés original o bé resignificades en la creació de noves propostes artístiques. Aquest fenomen, que posa en qüestió la línia entre el que és productiu i el que és residual, s'ha convertit en un dels pilars fonamentals d'aquest treball.

Ja vaig tractar aquesta qüestió en la meua tesina de màster, en la qual es proposava reconsiderar els aspectes residuals de la disciplina de la pintura i vincular-los a l'experiència del procés, l'espai de treball i la relació amb els materials. Per mitjà de diferents reflexions teòriques i obres personals, aquesta breu recerca va culminar com a treball final de màster (TFM) sota el títol de *Re-pintura* (2016). Acabat el període de màster encara s'entreveïen algunes preguntes sobre el tema, com per exemple si aquest fenomen era un fet aïllat o podria esdevenir una línia principal d'actuació en el meu treball. Efectivament, en conversa amb altres artistes, vaig detectar que no només jo donava importància a aquests elements, sinó que en més o menys mesura també eren presents en els seus processos de treball. Aquesta qüestió va ser rellevant, ja que em feia veure el tema amb més perspectiva. A més, el fet de detectar altres processos i procediments semblants als meus, em feia pensar si podria existir un context comú que aglutinés un conjunt d'artistes determinat, i si podríem parlar també d'inquietuds característiques de la contemporaneïtat. Això va ser un punt d'inflexió a l'hora d'idear una possible hipòtesi vàlida que pogués englobar tots aquests aspectes i que, a més, pogués tenir una correlació historiogràfica.

Entrant en la investigació, l'estudi proposa definir com a residus artístics tots aquells aspectes i elements sobrants que es produeixen en el procés artístic i que, posteriorment, són reutilitzats. Aquesta terminologia permet acotar l'objecte d'anàlisi de la recerca i aï-

llar-lo per tal d'estudiar-lo de manera específica i, a més, proposar altres significacions i sentits que pugui tenir. Cal dir, però, que aquest terme no designa les deixalles o brossa que s'utilitzen per fer una obra d'art.

S'entén per *deixalla* tot aquell material que esdevé inútil i sense valor, que, en tant que brossa, s'ha d'eliminar o gestionar el seu emmagatzematge per la impossibilitat de la seva reutilització. Un *residu*, en canvi, pot designar una substància material o conceptual, alguna cosa o idea que resta d'una acció portada a terme, que té la capacitat de ser reciclada, perquè hi veiem implícita una transformació i, en el cas de l'art, una creació.¹

Si bé reconec que la línia entre un residu comú i un residu artístic pot ser molt tènue, vull insistir que no té per què ser el mateix. A més, la investigació no pretén indagar sobre la sostenibilitat de l'art —encara que existeixin relacions òbvies en les metodologies que es veuran—, sinó més aviat en el funcionament del que creiem que pot ser una part de la mecànica característica de la creació artística.

Tot i això, de manera ocasional he investigat sobre com alguns artistes fan un ús de la deixalla quotidiana en l'obra d'art; raó per la qual m'he vist en la necessitat d'estudiar les evidents relacions entre les diferents terminologies, i per què la creació d'obra per mitjà de deixalles pot ocasionar també residus en el seu procés de treball. Tal com es veurà en el segon capítol, l'ús del residu convencional a partir de l'art del segle xx sembla evidenciar processos artístics que generen residus artístics que, a més, es valoren com a elements de creació.

Reflexionar i investigar sobre els residus artístics m'ha permès generar noves formes de pensament i accions personals, i detectar-ne diferents tipologies, des de la seva naturalesa física fins a la seva conceptualització. Assenyalar la seva existència (a vegades imperceptible) pot ser profitós, perquè ens permet decidir què fer amb ells per tenir més control i optimitzar els recursos que ens pot oferir el procés de creació. Com veurem, acceptar aquests aspectes com a productors d'obra pot ser controvertit, ja que *a priori* s'entén que un residu és

¹ En anglès, el terme *junk* significa 'brossa que es conserva', mentre que *garbage* serveix per parlar de 'la brossa que tirem'. Per tant, *junk* són restes acumulades que en algun moment poden servir per ser utilitzades. Tot i que els residus artístics encaixarien més amb la primera definició, tampoc seria un terme que precisament el definís, perquè particularment *junk art* consisteix en la reutilització de tot tipus de residus per a la realització de l'obra, tal com veurem en el segon capítol amb l'obra de Robert Rauschenberg.

una conseqüència no desitjada, allò que resta i sobra a causa d'una maniobra, inclús una idea descartada que resta d'un pensament. Per això, aquest estudi no només conté una part que descriu i mostra evidències materials, sinó que també presenta una part assagística que permet reflexionar i obre interrogants sobre si poden tenir una nova aplicació tècnica en el procés. Així, d'acord amb Joan Carlos Julca (2022), les decisions tècniques sempre són decisions discursives i suposen un vincle estret entre l'estètica i el discurs.

És rellevant assenyalar l'existència d'un espai d'investigació que obre noves oportunitats per aprofundir en el tema d'estudi exposat, un àmbit que fins ara pot haver estat parcialment explorat o insuficientment delimitat, però que presenta un potencial significatiu per a noves aportacions. Tot i que el punt de partida d'aquesta investigació es basa en la meua pràctica artística, aportaré textos i exemples d'obres d'altres artistes que posen en relleu la rellevància del residu artístic i evidencien un cert consens sobre la seva capacitat creativa. Per tant, el present estudi se centra en l'exploració d'un aspecte específic del procés creatiu: la consideració del residu com a element fonamental de l'obra d'art. Aquesta aproximació subratlla que, en molts casos, allò que inicialment es percep com a secundari o accidental acaba esdevenint un dels components més vitals de l'obra, conferint-li part del seu significat artístic.

Cal dir que en l'estudi no es pretén fer una defensa d'un estil estètic determinat, sinó veure les possibilitats dels residus en el procés de creació i entendre com operen en la pràctica de les arts visuals. Per aquest motiu, aquesta recerca reivindica la rellevància de l'experimentació tècnica vinculada a l'ús d'aquests elements, que sovint es presenten com a elements indeterminats del procés creatiu i singularitats aparentment ambigües. En aquest sentit, es planteja la necessitat d'articular-los adequadament per tal d'assolir un resultat satisfactori. Aquest mecanisme, entès com a metodologia artística, s'ha designat com a *residualitat*, un terme que, com veurem en el quart capítol, serveix per comprendre i aglutinar tot aquell conjunt de relacions que vinculen la gènesi del residu artístic i la seva articulació en el context processual de l'art.²

² Segons l'Optimot, el servei de consultes lingüístiques que ofereix la Direcció General de Política Lingüística de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC) i el Centre de Terminologia TERM-CAT, el terme *residualitat* és un substantiu del gènere femení lingüísticament adequat amb el significat 'qualitat de residual'. Aquesta denominació es forma a partir de l'adjectiu *residual*, que es defineix genèricament com a 'relatiu o pertanyent al residu' i prové del substantiu *residu* (Optimot, comunicació personal, consulta al servei d'atenció personalitzada, 31 de març de 2021).

Com assenyala el teòric de l'art George Steiner (2002), cap forma artística (material o conceptual) neix del no-res, sinó d'una conseqüència del mateix fer. Si bé l'obra d'art és un objecte que està creat per intervenció externa, té alguns elements que actuen internament. Alguns d'aquests aspectes de caràcter residual adquireixen una presència substantiva que provoca un sentiment enigmàtic, però també de rebuig. Partim, doncs, de la premissa que tot procés artístic o acció creativa genera o hauria de produir un residu; motiu pel qual defensarem que en la mateixa definició de residu artístic hi veiem un aspecte connatural a la praxi.

Una de les preguntes que ens podem plantejar és si els residus artístics formen part de la gramàtica pròpia de la creació o si són elements aïllats. De la mateixa manera que un tros de paper sobrant pot ser considerat un residu, un regalim inesperat de pintura també ho pot ser, ja que prové d'una acció concreta. En aquest i altres casos que veurem, hi ha una relació clara entre l'accidentalitat i l'aparició del fet residual, qüestió que m'ha portat a explorar una perspectiva més àmplia que la mera materialitat d'aquests elements, buscant-ne un significat més profund. Així, l'aparició del residu artístic podria estar relacionada amb un subproducte de l'acceptació de l'atzar com una condició més o menys inherent a la creació. D'aquesta manera, els residus artístics podrien despertar el que Édouard Claparède (s. d.), anomena *sentiments intel·lectuals* (citats per Arnheim, 1980), com ara la sorpresa, la curiositat, el dubte i altres reaccions emocionals davant d'efectes inesperats.

Hipòtesi

Per establir una definició preliminar del terme *residu artístic*, és fonamental analitzar quin vincle té amb la pràctica artística. Un residu derivat d'un procés creatiu pot ser qualificat d'artístic pel fet que la seva font originària també ho és. En aquest context, pot incorporar valors estètics inherents o latents, com ara textures, colors o formes distintives, susceptibles a ser reinterpretats i explotats de manera creativa. La seva presència suggereix un origen basat en una interacció pràctica i creativa amb el material, la qual cosa integra aspectes com el temps, el treball i l'atzar. Aquesta apreciació converteix i situa el fet residual com un recurs favorable a la creació, capaç de generar nous significats artístics i obrir camins inèdits en la pràctica creativa. Des d'aquest punt de vista, el residu pot ser concebut com una entitat autònoma, amb la capacitat d'actuar com a catalitzador de processos artístics renovadors, redefinint la seva funció i valor dins de l'obra i ampliant els límits conceptuals de la pràctica contemporània.

Des d'aquest punt de partida, la investigació planteja que alguns dels recursos plàstics inherents al procés es poden entendre com a residus (artístics) perquè són conseqüència de gestos processuals. Per aconseguir un equilibri en l'obra d'art, aquests elements (els residus artístics) han de ser organitzats d'una manera transformadora, independentment del grau d'abstracció o representació de l'obra. Com a resultat, fan visible el procés de creació, aportant tensió i profunditat, ja que sorprenen i subverteixen el sentit que li ha atorgat el creador, fent que l'experiència estètica tingui un grau més d'innovació, expressió i transcendència.

La hipòtesi que es planteja a la tesi *El residu artístic. Utilització i significació en el procés creatiu* és que, actualment, els elements residuals generats pel procés de creació es perceben com a components artístics i valuosos en les produccions contemporànies. Això suggereix que molts artistes utilitzen aquests residus més enllà de la seva possible interpretació com un element marginal, sinó com uns elements amb un significat propi, capaços de generar una reflexió més profunda sobre la lentitud dels processos creatius. Aquesta lentitud, que facilita la interiorització del coneixement, sovint queda subordinada a les exigències d'un mercat cada cop més ràpid, invasiu i especulatiu. En aquest sentit, el paradigma de la digitalització reafirma la societat de l'espectacle tardana, en què les relacions socials es mediatitzen per la seva representació visual. Paràmetres com la nitidesa, la superficialitat i la perfecció formal s'han convertit en cànons estètics que incideixen en la societat, independentment del gènere i l'edat. En aquest context, la tecnologia i el món virtual esdevenen l'arquetip de la quarta revolució industrial.

D'altra banda, la pressió social en l'estètica corporal és un símptoma d'aquesta recerca de la perfecció aparent. El pensador Byung-Chul Han (2018) argumenta que en una societat immunològica, que rebutja tot allò considerat impureza o defecte, no hi ha lloc per a la imperfecció visual i oblida, per tant, que són precisament aquests aspectes no desitjats els que poden aportar riquesa, diversitat i profunditat estètica. En el context de l'art, els residus generats dins d'aquest model cultural es poden convertir en un contrapunt visible en l'obra de certs artistes. És per això que percebo un cert interès per part d'alguns creadors a preservar i tenir en compte els residus artístics o les propietats residuals materials o conceptuals, generades durant els seus processos de treball. Tanmateix, podria existir un procediment artístic que consistiria a emular, mitjançant tècniques artístiques, l'efecte i la percepció de la deixalla o objecte trobat com un efecte plàstic propi de l'obra.

El llibre *L'origen de l'obra d'art* (1935-1936) de Martin Heidegger ofereix una reflexió profunda sobre la relació entre l'objecte i el seu «còsic» —la seva essència o propòsit. Això em porta a preguntar-me si es podria definir el valor d'una obra d'art trobant-ne el còsic i, en aquest context, si el residu artístic podria formar part d'aquesta essència pel fet que és allò que queda després o és generat pel procés de creació. Si considerem el residu artístic no només com una conseqüència de la producció artística, sinó com un element inherent a l'obra, podem començar a parlar d'ell com una part significativa de l'experiència estètica interrelacionant procés i resultat. Així, els elements residuals que podrien semblar accessoris o menors poden ser claus en la valoració de l'obra. Tanmateix, podrien generar una satisfacció subjectiva, però, com que sovint són resultat d'accidents o errors en el procés creatiu, també poden ser considerats factors objectius en la comprensió estètica de l'obra. Aquí és on es planteja una nova dimensió del residu: pot un aspecte accidental o erroni ser entès com un residu de la creació?

Històricament, el residu de la creació ha estat present en diverses formes d'art i manté la vigència avui dia. Malgrat que algunes tendències contemporànies volen esborrar qualsevol rastre erroni del procés creatiu en favor del perfeccionisme tècnic, és precisament aquesta empremta la que pot aportar valor i significat a l'obra, i convertir-la en una expressió més humana i autèntica.

El concepte de residu artístic pot ser explorat a partir de la gramàtica perceptiva de la teoria de la Gestalt que proposa Steiner (2002), perquè la percepció, la reflexió i l'experiència es comuniquen mitjançant una estructura articulada, una gramàtica de l'art.

Així, un residu artístic podria ser una singularitat dins d'una estructura que té una presència material concreta i un potencial fèrtil per a la creació. Per exemple, els residus poden donar lloc a noves composicions, com en el cas dels *collages*, que utilitzen materials sobrants per crear noves obres significatives o, per exemple, en imaginar nous procediments artístics. Això es manifesta clarament en exemples com el conegut *dripping* de Jackson Pollock, en què el procés creatiu esdevé el tema central de l'obra. En aquest cas, considero que s'inspira en la caiguda accidental de gotes de pintura —un residu del procés— que Pollock transforma en una tècnica artística innovadora. Aquesta tècnica resulta fonamental per a l'expressió de l'artista, ja que converteix un fet accidental en un mitjà deliberat per crear art.

Per tant, els elements residuals de l'obra, en ser aspectes que no estaven previstos, lligats a la intuïció, poden formar part del bagatge artístic personal. La seva aparició involuntària, sovint a través d'una suposada acció passiva dins la creació, i en gran part condicionada pel factor de l'atzar, pot ser clau per crear nous processos de treball. Aquest enfocament permet entendre que el residu artístic, tot i esdevenir un subproducte, pot convertir-se en un element que aporta sentit a l'obra formant part, fins i tot, d'una dinàmica de creació que proposo anomenar *residualitat*, que establiria una relació entre aparició i aplicació. Per tant, la utilització del residu artístic pot contribuir a construir un discurs i un llenguatge més acurat i enigmàtic respecte al que es busca comunicar amb l'obra d'art.

Finalment, la semiòtica pot oferir pistes sobre el paper del residu artístic en el procés creatiu. Si bé el significat i el significant són constituents de l'obra d'art, un residu artístic podria ser considerat un signe més del procés creatiu, un testimoni del que ha ocorregut durant la creació. Així com el fum és el residu de la combustió, el residu artístic és el signe del procés creatiu, que s'uneix al llenguatge simbòlic de l'obra. Lluny de ser un element marginal, el residu artístic podria tenir una funció important en la renovació de la pràctica artística, oferint una via per explorar la imperfecció, el caos i l'accident com a fonts de noves formes d'expressió. Així, doncs, es planteja la necessitat de revalorar el paper del residu artístic en la creació, no com un fet aïllat, sinó com un element actiu que enriqueix i fomenta l'obra d'art, fent-la més autèntica i significativa.

Objectius de la investigació

L'objectiu principal d'aquesta investigació és resignificar els residus produïts en el procés d'elaboració de l'obra i determinar si tenen rellevància com a elements de creació. Aquest enfocament pot proporcionar informació significativa sobre el seu valor i la seva funció dins del context de les arts visuals. Atès que aquests elements es troben exclusivament en l'àmbit de l'art, concretament, en el procés creatiu, és fonamental avaluar la seva influència en el resultat. Per això, exploraré la naturalesa fenomènica del procés creatiu en relació amb els residus artístics, tot analitzant també la seva importància en obres ja concloses.

Un dels objectius principals serà identificar, categoritzar i significar els diferents tipus de residus artístics, per tal d'obtenir una visió global que en ressalti l'especificitat. Aquesta anàlisi permetrà aportar dades contrastades sobre la seva presència, aplicació i relació amb diversos procediments, metodologies i tècniques artístiques que en generen l'aparició, per exemple, a través de procediments com ara la repetició, la destrucció de la matèria i l'acumulació d'elements en les obres d'art.

En aquest context, com a objectiu secundari, es pretén explorar l'existència d'un possible procés passiu —paral·lel a la línia principal de treball— que, mitjançant el factor temporal, pugui donar lloc a aspectes vinculats als residus artístics.

A més, s'investigarà la seva possible aparició en el transcurs històric de l'art, des del segle xx fins a l'actualitat. Si es troben referències en la historiografia moderna, podrem concloure si els residus artístics són fruit de qüestions actuals o si ja han estat abordats anteriorment.

En l'anàlisi del més actual, es pretén determinar si hi ha artistes contemporanis que treballin amb valors similars als proposats, i si utilitzen un model de producció basat en l'ús del residu artístic. També es vol conèixer la seva percepció i opinió sobre aquest tema, i si aquestes dades ens poden oferir un diagnòstic de la seva pràctica en el camp de l'art contemporani o, com a mínim, en un context determinat.

Un altre punt clau serà conceptualitzar l'existència del fenomen de la residualitat amb l'objectiu que ajudi a englobar les idees exposades i que pugui ser formulat com a teoria estètica. Estructurar i explicar aquesta idea serà essencial per comprendre la utilitat i la raó de ser d'aquests elements dins d'un marc conceptual coherent. Si aquest marc conceptual és sòlid, podrem arribar a una comprensió més profunda sobre la utilitat i el valor del residu artístic en l'art contemporani. Això ho farem plantejant preguntes com: quina és la importància real del residu artístic en determinades

pràctiques artístiques? Quines connotacions tenen els elements de rebuig en un sistema dominat per la velocitat, la superació de límits i les activitats programades? També ens interessa explorar quines emocions poden transmetre els residus artístics, quines forces actuen dins de l'obra a través d'aquests elements i quina importància tenen les tensions generades per aquestes forces. Aquestes qüestions ens ajudaran a situar el debat sobre la idoneïtat d'aquests aspectes i identificar artistes que s'hi senten afins.

Cal dir que es procurarà establir una diferenciació clara entre deixalles comunes i residus artístics. Tot i que aquesta distinció pot semblar ambigua en alguns casos, es definirà de manera més precisa a mesura que la investigació avanci. Paral·lelament, es considerarà la importància artística que poden adquirir els residus comuns o deixalles com a elements de creació, especialment en el treball d'alguns artistes contemporanis. Això permetrà identificar si en aquests procediments també existeixen relacions amb els residus artístics.

Com a objectiu secundari, s'investigarà la metodologia de l'apropiació, que és un tret característic de l'ús de les deixalles en els processos creatius. En aquesta línia, també es valorarà l'àmbit digital, explorant les pràctiques apropiatives d'imatges que resten oblidades a causa de la sobrecàrrega d'informació en el ciberespai. A més, es consideraran altres objectius secundaris, com l'anàlisi de metodologies que poden generar residus artístics en pràctiques artístiques digitals.

Finalment, cal destacar que aquesta investigació se centrarà en diferents casos rellevants de diverses disciplines com la pintura, l'escultura, el dibuix, la fotografia, la *performance*, la instal·lació i el vídeo (seguint aquest ordre de prioritat), amb una atenció més limitada a altres àmbits de les arts visuals. Així mateix, l'art digital també serà abordat de manera puntual en el context d'aquesta recerca.

Si bé aquest debat podria ser interessant extrapolarlo a altres àmbits creatius com la música, l'arquitectura, la literatura, el cinema o les arts escèniques, incloure'ls en aquest estudi suposaria una anàlisi excessivament generalista i menys especialitzada.

Estructura de la tesi

La tesi s'ha estructurat en cinc capítols, cadascun desglossat en alguns apartats. Determinats apartats s'inicien amb una breu introducció que serveix per contextualitzar el contingut i orientar el lector. En general, el text adopta un caràcter reflexiu, tot i que el segon i el quart capítol se centren en una descripció i anàlisi més detallada de la informació, contrastant-la amb un to exploratori. D'altra banda, el tercer capítol incorpora dades quantitatives que permeten oferir una part de l'estat de la qüestió actualitzat i precís que, alhora, es combina amb la investigació artística de certs artistes contemporanis.

El primer capítol de la tesi s'articula com un passatge filosòfic que examina les diverses connotacions atribuïbles al concepte de residu artístic. Es tracta del capítol que indaga en la seva base, les possibles significacions i els marcs teòrics i epistemològics, així com les seves connotacions socials que poden envoltar aquesta noció, establint una base sòlida per a tota la investigació. Per aprofundir en aquests aspectes, he utilitzat conceptes de l'estètica analítica, la branca de la filosofia de l'art que estudia elements com la bellesa, el gust i l'evolució artística des d'un enfocament empíric. L'objectiu d'aquest capítol no és tant explorar l'estètica metafísica, que podria resultar redundant, sinó abordar el tema des d'una perspectiva pragmàtica i coherent que permeti desenvolupar un discurs clar i accessible.

En el text es plantegen preguntes basades en el pensament de diversos autors que ofereixen perspectives simbòliques, semiòtiques i perceptuals. S'hi analitzen les idees de pensadors com Martin Heidegger, Arthur C. Danto, Marcel Duchamp, Eva Vila, George Steiner, Agustín Fernández Mallo, Nicolas Bourriaud, Georges Bataille, Kathryn Schulz, Friedrich Nietzsche, Jean Baudrillard, Byung-Chul Han i Paul Virilio, entre d'altres. A partir de les seves teories, pretenc examinar si el residu artístic és inherent al procés creatiu, si pot ser transfigurat en art, si pot ser considerat com a una empremta cultural o un vestigi d'un procés creatiu i, en definitiva, quina connotació artística i sociològica pot tenir.

El capítol també aborda conceptes com el còsic, la transfiguració de l'objecte artístic, l'infralleu, l'apropiacionisme, la reproductibilitat residual, l'empremta inconscient, l'excedent, el residu cultural, la ruïna, l'error, la imperfecció, la filosofia estètica del *wabi sabi* i l'estètica de la desaparició. Aquests conceptes es vinculen amb qüestions fonamentals com la conceptualització de l'art, els valors plàstics de l'obra, la digitalització, el pas del temps i els efectes de l'absència del residu artístic en l'obra. L'objectiu final d'aquest capítol és oferir una conceptualització preliminar del residu artístic que serveixi com a marc de referència per a les anàlisis i reflexions dels capítols posteriors de la tesi.

El segon capítol de la tesi consisteix a exposar un estudi historiogràfic en el qual es mostra la funció i l'ús del residu artístic en obres d'artistes històrics amb d'altres potser no tan coneguts, des dels inicis de la modernitat fins a l'any 2000. Aquest capítol esdevé una part important en la investigació, no només per mostrar evidències de la rellevància del residu artístic en la creació, sinó també per fer comprendre al lector que aquests fets i coneixements provenen d'una successió d'esdeveniments que construeixen el present i que, per tant, el contingut serveix per encarar els capítols següents més dedicats a l'actualitat.

L'estudi historiogràfic l'he desenvolupat a partir de l'anàlisi d'obres d'art, corrents artístiques i contextos històrics coneguts. Conscient de l'enorme tasca que podria suposar un estudi exhaustiu dedicat aquest enorme període històric, he procurat seleccionar aquells artistes el treball dels quals eren susceptibles de poder aportar informació rellevant, encara que fos en aspectes concrets i singulars de la seva obra. Tot i així, en alguns casos, he aprofundit en certs moviments artístics o artistes, ja sigui en una part de les seves biografies, en qüestions més tècniques o analitzant-ne el context històric.

El capítol està dividit en apartats segons diferents conceptes clau, que en alguns períodes històrics concrets, aquests es fan més palesos. També s'analitza la funció del residu comú i el residu artístic tractant la seva aplicació en tècniques com el *collage*, l'*objet trouvé*, el fotomuntatge, el *rayograph*, el *ready-made*, la *decalcomania*, el *frottage*, el *dripping*, l'*assamblage*, el *decollage*, la combustió, l'esquinçada i altres tècniques artístiques no tan conegudes, com la *dendrita*, el *tableaux-piège*, el *fumage*, el *cretto* i l'aixafament, entre d'altres (algunes d'elles molt rellevants per entendre la seva presència en els processos artístics actuals). A més, introdueixo conceptes i termes com *empremta residual*, *fet residual* o *residualització*, que serveixen per explicar certes formes de transformació artística de la matèria en quelcom semblant a una deixalla o residu comú. Així mateix, analitzo moviments i grups d'artistes com el dadaisme, el surrealisme, l'expressionisme abstracte, l'informalisme, el *nouveau réalisme*, els artistes *affichistes*, els escultors industrials, l'*arte povera*, l'art conceptual, l'antiforma, l'art processual, el *land art*, el *pop art*, els moviments *supports surfaces*, el *pattern decoration*, el *bad painting* i el neoexpressionisme, entre els més destacats.

Cal dir que l'estudi historiogràfic va ser la primera part que vaig realitzar i ha resultat molt revelador, ja que m'ha permès identificar la percepció canviant del residu artístic segons l'època i el context. En aquest procés, la comparativa entre el residu comú utilitzat en l'obra d'art i el residu artístic es presenta com

una línia contrastable i molt fina. Això em va portar a plantejar un tercer capítol dedicat exclusivament a l'ús de la deixalla i del residu comú en l'art contemporani. Aquesta decisió es va prendre per acotar millor la relació entre l'ús del residu quotidià en l'obra d'art i el residu artístic, dues categories que, tot i haver de diferenciar-se, sovint convergeixen en casos emblemàtics, com és el cas de Joan Miró, Alberto Burri o Pierre Arman, entre altres artistes destacats.

Finalment, tot i haver seguit un ordre històric correlatiu per garantir una captació d'informació coherent i concloent, en alguns moments ha estat necessari remuntar-se a èpoques anteriors per obtenir una millor comprensió i argumentació del plantejament. Això s'observa, per exemple, en el cas d'artistes que van influenciar els surrealistes, com George Sand, Alexander Cozens o Victor Hugo. Aquesta successió d'artistes, idees i pràctiques artístiques anteriors al període d'estudi planteja la possibilitat d'una investigació més àmplia, que es podria remuntar fins a la pràctica del *collage* en artistes asiàtics del segle XII o en les primeres pràctiques fotogràfiques del segle XIX.

Durant la investigació historiogràfica, també s'ha detectat que alguns artistes aplicaven procediments i metodologies de producció de residus artístics similars als meus. Tot i això, m'he abstingut de comentar-los detalladament en relació amb la meua obra i així garantir un text més especialitzat i menys personal. Les reflexions sobre les convergències amb les meves pròpies obres han estat reservades per al cinquè capítol, dedicat a la part pràctica de la tesi.

En el tercer capítol, es presenta l'únic estudi que ofereix valors numèrics de la investigació. Això és pel fet que he volgut indagar en la incidència del residu i la deixalla en la societat occidentalitzada amb l'objectiu d'entendre millor com des de l'art contemporani s'aborda la disciplina de l'estudi de la deixalla, conegut també com a *basurologia*. Tal com he comentat anteriorment, inicialment no es pretenia tractar el tema de la deixalla i la creació artística. La seva rellevància i semblança amb el contingut del segon capítol i la necessitat de desenvolupar el concepte de residu artístic han fet necessari incloure aquesta anàlisi des d'una perspectiva més actualitzada, a partir de només deu artistes contemporanis que aborden aquesta problemàtica. En conseqüència, aquest capítol explora com, a través de la creació artística, s'aprofiten els residus materials i immaterials generats per les deixalles electròniques i la digitalització amb el que es produeixen residus artístics digitals, un aspecte que considero bastant determinant.

El marc conceptual, present a l'inici del capítol, es fonamenta en teories sobre el postfordisme, la pro-

ductivitat en el món digital, l'estudi de les deixalles, l'economia circular, una breu anàlisi de la indústria sostenible i algunes perspectives polítiques associades a aquesta problemàtica. En el cas de la teoria del postfordisme i la venda de sentit, presents en el concepte de la *fàbrica transparent*, serveixen per entendre el desenvolupament d'un sistema de producció actual, basat en noves formes d'entendre la productivitat a través dels continguts digitals com la mediatització de l'experiència personal, que també pot generar residus de caràcter incorporic.

A tot plegat, s'ha intentat ser el més exigent possible en aquest estudi, ja que, a banda d'investigar les relacions entre els artistes vinculats al reciclatge artístic i el seu conseqüent interès pel residu artístic, cal remarcar que aquest tema és de màxima actualitat a causa del greu problema de l'escalfament global (cal recordar que l'abundància de matèria detrítica i residual genera gasos d'efecte hivernacle). Per tant, requereix una anàlisi el més actualitzada possible. En aquest sentit, es plantegen algunes possibles línies de pensament i actuació, com la filosofia acceleracionista, que proposa un ús més eficient de la tecnologia, desvinculat dels interessos mercantilistes i consumistes, amb l'objectiu de minimitzar la generació de residus electrònics (una problemàtica que, com s'ha mencionat, especialment ha anat creixent en les darreres dècades). En conjunt, considero que s'ha dut a terme una recerca detallada, però no suficientment esbiaixada per no desviar-se de l'objectiu central de la investigació.

Insisteixo que aquest apartat és només conèixer la problemàtica actual i així poder situar diferents artistes en un marc conceptual adient per a l'ocasió. Per això, es fa pertinent exposar un breu recorregut historiogràfic que analitza específicament l'ús de la tecnologia i l'electrònica computacional en tendències artístiques com el *net.art*, el *media art* i el *video art*, amb l'objectiu de veure com, des de la investigació artística, es reflexiona sobre la materialitat residual. Aquest enfocament busca no només identificar les possibilitats creatives que emergeixen dels residus electrònics, sinó també establir paral·lelismes amb el residu artístic generat en altres produccions digitals i artístiques.

Finalment, s'explora l'àmbit de la fotografia electrònica, successiva a la fotografia química, en la qual s'investiguen fenòmens o efectes visuals que es deriven de processos digitals de creació d'imatges de caràcter defectuós i erroni, i que, com a formes residuals, defineixen aquesta tendència fotogràfica. Aquest estudi s'integra dins la tesi com una manera d'enriquir la comprensió de la relació entre deixalla contemporània i el residu artístic.

El quart capítol té com a objectiu especificar i demostrar l'aplicació del residu artístic en els processos de treball, definit sota el terme de *residualitat*. Per fer-ho, s'han explicat diferents mecàniques possibles d'aquest procediment, combinant conceptes amb terminologies pròpies. A més, es proposa una classificació del residu artístic en tres categories: no intencionat, provocat i eventual. Aquestes categories es complementen amb exemples d'obres, tècniques artístiques i referències d'exposicions visitades. A diferència dels capítols anteriors, la selecció d'obres en aquest cas ha estat guiada pel criteri de mostrar artistes contemporanis, nacionals i d'una generació concreta, amb l'objectiu de delimitar millor el marc de la investigació.

Aquest capítol pretén ser el recull i la recapitulació d'informació dels darrers cinc anys d'investigació, no només a partir dels arguments teòrics, sinó també de l'experiència de la visita als tallers, el diàleg amb els artistes i l'assistència a diverses exposicions. Sens dubte, aquest darrer aspecte ha servit per establir connexions sobre la vigència i la potencialitat del residu artístic en la creació contemporània. En definitiva, aquest capítol és el compendi de moltes de les idees i coneixements adquirits durant la investigació i, més que actuar com una conclusió, funciona com el corol·lari d'aquesta recerca.

En el cinquè i últim capítol, s'exposa la part pràctica realitzada al llarg de la investigació, presentant tres projectes artístics: *Derelictes*, *Espacio sustrato* i *Residualitat doctoral*. Els dos primers tenen un format expositiu, mentre que el tercer és una obra en format editorial.

«Derelictes» (2021-2022) és el títol de l'exposició que vaig poder realitzar a la Fundació Arranz-Bravo d'Hospitalet. Aquesta mostra parteix de la idea del derelict, entès com a metàfora de les restes produïdes al taller de l'artista. Les obres exposades incloïen tant peces creades durant el màster com altres elaborades durant els primers anys de doctorat, representant així una transició entre el treball final de màster i l'inici de la tesi doctoral. Tanmateix, alguns dels conceptes presents en les obres de recent creació van ser tractats més endavant en el tercer any, com per exemple la filosofia estètica del *wabi sabi* en relació amb una de les obres que tractava sobre el *Kintsugi*.

El segon projecte, *Espacio sustrato* (2020-2022), es va idear durant el confinament per la pandèmia de la COVID-19 l'any 2020 i va ser materialitzat amb l'ajut de la beca de creació de la Fundació Guasch Coranty, atorgada en el període 2021-2022. Per la realització d'aquest projecte em vaig inspirar en conceptes tractats en el primer capítol de la tesi i fent referència, sobretot, al llibre *Teoría general de la basura*

(*cultura, apropiación y complejidad*) (2018) d'Agustín Fernández Mallo. L'obra proposava un espai, en format d'instal·lació immersiva, que invités l'espectador a introduir-se físicament en un indret amb elements fets de residus artístics, produïts en els darrers anys. La instal·lació era constituïda de peces que remetien a aspectes icònics del paisatge, com una muntanya, un arbre, un llac i una tenda d'acampada amb l'objectiu que representés el món natural que habita en el procés creatiu de l'artista. Per posar en comú totes les obres, es va realitzar una exposició a una de les sales d'exposició del Museu d'Art de Sabadell entre el 2022 i el 2023.

El tercer projecte, *Residualitat doctoral* (2024), va consistir a convertir la publicació de la tesi en una obra artística en si mateixa. Es van recol·lectar tots els residus de paper generats durant la investigació, així com altres materials acumulats durant els darrers cinc anys, com per exemple paletes de paper amb pintura i draps per netejar pinzells. En total, es van reunir uns 15,5 kg de residus que es van triturar i transformar per materialitzar la publicació de la tesi per mitjà d'un procés artesanal de producció de paper. Aquest procés va tenir lloc al Museu Molí Paperer de Capellades (MMPC) durant l'últim any de la investigació, en consonància amb la maquetació, el disseny i l'edició de la tesi i l'assessorament de La Bibliogràfica, obrador i laboratori de llibres.

En definitiva, aquests tres projectes han estat desenvolupats al llarg dels cinc anys de la investigació, cadascun integrant aprenentatges i elements materials d'anteriors obres, corroborant així la metodologia de la residualitat defensada en la recerca teòrica. Tanmateix, les idees intuïdes en aquestes obres han propiciat noves línies d'investigació per al cos teòric, un fet que es fa indispensable per a la investigació artística i acadèmica.

Metodologia de treball

La metodologia de la tesi s’ha desenvolupat integrant teoria i pràctica en un procés dialèctic. La recerca parteix de la meua visió personal com a artista-investigador i es fonamenta en un marc històric i teòric que abasta diverses fonts de la teoria de l’art, la història de l’art i, sobretot, l’experiència personal de l’artista en els processos de treball. Aquesta última afirmació és essencial, ja que el residu artístic, tema central d’anàlisi en aquesta tesi, sorgeix com un esdeveniment intrínsec en el procés creatiu. A més, la meua pràctica artística em proporciona intuïcions valuoses sobre l’objecte d’estudi, ja que em guia en la comprensió del que cerco i m’aporta una perspectiva pràctica a la recerca teòrica.

La realització dels tres projectes que es presenten com a part pràctica de la investigació ha estat un element crucial, atès que tant el procés com els resultats, fruits d’una observació activa i d’un assaig continuat, han nodrit les investigacions teòriques i viceversa. El corpus de treball pràctic serveix no només per exemplificar com el residu artístic i la residualitat poden ser un sistema de treball creatiu (il·lustrant algunes de les idees que estan presents al llarg de la investigació), sinó que, a més, fa paleses els vincles entre el meu treball i el context contemporani que s’investiga.

La recerca ha implicat una àmplia varietat de fonts i informacions provinents de lectures de llibres, treballs finals de grau, treballs finals de màster, tesis doctorals, articles especialitzats, catàlegs d’exposicions, textos de curadors, crítiques d’art, anàlisi d’imatges, pel·lícules documentals, fulletons, publicacions, entrevistes personals a artistes, publicacions en xarxes socials, pàgines web i altres documents relacionats amb la història, la filosofia, la psicologia de l’art i la crítica d’art, tot degudament referenciat en el pertinent apartat de referències bibliogràfiques i referències d’imatges.³ La recopilació d’informació s’ha dut a terme seleccionant aquells documents que abordaven indicis del tema ja sigui manera directa o indirecta, que es basaven en fonts citades per altres autors, recomanacions, o feien cerques intuïtives seguint un fil conductor a partir d’alguna pista o detall concret. Per processar i filtrar la informació, s’han pres notes amb les idees més específiques i rellevants de cada document, acompanyades de reflexions personals i citacions textuals, així com altres anotacions complementàries.

³ Molts d’aquests textos s’han trobat impresos i n’extreia la informació en apunts escrits, fet que, en gran part, va permetre produir el projecte artístic *Residualitat doctoral*, un dels projectes que considero que exemplifica millor el mètode d’investigació teòrica-pràctica present en el cinquè capítol.

Pel que fa a les imatges, s’ha prioritzat incloure només aquelles més essencials (malgrat la seva abundància en el document), assegurant que estiguessin en estreta relació amb el contingut per establir una línia visual coherent. En alguns casos, s’ha exemplificat el text mitjançant detalls i matisos extrets de les obres d’art o indrets concrets, de les quals almenys una quarta part han estat observades i fotografiades personalment durant visites a exposicions o tallers d’artista.

Aquest procés de documentació s’ha complementat amb consultes a biblioteques, recerques en línia, sessions de revisió amb els directors de tesi i presentacions orals sobre l’estat de la recerca. Aquest darrer element ha estat especialment rellevant, ja que el contacte i l’opinió amb altres persones m’ha permès identificar connexions i vincles que reforcen la hipòtesi central de la tesi.

Pel que fa a les notes d’edició, els textos i les citacions recollides han estat traduïts personalment al català amb l’objectiu de mantenir la coherència lingüística del document en una sola llengua. Tot i això, els títols de les obres i les exposicions s’han mantingut en l’idioma original per garantir la seva autenticitat com a fonts documentals. En aquest sentit, també s’han preservat paraules d’altres idiomes en cursiva per singularitzar-les, com ara *collage*, *objet trouvé* o *performance*, atès que són termes naturalitzats en el llenguatge artístic.

Pel que fa als noms de personatges citats, només s’han inclòs les dates de naixement i mort en aquells casos que era necessari constatar el seu caràcter històric, especialment en autors anteriors al segle xx. La investigació s’ha redactat en primera persona del singular, ja que en ser una investigació de caràcter qualitativa havia de tenir un caràcter més directe. A més, el rere fons de la investigació es basa en una experiència personal i mostra un encontre directe amb l’objecte d’estudi. No obstant això, en adreçar-me al lector, he optat per utilitzar la primera persona del plural amb l’objectiu de fomentar una relació de proximitat i coincidència en qüestions específiques.

Les traduccions dels textos i títols de llibres de llengües com ara l’espanyol, l’anglès, el francès i, en alguns casos, l’alemany, s’han fet amb l’ajut de persones especialitzades en idiomes. Quan s’han citat llibres, s’han indicat les dates originals d’edició, però, en citar l’autor, s’ha especificat l’any de l’edició consultada i referenciada a la bibliografia.

En determinats moments, la investigació adopta un format narratiu o descriptiu, ja que ha estat necessari evidenciar les proves materials de l’existència i

de l’ús del residu artístic, fet que en la majoria dels casos considero que és un aspecte de caràcter objectiu. Les opinions i aportacions personals són presents amb la finalitat de proposar qüestions sobre la mateixa conceptualització de l’objecte d’estudi. Les revisions dels textos han estat constants, perquè la comprensió inicial del residu artístic ha evolucionat al llarg de la investigació.

Finalment, el procés de redacció de les conclusions l’he anat desenvolupant paral·lelament a l’aparició de noves descobertes, incorporant-hi progressivament la informació rellevant per donar forma a una conclusió global i específica, i completar-la un cop s’ha conclòs el cos general de la investigació.



1. APROXIMACIÓ AL CONCEPTE DE RESIDU ARTÍSTIC

1.1

Definició i significat

1.2

El concepte
d'allò que és l'infralleu

1.3

L'apropiació
i la reproductibilitat residual

1.4

La improductivitat
i el profit de l'excedent

1.5

L'empremta inconscient

1.6

L'error com a fet creatiu

1.7

La bellesa de la imperfecció

1.8

L'anul·lació del residu artístic



1. APROXIMACIÓ AL CONCEPTE DE RESIDU ARTÍSTIC

En aquest primer capítol he volgut aportar diferents reflexions i teories que, com a punt de partida, poden servir per definir què es pot entendre per residu artístic i tenir-ho com a precepte al llarg de la investigació. Em proposo aïllar l'objecte d'anàlisi i fixar algunes pautes que valguin per a identificar-lo, a partir de diferents significacions i exemples emmarcats en la pintura, l'escultura o el dibuix, tot i que no descarto mostrar-ne d'altres disciplines. Faré raonaments que portin a relacionar l'objecte artístic, el procés creatiu i el residu artístic, perquè pretenc teoritzar sobre ell des de la seva concepció o origen i valor artístic, i esbrinar si pot servir com a element de creació.

Tot i que algunes reflexions poden provenir del pensament crític o de l'assaig filosòfic i han estat assimilades i compartides per artistes, no pretenc entrar en profunditat en el camp de la filosofia, perquè s'allunyaria del verdader objectiu de la tesi; només faré un ús accidental dels termes que alguns pensadors han aportat al camp de l'art. També faré servir idees basades en la teoria de l'art i l'estètica per disposar d'elements a l'hora de construir un marc teòric que pugui sustentar les hipòtesis que em plantejo. Si bé considero que la investigació surt d'unes preguntes i reflexions que sorgeixen de la pràctica artística, d'acord amb Carmen Parralo (2006), no és imprescindible que l'artista domini a fons certes qüestions filosòfiques, però sí que les seves obres es poden plantejar certes idees actuals i a la fi, podrien fer entendre l'obra com a una «forma» del pensament.¹ En resum, el que trobarem en aquest apartat són reflexions i conceptes relatius a la idea que tenim del residu artístic provinent de filòsofs, assagistes, crítics d'art i artistes.

Per dur a terme l'anàlisi del concepte de residu artístic en aquest primer capítol proposo fer una certa objectualitat d'aquest mitjançant la descripció del seu mateix fenomen. Considerant que pot ser un signe del procés creatiu per la seva contingència, la fenomenologia pot aportar algunes claus a l'hora de definir i entendre la seva naturalesa filosòfica. Per això, indagaré en algunes idees d'aquesta branca de la filosofia relacionant alguns conceptes amb el mateix residu artístic, però

també de la teorització i conceptualització de l'obra d'art en artistes destacats com Marcel Duchamp.

Soc conscient que existeixen altres referents teòrics de la història de l'art que podria vincular amb el tema de la tesi. La historiografia artística proporciona una àmplia i extensa informació sobre l'ús de residus i deixalles comunes, des de processos com el *collage* i l'*assamblage* fins a les pràctiques més conceptual. En són un exemple alguns «processos improductius» i no convencionals que, vinculats a la pràctica artística, se'n poden extreure contrapartides profitoses gràcies als residus que generen: una singular forma de creació que tindria a veure amb l'excés i la inactivitat en l'àmbit de l'art i que ens recorda a la teoria de Georges Bataille (2007) sobre la dilapidació de recursos com a forma de creixement. Si bé les deixalles i residus comuns que es generen en els processos de producció són, en gran part, derivats de l'excedent o de la sobreabundància de mercaderies, considero que en el procés artístic també podria tenir un fenomen semblant.

Així, en l'àmbit de l'art el residu artístic és, en alguns casos, produït mitjançant aquest excedent de material. Això ho podem veure quan experimentem els efectes que la sobrecàrrega de pintura provoca, tant en la formació líquida d'un degoteig com en la formació pastosa que produeix l'efecte del craquelat (un aspecte que analitzarem més en detall en el segon capítol, en artistes de moviments com l'informalisme, l'expressionisme abstracte o l'*arte povera*).

Aquesta idea que un fet residual pugui residir en l'obra d'art pot significar la presència de part del procés artístic. Alhora, remet al concepte de l'empremta, un concepte, que per altra banda, és molt present al llarg de la història. Tanmateix, té diferents particularitats, una d'elles és que pot ser generada accidentalment, ja sigui per defecte o error, acte i reflex o de forma voluntària. En un sentit o altre, conté la memòria d'un gest, perquè és allò que en resta de l'acció o voluntat artística i que a la fi ens mostraria una certa circumstància al darrere de la seva aparició. És en aquesta conjuntura que, tal com he apuntat, un error també pot suposar un fet creatiu, i que com que ocorre de forma imprevista en podem treure un «profit artístic».

Pretenc investigar la relació entre l'error i el concepte de residu perquè aquest pot aparèixer mitjançant procediments com la serendipitat; una acció que es basa en trobar possibilitats creatives i noves línies de treball que no estaven previstes. Novament, des de la història de l'art, ens indica com això ha succeït amb èxit; n'és el cèlebre cas la tècnica artística del *dripping* o degoteig que, com a fet residual que considero, es podria haver creat mitjançant l'atenció d'un degoteig inesperat resultant d'un gest erràtic.

¹ Segons José Luis Pardo (2010), la filosofia és un gènere literari que es caracteritza per la pobresa de les seves imatges, això ens fa pensar en la complementarietat de l'art i filosofia.

La percepció de l'error pot evocar a la imperfecció. Com a element aparentment discordant del procés artístic, cal analitzar possibles connotacions estètiques i formals pel que fa a la mateixa bellesa del residu: una idea que es contraposa a concepcions idíl·liques de l'obra d'art com és el cas del cànon apol·lini, que es basa en la perfecció estètica i rebutja la valoració del detall, allò complicat i incert (Bozal, 1996a). Per aquest motiu podríem dir que un fet residual en el procés artístic encaixa més amb el cànon dionisiac, que valora més allò que és caòtic i atzarós. Si bé per a Friedrich Nietzsche (1872) els dos cànons són importants per a establir un equilibri artístic, és possible que aquests aspectes discordants de la creació hagin de tenir un cert ordre i control per a ser articulats dins de l'obra d'art (citats a Bozal 1996a).

Entendre com la imperfecció, en tant que aspecte que s'atribueix al residu artístic, pot contribuir a l'expressió artística com un element estetitzant de l'obra. Aquesta relació sembla evident en la filosofia del *wabi sabi*, que considera la imperfecció com un aspecte estèticament bell. En particular, les característiques més destacables del *wabi sabi* com el desgast, el deslluïment, la contracció, les esquerdes, la degradació o l'oxidació són també propietats que atorgo als objectes residuals. Això serveix per a qüestionar dos aspectes: si aquestes característiques són aplicables per elaborar una tècnica artística, i si aquestes formalitzacions de la matèria podrien afavorir l'obra d'art.

Si bé considero que en l'actualitat hi ha prou artistes interessats en l'aportació del residu artístic (tal com exposaré en el quart capítol), existeixen també algunes tendències que, en efecte, tendeixen a eliminar-lo. Per aquest motiu proposo un lligam amb el concepte de la «hiperrealitat», desenvolupat per Jean Baudrillard al seu llibre *Le complot de l'art* (1997), i el debat sobre l'estètica corporal en l'actual tendència del mercat de la cosmètica i la cirurgia plàstica. En aquest debat, vull afegir l'efecte que produeix l'alta definició de les actuals pantalles tecnològiques que també tendeixen a eliminar les imperfeccions i a definir textures que *a priori* podrien ser irregulars.

Tanmateix, aquest efecte que produeix l'alta resolució que presenta l'actual digitalització de la imatge és una idea que encaixa amb la teoria de Baudrillard de reproduir la realitat d'una forma excessiva i augmentada, perquè crea l'efecte contrari al que es pretén, irreal i virtual. Part de la teoria estètica de Byung-Chul Han (2018), que es recull en el llibre *Die Errettung des Schönen* ('La salvació d'allò bell'), ens pot proporcionar més informació clau en aquesta qüestió.

El cas de l'obra de l'artista Jeff Koons és un exemple que té les característiques de ser un treball hiperrealista (en el sentit que formula Baudrillard), perquè, en-

tre altres coses, ens indicaria una alineació de la seva obra amb les exigències del mercat. D'acord amb Han (2018), si l'experiència íntima i profunda que ofereix l'obra d'art és permesa, en part, per les imperfeccions, no són també residus artístics els elements que canalitzen aquesta una lectura més enigmàtica i humanitzada de l'obra d'art? Per ressaltar aquest fenomen, cal mencionar la idea de «l'estètica de la desaparició» de Paul Virilio (1980), que proposa una reflexió sobre la impersonalitat que en alguns casos pot propiciar l'alta tecnologia en l'àmbit artístic, la qual fa l'ús de la perfecció tècnica com un fi artístic, i no pas com un mitjà. Per acabar, veurem que l'obra de Bertrand Lavier serveix com a metàfora d'aquesta de la idea de l'estètica de la desaparició i que, a més, combina amb certes particularitats estètiques residuals.

1.1

Definició i significat

Busquem la realitat de l'obra d'art per trobar realment en ella el que en ella amaga.

(Martin Heidegger, s. d., citat a Salabert, 1985, p. 11)

Que un residu sigui considerat artístic dependrà de si prové o no d'un procés creatiu, no pas del sol fet d'estar situat en un context artístic. Un element de caràcter atzarós i anecdòtic serà, en efecte, un residu, perquè pot ser sobrant, excedent o indeterminat. Si bé no té un ús clar en la línia principal de treball, pot aportar quelcom nou i creatiu, i, tot i que a vegades no és volgut perquè pot denotar imperfecció o defecte en el resultat final, se'l podria reconsiderar com un element de creació per les seves propietats expressives, estètiques i conceptuals.

Si bé la primera reflexió sobre la seva provenença ens serveix per veure la seva condició d'element artístic respecte a una de comuna, és des d'una perspectiva fenomenològica² que ens pot donar algunes claus més sobre la seva concepció. En el treball *Der Ursprung des Kunstwerkes* ('Origen de l'obra d'art') (1936) Martin Heidegger (2005) reflexiona sobre com cercar l'essència de l'obra d'art, allò més característic que la determina. La seva teoria fenomenològica es pot interpretar com la recerca del residu, que és allò que queda un cop se n'extreu la carcassa de la cosa. Aquesta metodologia consisteix a desprendre l'objecte d'anàlisi de conceptes secundaris per permetre veure el fenomen que es mostra (Concepto, s. d.-a). En la recerca metafísica, el filòsof es proposa buscar el *seing-deing* ('ser-cosa') de la cosa (*ding*, en alemany) per veure'n l'essència i, així, poder-la definir amb certesa³ (Heidegger, 2005).

² La fenomenologia és l'estudi del fenomen de les vivències, les experiències subjectives, els seus correlats i les estructures que els conformen (Concepto, s. d.-a). Si bé aquesta branca de la filosofia és fundada per Edmund Husserl (1859-1938) existeixen diferents tipus de fenomenologies (Concepto, s. d.-b). En la investigació ens basem en la de Heidegger perquè la combina amb l'ontologia, que permet analitzar la substància i la propietat de la cosa, i així veure si el fenomen que s'hi mostra és el seu ser.

³ Cal entendre que en el sentit que Heidegger formula, la «cosa» és des d'un sentit ampli del terme. En alemany *ding* significa *thing*: assumpte general. La cosa en el sentit més restringit de la paraula seria allò visible i tangible, mentre que en el sentit ampli

Si l'origen és allò pel qual una cosa és donada a ser el que és, en el cas de l'obra d'art, cal buscar la seva font, perquè així estarem acostant-nos al món (artístic) i a la seva dimensió única (Heidegger, 1936, citat a Francisco Gómez, 2006).

A la pregunta de si un objecte és artístic o no, crec oportú mencionar algunes de les idees recollides d'Arthur C. Danto en l'assaig *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* ('La transfiguració del lloc comú: una filosofia de l'art') (2002). L'autor pensa sobre com podem determinar la interpretació d'una obra d'art: donat que un dels paradigmes de l'art modern és que la condició artística d'un objecte sigui determinada pel seu sentit, i argumenta que en aquesta operació és suficient que l'artista doni intencionalitat per permetre transfigurar un objecte comú, com seria una caixa de sabó de supermercat (en al·lusió a l'obra d'Andy Warhol), en un objecte artístic. Tot i així, aquesta transfiguració hauria d'establir una relació que incorporés una característica més o menys objectiva.

Per tal que la seva teoria pugui ser útil a la meua hipòtesi, cal relacionar-la amb el paper que el residu artístic podria tenir en la producció artística gràcies a les seves propietats que vinculo amb el seu aspecte estètic i amb la premissa que tota acció creativa genera o hauria de produir un residu, a causa del fet que la seva aparició és generalment incontrolable. Per tant, és important destacar una certa objectivitat del residu artístic com a prova del fet creatiu, perquè considero que, en tant que un esdeveniment imperfecte, és un reflex inevitable de la mateixa dinàmica de treball identificant la meta narrativa de l'obra d'art. Del mateix assaig destaco l'apreciació que C. Danto (2002) fa de la tècnica del *dripping* com a registre pictòric i com a fet vivencial de l'experiència artística, i que podria ser un indicatiu del fet residual i artístic:

En una època anterior, el degoteig hagués sigut un accident o una taca, un signe d'imperícia (una actitud ingènua reinventada pels «mestres» del *graffiti* del metro, els quals els seus ajudants els netegen les gotes, i deprecien a qui permeten que la pintura tingui vida pròpia). Un degoteig és una violació de la voluntat artística que impedeix la funció representativa, i per tant, quan té lloc, immediatament desfigura una pintura, sobretot quan la funció del mitjà és desaparèixer a favor del que es pretén mostrar. [...] Els *drips* són,

és l'esdeveniment o el succés (Encyclopaedia Herder, s. d.). Pels antics grecs el cosmos estava subjecte a un cúmul de propietats que es dividien en la *substantia* i l'*accidens*. En transferir aquestes nocions al llatí, la paraula *coseitatus* (*das Dinghafte*) es va definir com a terme per la comprensió de l'esquema substància-accident (Gómez, 2006).



(Fig. 1) Manuel Eiris, s. t., s. d.

per tant, monuments a l'accident, a l'espontaneïtat, donant a la pintura vida pròpia, tant que podria suposar-se que la funció de la pintura era proporcionar l'ocasió del degoteig. (p. 163)

Aquesta percepció i contribució que l'autor atorga a l'accident plàstic és el que extrapolo i comparo amb el valor del residu artístic en l'obra, ja que l'accident, com un fet residual que no estava premeditat, atorga vida i enigma a l'obra d'art. Aquest mateix argument humanitza la producció artística, perquè seria una metàfora de la impossibilitat de controlar totalment el procés creatiu de forma total i, per tant, podria mostrar la capacitat de sorpresa d'un fet artístic, element que trobo molt necessari a l'hora de plantejar preguntes sobre què és art i com ens pot interpel·lar. Això, per altra banda, i estirant la metàfora, emparenta la creació artística amb la mateixa creativitat biològica, tal com demostra Telmo Pievani (2022) en el seu assaig sobre la imperfecció. La idea de la teoria de C. Danto encaixa

amb la hipòtesi que proposo, en què el fet accidental (exemplificat amb el regalim o degoteig de pintura) és característic de la vivència artística i que, per tant, el residu artístic és identificable amb l'obra d'art.

Artistes com Manuel Eiris semblen posar el focus del seu treball pràctic en aquests principis, pintant sobre suports «bidimensionals», però amb un marcat volum lateral per donar importància a les incidències accidentals que tenen lloc en els laterals del quadre i que, com dèiem, ens semblen importants per atorgar valor artístic a l'obra. El gest d'Eiris sembla incidir plenament en fer visible el residu artístic, perquè de manera excessiva provoca la seva existència i li dona un paper destacat en l'obra (fig. 1).

1.2

El concepte d'allò que és l'infralleu

Moltes coses, per petites que semblin al principi, esdevenen, vistes a la llum del dia, infinitament més grans i més dignes en comparació amb totes aquelles coses que convencionalment es consideren importants.

(Antoni Tàpies, 1971, citat a Stilez i Selz, 1996, p. 57)

Seguint en el marc de la teoria de l'art, convé mencionar el llibre *Bôites* ('Notes') (1980) de Marcel Duchamp, perquè ens proposa un recull de reflexions conceptuals que l'artista va anotar en la seva llibreta d'idees o esbossos fins al 1968 (any de la seva mort), i que poden ser molt pertinents a l'hora d'entendre el significat del residu artístic. La historiadora Gloria Moure (1989), autora del pròleg, explica que «las *boîtes* ('notes' o 'caixes') [...] són un compendi d'escriptura protoplàstica sorgida d'un procés infinitesimal d'instants de desordre, que reuneixen en amorf magma tots els temps interiors del creador» (citat a Duchamp, 1989, p. 11). A l'aclariment de Moure em pregunto: podrien ser els residus artístics fets apareguts d'aquest procés infinitesimal d'instants de desordre?⁴ A més, cal afegir que Duchamp (1989) descriu l'adjectiu *inframine* ('infralleu') com aquell terme útil per definir tot aspecte o característica ínfima, singular, imperceptible de l'obra d'art: una idea que ens remet a la concepció que tenim sobre el residu que resta visible en l'obra, per subtil que sigui.

Podem considerar que un exemple d'això ho trobem en les cèlebres serigrafies d'Andy Warhol, en què la seva reproducció denotaria aquests aspectes infralleus, com les microgotes que, de manera sobrant i atzarosa, s'han generat accidentalment a causa del mateix procés d'elaboració de l'obra. Aquests elements aparentment imperceptibles podrien ser, al meu entendre, un valor afegit a la plàstica «warholiana», uns excedents pictòrics que, d'altra banda, són típics del procés del gravat i la serigrafia.

Seguint amb els apunts de Duchamp, he considerat convenient mostrar alguns dels fragments destacables i en brut que, com a referències, poden ser d'interès-

⁴ Part d'aquesta qüestió ens portarà a analitzar-la més endavant, en el quart capítol, que tracta la mecànica de la residualitat i la relació entre entropia i creació.



(Fig. 2) Andy Warhol, *Marilyn* (díptic), 1962.

per entendre la conceptualització del terme *infralleu*. La lleugeresa conceptual a què em remeto algunes d'aquestes idees les trobarem més endavant, en el segon capítol, tant en la mateixa obra plàstica de Duchamp com en altres artistes:

1- Lo possible és / un infralleu -- / La possibilitat de que varis / tubs de colors / arribin a ser un Seurat és / l'explicació concreta / d'allò possible com a infralleu (Duchamp, 1989, p. 20-21).

21- Ombra projectada / de rebuig / infralleu Impresió tipus / foto / etc. (Duchamp, 1989, p. 20-21).

26- (...) canvi de tela d'una pintura (operació que pot / servir en l'explosió dels infralleus) (Duchamp, 1989, p. 26-27).

36- Els bafs – sobre les superfícies polides (vidre / coure / infralleu) es podria dibuixar i potser bufar de nou / a voluntat que aparegui un dibuix / al vapor de l'aigua (o un altre) (Duchamp, 1989, p. 130-131).

L'apropiació i la reproductibilitat residual

La imatge no pertany a qui la fa sinó a qui la utilitza.

(Jean Luc Godard, s. d., citat a Fontcuberta, 2016, p. 56)

Si bé Duchamp ens proposa explorar els límits de l'art a partir d'allò que anomena *infralieu*, la seva idea ens fa reflexionar sobre si certs elements residuals del camp de l'art tindrien també valor en contextos aliens. En aquest sentit, l'assagista Agustín Fernández Mallo s'aproxima a aquesta valoració, encara que ho fa a partir de la reflexió sobre l'encaix del residu comú en l'àmbit cultural i artístic, perquè defensa que representa un material útil per a la pràctica creativa. Aquesta idea està recollida en el seu assaig *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018), del qual en vull destacar el següent text:

Residu (del llatí *re-sidere*) [...] La paraula residu posseeix una connotació doblement activa: testimonial en tant que informa de l'origen, i netament creadora en tant que sense ell no podria produir-se una obra nova [...] Aquests dos punts són el nou sentit que els és donat per l'operació mateixa de l'apropiació, i el residu que roman de l'estat anterior i que, com hem dit, sempre ha d'existir com una constant en el procés (p. 217-218).

El residu, doncs, es pot entendre com una entitat autònoma que permetria generar un nou punt de partida si se'n fa un ús, un sentit que s'adequa a l'acció de la reutilització. Per altra banda, tal com apunta Fernández Mallo (2018), en el procés creatiu sempre ha d'existir una constant en el procés que a la fi li permeti ser productiu; per tant, direm que si aquest residu sorgit de la pràctica artística el tornem a col·locar en el procés de treball, podríem valorar la possibilitat que novament generi més residus artístics.

Aquesta mecànica és la que entenc per residualitat: un procés més o menys cíclic que enriqueix el mètode de treball, dona ales a la creativitat i aporta noves idees. Si bé en el quart capítol proposaré una amalgama d'artistes contemporanis que exemplifiquen aquesta idea i amb més detall, vull introduir aquesta idea a partir de l'obra de la sèrie *Permanecer (to remain)* (2023) o *Residuos* (2023) (fig. 3 i 4) de l'artista Mercedes Mangrané. Concretament, aquestes pintures estan realitzades mitjançant el residu de l'excedent pictòric que



(Fig. 3) Mercedes Mangrané, *Residuo V*, 2023.

prové de la producció d'altres sèries d'obres anteriors com *Sonorographies (Ecografías)* (2022) (fig. 5).

Considero que el gest s'emmarca en el procés de residualitat que proposo, ja que la resta de pintura que queda sobrant és adherida en nous papers per tal d'aprofitar el restant de càrrega pictòrica que produeix la tècnica de l'*impasto* ('massa', 'pasta', 'mescla' o 'acordament', en català) o altres procediments similars. Tanmateix, el recull del gest del descart propicia noves obres que, a la vegada, poden crear més romants, generant així restes de les restes. Tal com apunta Mangrané, «en els papers es recull aquella resta que no vol acabar desaproveitada» (2023), un procés que en el full de sala de l'exposició «Resta» (2023) realitzada a la Galeria Espai 19 es detalla de la següent manera:

A la taula del taller —que faig servir com a paleta—, acostumo a tenir papers a prop sobre els que diposito la resta sobrant de pintura de l'espàtula. El gest repetitiu de la decantació em porta a considerar els papers i començar jocs, composicions mínimes més enllà de l'atzar. [...] Les restes sobrants contenen l'energia —la paleta de color o el germen— de les primeres composicions. Un final que remet a un inici (Mangrané, 2023, citat a Espai 19, 2023).

Veiem que en la descripció d'aquest procés succeeixen diferents factors que porten a Mangrané a valorar les possibilitats creatives del residu que es va generant en la mesura que treballa. Per concretar el concepte



(Fig. 4) Mercedes Mangrané, *Residuo VIII*, 2023.

d'aquest sistema de treball, proposo resumir-lo de la manera següent: el residu (artístic) que apareix en la pràctica de l'art, com a nou fragment sobrant, desbordant, excedent o imperfecte, té la particularitat de ser un nou aspecte de la creació perquè permet introduir-se en la producció amb l'objectiu de dinamitzar l'expressió i el llenguatge plàstic, i de suggerir noves idees en la línia de treball.⁵ Aquest fenomen és el que podríem equiparar amb el que Fernández Mallo (2018) anomena *reproductibilitat residual* i que, d'acord amb ell, es caracteritzaria per com l'ús del residu tendiria a multiplicar-se mitjançant un procés de fragmentació i translació.

Per exemplificar-ho proposo l'anàlisi de la sèrie d'obres *Decoupage* (1941) d'Henri Matisse. Hi podem observar com cohabitaven formes tant negatives com positives, així com diferents fragments originats probablement com a sobrants dels dibuixos que realitzava amb els retalls. Es pot dir que, des de la tècnica del *collage*, tot allò que retallava era susceptible de ser usat i aprofitat (fig. 6). A diferència del que es podria pensar, en retallar un element, el seu fragment negatiu no semblaria aportar res més, perquè com aspecte sobrant o deixalla podria no interessar-nos; però en el cas de Matisse, veiem que les formes es repeteixen com a fragments

⁵ Aquest fenomen ens recorda a la idea de l'*ad infinitum*: una locució que significa 'fins a l'infinit' i que descriu un procés repetitiu i sense fi.



(Fig. 5) Mercedes Mangrané, *Ecografia II*, 2022.

positius i negatius indistintament, i es pot suposar que fins i tot podria haver tornat a retallar algunes parts restants, aprofitant noves formes que suggerissin part de l'imaginari tan característic dels seus *collages*, i multiplicar així les possibilitats artístiques de la tècnica en donar més complexitat al treball.⁶

La reutilització de materials i formes com a mètodes creatius posa en èmfasi la potencialitat d'aquells elements susceptibles a ser subestimats. Tanmateix, l'actitud d'aprofitament ens fa pensar en el concepte de reciclatge i de l'apropiació. Nicolas Bourriaud (2004) argumenta que l'actitud apropiativa de continguts culturals és adient a la creació i tan necessària com ho seria l'aprofitament de la materialitat residual, un aspecte que caracteritza la postmodernitat degut a l'alta producció de mercaderies culturals, objectes provinents de l'àmbit del consum ordinari. Aquesta qüestió porta a Bourriaud a defensar l'apropiació com un mètode creatiu que permet aprofitar el que ja es té, una actitud que, per altra banda, qüestiona la noció d'autoria i originalitat, ja que s'apodera de l'element, imatge o contingut.

⁶ En l'àmbit musical el *Triple concert* (1803) de Beethoven també incorpora fragments rebutjats del que anava a ser la seva primera elaboració. Per George Steiner (2002) la incorporació d'aquests fragments a l'obra final del músic neix a partir de la comprensió i transformació dels intents i les possibilitats.



(Fig. 6) Henry Matisse, *Le Lanceur de Couteau, from jazz*, 1947.

Tot i que en la modernitat hi ha exemples d'artistes que han fet ús de l'apropiació de manera creativa, és en la postmodernitat quan aquest recurs ha tingut més força. En el context artístic de finals dels anys setanta, la pràctica de l'apropiació va ser força generalitzada a causa de la crisi que l'art patia després de l'estancament del conceptualisme. Això respon al que Jean Baudrillard (2012) argumenta, que s'havia arribat en un punt de paràlisi i que, per tant, no quedava més remei que utilitzar els residus i restes del passat. Per a alguns artistes, la pràctica de l'apropiació suposava una reafirmació de la creació davant de la sobreabundància de mercaderies culturals, però també permetia reanimar aspectes artístics que havien quedat obsolets.⁷

En l'exposició «Pictures» (1977), a cura de Douglas Crimp, realitzada a l'Artist's Space de Nova York, es van mostrar obres amb contramissatges no subordinats a l'establishment visual (Fontcuberta, 2016), treballs realitzats amb imatges apropiades de fotografies publicitàries, televisives i cinematogràfiques, però també de la història de l'art. És el cas dels treballs de Sherrie Levine de la sèrie *After...* (1987), en què el procés de treball consistia a agafar obres cabdals d'artistes masculins del s. xx per realitzar-ne petites modificacions.⁸ Tot i que aparentment no tenien gaires

⁷ En motiu d'aquesta reflexió, em sembla convenient recordar que ja mig segle abans, Walter Benjamin (2004) argumentava que l'artista modern era semblant a un drapaire o col·leccionista de residus, perquè part de la seva tasca creativa és separar i classificar totes aquelles restes que han anat quedant de la història. Inspirat per l'obra *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, Benjamin crea la teoria de «l'àngel de la història», per parlar de l'esdevenir històric a partir de tot allò que l'àngel ha anat deixant enrere en forma de ruïnes de la civilització que, alhora, revaloritzen el passat com a part important de la idea de progrés.

⁸ Per Daniel Soutif (1992), aquesta sèrie és considerada un «After Benjamin», ja que apropiant-se de les obres d'artistes històrics els fa perdre l'aura (citat a Guasch, 2007).

diferències perceptives respecte als models originals en què es basaven, l'autora considerava que el seu treball suposava una creació completament nova, perquè el moment en què ella les havia creat no tenia el mateix context històric que l'original (Speidel, 2024).

En l'actualitat, la metodologia de l'apropiació s'ha vist renovada mitjançant la postfotografia; una pràctica que fa ús de recombinació i acumulació de continguts audiovisuals provinents de la circulació de fotografies a internet, a les xarxes socials i als dispositius mòbils. Creadors com Joan Fontcuberta o Jon Rafman han fet ús d'imatges preexistents per generar nous metarelats entorn de la pròpia fotografia i el seu nou rol. Tenint present que aquests continguts poden ser imatges disponibles i d'autoria coneguda, m'interessa investigar sobre l'ús d'aquelles altres que ja no es poden trobar fàcilment, ja sigui perquè han quedat apartades per haver estat «consumides» o perquè han estat descartades per diferents interessos. En aquests casos crec pertinent parlar d'imatges residuals», perquè són continguts marginals que estan fora de l'aparent visibilitat digital. La relació amb la imatge residual i l'ús de l'apropiació com a tècnica creativa podrien ser definides com un residu que emergeix i es converteix en una imatge supervivent del substrat profund de la cultura, degut, tal com exposa Ingrid Guardiola (2019), a la seva naturalesa desfasada i marginal. En el tercer capítol analitzaré aquesta nova condició de la imatge en l'esfera digital, en el qual també veurem l'existència d'una certa relació entre la seva naturalesa residual i aquells aspectes que la podrien condicionar.

En definitiva, una de les convergències entre l'ús de deixalles en l'art i l'ús dels residus artístics en l'art estaria en la voluntat regeneradora i creativa que impulsa ambdues pràctiques. Tot i que al fet d'utilitzar un residu artístic provinent de la producció artística no se li atorga exactament un caràcter apropiatiu, en el sentit que Bourriaud formula sobre l'ús de residus comuns en l'obra d'art, no descarto que hi puguin haver artistes que s'aprofitin de residus artístics aliens a la seva producció.

1.4

La improductivitat i el profit de l'excedent

*Llavors em vaig dir: prou de pintar, prou d'art!
I després vaig dir: he de fer servir totes aquestes coses,
tintes i aquarel·les per poder-les tirar. Podria haver-les
tirat plenes, però vaig dir: al dimoni amb això, faré una
pel·lícula. Les vaig tirar per la banyera. [...] No havia
embrutat res, i malgrat això, havia fet un quadre.*

(Andy Warhol, s. d., citat a Molina, 2013, p. 174)

Si els residus poden ser revaloritzats en l'art, aquest mateix impuls pot fer que l'artista faci ús del temps perdut o desaprofitat en un recurs creatiu. En l'actualitat, la pèrdua o desaprofitament del temps denota improductivitat, perquè suposadament no genera res. Com que el temps és rendibilitzat econòmicament, perdre'l està mal vist, perquè va en contra de la lògica capitalista. Quan aquest concepte, en canvi, l'apliquem en l'art, veiem que pot ser profitós, perquè es produeixen contrapartides que en alguns casos són semblants a residus artístics.

Un exemple d'això es troba a la mostra «Sooooo lazy. Elogi del malbaratament» (2020) comissariada per Beatriz Escudero i Franceso Giaveri al CaixaForum de Barcelona, on vaig poder veure les possibilitats creatives del malbaratament de material que paradoxalment pot propiciar la inactivitat. La mostra partia del llibre *La parte maudite* ('La part maleïda') (1976) de Georges Bataille, en el qual l'autor reflexiona sobre la importància de l'excedent i el malbaratament d'energia i recursos com a símbol d'improductivitat, una estratègia que paradoxalment pot fer créixer i desenvolupar les societats. La teoria de Bataille (2007) és que el creixement econòmic sense límits genera excedent, i per fer-ho rendible, ha de ser dilapidat per obtenir-ne una contrapartida⁹ (citat a Giaveri i Escudero, 2020).

⁹ En les societats primitives, el malbaratament tenia una funció social anomenada *potlacht* ('regal'): un concepte que exemplifica l'ús que es feia de les riqueses excedents que algunes societats oferien als rivals per tal d'obtenir un prestigi determinat i establir un ordre de poder, sotmetent així el rival si no responia amb un *potlacht* més generós (Bataille, 2007). En la societat capitalista un dels usos que té l'excedent és donar prestigi a l'individu o grup que l'utilitza, per exemple, realitzant festes, espectacles o comprant articles de luxe.



(Fig. 7) Ignasi Aballí, *Malgastar*, 2001.

En el procés artístic, en canvi, l'excedent també pot ser utilitzat de forma profitosa; per exemple, els elements sobrants que han quedat del procés, com hem vist en el cas dels *collages* de Matisse. En la pintura els excedents ocasionats per desbordaments de massa pictòrica formen detritus pictòrics. Aquests fets que poden semblar improductius poden complementar el llenguatge artístic, suggerint noves possibilitats plàstiques més enllà del previst. Per Jacques Derrida (s. d.), allò excessiu sobrepassa allò conegut perquè ho desborda, sent un nou postulat, una nova significació¹⁰ (citat a Molina, 2013). És, doncs, l'excedent, en tant que un excés de material, una forma expressiva del procés creatiu? La tècnica artística de l'*impasto* en podria ser un exemple, ja que, a vegades, pot ser produït de manera involuntària a causa de la consecució de diferents traços i taques en forma de capes denses de pintura. Quan això ocorre, es pot modelar tant amb pinzell, amb paletina com amb els propis dits. A més, una vegada l'*impasto* queda sec, proporciona diferents graus de textura i aporta volum al quadre.

Tornant a l'anàlisi de la mostra «Sooooo Lazy. Elogi del malbaratament», la instal·lació *Malgastar* (2001) (fig. 7) d'Ignasi Aballí utilitza la pintura de forma «incorrecta» (Giaveri i Escudero, 2020) deixant assecar dinou pots de pintura blanca, d'aquesta manera, fa present la improductivitat del temps. L'operació consistia a utilitzar

¹⁰ Derrida (1961) defineix l'excés com allò que és inaudit, singular i no-determinat perquè desborda la totalitat de l'existent (citat a Rodríguez, 2007). Tanmateix, cal considerar que el terme *excés* prové de la terminologia d'*èxtasi* perquè segons Camille Dumoulié (2011), «l'excés és una situació que brota fora de si, és una sort d'èxtasi» (p. 263) i, per això, podem entendre que l'excés, en l'àmbit artístic, pot esdevenir més una experiència qualitativa que no pas quantitativa; concretament i d'acord amb Dumoulié (2011), una experiència dels límits.



(Fig. 8) Alberto Gil Casedas, detall de l'obra 147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco, 2016.

tots els diners que se li havien atorgat en la subvenció per comprar el màxim de pintura possible i no fer res amb ella, deixant que la pintura s'assequés i invalidant l'ús per al qual havia estat concebuda, una acció que, en efecte, va permetre produir un residu que constitueix el conjunt de l'obra artística.¹¹

Una altra obra de l'exposició en què s'incideix més sobre el concepte del malbaratament és 147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco (2016), de l'artista Alberto Gil Casedas. La instal·lació consisteix en un conjunt de quatre papers en blanc amb dibuixos en blanc i cinc pots de vidre amb les restes de llapis blanc que s'han fet servir per portar a terme l'acció (fig. 8). Concretament, per elaborar aquesta obra, l'artista ha dibuixat amb un llapis d'aquest color durant un temps equivalent a cinc jornades laborals (40 hores) que, voluntàriament, ha decidit realitzar en diumenges, ja que és un dia de descans (Giaveri i Escudero, 2020). Així, el seu temps de producció és representat gairebé de forma invisible a partir d'una acció que visualment no en deixa gaire constància: un

¹¹ Duchamp també atorga a l'excedent una importància conceptual en relació amb la pròpia significació d'obra d'art. Per ell, el «coeficient d'art personal» és la interpretació subjectiva que es fa de l'objecte, un excedent incontenible, que permet que la pròpia condició de mer objecte transcendeixi per esdevenir objecte artístic (Robinson *et al.*, 2010).

gest artístic que és un contrasentit, perquè entrellaça el dia laboral amb el de descans (Gil Casedas, s. d.).

Si bé en els papers és on, conceptualment, es pot fer més «visible» aquesta improductivitat, és en els residus que ha generat l'acció del dibuix en blanc, la forma material, allà on es percep més la dilapidació del temps. Així, el fet de mostrar les sobres de l'acció, al costat dels papers, ens fa pensar que el residu és el que queda en primer pla i, si bé el principal motiu és abordar la improductivitat del temps mitjançant el dibuix en blanc, són les restes residuals de l'acció el que, en última instància, semblen completar l'obra. Per Giaveri i Escudero (2020), tot plegat és una no representació i una no narrativa en la qual l'artista ha volgut desapropiar el seu temps d'oci amb la finalitat de parodiar la ritualitat i la dedicació del temps de treball com a un resultat de l'absurd i la infructuositat.

1.5

L'empremta inconscient

Tal com hem vist, les sobres que resten de processos artístics basats en la improductivitat del temps ens suggereixen una materialitat residual que actua com a testimoni i presència de l'acció artística. Aquesta materialitat, que sovint es considera accessòria o residual, pot esdevenir un element que comporta un significat profund sobre la memòria o la identitat. Així, el residu també es pot contextualitzar amb la noció d'empremta.

La presència de l'empremta indica la marca d'un temps passat i quan és present en una obra d'art pot contenir la memòria d'un gest, del procés artístic o, en definitiva, del mateix acte creatiu. Si bé podem entendre per empremta tota marca que, de manera involuntària, ha quedat adherida en l'obra mitjançant la mateixa inèrcia del procés creatiu com, per exemple, la petja de les pròpies mans, d'acord amb George Steiner (2002) qualsevol traç o taca de pintura en el procés de construcció de l'obra, per lleu i críptica que sigui, es pot considerar un vestigi de la identitat de l'artista. No obstant, la seva existència podria remetre a l'inconscient de l'artista i requereix a l'espectador una voluntat per comprendre'l (Didi-Huberman, 2004, citat a Vindel, 2011).

La tesi doctoral *Atemporalitat i persistència de l'empremta en l'acte creatiu* d'Eva Vila Pou (2018) raona sobre l'empremta en el camp de l'art i tracta diferents idees que considero molt pertinents per a la nostra investigació. Per Vila (2018) l'empremta és, efectivament, molt representativa de l'àmbit artístic perquè l'acció que el cos fa per pressió a l'hora d'incidir o gravar una marca en un suport, ja esdevé una empremta identificativa del gest artístic i, per tant, n'és testimonial. Vila desglossa la importància de l'empremta al llarg de la història de l'art, dividint l'estudi en dues parts: l'empremta conscient i l'empremta inconscient.

L'empremta conscient deriva de la necessitat de deixar una petja que perduri en el temps; és tot allò que un cos grava per pressió sobre un suport, sigui dibuixant, pintant, esculpint o imprimint. En canvi, l'empremta inconscient té a veure amb aquella marca que, de manera imprevista, genera sorpresa i fascinació. Tot i que totes dues formes poden ser residus, perquè per Vila (2018) «una empremta és, doncs, el residu d'una acció» (p. 39), és en la defini-

ció d'empremta inconscient que es veuen més analogies amb la definició de residu artístic, a causa de la seva condició accidental pròpia del procés creatiu. Cal considerar que la diferenciació que Vila fa entre l'empremta conscient i l'empremta inconscient ens pot fer reflexionar sobre la possibilitat d'establir una distinció entre un residu artístic intencionat i un de no intencionat, tot i que, en última instància, ens caldrà veure si les dues formes poden ser complementàries per enriquir el procés de treball.

Així, doncs, la proliferació de l'empremta en l'art és deguda a la seva capacitat heurística (Vila, 2018) perquè porta a pensar en les múltiples aplicacions creatives que pot tenir. Entenent que l'empremta inconscient és un residu inesperat de l'acció, podríem concloure que el residu artístic també tindria les mateixes atribucions.

Un altre aspecte que Vila (2018) aborda en la seva investigació és el mètode d'anàlisi de la imatge de Georges Didi-Huberman, perquè basant-se en l'observació minuciosa de l'empremta es poden trobar les claus per interpretar certes voluntats creadores que hi pugui haver al darrere de la seva aparició. Mitjançant la capacitat descriptiva que ofereix la mirada cap l'objecte, ens permet experimentar el significat de l'empremta més enllà de la seva materialitat. Aquest mètode basat en una atenció minuciosa de l'obra permet analitzar una petja pictòrica accidental o marca residual que indiqui un aspecte conceptual i sensible a partir de la «presència de l'absència», atès que fa visible aspectes que han quedat de l'acció creativa.¹²

La principal de les atribució que atorgo al residu artístic en relació al concepte de l'empremta és la seva identificació amb el procés artístic. A més, si el significat d'empremta porta implícit el testimoni d'un inici (Parralo, 2006), el residu artístic també el posa de manifest, atès que és una resta que ha quedat i que materialment ha emergit. Considero, doncs, el residu artístic com una empremta, una forma de vestigi perquè fa visible allò que l'artista generalment no tenia previst i que, si bé *a priori* podria obviar, no deixa de ser un fet testimonial del procés artístic, ja que en desvela part del seu caràcter enigmàtic. En aquest sentit, el residu artístic podria ser aprofitable per presentar allò que no és visible i que Adriana Espinoza (2020) anomena la *presència de l'absència*.

¹² Gràcies a la proposta de Vila (2018) d'equiparar l'empremta amb el residu d'una acció, es pot pensar en una possible classificació del terme del *residu artístic*, que proposaré com a «provocat» o «no intencionat». La seva determinació en dependrà en la mesura que el vulguem permetre i utilitzar, una idea que la desenvoluparé amb més profunditat en el quart capítol.



(Fig. 9) Eva Vila, *Diari de taller*, 1997.

En l'art contemporani es pot veure aquest tipus d'empremta, perquè sobretot, ensenya metafòricament allò que ja no hi és. Un exemple d'això seria l'obra *Diari de taller* (1997) de la mateixa Eva Vila (fig. 9).

Es tracta d'una compilació de papers de Manila amb màcules rebutjades del taller de gravat de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona durant el curs 1996-1997 (Ed13l, s. d.). Inicialment, el paper de Manila és posat per sobre del paper que es grava o sota de la planxa calcogràfica amb la intenció de mantenir net el feltre i la platina del tòrcul a l'hora de gravar, però el seu pas continuat pel tòrcul propicia una acumulació d'empremtes damunt la seva superfície, fet que el pot convertir, de manera metafòrica, en un diari de taller en el qual es mostren les accions dutes a terme. Mitjançant l'evidència de taques i rastres pictòrics, uns sobre les altres, de forma poètica se'ns mostra un registre de l'activitat característica propi del procés artístic. L'obra és un llibre d'artista que recopila el que entenc com un conjunt de residus artístics provinents de l'activitat dels diferents estampadors que de manera anònima han generat aquest document visual (Vila, 2018).

1.6

L'error com a fet creatiu

Els errors són els portals del descobriment.

(James Joyce s. d., citat a CC/Magazine, s. d.)

Els papers de Manila, amb macules rebutjades i empremtes acumulades, exemplifiquen com els residus produïts del procés de creació del gravat poden ser transformats en un registre poètic de l'activitat de taller. Aquesta revalorització dels residus, concretament en forma d'empremta eventual, es pot relacionar amb la manera com l'error també pot ser un element profitós per transmetre l'experiència estètica. La lògica ens fa pensar que un error és un aspecte accidental perquè rau en el fet que a pesar de no voler errar ens podem equivocar igualment, tot i que també pot succeir que, sabent que ens equivoquem i on fallem, ho fem igualment perquè ens agradi experimentar amb la circumstància (Pievani, 2022). Provocar l'error pot ser un mètode d'investigació i, tot i ser ben conegut el mètode de l'assaig/error per obtenir resultats, en qüestions artístiques podem valorar que l'error sigui el resultat final.

Talment com un residu, un error en l'àmbit artístic esdevé una marca, un fet estètic que ens pot atraure per la seva singular bellesa, perquè d'acord amb Steiner (2002) li confereix una novetat i una atemporalitat a l'obra. Per validar-lo com a valor plàstic en el moment que ocorre, cal utilitzar la intuïció i el bagatge cultural per determinar si podria nodrir el llenguatge artístic i si finalment ha d'acabar formant part de l'obra. En aquest sentit, Richard Sennett (2009) apunta que els errors s'haurien de tolerar i no minimitzar-los, perquè són fets estratègics que tenen la capacitat de millorar allò que fem, ja sigui per la seva contribució expressiva i enigmàtica al discurs de l'artista o per reflexionar sobre el treball que estem duent a terme i ajudar-nos a tenir un judici sobre el que fem.

Altrament, un error també pot originar un nou punt de partida, perquè succeeix quan ens trobem bloquejats i la seva reconsideració ens pot obrir un nou camí inexplorat. És conegut que molts invents moderns com la penicil·lina, la Viagra o la dinamita han estat descoberts per error, perquè de forma accidental han ocasionat «casualitats trobades» que podien tenir aplicacions interessants. Segons la RAE, la *serendípia* ('serendipitar', en català) significa 'troballa valuosa

que es produeix de manera accidental o casual' (Reial Acadèmia Espanyola, s. d., accepció 1). Per tant, es produeix quan estem buscant alguna cosa diferent: una relació entre l'atzar i l'error pot ser fructífera en la mesura que ens proposem aprofitar els imprevistos que van apareixent.

En l'àmbit artístic la serendipitat no és una mera suggestió, és una habilitat que combina la casualitat amb l'experiència adquirida i pot ser entrenada per reforçar el seu propòsit (Mecozzi i Van Dijk, s. d.). Per exercitar-la es requereix una pràctica més o menys continuada, en la qual la concentració i l'observació de l'entorn són importants per detectar allò que ens cridi l'atenció. Si bé els residus artístics poden ser aquells aspectes del procés de creació que estan fora del nostre control, igual que un error, podem dir també que neixen de la serendipitat. La serendipitat pot servir com a procediment per detectar-los i provocar-los, i permet convertir fets residuals en aspectes complexos i d'interès.

Per Margarita Becedas i Oscar Lilao, investigadors de la Biblioteca General Històrica de la Universitat de Salamanca, els objectes trobats entre els llibres antics com ara factures, marca de pàgines, estampes, bitllets caducats de loteria, invitacions a actes socials i tot allò que es podria entendre per residus, els podem anomenar *serendípies*, perquè són elements residuals que s'han trobat de manera casual, tenen un valor documental i arxivístic no esperat, i no pretenen sobreviure al pas del temps (Becedas i Lilao, 2022). Tanmateix, en els llibres també es poden trobar residus artístics serendípics: en són exemples les marques de lectura i d'ús que formen part dels llibres, com ara dibuixos, anotacions marginals, ratllades, marques de goma i subratllats.

Aquest punt de partida és el que sembla interessar a l'artista Farrés Duran a l'hora de col·leccionar aquests diferents elements residuals. Arran de treballar en la llibreria El Siglo, Farrés Duran va anar recollint fins a 2.500 targetes, postals o notes de tot tipus que havia trobat dins dels llibres. Aquest material li va servir per realitzar l'obra *Le gustaba cenar un exquisito sandwich de jamón con zumo de piña y vodka frío* (2015), en què es feia palesa una certa obsessió per aquests detritus del món del llibre. Disposats en la taula de la capella de Sant Roc, on es va exposar, es podien entendre com un arxiu de residus impresos i troballes que, com que estaven acumulats i presentats de manera ordenada, adquirien la importància gairebé com un objecte de col·lecció.

En general, la fecunditat de l'atzar i l'ús del procés de la serendipitat ha obert molts processos creatius al llarg de la història de l'art. En l'art modern veiem com el dadaisme és el moviment que segurament aprofita

més aquest recurs. John Cage i els artistes de Fluxus treballen conscientment sobre l'error com a possibilitat creativa que permet que factors externs incideixin en el procés de producció de l'obra. En l'àmbit estricte de la pintura, un dels exemples més icònics serien els *dripping* que va desenvolupar Jackson Pollock l'any 1947, observant, possiblement, el degoteig que té lloc de forma accidental en les seves primeres obres figuratives.¹³ Això el va portar a crear una tècnica pictòrica basada en l'error voluntari i premeditat. També aboca la pintura directament, incidint en el fet fortuït que podria suposar la caiguda accidental d'un pot de pintura. Aquest procés és el que, en definitiva, el pintor expressionista fa de manera controlada i, com a conseqüència, trenca amb el model tradicional de la pintura de cavallet. La pregunta que em formulo davant d'aquest cèlebre descobriment és si es podria considerar la tècnica del *dripping* deutora d'un residu artístic del procés, una interpretació que ens conduiria a entendre com l'error és un fet residual de la pràctica creativa.

Kathryn Schulz (2015) proposa percebre l'error com un fet optimista enfront de la visió pessimista que se li atribueix. La interpretació pessimista de l'error crea una intolerància respecte a l'errada i, per tant, no és aprofitable sinó rebutjable, però l'error optimista produeix desconcert, sorpresa, fascinació i excitació, com si es tractés d'una troballa; un aspecte que, com apuntava en l'exemple de Pollock, en l'àmbit de la creació seria característic de la significació que nosaltres atribuïm al residu artístic. Així cal entendre que el vincle entre l'error i l'art no està en la seva reprimenda sinó en el seu possible encontre, perquè aguditza la imaginació i la creativitat i permet generar un nou relat en la mesura que el sapiguem aprofitar (Schulz, 2015).

¹³ Tot i que aquest descobriment s'atribueix a l'artista nord-americà, fonts com la de Miguel Calvo (2016) sostenen que aquest va ser un plagi que va fer a l'artista Janet Sobel, la qual també feia servir la tècnica del degoteig en la seva obra de caràcter expressionista durant els anys quaranta. Tot i que existeixen altres precedents notables en el surrealisme, o com veurem més endavant, en el segon capítol, en l'obra gràfica de Victor Hugo.

La bellesa de la imperfecció

L'art sorgeix de fracassos i necessitats que tenen els artistes de dominar la dificultat de ser un mateix.

(Louise Bourgeois, 1982, citat a Stiles i Selz, 1996)

La imperfecció no significa que no es busqui l'excel·lència. Vol dir saber veure allò que hi ha al darrere del que es representa o es vol dir.

(Carles Hac Mor, s. d., citat a Mar Forcada, s. d.)

Si l'error ofereix noves perspectives creatives és perquè pot desafiar els cànons tradicionals de bellesa i perfecció a partir de la imperfecció que denota. Per abordar la bellesa de la imperfecció en l'obra d'art cal saber primer què es pot entendre per «perfecció estètica». S'entén aquest concepte quan certs aspectes artístics s'adeqüen plenament a un canón artístic concret.¹⁴ Un dels exemples més característics el trobem en l'època clàssica amb el canón apol·lini¹⁵, que es basava en un model de percepció centrada en la perfecció de les formes. Marcat pel pensament platònic, aquest canón presentava una imatge ideal i finita de l'ésser humà amb el propòsit d'abstreure la subjectivitat de la percepció de realitat. Aquesta concepció estètica pretenia imitar la naturalesa per mantenir-hi una relació directa amb la racionalitat més gran possible. Presentar la realitat amb versemblança hauria de significar expressar certa imperfecció, ja que si observem la naturalesa amb deteniment, veurem que és fragmentada i amb formes irregulars, malgrat que tots els elements que la componen actuen gairebé de manera unitària.¹⁶

¹⁴ Un canón artístic estableix una relació i consens entre artistes i obres que, formant part de la cultura, en un context determinat, reafirma uns paràmetres per definir una estètica en qüestió. Els cànons també existeixen per posar llindars i ser recomanacions que es poden seguir o qüestionar (Assunción *et al.*, 2008).

¹⁵ Referent al déu Apol·lo, el canón apol·lini es relaciona amb la mesura, la llum, la claror, la nitidesa i la racionalitat; pels grecs el cosmos és un sistema ordenat que es pot conèixer mitjançant el *logos* o la raó.

¹⁶ Podem observar aquesta idea en el paisatge natural de forma evident, per exemple en aquells indrets salvatges on veiem deteriorament i descomposició de diferents elements que la componen.

El motiu pel qual els grecs fugien de la imperfecció és perquè la relacionaven amb el desordre, però la imperfecció no necessàriament n'ha de ser sinònim, perquè quan una imperfecció és volguda, podria adquirir un cert ordre i equilibri estètic. Així, doncs, considero que l'ordre és fonamental per tal d'articular la imperfecció i poder-la considerar bella. Per exemple, en la disciplina de la música, una nota dissonant rere una altra en una improvisació de jazz, pot aportar ritme i harmonia.¹⁷ En el cas de les arts visuals podria posar com a exemple l'obra de M. Romero, perquè fa ús del desordre del seu taller per produir singularitats i dinàmiques de treball en el procés artístic. En el seu treball posa l'atenció en el mateix procés creatiu de la pintura, en la qual fa una recerca constant dels esdeveniments inèdits i residuals que poden succeir en el moment de la creació. Per això, l'espai de treball és un factor important en la seva metodologia, no només perquè sigui la ubicació on produeix l'obra d'art, sinó que l'aparent desorganització de papers, elements i obres sense acabar que s'hi poden trobar, concretament, en el terra, actuen com a elements latents de construcció del seu corpus de treball (fig. 10). És per aquest motiu, que l'aparent caos que es pot trobar en el seu estudi funciona, de manera fructífera, com un mètode de treball que alhora capta tot tipus d'imperfeccions i, per tant, de residus artístics, atès que els elements que resten en la superfície del seu estudi actuen com a objectes que copen el registre d'activitat, aquella part més essencial del procés creatiu que descriu així:

Treballo amb la reducció i l'essencial, amb la simplicitat i el silenci visual com a alternativa a l'ús vertiginós de la imatge actual. Intento fugir de la velocitat que caracteritza el nostre entorn i generar espais de pausa i reflexió. La pausa com a alternativa. La pausa parlant de pintura. La pintura parlant de pintura. (M. Romero, s. d., citat a Digallery, s. d.)

En la seva obra també s'observen esbossos que ha fet servir per l'elaboració d'un projecte i que, mitjançant el *collage*, l'artista decideix convertir-los en elements compositius. Tanmateix, el factor accidental de la pintura els hauria pogut tacar i això els converteix en objectes potencialment expressius (fig. 11 i 12). El mateix sembla passar amb les teles i obres no acabades que es troben pel seu estudi, ja que també semblen haver sigut esquixades o inclús trepitjades, amb la seva petja com un valor afegit de l'obra (Digallery, s. d.).

Tornant a la idea clàssica de bellesa, per identificar tot allò que era caòtic els grecs parlaven del canón

¹⁷ Apol·lo també és el déu de la música, però en el sentit del virtuosisme i el control i no pas de la improvisació com ho seria Dionís.



(Fig. 10) Manuel M. Romero, detall de l'estudi de l'artista, s. d.

dionisiac;¹⁸ un concepte que s'oposa al cànon apol·lini. En l'obra *Die Geburt der Tragödie* ('El naixement de la tragèdia') (1872), Nietzsche divideix l'art grec entre el dionisiac i l'apol·lini, dos impulsos que perviuen al llarg dels períodes arcaic, clàssic i hel·lenístic. Pel filòsof alemany el contrast en les manifestacions artístiques significava dues forces creadores complementàries, i eren atributs necessaris perquè una obra fos equilibrada (citat a Bozal, 1996a). D'acord amb l'autor, l'art ha de poder embellir la vida, però no des d'una percepció ideal, sinó per transmetre la seva imperfecció i dotar-la de sentit. Així segons l'autor, considerava la convergència dels dos conceptes la clau per l'evolució de l'art, perquè l'hegemonia de l'idealisme apol·lini havia reprimit l'impuls dionisiac fins a gairebé el segle xx; una qüestió que Schopenhauer ja havia tractat i que, per altra banda, serà molt important en la base del pensament freudià a l'hora d'entendre el goig estètic des de l'inconscient.

La filosofia estètica de Nietzsche es pot interpretar com una crítica a l'hegemonia de la cultura occidental, pel fet

que la racionalitat apol·línica hauria sigut imposada durant segles per constrènyer una part de l'expressió artística provinent de l'impuls dionisiac, contraposant-se a la llibertat que rau en la força de l'art quan no hi ha una raó que l'encadeni (Vilar, 1996, citat a Bozal, 1996a). Podríem pensar que comparar el pensament apol·lini amb l'estètica hegemònica d'Occident és degut al fet que Apol·lo neix al centre i el nucli de la civilització antiga i, per tant, representaria el cor de Grècia. Dels dotze déus de l'Olimp, Dionís és l'únic estranger i es considera un déu d'origen oriental que va ser assimilat pels grecs. Segons Ana Minecan (2021) en el seu contingut, consultat el març de 2022 però actualment inaccessible, des d'una òptica eurocentrista significa el déu de l'altri, barbàric i exòtic. Aquest plantejament ens remet a la filosofia estètica del *wabi sabi*, un cànon d'origen asiàtic basat en el valor i l'ordre de la imperfecció.

Així, semblant a la concepció estètica dionisiaca,¹⁹ el

¹⁹ El llibre *Elogi de l'ombra* (1933) de Junichirō Tanizaki (1886-1965) és un text en què s'explica algunes contraposicions de l'ideal de bellesa entre Occident i Orient. La seva tesi es basa en què Orient es decanta més per la foscor, mentre que Occident per la claror. Tanizaki fa una defensa de la bellesa del desgast que obtenen els objectes amb

wabi sabi aprecia les coses mudables, incompletes i no convencionals sempre dins de contextos determinats, com un saló de te o un jardí zen (Koren, 1994). Aquesta filosofia oriental parteix d'acceptar que en la naturalesa no existeix res lliure d'imperfeccions i, per tant, s'han d'aprovar els defectes implícits en ella. Contrari a donar valor a un acabat llis, en el *wabi sabi* es realça la rugositat i la tosquedat de les superfícies i s'elogia els processos de desgast que de forma inevitable sofreixen els elements amb el pas del temps (Koren, 1994). La degradació dels materials soferta pel deslluïment, les taques, la contracció, les esquerdes o els abonyegaments remunquen la petja del seu ús com a valor expressiu i poètic de l'objecte, i es considera que, quan es trenquen, han arribat al seu estat més primordial.²⁰ Exemples d'això serien les formes produïdes quan s'esquerda el fang en assecar-se, el canvi de color i la textura del metall quan s'oxida, o la deformació atzarosa que poden adquirir els objectes quan són exposats a la climatologia. Totes aquestes característiques els trobaríem en els objectes residuals però també es pot apreciar com a efectes plàstics presents en obres de moviments artístics com l'informalisme, l'expressionisme o l'art conceptual.

Cal mencionar que el símil entre residu i *wabi sabi* el podem trobar en l'origen d'aquesta filosofia. Segons la llegenda, el mestre Sen no Rikyu (1522-1591) ensenya al seu deixeble un dels principis del *wabi sabi* per mitjà d'elements de descart, un fet que s'explica en el següent relat:

Se li va demanar a Rikyu que netegés el jardí cobert de fulles de Joo. Primer va escombrar fins que el jardí va quedar immaculat. Llavors, en un gest carregat d'harmonia *wabi sabi*, va sacsejar el tronc de l'arbre, provocant la caiguda d'algunes fulles (Koren, 1994, p. 79).

En el text es veu com amb la naturalitat de l'esdeveniment podem apreciar els processos de degradació, que *a priori* podrien distorsionar un context determinat i que, a partir de l'exemple, un petit desequilibri en un entorn net pot aportar una qualitat estètica i un nou ordre, una inharmonia pròpia d'un element residual de la naturalesa.

el pas del temps enfront dels objectes brillants i immaculats com els diamants, tan apreciats en el món occidental.

²⁰ El *Kintsugi* és una aplicació del *wabi sabi* que consisteix a reparar els objectes i unir els seus elements trencats. Els fragments s'uneixen i es remunquen les esquerdes amb materials com l'or i l'epoxi per expressar la seva memòria i fer-la visible. És, per tant, que l'accident sembla jugar un paper important a l'hora d'atorgar bellesa a l'objecte. La «cicatriu» que queda de l'objecte no celebra la ferida, sinó que fa ressaltar el seu nou atractiu visual: un aspecte també ens recorda la pràctica del tatuatge, perquè també pot aprofitar les imperfeccions o cicatrius del cos per compondre el dibuix en la pell.



(Fig. 11) Manuel M. Romero, detall de l'obra *ST*, 2019.



(Fig. 12) Manuel M. Romero, *ST*, 2019.

Per Pievani (2022), la imperfecció es caracteritza d'allò inesperat i casual que ens invita a contemplar-ho per la seva capacitat d'interpel·lar-nos sobre la condició de l'ésser humà. Una reflexió que ens porta a concloure que la imperfecció bella és aquella que dins d'un ordre denota la seva particularitat, ens permet ser creatius a l'hora de concebre-la i ens fa sortir d'allò convencional. En aquest sentit, el residu artístic, com a element tangible i simbòlic, pot ser un element que permeti activar-ho com a una estratègia creativa.

¹⁸ Referent a la deïtat Dionís, es considera el déu del vi, la sensuïtat, la sorpresa i l'inesperat i es relaciona amb el que és irregular, imperfecte, inestable i exuberant.

L'anul·lació del residu artístic

L'artista és aquell que es resisteix amb totes les seves forces a la pulsio fonamental de no deixar petges.

(Henri Michaux, s. d., citat a Baudrillard, 2012, p. 28.)

Les stars de Warhol, encara banalitzades per la serigrafia, expressaven intensament algo de la mort del destí... Koons tan sols és regressió: és tou! És lo tou! Ho veus i te n'oblides. Potser està fet per això...

(Jean Baudrillard, 2012, p. 83-84.)

En l'actualitat la imperfecció contrasta, sobretot, amb els ideals estètics que dominen la societat contemporània. Això es pot percebre en els procediments estètics i corporals que reproduïxen ideals de bellesa, que podríem definir com apol·linis, amb la finalitat d'influir les persones a tenir cossos refinats, un aspecte que es pot exemplificar, sobretot, amb l'estereotip de la dona blanca, jove i impol·luta. En aquest ideal estètic no es perceben fissures ni defectes aparents, com podrien ser les cicatrius o les arrugues.

Des del mercat de la cosmètica es promouen productes promocionant una aparent llibertat a l'hora de decidir una imatge d'acord amb els cossos normatius; justament quan en la contemporaneïtat se celebra més que mai la diversitat ètnica i estètica (Buetow i Wallis, 2017). La «correcció» de la imperfecció corporal és aprofitada per incentivar operacions de cirurgia plàstica, exposant cossos sans a intervencions mèdiques invasives d'alt cost econòmic que, de retruc, poden crear altres insatisfaccions amb la pròpia imatge corporal. Segons Buetow i Wallis (2017), aquest cànon estètic imperant podria estar relacionat amb la tecnologia de la imatge, un fet que hi veiem coincidències amb la tesi de Baudrillard (2012) sobre l'efecte que produeix l'alta definició de la pantalla perquè transmet una «perfecció inútil de la imatge», degut al fet que es crea una ficció a partir de l'excés de resolució, esdevenint una hiperrealitat.²¹

²¹ Per Baudrillard (2012) si la hiperrealitat es fa macroscòpica, l'obscenitat se satura i s'exalta com a model. Aquest «zoom del real» és justament el que passa amb la pornografia, perquè es mostra el sexe de forma directa fent que desaparegui tota dimen-

Cal precisar que les pantalles d'alta definició les quals Baudrillard es refereix són les de plasma o LCD de principis del 2000, tot i que a finals dels anys vuitanta ja n'hi havien algunes. Si a diferència dels televisors anteriors de CRT o «tubulars» tenien una resolució estàndard de 480 píxels, les pantalles planes de LCD, fetes de dues capes de vidre polaritzat, la seva resolució és de 1.280 x 720 píxels; una quantitat de 921.600 píxels per polzada, que és una definició molt superior a les anteriors (Soriano, 2023). Actualment, les pantalles de Smart TV de 8 K UHD tenen uns 7.680 x 4.320 píxels per polzada: un total de 33 milions de píxels per polzada (Samsung, s. d.), una diferència abismal en comparació amb les de plasma o LCD, un fet que explica per què les pantalles actuals han registrat canvis en les seves dimensions atès que, com més píxels, més polzades requereix.

Segons VISIÓON Oftalmòlogos (2022), els televisors de 8 K mostren més píxels dels que l'ull humà pot interpretar, per tant, per què necessitem veure amb tanta resolució si l'ull humà no ho pot percebre? Els fabricants defensen que la millora de la definició permet eliminar el soroll (*metanoise*, en anglès) de la imatge, una singularitat que per Antonio Casado (2024) és semblant al concepte del gra cinematogràfic i que, per tant, no és pas un símbol de baixa qualitat sinó més aviat al contrari. A l'hora de visualitzar una imatge en pantalla, l'ull pot arribar a registrar un patró de petits punts (sobretot visible en els plans foscos de la imatge) que té a veure amb la sensibilitat ISO de la pantalla; com més sensibilitat, més soroll visual. Aquest efecte inherent a la transmissió de la imatge digital, tendeix a desaparèixer per la recerca de la perfecció que està imbuït el desenvolupament tecnològic.²² Per Casado (2024) eliminar aquest gra mitjançant una major definició seria com apagar el foc amb llenya, ja que ens donaria imatges més artificials i, paradoxalment, amb menys de detall donat que la correcció del soroll visual suavitza les textures com si fossin «cares de cera».²³ Aquest aspecte no només va en detriment de la pròpia percepció visual de la mirada, sinó que pot minvar significativament la intenció artística original. Una lectura correcta de la imatge requereix una

sió de diseg i erotisme, desactivant la seducció a partir del que considera la «desimaginació» (Baudrillard, 2000).

²² Com veurem més endavant, aquesta imperfecció de la imatge pot denotar, en alguns casos, una estètica singular que pot servir com a tècnica artística per a videoartistes.

²³ Actualment, existeixen programes que permeten corregir i restaurar fotografies amb l'objectiu de donar-hi una major resolució. Aquestes eines consisteixen a crear els píxels que falten mitjançant la intel·ligència artificial, alguns d'aquests resultats recorden l'efecte de la «cara de cera».

certa imperfecció visual. A més, aquesta qüestió remet al concepte de l'hiperrealisme de Baudrillard (2012), perquè la capacitat de reproduir amb més exactitud la realitat és a la vegada el que ens priva d'ella mateixa: com més nitidesa té la imatge, més irreal i virtual es fa.

Des d'una perspectiva filosòfica, es pot dir que tota imperfecció implícita en algun plantejament estètic és susceptible a ser eliminat degut al fet que denota una qüestió negativa o de defecte de la imatge. Això es pot veure, per exemple, en els anuncis publicitaris de productes cosmètics o de moda basats en crear models canònics de cossos normatius, tal com apuntava anteriorment. L'objectiu és eliminar tot allò que escapa del discurs estètic imperant. Aquests aspectes negatius es poden considerar pertinents al concepte de residu, perquè no només són marginals, sinó que suposen un contrapunt cultural i que la seva apreciació pugui ser un element discordant i contestatari.

En aquest sentit, és pertinent aportar al debat unes reflexions de Han sobre el fet negatiu de la bellesa perfeccionista atès que, com deia, actualment allò polític i acabat suposa una senya d'identitat i valor. A partir de l'exemple de l'obra de Koons, el filòsof raona sobre la noció que algunes de les seves produccions artístiques tenen en el pensament contemporani:

Allò polític, pulcre, llis i impecable és el senyal d'identitat de la nostra època actual en el que coincideixen les escultures de Jeff Koons, els iPhone i la depilació brasilera. Per què el polític ens resulta bonic? Més enllà del seu efecte estètic, reflecteix un imperatiu social general: encarna l'actual societat positiva [...] Tota negativitat resulta anul·lada (Han, 2018, p. 11).

Veïem que el motiu pel qual es fa una defensa de la negativitat és perquè aporta una mirada antagònica a una societat hedonista, estatitzada i positiva. Des d'aquest precepte i en el camp de l'art, els aspectes negatius de l'obra poden suposar un rebuig estètic per la seva forma infructuosa i imprecisa, i considero que un residu artístic encapçala aquestes característiques.

Tot i que podrien existir altres artistes contemporanis amb plantejaments semblants, l'exemple de l'obra de Koons que Han aporta en el debat ens sembla força adequat per, com a mínim abordar, de manera antagònica, la concepció estètica que encapçalaria el residu artístic. A més, és el mateix artista qui afirma realitzar una obra superficialment perfeccionista i possibilitar que la seva mercaderia estigui a disposició del col·leccionista amb alt poder adquisitiu i del mercat de l'art²⁴ (Koons, 1988, citat a Stiles i Selz, 1996).

²⁴ En aquest sentit, Koons (1988) sembla voler formar una nova aristocràcia moguda per la mercaderia luxosa (citat a Stiles

Això em suggereix a pensar que l'obra de Koons sembla estar feta pel mer plaer estètic i, per tant, s'esgota amb el seu goig, un fet que, a la vegada, fa que mantingui una distància pròxima i directe amb les masses. Es pot veure, en part, per les dimensions que tenen les escultures les quals requereixen espais amplis. Les produccions són magnànimes, perquè l'artista equipara el concepte d'allò que és gegantí amb el valor d'allò que és sublim i el que és espectacular es torna signe de sentit cultural (Koons, 1988, citat a Stiles i Selz, 1996). En aquest cas, la institució museística seria el que incentivaria aquest consum ràpid i espectacular de l'obra, i la hipervisibilitat que s'aconseguiria podria mostrar-se com un efecte contrari; encegar la profunda contemplació del fet artístic, perquè d'acord amb Baudrillard (2012), l'excés de formalització anul·la la seva lectura atenta.

Aquesta qüestió es pot apreciar amb la sèrie d'obres *Ballon* (1994-2000) de Koons, en les quals les escultures estan fetes d'acer inoxidable i pintades amb mirall polit amb una capa de color transparent: un aspecte que produeix la sensació d'estar davant de formes toves en forma de globus. Aquesta brillantor i reflex del material metàl·lic produeix que l'espectador s'hi vegi reflectit evocant així al mite de Narcís. L'espectador es veu emmirallat en l'obra i el fa pertinent en el context institucional que està legitimant l'obra. L'efecte mirall és la pàtina de l'obra que considero que metafòricament, la impermeabilització de la possible crítica que se li pugui fer: una idea que novament sembla encaixar amb la tesi de Baudrillard (2012) sobre la neutralització de la capacitat de reflexió a causa del discurs triomfalista.

En paraules d'Andrés Ramírez (2017) és a causa de l'efecte reflex de l'obra de Koons que s'anul·la l'experiència íntima i sensible que suposaria la contemplació de l'obra d'art, d'aquesta manera, queda invalidada tota imaginació possible per l'objecte-resposta de Baudrillard (2000). En conseqüència i d'acord amb el pensador, la singularitat i el possible enigma que hi hauria d'haver al darrere d'una obra d'art són, en tot cas, ocultades mitjançant estratègies especulatives al voltant del

i Selz, 1996). Des d'una lectura marxista, en les classes altes, l'abstracció i el luxe es podria entendre com una eina per mantenir el seu estatus social. Mitjançant el valor econòmic, les altes esferes poden dominar una part de cultura a partir del gust estètic kitsch. Cínicament, Koons (1989) justifica aquesta idea defensant que si el valor de l'art (especulatiu) puja, és perquè actualment l'art en l'àmbit polític és ineficaç (citat a Stiles i Selz, 1996). Aquest fet és el que Baudrillard (2012) anomenaria el *complot de l'art*, perquè, mitjançant aquesta escena i la creació d'artefactes com a elements de poder, es legitima la banalitat i la nul·litat. Tanmateix, al mercat de l'art interessen les mercaderies d'alt valor econòmic, perquè es pot especular amb elles.

que Baudrillard (2012) considera un signe-mercaderia; un objecte que en definitiva no sedueix, sinó que es presenta com un mer objecte de consum.²⁵

Tanmateix, en aquestes obres no s'hi percep cap tipus de rastre de l'artista, perquè en l'intent de fer impersonal l'obra, obliga l'autoria a esborrar tot possible residu petja que ho remeti. Mitjançant l'abús de la *téchné* (sobretot quan és realitzada a màquina) s'aconsegueix una obra plaent i de consum immediat, en què el perfeccionisme de l'acabat és en la nostra opinió, desmesurat i irreal.²⁶ Aquest aspecte denotaria una fascinació pel mitjà, deixant de banda la comunicació del missatge de l'obra, perquè d'acord amb Pardo (2010) no hi ha res més enllà de la pura formalització, i per aquest motiu l'obra de Koons es pot considerar pura carcassa, publicitat i comerç. Considero que en haver-hi un excés de control sobre la tècnica, s'aboleix l'atzar i el fet espontani i això podria fer que les obres siguin anodines i sense emoció. En definitiva, s'acaba propiciant una aura irrisòria i artificial entorn d'un objecte que s'erigeix en definitiu, i esdevé, en termes de Baudrillard (2012), un simulacre.²⁷

Koons és un artista que encarrega moltes obres, a causa de la complexitat tècnica que requereixen algunes d'elles (sobretot pels materials que fa servir), tot i això afirma que no li agrada estar involucrat físicament en el projecte (Koons, 1989, citat a Stiles i Selz, 1996). El seu estudi fa enviar els projectes d'obres fetes de porcellana, per produir-los a fàbriques alemanyes i italianes d'ornaments. El fet de no controlar el procés de manera propera podria ser, si és

²⁵ Des d'una òptica materialista, vull afegir algunes reflexions de Walter Benjamin, presents en el llibre *Das Passagen-Werk* ('Llibre dels passatges') (1982), sobre les conseqüències de dirigir l'objecte artístic cap un model consumista i especulatiu. Si bé l'autor compara els bulevards de París de principis del segle xx amb les exposicions universals, és perquè en ambdós indrets podem trobar-hi mercaderies artístiques. Això li serveix per pensar en com una obra d'art és susceptible a esdevenir en un element de decoració i ornament, ja que l'objecte és dirigit al consum de masses, i en el cas dels bulevards també, perquè mitjançant un comerciant en media la transacció transformant-lo en un objecte fetitxista (Benjamin, 2004).

²⁶ Tal com apunta Rudolf Arnheim (1980), la falta de la realització de l'obra amb les mans fa que l'art perdi el seu lloc en el món dels humans perquè l'ús manual aporta una varietat inescotable i imprevisible de sensacions i emocions.

²⁷ S'ha de tenir en compte que tot art és, en essència, un simulacre degut al fet que realment té el poder de la il·lusió; però en el sentit que ho formula Baudrillard, quan hi ha una simulació del fet artístic es perd l'expressió artística completament, i fa que hi hagi un deteriorament de l'experiència perceptiva sensible (Ramírez, 2017).

el cas, determinant a l'hora d'experimentar totes les possibilitats creatives que brinda un procés d'obra tan complex com el seu. Si sospesem que les seves obres perden la il·lusió és, en part, perquè aspectes com la serendipitat i altres qüestions vinculades a la praxi de taller (que propiciarien l'aparició del residu artístic) són ignorades en benefici d'un disseny, excessivament calculat, de l'objecte artístic.²⁸

A la fi, aquesta interpretació personal que dono a l'obra de Koons és per remarcar que en no haver-hi cap mena de traça o residu visible (malgrat que la seva producció pugui generar molta deixalla material, com per exemple proves i descarts de la producció) té com a objectiu seguir les dinàmiques del neoliberalisme. Una idea que com he anat argumentant, es podria sustentar amb la tesi de Baudrillard (2012) sobre el concepte del simulacre i l'anul·lació dels valors i fonaments de la pròpia transcendència de l'obra, també evoca a algunes reflexions crítiques de Theodor W. Adorno (1980) sobre la qüestió d'eliminar els trets no previstos que poden aparèixer en el procés de producció, perquè d'acord amb ell, l'artista s'ha de sentir sorprès per les seves pròpies obres per mitjà de l'experimentació de l'art i ha de preservar la voluntat de traspassar els límits coneguts en el seu objectiu artístic, que a la fi, el pot alliberar d'una racionalitat estètica unificadora i dominadora (citada a Pablo Frau, 2016).

Cal aclarir, que tot i que línies de treball com el minimalisme, el fotorealisme o el hiperrealisme també cerquen factures i acabats d'obra extraordinàriament perfectes, l'objectiu d'algunes d'aquestes tendències és emular els resultats produïts per mitjans tècnics i, per tant, obrir el debat sobre l'efecte de la reproductibilitat mecànica en l'obra d'art. Considero que el cas de Koons que he abordat és diferent, ja que l'ús que fa de la tècnica té unes intencions diferents: oferir goig estètic per mitjà d'una lectura ràpida i supèrflua de la producció artística.²⁹

Si atenim el rerefons del debat que proposo em pregunto: l'anul·lació del fet residual evidència la dissipació de quelcom artístic? El concepte de l'estètica de la

²⁸ No obstant, i com veurem més endavant, l'ús i aparició del residu artístic en el procés creatiu no sempre és una premissa necessàriament positiva, perquè cal que porti sentit i emoció articulant-se en el propi llenguatge de l'artista.

²⁹ Des de l'òptica de la hiperrealitat de Baudrillard, l'ús i abús de la tècnica fa que, com s'ha anat mencionant, la imperfecció sigui gairebé inexistent. A la fi, aquest aspecte que em porta a pensar com l'accés i creació de la forma plàstica d'una part de la creació contemporània podria estar cada vegada més sotmesa al perfeccionament tècnic i que, alhora, depèn d'una alta capacitat tècnica per elaborar el seu contingut artístic.

desaparició de Paul Virilio (1980) pot servir per abordar-ho. Si bé el filòsof francès argumenta que la idea de la desaparició és deguda al fet que l'alta velocitat i la connexió amb tecnologia han fet que hi hagi una dissolució de l'experiència humana tradicional en la societat contemporània, les conseqüències d'aquest fenomen són semblants en l'àmbit de l'estètica. Concretament, perquè tal com apuntava darrerament, l'abús de la *téchné* pot propiciar la impersonalitat en les produccions artístiques, anul·lant l'experiència humanitzada del procés de construcció de l'obra.

L'artista Bertrand Lavier aprofundeix en la teoria de Virilio, no només pel concepte de l'estètica de la desaparició sinó també en la idea «l'accident integral de la tecnologia»³⁰ i el simulacre de l'obra d'art de Baudrillard. Crític amb la fetixització de l'objecte artístic (Menour, s. d.), la sèrie *Solid State* (1980) consisteix a transmutar l'objecte quotidià a obra d'art per mitjà de la metàfora del simulacre, pintant per sobre diferents elements comuns i tecnològics amb molta densitat de pintura.

Tanmateix, la sèrie d'obres *Vitrines* (2000) consisteixen en la realització de pintures abstractes que mimetitzen l'efecte plàstic que produeixen les pinzellades de color blanc d'Espanya realitzades amb guix i aigua sobre els vidres tapiats, que es troben en els aparadors dels comerços tancats per ocultar el que hi ha dins. Lavier reproduceix aquest mateix fet pintant damunt del suport, i mostra així una dimensió ambigua entre el *ready-made* i l'al·legoria de la pintura (fig. 13). En aquest sentit, convé destacar que l'artista transforma un aspecte residual, vinculat als espais en desús, en un fet pictòric, perquè mitjançant el gest d'afirmació del valor artístic, el converteix en una tècnica que pot remetre al residu artístic, ja que recorda les primeres capes dels traços quan es realitza una capa d'emprimació de la tela.



(Fig. 13) Bertrand Lavier, *Boulevard Haussmann N°3*. 2013.

³⁰ Virilio (1980) creu que una tecnologia sense possibilitat d'accident no existeix. Un aspecte que el porta a qüestionar el progrés social i científic quan es basa, únicament, en la tecnologia com eina de creixement.



2. ANÀLISI D'INDICIS DE RESIDUS ARTÍSTICS EN L'ART MODERN

2.1

El *collage* com a residu fotogràfic

2.2

L'atzar

2.3

L'empremta residual:
precedents artístics

2.4

Les tècniques dels surrealistes

2.5

El fet residual en el procés creatiu

2.6

La residualització

2.7

Residu i materialitat

2.8

L'acumulació i la fragmentació

2.9

Els materials pobres

2.10

Art en l'entorn natural

2.11

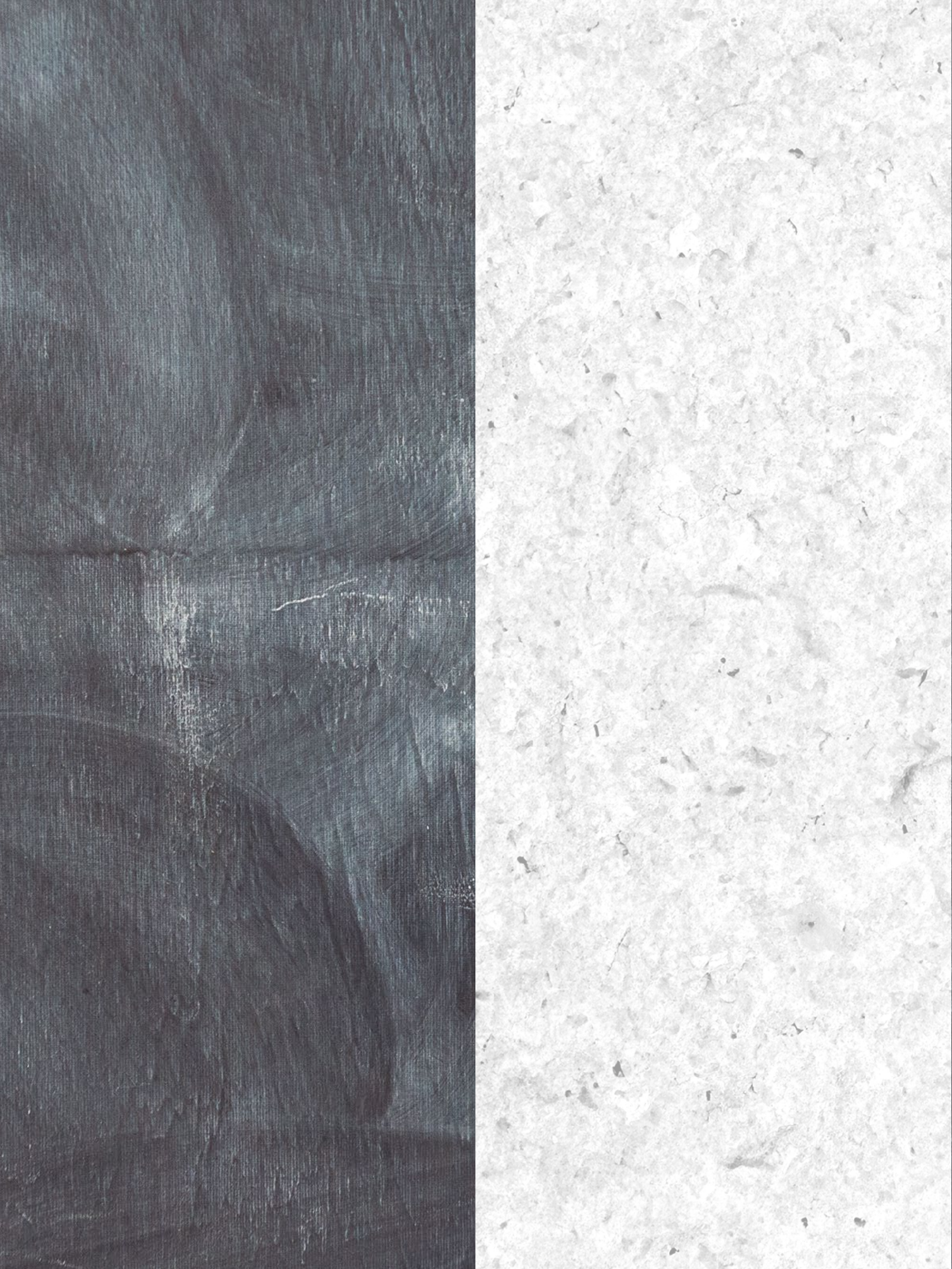
El residu artístic en l'art de masses

2.12

L'estètica del malbaratament
en l'excés de residus artístics

2.13

Els aspectes residuals
en artistes dels anys noranta



2. ANÀLISI D'INDICIS DE RESIDUS ARTÍSTICS EN L'ART MODERN

Explicava Marcel Proust que la seva àvia atribuïa a cada intervenció (tècnica artística) un valor històric acumulable.

(Dan Cameron, 2003)

El text que es veurà a continuació és una anàlisi de l'obra de diversos artistes de la història de l'art occidental amb la intenció de mostrar proves sobre l'ús i producció de residus artístics que, de forma conscient o inconscient, han estat presents en el seu treball. La recerca d'aquestes dades ajudarà a entendre millor una possible correlació de l'objecte d'anàlisi amb l'art contemporani. Considero que conèixer i comprendre el relat històric de l'art modern és molt important tant per a articular noves línies de treball, com per eixamplar possibles significats de la hipòtesi de la qual par-teixo. Només amb una consciència del passat podem parlar d'estratègies artístiques compromeses amb el nostre temps (Soler, 2021).

L'estudi que s'ha fet abasta tot el segle xx i els primers anys del segle xxi. He triat aquests límits temporals pels següents motius: en la modernitat, el cànon de la bellesa es basa més en allò personal; es busca la individualitat i el sentit de l'artista en el món. Això produeix més varietat en els processos artístics i fa que es tornin transversals cap a altres disciplines, fent que metodologies experimentals, basades en el caos, l'atzar i el gust pels errors i la imperfecció, es tornin centrals en l'avantguarda artística. Tal com apunta José Maria Ridao (2006) en aquest context hi ha una voluntat de trencar amb la tradició artística i amb els models narratius habituals i això fa que l'experimentació plàstica sigui gairebé una constant. És per aquest aspecte, que en el cas d'aquest estudi, considero que fa més probable de trobar-hi indicis i proves de possibles usos i apreciacions dels residus artístics i d'altres aspectes residuals de l'obra d'art.

Tot i així, existeixen alguns fils conductors anteriors al segle xx com en l'època del Barroc en el segle xvii-xviii o en el realisme del segle xix, per exemple, ja en la pintura de bodegó de mitjans del s. xix (especialment als Estats Units amb l'anomenat *The American Still Life*), en què trobem un interès dels artistes pels residus quotidians, el desordre, l'acumulació, la fragmentació i l'objecte ordinari. És en aquest moviment artístic que veiem un gust per una certa patina del

desgast dels objectes i pels materials, com ara l'oxidació dels metalls, l'esquinçament de papers o el deteriorament de plantes i animals morts. Aquesta representació de l'artifici (anomenat *trompe-l'œil*, en francès) presenta el residu com un objecte gairebé atípic, del qual l'artista en deixa constància com un element més de la composició.

Iniciada la revolució industrial en la segona meitat del s. xviii, no serà fins a finals del segle xix que el residu serà objecte d'atenció en la creació artística i, alhora, una de les claus de les futures transformacions del sistema de l'art. La percepció de la realitat urbana i els nous avenços científics i tecnològics provocaran en l'artista una reflexió sobre aquest nou món. Un exemple és l'interès que alguns artistes impressionistes van mostrar pels fums de la ciutat com a núvols o boires que ens parlen d'una nova realitat i un nou paisatge industrial amb l'excitació produïda per les màquines que els proporcionava la modernitat (Molina, 2013).

L'abundant producció material en les fàbriques servirà als creadors del segle xx per elaborar obres que tren-caran amb els models bàsics de la representació; un canvi de paradigma en què els artistes no copien la realitat, sinó que la introdueixen a l'obra d'art per mitjà de fragments en forma de *collage*. La nova perspectiva estètica conduirà a l'artista a explorar processos que produeixin singularitats i noves ficcions en les arts (Bozal, 1996a), i és en aquest sentit que es podria situar el compromís de l'artista en recuperar allò que es llença, el detritus que la societat (i la història) genera de forma compulsiva. Els residus ordinaris, la deixalla i la brossa, són un tret de la societat d'aquest segle, seran objectes a l'abast de l'artista, i com elements de creació en alguns casos significaran troballes insòlites. Això queda recollit en el següent passatge:

Aquí tenim l'home encarregat de recollir els residus d'una jornada de la capital. Tot el que la gran ciutat llença, tot el que ha perdut, tot el que ha desaprofitat, tot el que ha trencat, ell [l'artista] ho cataloga, ho col·lecciona. (Benjamin, s. d., citat a Molina, 2013, p. 206)

També, en la poesia de Charles Baudelaire, el món de la brossa urbana en fa un tema artístic perquè serveix a l'autor com a metàfora per parlar del seu propi treball literari (Martínez Campos, 2015).

Com que la relació semàntica i conceptual entre residu artístic i residu comú és molt estreta, em proposo examinar obres i metodologies que introdueixin o facin ús de la deixalla i la brossa amb l'objectiu de veure si, a partir d'això, els artistes mostren un interès pels residus que es genera en el procés creatiu. Per tant, observaré aquelles obres més remarcables i analitzaré algunes trajectòries d'artistes que incideixen en l'ús del residu artístic des d'un punt de vista for-

mal, i alhora, reflexiu de conceptes com l'accident, el rastre o l'empremta; la degradació provocada, l'apreciació pel desgast de la matèria, l'acumulació, els elements inacabats, els fragments sobrants i tots aquells aspectes vinculats a processos de treball, inclosos els resultats de les seves recerques artístiques.

Tot i que la recerca comprèn creadors de gairebé un segle, també apuntaré alguns precedents vinculats a les pràctiques artístiques, amb l'objectiu d'avaluar i contextualitzar millor un fil conductor que ens ajudi a entendre els seus motius i inquietuds a l'hora d'elaborar la seva obra. El que es mostra en l'anàlisi historiogràfica no pretén presentar-se de forma aïllada i accessòria, sinó més aviat relacional. És, doncs, a partir de la correlació de l'històric que pretenc mostrar el temps present dels esdeveniments i com aquests han pogut construir l'actualitat, mitjançant una línia de treball basada en els residus artístics. D'acord amb el que defensa José Luis Pardo (2010), és impossible construir obres verdaderament actuals i contemporànies perquè els artistes presenten els seus treballs en base al passat cultural. Tanmateix, creixen en sentit i transcendència per a elles mateixes i són interpretacions d'altres interpretacions que les precedeixen (Derrida, s. d., citat a Baudrillard, 2012).

L'ordenació de la informació en aquest capítol és feta de manera cronològica, perquè així permet un millor recull de les dades. Si bé en cada època s'estableix la configuració de les relacions entre activitat artística i model productiu i econòmic del moment d'una manera singular (Comeron, 2007), veurem com alguns fets i moviments artístics podrien semblar repetits en diferents contextos; per això, i només en aquest cas, faré alguns salts temporals. Soc conscient que m'he deixat al tinter artistes, obres i metodologies de treball, però una recerca historiogràfica molt més extensa absorbiria gran part de la investigació i l'allunyaria del propòsit a l'hora d'estudiar la incidència que el residu artístic pot tenir en l'actualitat. En tot cas, em reservo una recerca més àmplia del context històric per a futures línies de treball.

2.1

El collage com a residu fotogràfic

La incorporació de la deixalla en l'obra d'art a principis del segle xx respon a un canvi de paradigma: els artistes deixen de copiar la realitat, per introduir-la directament en les seves creacions amb una nova visió de la representació. La concepció de l'art ja no serà de forma tan denotativa sinó connotativa, fent que la intenció de l'artista sigui el punt de partida per entendre la multiplicitat de significats que s'atorga a l'obra (Molina, 2013). La disjunció i la fragmentació que ofereix la tècnica del *collage* serà una de les eines més eficients per crear diferents plans i projectar-los en una sola unitat i així intervindran materials residuals extrets de l'entorn de l'artista. Karl Ulmer considerava que el *collage* era una de les invencions més revolucionàries de la història de l'art, perquè l'ús que es feia de materials exteriors permetia allunyar-se de l'il·lusionisme que tant havia imperat en el món de l'art des del Renaixement (Guardiola, 2019).

La paraula *collage* prové del verb francès *coller* ('encolar' o 'enganxar'). En aquest sentit, tota matèria bidimensional com el paper, la planxa de fusta o el ferro, pot ser encolada i adherida a un suport. Segons Luis Gowland (1968), el *collage* permet una llibertat d'execució que dona ales a la imaginació, amb una actitud més despreocupada i menys exigent perquè dona marge a la imperfecció com a valor expressiu. Cada element adherit pot tenir una peculiaritat concreta que fa, permet que s'integri en el suport d'una manera diferent. Per exemple, el descoloriment d'un paper pot ser incorporat segons la composició cromàtica. El fet que el color d'aquest element també estigui modificat per causes externes i aleatòries, com l'exposició al sol, comporta una càrrega simbòlica d'un temps passat.

Si bé es considera que el *collage* neix en el cubisme, existeixen exemples anteriors, com ara el cas de les obres dels cal·lígrafs japonesos al voltant del s. xii, els quals escrivien obres poètiques en fulls on enganxaven papers de colors tènues. Les composicions que es presenten són molt senzilles, però conformen un fons per a la peça on més tard s'escriurà a sobre. Aquí entenc que en aquestes obres es detecta un gust per introduir elements que a priori són de rebuig, com per exemple papers estripats. L'estrip del paper en el contorn suggereix la composició de motius paisatgístics, i el contorn irregular porta un nou valor estètic a l'obra (fig. 1).



(Fig. 1) Autor desconegut, s. t., 1112.

Ja en el cubisme, l'obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) de Pablo Picasso és la primera referència en què el *collage* és considerat una obra d'art. Hi trobem una corda acoblada que permet enquadrar l'obra de forma ovalada (fig. 2). L'atzar, com a nou estimulador de la creació artística, ha propiciat l'atenció de Picasso a la corda i en afegir-la a l'obra, l'artista transmet l'impacte d'allò trobat aportant un nou valor conceptual a l'obra.

Un aspecte important que tenen en compte els artistes a l'hora de seleccionar la troballa podria ser pel fet que l'objecte ha estat abandonat o ha quedat en desús. A propòsit d'aquesta qüestió, Charles Baudelaire (s. d.) argumenta que la irregularitat de l'objecte és part de la seva bellesa (citat a Gowland, 1968). A més, la pràctica del *collage* «requereix una activitat sintetitzadora per part de l'espectador» (Combalia, 2003, p. 10), perquè condensa aspectes simbòlics i semiòtics, que en el cas del residu, inclou l'experiència estètica de la troballa, el pas del temps, la provenença del fragment i la rememoració del seu contingut original.

A tot plegat, puc ratificar que el *collage* és una tècnica que permet presentar els materials residuals de manera directa i en brut, i té la capacitat de convertir les deixalles en objectes artístics.



(Fig. 2) Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912.

Cal entendre que un dels trets més característics del desenvolupament de la indústria del segle xx és l'accelerada producció d'objectes manufacturats, també la ràpida distribució en què es fan arribar al mercat a causa de les innovacions en els mitjans de transport. És aquest context, el d'un nou model de societat basat en la fabricació de massa, el que fa possible que es generin més deixalles que mai.

Un dels productes de consum immediat que esdevindran aviat caducs seran les fotografies, perquè en aquest moment la còpia per combinació desencadena l'eclosió de la imatge fotogràfica que es popularitza, reproduceix i es distribueix per mitjà d'uns quants pintors i il·lustrats (Newhall, 2001). Si fem un breu repàs de la història de la fotografia veiem que, des de l'aparició del daguerreotip l'any 1839, la fotografia evoluciona millorant el sistema de fixació de les imatges per mitjà de reaccions químiques. Fox Talbot (1800-1877), considerat el primer fotògraf del pictorialisme i l'inventor del calotip, fa possible realitzar múltiples còpies d'un sol negatiu. Més endavant, el fotògraf Gustav Rejlander (1813-1875) les combinarà entre si.

La imatge fotogràfica s'introdueix en l'àmbit quotidià a partir dels àlbums familiars en les llars victorianes, però també a partir de l'ús d'imatges adhesives. Els cromos, que es trobaven en productes comercials i col·leccionables, serveixen com a estratègia per a les marques comercials dels productes per estimular el consum de productes com ara xocolates, paquets de tabac, caps de mistos i altres productes manufacturats. Aquestes fotografies venen acompanyades de fulletons de publicitat, impresos de bitllets de transport, retolacions, textos i tots aquells productes realitzats en impremtes que seran susceptibles de convertir-se en material residual, una vegada hagin complert la seva funció de divulgar o informar. Així doncs, per la seva



(Fig. 3) Pablo Picasso, *Home recolzat en una paret*, 1899.

abundància aquesta «imatge residu» s'utilitzarà amb una voluntat artística que anirà més enllà del col·leccionisme, i afavorirà la realització de fotomuntatges (Newhall, 2001).

Per introduir aquesta qüestió, cal mencionar l'obra *Home recolzat en una paret* (1899) (fig. 3) de Picasso: un cas insòlit en l'ús del *collage*. Observant l'obra, podem veure la combinació d'un dibuix d'un home en posició vertical acompanyat d'un cromo (un fet que precedeix la utilització de la tècnica del *collage* en l'obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, comentada anteriorment).

Si analitzem la posició en què està col·locat el cromo i la seva inclinació respecte a la figura dibuixada, veiem que podria ser fruit de l'atzar provocat. L'element servirà a l'artista per equilibrar la composició del dibuix, amb el d'un cert desordre contingut (Fanés, 2012).

Més endavant, la reutilització de materials impresos de caràcter transitori serà cabdal en el gènere del fotomuntatge. Autors dadaistes com George Grosz, John Heartfield (Helmut Herzfeld), Hannah Höch o Raoul Hausmann utilitzaran aquest tipus de materials com a



(Fig. 4) John Heartfield, *DER SINN DES HITLERGRUSSES: Kleiner Mann bittet um große Gaben. Motto: MILLIONEN STEHEN HINTER MIR!*, 1932.

motiu principal de les seves obres. En el cas de Hausmann, fa servir trossos de cartró, partitures, caps de gossos o etiquetes de licors, entre altres materials residuals, concebant el fotomuntatge com un invent de les masses anònimes (Ades, 2002).

L'abundància de premsa i de propaganda electoral que anirà quedant en desús també servirà als artistes dadaistes per generar un discurs que es contraposarà al context polític del moment. Els artistes trobaran un potencial expressiu en l'apropiació dels materials impresos caducs per produir noves obres de caràcter subversiu. Així, l'ús del residu, en forma de paper imprès, tindrà la funció de comunicar missatges revolucionaris. L'obra de Heartfield *DER SINN DES HITLERGRUSSES: Kleiner Mann bittet um große Gaben. Motto: MILLIONEN STEHEN HINTER MIR!* (1932) (fig. 4) és un fotomuntatge amb material extret de diferents cartells de propaganda nacionalsocialista. Heartfield modifica aquesta informació per tal de mostrar realment les intencions polítiques del partit nazi i del seu líder. També seran característics dels treballs dadaistes les imatges acoblades amb composicions saturades, que ens recorda als abocadors de material detrític, com a metàfora de l'abundància de la informació i el discurs del context polític.

2.2

L'atzar

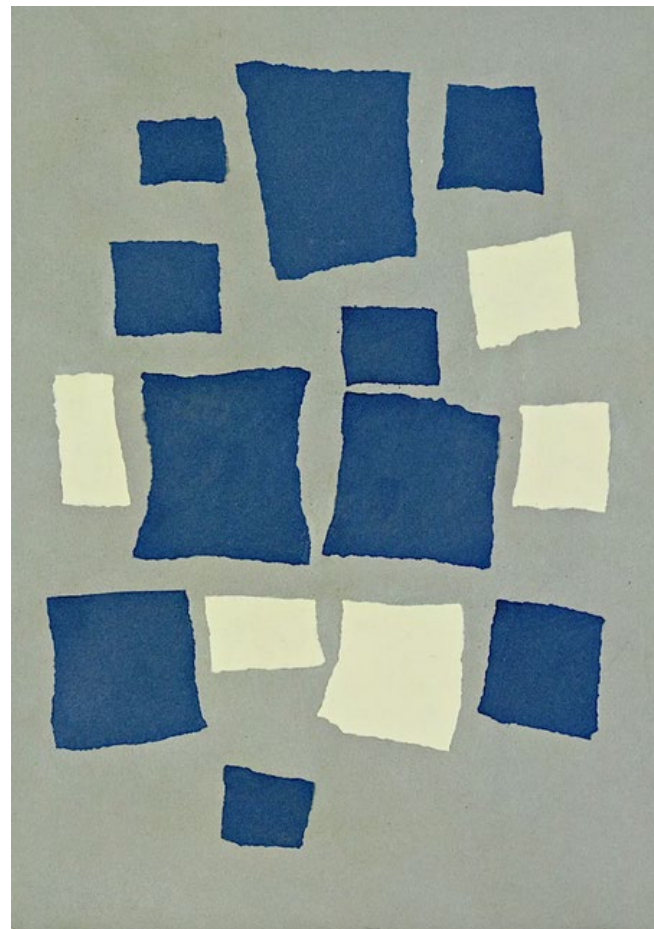
S'ha vist que en el dadaisme els artistes utilitzen molts elements que es troben en la seva quotidianitat. Si bé en un principi el moviment dadà neix d'una revolta moral i política, i per això les inquietuds estètiques els portarà a posicionar-se en contra de l'art tradicional i de l'acadèmia a partir d'aquests objectes. En això, l'atzar hi té un paper decisiu, perquè té la capacitat de cercar nous límits estètics (Cirlot, 1990). Sobre la seva importància, Hans Richter (1965) assenyala que l'artista Jean Arp utilitzà l'atzar i la fragmentació en un moment crucial del seu procés de treball. Escriu:

Quan en un moment, després, va observar per atzar els trossos que estaven al terra, la seva disposició el va sorprendre, perquè traduïa el que havia intentat concretar anteriorment. [...] El que abans havia intentat aconseguir voluntàriament malgrat els seus esforços, l'atzar s'havia encarregat d'aconseguir-ho. (p. 55-56)

El text fa referència a l'obra *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard* (1916) (fig. 5), en què apareixen fragments de papers estripats i organitzats en una composició abstracta. La irregularitat de cada fragment de paper aporta un fet expressiu que, juntament amb l'atzar del moment, esdevé per a l'artista una obra d'art. Aquest fet em fa pensar, per una banda, en la relació creativa que hi podria haver entre l'acte destructiu i l'aleatorietat i, per altra banda, en com els residus, en tant que elements fragmentats per l'acte de la destrucció, serien elements artístics.¹ Per a Richter (1965), amb l'obra d'Arp, estariem davant d'un dels descobriments artístics que tindria un gran impacte en l'art modern.

Una de les particularitats dels elements residuals o deixalles que es poden trobar en les obres d'art és que, en general, són objectes trobats. El seu interès rau en el significat de l'experiència de ser una troballa, més que no pas en la seva forma. La pràctica de recórrer les ciutats per seleccionar i decidir quins objectes poden formar part de la creació és, per a l'artista, una «deriva» artística. Per assenyalar aquesta descoberta material se l'anomenà *objet trouvé*.

¹ Un altre exemple de la relació entre atzar i residu són els poemes de Tristan Tzara fets amb diaris estripats; un procediment que es va repetint en els poetes dadaïstes, com en les obres de Marcel Janco.



(Fig. 5) Jean Arp, *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard*, 1916-1917.

Tal com hem vist fins ara, la incorporació d'aquests elements en l'obra d'art es realitza a partir de la tècnica del *collage* o *assemblage* ('acoblament', en català), però artistes com Man Ray utilitzaran l'*objet trouvé* d'una altra manera. A partir de la fotografia, l'atzar i l'objecte, Ray elaborarà la tècnica de les *rayographs*. Entre els anys 1921 i el 1922, un dia que el fotògraf treballava en una habitació fosca, per accident, obre la llum i emulsiona sobre el paper alguns dels objectes trobats, donant forma a l'objecte no com una reproducció literal, sinó com un reflex (Molano, 2018). D'aquesta manera, l'objecte es converteix en un element poètic que se suma a la singularitat que suposa el fet d'haver estat trobat.

Vull ressaltar que quan trobem un objecte descontextualitzat i abandonat al carrer, forma part del món de la brossa o d'allò que, *a priori*, ja no serveix per al seu ús habitual. La singularitat que pot tenir la forma de l'objecte fa que ens comuniqui la seva memòria com a càrrega simbòlica. Per tant, es pot dir que la importància de l'*objet trouvé* no només rau en l'actitud que l'artista adopta a l'hora de trobar-lo, sinó en la conversió i el vincle que establim entre la remembrança i l'estètica de l'objecte: característiques físiques com el desgast, la corrosió, el deteriorament, la deformació i

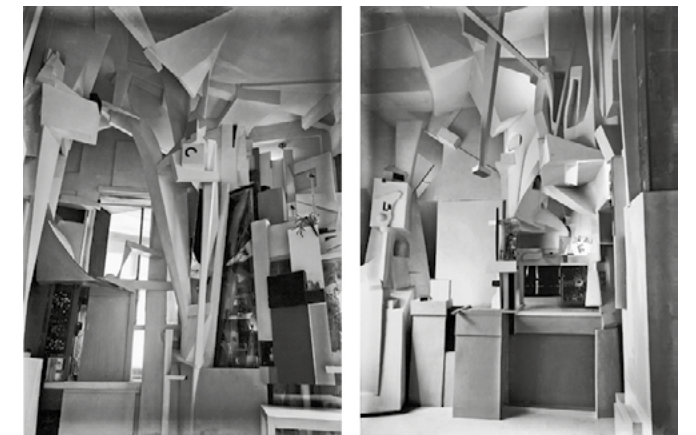


(Fig. 6) Kurt Schwitters, *Merzbild Kijkduin*, 1923.

tota morfologia insòlita dels objectes residuals són aspectes estètics que permeten conservar la part caòtica del seu estat anterior (Davidson i White, 2009).

En definitiva, un objecte trobat és un residu que guarda i condensa certes experiències i que, com a vestigi, té la capacitat de traslladar-nos a una altra dimensió estètica i temporal; un procediment gairebé mental que André Breton (s. d.) entén dins de «l'espai de l'inconscient» (citat a Martínez Campos, 2015). Una concepció que obrirà grans perspectives de futur en l'art, pel fet d'atorgar una nova intenció poètica a l'objecte (Vila, 2018).

Kurt Schwitters és segurament un dels autors més rellevants en l'ús de l'*objet trouvé* en la creació artística. En el seu treball s'observa com el material principal són tot tipus de residus adherits a través del *collage* i l'*assemblage*, com per exemple fustes desgastades, pètals de flors, xarxes, teles, bitllets de transport públic caducats i diferents fragments o restes d'altres objectes (fig. 6). Amb aquests materials, Schwitters crearà la sèrie d'obres anomenada *Merz*, en què els pinta per sobre amb la voluntat de nodrir, modificar i ampliar el sentit de l'element residual. L'obra *Merzbau* (1923-1943) va ser la més significativa de la producció de Schwitters. Consistia en una instal·lació on hi havia acumulats materials diversos (fig. 7 i 8). Molts dels objectes que es trobaven recollits, estaven dipositats en forats o cavitats, en què es podia trobar des de burilles de cigar a trossos de cordons de sabates, ampolles amb orina o ungles.



(Fig. 7) (Fig. 8) Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1943.

L'obra s'anava ampliant a mesura que aconseguia més materials per a la seva col·lecció. Cal destacar, que alguns dels materials eren provinents d'altres artistes. Aquest fet el detalla Cirlot (1990) en la següent descripció:

Les diferents zones que componien els *Merzbau* estaven dedicades als amics de l'artista, gràcies a disposar de petits objectes recollits en els seus tallers. Així, existia una zona dedicada a Van Doesburg, a Mondrian, Kandinsky, Arp, Gabo, Malevitch, El Lissitzky. Al 1936 havia crescut tant l'obra que Schwitters va haver de fer un forat en el sostre de l'habitació per continuar en altura la seva construcció. (Cirlot, 1990, p. 51)

Un dels elements que pot cridar més l'atenció és que els objectes procedeixen dels tallers d'artistes, com és el cas d'un llapis gastat i extret d'una taula de dibuix de Mies van der Rohe (Cirlot, 1990). Per tant, és un residu de la producció de van der Rohe. En aquest cas podríem dir que, de manera poètica, l'objecte remet a la seva «memòria artística». El fet que Schwitters incorporés elements residuals provinents d'altres artistes fa que ens puguem preguntar si l'autor donava una importància especial a aquests elements residuals provinents de l'àmbit artístic. Tot i així, és destacable que estem davant d'un primer cas en la investigació en què un objecte usat per a una anterior activitat artística passa a convertir-se en un residu de cert valor artístic.

Tot i que Marcel Duchamp és conegut per l'operació de resignificar un objecte comú en obra d'art, per Félix Duque (2002) també és el primer artista que aconsegueix transmutar el sentiment de repulsa que impregna els residus quotidians industrials i d'ús quotidià, cap a un sentiment de melancolia i bellesa. Per això m'interessa veure quin criteri establia Duchamp a l'hora d'escollir-los per la seva sèrie dels *ready-made*; un matis que ens podria informar sobre el seu vincle amb el concepte de residu.

Per Duchamp, existeixen dos tipus de *ready-made*, els «purs» o «rectificats» (que es presenten sense cap tipus de modificació) i els «assistits» o «recíprocs» (que han estat modificats expressament). Tant una tipologia com l'altra són susceptibles d'utilitzar residus per l'elaboració de les obres. És el gest conceptual que Duchamp fa el que canviï la utilitat original de l'objecte per quelcom artístic, una operació que també es realitza a l'hora de transmutar un residu en obra d'art. Concretament, hi ha alguns *ready-made* en què es genera una atenció cap a la transmutació de la deixalla, una atenció cap al residu. Una visió que, irònicament, podria semblar comprendre per una de les germanes de Duchamp, perquè quan l'artista va deixar París l'any 1914 ella va tirar a la brossa les obres *Roue de Bicyclette* (1913) i *Egouttoir* (1914) creient que podien ser deixalles.²

És el cas de l'obra *Roue de Bicyclette*, un *ready-made* assistit, fet d'una roda de bicicleta i un tamboret que, si bé no podem assegurar que fossin necessàriament residus, una roda sense el quadre de la bicicleta no té utilitat, i és susceptible d'esdevenir una deixalla. Si acotem que una de les característiques que pot tenir un *ready-made* és la possible condició d'objecte residual, podem entendre que part de l'operació de Duchamp és, també, la transfiguració de deixalla en obra d'art.³

Com a anècdota cal ressaltar que l'any 1965, durant una reunió de l'*Association pour l'Etude du Mouvement Dada* a París, es va recollir la cendra deixada pel cigar que havia fumat Duchamp i es va segellar amb la inscripció de *Rose Sélavy*, com un exemple de *ready-made* assistit (San Martín, 1998).

Finalment, una altra obra de Duchamp en què es relaciona residu i obra d'art és *Le Grand Verre. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1926) (fig. 9).



(Fig. 9) Marcel Duchamp, (*Le Grand Verre*) *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1926.

L'obra, realitzada en el seu estudi de Broadway, va utilitzar dos vidres com a suport. Durant un any i mig va deixar l'obra a la vora de la finestra perquè la pols s'hi acumulés amb la intenció de conferir-li una certa qualitat pictòrica (Richter, 1965). Duchamp concebia aquesta matèria com un element plàstic de l'obra i l'anomenava l'*infra material* (concepte descrit anteriorment en el primer capítol).

Considero que l'acció de recollir aquest element residual és una forma passiva de creació artística; el resultat d'un gest que consisteix a fer ús de la inactivitat perquè el propi temps condensi certs valors artístics en l'obra. Duchamp activa aquest procés, col·locant l'obra en un espai determinat per atrapar la materialitat que significaria l'atmosfera de l'estudi gràcies al propi residu volàtil. Durant el transport de l'obra des de l'estudi cap a l'exposició, el vidre es va esquerdar accidentalment i es van crear unes formes semblants a una tela d'aranya. Per l'autor van suposar un valor plàstic més del treball (Richter, 1965). Aquesta circumstància ens indicaria com un incident, que a priori es podria considerar un desperfecte de l'obra, es torna un aspecte compositiu. Davant d'aquest fet, em pregunto si això es pot entendre com un procés passiu que Duchamp realitza en desencadenar els factors que propicien una valoració positiva de les fissures del vidre. En tot cas, la percepció estètica d'aquest imprevist és, per l'artista, un fet que reconsidera estèticament bell i que podríem equiparar amb la particular atracció per un objecte trencat en la brossa.

² Com a curiositat, aquest mateix fet va ocórrer el 2004 a la Tate Modern amb una obra de Gustav Metzger en la mostra «Art and the 60's». Una treballadora del servei de neteja del museu va llençar part de l'obra *New creation of the public presentation of a self-destructive art* (1960), que consistia en una bossa d'escombraries amb trossos de cartó i diaris vells. Quan el curador es va adonar de la falta de la peça a l'exposició, l'obra va ser recuperada del contenidor. El mateix Metzger la va haver de substituir per una de nova, ja que estava massa malmesa. L'any 2001 va passar un cas semblant amb una obra de Damien Hirst, quan l'empleat de neteja de la Galeria Eyestorm va llençar part de la instal·lació que contenia elements com ampolles de cervesa buides, tasses de cafè i cendrers plens, i que, en definitiva, volien representar les restes que havien quedat després de la celebració d'una festa.

³ Més endavant, veurem com els *nouveaux réalistes* reivindicaran el *ready-made* com a punt de partida per a les seves obres, i que en aquest cas, posaran el focus d'interès de la seva obra en els residus i deixalles de la societat entenent les com «permutacions positives del *ready-made*» (Robinson *et al.*, 2010, p. 55).

2.3

L'empremta residual: precedents artístics

L'exemple de Duchamp il·lustra com un incident accidental pot ser valorat estèticament, transformant aquest fet en un element compositiu de l'obra. Aquesta idea de valorar l'accident com a empremta del procés artístic és característic de les avantguardes i ha evolucionat al llarg de la història de l'art. Tot i així, existeixen treballs precedents a la modernitat on també se li dona importància. A continuació faré una breu recerca sobre aquests precursors que en ser reivindicats per alguns artistes moderns, ens ajudarà a entendre la importància del vincle entre l'empremta i el fet residual en les tècniques surrealistes.

En el llibre *A new Method of assistant the invention in Drawing original Compositions of Landscape* ('Un nou mètode per assistir la invenció en el dibuix de composicions originals de paisatge') (1785) d'Alexander Cozens (1717-1786), s'hi explica una teoria basada en la taca pictòrica. L'autor manifesta que en l'obra *Trattato della pittura* ('Tractat de la pintura') (1651), de Leonardo da Vinci (1453-1519), s'exposa la importància de les marques residuals que suggereixen els murs vells i desgastats i com la seva contemplació pot estimular la imaginació. En aquest sentit, Cozens no pretenia reproduir els aspectes residuals de les parets, sinó realitzar-les de manera intencionada per mitjà de la improvisació, de tal manera que les taques formes sin acumulacions pictòriques i altres taques accidentals (fig. 10). Aquesta idea s'inspirava en una part de l'ideal estètic del Renaixement, que valorava l'aparença esbossada de l'obra (*sprezzatura*, en italià), la qual adoptava un estil de dibuix relaxat, despreocupat i sinuós. La teoria de Cozens també proposava que l'esbós o apunt de l'obra es pogués considerar una obra acabada,⁴ tot fent que allò inconcret causés fascinació en el terreny del llenguatge de l'art.

Un altre exemple sobre la insinuació de formes a partir de la realització d'una taca atzarosa es troba en la producció gràfica de la novel·lista George Sand (1804-1876), el pseudònim masculí de l'escriptora Amandine Aurore Lucile Dupin. L'autora elaborava part de les seves pintures de paisatges amb una tècnica anomenada *dendrita*

⁴ L'artista minimalista Sol LeWitt (1967) considerava que totes les etapes que conformen el procés de l'obra com per exemple els esbossos, revelen el procés mental de l'artista i són gairebé més importants que el producte final (citat a Guasch, 2007).



(Fig. 10) Alexander Cozens, *Landscape Study*, s. d.

(*écrasage*, en francès) que consistia a evocar les esquerdes de les roques en forma d'alvèols (Guigon *et al.* 1993). Aquest procediment requeria un control de l'atzar per mitjà de la pressió que s'exercia entre dos papers (fig. 11). Aquestes formes fortuïtes de la tècnica de Sand van ser un precedent de la «decalcomania», realitzada, sobretot, pels surrealistes Óscar Domínguez i Marcel Jean.

Tant la improvisació del dibuix de Cozens com la realització de l'*écrasage* tenien en comú l'ús de l'inconscient en el procés artístic, fet que significava l'alliberació dels artistes d'algunes convencions acadèmiques i la possibilitat d'elaborar un llenguatge artístic més personal (Niewenhuys, 1948, citat a Stiles i Selz, 1996). Aquestes metodologies vinculades a l'atzar produeixen un efecte semblant a una marca residual. Un altre autor literat que va treballar la intencionalitat de l'accident i l'empremta en l'art va ser Victor Hugo (1802-1885).

Amb un corpus de gairebé 3.000 obres gràfiques catalogades, s'aprecia una obra molt heterodoxa pel seu moment, en què combina moltes de les tècniques mencionades, i és també un precedent reivindicat pels artistes surrealistes. En el seu treball s'hi troben tècniques com el *grattage*, el *frottage*, la decalcomania, el *collage*, el *pochoir* ('plantilla'), l'*inkwash* ('entintat'), i el *dripping*, que li serviran per a desenvolupar el seu imaginari gràfic. Arran de l'exili que pateix per haver-se oposat a Napoleó III (1808-1873), en un passeig per la platja de l'illa de Jersey, Hugo contempla un trencaonades de troncs acumulats amb formes erosionades, que amb el seu aspecte degradat i residual l'inspirarà posteriorment en la creació de nous dibuixos (un fet que ens recorda novament la metàfora de la paret de da Vinci). Així, agafa elements residuals i deixalles quotidianes, com restes de vaixelles trencades i còdols de platja, els selecciona segons les formes i els firma com si es tractés d'un precedent del *ready-made* de Duchamp. Alguns dels objectes trobats, com retalls de paper, objectes, monedes i plan-



(Fig. 11) George Sand, detall d'una obra s. t., s. d.

tes, entre d'altres, els acabarà utilitzant per empremtar la seva forma amb tinta o, en el cas dels papers, seran utilitzats per a fer plantilles (fig. 12 i 13).

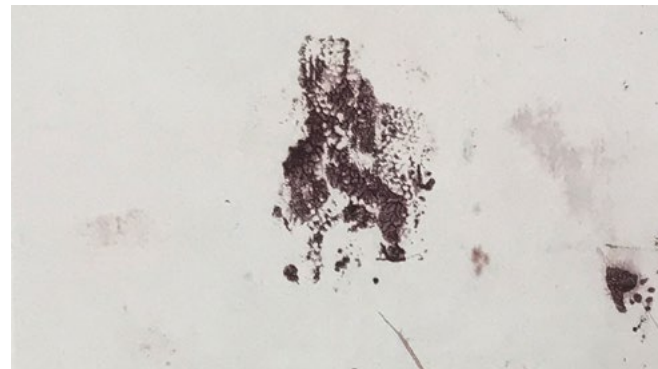
El seu interès pel rastre pictòric s'accentua en una de les obres en què s'observa la seva empremta dactilar adherida de manera reiterada (fig. 14). Això fa que em preguntí si prèviament Hugo es va inspirar en aquells rastres accidentals que poden aparèixer quan els dits queden impregnats de tinta a causa del mateix procés artístic. Podríem reconèixer que quan passa això es produeix un residu artístic? Com que és un aspecte sobrant i accidental del procés de treball, considero que sí, ja que no ha estat generat de forma voluntària. A més, Hugo sembla apreciar el seu valor estètic, perquè ho realitza deliberadament.

Si bé pintar amb les mans no sembla significatiu (tenint en compte que des de la prehistòria ja s'havia fet), en el context d'Hugo no és un procediment acceptat pels postulats acadèmics. Per això entenc que si l'artista realça aquest registre és perquè vol mostrar que certes formes artístiques basades en aspectes residuals de la producció tenen un gran valor artístic.

Hi ha altres registres semblants en l'obra d'Hugo que també mereixen ser analitzats, per exemple, les plantilles. Els retalls que realitzava per a l'elaboració d'aquestes plantilles estaven fets de paper a partir de cartes enviades (amb els mata-segells inclosos), programes de concerts de l'Illa de Jersey o pamflets religiosos. Les plantilles li servien per reproduir formes i amb l'ús repetit d'aquestes eines; anaven apareixent marques de tinta i rastres de treball que després revalorava, perquè feia un *collage* d'aquest element en un treball posterior.

La tinta ferrogàlica⁵ que utilitzava li permetia generar

⁵ La tinta ferrogàlica es compon de sals de ferro (FeSO₄), goma aràbiga com a aglutinant i àcids gàl·lics o tanins (també presents en el vi, un altre líquid utilitzat per Hugo per dibuixar), causants del color metàl·lic i fosc. Es calcula que aquesta tinta s'ha utilitzat des del s. VII fins a mitjans del s. XX i la seva elaboració era generalment artesanal. Se'n troben de tres tipus: les tintes balancejades i les tintes desbalancejades orgàniques (I) o minerals (II).



(Fig. 12) Victor Hugo, s. t., s. d.

múltiples registres de residus artístics, com ara les màcules que es transparentaven al dors del paper, que aprofitava com a motiu pictòric per realitzar-hi un nou dibuix. A més, aquest tipus de tinta era molt inestable. Un cop seca, es feia visible el pòsit que en quedava i donava una certa textura en l'obra. La inconsistència d'aquest tipus de tinta provocava que, ràpidament, el color es debilités davant de la llum: una afectació del material que fins i tot és acceptada per l'autor com a tret estètic i conceptual de la mateixa obra. Així ho expliquen Rodari *et al.*, (1998) en el següent text,

El rentat (de tinta) és essencialment un mitjà de canvis i transcripcions de les ambigüitats de la llum i el clima [...] Aquesta tècnica va ajudar Hugo a evocar les profunditats de la nit o de la consciència humana, la boira, la mort i altres temes que tracten les seves novel·les [...] Les tintes s'han esvaït i han entrat en un joc de transparències que aporten una altra llum al dibuix (p. 34)

En resum, l'amalgama de tècniques i procediments generats en l'obra gràfica d'Hugo parteix d'empremtes, de marques i de diferents aspectes residuals que el mateix procés artístic va generant. Si bé la majoria d'aquests registres són acceptats i incorporats en l'obra de manera intuïtiva, una gran part es fonamenta en una mecànica de creació pròpia de la seva obra, que considero que es basa en l'ús dels residus artístics (fig. 15 i 16). Tal com veurem en el proper apartat, artistes com Max Ernst, André Breton, Georges Hugnet, Antonin Artaud i André Masson reivindicaran l'obra d'Hugo a l'hora de crear tècniques i metodologies vinculades amb l'inconscient.

La major part de les obres d'Hugo estan fetes amb tintes desbalancejades. Les del tipus II mostren un excés de tanins que donen matisos de color cafè groc a causa de la decoloració que propicia la inestabilitat del seu component orgànic. En altres obres, del tipus I, hi ha un excés de ferro, amb tonalitats més fosques pel seu alt component mineral. En general, la transformació de la tinta desbalancejada és causada per la mateixa composició de la tinta, però també pel tipus del paper on es pinta i per factors extrínsecs com la temperatura i la humitat relativa (Odor, 2010).



(Fig. 13) Victor Hugo, s. t., s. d.



(Fig. 15) Victor Hugo, *Pochoir. Silhouette of rooftops and towers*, 1855-1856.



(Fig. 14) Victor Hugo, s. t. (*taques amb impressions de dits*), 1864-1865.



(Fig. 16) Victor Hugo, *Pochoir. Silhouette of rooftops and towers*, 1855-1856.

2.4

Les tècniques dels surrealistes

Una de les tècniques més utilitzades pels artistes surrealistes és el *frottage*. Va ser ideada per Max Ernst gràcies a l'apreciació d'una fusta desgastada del terra de l'habitació on s'hostatjava. Així ho assenyala en la següent descripció:

Un tauler de falsa caoba, situat enfront del meu llit, havia exercit un paper de provocador òptic en una visió d'entreson, i trobant-me en un dia plujós, en un hotel a la vora del mar, em va sorprendre la impressió que exercia sobre la meua mirada dirigida al terra, del qual les ranures s'havien accentuat a causa de les innúmerables netejades (Ernst, 1970, p. 187-188).

En aquest relat veiem com, per l'artista, la contemplació de les esclatxes del terra suposa una font d'inspiració artística. La voluntat de transcriure aquesta sensació i aprofitar-la com a component creatiu, el portarà a emprar-ne la textura mitjançant el dibuix. A través del refregament del llapis sobre el paper, Ernst farà servir aquesta tècnica per capturar-ne la forma i la combinació amb altres motius li servirà per suggerir associacions lliures d'idees que poden estar en el subconscient de la ment. El *frottage* serà una tècnica força recurrent pels artistes surrealistes i permetrà estampar el cos dels objectes en el paper. Més tard, Ernst va adaptar el *frottage* a l'àmbit de la pintura, creant així la tècnica del *grattage*.

Aquest procediment artístic parteix de posar diverses capes de pintura, de manera més o menys arbitrària, en una primera capa. Un cop seca, s'afegeix una segona capa —generalment de tonalitat fosca— a sobre. En rascar en la capa visible apareixen els colors de la part inferior, gairebé de manera imprevisible, fins i tot queden residus de les capes inferiors en la primera. Aquesta tècnica també recorda als *graffiti*, els dibuixos o les inscripcions a les parets, que ratllen i malmeten la superfície. Tanmateix, es pot apreciar que en molts *grattage*, l'acordament de pintura que s'hi posa pot propiciar esquerdes un cop s'asseca. Considero aquest clivellat de la pintura com un aspecte residual de l'obra, i si bé en la majoria dels casos és manifestació provocada per l'atzar, alguns artistes de l'informalisme i altres contemporanis crearan aquest efecte de forma arbitrària o deliberada com a tècnica artística, anomenada *craquelat*.⁶

⁶ En l'àmbit de la restauració i conservació, s'anomena *clivellat* a un efecte típic del deteriorament d'una pintura, causat per errors



(Fig. 17) Óscar Domínguez, *Sin título*, 1936.

Un altre procediment tècnic derivat de l'atzar i vinculat a l'inconscient és la decalcomania, una tècnica que suggereix moltes formes oníriques.⁷ Segons Amy Dempsey (2019), aquesta tècnica, inventada per Óscar Domínguez, consistia a col·locar pintura en un full de paper, sobre el qual se'n col·locava un altre, i s'exercia una pressió per deixar-ne una empremta. El paper superior s'aixecava abans que la pintura fos seca i transferia així imatges que recorden un paisatge; tal com havia fet gairebé un segle abans George Sand.

Un aspecte rellevant d'aquest procediment és que, per mitjà de la força de l'empremta, la pintura es fragmenta en dos suports diferents.⁸ Aquests dos suports són el «paper negatiu» o «paper eina», que

tècnics en el procediment o bé per factors climatològics als quals es veu sotmesa l'obra. Generalment, es coneix com una afeció de la matèria i pot ser greu, ja que pot provocar el desprendiment irreparable de la superfície pictòrica. Per als restauradors, quan les esquerdes no són formades de manera provocada, també pot ser un indicatiu que l'obra és una falsificació. En canvi, el terme *craquelat* s'utilitza per descriure aquest efecte quan es produeix voluntàriament; en molts casos, es tracta d'una tècnica artística que es pot percebre de manera homogènia i calculada en alguns punts de l'obra.

⁷ André Breton també anomena *calcomania sense objecte* a la tècnica de la decalcomania. L'any 1935 en parla a la revista de divulgació surrealista num. 8 de Minotaure: «Decalcomanias sin objeto preconcebido».

⁸ Segons Fernández Mallo (2018), una de les característiques del residu seria aquesta capacitat de reproductibilitat i fragmentació que, per tant, en el cas de la tècnica de la decalcomania, indicaria una qualitat residual del procediment.



(Fig. 18) Óscar Domínguez i Marcel Jean, *Fenêtre*, 1936.

serveix per afegir la pintura, el «paper positiu», on es genera el resultat i la textura buscada. El paper eina que serveix per replicar la pintura es pot considerar un residu artístic perquè en alguns casos, la marca que en queda, pot ser un motiu expressiu que serveixi per a una nova creació.

Exposo així l'anàlisi perquè entenc que existeix aquesta possibilitat, per la qual cosa es pot percebre en moltes de les obres de Domínguez. La multiplicació de la tècnica no esdevindria sols en nous papers, sinó també en els mateixos elements que s'utilitzen per fer pressió, que podrien contenir una càrrega pictòrica i un cúmul de variacions que condensarien diferents resultats (talment com havia fet Hugo amb les plantilles). Domínguez va concebre diferents versions de la tècnica que proposo classificar en dos tipus o aplicacions: les decalcomanies que presenten l'efecte pictòric que es produeix en brut (fig. 17), i les que són utilitzades per complementar altres composicions i adherir-ne les textures en punts concrets de l'obra, que aporten un caràcter més narratiu.⁹ Un exemple d'aquesta segona tipologia és l'obra *Fenêtre* (1936) (fig. 18), en què es pot identificar una finestra que evoca una nova via pictòrica cap al món de l'inconscient.

Seguint amb l'anàlisi d'alguns artistes surrealistes, en la primera Exposició Internacional Surrealista de Londres el 1936, Wolfgang Paalen va presentar

⁹ Aquesta referència dels dos usos d'una tècnica la trobem també en altres exemples com el *frottage*, donat que es desenvolupen com un descobriment en si mateix, però acaben desenvolupant noves aplicacions. En el cas dels artistes surrealistes, serveixen per crear vincles amb la recerca dels somnis i el subconscient.



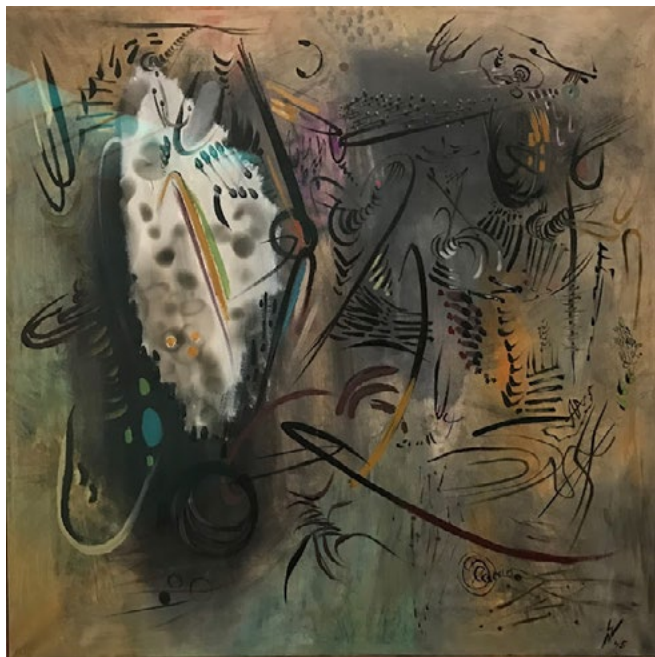
(Fig. 19) Wolfgang Paalen, *Fumage*, 1938.

obres fetes amb la tècnica del *fumage*: una tècnica que consistia a emprar fum d'una espelma en el suport de l'obra (fig. 19). Influenciat pels últims descobriments d'Albert Einstein sobre l'univers de l'àtom i l'energia nuclear, aquest procediment permetia realitzar formes sinuoses de manera automàtica. Igual que les anteriors tècniques surrealistes, aquest procediment permetia suggerir associacions lliures dels motius representats.

Tal com passava amb les diferents tècniques mencionades, els treballs fets amb *fumage* també van evolucionar. Si bé en un principi el resultat del procediment es presentava en brut (la tècnica marcava la mateixa significació de l'obra), a mesura que s'utilitzava s'aconseguien aplicacions més complexes combinant fum i pintura (fig. 20).

Paalen també va realitzar obres fetes amb objectes trobats com, per exemple ossos o ratpenats dissecats. L'any 1938 en va presentar una instal·lació al Palais de Beaux-Arts de París. L'obra *Le génie de l'espèce* (1938) és una pistola feta amb ossos de pollastre sobre una caixa de vellut, en el qual l'ús dels ossos com a material discursiu remet a les petges del temps passat, i, alhora, crea una analogia entre el material residual i un objecte que ha sigut dissenyat per a matar.

La invenció del *fumage* podria estar relacionada amb l'interès de l'artista pels objectes trobats? Des de la concepció de l'*objet trouvé* com a material artístic, hem vist que la deixalla no és només un element que l'artista fa servir per crear art, sinó que també el pot inspirar. Per això es podria considerar que el fum, com a resta d'un material cremat, és un residu i si bé no el podem interpretar estrictament un objecte trobat, sí que el crea. En definitiva, el *fumage* seria una altra de



(Fig. 20) Wolfgang Paalen, *Fumage*, 1945.

les tècniques que permet empremtar el residu i, a la vegada, una manera de crear-lo. Les formes oníriques que Paalen troba mitjançant aquesta tècnica influiran de manera significativa en artistes nord-americans emmarcats en l'expressionisme abstracte, com Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Barnett Newman o Robert Motherwell.

2.5

El fet residual en el procés creatiu

*Fer un final és fer un començament.
El final és on comencem.*

(T. S. Eliot, s. d., citat a Phong Bui, 2024)

Com apuntava, igual que en el surrealisme, les metodologies de l'automatisme i la improvisació seran recurrents en artistes del corrent de l'expressionisme abstracte, amb la diferència és que, en aquest cas, el procés artístic no serveix un objectiu concret, sinó que esdevé el propi motiu de l'obra. En aquest sentit, l'abstracció significarà el resultat, perquè el procediment artístic només es representa a si mateix.

Aquest enfocament de l'automatisme en el procés com a obra en si mateix troba un paral·lelisme en exemples de residus pictòrics aparentment no intencionats, com es pot observar en el dors de l'obra *El barret sobre la taula* (1942) de Feliu Elias i que vaig poder observar en l'exposició «Feliu Elias. La realitat com a obsessió» (2022-2023). En aquest exemple es fa palesa l'existència d'un possible residu pictòric fet de taques i traços enèrgics que omplen de pintura tota la superfície posterior de l'obra. En concret, era una de les peces de l'exposició que estava col·locada en una peanya i una vitrina vertical, donant una importància visual gairebé igual tant a l'anvers com al dors de l'obra.

Analitzant l'amalgama de taques i traços de color que s'hi mostra, ens fa pensar que el dors del quadre es va utilitzar com un suport de paleta. Tot i així, la distribució de la pintura, encara que de forma indeterminada, recorda una pintura abstracta o, fins i tot, una impressió paisatgística (fig. 21). Igual que una pintura d'estil expressionista abstracta, aquest fet residual està en la frontera entre allò artístic i allò que no ho és, perquè no es pot copsar ni la imatge ni el seu propòsit. Si bé aquesta part de l'obra es podria considerar un aspecte anecdòtic de l'exposició, ja que el corpus general d'Elias era una pintura figurativa i realista, em sembla significatiu el fet que les comissàries de la mostra, Mariàngels Fondevila i Mariona Seguranyes, decidissin mostrar-lo. En aquest sentit, vull destacar que, en la «cara bona» de l'obra, s'observa una escena costumista amb una màcula de tinta blava en la seva pintura.

Aquesta incorporació dels accidents visuals a l'obra connecta amb el procediment del *dripping*, una tècnica



(Fig. 21) Feliu Elias, dors de l'obra
El barret sobre la taula, 1942.

que, inspirada en la gota o el regalim que cau de manera espontània durant el procés creatiu, es manifesta com un residu natural i no premeditat de la producció artística.

Per Pollock (1947), la tècnica del *dripping* es basava més en allò que el procés artístic dona que no pas allò que ofereix el resultat (citat a Stiles i Selz, 1996) i, per tant, és valorada com un element singular que remet a l'emoció de l'acte creatiu. Pollock s'apropia d'aquesta forma «irregular» de la pintura per planificar-ne la textura¹⁰ que es basa en una estructura ben organitzada. Així, les aglomeracions accidentals poden adquirir una organització i sentit mitjançant la quantitat, com més gran sigui l'aglomeració, menys importància tindrà l'element individual (Arnheim, 1980), això ho converteix en una textura, les quals les relacions estructurals individuals que tindrien entre els fets residuals, passen a formar part de les constants estructures globals (Arnheim, 1980). Per portar a terme aquesta estratègia creativa l'artista crea un camp d'acció col·locant la tela de manera horitzontal, fet

¹⁰ Entenc per *textura* un conjunt d'elements irregulars. La seva acumulació fa que s'homogeneïtzi l'efecte i crea una interrelació en forma de trama. D'acord amb Arnheim (1980) l'efecte és semblant al d'un camp de gespa que denota un ordre en la seva forma global, però no es perceben les relacions concretes entre les parts individuals, sinó l'aparença total de la seva superfície.

que valida el sentit de l'accidentalitat d'una gota que cau sobre la superfície. Com que aquest fet ha de ser realitzat en horitzontal, comporta una transformació de la concepció clàssica de la pintura de cavallet, una nova percepció del procés creatiu.

Helen Frankenthaler també utilitza l'horitzontalitat de la tela per elaborar la seva obra. El seu procediment consisteix a fer abocar la pintura directament del pot a la tela per juxtaposar diferents capes de pintura. Tot i que l'aiguada s'expandeix segons la força i la direccionalitat amb què l'artista realitza el gest, el resultat d'aquesta tècnica produeix una forma fortuïta. El resultat del procés de treball és incert i ens recorda l'eventualitat de l'accident en què un pot ple de pintura o d'aigua pot caure sobre la taula de treball. Per això considero que Frankenthaler adapta aquesta circumstància a una tècnica artística per mostrar com de poètica una taca pot esdevenir.

La mateixa artista afirma que prefereix arriscar-se a una desagradable sorpresa més que no confiar en allò que ja sap fer (Frankenthaler, 1965, citat a Stiles i Selz, 1996), i, com a tal, està disposada a acceptar aquells aspectes inesperats que puguin aparèixer en la mateixa dinàmica de treball. Aquest fet indicaria l'acceptació dels residus artístics com a valors de l'obra. Un exemple d'això és el pigment que queda com a residu de l'aiguada un cop s'ha assecat. Ho vaig poder apreciar en l'obra *Siren's Hill* (1966), exposada a la Pedrera de Barcelona en la mostra «Camins de l'abstracció, 1957-1978. Diàlegs amb el Museu d'Art Abstracte Espanyol de Cuenca» (2022). Les teles que utilitzava no estaven prèviament preparades, per permetre així que el teixit tramat absorbís millor la pintura. El pigment visible en la capa de color permet apreciar una profunditat en el camp pictòric per mitjà de les seves diferents tonalitats. Un matís que, en la meua opinió, atorga textura i qualitat plàstica a l'obra.

Paral·lelament a l'expressionisme abstracte nord-americà, es desenvolupa a Europa el *Tachisme* (1940-1950): un corrent que pertanyia a l'informalisme (*art informel*, en francès). La seva principal característica era la utilització del gest enèrgic, automàtic i directe per evocar l'emotivitat que suposa l'acció pictòrica. Per mitjà de traços directes s'aconseguien imatges amb composicions atzaroses i colors molt barrejats d'una densa massa pictòrica. A Sabadell, diferents artistes interessats en aquest moviment, després de passar per París, es van unir per formar el grup Gallot (1960).¹¹

¹¹ Els artistes que formaven part del grup Gallot van ser Antoni Angle, Llorenç Balsach, Joan Josep Bermúdez, Alfons Borrell, Manuel Duque, Josep Llorens, Joaquim Montserrat i Lluís Vila Plana, i ocasionalment Gabriel Morvay. Tot i que el col·lectiu no va tenir gaire trajectòria, va contribuir significativament a



(Fig. 22) Grup Gallot, obra realitzada a l'Hotel Colón de Barcelona per diferents membres del grup Gallot, 1960.

Una de les característiques d'aquest col·lectiu era la realització de pintures conjuntes, fetes la majoria a l'espai públic. El resultat de l'acció artística generava una imatge abstracta comuna a totes les iniciatives que participen en l'obra. Com si es tractés d'un palimpsest, els traços s'anaven entrelaçant provocant accidents, com ara regalims, traços imprevistos i diferents registres que no es podien preveure a l'inici de l'obra. El resultat de les obres era sempre molt semblant: complexes composicions i barrejes de color imprecises que propiciaven una paleta cromàtica de tons marronosos i foscos. Entenc que el color mesclat d'una forma indefinida és també un residu artístic, ja que de manera deliberada els artistes *tachistes* busquen aquests efectes insòlits per presentar-los com a valors pictòrics sorgits de l'activitat duta a terme (fig. 22). En definitiva, l'acumulació repetitiva de traços acaba produint un entrellat de l'acció realitzada i, com a tal, el que anomeno *resultat residual*, un concepte que desenvoluparé en el quart capítol.

Vull destacar que Alfons Borrell, un dels membres més destacats del grup i considerat un dels màxims representants de la pintura abstracta no figurativa catalana, va realitzar una obra en la qual va utilitzar una fusta com a suport per a altres obres. En ella es poden veure tot tipus de marques de pintura aparentment accidentals i, en definitiva, residuals. És una obra molt singular dins de la seva producció, però significativa per a la investigació, ja que ens mostraria el seu

la renovació de l'escena artística de Sabadell en ple franquisme, amb una voluntat conscient per introduir-hi alguns postulats de l'informalisme europeu, la gestualitat, l'*action painting* i el *happening*. Les seves accions es caracteritzaven pel rebuig de la postura artística de l'individualisme proposant una actitud de creació col·lectiva.



(Fig. 23). Alfons Borrell, s. t., s. d.

gust pel residu artístic i la seva utilització com a fons per a l'obra, ja que a sobre va realitzar uns dibuixos de línies fetes amb llapis (tan característiques de la seva obra). Així, malgrat que es podria considerar una obra rara dins de la seva producció, ens indicaria que aquests aspectes estaven clarament relacionats amb el que ell considerava que el color «tenia vida pròpia» i que s'havia de deixar moure lliurement «per escapar de la tela» (Borrell, comunicació personal, 13 de desembre de 2019), un aspecte que ens revelaria la seva apreciació i aprofitament per allò que no podem controlar del tot en el procés de creació (fig. 23).

La residualització

La destrucció pot ser també un acte d'amor.

(Willem de Kooning, s. d.,
citat a Fontcuberta, 2010, p. 177)



(Fig. 24) Grup Gallot (Joaquim Montserrat i Antoni Angle).
Acció duta a terme al passeig de la plaça Major de Sabadell,
1960.



(Fig. 25) Detall de l'obra del grup Gallot
(Joaquim Montserrat i Antoni Angle). Acció duta a terme
al passeig de la plaça Major de Sabadell, 1960.

Tornant a l'anàlisi de l'obra conjunt del grup Gallot, l'acció de crear pintures en espais públics, caracteritzada per l'entrellaçament de traços i accidents imprevistos, evidencia una activitat creativa. Com deia, el procés del grup Gallot consistia a pintar de manera col·lectiva una mateixa obra, però ho feien tapant, esborrant o modificant el que un dels components havia realitzat prèviament, amb la finalitat de crear una imatge en què tots els gestos de cada participant esdevinguessin un resultat comú. Per tant, podem dir que la destrucció de cada traç pictòric tenia com a objectiu construir una nova forma i composició. A més, com a conseqüència de l'acció gestual violenta i realitzada en format horitzontal, també apareixien marques suggerents de pintura produïdes per les sabates (fig. 24 i 25). Tot plegat és una mostra de com l'artista pot, mitjançant la pintura, exercir un efecte gestual i brusc per crear un nou ordre per a l'obra i produir incontrollables efectes residuals i de trencament dels elements compositius.

Conceptualment, l'estil cubista és un exemple de la fragmentació del pla pictòric que permet tornar-lo a construir. Hi ha altres casos en què, a través de l'esquinçament, la combustió o el desgast també es busca aconseguir una expressió única i creativa. Alguns d'aquests recursos els hem vist també en obres ja comentades, com *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard* (1916) d'Arp, en què la partició aleatòria de diferents trossos de paper serveix per compondre una nova obra mitjançant el *collage*. La destrucció, doncs, pot originar desordre de models a canvi de proporcionar-ne altres de nous (Lynch, 1990).

Coincidint amb la 60a edició de la Biennal de Venècia de l'any 2024, la Gallerie dell'Accademia di Venezia va presentar una extensa mostra dedicada a Willem de Kooning, que va incloure algunes de les seves obres menys conegudes, moltes de les quals mai no s'havien exposat a Itàlia. Entre aquestes peces destacaven sis quadres de la sèrie *Black and White Rome* (1959), realitzada durant l'estada de l'artista a la capital italiana. Les obres, treballades en blanc i negre, mostraven la gestualitat hiperactiva que caracteritza la producció de



(Fig. 26) Willem de Kooning, *Black and White Rome F*, 1959.

De Kooning, alhora que oferien una estètica de traços gairebé cal·ligràfics, pròxim al *tachisme*.

Un aspecte particular d'aquesta sèrie va ser la fragmentació de moltes obres en paper, en què pintures i dibuixos estripats havien estat recompostos en *collages* únics. Aquesta tècnica de «*collage pictòric*» va aportar una nova complexitat a l'obra de l'artista nord-americà, ja que en prescindir d'una funció merament descriptiva, els fragments unificats generaven una sensació de compressió i densitat visual (Bui, 2024). Aquesta manera d'unir dos dibuixos gestuals amb talls abruptes crea una ruptura espacial que interromp la pinzellada i remet al concepte artístic de destruir per construir. Així, de Kooning converteix les seves obres en alguna cosa propera als residus, ja que aparentment les destrueix per, paradoxalment, potenciar-ne el valor artístic (fig. 26).

Cal recordar que els processos creatius relacionats amb l'acció de destruir han estat més o menys habituals al llarg de la història de l'art, i és a partir de la petjada que deixa la destrucció que es materialitza una traça de l'esdeveniment o de la intenció creativa de la destrucció (Vila, 2018). Un exemple característic de l'acte destructiu com a estratègia artística la trobem en l'obra de Joan Miró, desenvolupada en la seva època de més maduresa creativa. Ja des del dadaisme, l'artista utilitza materials no considerats idonis per a la pràctica artística amb la voluntat de no fer ús dels procediments acadèmics. Miró, igual que altres artistes surrealistes, fa servir el *collage* per adherir objectes trobats en els suports, que a més complementarà amb pintura. El vincle que Miró tenia amb l'objecte no era només artístic sinó vivencial, perquè per ell era un element viu que li despertava una curiositat especial (Miró, s. d., citat a De Corral, 2004).

En les seves estades a Mont-Roig guarda objectes, com ara pedres, ossos, trossos de fusta, llumins, llau-

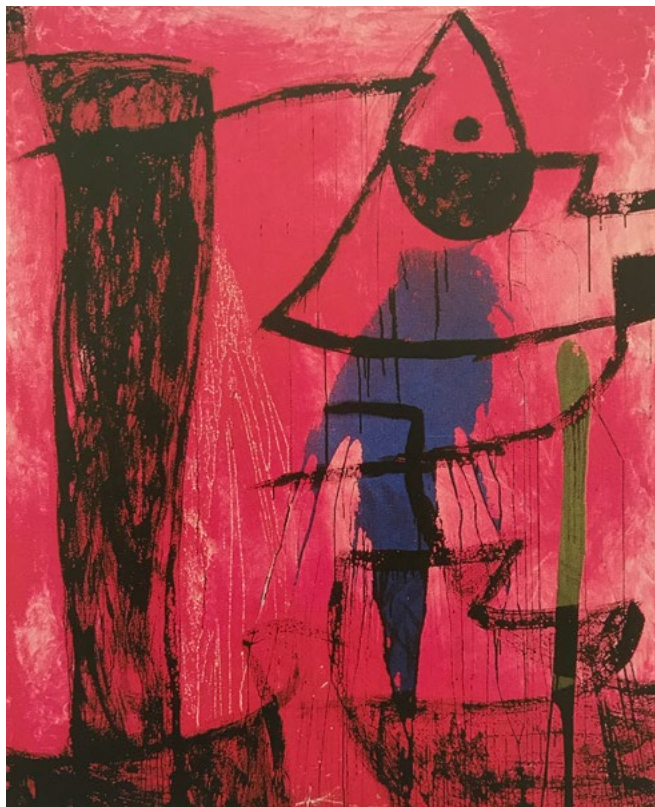


(Fig. 27) Joan Miró, *Femme sur la place d'un cimetière*, 1981.

nes velles i arrels que manté al llarg dels anys, i que li serviran per no perdre el lligam amb els seus orígens. Si gran part dels objectes que rodejaven l'imaginari de Miró eren trobats com a materials d'abandó, podem creure que per Miró el residu tenia una certa importància. A més, per mitjà de la fosa de bronze, utilitza els objectes trobats per fer-ne motlles, per no només transmetre la vitalitat de l'objecte, sinó també perquè és una tècnica que permet plasmar el seu aspecte tosc, tant característic dels residus i deixalles. Per Miró, les formes imperfectes dels objectes denoten un aspecte aparentment inacabat de l'obra i li atorguen una qualitat de la forma en brut que fan que l'escultura (fig. 27) tingui una estètica molt suggeridora (Jeffet, 2015).

El concepte que millor podria definir aquesta pràctica en l'obra de Miró és «l'antiart», atès que destruir alguna cosa promou noves idees basades en la desfeta de l'art preconcebut. En els últims anys de vida de Miró, veiem que l'artista experimenta amb tècniques com la combustió, que tenia com a resultat «malmetre» el material com a símbol de disconformitat, en una voluntat de traspassar els límits del llenguatge artístic. Miró cremarà amb benzina i esquinçarà les obres per «emfatitzar-ne l'essència» (Miró, s. d., citat a Jeffet, 2015, p. 35), un gest irreverent que crearà un nou valor plàstic que, en qualitat de residu artístic, trencarà la bidimensionalitat del quadre per atorgar a l'obra una nova dimensió espacial.¹² En aquest sentit, n'és un exemple la sèrie d'obres *Toiles brûlées* (1973), en què es pot percebre una recerca per transmetre una nova dimensió al quadre amb la intenció que vagi més enllà de l'accidentalitat i l'atzar com a vertebradors de l'acció creadora, perquè és a partir de l'erosió i desintegració parcial dels materials que origina un nou valor plàstic i poètic. Quan crema

¹² Talment com farà Lucio Fontana amb els seus talls a la tela, les combustions d'Otto Piene o la sèrie d'obres *Combustioni* d'Alberto Burri, que analitzarem detalladament més endavant.



(Fig. 28) Joan Miró, *Sense títol*, 1976.

el material, es desenvolupa el que anomeno *procés de residualització*, que lligat a la concepció del gust per l'objecte residual, sembla voler explicar l'experiència estètica que tindria com a objectiu convertir un efecte estètic amb la pròpia pàtina d'un residu trobat. Miró (s. d.) relata així aquest procés de combustió:

Començo els meus quadres sota un efecte de xoc amb l'experiment [...] La causa d'aquest xoc pot ser un fil que sobresurt per la tela, una gota que cau, una petja que deixa el meu dit en la superfície brillant de la taula (citat a De Corral, 2004, p. 11).

Influït en aquells anys per l'expressionisme abstracte i la recerca de la llibertat del gest, també utilitzarà els regalims com a valor plàstic del seu treball. Això ho durà a terme treballant simultàniament amb diferents obres de grans formats. El fet de treballar amb un ús més abundant de la pintura provocarà que es desenvolupin més incidents pictòrics del normal i que, alhora, es propaguin en les altres obres i suports que Miró col·locarà pel taller. Aquest fet permetrà que, en alguns casos, pugui trencar l'*horror vacui* d'algunes teles en blanc i generar un nou motiu pictòric amb què començar l'obra.

Materials per netejar els pinzells, com l'aiguarràs, seran utilitzats per «embrutar» la blancor de la tela i crear així fons per a nous motius pictòrics. En altres casos, aplicarà aquests procediments en obres per des-



(Fig. 29) Joan Miró, *Sense títol*, 1977.

integrar el traç i propiciar una pinzellada més irregular (fig. 28). L'ús de l'aigua bruta que queda en netejar els pinzells, i que també considero una forma de residu artístic, avivarà la imaginació de Miró (fig. 29). En aquest cas Pere Salabert (1985) considerarà que li serveix per substituir allò simbòlic per allò real. Aquest mètode té com a fi utilitzar el residu artístic per aportar quelcom expressiu, de manera formal i distintiva i així enriquir el seu treball.

Semblant als darrers treballs mencionats de Miró, l'obra de Lucio Fontana també aparenten un procés de deteriorament del material com a recurs artístic. Els anomenats *buchi* ('forats' o 'perforacions') i els *tagli* ('talls') en són exemples. El resultat d'aquest procés és visibilitzar un nou espai de la pintura que rau al darrere de la superfície del quadre, de manera que la suma dels dos produeix una sensació de tridimensionalitat. Per a l'autor, aquest recurs té a veure amb una visió metafísica de l'obra d'art i trenca amb la tradició artística de la pintura bidimensional (Barbara, 2006). El fet de mutilar i destruir el pla pictòric per mitjà d'una esquinçada en el material el considero un procés de residualització de l'obra d'art. Si bé els talls que realitza són controlats i calculats, l'afectació de la superfície remet a l'efecte d'alguns objectes que es poden trobar en l'abandó. Així, segons Hess Barbara (2006), la mutilació de la tela suposa per a Fontana un nou pressupòsit artístic que remet al dolor ocasionat per les experiències de la guerra i de la postguerra.

Fins al 1967 els forats oferien un aspecte irregular en la seva forma. Dels marges ocasionats pels *buchi*, en sobresurten les rebaves del material: un aspecte que es tindrà en compte a l'hora de remarcar-ne l'expressió plàstica, perquè depenent de si els fa cap enfora o cap endins, aconseguix ressaltar-ne o no les rebaves de la textura de la tela.¹³ La il·luminació de l'obra serà un aspecte important a l'hora de fer percebre aquests detalls; les ombres que s'hi projecten aporten un element compositiu més a l'obra. Aquest aspecte dona vigència al concepte de la metafísica perquè juga amb factors extrínsecs al quadre.

Per altra banda, si bé Fontana no es considera estrictament com un artista informalista realitzarà obres amb metodologies molt semblants. Precisament, les obres que van des del 1954 fins al 1958, en què l'autor utilitza la tècnica de la perforació, són fetes sobre pasta fresca i acabada de posar damunt la tela. Juntament amb altres elements, com trossos de vidre de Murano, l'*impasto* permetrà que els forats que hi faci siguin més abruptes i aportin més rugositat a l'obertura. En posar elements brillants també n'estilitza les incisions, juxtaposant la textura irregular amb la llisa (fig. 30).



(Fig. 30) Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1956.

¹³ Mereix menció, que en els primers treballs escultòrics de Fontana, antecedents dels coneguts talls de la tela, ja es percep un gust per la irregularitat de les formes. Per Nori *et al.* (1998), la tècnica de l'esquinçada podria haver estat resultat de l'apreciació per la imperfecció dels acabats de les seves primeres obres.

Residu i materialitat

Algunes obres de Fontana de mitjans dels anys cinquanta comparteixen metodologies similars amb les del treball d'Alberto Burri. Mentre que Fontana incorpora elements residuals com trossos de vidre en la pasta fresca sobre la tela i la perfora (com és el cas de l'obra anterior), Burri treballa amb restes materials extretes de la realitat i de diferents tipus de deixalles: trossos de sacs de tela, fragments de fusta, papers cremats i altres tipus de materials austers i afectats pel pas del temps. Ambdós artistes utilitzen el procediment artístic de la destrucció, ja sigui mitjançant les perforacions, esquinçaments o cremades, per transformar les superfícies i emfatitzar la bellesa de la matèria i les textures evocant a una certa patina que tenen els objectes en abandó.

L'obra de Burri s'emmarca entre l'informalisme, l'art brut i l'*arte povera*, tot i que, tal com assenyalen Calvesi *et al.*, (2006), la seva obra no significa una protesta contra el consumisme i la tecnocràcia, com veurem en els propers apartats amb l'*arte povera* i el corrent del *nouveau réalisme*. El seu interès rau a investigar les possibilitats plàstiques i formals d'aquells objectes que materialment són pobres i austers, en cercar allò gairebé insòlit de la pintura i realitzar un procés gairebé alquímic, transformant els objectes de poc valor en artístics. Cal tenir en compte que en el context de Burri, l'informalisme pren molta força entre els artistes europeus gràcies a la nova Escola de París, que concep la matèria pictòrica com l'aspecte més important de l'obra i no pas el gest que l'artista reflecteix en ella (com en el cas de l'expressionisme abstracte).

Un exemple icònic d'això és la sèrie d'obres *Sacchi* (1950),¹⁴ en què podem observar trossos de sacs de tela cosits que destaquen per estar confeccionats amb una trama pobra i tosca, amb fragments visiblement desfilats. La presència d'una gran abundància de fils en les juntes, que queden penjant, faran «una evocació de l'hàbit franciscà en què la pobresa és una espècie de poètica de la redempció» (Fernández, 1999, p. 21). Els fils

¹⁴ De jove, Burri, combat en la Segona Guerra Mundial i cau presoner a Tunísia (1943). Llavors és traslladat a Hereford, Texas, on recupera la llibertat l'any 1946. Segons Calvesi *et al.*, (2006), els *sacchi* apareixen en l'obra de Burri com a símbol de la vivència que té de llavors, a partir dels sacs que arriben dels EUA a Itàlia. De fet, en algunes obres, hi veurem el segell *ITALY* imprès en la tela, exaltant així el residu industrial en el seu treball.



(Fig. 31) Alberto Burri, *Martedì grasso*, 1956.

que queden descosits, en tant que residus artístics del procés de confecció, mostren la imperfecció en l'acabat de l'obra, i, alhora, la materialitat del món tèxtil; ens assenyalen les possibilitats plàstiques de materials que aparentment no tenen valor. En el tractament d'aquests aspectes hi veiem una dualitat entre allò que evoca la destrucció (l'estrip de la tela) i allò que es construeix (el cosit), el que Calvesi *et al.*, (2006) entenen «com una sola unitat, ja que el desgast és el moment constructiu que entra en dialèctica amb el moment destructiu formant una unitat essencial» (p. 23).

En general, molts treballs d'aquesta etapa semblen apropiar-se al concepte del residu artístic de manera significativa. La sèrie d'obres *Martedì Grasso* (1956) l'artista afegeix draps utilitzats per eixugar pinzells de pintura: un aspecte que em fa pensar en la importància que l'autor podria atorgar a aquells residus produïts pel seu mateix procés de treball (fig. 31). Burri no pretén renovar sinó normalitzar l'insòlit, i entenc que, en darrer terme, el procés de «residualització» d'una obra i el valor dels possibles residus artístics que se'n deriven seran una de les premisses més importants del seu treball.

Aquesta idea es pot percebre en la sèrie *Plastiche* (1957), un conjunt d'obres realitzades amb la tècnica de la combustió i amb el plàstic de cel·lofana com a element principal. Aquest material li permet realitzar una modulació orgànica del pla de manera molt experimental. La desintegració del material es fa de for-



(Fig. 32) Alberto Burri, *Cretto Bianco*, 1975.

ma parcial a partir de l'abradió i provoca una textura rugosa que, com en l'obra de Fontana, evoca a una tridimensionalitat del quadre pels forats que crea. El resultat d'aquesta tècnica seran treballs purament abstractes, que delimiten formes i deixen que l'atzar actuï, tot i controlar l'expansió de la combustió. Per portar a terme aquest gest, utilitzarà estris de flama, com si es tractés d'una eina escultòrica o pinzell, que donen tons torrats i restes de material socarrimat de color negre.

Una altra sèrie d'obres on aplica la tècnica de la *combustione* són les *Legni* (1956). Aquestes consisteixen a cremar la superfície de la fusta, on novament la destrucció i la desfeta del material serveix per concebre un resultat estètic i residual que recorda les restes de matèria cremada que queden en les llars de foc o en les fogueres. L'acte destructiu es converteix en un acte creatiu a partir del control de l'efecte abrasiu, que modifica la matèria i en canvia els colors.

No serà fins a l'any 1973 que Burri desenvoluparà una de les seves tècniques més icòniques, la tècnica del *cretto* ('craquelat', en català): un procediment que consisteix a emular l'afectació de la pintura quan s'esquerda. En aquest cas, el pas del temps juga a favor de l'obra, perquè permet que un efecte de desperfecte de la pintura sigui provocat. Per dur a terme aquest procediment deixa assecat un gruix considerable de matèria pictòrica i fa que, per la mateixa càrrega material, es fragmenti, i, en conseqüència, dibuixi unes fissures aleatòries. La pintura craquelada es presenta com a resultat de la recerca plàstica que ocupa el total de la superfície del pla pictòric



(Fig. 33) Alberto Burri, *Il Grande Cretto*, 1984-2005.

(fig. 32). Més endavant, però, el procés serà més controlat i es realitzarà només en algunes parts de l'obra, tot proposant diferents composicions i ampliant així el ventall de possibilitats del procediment.

De la sèrie dels *Cretti* cal destacar *El Gran Cretto* (1984-2005), ubicada a l'antic poble de Gibellina a Itàlia, una de les obres de *land art* més grans del món. Aquest treball respon a un encàrrec que l'alcalde de Gibellina, Ludovico Corrao, va demanar a la comunitat artística per impulsar una part de la zona afectada per un terratrèmol l'any 1968, i va invitar la comunitat artística a intervenir-hi. Com que les conseqüències del terratrèmol van deixar centenars de morts i un poble en ruïnes, Burri va decidir crear una obra d'un *Cretto* de gran magnitud sobre el mateix poble (fig. 33). Per portar a terme aquesta obra, Burri va acumular la matèria derruïda dels edificis caiguts, per inserir-la dins dels blocs de ciment, amb un total de 80.000 m² de formigó. Cada bloc s'alça per representar, de forma molt volumètrica, un fragment de *cretto*: un projecte que va començar el 1984 i no va acabar fins al 2005, el qual l'artista no va poder veure'l acabat a causa de la seva mort l'any 1995.

Burri va fer coincidir les formes que generen les esquerdes amb la pròpia quadricula urbanística que el poble havia tingut, fent així que la memòria del desastre estigués materialment present gràcies a les restes o mortalla de l'antic poble dins del formigó, simbolitzant la tragèdia a partir de la seva representació fantasmal.

Així com Burri converteix l'efecte de les esquerdes en una tècnica artística, Jean Dubuffet genera irregularitats per evocar les superfícies tosqueres. D'aquesta manera, tant Burri com Dubuffet utilitzen la textura i les imperfeccions materials per conferir a les seves obres una càrrega simbòlica i visual que transcendeix la simple representació.

Concretament, en la pintura de Dubuffet es veuen alguns materials residuals amb la intenció que, barrejats

amb la pròpia pasta pictòrica, es provoquin tota mena d'anomalies materials. Dubuffet té un especial interès a recrear parets erosionades o sòls trepitjats. En aquest darrer cas és on sobretot podem trobar la brossa i la brutícia, però també taques i formes suggeridores.

L'any 1950, Dubuffet realitza una col·laboració amb el poeta Eugène Guillevic en la publicació *Les murs* (1950). Consta d'una sèrie de litografies que guarden relació amb els textos poètics de l'escriptor. Aquestes il·lustracions estan inspirades en aquelles formes que es poden veure en les parets velles, on també es troben dibuixos naïfs, inscripcions o guixots. Aquesta fasciació per aquests *graffiti*, gairebé primitius, serà compartida pel fotògraf Brassai, qui amb la seva càmera en crearà un arxiu. Dubuffet portarà aquestes referències a altres treballs amb la sèrie anomenada *Hautes Pâtes* (1950), creant dibuixos inspirats en personatges naïfs fets per artistes que no tenen formació acadèmica.

El procediment de realització d'aquestes obres consistirà a fer múltiples capes de pintura densa, amb materials esmicolats com sorres, grava i còdols, per donar volum a la bidimensionalitat del quadre, i després pintar a sobre o utilitzar la tècnica del *grattage*. També serà influenciat per Gaston Chaissac, un autor que en la dècada del 1940, incorpora molts objectes trobats en la seva obra amb la intenció de descobrir el potencial dels materials residuals (Husslein *et al.*, 2004). En el cas de Dubuffet, convertirà els objectes trobats en material pictòric triturant-los per barrejar-los amb pintura fresca.

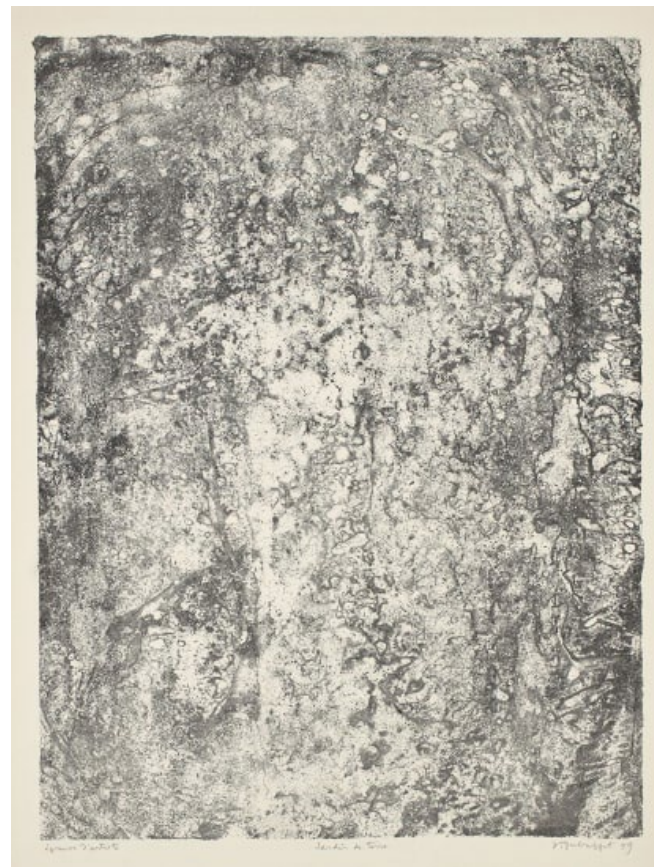
Aquest mateix procediment també l'aplicarà en la sèrie de treballs *Célébrations du sol* (1957-1959), on en són característics els accidents de relleu en la superfície de l'obra. L'alta inestabilitat causada per la barreja heterogènia de materials provocarà l'alteració de la massa pictòrica, i farà que pateixi transformacions de manera fortuïta: un fet que entusiasmarà l'artista, tal com ens indiquen Valérie Da Costa i Fabrice Hergot (2006) en la següent cita:

Una vegada un col·leccionista va col·locar un quadre al costat d'una font de calor, el quadre va adquirir una forma diferent [...] Aquest inesperat fenomen va fer les delícies de Dubuffet [...] No ho veia com una catàstrofe sinó com una transformació afortunada de la matèria. (p. 28)

A partir de la malmesa de la massa pictòrica es produeix un efecte que l'autor no entén com un fenomen negatiu, sinó com un valor singular de l'obra; per tant, el seu treball, adquireixi «vida autònoma». Aquest aspecte, que recorda certs processos abans mencionats, el considero un «resultat residual», ja que l'artista aplica uns patrons de treball deliberadament perquè s'accidenti, amb resultats no previstos i pròxims a l'estètica del residu artístic.



(Fig. 34) Jean Dubuffet, *Nuancements au sol* (*Texturologie XLIII*), 1958.



(Fig. 35) Jean Dubuffet, *Jardin de terre*, l'amina 17 de l'àlbum 7, 1959-1962.

Per tal de traslladar la impressió que pot produir l'observació de l'atmosfera d'una superfície bruta a l'obra d'art, Dubuffet crea la sèrie d'obres *Texturologies* i *Topographies* (1958) (Dubuffet, s. d., citat a Husslein *et al.*, 2004, p. 41). Aquests treballs, fets també en disposició horitzontal, recorden l'efecte estètic que produeix



(Fig. 36) Jean Dubuffet, *Argument et contexte*, 1977.

la tècnica del *dripping*. Tot i així el gest no és el protagonista de l'obra, com en el cas de l'obra de Pollock, sinó la barreja dels diferents materials. Amb aquests treballs, Dubuffet ens assenyalà la bellesa que, poèticament, es pot trobar en les topografies dels diferents sòls terrestres, com la textura, les màcules o les diferents irregularitats, i que a la fi compara amb el valor plàstic de la pintura informalista del moment (fig. 34).

La sèrie *Phénomènes* (1958-1962) també sorgeix de la fascinació per aquests aspectes. El projecte consisteix en un recull de vint-i-quatre àlbums (tretze en negre, nou en color i dos de material rebuig) en què a partir de la litografia, registra la petja i les textures de diferents elements trobats a terra com, per exemple grava, restes de terres i parets, pedres, trossos de fulles i diaris arrugats. També draps tacats de tinta, probablement fets servir per netejar les mateixes planxes de litografia, una dada important que, com que en el treball de Burri, ens indicaria un interès pels mateixos residus que es formen en el seu treball artístic (fig. 35). En les mateixes matrius litogràfiques, hi barreja vernís i aigua, fonent-hi partícules de pols perquè s'oxidin i es craquegin. En definitiva, les 362 litografies oferei-

xen un compendi d'impressions provinents de múltiples textures de diferents restes de materials, siguin deixalles o residus que ell mateix genera. En general, l'atenció cap a aquells aspectes residuals tant de l'entorn de l'artista com del seu mateix procés de treball li serveixen per enriquir i reinventar el seu imaginari i llenguatge artístic.

Finalment, de la producció de Dubuffet, cal mencionar la sèrie *Théâtre de mémoire/Tableaux d'assemblages* (1975-1978) que crea permetent-se destruir algunes obres, a causa de l'excedent que tenen. Per mitjà del procés de destrucció, fragmenta treballs anteriors amb la intenció d'utilitzar els retalls que ha generat i, per mitjà d'una nova recombinació, obté una imatge nova que produeix composicions complexes i, alhora, suggeridores (fig. 36). Alguns d'aquests treballs els anomenarà *La vision tisserande* i *Tissu de mémoire*, perquè compararà obres passades amb records de la seva vida, i, en tornar-les a utilitzar, li serviran per reviuir experiències vitals. Considero que aquests elements fragmentats són residus artístics perquè, de forma intencionada, els ha convertit en restes d'altres produccions i, a la fi, li serveixen per expressar quelcom de nou.

L'acumulació i la fragmentació

El món està ple: pot succeir qualsevol cosa.

(John Cage, s. d., citat a Molina, 2013, p. 155)

En el darrer exemple de l'obra de Dubuffet, hem vist una composició on l'acumulació és una metodologia per donar més importància a la fragmentació de materials. Així, doncs, es podria dir que el fet acumulatiu respon a una idea determinada o, fins i tot, és una conseqüència d'un context determinat. En el segle i dC, l'amuntegament de milions d'àmfores trencades va formar a Roma el Monte Testaccio, de 50 metres d'altura i un quilòmetre de perímetre. També l'actual ciutat d'Erbil, a l'Iraq, està construïda sobre els residus acumulats al llarg de 68.000 anys. En els anys cinquanta i la dècada dels seixanta, la indústria punta del moment propicia la fabricació massiva de mercaderies, moltes de les quals, acabaran esdevenint deixalles. Això ve afavorit per l'aparició de noves tecnologies i per l'eficiència del treball en la indústria, orientada cap a una nova societat de consum que genera noves necessitats. L'abundància material i el malbaratament es normalitzaran, mentre que, alhora, es fa evident el càlcul i l'estalvi (Molina, 2013).

Els artistes d'aquest període modern utilitzaran l'aplegament de residus per elaborar els seus discursos artístics, crítics amb aquesta nova societat de consum. Es tracta de l'acumulació en l'àmbit artístic com una metodologia que reuneix un cúmul o col·lecció d'objectes que, tot i estar desordenats, adquireixen un valor de conjunt. En aquest moment, el concepte de col·lecció s'anul·la, i el conjunt passa a unificar-se com un bloc: cada element es despersonalitza.

D'altra banda, la relació entre la tècnica d'acumulació i els residus no només la es veu en el seu aspecte organitzatiu i compositiu, sinó també com a qüestió conceptual. L'acumulació és un desbordament material i expressa la nostra impossibilitat d'abastar el «tot». Sembla que l'artista l'utilitza per representar l'irrepresentable a partir de la metàfora de l'abundància. Talment, el residu artístic s'escapa igualment del límit, perquè es pot expandir en el procés creatiu, ja sigui conceptualment en el fet accidental i imprevist o materialment, a partir de la fragmentació.

En darrers exemples hem anat veient que el trossejament d'elements es pot donar en diferents pràctiques



(Fig. 37) Arman, *Cast Your Ballots Here for a Cleaner Dawn Gallery*, 1962.

artístiques, un concepte pertinent al mateix significat de residu perquè partint del seu significat, 'és allò que resta d'un tot després de sostreure'n una o més parts' (Grup Enciclopèdia, s. d., accepció 1.1). Podem entendre que un fragment és un tros d'objecte, però també un objecte sencer pot ser part d'un fragment unitari. El moviment *nouveau réalisme* fou fundat l'any 1960 pel crític d'art Pierre Restany per parlar de la creació en el context industrial i consumista del moment; una realitat que, de forma literal, es fa present mitjançant l'acumulació d'objectes prefabricats i deixalles, que els artistes inclouen en les seves obres com a metàfora de l'excés que es va iniciar a la dècada dels cinquanta i seixanta. Seguidament, veurem com els artistes Pierre Arman i Daniel Spoerri fan ús dels residus d'aquest context en l'àmbit de la creació artística.

Els artistes situats en el *nouveau réalisme*, no utilitzaran trossos de materials sinó els objectes sencers, interpretant-los com a fragments de la seva realitat circumdant. La intenció d'aquesta pràctica és traspassar els límits de l'art i posar en qüestió l'autoria artística i mostrar la bellesa d'allò que la societat descarta i que Restany (1988) anomena *sintaxi quantitativa* (p. 18).

Un dels treballs més icònics d'aquest context és segurament el de Pierre Arman. Amb materials com màscares de gas, tubs, vàlvules de pressió, rodes dentades i, en general, elements provinents de la indústria, l'artista satura tota la superfície de l'obra mitjançant l'acoblament d'aquest tipus d'objectes, difuminant la relació entre fons i figura en el pla bidimensional, on l'element industrial n'és el protagonista. Altres objectes que utilitza són de caràcter residual, atès que o bé provenen de la brossa o els degrada ell mateix. La intenció d'Arman és propiciar que la gent observi la bellesa i, alhora, la fragilitat de les escombraries com a realitats fossilitzades de la industrialització (Van



(Fig. 38) Arman, *Running Colors*, 1966.

der Marck, 1984). Per això emmagatzema restes i diferents residus de l'àmbit quotidià en recipients de vidre i plàstic.

La seva sèrie *Les poubelles artistiques* (1959) està realitzada mitjançant «l'autocomposició», una idea que significa l'ordenament que es produeix en el moment d'abocar un cúmul d'elements en la caixa de forma aleatòria. Amb aquest procediment elabora l'obra *Cast Your Ballots Here for a Cleaner Dawn Gallery* (1962), la qual consisteix a omplir la caixa amb elements residuals provinents de galeries d'art (fig. 37).

Es interessant destacar que la imatge que ens transmet aquesta obra és una al·legoria sobre la mort de la producció (Robinson *et al.*, 2010) i també de l'abundància dels residus que el mateix sistema de l'art o la indústria cultural arriben a generar. Arman extrapola el residu quotidià a l'àmbit artístic fent veure que, al cap i a la fi, una galeria d'art no està exempta tampoc de provocar una certa problemàtica respecte de l'abundància material, tal com ja es vivia en el context dels anys seixanta.

Així doncs, considero que Arman no només investiga sobre el paper de la deixalla en la societat sinó també en el residu que la producció artística genera. A l'obra *Running Colors* (1966) (fig. 38), es poden veure tubs de pintura aixafats que remetent al malbaratament de material artístic; l'acte de desapropietament intencionat es torna un fet creatiu mitjançant el vessament de la pintura sobre el suport, talment com un *dripping*. Aquest resultat l'aconsegueix mitjançant el gest d'aixafar els tubs de pintura a l'oli, un gest que es pot produir com a un accident en la pràctica artística pròxim a la idea del residu artístic.

Per Arman, la petja que comporta l'acció creativa és significativa. Ho veiem amb l'ús que fa d'accions destructives com el trencament d'instruments musicals, els quals, un cop esmicolats, els enganxa per crear una



(Fig. 39) Arman, *Allure d'objet II*, 1959.

nova formalització de l'objecte. Novament, considero aquest fet com un procés de residualització, perquè en aquest cas emula l'efecte d'inutilització que es pot percebre en un objecte trobat en la brossa. L'obra *Allure d'objet II* (1959) utilitza l'empremta d'un residu artístic com és un drap de pintura per estampar-ne la forma (fig. 39). En aquest aspecte, es podria dir que Arman s'inspira en allò que resta del seu propi procés de treball, perquè en usar draps bruts de pintura, d'alguna manera es fixa en la forma poètica de la taca que hi queda i intenta reproduir-la novament.

Influenciat per Arman, Daniel Spoerri aprofita el context quotidià com a objecte artístic. Concretament, les seves obres són el resultat específic de les circumstàncies del moment (que a vegades crea prèviament) i expliquen històries extretes de situacions banals, en les quals els residus que en queden, són el material simbòlic de l'obra. Així ho resumeix Vila (2018) a propòsit del concepte d'empremta:

Spoerri enfoca la seva obra en la bellesa de les restes, en l'aura dels objectes usats en un exercici a cavall entre l'*objet trouvé* i el *ready-made*. Aquestes pintures de la memòria robades a l'oblit detenen el procés continu del qual està impregnada l'obra i s'atura en un moment concret de la degradació per fixar-ne les empremtes (p. 167).

Spoerri indagarà el món de l'objecte trobat des del principi de la seva carrera artística, però és a partir del 1960 que, juntament amb Jean Tinguely, visiten un abocador de ferralla. És en aquest indret on se li va ocórrer realitzar la sèrie d'obres *Tableaux-piège* (Hahn, 1990).

Aquest tipus d'obra consisteix a acoblar, per mitjà de fortes resines, diferents objectes de gran volum que hagin format part de situacions quotidianes. El resultat



(Fig. 40) Daniel Spoerri, *Le buvard de l'administration*, 1961.

del posicionament dels objectes en l'obra serà fruit del moment viscut i del que l'artista anomena *poésie du réel* ('poesia de la realitat', en català) (Hahn, 1990). Per portar a terme aquestes obres invitarà a diferents persones a dinars i sopars, perquè, un cop acabats els àpats, les restes que en quedin les puguin fer servir com a al·legoria d'allò viscut. Spoerri farà un procés de recuperació dels residus resultants que restaran de l'acte performatiu col·lectiu; restes de menjar, plats bruts, taques a les estovalles, etc. per incorporar-ho tot com a elements compositius de l'obra. El resultat de la intervenció grupal servirà per a la creació individual de l'obra.

Aquest acte performatiu és un medi per captar tota aleatorietat sorgida de l'activitat humana perquè els objectes que en formen part siguin elements expressius. Per això l'artista se sentirà un «assistent de l'obra», perquè provoca que puguin succeir accidents i esdevenir-se així un resultat estètic que es tradueix en la posició i la transformació dels objectes que han format part del moment (Spoerri, 1960, citat a Stiles i Selz, 1996; Guasch i Sureda, 1987). Les relacions que s'estableixen entre totes les persones participants d'aquestes *performance* col·lectives es tradueixen en els residus materials que seran fixats en el quadre, per crear un context concret en el qual art i vida s'uneixen en el que Spoerri anomena *constellations* (Hahn, 1990).

A més, per tal de crear més complexitat i variabilitat en les obres, l'artista invita l'espectador-col·laborador que porti els seus propis coberts, perquè, un cop acabat l'àpat, siguin fixats exactament en la posició que s'han deixat. Aquest *modus operandi* el portarà a obrir un restaurant a la Galeria J. de París l'any 1963, pel qual passaran diferents crítics d'art com Restany. Aquest espai, més enllà de ser un negoci de restauració, li servirà com a taller i laboratori de creació del que ell anomenarà *eat art*.

L'obra de Spoerri és un altre exemple de resultat residual, perquè aplica moltes variables a l'hora de gene-



(Fig. 41) Daniel Spoerri, *Palette Spoerri-Baroque*, 1989.

rar l'obra i altres detalls. Aspectes ambientals, com per exemple la llum, tindran també un paper determinant en la performativitat de l'obra, perquè influirà en les accions dels participants en l'obra que, a la fi, es plasmaran en la disposició dels objectes pel resultat final¹⁵ (Spoerri, 1960, citat a Stiles i Selz, 1996).

L'estat dels objectes també serà un motiu d'interès per Spoerri, atès que l'artista afirma que els colors es tornen atractius després d'haver portat una vida reaccionant a l'atmosfera i a la llum, perquè han sofert una decoloració per la llum (Spoerri, 1960, citat a Stiles i Selz, 1996). Per això, també sembla atret pels residus artístics, perquè són aspectes residuals que queden de qualsevol tipus d'accions vinculades a les produccions artístiques, i per tot aquell objecte o rastre relatiu a l'activitat artística o creativa que denotin una empremta concreta de la situació viscuda, com ara taques de pintura o marques d'eines (fig. 40). Amb aquest

¹⁵ El resultat concret d'aquest procés de treball dependrà en gran part del control de l'atzar; una premissa molt defensada per John Cage a l'hora d'elaborar la seva música experimental i que es traduirà en, per exemple, aquells sons concrets que deriven de certs procediments, sons que podem considerar com residus de les accions.



(Fig. 42) Daniel Spoerri, *Grande table de travail de Daniel Spoerri*, 1989.

punt de partida realitza algunes obres de la sèrie *Tableaux-piège* amb taules de treball de diferents artistes.

La sèrie d'obres *Tiroirs* (1982) també guarda una relació amb el procés de l'artista. En aquest cas, Spoerri es fixa en alguns calaixos i taules de treball on, de manera desordenada, s'hi poden trobar tot tipus d'eines, com martells, claus, tornavisos i, en general, estris de treball que podríem vincular amb l'àmbit de la creació. En el cas de l'obra *Grande table de travail de Daniel Spoerri* (1989), ens presenta la seva taula de treball (fig. 41). En aquestes obres de més maduresa, Spoerri intervindrà en les «situacions trobades» per modificar-ne el contingut: de forma creativa, que podem considerar que és un tret evolutiu del seu treball (fig. 42).

El *décollage*, una de les tècniques més característiques del *nouveau réalisme*, consisteix a estripar les diferents capes de cartells que podem trobar acumulats en els taulells d'anuncis o en les parets dels carrers (una metodologia inversa al *collage* original). El resultat d'aquest procediment crea un palimpsest d'imatges de caràcter abstracte, fruit de l'extracció de material. Novament, la metodologia de la destrucció sembla ser una forma creativa que en aquest cas degrada un material utilitzant materials residuals procedents de publicitat caducada.

El grup dels artistes *affichistes* ('cartellistes'), integrat per Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, Wolf Vostell, François Dufrène i Mimmo Rotella, utilitzaran la tècnica del *décollage* per a les seves creacions, amb l'objectiu d'intervenir en els carrers de les grans ciutats a través de la idea de la deriva artística.¹⁶ Tal com

¹⁶ Com a pràctica artística de la Internacional Situacionista, la «deriva» és considerada una tècnica o procediment d'estudi psicogeogràfic que permet entendre la ciutat, l'urbanisme i l'arquitectura (Debord, 1958).



(Fig. 43) Raymond Hains. Fotografies de diferents composicions amb «ultra lletres», 1998.

apunta l'artista François Dufrène (1978), cercaven els «elements artístics preexistents» (citat a Bompui, 2001, p. 178), i, segons aquesta significació, podem entreveure l'interès que tenien en atorgar certes possibilitats creatives als residus i les deixalles trobades, una lògica que, sens dubte, està fonamentada en el concepte de l'*objet trouvé*.¹⁷ En suma, les obres es realitzaran mitjançant aquests elements trobats, donant a conèixer així informació sobre el comportament de les persones en els carrers de les ciutats modernes.

Encara que els artistes *affichistes* intervinguin de forma activa, estripant els cartells trobats, també estaran interessants en aquells materials residuals que han sigut originats de forma anònima. El concepte de l'inconscient col·lectiu serà important a l'hora de percebre aquests objectes residuals com a potencialment estètics. Des d'aquesta premissa Raymond Hains inventa el concepte de l'*ultra lettre* ('ultra lletra') o *ultra mot* ('ultra paraula') (Bompui, 2001), que consisteix a crear poemes a partir de les lletres i paraules desfigurades que es troben presents en textos dels cartells estripats o erosionats; un exemple de com el concepte del residu artístic podria ser pertinent també en l'àmbit literari¹⁸ (fig. 43).

Conceptualment, veiem que en la desfiguració dels cartells que fan els *affichistes* hi ha una lectura subversiva respecte al missatge originari que es pretenia donar, ja que no hem d'oblidar que l'actitud d'aquests artistes és també una reacció contra els mitjans de comunicació, el consumisme i la política —molts d'aquests cartells intervinguts i trobats als carrers de

¹⁷ En aquest sentit, es consideraran neodadaïstes, per les similituds amb les pràctiques dadaïstes de principis del s. XX.

¹⁸ Segons Restany (1986), «l'ultralletisme» d'Hains és «una prolongació visual de la seva activitat com a poeta» (Citat per Bompui, p. 180).



(Fig. 44) Mimmo Rotella, *La dolce vita*, 1998.

París contenen missatges polítics sobre el context de la guerra d'Algèria, talment com havien fet els dadaïstes amb el nacionalsocialisme.

En el cas de Mimmo Rotella, el *décollage* és fet servir amb els cartells de cinema dels estudis de Cinecittà de Roma, per tal de qüestionar la indústria establerta del cinema del moment (fig. 44). Més endavant, juntament amb Villeglé i Vostell, combinaran la tècnica del *décollage* amb altres procediments; per exemple, pintant a sobre, cremant el paper o inclús utilitzant àcid. També, en el cas de Villeglé, donarà importància al dors dels cartells arrencats, presentant-los com una pintura abstracta, un fet que em sembla rellevant perquè mostra l'interès de l'artista pel residu artístic del procés de creació del mateix *décollage* (fig. 45).

És en aquest mateix context que a causa de l'activitat industrial de les dècades dels cinquanta i seixanta, sorgeixen diferents artistes centrats a utilitzar la ferralla desballestada¹⁹ per a les seves creacions escultòriques. Gràcies a les qualitats plàstiques que ofereix la deixalla, com el deteriorament de la forma i el color de la corro-

¹⁹ Segons Lynch (1990), a causa de l'activitat industrial de la segona meitat del segle xx, el 70% del metall produït en tot el món es llença després de fer-ne ús.



(Fig. 45) Jacques de la Villeglé, *Décollage*, 1964.

sió del metall, es farà servir per donar singularitat a les obres. Artistes com Jean Tinguely o César Baldaccini en seran exemples europeus, de la mateixa manera que John Chamberlain i David Smith a Amèrica del Nord; tots ells, hereus de la tradició escultòrica de la modernitat, d'autors com Pau Gargallo o Julio González.

Aquests nous escultors fan servir material trobat en cementiris de cotxes, abocadors de deixalles o dipòsits de ferralla, i centren el seu discurs en els residus



(Fig. 46) Jean Tinguely, *Méta-Matic No. 10*, 1959.

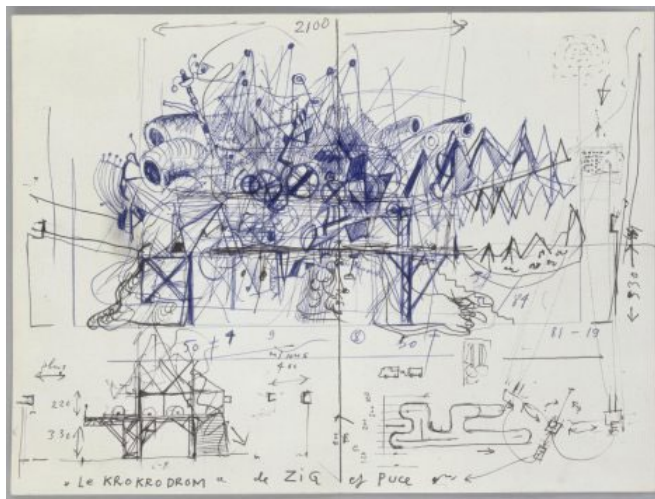
que genera la indústria del moment. Restany (1988) anomenarà aquests artistes *escultors industrials* (p. 18), ja que veu en ells una intenció d'incorporar la nova naturalesa industrial de la societat al discurs artístic.²⁰ A més, considera que aquests artistes transfiguren allò que ja no serveix de la quotidianitat, propiciant un procés significa un triomf de la vida sobre la matèria inert (Restany, 1988).

César Baldaccini, per exemple, comença a treballar amb la ferralla l'any 1952 a Trans-en-Provence, gràcies al taller d'uns amics, i també cerca diferents cementiris de cotxes amb l'objectiu de trobar formes i materials que estimulin la seva imaginació (Restany, 1988). La utilització de la ferralla també té a veure amb l'accessibilitat del material escultòric. Si bé el marbre i el bronze són materials cars, la ferralla és un material gairebé gratuït i molt accessible. Per als artistes del moment, la deixalla industrial és un frag-

²⁰ Aquesta idea és per Robinson *et al.* (2010) una crítica a l'entropia del consum i del renovat model fordista d'aquests anys.

ment molt abastable de la realitat circumdant: com més producció industrial de mercaderies hi ha, més dipòsits proliferen, i això és una oportunitat per a la creació d'aquest nou model d'escultura, perquè suposa un terreny fèrtil en el qual explorar les diferents possibilitats creatives que brinda el material desballestat.

Per mitjà d'accions que són pròpies dels operaris de les fàbriques, com la soldadura d'engrenatges, l'acoblament, la manipulació d'eines automàtiques, els ajustaments i els encaixos de parts prefabricades, es poden fer obres d'art amb materials que no estan concebuts per a aquest fi. Amb aquests procediments, Tinguely crea la sèrie d'obres *Méta-Matics* (1950), que consisteixen en escultures mecàniques amb moviment. La seva idea és elaborar artefactes dinàmics a partir d'altres parts de màquines, un aspecte que recorda al mite del monstre del doctor Frankenstein de la cèlebre novel·la de Mary Shelley (1797-1851). Gràcies als engranatges i a l'electricitat, Tinguely pot programar les escultures perquè exerceixin moviments inútils i absurds, i aconseguir així que aquestes andròmines tinguin una expressió semblant a les màquines defectuoses.



(Fig. 47) Jean Tinguely, *Le Krokrodrom*, 1977.

Un aspecte que m'agradaria destacar són les eines de dibuix que incorpora en algunes de les escultures de la sèrie, que fan que les màquines duguin a terme dibuixos automàtics i aleatoris (fig. 46). Aquests dibuixos o subproductes de l'escultura mecànica podrien ser considerats residus artístics, perquè són concebuts com el rastre dels moviments erràtics i fallits com a resultat del mal funcionament —provocat— de la màquina. D'aquesta manera, el dibuix és com un residu propi de l'obra cinètica.

En aquestes obres hi ha una intenció d'humanitzar l'automatisme mecànic, ressaltant-ne la imperfecció i l'error com a valor plàstic. La casualitat, la imprevisibilitat, el fracàs, la irregularitat i els defectes propis de la precarietat de la màquina són reflectits en els dibuixos. En fixar-nos en els esbossos tècnics per a la creació de les seves escultures, veiem que tenen valor de dibuixos artístics, més que no pas croquis o dissenys de maquinària. Si tenim en compte que les escultures de Tinguely es programen per generar errors i accidents, l'artisticitat dels dibuixos podria comprendre també els càlculs necessaris per produir la imprevisibilitat que Tinguely buscava en els resultats (fig. 47).

A causa del moviment de les escultures, la defectuositat dels engranatges produeix sorolls estridents. Aquests sons no previstos també serien aspectes residuals de l'obra. Tinguely es fixarà en aquesta particularitat a l'hora d'elaborar la sèrie *Méta-Harmonien* (1984), en la qual incorporà instruments musicals com ara pianos que combinarà amb martells, cassoles o carraques. En tot plegat, per Andrés Pardey i Klaus Littmann (2008), hi ha una intenció de fer de l'art una ciència, i de la mateixa manera que els artistes futuristes, els nous realistes estaven inspirats pel moviment que generaven els nous avenços tecnològics, encara que, a diferència dels històrics italians, aquests



(Fig. 48) John Chamberlain, *The Devil and the Deep Blue Sea*, 1983.

francesos posen de manifest la visió decadent del progrés i busquen la disfuncionalitat de la tecnologia com a metàfora crítica.

Els escultors Chamberlain i César també insinuen el moviment en les seves escultures, encara que de manera continguda. A través de la compressió i l'acció de compactar la deixalla, per mitjà d'una massa industrial, es produeix un constrenyiment del material. El resultat estètic que se'n derivarà serà la forma resultant produïda per l'aixafament. Aquesta seqüència a la qual em refereixo és una manera d'explicar com esdevé un resultat generat per a un sistema mecànic d'una gran intensitat física. Per aquests artistes, els processos industrials són vistos com a noves possibilitats creatives per esculpir i donar forma als objectes, i, en aquest cas, són formes que manualment no podrien aconseguir (fig. 48).

L'aleatorietat constitueix un aspecte important a l'hora de formalitzar les seves escultures, ja que l'acció de la massa compressora crea múltiples plans que es produeixen quan es rebreguen les diferents planxes o peces metàl·liques, sense que l'artista en pugui decidir la direccionalitat. En aquestes escultures atapeïdes es creen espais negatius interiors, plecs de metall, reflexos i fragments abonyegats que es perceben com una geometria entròpica aparentment estructurada (Ministerio de Cultura, 1983a), la qual John Chamberlain (s. d.) anomena *ordre inherent* (citat a Waldman, 1971, p. 5).

Influenciat per la pintura de De Kooning, Chamberlain pinta les escultures amb traços violents i utilitza materials provinents de la indústria automobilística com els esprais i altres materials com la pintura esmaltada, per practicar degotejos, esquitxades i abocaments. El fet de pintar les escultures emfatitza les deixalles com a elements amb valor artístic.



(Fig. 49) César, *Peugeot compression*, 1986.

En una línia de treball semblant, César també fa ús de procediments industrials per elaborar les seves escultures. La seva fascinació per les carreres de cotxes de competició el porta a realitzar encàrrecs per al departament d'art de la Régie National Renault l'any 1967, quan decideix comprimir un cotxe de la marca. Tot i que finalment el projecte no es va dur a terme perquè la corporació va considerar que l'obra evocava l'accidentalitat i la tragèdia en la carretera, vint anys després el director de la Peugeot-Talbot Sport invitarà l'artista a comprimir diferents cotxes de ral·li i honrar així els campions de l'escuderia.²¹ Si bé César agafava ferralla per convertir-la en obres escultòriques, aquest cop s'apropia d'un cotxe usat de valor històric i espor-

²¹ Un exemple d'aquesta sèrie d'obres és una compressió d'un Peugeot 205 Turbo 16 del pilot Ari Vatanen, que realça la història del cotxe i immortalitza les gestes.



(Fig. 50) César, *Hommage à Morandi*, 1977.

tiu per emular el mateix procés que ocorre en la compactació de cotxes als dipòsits de deixalla (fig. 49). En aquest sentit, es pot entendre que hi ha la conversió d'un objecte de valor esportiu en un objecte en forma de residu artístic,²² ja que hi haurà un procés de residualització.

A partir de les escultures fetes amb cotxes, César elabora altres versions de compressions amb objectes petits i quotidians, que enganxa directament en suports bidimensionals en forma de *collage*; l'efecte és semblant a les formes que queden dels objectes que han quedat esclafats a terra. Aquesta manera de presentar les compressions com a formes poètiques, atès que remet a l'acció d'haver estat llençats a gran altura i encastats en el suport del quadre, immortalitzen així l'efecte únic de l'accident. També recorden a aquells elements que podem trobar a la carretera que han quedat aixafats en estranyes circumstàncies. Finalment, per mitjà d'esquitxades, César complementa l'efecte de trencadissa simulant-ne les estelles i els fragments trencats (fig. 50).

²² En el XVI Saló de maig de l'any 1966, César presenta tres compressions de la sèrie *Champions* semblants a l'encàrrec que havia realitzat per la Peugeot, però resulten un escàndol per part de la crítica, que l'acusa de voler trencar amb la històrica tradició de l'escultura de ferro pel fet de comparar una obra d'art amb la deixalla de dipòsits de cotxes.

Estimo que quan processos transformadors de la forma s'expandeixen en l'espai, semblen tenir una relació amb l'accidentalitat dels processos pictòrics. La sèrie d'obres *Expansions* (1989-1994) consisteixen en escultures orgàniques fetes de poliuretà solidificat. El seu procediment parteix d'abocar la massa espessa per fer-la relliscar per la superfície. Les arrugues que es formen recorden als elements metàl·lics rebregats que la massa premsadora dels dipòsits pot produir en els cubs de ferralla. Com que el fluid dens de poliuretà actua lentament, César pot controlar el creixement i la direccionalitat de la colada, per tal que tingui una forma més o menys desitjada (fig. 51). Aquestes obres poden recordar les eventualitats pictòriques que ocorren quan, per exemple, cau un pot de pintura de forma imprevista i s'escampa la pintura sobre la superfície, fet que podem considerar com un residu de la mateixa praxi.

El nord-americà Robert Rauschenberg és un altre artista que també utilitza la ferralla com a material artístic, tot i que a diferència de César, no serà fins al final de la seva carrera que hi treballarà de manera habitual i, a més, utilitzarà l'*assamblage* per afegir els objectes en els suports.

Emmarcat en el neodadaisme,²³ el seu treball es fa cèlebre amb la sèrie d'obres *Combine-Paintings* (1954-1964), que consisteixen en obres que combinen elements tridimensionals amb la pintura. De la mateixa manera que Chamberlain, també en pinta alguns dels elements, però a diferència d'ell, els pinta per originar una pintura pròpiament dita i així articular un diàleg entre el sentit de l'art i l'experiència quotidiana (Hunter, 2006). Tanmateix, seran les propietats i característiques de cada element acoblat les que faran que es pugui organitzar el discurs i composició de l'obra, aprofitant la polivalència associativa entre la pintura i l'objecte per adequar-la a la semàntica de l'obra (Guasch i Sureda, 1987).

Un exemple icònic d'aquesta idea és l'obra *Bed* (1955) (fig. 52), en què un llit és l'element principal de l'obra i, a la vegada, actua de suport pictòric. Tot i que la utilització d'aquest suport és a causa de la falta de recursos econòmics de l'artista per a comprar teles i bastidors, l'objecte serveix a l'artista per reflexionar sobre el sentit artístic d'aquells materials que són quotidians i propers. En general, en les obres de les *Combine-Paintings* ve-

²³ Arran de la dislèxia que patia, aprofita de manera conscient el trastorn per realitzar diferents *collages* amb imatges retallades o fotografies antigues, les quals inverteix o gira respecte a la seva posició original, un fet que per Hunter (2006) és significatiu en el seu treball i ens recorda el procés que realitzaven els dadaïstes de principis de segle xx. Rauschenberg tracta les fotografies com un element més de la composició de l'obra, ja que les combina amb diferents traços de pintura i camps de color.



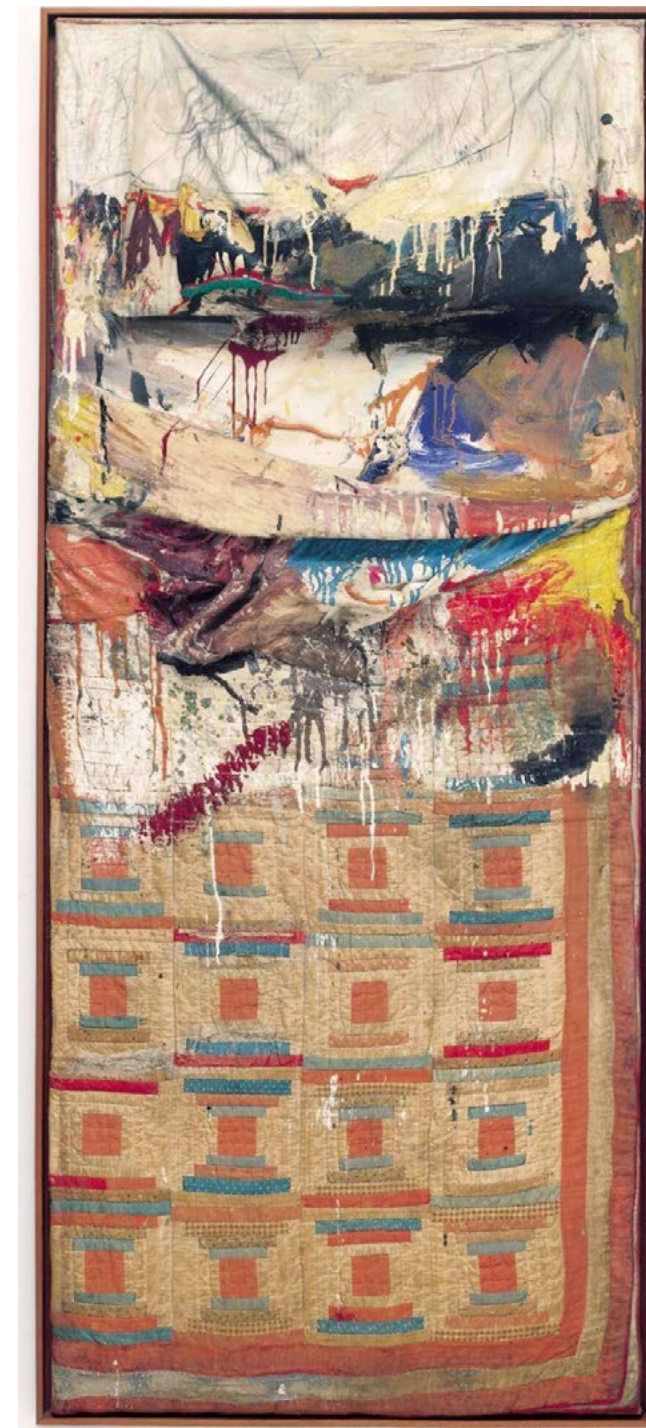
(Fig. 51) César, *Expansion n° 14*, 1970.

iem la voluntat d'unir pintura i objectes trobats un aspecte que em sembla rellevant respecte d'altres artistes que han fet ús de l'*objet trouvé*. En la majoria dels objectes acoblats es percep el deteriorament com a característica pròpia de l'element residual. Això és degut al fet que Rauschenberg sembla voler fer visibles algunes particularitats d'aquests objectes perquè puguin ser apreciats com a valors plàstics de l'obra d'art, un fet que m'interessa molt a l'hora de veure una possible atracció de l'artista per la idea de residu artístic. Concretament, es pot observar com l'oxidació del metall, el desgast i la decoloració dels cartons aporten un cromatisme característic d'aquest tipus d'obres amb per exemple, tons marronosos i de color crema. Cal dir que Rauschenberg no només utilitza objectes ordinaris, sinó també brossa de la societat de consum, com papers, plàstics o cartrons.²⁴

Com altres escultors ja mencionats, Rauschenberg també serà assidu als dipòsits de ferralla, com el de Fort Myers, on agafarà tota mena d'elements per a poder-los treballar al seu taller. Per Davidson i White (2009), el recull de ferralla per a la pràctica artística significa rescatar els objectes de l'oblit; una metàfora sobre el gest que consisteix a donar una nova vida a les deixalles, i esdevé una poètica de l'objecte de rebuig. Durant la dècada dels vuitanta Rauschenberg desenvoluparà la sèrie d'obres anomenada *Gluts* (1980), les quals, a diferència de les *Combine-Paintings*, són peces purament metàl·liques fetes amb elements metàl·lics acoblats entre ells.

L'origen dels *Gluts* es remunta a un viatge que l'artista va fer per veure una de les seves exposicions. Durant el trajecte es fixa que, per l'autopista, hi ha moltes gasolineres abandonades. Aquest fenomen va ser a causa

²⁴ Per definir la pràctica artística de Rauschenberg, basada en l'ús de la brossa i la deixalla, el crític d'art Lawrence Alloway (s. d.) l'anomena *junk art* (citat per Hunter, 2006).



(Fig. 52) Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955.

de l'excedent (*glut*, en anglès) de petroli que en aquell moment hi havia en el mercat i que en conseqüència, va desencadenar que l'economia del país tingués una certa recessió durant uns anys. Rauschenberg també utilitzarà cartells de tràfic abandonats, entre altres objectes de la circulació, per crear obres referides a aquesta problemàtica. Irònicament, els *gluts* són expressions reduïdes al mer objecte, però es constitueixen des de l'abundància dels materials abandonats (Davidson i White, 2009).

Els materials pobres

És necessari explorar sistemàticament l'atzar.

Frase anònima apareguda en un dels *graffiti* durant el Maig francès (Guasch, 2007, p. 122).

En el mateix context de Rauschenberg, a Europa, transcorrien revolucions socials com la del Maig francès (1968). L'assaig *La société du spectacle* ('La societat de l'espectacle') (1967)²⁵ de Guy Debord serà un text influent en aquest posicionament crític. Dins d'aquest escenari hi ha una voluntat de trencar amb els postulats establerts, abolir les classes socials i reconsiderar el sistema social i econòmic. En aquesta línia reivindicativa, els artistes procuren treballar des de l'experimentació plàstica i amb materials efímers, caducs, dèbils o inestables, perquè són accessibles i estan al marge de la mercantilització (Celant, s. d., citat a Ministerio de Cultura, 1985).

En el sistema de l'art també es trenquen jerarquies, com les distincions entre artistes i galeristes, artistes i col·leccionistes, i centres d'exhibició i producció amb el fi de cercar una alternativa social per a l'art (Ministerio de Cultura, 1985). La precarietat, el dubte, la immediatesa i el sentit de l'instant es converteixen en temes de reflexió en l'àmbit artístic gràcies a la influència de la filosofia existencialista de Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Albert Camus o Karl Jaspers. L'any 1967 el crític de l'art Germano Celant encunya el terme *arte povera* per a parlar sobre la pràctica d'aquells artistes que treballen la desmaterialització de l'objecte com a concepte de les seves obres d'art. Els artistes de l'*arte povera* plantegen formalitzacions arriscades que donin respostes inèdites amb resultats inversemblants (Ministerio de Cultura, 1985). El que em sembla rellevant en aquest moviment és l'ús dels residus, atès que com que no es caracteritzen per la seva perdurabilitat, serviran molt bé com a material artístic a l'hora d'interpretar la fugacitat com a idea de la creació artística.

²⁵ En l'assaig Debord (1967) reflexiona sobre com la societat prefereix «la imatge a la cosa, la còpia a l'original, la representació a la realitat, l'aparença al ser» (citat a Guardiola, 2019, p. 136). En aquest sentit, els artistes emmarcats en l'*arte povera* es fixaran en aquells processos i elements que, com els residus, poden retornar a l'essència i la vitalitat de l'experiència.

Cal tenir present que, en aquest context, es volia eliminar la distinció entre espais de producció i sales d'exposicions, i que, tal com apunta Fernández (1999), molts museus i galeries d'art s'envaeixen amb draps i detritus, amb la finalitat de posar al centre de la pràctica artística aquells objectes bruts, deteriorats i inservibles (Sontag, s. d., citat a Molina, 2013). La filosofia situacionista també influirà en la percepció que els artistes tenen del marc artístic convencional que predominava fins al moment, i farà que les seves pràctiques es desenvolupin en emplaçaments deslocalitzats com fàbriques, magatzems abandonats, edificis en ruïna i tot tipus d'espais no institucionalitzats. En general, les plataformes d'exhibició, es transformen en espais d'experimentació i, alhora, els tallers són espais d'exposició, perquè s'entén que l'art és un procés de treball on el resultat artístic no és el seu fi, sinó un intermediari entre artista i espectador. Per tant, és el procés de treball el que ajuda a generar discussió i debat entorn de l'art.

En aquest context però provenint de l'art informalista, cal mencionar el treball d'Antoni Tàpies, ja que fa ús d'elements residuals en la seva pintura que remet als postulats de l'*arte povera*. Tàpies és un artista matèric i els elements que utilitza estructuren l'obra. Per a ell, la forma té la capacitat d'acostar-nos a tot tipus de coneixement; el social, el polític i l'estètic (Tàpies, 1971, Stiles i Selz, 1996). En la seva obra, sobretot pictòrica, hi ha una intenció de fer del residu un aspecte característic del seu treball: s'hi poden trobar papers, cartons i, sobretot, brossa generada en el seu propi taller. Atorga a aquests elements un significat holístic, perquè són catalitzadors del procés de treball i de la seva filosòfica estètica. Tanmateix, rebutja la idea que els artistes busquin només allò bell i, per això, transmuta aquelles formes lletges, pobres, estúpides i avorrides (Tàpies, 1971, citat a Stiles i Selz, 1996).

En la mostra «L'adob que fecunda la terra» (2022) que va tenir lloc a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, vaig contemplar com algunes de les obres eren teles velles susceptibles que l'artista hagués disposat al terra del taller, amb la intenció de capturar tots aquells fets residuals com ara marques, gotes i aiguades, tan característiques de l'acte creatiu. Aquesta manera de procedir també es podia percebre en els papers de diaris que, esquitxats de pintura i amb composicions aleatòries guanyaven un valor singular. Tal com apunta Pepe Espaliu (1989), la pintura de Tàpies d'aquest moment és «pintura bruta que es recrea en si mateixa i en la taca» (citat a José Luís Brea, 1989, p. 173), i, en aquest sentit, els residus artístics que genera, alliberen les possibilitats creatives de la pintura. La tela es converteix en un camp d'experimentació on tot pot ocórrer, no hi ha res previst i l'obra és allò que s'ha esdevingut (Guasch i Sureda, 1987), un postulat que per altre banda, és



(Fig. 53) Morris Louis, *Dalet Kaf*, 1959.

pròpi de l'*arte povera*. Per Tàpies, el concepte de la pintura va entrelligat amb la materialitat. Talment com hem vist en el treball de Dubuffet, l'ús que fa de materials de càrrega, com sorres i diferents aglutinants, és interessant, ja que són elements que es transformen i produeixen diferents efectes imprevistos en l'obra que remet a fets residuals: clivellats, deformacions i tota mena d'efectes insòlits que, en definitiva, podem considerar com a residus artístics. Tanmateix, Tàpies (1971) afirma que el seu treball és considerat una lluita entre allò que l'artista vol dir i allò que la matèria pot expressar (citat a Stiles i Selz, 1996).

L'ús que alguns artistes, com Antoni Tàpies, fan dels materials ordinaris en l'obra d'art un element important en el seu treball, els porta a simbolitzar l'austeritat del gest artístic. A vegades, aquests objectes empleats en el procés de creació poden arribar a ser radicalment desvalguts com per exemple vegetals, teranyines, goma d'esborrar, diaris, fragments industrials, vidres esquinçats, metalls oxidats o terres: exemples de materials que, en no tenir significació cultural o valor monetari destacable, fan ressaltar la independència que pot tenir la creativitat respecte als mitjans de treball més sofisticats. Com a resultat, en resta una estètica ambigua de l'objecte artístic que fa pensar en el concepte de l'«antiforme».

És en aquest àmbit de l'antiforma on trobem exemples de pintures com les de Morris Louis, perquè recorden les formes que es produeixen quan es bolca accidentalment la pintura; o també les obres de l'escultor Richard Serra, que pretenen ressaltar aquells aspectes residuals que es produeixen en les accions del treball, com ara les esquitxades de metall fos quan es solden peces. Tant en un exemple com en l'altre, el que veiem és un interès per aquells processos artístics indeterminats, caòtics, atzarosos i residuals.

En l'obra *Dalet Kaf* (1959) (fig. 53) de Louis, els colors són abocats en el suport i, com a conseqüència, es

barregen entre ells produint tonalitats de color marronoses, com si es tractessin de «colors bruts». En el cas de Serra, cal destacar l'obra *Splashing* (1992) (fig. 54), la qual realça la productivitat que poden generar les espurnes sobrants de plom. Serra sembla dirigir la seva mirada cap aquesta acció (o reacció) aparentment insignificant del procés de treball, però que li serveix per obtenir preuades restes residuals que farà servir per crear una nova obra i portar al límit el llenguatge escultòric. Les espurnes, en tant que residu artístic, són ara material que s'acumula per a la realització d'una nova obra i que l'escultor dirigeix cap a un racó, entre la paret i el terra, perquè s'emmotlli en l'espai amb una forma híbrida, orgànica i geomètrica. L'obra de Serra aconsegueix allunyar-se de la idea de l'artista creador i del seu gest personal, perquè la formalització d'aquesta obra es basa en un cert «efecte passiu» de l'acció.²⁶

Aquesta nova forma d'entendre el procés i el resultat provocarà una certa perplexitat en l'artista, perquè es convertirà en espectador de la seva pròpia obra: l'artista, en tant que creador, activa uns paràmetres espacials i processuals que faran que la praxi produeixi resultats imprevisibles. Com a conseqüència, es generaran residus artístics valuosos perquè podran ser reutilitzats com a material per a una nova producció o com a resultats en si mateixos.²⁷

Sembla, doncs, que alguns artistes, interessats en aquesta idea, els podem emmarcar en la tendència de l'anomenat *process art*, que atorga una rellevància especial al procés de treball més que el resultat final (tot i que aquest moviment és paral·lel a les pràctiques ja mencionades dels *nouveaux réalistes*). L'artista nord-americà Barry Le Va (s. d.) explica com se sent de fascinat pels diferents residus artístics que el procés de realització de les seves obres havia produït, i com, pel fet de ser aspectes de la pràctica artística, hi veu una certa potencialitat creativa:

Recordo un dia, després d'haver estat construint una peça durant unes tres hores, de sobte em vaig adonar que tots els residus del terra, trossos de lona i altres

²⁶ Segons Guasch (2007), existeix una «estètica del malbaratament» (p. 126), la qual tindria a veure amb la teoria de Georges Bataille sobre el valor de les restes i allò que l'excedent sobrant genera com a fet productiu. Més endavant aprofundirem en aquest concepte en l'obra d'alguns artistes dels anys noranta.

²⁷ Tot i així, no es pot afirmar exactament que aquesta concepció i el procediment de l'obra siguin eminentment creats en aquest context, ja que com s'ha vist en els primers apartats, moviments com el dadaisme i el surrealisme ja feien ús d'aquests criteris alhora de realitzar les seves obres. No obstant, es pot considerar que és en la tendència del *process art*, que sembla ser una característica fonamental per a la seva interpretació.



(Fig. 54) Richard Serra, *Splashing*, 1992.

coses, em van semblar molt més interessants i significatius que el que havia estat fent (citat a Molina, 2013, p. 209).

Un altre artista que sembla interessar-se pels residus del procés creatiu és Robert Morris. L'obra *Bow With the Sounds Of Its Own Making* (1961) és un exemple de treball en què el resultat serveix per destacar el procés que s'ha dut a terme. L'escultura consisteix en una capsa de fusta cúbica i hermètica, dins la qual es reproduïen de manera continuada els sons de serres, llimes i cops de martell, els sorolls de les eines que l'artista va utilitzar per construir la pròpia caixa que els conté. La rellevància que valoro a aquesta obra rau en el fet que l'artista incorpori aquests residus sonors, propis del procés creatiu, com a part integral del resultat final.²⁸

En aquest sentit, l'escultor Giovanni Anselmo (s. d.) considera que un resultat és sempre la petja d'una

²⁸ Tot i que el treball de Morris s'emmarca en el minimalisme, aquesta obra és inusual dins d'aquest corrent artístic, que es caracteritza per la presència objectual de la forma, tot ocultant el procés de realització.

nova vida, un residu en moviment (citat a Ministerio de Cultura, 1985). Així, un resultat es podria entendre com un residu, perquè és el que queda del procés de treball i es concreta com la petja d'una operació específica i vivencial que cospa les múltiples capes de significat de l'objecte artístic. En aquest sentit, novament els residus que apareixen en el procés creatiu, que anomeno residus artístics, són també resultats residuals, perquè denoten un valor artístic conseqüent amb la *praxis* i, per tant, la morfologia d'aquests elements residuals acostuma a ser molt singular i característica de cada artista. Tanmateix, perquè aquest procés es desenvolupi, fa falta una voluntat creadora, una deriva fortuïta i esperar que ocorrin resultats no previstos. Cal acceptar aquells aspectes casuals que no es poden controlar del tot, amb la finalitat d'accionar comportaments o patrons perquè es desenvolupin residus que ens interpel·lin i que s'obrin esclatxes cap a allò desconegut, cap a l'enigma que amaga l'acte creatiu.

Aquesta percepció de l'acte creatiu serà molt pròpia dels artistes de l'*arte povera* i, segons el meu parer, és això el que els va portar a interessar-se pel concepte combinat d'art-vida que farà néixer «l'acció pobra», la llavor de la *performance*. Aquesta nova disciplina artística es treballarà mitjançant la corporeïtat del mateix

artista amb l'objectiu de transmetre la vivència com a acte estètic en si mateix (Fernández, 1999), per fer ús també de l'entorn i del món com un escenari que pot anar més enllà de la teatralitat, un *tableau vivant* ('quadre o pintura viva', en català) on tot interactua i l'artista és un activador i generador de residus com noves experiències.

Es a partir d'aquesta idea, que l'artista conceptual Piero Manzoni planteja la relació entre obra/artista. Tot i que, en general, l'art conceptual no es caracteritza per un procés formalista, els factors plàstics s'esdevenen com a resultat de la idea, i aquí és on el residu pot tenir més importància, perquè és allò que resta de l'acció de l'artista. En aquest sentit, la idea determina el resultat (Sureda i Guasch, 1987); un resultat que, en el cas de l'obra de Manzoni, és precisament el mateix residu de l'acció.

Manzoni cerca el més essencial que pot oferir el cos humà, i amb l'obra *Fiato d'artista* (1961) inventa el concepte d'escultura pneumàtica, que consisteix a emmagatzemar el seu alè dins d'un globus de 120 cm d'alt. Un procediment amb el que capta l'empremta física i etèria de l'artista i evoca l'alè creatiu (San Martín, 1998). L'empremta dactilar i la sang també seran components corporis amb què treballarà, fins i tot amb els seus excrements, com una radical forma d'entendre la importància del residu que genera el cos humà.²⁹ *Merda d'artista* (1961) és segurament una de les obres més controvertides de l'art conceptual, perquè consisteix a envasar trenta grams de la femta del mateix autor en una sèrie de noranta llaunes de conserva, el preu de les quals serà el mateix que el seu pes en or.³⁰

Per San Martín (1998) el significat de l'obra es mou entre la crítica marxista i el pensament freudià; pel fet que, de forma simbòlica, entén com l'excrement és el primer element que l'individu pot oferir, la seva «primera producció». En tot cas, per a Manzoni la conceptualització del residu és important perquè té connotacions fortament crítiques.

Seguint amb autors italians conceptuals, però en aquest cas més contemporanis, per l'artista Michelangelo Pistoletto els trets específics i els moments concrets tenen un valor per ser aprofitats en la pràctica

²⁹ Tanmateix, l'accionisme vienès també farà ús del *happening*, centrant-se en la carnalitat i els residus que pot produir la corporeïtat, com ara fluids, excrements i sang, que en alguns casos són generats en situacions límit.

³⁰ Als segles XVII i XVIII, la femta tenia un alt valor econòmic, ja que era un producte rellevant, per exemple, com a adob al camp. Els reformadors socials del moment hi veien un recurs important pels desposseïts (Calavia, 2020).

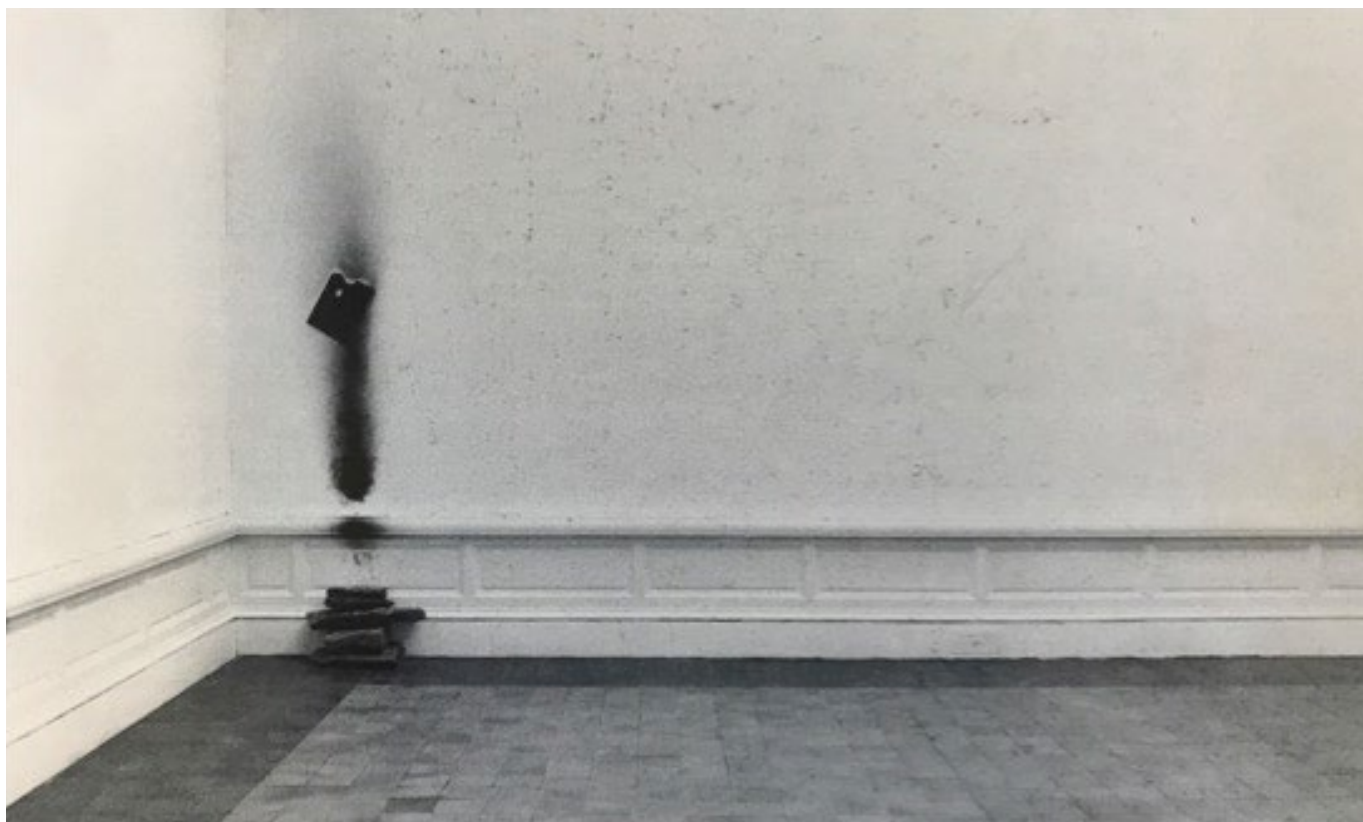


(Fig. 55) Michelangelo Pistoletto, *Nella sfera della tela*, 1980.

artística. Per aquest motiu Pistoletto (s. d.) provoca circumstàncies que generin anàlisi i reflexió, i anomena *incidente* ('accident', en català) a tots els aspectes efímers que són propis dels processos artístics, com errors, accidents, trencaments, etc. (citat a Ministerio de Cultura, 1983b). Aquesta idea la trobem exemplificada en diferents obres en les quals l'artista trenca miralls o vidres, provocant l'*incidente* per, consegüentment, escampar-ne els fragments per terra, procés amb què representa les restes dels vells models i manifesta noves estructures de la realitat (Cova, 2016).

Un altre dels elements amb els quals treballa des de la fragmentació són els draps, que Pistoletto utilitza de forma abundant en diverses obres. L'obra *Venere degli stracci* (1967) és la composició d'una escultura clàssica que evoca la deessa Venus, envoltada i semienterrada per draps de diferents colors i mides. En l'obra es contraposa la condició estètica d'art clàssic amb elements residuals, com són teles desgastades que provenen dels pàries de societat moderna; objectes detrítics que es podrien vincular amb la corrupció, la delinqüència i la pobresa del context coetani (Ministerio de Cultura, 1983b). L'objectiu de Pistoletto és posar el focus d'atenció en la marginalitat social enfront dels canons establerts, amb la intenció d'eliminar els límits entre l'harmonia i la brutícia (Guasch, 2007).

Resulta significatiu destacar que l'interès pel món dels residus i els aspectes erronis del procés artístic portarà



(Fig. 56) Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1980.

Pistoletto a interessar-se pels residus del propi procés creatiu. *Nella sfera della tela* (1980) és una obra de forma esfèrica que es compon d'una dalla de segar i materials concebuts per a les belles arts, com ara teles i bastidors. L'obra neix de l'apreciació de l'efecte que, en alguns casos, genera l'assecatge de la pintura, que contrau la tela i deforma el bastidor. Per Celant (s. d.), les teles torçades de l'obra van ser inspirades pel resultat d'un fet incontrolat, com és el torçament del material per efecte de l'assecatge de la pintura (citat a Ministerio de Cultura, 1983b). Considero que l'*incidente* (tal com l'anomena Pistoletto) és un residu artístic perquè la deformació, provocada per una certa defectuositat del mateix acte pictòric, és al capdavant un valor plàstic que remet al que és incontrolable del procés creatiu (fig. 55).

Seguint amb l'anàlisi sobre l'*arte povera*, cal mencionar el treball de Jannis Kounellis. Tenint present la tesi de Benjamin sobre com les ruïnes de la cultura moderna adquireixen una nova dimensió quan són utilitzades o reinterpretades pels artistes (Guardiola, 2019), Kounellis utilitza el concepte de la ruïna com un aspecte cabdal en el seu treball per l'interès a representar la incidència del pas dels temps en la matèria. Aquest motiu el porta a treballar amb materials residuals que emprava com a instruments catàrtics i li serveixen per reflexionar sobre certes qüestions existencials com la vida i la mort (Moure, 1990). Fa ús de carbó, fustes cremades, pedres desgastades i taulons trossets per

repensar paisatges industrials que, en l'esdevenir del temps, han quedat obsolets. A partir d'elements com arcs, portes i finestres tapiades, construeix instal·lacions on es reflecteix un imaginari propi que recorda als paratges desolats.

Per l'artista grec, el foc és un element primigeni i constructor i, per això, utilitza el carbó, com un material que, per mitjà de la combustió, ha adquirit la seva condició física. També fa servir altres matèries efímeres i poc corpòries, com el fum, que a la vegada prové del foc. Kounellis es basa en l'empremta del fum per determinar una situació i un moment específic; ho veiem en una de les obres anomenades *Senza titolo* (1980), en què posa en relleu l'espai vertical que la marca del fum ha impregnat fins una paleta de pintura clavada a la paret, el qual funciona com a marc de representació (fig. 56). Amb això sembla que Kounellis vulgui destacar les possibilitats plàstiques i cromàtiques d'un residu com el rastre de la fumarada, concebut el color propi del material socarrimat com a una tonalitat pictòrica.

En aquest sentit, ens pot recordar l'obra *2 Washing Palettes* (1963), de l'artista neodadaïsta Jime Dine, en què apareixen dues paletes dibuixades amb taques de pintura tant dins com fora de les marques de referència de l'objecte (fig. 57). Se simula, així, la taca pròpia que resta en la tradicional eina del pintor i s'evidencia el residu artístic que queda d'aquest procés pictòric.

Un altre artista conceptual que també fa ús d'alguns materials residuals és Joseph Beuys, i així dotar a les seves escultures de connotacions polítiques i sociològiques. La utilització d'aquest material en l'obra de Beuys és, segons Guasch (2007), un aspecte fonamental en la seva obra perquè atorga sentit i expressivitat. En aquest cas, l'ús de residus té una significació antropològica. Aquest interès per les possibilitats plàstiques del material li ve donat, des d'un principi, per l'assistència a les classes d'Ewald Mataré, qui li ensenyarà a fer tota mena de construccions amb materials d'ús quotidià. Cal mencionar que l'ús de materials inerts de caràcter orgànic —inclús per despulles d'animals— tan típic de la seva producció és a causa d'un dels seus coneguts episodis biogràfics. Durant la Segona Guerra Mundial, en combatre a les files del nacionalsocialisme i formant part de la brigada paracaigudista, l'avió de Beuys va caure abatut per les tropes soviètiques a la península de Crimea. La sort va fer que fos salvat per tàrtars nòmades, que el van curar amb greix animal i feltre.

Un exemple d'aquesta influència experiencial és que l'any 1963, en el festival Fluxus (Festum Fluxorum Fluxus) celebrat al Kunstakademie de Düsseldorf, Beuys va mostrar una llebre morta en l'acció *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965): una *performance* on l'artista parlava amb el cadàver d'una llebre i li explicava com mirar un quadre i entendre la seva significació (Guasch, 2007). La unió entre el món animal i la humanitat serà investigat també en altres obres. En definitiva, els objectes que complementen l'acció són el vehicle entre el discurs i el públic, i si bé no treballava només amb residus, alguns d'ells sí que són utilitzats, encara que d'una manera més o menys anecdòtica.

L'obra de Beuys és molt coneguda pel seu caràcter escultòric. En canvi, els seus dibuixos i pintures no ho són tant, però guarden una relació amb els materials escultòrics. La majoria d'ells són esbossos de les accions performatives, dibuixos conceptuals i partitures. Tanmateix, utilitza materials residuals com eines per a dibuixar. Un exemple d'això és l'ús de greix i sang, però també *collage* amb feltre i restes de papers i altres fragments trobats (Williamson, 2023). El suport del paper serveix com a camp d'experimentació pictòrica i, en aquest sentit, algunes formalitzacions recorden els residus artístics, perquè hi veiem empremtes, taques atzaroses, esquitxades i marques de desgast. La seva obra gràfica serà concebuda com un recull d'idees que portaran l'artista a materialitzar pensaments i reflexions.



(Fig. 57) Jime Dine, *2 Washing Palettes*, 1963.

Art en l'entorn natural

*És la dimensió de l'absència el que queda per descobrir.
El color esborrat el que queda per veure.*

(Robert Smithson, 1993, p. 117)

En general, els artistes que conformen l'art conceptual donen més importància a la idea que no pas als processos materials. Per això la incidència que hi tindrà el residu és igual o semblant que en l'*arte povera*; el resultat material serà només un vehicle per abordar el concepte que hi ha al darrere. L'artista George Maciunas, fundador del col·lectiu Fluxus, considera que els treballs artístics havien d'estar socialment compromesos i creu que per aconseguir aquest fi, és necessari eliminar les Belles Arts (Molina, 2013). La seva obra *Flux Kit* (1966) consisteix en diferents petites caixes de plexiglàs plenes de brossa i objectes de poc valor provinents del món de les escombraries, presentant-les, irònicament, com a un kit de supervivència. El reciclatge serà concebut per alguns artistes del moment com una metodologia de creació important i, per aquest motiu, es fixaran en allò que es troba a l'interior del cubell de la brossa, la paperera o el contenidor, és a dir, en les deixalles quotidianes.

En el context dels anys setanta i vuitanta hi comença a haver una preocupació pel medi ambient arran de la introducció dels químics industrials en els aliments, la proliferació de centrals nuclears o la contaminació atmosfèrica de les fàbriques, o els cultius transgènics. Entre altres, apareix la necessitat de fer «sostenible» el món modern. En vistes d'alguns desastres mediambientals importants, com l'explosió d'una planta química al municipi italià de Seveso l'any 1976, que va causar un núvol immens de diòxid de TCDD, el desastre de Txernòbil l'any 1986, els diferents episodis d'abocaments de petroli al mar per la seva extracció o pels accidents de grans vaixells, l'àmbit de la creació hi reflexionarà mitjançant una conscienciació social i educativa (Molina, 2013). L'artista intervindrà en el paisatge de manera significativa, transformant-lo i modelant-lo amb una mirada cap a la naturalesa com a font de creació.

És en aquest moment que l'artista Robert Smithson anomena *earthworks* a tot aquell treball artístic realitzat en l'indret natural i que té la intenció de descontextualitzar la pràctica artística del taller i la sala



(Fig. 58) Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969.

d'exposicions. Des d'un punt de vista ecològic, el *land art* reflexiona sobre la petjada que l'home pot deixar en el medi ambient. Al cap i a la fi, vol plantejar nous escenaris on el medi natural sigui un terreny creatiu (un llenç) i l'artista experimenti amb la reacció que l'ambient pot tenir en una obra artística realitzada *in situ*. En alguns casos, es contraposaran materials naturals amb artificials i de rebuig, amb un fort contrast de colors.

Un bon exemple d'això és l'obra d'*Asphalt Rundown* (1969), en què Smithson fa abocar un carregament ple d'asfalt calent en una pedrera abandonada al nord de Roma, enmig d'un entorn natural. L'obra *Glue pour* (1969) també consisteix a vessar un baril·le ple d'adhesiu líquid residual, provinent d'alguns processos químics realitzats per la National Starch and Chemical Company, sobre el turó d'una muntanya. De fet, per Smithson (1993) els millors emplaçaments per a la pràctica del *land art* són aquells en què ja hi ha elements industrials, a més de residus contaminants i restes de tecnologia, xaboles, barrils buits i estructures ruïnoses.

D'altra banda, per Smithson (1993) els processos de decadència i deteriorament són efectes que de manera natural busca que ocorrin en els seus treballs. És el cas de l'oxidació, un procés de deteriorament del metall que l'artista concep com una transformació d'aquest, una propietat artística interessant que ens parla sobre la condició tecnològica envers l'inevitable pas del temps i que evoca el desús, la inactivitat i l'entropia, el qual per a l'artista servirà de font d'inspiració per elaborar les seves obres.

Tanmateix, les grans mesures dels *earthworks* és un aspecte important pel que fa a la seva plasticitat. En general, seran apreciades des de l'escala terrestre, tot i que existeixen algunes fotografies de les obres fetes des de vehicles aeris. Així, l'efecte que produeixen els vessaments de material, vistos des de certa distància, recorda tots aquells processos plàstics que he anat mencionant i que, d'alguna manera, poden prendre la forma d'accidents en el procés pictòric (fig. 58).

La relació que veiem entre Smithson i els residus artístics és que sembla comparar-los a alguns fenòmens climàtics. Equipara els «processos naturals» als processos plàstics en l'obra d'art, per exemple, les esquerdes i els trencaments. Segons Smithson (1993), el caos geològic és equiparable als estrats de la consciència estètica, de fet, considera que el *dripping* de Pollock és formalment semblant als sediments marins. Aquesta comparativa em sembla interessant perquè aquells efectes rars i abstractes de la geologia són ben semblants als trets incomplets, esguerrats o trencats en les arts plàstiques. Així, per Smithson (1993), «l'art sorgeix de lo inexplicable i la descreació» (p. 117).

El residu artístic en l'art de masses

El *pop art*, en tant que art de masses, ens invita a contemplar imatges banals com a aspectes culturals vàlids (Vásquez, 2005), per això fa ús d'objectes quotidians per simbolitzar-ne el consum. L'obra d'Andy Warhol es reconeix per rebutjar l'emoció en l'obra d'art. Per aquest motiu busca un cert caràcter impersonal de l'obra d'art, perquè es ressalti l'absència del subjecte creador i elevar les mercaderies, arquetípiques de la publicitat i la societat de consum, a objectes de culte. En el seu treball s'hi troben imatges de productes com les sopes Campbell, les caixes de detergent Brillo o les ampolles de Coca-Cola que, a la fi, seran les futures deixalles d'aquell context.³¹

Si bé podríem reconèixer certes similituds amb el dadaisme pel fet que també es fa un ús de l'objecte relacional a la societat, la diferència és que en el treball de Warhol no es pretén subvertir, sinó alinear-se al model consumista; en conseqüència, acaba amb la transgressió de l'avantguarda artística i l'hegemonia intel·lectual de l'art (Cornado, 2020). El seu procés artístic parteix de l'automatització de l'obra d'art, i ho aconseguirà mitjançant la serigrafia, perquè, segons diu, vol ser com una màquina (Warhol, 1963, citat a Stiles i Selz, 1996). Però les màquines, com a tal, també són imperfectes i això pot propiciar errors en les obres que produeixen, malgrat que ell busqui la repetició i la reproductibilitat de l'obra d'art.

Tal com apuntàvem en el primer capítol, si bé en aquest treball de caràcter pictòric no trobem marques del traç que generin residus artístics, sí que es poden trobar petges de l'estampat, com són el cas de les marques anomenades *fora de registre* o màcules de la mateixa acció. Així el residu artístic de la seva obra, s'exemplifica en les errades i imperfeccions que tan freqüents són en l'estampació manual. Aquest aspecte indica que la còpia en l'obra de Warhol mai és «idènticament» igual, perquè en cada reproducció, la malla serigràfica no deixa passar la tinta de la mateixa manera. D'acord amb Fernández Mallo (2017) aquestes possibles tares serien aquells continguts que convertirien cada obra en una peça única i que, a la

³¹ Entrats els anys setanta, la societat encara estava despertant a l'*underground* com a expressió d'inconformisme social i l'obra de Warhol no era fàcilment vendible; no era un pop prou decoratiu i recordava massa la brossa de la societat (Fernández Mallo, 2017).



(Fig. 59) Dieter Roth, carpeta de la sèrie *Flat Waste*, s. d.

meva manera de veure-ho, es podrien entendre com residus artístics propis del procés serigràfic.

Aquests aspectes residuals no semblen que siguin registres que Warhol exploti com elements expressius del seu llenguatge; no obstant, mostra un cert interès pel cúmul de restes i sobres que es generen en la creació cinematogràfica. Així ho demostra el següent text:

Sempre m'ha agradat treballar amb les sobres, convertir el malbaratament en coses. Sempre he cregut que les coses rebutjades i que tothom sap que no valen per a res, poden ser potencialment divertides. Es com un treball de reciclatge. Sempre he pensat que hi havia molt fum en les sobres. Quan veig una pel·lícula d'Esther Williams i cent noies capbussant-se en línia, penso en com deuen haver sigut els assajos (Warhol, s. d., citat a Molina, 2013, p. 209).

En el mateix context de l'obra warholiana, l'artista Dieter Roth realitza un treball que es caracteritza per la importància de la brossa que originen els objectes de consum dels anys setanta i vuitanta. Roth treballa tant l'obra gràfica, la pintura, el dibuix, l'escultura i l'*assemblage*, com també la poesia i la música. Interessat en transmetre les seves experiències quotidianes (Clara, 2012), utilitza el format del llibre d'artista en què podem trobar des de dibuixos i pintures fins a anotacions de cites, adreces, dates, esbossos, fotografies i poemes; talment com diaris que recorden els *Waste Books*³² del científic alemany Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). En el cas dels diaris visuals de Roth, són molt

³² Aquests «llibres de residus» consistien a contenir un recopilatori personal d'idees, apunts o aforismes que havia anat recopilant des de l'any 1764. Georg Christoph Lichtenberg incloïa en les seves llibretes totes aquelles idees casuais i inacabades, així com aquells aspectes científics i filosòfics que *a priori* podien ser materials de suport per altres escrits. Tanmateix, aquestes llibretes s'inspiren en els quaderns d'esborranys dels comerciants anglesos, en què apuntaven tota l'activitat que havien tingut en el seu dia laboral, incloent-hi anècdotes i aforismes de finals del segle XVIII.



(Fig. 60) Dieter Roth i Björn Roth, instal·lació de la sèrie *Work Tables i Tischmatten*, 2010.

importants per entendre el conjunt de l'obra ja que, més enllà que continguin les idees dels seus projectes, tenen una exuberància gràfica destacable.

Roth, que generava molts residus en la seva activitat creativa, feia ús d'aquest material per potenciar el seu llenguatge creatiu arxivant molts d'aquests elements residuals en carpetes. N'és un exemple la sèrie *Flat Waste* (1975-1992); una instal·lació arxivística que comprèn un total de 75 volums. Influenciat per les pràctiques Fluxus i el concepte de vida/art, considerava els objectes residuals del seu dia a dia com a elements personals de la seva producció (fig. 59). Si bé podem dir que Roth no té un estil definit, ni tema o tècnica que l'identifiqui clarament, és a partir del desenvolupament d'estratègies concebudes prèviament i la utilització de l'accident i l'atzar que fan d'aquest un mètode personal per elaborar els diferents projectes. No és d'estranyar, doncs, que l'artista estigués interessat en les possibilitats plàstiques que oferia el deteriorament que podien patir els materials i que ell mateix provocava mitjançant elements biològics com fongs o insectes. També usava materials com el formatge i la xocolata per produir singulars escultures, i feia que en alguns suports bidimensionals les obres es «pintessin soles» (Galindo, s. d.).

La seva pràctica artística tendia a convertir tot allò que el rodejava en art i això que farà que valori les taules i els objectes que quedaven tacats quan els utilitzava per elaborar els seus projectes. Semblant als *tableaux-piège* de Spoerri, Roth enganxava un a un tots els elements que es podien trobar en certs racons del seu estudi en diferents suports rígids. Per exemple, llibretes obertes, tasses, papers i tot tipus d'objectes que restaven en la taula de treball, entenent que, a la fi, eren objectes que l'havien ajudat en la realització d'altres projectes.

Concretament, la sèrie *Work tables* (1970-1998) és un conjunt de cartrons que disposava sobre les taules com a suport on pintava i dibuixava. Si bé aquestes «estores de taula» (*Tischmatten*, en alemany) van ser el materi-



(Fig. 61) Dieter Roth, *Forcierte Matte*, 1985.

al que posava per cobrir les superfícies, a poc a poc es van convertir en obres essencials produïa juntament amb el seu fill Björn Roth (Hauser & Wirth, 2010). Això ens mostra la importància que l'autor donava als residus artístics de la seva producció (fig. 60). Si bé els cartrons en un principi només eren estores perquè les taules no s'embrutessin, en aquests suports es poden trobar acumulacions de taques, incisions, trossos de diferents papers i diferents materials i accions que recorden al barroquisme de les seves conegudes llibretes d'artista, tan acuradament editades i estructurades.

Per Björn Roth (s. d.), les obres *Thischmatten* unifiquen tota la producció del seu pare perquè representen els residus de múltiples projectes, i hi podem trobar el pòsit de tots els seus treballs possibles des de 1970 (citat a Hauser & Wirth, 2010). Tanmateix, algunes de les peces semblen modificades *a posteriori*, un aspecte que permetria entendre la contribució del residu artístic en l'obra de Roth i el conseqüent procés de la residualitat que hi hauria en la seva obra (fig. 61). Finalment, cal destacar que aquesta sèrie d'obres eren elaborades en tots els estudis de Basilea, Hamburg o Viena, entre d'altres, on ell treballava. L'obra *The Floor II* (1977-1988) representa un exemple destacat, ja que tant Dieter com Björn Roth van decidir convertir el mateix terra d'un dels estudis que tenia en una peça cabdal d'aquesta sèrie (fig. 62).

En aquest mateix context de la societat de consum dels anys vuitanta, l'artista afroamericà Jean-Michel Basquiat desenvolupa una obra pictòrica molt vinculada al *graffiti*³³ i que, mitjançant la firma amb el

³³ El *subway art* és el nom artístic amb què s'anomena el *graffiti* artístic nord-americà perquè, tot i que es pot observar en el centre de la ciutat, és en els vagons de metro i les dependències dels ferrocarrils on és més abundant. Els artistes del graffiti pintaven els vagons de metro per mostrar una forma simbòlica d'ocupació



(Fig. 62) Dieter Roth i Björn Roth, *Floor II*, 1977-1988.

pseudònim de SAMO li serveix per donar-se conèixer pels carrers i en l'escena artística *underground* de Nova York.³⁴ La seva metodologia artística més característica era l'ús d'esprais d'aplicació industrial, però a diferència dels altres artistes del *graffiti*, no només els utilitzava per fer murals sinó també per elaborar els seus quadres. Els esprais, com que eren utensilis de decoració industrial, no estaven concebuts per a la finalitat artística; eren poc maniobrables per l'acabat acurat, la gamma cromàtica era molt reduïda i la pintura era esmaltada i poc flexible. Quan els colors se solapaven no s'acabaven de barrejar homogèniament i, per tant, era difícil fer tons mitjos. Els aerosols tenien molta pressió a causa del gas que impulsa la pintura cap enfora, i produïen molts regalims no desitjats. A més, s'havia de prémer la vàlvula amb força i això dificultava la realització d'un traç regular. Tanmateix, en la majoria dels casos, l'obra era produïda de forma ràpida i poc delicada donat el seu caràcter il·legal.

de la ciutat, ja que aquest transport urbà passava per diferents perifèries de Nova York (Fontcuberta, 2010). Els artistes del *graffiti* generalment no tenien formació artística, amb alguna excepció com la de Rammellzee, àlies de l'artista Stephen Piccirello (Guasch, 2007). Aquest moviment artístic permetrà a joves que, des de l'anonimat, puguin mostrar públicament la seva expressió i aptitud artística en clau urbana. Per Derrida (s. d.), la il·legalitat d'aquesta acció artística permetrà soscar el control institucional de l'art i transformar les estructures socials mitjançant les habilitats creatives i les accions simbòliques als carrers (Guasch, 2007).

³⁴ Tot i que és en els Estats Units que el *graffiti* té més reconeixement com a forma artística, paral·lelament a Europa, i concretament a Amsterdam, també és molt practicat dins del corrent estètic del *punk*.

Tot plegat produïa una tècnica molt particular que, pels artistes del *graffiti*, era «salvatge» i que per això van definir com a *wild style*. Aquests detalls tècnics, aparentment anecdòtics, són aspectes que, en el cas de Basquiat, els aprofitarà molt bé per atorgar a les seves obres un tarannà més expressionista. La tipografia que feia servir per pintar el seu *tag*³⁵ la utilitzava també per escriure textos de caràcter poètic en les seves teles, com si les paraules fossin pinzellades (Werner, 2020). En les seves pintures incloïa textos i algunes paraules ratllades que l'artista ocultava voluntàriament per destacar-ne alguns continguts: el fet de presentar-les ocultes despertava més curiositat per voler llegir-les (Basquiat, 1982, citat a Werner, 2020).

Aquest aspecte ens indica l'interès de l'artista per simular l'error casual i aprofitar-lo com a element expressiu. Ho veiem en alguns mots de l'obra, que són ratllats amb diferents colors produint un dibuix singular. Tapar errors mitjançant el gargot li permetia construir nous fets pictòrics, perquè tal com apunta Cy Twombly (1973) a propòsit de la seva obra, la suma d'aquestes accions esdevé una manifestació (citat a Stiles i Selz, 1996), comparable a la idea de resultat residual, perquè tal com hem anat argumentant, seria fruit d'una constant d'esdeveniments. Tanmateix, el mateix traç que serveix per ratllar les paraules, el veiem quan ratllava alguns *impasto* de pintura. L'amalgama de registres/residus pictòrics en la seva obra és encara més extensa: marques d'esprai com si fossin proves de color, barreges indeterminades, acumulacions de massa pictòrica i esborralls.

³⁵ Etimològicament, la paraula *tag* significa 'etiqueta'. En el context urbà es fa servir com a «firma» que els escriptors urbans o grafers realitzen en els carrers.



(Fig. 63) Jean-Michel Basquiat, s. t., 1979.

Les taques borroses que trobem en les obres estan fetes sobre altres elements, que, més que tapar-los, els visibilitzaven gràcies a una certa transparència d'alguns colors clars. Això creava palimpsests pictòrics i, en definitiva, es generaven nous plans pictòrics de color en la composició de l'obra. Igual que les cal·ligrafies de Twombly, l'artista afroamericà realitzava dibuixos com a estructures explicatives de l'«ocultació visible» (Basquiat, 1980, citat a Stiles i Selz, 1996). A diferència d'altres artistes del *graffiti*, Basquiat tenia una especial curiositat en la història de l'art i sentia fascinació pels autors que treballaven els traços gestuals com Franz Kline, Jackson Pollock o Willem De Kooning, entre altres artistes del seu context (Guasch, 2007).

En el seu llenguatge pictòric podem observar alguns registres imprevistos, com és el cas de marques en les obres de les petges de les seves sabates, un aspecte que per Werner (2020), ens revela vestigis del que ha succeït en una acció creativa sorgida de la improvisació. Els degotejos accidentals o voluntaris són molt abundants en gairebé totes les seves produccions. La mateixa atenció per l'accidentalitat de la taca el portarà a fixar-se en aquelles que es produeixen en la seva roba de treball i, com a conseqüència d'això, les pintarà de manera voluntària simulant-ne l'efecte residual: com si es tractessin de valors estètics de la moda (fig. 63).



(Fig. 64) Jean-Michel Basquiat, *Brown Jaw*, 1986.

En moltes de les seves obres barrejava elements i deixalles provinents del consumisme de masses,³⁶ com portes de frigorífics, fotocòpies i envasos de productes que trobava pel carrer, inclosos marcs, que reciclava i que pintava a sobre, un tipus d'obra que recorda les *Combine Paintings* de Rauschenberg. Tal com comenta Werner (2020), la incorporació de materials residuals de tot tipus evidenciava la cruesa d'una estètica pròpia de l'artista urbanita de les grans ciutats:³⁷ suports de fusta envellits, restes de metalls oxidats i, alhora, colors que formaven part de la paleta de Basquiat. Dels elements adherits que podem trobar en les seves obres, cal destacar, en l'obra *Brown Jaw* (1986), un *collage* d'un paper que sembla haver estat pintat accidentalment. Això ens indicaria que l'artista l'aprecia suficientment perquè formi part de la composició (fig. 64).

³⁶ Les formes simbòliques que Basquiat utilitzava també eren referències de la societat de consum nord-americana com l'esport de la boxa, el bàsquet i el futbol americà, i que pintava al ritme del hip-hop, del jazz i del *bebop*. Tanmateix, les barrejava amb reminiscències de les tradicions primitives, com màscares, esquelets, imatges vudús, tòtems i altres formes arcaïtzants.

³⁷ Igual que en altres artistes del *pop art* com Robert Rauschenberg, Allan Kaprow o Claes Oldenburg, l'obra de Basquiat s'emmarca en el *junk art*, terme encunyat pel crític d'art Lawrence Alloway per designar el moviment artístic americà dels anys cinquanta que sorgeix com a reacció a l'idealisme de l'expressionisme abstracte. Aquesta tendència representa una rebel·lió contra la doctrina tradicional de l'ús de materials nobles, amb el desig de mostrar les possibilitats de la creació artística mitjançant materials humils i sobretot de rebuig (Másdearte, s. d.-c).

L'estètica del malbaratament en l'excés de residus artístics

És amb el pop art que es propicia una exaltació de la cultura de masses. El caràcter emancipador, tan característic de l'art de l'avantguarda com la subversió i el debat, és absorbit i desactivat pel sistema capitalista: tal com comenta Adolfo Vásquez (2005), l'espectacle i la distracció guanyen posició envers la reflexió crítica del món en una alineació volguda. La globalització econòmica propicia una indústria cultural en la qual el mercat, com a òrgan econòmic, se'n nodreix especulant amb l'obra d'art, a partir de la seva condició de mercaderia artística. És en aquest moment de la postmodernitat que una part de la creació projectarà la seva producció artística a la lògica del consum; com a conseqüència, en mancarà la raó poètica. L'art es troba envoltat de debats sobre el seu significat i es produeix una crisi de la creativitat (Brea *et al.*, 1994). En aquest sentit, el goig estètic que produeixen algunes obres ja no es basarà en la funció crítica del subjecte, sinó en la seva funció irònica: reivindicant-ne el sense sentit i la nul·litat de l'obra.

Com que no es creu en la incidència social de l'art, hi ha pretensió que l'obra aportí quelcom nou i, a més, tingui validesa i autenticitat (Vilar, 2000). Es vol recuperar el llenguatge singular de l'artista, la seva identitat creativa tot recuperant els aspectes propis de les disciplines artístiques. Per això, els artistes faran una mirada retrospectiva cap a moviments de la modernitat que puguin ser validats per la contemporaneïtat, i apareixen conceptes com el de transvanguardia o el postvanguardia (entre alguns altres significats), en un intent de recuperar les arrels de l'art, i hi incorporen el prefix *neo*: neoexpressionisme, neoconceptualisme, neoromanticisme, neofauvisme, neodada, el *revival* neoclàssic, etc. (Combalia, 2003), tanmateix, es fa servir el citacionisme i la relectura d'anteriors relats per a la producció d'originalitat.³⁸

Tot plegat, sembla una situació contradictòria, ja que es vol crear un nou relat basat en continguts caducs i predeterminats. Davant d'aquest anacronicitat, l'artista es mostra fràgil davant del discurs artístic i, per tant, el procés de l'obra és exaltat com a màxima de l'experiència estètica. Per aquest motiu s'acostuma a fer molt ús de l'atzar, produint gestos que busquin

³⁸ Per Baudrillard (2012) es treballa «el llenguatge del residu» (p. 12), perquè es transcriu des de la cita del passat.



(Fig. 65) Claude Viallat, fotografia d'Anthony Maurin de l'estudi de Claude Viallat, s. d.

contrapartides on uns pocs signes suporten la carga del llenguatge (Brea, 1989).

El moviment *supports surfaces*, capitanejat pel teòric Marcelin Pleynet, advocava perquè l'objecte de la pintura fos el mateix fet pictòric (Guasch i Sureda, 1987). Segons Pleynet (s. d.) cal extreure tot el que no sigui materialitat i transcriure la realitat des de la neutralitat abstracta i l'asèpsia semàntica, amb l'objectiu que l'espectador no rebí cap informació literal ni narrativa, i que no hi hagi cap interpretació conceptual de la imatge (citada a Guasch, 2007). Es tracta d'un moment en què es vol trencar amb la visió aristocràtica de les Belles Arts, i que qüestiona el valor tradicional del quadre mitjançant la desconstrucció de la tela, tot desmuntant-la del bastidor per exposar-la directament clavada a la paret.

Dels artistes que més podem destacar de *supports surfaces* cal mencionar el treball de Claude Viallat i Daniel Dezeuze, els quals faran ús d'aquesta idea per tal d'articular el seu discurs artístic. Configuraran diferents afectacions al suport de l'obra per condicionar el seu resultat final: l'enrotllaran i arrugaran i exposaran les teles a la llum del sol perquè hi hagi una afectació del color (Guasch, 2007). Aquests fets conferiran una certa personalitat a l'obra, ja que els motius pictòrics que s'hi mostren tenien cert caràcter impersonal. L'apreciació de la pròpia degradació del material és un aspecte important en el seu treball, ja que per Viallat (s. d.) «és la qualitat del llenç, del suport, la que organitza tant el resultat com el treball, perquè fabrico suports moltes vegades irregulars amb teixits desgastats» (citada a Galerie Fleury, s. d.). Aquest element el podem considerar una particularitat complementària a l'expressivitat de les seves produccions, les quals la majoria seran fetes a partir de fragments d'altres teles que retalla i combina entre elles, en que les restes abundaran en el seu estudi com a material de treball (fig. 65).

En el cas de Dezeuze, la desconstrucció del quadre serà el motiu per arribar a treballar amb el bastidor



(Fig. 66) Daniel Dezeuze, *Echelle de bois souple*, 1975.

atorgant-li més importància que a la tela. La recerca d'aquesta nova dimensió espacial del quadre el portarà a fixar-se en tota aquella afectació que, a vegades, el procés artístic propicia accidentalment en la part lateral i dorsal de la tela. Això es pot deduir per dos motius: per una banda, exagera les dimensions que podria tenir un bastidor, emfatitzant la importància artística que ell atorga a l'estructura del quadre, i, per altra banda, per les diferents afectacions que hi realitza, com ara taques, humitats, grapes i diferents elements que remetien als residus artístics. Dezeuze entenia que la tela era lliure de poder-se extreure del bastidor i enrotllar-la en ella mateixa, una idea que evidenciarà mitjançant el replegament de la fusta en la part inferior de l'obra (fig. 66).

Paral·lelament al moviment *supports surfaces* apareix la *pattern painting*, una tendència que utilitza la repetició com a metodologia per generar la imatge. Totes dues tendències artístiques són molt semblants perquè es basen en la creació de patrons o en la repetició

d'elements en la composició. En el cas de l'obra Viallat, aquests elements es fragmenten i es combinen amb altres per formar la peça final. La *pattern painting* (també anomenada *pattern decoration*) està influïda per la iconografia modernista, en què s'hi troben els treballs d'Arne Jacobsen, Valérie Jaudon o Tony Robbin, entre d'altres. Aquesta tendència és considerada una resposta a l'excés de teoria que havia marcat els anys de l'art conceptual, així com de l'excessiva simplicitat del minimalisme i, per tant, busca un resultat descaradament decoratiu i carregat de formes. Semblant a les *Arts and Crafts*, és un corrent artístic de tarannà performatiu i profeminista, ja que la seva percepció recorda als estampats de l'art tèxtil. Per tant, històricament és un art deutor del treball de les artistes dones, com per exemple reivindica una de les seves màximes representants, Miriam Schapiro, que utilitzava símbols emblemàtics associats a la dona fent un homenatge a les treballadores domèstiques. Mitjançant el mètode de la repetició, Schapiro farà un *patchwork* de retalls sobrants de tot tipus de teles per crear la seva obra unint «art elevat» i «art decoratiu», sempre destacant la relació de la dona amb els materials i processos.

Les obres que es produeixen en la tendència de la *pattern painting* són característiques gràcies a l'abundància d'àmplies estructures pictòriques, que recorden l'expressionisme abstracte; es reivindica la singularitat de l'abstracció convencional, que, alhora, beu de les arts ornamentals.³⁹ Aquestes obres trenquen amb les composicions relacionals i s'han d'interpretar com imatges integrals, perquè no hi ha cap punt d'especial atenció. L'abundància dels elements s'expandeix en les dimensions del propi espai de suport i per això, generalment, són treballs de gran format en què es fa evident una retícula pictòrica. La pròpia pintura continguda n'és la seva subestructura. Aquesta plenitud de la imatge és el que considero que crea una tensió amb els residus artístics que s'hi poden trobar.

Concretament, la repetició sistemàtica del motiu, que es produeix de manera uniforme, produeix una irregularitat causada per la manualitat de l'acte. La pintura és adherida al suport de manera seriada, però en cap cas el gest es realitza idènticament igual, i això és el que acaba produint residus pictòrics com degotejos i marques de pintura accidentals. L'entrellaçat de la pintura de patrons permet crear uns «nusus» en forma d'acumulacions de màcules de pintura que, per Amy Goldin (1977), serien com els intervals que trobem en

³⁹ El recurs de la repetició de patrons per generar continguts decoratius també va ser usat en alguns fragments d'obres d'artistes com Paul Gauguin, Gustav Klimt o Henri Matisse. Si bé s'entén com un procediment artístic sense contingut, en l'art islàmic té una gran importància religiosa i filosòfica (John Perrault, s. d.).



(Fig. 67) Madge Gill, fotografia de Paul Popper, 1947.

els motius pintats; un factor que considero determinant en aquest tipus d'obra i que, igual que el silenci en la música, és el que donaria el caràcter a cada pinzellada (citada a Perrault, s. d.). És en aquests espais on es perceben les imperfeccions residuals que, a la vegada, s'integren en la plenitud de l'obra i donen importància al contingut en forma de trama. Les múltiples singularitats que es produeixen en la seva formalització són, en definitiva, resultat de la relació entre el signe i el referent, i ajuden a entendre la consciència artística que hi pot haver al darrere de cada acció.

Des d'una mirada retrospectiva, voldria mencionar l'exposició «La mà guiada. Josefa Tolrà (1880-1959) - Madge Gill (1882-1961). Dones visionàries» (2023), realitzada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) ja que, tot i ser referents artístics de principis del segle XX, en algunes de les obres que es mostaven es podia observar possibles residus artístics pròpiament generats per la repetició del gest en el procés de creació. Si bé la mostra partia del llegat artístic de Josefa Tolrà i Madge Gill i les diferents relacions entre les artistes en matèria d'art, teosofia i espiritualitat, com a artistes dones, també podrien haver sigut precursoras de la *pattern painting*.

La mostra contenia dibuixos, brodats, pintures i diaris, en els quals es percebia l'experiència artística en ambdues artistes. Tant l'obra de Tolrà com la de Gill estaven intrínsecament lligades al saber esotèric, amb la metodologia de la repetició com a estat alterat de la consciència (Bonet, 2023, citat a Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2023); un procés artístic, pictò-



(Fig. 68) Madge Gill, detall d'obra s. t., s. d.

ric i tèxtil, que estava molt vinculat a la teosofia i a l'espiritualitat laica. El mètode de treball de les dues artistes era molt semblant, perquè feien ús de l'automatisme per crear imatges saturades d'elements amb composicions que atapeixen el pla pictòric. En aquest sentit, el residu artístic es podia percebre en el detall, com un matís de les obres, fruit de l'estat inconscient que produïa la reiteració del gest (fig. 67 i 68).

Tornant al context dels anys setanta, l'any 1978 apareix la *bad painting*, un corrent pictòric que s'emmarca en la *new image painting* (una denominació genèrica que comprèn diferents estils) que apareix als Estats Units arran d'una exposició celebrada al Museu Whitney de Nova York l'any 1978. Així, la *bad painting* es caracteritza per ser un moviment que barrejava l'abstracció i la figuració, inclinada per la deformació, la deixadesa dels acabats, les composicions caòtiques i les gammes cromàtiques atonals. En definitiva és un corrent que es contraposa al «bon gust» en la pintura. Hi ha una intenció d'acumular efectes per remetre a una experiència artística que es creu perduda i, per això, es busca que l'obra sigui purament estètica i formalista.⁴⁰ L'ímpetu de l'acció artística és un aspecte

⁴⁰ A Catalunya, durant aquest anys, impulsat per Antoni Tàpies es va formar el grup Trama l'any 1974 amb José Manuel Broto

important del procés, ja que les pinzellades tosques i la rapidesa amb què es fa l'obra tindrien com a conseqüència un «agregat d'impureses» (Guasch, 2007, p. 35), que es traduiria en la idea dels residus artístics.

En aquest aspecte cal mencionar l'artista Philip Guston que tot i iniciar-se en l'escola de l'expressionisme abstracte, després sembla fer un gir cap la *bad painting*. El seu mètode de treball es basa en l'espontaneïtat, la ingenuïtat i l'ús de l'instint, i la seva intenció és, concretament, eliminar el lapse de temps entre l'acte de fer i de pensar; pensar i fer al mateix temps (Guston, 1972, citat a Stiles i Selz, 1996). A la seva obra veiem *impastos* de color, degotejos, traços desdibuixats, elements que semblen inacabats i colors mig esborrats i d'altres barrejats de manera abrupta. Tot plegat forma una tècnica que, malgrat semblar poc acurada, conté un ritme propi i aconsegueix un ordre de registres d'acord amb la iconografia tan característica de l'autor. És en aquest sentit que Guston es desmarca dels seus contemporanis, ja que incorpora en la seva obra elements residuals que podrien aparèixer en la pintura figurativa, però que en l'expressionisme abstracte podrien passar desapercebuts.⁴¹ D'altra banda, molts dels motius de les obres de Guston semblen reflectir un possible interès pels residus artístics i deixalles del procés, com ara paletes de pintura, els pinzells despuntats, teles trencades, claus rovellats i altres eines pròpies de l'ofici de pintor, que l'artista les representa com si acabessin de ser utilitzades. Un exemple d'això és l'obra *The Palette* (1975), en la qual podem observar una taula o suport amb diversos pinzells (aparentment usats) i taques de pintura amb mesclures de colors indeterminats (fig. 69).

Altres artistes com Susan Rothenberg, Julian Schnabel, David Salle o Richard Bosman seran deutors d'aquesta forma d'entendre la pintura. De fet, en la majoria dels casos s'observa com en les seves obres s'acumulen els traços i s'ocasionen regalims amb composicions encara més caòtiques que les de Guston,

o Xavier Grau com a membres més destacats. Realitzaran una pintura marcadament abstracta en què es poden apreciar diferents tipus de residus artístics. És una pintura accentuada pels regalims en tota la tela i caòtiques taques de color que no estaven previstes en els esbossos preliminars (Guasch, 2007).

⁴¹ La diferència entre els residus artístics que es formen en el concepte de pintura de Guston i els dels artistes de l'expressionisme abstracte és que, en aquest últim cas, aquests residus hi ha una apropiació per desenvolupar tècniques artístiques, com es veu en el *dripping* o el vessament de pintura intencionat. En canvi, en alguns processos arquetípics del moviment de la *bad painting*, els residus artístics són eventuais, perquè no semblen ser intencionats (tot i que són permesos) i apareixen a mesura que el procés avança, fent-se visibles en el resultat final de l'obra.



(Fig. 69) Philip Guston, *The Palette*, 1975.

generant un interès pels aspectes més sensuals i tàctils de la superfície pictòrica, fent de la desatenció del procés com a un punt clau en la definició del resultat.

Per aquest motiu, els artistes d'aquest moviment semblen sentir-se molt a gust amb la figuració, ja que no requereix una representació estricta i ben proporcionada de la forma humana, tot al contrari, es busca la distorsió i la dilució del fons/figura amb pinzellades voluntàriament descuidades (Rosa, 1979, citat a Guasch, 2007). En aquest sentit, es pot interpretar com un procés centrat en la crítica a la representació, una pintura arcaïtzant on s'aprecien els valors instintius de l'artista per provocar formes exagerades, desproporcionades i grotesques. Provenients de la mentalitat *punk*, artistes com Walther Dahn i Gerard Kever s'insertaran en aquest tipus de pintura per les seves connotacions antiacadèmiques.⁴²

En general, les obres dels artistes emmarcats en el corrent artístic del *bad painting*, com Walter Dahn, acostumen a ser grotesques. L'aparent desinterès dels artistes en el propòsit creatiu fa que les obres semblin inacabades. És una pintura efectista que busca provocar impressions i, per això, tant es malgasta pintura com es fan servir materials defectuosos. Peter Plagens (1981) anomena aquest fet *estètica del malbaratament* (p. 11), un concepte que em sembla molt pertinent a l'hora de descriure la pràctica pictòrica d'aquests artistes basada en l'excés i el consum abundant de materials artístics per dur a terme un resultat característic d'aquest tipus de praxi.

Un altre exemple de treball artístic amb una factura pictòrica poc acabada és la del pintor Julian Schnabel. En les seves obres hi podem veure detritus pictòrics formats per una insistida aglomeració de traços, colors estridents altament contrastats i una figuració

⁴² Per Guasch (2007), aquesta tendència s'assembla al dadaïisme, perquè està carregada de discurs antiintel·lectual.

aparentment poc organitzada. El seu treball respon més a l'ús mercantil de l'obra d'art, que no pas al missatge que des de la transvanguardia es vol donar sobre la renovació el discurs pictòric. Entenc que els diferents residus artístics que es poden veure en el seu treball, com els degotejos, traços accentuadament irregulars o accidents pictòrics en general, no sembla aportar una singularitat, perquè són tan abundants que provoquen un efecte contrari, l'ambigüitat de la forma i el contingut. En la sèrie *Plate Paintings* (1978-2021), hi veiem una aportació més personal. Imaginada a partir de la tècnica del trencadís d'Antoni Gaudí (Combalia, 1988), trenca plats i vaixelles per acoblar els fragments que se'n deriven i pintar-hi a sobre.

Si bé Gaudí utilitzava les restes sobrants de teules i altres materials provinents de mosaics i elements arquitectònics, Schnabel els fa expressament. En aquest cas no podem dir que utilitza deixalles per l'elaboració de les seves obres, però sí que ho simula en el fet que es podria considerar, novament, un procés de residualització. El resultat s'interpreta com a una metàfora de la vanitat humana i, d'acord amb Combalia (1988), aparenta una falsa transposició del trencadís de Gaudí. Per tant, podem veure com el propòsit de l'obra és fer un ús purament decoratiu de l'objecte, que mitjançant un gest barroc, es transforma en una pintura grandiloqüent.

Altres artistes d'aquesta tendència, com Joan Brown i Richard Bosman semblen tenir un interès més genuí pels residus artístics, perquè en algunes obres seran elements representatius. L'obra *Self-Portrait in the Studio* (1984), de Brown, és un autoretrat en què l'autora es representa de forma hieràtica en el seu espai de treball, i en què destaquen abundants marques de pintura produïdes segurament per la seva pròpia activitat artística, tal com delaten altres taques de pintura en la seva roba (fig. 70).

Un altre artista interessat en els rastres ocasionats per la pràctica artística és Richard Bosman. L'exposició «Painters Painting - Richard Bosman» (2022), que va tenir lloc a la galeria Nicelle Beauchene, constata aquest interès amb una sèrie de treballs en els quals l'element més important són els residus artístics que es poden trobar en el propi taller. En les diferents obres hi ha representats diferents aspectes residuals del món de la pintura i d'artistes històrics, com degotejos en l'estudi de Mark Rothko, o restes de pintura de paleta de Vincent van Gogh i de Joan Miró. El taller com a espai de treball serà el motiu principal representat en l'obra, un espai on habitualment es pot trobar el residu artístic.

En les instal·lacions de l'escultor i gravador Jonathan Borofsky hi han molts papers per terra, cabassos com si fossin cubells de brossa, plens de dibuixos; una me-



(Fig. 70) Joan Brown, *Self-Portrait in the Studio*, 1984.

tàfora de la conversió del dibuix en residu, un cop ha servit per portar a terme l'obra. L'artista ens vol mostrar el que passava pel seu cap (Borofsky, 1984, citat a Guasch, 2007) i ens porta a reflexionar sobre el taller de l'artista (l'espai exterior) on es troba el paisatge de la seva psique (l'espai interior). En definitiva, un treball complex amb caòtiques escenografies pròpies.

Aquest interès per l'accidentalitat programada —però no intencionada— fa que els artistes alemanys valorin tot tipus de fets inesperats en el procés de treball. Artistes com Markus Lüpertz, K. H. Hödicke, A. R. Penck, Georg Baselitz, Wolfgang Max Faust, Helmut Middendorf o Anselm Kiefer realitzaran una pintura molt agressiva, d'execució ràpida, traços impetuosos i automàtics per provocar-ne resultats inesperats. L'existencialisme sartrià i la desfiguració humana seran motius recurrents en els seus treballs. En aquests que troben l'oportunitat de barrejar preocupacions filosòfiques, com l'angoixa i la incertesa del present, amb la tradició informalista de la postguerra i l'expressionisme alemany.⁴³ El fet que hi hagi una influència d'aquest moviment de l'avantguarda afavorirà la denominació del *neoexpressionisme* en aquest grup d'artistes.

⁴³ Els anys cinquanta, el col·lectiu Gruppe 53 de Düsseldorf serà un pont entre l'informalisme de Wols o Jean Fautrier i les noves tendències del neoexpressionisme (Guasch, 2007).

Un dels autors principals d'aquesta tendència és el pintor alemany Anselm Kiefer. Interessat pel món del rebuig, en el seu treball es transmet el pas del temps a partir de l'estètica decadent dels objectes. En la seva obra evoca motius que simbolitzen preocupacions existencialistes i fa ús d'espais com habitacions, trasters o golfes. Així mateix, considera que els materials industrials poden aportar propietats plàstiques il·limitades a l'obra (Kiefer, 1985, citat a Stiles i Selz, 1996) i, per això, fa ús de tot tipus de materials no artístics per provocar efectes rars i colors que denotin obscuritat. També fa servir pigments pastosos que li permeten generar palimpsests pictòrics que descriu de la següent manera: «com un text que borra altres textos originals i que a la vegada, estan sempre en perill de ser esborrats» (Kiefer, s. d., citat a Guasch, 2007, p. 263). És en el procés de tapar, doncs, que es produeixen els residus artístics, perquè les transparències de les capes anteriors complementen la imatge de la superfície,⁴⁴ un procediment que fa pensar en quan es fa servir una obra anterior per reutilitzar-ne el suport i, en tapar-la, es transparenten algunes parts de la pintura que hi havia abans.

Una altra particularitat destacable del seu treball és l'ús que fa del foc per cremar els excessos plàstics que genera la densitat pictòrica i convertir-los en colors torrats i noves formacions plàstiques. L'operació no és eliminar-ne els detritus sobrants, sinó produir noves taques i plasticitat, com una empremta més del procés de residualització, fet que s'emparenta amb el procés d'algunes obres d'Alberto Burri, Otto Pienne o Joan Miró.

Un altre artista neoexpressionista és Georg Baselitz. Semblant a les obres d'Enzo Cucchi, el seu treball pictòric parteix d'una visió tràgica del món i denuncia el convencionalisme perceptiu al qual estem acostumats. Des del caos del procés artístic, Baselitz vol transmetre l'angoixa que l'artista contemporani pateix (Parralo, 2006). Per això, realitza pinzellades abruptes i violentes que provoquen imperfeccions i que representen amb molta cruesa el dolor i el sofriment del gest artístic. Tanmateix, l'artista planteja una superfície pictòrica on tot pot passar (Parralo, 2006), perquè el procés de creació sembla desenvolupar-se amb total llibertat expressiva i, per tant, es produeixen abundants residus artístics. En aquest sentit, no només podem observar una densitat pictòrica destacable —que amb el temps s'acabarà clivellant—, sinó també una barreja de colors mal formada, que de vegades ha fet amb les mans per les empremtes dels dits que s'hi poden veure. Les barreges de colors

⁴⁴ En general, les obres acostumen a ser de gran format, la qual cosa permet fer encara més visibles les petges dels diferents estadis del procés creatiu.

que s'ocasionen accidentalment li serveixen com a recurs visual i d'impacte per crear una tensió violenta amb el mitjà pictòric.

La recerca del primitivisme en les formes també es veu en la seva obra escultòrica, d'un marcat estil arcaic en la figura. A partir d'una intencionada despreocupació per la qualitat tècnica, les talles estan esculpides de manera tosca, amb retalls i rebaves que resten a la vista. Alguns fragments estan pintats per remarcar l'acabat aspre de l'escultura. L'ús que Baselitz fa dels diferents aspectes residuals trenca amb la unitat de les proporcions del cos humà; són acabats que destaquen per ser barroers en un intent de deshumanitzar les formes. A més, són figures que es perceben com si estiguessin desgastades o a mig acabar, i recorden a la tècnica del *non-finito*, empleada per Auguste Rodin.

L'objectiu dels artistes neoexpressionistes, canalitzar el desassossec de l'angoixa contemporània, els conduirà a registres plàstics anòmals amb tanta insistència que sobrepassaran la pròpia carrega expressiva de l'obra de manera que, en la meua opinió, es pot produir una neutralització del seu contingut. Això em porta a reflexionar que la recurrència a la imperfecció com a valor de transgressió estètica pot arribar a tenir tanta presència que es torna efectista i existeix el perill de fer-la indiferent a l'espectador. La deixadesa en els acabats de les obres, fonamentada en l'abundància dels efectes residuals, més que semblar una invenció, sembla ser excessivament gratuïta. Com que no hi ha control sobre el procés artístic, podríem dir que els residus artístics que es produeixen acaben sent indomables i la seva saturació fa que no se'n pugui apreciar la seva singularitat. En aquest tipus d'obra d'art, tot el possible ja ha ocorregut, perquè s'ha «forçat massa la màquina», en una mena de bucle creatiu que vol respondre a una sinceritat expressiva, però que, a la fi, sembla ser més un producte predissenyat que no pas una obra amb capacitat reflexiva. En suma, aquest tipus d'obres penso que poden tenir en perill de caure en un artífici legítim, esdevenint un objecte de paròdia que no pas un artefacte crític amb el propi context contemporani.

En aquest moment, les tendències *neo* de la postmodernitat són impulsades pel mercat artístic en un moment en què hi ha un domini global del sistema capitalista mundial⁴⁵ i una ambició per aconseguir èxit social (Vilar, 2000). El goig estètic i el conformisme que ofereixen aquestes tendències s'adapten al context de la glo-

⁴⁵ Tal com apunta Constante Nieuwenhuys (1948), fundador del grup CoBrA (Copenhaguen, Brussel·les i Amsterdam), l'art occidental té una llarga tradició on s'entremesclen el poder i l'art a partir d'encàrrecs d'emperadors i papes, i en aquest sentit, en la postmodernitat, l'art continua estant al servei del poder del capital (citat a Stiles i Selz, 1996).

balització, perquè no actuen com a aparells crítics i el seu posicionament estètic ajuda a mercantilitzar l'obra d'art i a internacionalitzar la figura de l'artista; tot es pot legitimar com a art, sobretot per l'autoproclamat artista que s'emancipa en la mesura que s'insereix en la cultura dominant i oficial (Vilar, 2000). Conseqüentment hi ha una sobreproductivitat general i, com apunta Baudrillard (2012), el problema de l'art no és que n'hi hagi més, sinó que n'hi ha massa.

En aquest context de sobreproducció, mentre les darreres reflexions s'han centrat a identificar els residus artístics com a fets contraproductius dins el procés de creació, és rellevant destacar també els residus materials generats per artistes com Francis Bacon, els quals en aquest cas han inspirat l'artista a desenvolupar el seu imaginari i que, en aquest sentit, han estat objecte d'anàlisi en els darrers anys per la seva importància dins la seva producció artística.

L'any 2010 la galeria Ivory Art + Books de Madrid va organitzar l'exposició «Detritus», on es podien veure tot tipus de restes i material residual de la producció del pintor, que havia acumulat en el seu pis-estudi del barri de Reece Mews a Londres. La idea de l'exposició era acostar al públic el món de l'artista i el seu pensament a partir d'un total de setanta-sis objectes, com ara fotografies, dibuixos, ampolles buides, cartes, fotografies d'obres d'altres artistes, paletes, pinzells inservibles, trossos de pintura secs, entre d'altres, que permetien a l'espectador penetrar en el caos creatiu tan característic de l'estudi del pintor. Bacon (s. d.) sostenia que un entorn caòtic l'ajudava a treballar més per tal de crear un nou ordre que fos creatiu (citat a Martin Harrison, 2009). Per la comissària Elena Ochoa (2010), Bacon era una persona d'un ordre i meticulositat extraordinària, ja que totes les seves pertinences i altres estances de la casa, com la cuina, estaven ordenades meticulosament, excepte el seu estudi. Per tant, els detritus que imperaven en el seu taller eren quelcom més que residus de la seva producció artística; fins i tot, les considerava «les restes de la seva vida» (citat a Europapress, 2010). Aquest desgavell d'objectes que tenia en el seu taller aportava idees en l'imaginari de l'artista, atès que la majoria dels elements que s'hi trobaven eren utilitzats com a referències per a la seva obra.

Un cop va morir Bacon, l'any 1998, Barbara Dawson va ser una de les encarregades de recopilar i catalogar tot el que hi havia en un altre dels estudis de Bacon, ubicat a Dublín. En aquest cas, es tractava d'una habitació de 6 x 4 m² plena de caps de cartró amb objectes residuals com diaris, revistes, llibres, documents i, sobretot, fotografies i tot tipus d'imatges, les quals estaven tacades de pintura, rascades, doblegades i ratllades. Per a Dawson (2008), la seva tasca va ser com la d'una «arqueòloga» (citat a Harrison, 2009), ja que va «desenterrar» més de set mil objectes d'entre tota la immundícia per ar-

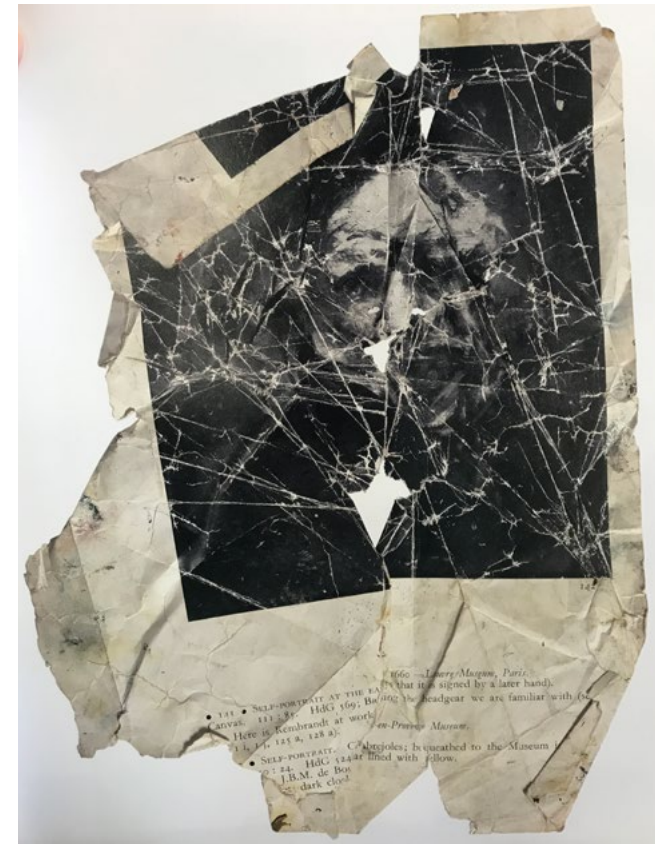


(Fig. 71) Francis Bacon, pàgina arrancada del llibre *Velázquez*, de José Ortega y Gasset, 1954.

xivar-los a la galeria municipal The Hugh Lane de Dublín. La conservadora conclouia que «entrar al seu estudi era com introduir-se en l'interior de la ment de l'artista» (Dawson, 2008, citat a Harrison, 2009, p. 5), perquè tots els elements que s'hi podien trobar aportaven molta informació sobre el seu art. Gran part d'aquest enorme material el guardava en secret, i poques persones eren invitades a presenciar aquesta part que l'autor considerava fonamental pel seu procés creatiu (Harrison, 2009).

Bacon, que treballava amb la figura del cos humà com a motiu pictòric, no el pintava al natural, sinó que ho feia de fotografies provinents, sobretot, de mitjans de comunicació i publicitat, però també de llibres d'art i de ciència anatòmica. La seva obra comprenia influències de la tradició de la història de l'art i les combinava amb imatges del seu present (fig. 71). Cal destacar, que gairebé totes les imatges, i la resta de material trobat, estaven plenes de taques de pintura com degotejos, pinzellades, arrugues, elements embrutats de grafit, proves de color, aiguades, empremtes dactilars d'altres objectes.⁴⁶

⁴⁶ També utilitzava diferents tipus de materials impresos com a paleta de colors, ja que no li agradaven les tradicionals (Harrison, 2009). Fins i tot en alguns d'aquests suports hi podem observar diferents traços de color que produïa per afinar el llapis.



(Fig. 72) Francis Bacon, pàgina arrancada del llibre *Rembrandt*, de Claude Roger Marx, 1960.

Les taques residuals de pintura ens indiquen una proximitat dels objectes, tant física com conceptual, en el seu procés pictòric. Per a Harrison (2009), tots aquests residus són fonamentals per comprendre el vocabulari pictòric de Bacon, ja que, permeten entendre la seva relació amb l'atzar.⁴⁷ Si bé la majoria de les fotografies arrugades o pintades podrien semblar anecdòtiques, Harrison (2009) apunta que Bacon era molt conscient del potencial creatiu d'aquestes afectacions. Per exemple, moltes de les marques dels plecs que eren produïdes a conseqüència de doblegar les imatges per ocultar informació que no l'interessava, eren utilitzades més endavant com a esbossos que li servien per reconfigurar les imatges, evocant així una nova tridimensionalitat en el pla, que l'ajudava a realitzar les deformacions dels cossos i rostres, tan característiques dels personatges del pintor (fig. 72). L'obra *Sphinx - Portrait of Muriel Belcher* (1979) és un retrat

⁴⁷ En els anys seixanta, la galeria Malborough va imprimir moltes de les seves pintures per a catàlegs. En una d'elles, per defecte, es va reproduir amb un intens blau que no formava part del color original. Aquest error d'impressió va agradar tant a Bacon que va demanar el quadre a la galeria, per tal de retocar-lo i simular-ne aquest mateix efecte fortuït (Harrison, 2009), una prova més que Bacon s'inspirava en aquells successos fortuïts característics de l'àmbit artístic.



(Fig. 73) Francis Bacon, *Sphinx - Portrait of Muriel Belcher*, 1979.

que Bacon va fer a la seva amiga íntima Muriel Belcher. Finalment, vull destacar que, als peus d'aquesta figura, hi ha pintat el que sembla un paper del seu estudi amb taques de pintura o, fins i tot, un drap ple de pintura (fig. 73).

Els aspectes residuals en artistes dels anys noranta

A partir dels anys noranta, la producció de l'artista es consagra en el capitalisme avançat, i la indústria cultural, gràcies a algunes institucions museístiques, s'orienta al consum de masses. Una part de la producció artística segueix faltada de compromís social i això fa que una part de la creació artística es replegui en si mateixa i es torni hermètica enfront de l'espectador. Per superar aquesta premissa, una part de l'art adoptarà un posicionament teòric i l'artista concebrà la creació com un *statement* inspirat per postulats filosòfics com el postestructuralisme, el multiculturalisme o la deconstrucció del subjecte (Fontcuberta, 2010). La idea amb què es construeix una part del producte artístic postmodern és més important que l'objecte format, el valor estètic se'n fa abstracte i la intenció reflexiva es dilueix en un disseny racional de l'obra d'art (Vásquez, 2005).

Tot i així, com passava en els anys vuitanta, el procés segueix tenint rellevància en el discurs artístic, però ja no és únicament el missatge, sinó que en queda relegat a la comprensió teòrica de l'obra. L'artista adopta el rol de crític d'art i aquest és substituït pel de curador, que funciona com a instància regulativa entre l'artista i la institució⁴⁸ (Guasch, 2007). A continuació analitzaré alguns creadors deutors de les pràctiques artístiques de la dècada dels anys vuitanta, que, des del context dels noranta fins passat els 2000, es desmarquen de la teoria de l'art amb un interès cap al residu que produeix la pràctica artística i per l'ús de la deixalla en l'obra d'art.

Des del 1989 l'artista Wilhelm Mundt realitza la seva sèrie d'obres *Trashstones*. El seu procés d'elaboració consisteix a acumular deixalles comunes, objectes trobats i residus de tot tipus de la seva pròpia creació artística, com ara fragments d'escultures, dibuixos i altres parts del material sobrant de la realització de produccions anteriors. Els diferents elements residuals són amuntegats per crear els nuclis de les escultures que l'autor revesteix amb múltiples capes de resina, plàstic, alumini o bronze. Això li serveix per donar un acabat molt polit i allisat com si es tractessin de pedres precioses. En fer ús dels materials residuals que han



(Fig. 74) Wilhelm Mundt, *Trashstone 769*, 2022.

quedat en el seu estudi, l'artista realitza clarament una dinàmica creativa basada en la residualitat. A més, cada obra és produïda gràcies al sobrant material de l'anterior; algunes són pintades amb traços, i en elles es poden percebre algunes esquitxades accidentals.

Cada obra de Mundt és numerada per remarcar el seu caràcter i tenir un registre del procés de treball segons com s'ha desenvolupat (Schönewald Düsseldorf, 2021). Cadascuna de les escultures conté una acumulació d'experiència que se simbolitza materialment, perquè els aspectes residuals d'obra anterior ofereixen particularitats estètiques úniques en cada nova producció que, a la vegada, són els aspectes més essencials. Gràcies a la transparència de les capes dels materials com la resina, es pot veure les diferents traces i colors dels objectes que conformen l'interior. Això permet imaginar els diferents materials que han sigut utilitzats per donar cos i volum a cada peça. En definitiva, en l'obra de Mundt, el residu artístic és molt important perquè contribueix la percepció final de l'escultura, que, en alguns casos recorda un meteorit o mineral inaudit (fig. 74).

Provinent de l'escena *punk* de mitjans dels anys vuitanta, el treball de Christopher Wool expressa la incertesa del moment que viu la pintura enfront dels nous mitjans tecnològics, amb una marcada tendència de la producció artística cap a la teoria de l'art. Les seves obres estan inspirades en els cartells publicitaris de les grans ciutats, les imatges impreses i els missatges que s'hi poden llegir. Wool extreu tots aquells aspectes de l'estètica urbana que li criden l'atenció per a convertir-los en fets pictòrics. Per aquest motiu combina l'acció artesanal de pintar tipografies, propi de l'ofici de cartellista, amb l'ús de la impressió digital i la serigrafia mecànica. L'acció repetitiva i manual amb què realitza algunes obres, en combinació amb materials industrials com l'alumini, donen lloc a un fet destacable: l'aparició incidents visuals no desitjats entre els caràcters tipogràfics representats. Concretament, les



(Fig. 75) Christopher Wool, *Untitled*, 1990.

eines industrials que utilitza, com el rodet, provoquen que la pintura rellisqui i regalimi sobre la superfície metàl·lica i propiciï un acabat imprecís de les lletres, suggeridor. La correcció d'alguns errors deriven en aspectes pictòrics que es poden considerar residus artístics, ja que algunes parts queden visiblement tapades (fig. 75). L'ús de materials industrials per a la realització dels seus treballs és el que, en definitiva, concedirà a l'obra aquest acabat més pictòric, basat, en gran part, en el desenvolupament del residu eventual del procés. Això també es veurà en obres més recents i de contingut abstracte, a les quals recorrerà a l'espriai per a deconstruir el traç amb dissolvent i originar així un fet pictòric que recorda a un *graffiti* mig esborrat.

A partir de 1992, apareix el grup Young British Artists (YBA). Provenents del Goldsmith College of Arts de Londres, entren en escena gràcies a l'empara del galerista Charles Saatchi, que projecta les seves carreres artístiques tant en l'àmbit comercial com institucional. El tarannà característic d'aquests artistes és una posició de rebel·lia enfront de l'impenetrable discurs teòric i, en casos concrets, els seus treballs parteixen del residu resultant de les accions o fan servir el residu artístic com a element semàntic de les seves obres.

Possiblement, una de les artistes més conegudes del grup és Tracy Emin. El seu treball parteix de l'exhibicionisme i l'exteriorització de la seva biografia personal. L'obra *My Bed* (1998) és una instal·lació que simbolitza la seva vida més íntima i consisteix a mostrar el seu llit desfet amb tot de deixalles al voltant; ampolles buides, preservatius, papers, diaris, roba interior, burilles de cigarrets i altres objectes residuals. Els residus que conformen l'obra són la prova d'uns fets vivencials que, en estar exposats a l'espectador, l'obliguen a entrar en la vida personal de l'artista i poden provocar certa incomoditat. Les restes residuals són elements que serveixen de testimoni de les addiccions, la sexualitat i altres problemàtiques. Aquest discurs, deutor de l'*arte povera*, suscita diferents preguntes: la vida de l'artista ha d'estar lligada a la seva producció artística? És comprensible que l'artista presenti els seus excessos i misèries com una forma d'expressió artística? Són preguntes que, encara, es fan més pertinents quan es realitzen des del rol de l'artista dona.⁴⁹

Per Carlos Granés (2011), l'obra d'Emin és, un exemple més, d'un detritus de l'infortunat, en una època que s'evidencia la mercantilització de l'escàndol, perquè transgredir normes i la infracció dels tabús ja no significa una activitat radical sinó una operació subvencionable. Aquesta característica pseudosubversiva i, alhora, mercantil de l'obra d'art serà molt recurrent en els artistes del grup YBA, en un moment que es fa difícil discernir una pràctica artística d'una altra que no ho és, perquè justament, el mercat de l'art té el poder de validar contextos que l'artista designa com a artístics. A més, la força del subjectivisme que es crea des de la cultura artística servirà molt bé per blindar la institució d'una possible crítica, perquè una obra que neix en contra del museu, pot acabar sent aplaudida per ell.

Michael Landy també fa servir la seva vida personal com a motiu principal del seu treball, fent que els residus siguin la part conceptual de l'acció artística. L'obra *Break Down* (2001) consisteix en un acte performatiu en què, durant catorze dies, Landy va destruir totes les seves pertinences, un total de 7.226, entre elles, el cotxe, mobles, roba, objectes personals, documents, materials de lectura i inclús obres de la seva producció artística o d'altres artistes. Tots els objectes van ser desmuntats sistemàticament per operar mitjançant cintes transportadores i trituradores provinents de centres de reciclatge en una instal·lació que l'artista va construir expressament en un centre comercial d'Anglaterra.

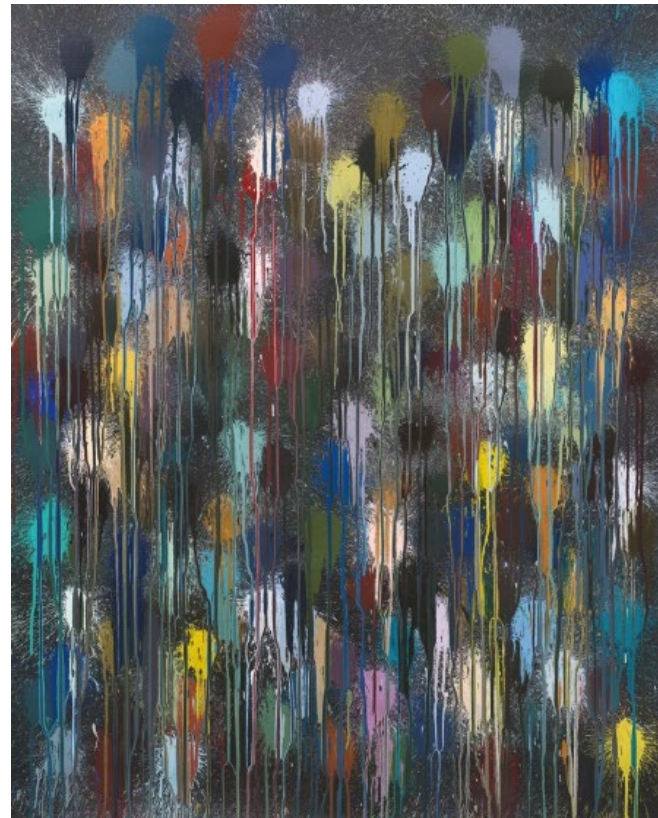
⁴⁸ Aquest nou agent s'ocuparà d'articular propostes expositives, generalment, enfocades a defensar les exigències de les minories polítiques, ètniques i sexuals (Combalia, 2003).

⁴⁹ En aquest sentit, és convenient recalcar que, des del rol de l'artista dona, el discurs pren més rellevància, ja que al llarg de la història ha estat jutjada de manera diferent per la seva relació entre la vida personal i l'obra. Per tant, aquesta qüestió pren una dimensió de gènere que mereix ser analitzada en profunditat.

Per Landy l'obra va ser un acte nihilista, un intent d'autodestrucció radical i, en darrer terme, «una producció del revés» (Higgins, 2021), es a dir, es va produir una obra eliminant-ne les anteriors. En aquesta acció Landy va generar unes 7,75 tones de residus en bosses de lona que van ser enterrades en un abocador. En finalitzar l'acció, Landy només posseïa la seva roba de treball i les parets de casa seva, un fet que el va portar a reflexionar sobre la construcció de la personalitat a partir del consum de béns materials, de manera que la seva pèrdua equival a reiniciar la nostra vida i tornar a començar. Cal mencionar que, més endavant va portar a terme una altra instal·lació semblant, l'obra *Art Bin* (2010), que consistia en un contenidor gegant col·locat a la South London Gallery, en el qual va invitar artistes diversos a llençar-hi obres que consideressin fracassos creatius. Centenars de persones van respondre a la crida, entre els quals Damien Hirst, Michael Craig, Julian Opie i el mateix Landy.

Continuant amb l'anàlisi d'alguns components del grup YBA, Ian Davenport elabora obres amb un interès pel residu que es deriva de l'abocament de la pintura sobre el suport (una acció semblant a la de Morris Louise, mencionada anteriorment). Ja en les seves obres dels anys noranta utilitza colors foscos, com si fos aigua bruta del pot on es netegen els pinzells. Amb regadores ruixa pintura sobre la tela, gairebé com si fos una acció conceptual. Gran part del seu objectiu és treballar amb la paradoxa del control i l'atzar; per això, l'any 2008 es va inspirar en el vessament de pintura que es va produir en el seu pis i va provocar la dispersió dels colors per terra. Gràcies a aquest accident, va idear una tècnica que consisteix en fer desbordar la pintura més enllà del suport vertical perquè, un cop que arribi a la part inferior, es creï un bassal de colors que constitueix l'obra com una pintura expandida. El desordre i les formes aguoses dels colors sobrants són la part més important de l'obra, ja que, en aquest cas, el suport actua com a eina per on la pintura llisca per produir-ne l'efecte. Encara més, en els seus treballs més recents sembla accentuar-se aquest interès pel residu artístic; ho veiem en diferents obres sobre paper en què hi ha taques de pintura realitzades amb violència que degoten i produeixen múltiples barreges de colors estridents en una composició saturada, que recorda un banc de proves de colors d'esprai (fig. 76).

Finalment, del grup YBA cal destacar els artistes Sam Taylor-Wood i Simon Callery; tots dos tenen un interès per mostrar l'efecte plàstic que produeix el deteriorament i la degradació en els materials. En el cas de Taylor, utilitza la disciplina del videoart per mostrar la decrepitud amb què l'objecte és transformat mitjançant el pas del temps. L'obra *Still life* (2001) mostra, en un lapse de temps de tres minuts, com un conjunt de fruites es van podrint i descomponent durant dies. A mesura que avança el vídeo, la llum ambiental es va



(Fig. 76) Ian Davenport, *Black Fare*, 2018.

enfosquit i es torna discreta. L'aparició de la floridura és utilitzada com un recurs plàstic i escenogràfic que, alhora, provoca un empobriment del color original de la fruita. El vídeo permet contemplar amb detall la corrupció de la matèria i la proliferació del fong com si es tractés d'una anàlisi científica.

A partir de l'acceleració de la temporalitat del vídeo i un pla central, l'espectador pot observar el detriment de l'estat de la fruita. La tragèdia del moment present i la inevitable afectació del pas del temps sobre l'objecte són aspectes poètics de l'obra, que a la vegada, produeixen una estranya bellesa d'imatge estàtica que recorda la pintura holandesa (Limbu, 2014). Contrasta en el primer pla un bolígraf Bic que, malgrat ser un objecte fungible, té molta més durabilitat que el motiu principal de l'obra. Una altra obra que comparteix la mateixa metodologia és *Little Death* (2002). En aquest cas la peça consta d'un bodegó d'una llebre i un préssec. Tot i que el procés de deteriorament de la carn de l'animal és molt més llarg que el de la fruita, el podriment del cos dona a l'escena una certa violència i una estètica terrorífica, perquè el color de la carn putrefacta transmet una decadència que interpel·la a pensar en la mort i la materialitat de la vida.

En les obres de Callery es veu emfatitzada la degradació de la matèria per les inclemències del temps. L'artista sotmet diferents teles a la climatologia del paisatge perquè en modifiqui la forma i color. Un cop



(Fig. 77) Simon Callery, *frame* del vídeo *Simon Callery Launch Pad* 03:22, 2002.

el material és afectat, el fa servir per cosir les peces semidesfetes; un procés on podem percebre-hi influències de l'informalisme d'Alberto Burri i el conceptualisme de Lucio Fontana, pels forats i esquinçaments que es provoquen.

Callery ha col·laborat amb la School of Archaeology de la Universitat d'Oxford en diferents excavacions, tant de Londres com Roma, amb la qual ha portat a terme els seus projectes. Part del seu procés de treball consisteix a pintar prèviament les teles amb pigments en pols i fixar-les amb cola de conill per refregar-les per terra o fins i tot enterrar-les. Durant dies o setmanes, les teles queden afectades i mostren diferents tipus de marques, perforacions, talls i decoloració del material, evidenciant així una relació entre pintura i paisatge. Cal destacar que algunes de les teles han estat utilitzades prèviament com a suport d'altres obres amb petges on els residus artístics d'anteriors obres se sumen al resultat final del procés (fig. 77).



3. RELACIÓ ENTRE LA DEIXALLA I EL RESIDU ARTÍSTIC EN L'ART CONTEMPORANI

3.1 Proliferació dels residus comuns i deixalles contemporànies

3.1.1 El postfordisme i la indústria de la digitalització

3.1.2 La fàbrica personal

3.1.3 Les polítiques acceleracionistes en relació amb l'augment de residus comuns i deixalles

3.2 L'estudi de les deixalles en la creació contemporània

3.2.1 Els residus com a elements de creació

3.2.2 La *consumismació*

3.2.3 El reciclatge artístic



3.3 Els residus en l'electrònica i la digitalització

3.3.1 Nota breu sobre la tecnologia electrònica en l'àmbit artístic

3.3.2 La deixalla electrònica

3.3.3 El residu digital i artístic

3.3.4 La imatge residual i el residu artístic en la postfotografia

3. RELACIÓ ENTRE LA DEIXALLA I EL RESIDU ARTÍSTIC EN L'ART CONTEMPORANI

3.1

Proliferació dels residus comuns i deixalles contemporànies

Fins ara s'ha vist que els artistes han fet ús del residu comú i industrial en l'obra d'art per reflexionar sobre els canvis socials i polítics històrics o abastar conceptes i actituds, amb l'objectiu de cercar els límits del llenguatge artístic. Aquesta anàlisi sobre l'ús del residu comú en la creació artística ha estat necessària per a estudiar la seva aparent imprecisió amb el concepte de residu artístic que investigo, i així aportar exemples mitjançant semblances i diferències entre els dos conceptes. Aspectes com la creació de tècniques i metodologies artístiques lligades a l'ús de residus i deixalles, i la relació que aquestes tenen amb les teories estètiques i filosòfiques que s'emmarquen en l'àmbit teòric presentat en el primer capítol, aporten informació sobre la noció de la residualitat. Per altra banda, l'estudi historiogràfic ha servit per recaptar dades a partir de diferents artistes en què la depuració i l'evolució del seu llenguatge, lligat a una certa pràctica de l'apropiativa dels objectes del seu entorn, ha propiciat un interès pels residus autogenerats, és a dir, residus que han aparegut en les seves pròpies creacions artístiques i també pels residus provinents del mateix sistema de l'art.

Seguint la meua hipòtesi, en l'actualitat l'ús dels residus artístics té cada cop més rellevància: la seva continuació des del relat històric descrit indica una possible incidència en algunes línies de treball de la creació contemporània força notables en el panorama actual. Per investigar al voltant d'aquesta suposició, pot ser útil emprar una metodologia semblant a la ja esmentada: mostrar artistes que utilitzin la deixalla o brossa contemporània per tal de veure si també desenvolupen i treballen el residu artístic en les seves obres. Aquesta metodologia, però, ha d'estar sustentada per un marc teòric diferent, perquè tant el context social com les relacions materials de principis del segle xx no són les mateixes que les del segle xxi, atès que cap societat anterior a l'actual ha produït amb tanta quantitat de brossa i deixalla tecnològica; una problemàtica

pròpia de la quarta revolució industrial. Per entrar en profunditat en aquest nou paradigma i veure com des de la investigació artística es pot abordar la qüestió, cal fer abans un breu repàs sobre el context socioeconòmic històric de la modernitat fins a l'actualitat.

La primera revolució industrial va sorgir a Anglaterra a finals del segle xviii amb l'aparició de la màquina de vapor com una nova i revolucionària tecnologia que potenciava el món industrial i agrícola. Una indústria centrífuga en la qual la fàbrica, com a nou espai de masses, s'erigeix en pilar de l'economia. La fàbrica funciona com una màquina que substitueix i aglutina per sectors els professionals de l'artesania, i fa ús de la força de treball comuna a canvi de més rendiment econòmic individual. En aquest moment es comença a estructurar la societat en classes socials: les capes més riques de la societat dominen els mitjans de producció capitalistes i són responsables de la producció d'una immensa acumulació de mercaderies i de les relacions socials del seu temps¹ (Marx, 2010). Per la incipient industrialització del moment, el fenomen de l'augment de residus comuns derivats de la indústria no semblava tan greu, com sí que ho veurem a partir de la segona revolució industrial, encara que passaran molts anys abans no es reconegui com un problema real.

A la segona revolució industrial, que es produeix a finals del segle xix, la indústria s'intensifica gràcies a nombroses innovacions tecnològiques i a la construcció de grans infraestructures terrestres i marítimes, que concentren encara més l'economia en les ciutats. Energies com l'electricitat entren en joc perquè l'ús del carbó és insuficient. Es desenvolupen nous mitjans de comunicació com la ràdio (1876) i el telèfon (1854). Així, tot i que encara de forma incipient, les telecomunicacions i les infraestructures comencen a generar una nova cultura de masses, i el progrés tècnic impulsa una certa obsolescència dels models tradicionals de consum per crear-ne d'altres basats en nous objectes manufacturats, com ara els automòbils, que l'any 1908 són ja fabricats en cadena mitjançant un nou model industrial i de regulació social, el fordisme. Tot i que, com s'apuntava, en les societats preindustrials del segle xviii o de principis del segle xix també es generava matèria residual i deixalles, la majoria eren de naturalesa orgànica i fungible, i es podien reciclar a un ritme considerable mitjançant sobretot processos de reutilització (Pardo, 2010, citat a Basurama, 2016).

¹ En el sentit que Marx estableix la nova relació socioeconòmica, José Luis Pardo (2010) ho repensa de la següent manera: «avui (...) la riquesa de les societats en què dominen els mitjans de producció capitalistes es presenta com una immensa acumulació de brossa» (citat a Basurama, 2016, p. 1).

La tercera revolució industrial arrenca després de la Segona Guerra Mundial durant la guerra freda. En aquests anys hi ha un creixement econòmic exponencial gràcies a la tecnologia electrònica i nuclear, els mercats financers, el renaixement del fordisme en l'automoció, ara encara més intens, i la implementació d'aquest model en altres sectors de la indústria, com la producció en massa de productes alimentaris, envasos per als objectes manufacturats i la consegüent creació de nous materials sintètics derivats de plàstics i químics. Al final del segle xx el consumisme s'erigeix no només com a motor de l'economia, sinó com a forma de vida. La publicitat i el màrqueting són els dinamitzadors d'induir a la població noves necessitats, hàbits i costums, que renoven el concepte de *societat del benestar* en la *societat del sobrebenestar*; un aspecte que també és sustentat pel sector dels serveis.

El sector de la indústria es comença a automatitzar per servir la creixent demanda de productes i, a la vegada, es globalitzen l'economia amb l'aparició de les empreses multinacionals que operen en diferents països. Per això es potencia el transport aeri, els grans vaixells i les xarxes ferroviàries per transportar els productes arreu del món, amb la presència del petroli com a recurs energètic central. Un aspecte molt rellevant d'aquest moment són les noves tecnologies de la informació i la comunicació (TIC). Aquestes necessiten cada vegada més l'objecte electrònic i seran dispositius assistits per ordinador que permeten la hiperconnectivitat els que portaran a la democratització de la xarxa d'internet. La connexió global no només és una oportunitat, sinó una necessitat per a sobreviure en les noves relacions socials i laborals.

És en aquest context que apareixen les primeres preocupacions sobre la contrapartida que suposa el progrés tècnic, és a dir, sobre la petja que aquest deixa en l'entorn natural,² com és l'augment dels diferents gasos d'efecte hivernacle, causants de l'escalfament global

² L'any 2000, Paul Crutzen, químic guanyador del Nobel al 1996, encunya la paraula *antropocè* per a designar el període geològic que els humans canvien el planeta. Tot i que aquest terme més o menys actual remet a una concepció política que no pas científica, alguns especialistes situen l'antropocè al principi d'aquesta era, a la primera revolució industrial, o bé a partir del llançament de la bomba atòmica (Albaine, 2019). En tot cas, cal assenyalar que el naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), representant del que s'anomenava filosofia natural de mitjan segle XIX, es considera el pare de l'ecologisme modern. Els seus estudis defensaven que la naturalesa estava interconnectada amb la humanitat, demostrant que les pràctiques agrícoles del moment variaven el clima i fins i tot el canviaven per sempre (Albaine, 2019).

de la terra.³ Tot i que el 1980 i el 1981 ja es van elaborar alguns informes d'alguns científics que treballaven de les més grans empreses productores de petroli, com ExxonMobil i Shell, que advertien que l'escalfament global podria afectar una part substancial de la població de la terra, no és fins el 1988 que el científic de la NASA, James Hansen, va fer públic un estudi sobre l'efecte hivernacle que produeix la causa-efecte de l'escalfament global; el mateix any que les Nacions Unides creen l'organització IPCC, des de la qual científics de tot el món estudien l'efecte del canvi climàtic (Ellesøe, 2020).

Si bé és cert que en les anteriors revolucions l'activitat industrial i la productivitat de matèria residual van ser considerables, es pot dir que, en aquest moment, el creixement global de la indústria encara ho fa més remarcable i, a l'hora, el món s'adona que s'ha de prendre seriosament del problema que causa el forat de la capa d'ozó. Així, la crema de combustibles fòssils es multiplica tant en la indústria com en la mobilitat i provoca altes acumulacions de gas d'efecte hivernacle. Tanmateix, la proliferació de brossa i deixalla generada per l'augment de l'oferta i demanda de béns i serveis també creix exponencialment.⁴

Com a parèntesi, en aquesta qüestió vull abordar el concepte d'*accident* de Paul Virilio, ja que, en la seva opinió, l'accidentalitat és propiciada pel ràpid avenç i l'acceleració de la tecnologia.⁵ Això es correspon a la següent lògica: com més trànsit aeri, ferroviari i automobilístic, més accidentalitat i mortaldat (Virilio i Petit, 1999, citat a Readhead, 2006). Virilio connecta aquest aspecte amb el panorama de la revolució i del desenvolupament de les tecnologies de la informació;

³ Els gasos amb efecte d'hivernacle regulats en el protocol de Kyoto de 1997 són sis: diòxid de carboni (CO₂), metà (CH₄), òxid de nitrogen (N₂O), hidrofluorocarburs (HFC), perfluorocarburs (PFC), hexafluorur de sofre (SF₆) i el trifluorur de nitrogen (NF₃), incorporat a finals de 2012 (GeoInnova, 2017).

⁴ L'any 1972 el Club de Roma va encarregar l'informe *Los límites del crecimiento*, en el qual s'advertia que continuar amb el model de creixement podria portar al col·lapse ambiental (Bruna, 2020). Aquest estudi segueix vigent mig segle després, perquè els patrons de creixement no han variat, sinó que han sigut ampliat i accelerats.

⁵ Cal aclarir que Virilio no estigmatitza la tecnologia. El mateix filòsof francès utilitzava l'internet i altres tecnologies del seu moment, encara que de forma casual. Tanmateix, havia declarat que el ciberespai era «una nova forma de perspectiva pel món» (Readhead, 2006, p. 12). Per Virilio, la significació d'*acceleració tecnològica* té més a veure amb la idea de «depassar el límit de la velocitat», que en el sentit metafòric del concepte és que l'eufòria provocada pels ràpids avenços tècnics fa que al mateix ésser humà no en tingui un control absolut.

el flux de dades de les autopistes de la informació també poden generar eventualitats accidentals, com per exemple el crack borsari del 1987 o l'accident de Txernòbil (Expósito *et al.*, 1999). En el sentit de la problemàtica que pot suposar la hiperconnectivitat de la xarxa en tot el món, es podria considerar la proliferació de deixalles tecnològiques també un accident global? En termes filosòfics, per Virilio (1999) l'accident global és característic d'aquest moment i és relatiu i contingent perquè pot succeir tant de forma esperada com inesperada a la substància, producte o objecte tècnic. Un aspecte que també ocorre amb l'aparició del residu, com a conseqüència i part negativa de l'acte del consum (citat a Readhead, 2006). Si bé el pensador francès es refereix a la fatalitat de l'accident com la cara oculta del progrés tècnic, també és una fatalitat l'acumulació de brossa i escalfament global per l'entorn climàtic.

Seguint amb la línia d'anàlisi, l'any 2011 a la fira industrial de Hannover, la fira industrial més important d'Alemanya, es generalitza el terme de *quarta revolució industrial* per referir-se a l'etapa iniciada amb internet. Les seves principals característiques són la intel·ligència artificial, l'expansió de la digitalització en l'àmbit laboral i social, les tecnologies del *Big Data*, el càlcul algorítmic dels nous sistemes de producció, l'entrellaçament del món físic i el cibernètic, la computació quàntica, la realitat virtual, les tecnologies renovables i la nanotecnologia (Soler, 2021). Aquesta nova concepció de la indústria basada en la computerització avançada dels sistemes de producció (fàbrica intel·ligent) pretén ser un mitjà per fer créixer la rendibilitat i optimitzar els recursos, encara que existeixin algunes dades que posen en dubte aquests objectius.⁶

Amb l'actual tecnologia automatitzada es pretén abaxar els costos de producció, els costos de logística i els costos de manteniment dels sistemes de producció, però amb quina finalitat? Un millor càlcul per equilibrar el consum de recursos naturals amb la productivitat pot ser una eina per reduir el flux residual, però si el seu ús és condicionat per lògiques neoliberals, l'objectiu final és només generar més beneficis econòmics i, com a conseqüència, s'acaparen els recursos naturals per part de sectors privats, fent créixer el rendiment sempre en funció de noves dinàmiques de consum que, com veurem, cada vegada seran més centrades en mercaderies més complexes. Fenòmens

⁶ Segons les estadístiques del Banc Mundial, el PIB mundial va créixer dels anys seixanta als noranta a ritme d'un 4,1% i dels anys noranta al 2008 d'un 3,1%; del 2009 fins al 2019 ha crescut al 2,6% (Soler, 2021). Per al 2024, per tercer any consecutiu, hi ha una reducció amb un 2,4% (Morales, 2024). Aquestes dades confirmen una desacceleració econòmica.

sociotecnològics com l'experimentació de noves realitats representades per la visualització de la imatge digital en són un exemple; però també l'autoexigència de l'individu per estar connectat a la xarxa i poder prosperar en una societat tardomoderna condicionada per un *gadget* o «dispositiu personal»⁷ (telèfons mòbils, tauletes digitals, ordinadors portàtils, rellotges, càmeres, etc.). L'acceleració tecnològica provoca l'acceleració del ritme de vida, incentiva una necessitat de devorar experiències cada vegada més virtuals i aboleix, d'aquesta manera, el temps i l'espai; una reflexió que seria deutora de la teoria de Virilio sobre les conseqüències de les tecnologies, especialment de la comunicació i l'internet en l'acceleració de la vida quotidiana (Readhead, 2006; Soler, 2021).

3.1.1 El postfordisme i la indústria de la digitalització

Per aprofundir en les causes i l'efecte de l'acceleració econòmica que es mencionava, cal remuntar-nos a l'any 2001, quan la marca automobilística Volkswagen crea la nova fàbrica de Dresden per produir el nou model Phaeton. La *Concept Factory* va ser batejada amb el nom de *fàbrica transparent*.⁸ L'arquitectura és feta amb una estructura de vidre que permet veure les tasques que realitzen els operaris, de tal manera que les zones de treball siguin percebudes com un espectacle d'enginyeria, invitant-hi turistes i visitants per contemplar-ho⁹ (Comeron, 2007). Els operaris ja no vesteixen les clàssiques granotes de treball, sinó bates i guants blancs per denotar més l'enginyeria tècnica que no pas la mecànica d'automoció. Tanmateix, el terra està construït de fusta, com una pista de bàsquet, i tot està il·luminat com si es tractés d'un teatre. Com apunta Comeron (2007), amb aquesta nova idea el temps i l'espai laboral es dissolen fusionant-se en un nou espai social i pseudocultural.

⁷ Un informe del 2022 de l'empresa alemanya Statista GmbH assenyalava que el nombre de *smartphones* que existeixen actualment va arribar als seus màxims històrics amb més de 8 mil milions d'unitats, una suma que revela que existeixen més dispositius mòbils que persones al món (Betancourt, 2023).

⁸ Aquest mateix concepte el va seguir BMW i Ford, rehabilitant així el seu model fordista i implantant el lema «*Clean and green*» en la seva històrica planta de River Rouge als Estats Units.

⁹ Altres exemples coneguts de l'orientació de la fàbrica de producció (fàbrica transparent) com a objecte cultural són la fàbrica de cerveses Heineken d'Amsterdam o la de Guinness a Dublín, o la fàbrica d'Airbus de Toulouse, a les quals els mateixos ajuntaments locals en promocionen les visites (Office de Tourisme Toulouse, s. d.).

Per altra banda, si el clàssic model fordista significava la producció de cotxes en massa amb l'objectiu que els mateixos treballadors poguessin adquirir-los per anar a treballar (reforçant el sistema consumista del moment), el renovat model postfordista de Volkswagen produeix un cotxe d'alta gamma que actualment té un preu de 113.080€ (Diariomotor, 2024). Per tant, un valor, molt per sobre d'un vehicle utilitari actual, que pot oscil·lar entre els 12.290€, amb el model Dacia, i els 27.962€ amb el model Ford Fiesta (Ortega, 2024). Així, per Guilles Deleuze (1972), les noves mercaderies del postfordisme són «productes de somnis» que polaritzen el sistema de classes socials: la classe baixa i mitjana són fusionades en una única classe que no només se solidifica com a base, sinó que aspira a ser classe alta amb el seu poder adquisitiu i l'estil de vida (citat a Comeron, 2007). Els mateixos operaris de la fàbrica transparent ja no només treballen per a tenir un vehicle funcional que els permeti guanyar un salari, sinó que també ho fan per generar el desig d'obtenir més del que el seu salari els pot arribar a permetre.¹⁰ Aquest esforç es veu compensat amb els nous hàbits de consum impulsats pels nous motors elèctrics, aspectes que la indústria valida amb el seu compromís social i polític en la defensa de la sostenibilitat,¹¹ una particularitat característica de la indústria 4.0 que s'analitza amb més detall en el següent apartat.

Malgrat que des de la fàbrica transparent de Volkswagen es teatralitzi el procés de producció amb el treball físic i les bates blanques, la producció de mercaderies tecnològiques realitzades en sèrie aconsegueix substituir en part el treball físic pel robòtic. L'automatització dels mitjans en el procés productiu no només és requerit per a la producció en cadena, sinó també per la minuciosa realització que requereix la seva fabricació: embalatges precisos, acoblament de microxips, peces petites i altres aspectes tècnics.¹² L'objectiu del mercat electrònic és crear i mantenir unes necessitats de consum digitals (addiccions) que incrementen l'oferta i la demanda; una relació que, a la vegada, és condicionada per una tecnologia cada vegada més dependent del món virtual. En aquest sentit, crec necessari reflexionar sobre les circumstàncies i motius de l'eclosió de les xarxes socials digitals com a nou model tecnològic.

¹⁰ El salari mitjà d'un treballador de Volkswagen és de 24.533€ bruts l'any, uns 1.618€ nets al mes (Jobquire, s. d.).

¹¹ Per Bruna (2020) s'entén per sostenible un sistema en què el creixement o desenvolupament cobreix les necessitats del present sense comprometre la capacitat de les futures generacions a cobrir les seves.

¹² Tot i així, la indústria del mercat electrònic no està completament automatitzada. L'empresa tecnològica Apple actualment té fàbriques com la City of Iphone, de Zhengzhou (Xina), que té una plantilla de 200.000 empleats (Corrales, 2023).

L'any 2003 Mark Zuckerberg va crear la plataforma Face-mash, una xarxa interna per contactes entre universitaris de Harvard que servia per jutjar l'atractiu d'altres estudiants i fer-ne *rankings*. A finals de l'any 2004, la xarxa social es va implantar a gairebé totes les universitats del Canadà i els Estats Units, i l'any 2006 Facebook es va fer global. Aquest projecte, que havia començat sent gairebé un experiment d'interacció social i lúdic, en vint anys esdevé una autèntica fàbrica de continguts i publicitat mundial, amb uns ingressos de 117.929 milions de dòlars (R. Fernández, 2023), i domina els mitjans socials d'internet i de missatgeria en línia amb mil milions d'usuaris actius al mes (Digital Institute of Business & Technology, 2020).¹³ El concepte de l'emprenedoria i el «nou somni americà» de Silicon Valley s'imposa com a nou mite de l'empresariat jove i ric, deutor de la creativitat digital, la creació de *startups* ('empreses emergents') i la innovació d'eines de treball digital com els *softwares* i les *apps*.

Aquests nous arquetips han motivat una part de la societat per a ser la nova classe treballadora del segle XXI i creure's en igualtat de drets i condicions per engegar tot tipus de projectes a distància i amb poca inversió. És un treball cognoscitiu que ha substituït, en part, el físic, que ha mutat en espai lúdic, i es tracta d'un fenomen que és hereu del projecte postfordista impulsat amb la fàbrica transparent, perquè, remetent-nos a la idea de Comeron (2007), s'aboïa la distància entre l'espai laboral i el social.¹⁴

Un altre aspecte amb què podríem relacionar el món laboral digital i el postfordisme és que, si bé la fàbrica transparent produeix cotxes, també promou comunicació i interacció social com a objecte cultural, com per exemple les visites turístiques a les fàbriques de cerveses com la Heineken Experience d'Amsterdam o la Guinness Storehouse de Dublín o a la fàbrica d'Airbus de Toulouse, a les quals els mateixos ajuntaments locals en promocionen les visites (Office de Tourisme Toulouse, s. d.) Aquests dos conceptes ens recorden a la funció de les xarxes socials i les plataformes digitals i que són el nou paradigma de la productivitat digital, perquè permeten personalitzar el temps d'interacció laboral, que socialment cal demostrar i que permet representar-lo a través de la imatge; tot plegat, un còctel que significa un símbol d'emancipació econòmica i social en la societat del lliure mercat. Així, la fusió entre l'esfera del treball i del temps lliure (inclòs l'individu-

¹³ L'any 2014 Facebook adquireix per 17.000 milions d'euros la plataforma Whatsapp i l'any 2021 compra Instagram per mil milions de dòlars (Digital Institute of Business & Technology, 2020).

¹⁴ Això ho veiem en les empreses digitals com Meta, Google, X, TikTok o WeChat, entre moltes altres, en les quals els treballadors tenen jocs i espais lúdics dins de les seves oficines amb la intenció que això aguditzi la creativitat.

al) és una de les paradoxes que es presenta en alguns dels sectors de l'actual món neoliberal.

Aquesta relació és sustentada per la necessitat que suposa interactuar en el món social digital, però també l'addicció de ser-hi present i relacionar-se a través de la cibernètica mitjançant les xarxes socials. Les plataformes d'interacció creades pels gegants tecnològics són productes perfectament dissenyats que tenen com a finalitat que l'usuari hi passi tot el temps. Per aconseguir-ho, els desenvolupadors combinen els camps de l'enginyeria i la psicologia per crear programaris amb eines i estratègies digitals i, d'aquesta manera, fomentar que el perfil d'usuari publiqui continguts. A canvi, l'algoritme el premia amb «assoliments» en forma de *likes* i *followers*¹⁵ per aconseguir tenir més popularitat dins d'una tendència concreta.

Gran part de la producció d'aquesta indústria digital és la comunicació i la informació, però sobretot imatges que semblen ser útils per relacionar-nos a través de la visualitat i la immediatesa de les pantalles. Basant-me en la tesi de Baudrillard, novament es podria afirmar que les imatges adquireixen la funció de simulacre perquè queden buides de contingut, s'han neutralitzat a causa del seu excés i han patit una homogeneïtzació per la indigestió del seu consum. Així, s'han convertit en fragments dispersos de realitat i ara són susceptibles a ser mercaderies, perquè són productes fabricats i artificials (Baudrillard, 2012). Es podrien considerar aquests continguts de consum immediat com les noves mercaderies intangibles de la societat de la digitalització? Cal tenir en compte que una de les característiques del postfordisme en l'àmbit de les plataformes socials és la creació de formes de vida, estils o identitats personals que, mitjançant la materialitat de les mercaderies, s'insereix en l'interès econòmic. Tanmateix, les imatges produïdes són susceptibles d'esdevenir continguts culturals propiciats pels paradigmes de la postmodernitat en exhibir històries personals i d'intimitat, un fet que per Comeron (2007) és un efecte evident de la productivitat i que per Joan Fontcuberta (2016) també validen les institucions culturals. Es produeix un nou marc de visió que enquadra la vida i l'experiència personal meditant-la i projectant-la. Així, la «venda de sentit» per part de la fàbrica transparent (Comeron, 2007) podria ser equiparable al que fa el dispositiu tecnològic, en tant que «fàbrica» que produeix contingut audiovisual.¹⁶

¹⁵ En la majoria del casos, la voluntat d'obtenir aquests valors digitals porta als usuaris a l'*extimitat*, exposant la seva vida privada per fer-la pública i obtenir així més interacció mitjançant el fenomen del *voyerisme*.

¹⁶ Si en l'era de la informació i la comunicació, la interacció social és un dels aspectes fonamentals per dinamitzar la connectivitat de la xarxa i certes relacions econòmiques, la mateixa imatge és el missatge de la qual el sentit és representat per si mateixa (Fontcuberta, 2016).

3.1.2 La fàbrica personal

Posant en anàlisi el dispositiu, accessori o *gadget* es pot veure que cada vegada és més personal i per altra banda funciona gairebé com una pròtesi tecnològica, ja que permet devorar emocions i noves experiències sensorials.¹⁷ Mitjançant dues o més càmeres, com a mínim una frontal i una altra dorsal, segons el model de *smartphone* es poden produir una infinitud de fotografies que poden ser usades per elaborar sentits o continguts i poden ser capitalitzades, una relació que funcionaria de la següent manera: tenint en compte que el món físic cada vegada està més integrat en el virtual, les relacions econòmiques han de ser equivalents. Per altra banda, d'acord amb Andrés Felipe Ramírez (2017), la banalització de la imatge suposa la consolidació d'aquesta nova experiència estètica basada en el concepte del simulacre i la hiperrealitat de Baudrillard. Per tant, l'espai d'internet és un àmbit que permet relacions comercials simulades que venen suportades per la publicitat, anomenada *spam*, correu brossa o *cookies* digitals. A pesar que amb la televisió i la ràdio també podem trobar aquesta lògica de mercat, segurament mai hi ha hagut tants *inputs* publicitaris com en la xarxa d'internet. Així el que veiem és que l'internet 2.0 és un espai on predominen els interessos de mercat. Si en un principi, als anys noranta, internet suposava un espai cibernètic on trobar informació alternativa, avui dia s'ha convertit en un camp gairebé privatitzat, perquè l'economia condiciona el posicionament i la visibilitat dels continguts.

Els portals web, els canals de comunicació, els mitjans informatius i les plataformes de xarxes socials que gestionen la distribució de continguts tenen servidors propis d'emmagatzematge i, com que alberguen els continguts, s'ofereixen com a canals de transmissió de publicitat en línia; per tant, les empreses que volen estar en el sector de la digitalització s'hi han d'anunciar. A més, les plataformes de distribució digital poden oferir dades de potencial interès comercial per a les empreses, perquè la informació no només és comptabilitzada pel nombre de visualitzacions, clics, comentaris, taxes d'interacció, seguidors i reaccions, sinó que també se'n pot extreure informació sobre la procedència, dades de contacte, gustos i interessos per productes determinats mitjançant algorismes i eines d'anàlisi i rastreig de perfils. En aquest aspecte, les empreses poden controlar

¹⁷ Un exemple insòlit de pròtesi tecnològica seria el projecte Neuralink del magnat de la indústria 4.0, Elon Musk. Mitjançant la implantació cerebral del xip Thelepathy es pretén controlar l'*smartphone* o l'ordinador fent ús del pensament. Tot i així, el 2004 altres empreses com Blackrock Neurotech ja van implantar aquests dispositius amb la intenció de monitorar l'activitat cerebral en pacients amb paràlisis (Jackson, 2024).

els usuaris i consumidors preveient possibles tendències o inèrcies de consum; un valor important a l'hora de detectar nous *targets* (compradors).

El fet que els serveis dels portals web o plataformes de xarxes socials siguin gratuïts serveix per incentivar l'usuari a compartir la informació que vulgui; un fenomen clau per atraure les empreses a invertir en publicitat. En aquest punt, l'usuari es converteix en un nou actiu que produeix i consumeix alhora, anomenat *consumidor productiu* (de l'anglès, *prosumer*, terme format per *profesional* i *consumer*). Per fer augmentar aquest intercanvi, les plataformes de distribució digital donen un rèdit econòmic al «creador de continguts», perquè dels ingressos que obtenen mitjançant la publicitat que s'hi visualitza en donen un dividend, que en el cas de Youtube és d'un 68% de la taxa d'ingressos totals.¹⁸

Amb aquestes dades econòmiques sobre els mecanismes de capitalització de continguts i, en definitiva, d'imatges digitals, proposo parlar de mercaderies incorpòries, perquè, com apunta Marx (2010) —a l'igual que les mercaderies físiques—, satisfan necessitats humanes de tot tipus i, per altra banda, són mediadores de relacions socials i econòmiques. Davant d'aquest nou paradigma de producció digital mercantilitzable mitjançant un dispositiu personal, podria ser pertinent parlar de *fàbrica personal* per entendre aquest nou sistema de producció? Per a fer ús d'aquest concepte propi, es podria definir com una «fàbrica» portàtil que permet crear continguts digitals significativament subjectius, per vendre'ls com a elements d'intercanvi, dels quals el cos físic n'és la font de la producció. Aquestes mercaderies intangibles són validades per les lògiques neoliberals, no només perquè generen beneficis per les raons ja esmentades, sinó també perquè permeten la producció de mercaderies físiques.

Una altra característica del concepte de fàbrica personal que proposo és que pot produir en massa i allà on es vulgui, perquè els sistemes de producció i reproducció visuals són també transparents, ja que molts dels continguts que es produeixen són íntims i personals, indivisibles de la persona que els crea. Així és com, en part, es confon l'espai laboral amb el quotidià, perquè es treballa fins i tot des de casa diluint els límits entre productivitat i inactivitat. Les exigències del mercat, com la competència i la velocitat en el flux d'intercanvi de les relacions socioeconòmiques, fan que s'hagi de demostrar, gairebé de forma constant, la mateixa existència del projecte, producció i empresa que es du a terme.

Si la proliferació dels residus comuns o deixalles és conseqüència del consum de mercaderies, pot ocórrer alguna cosa semblant amb les imatges consumides en tant que mercaderies immaterials? Es podria atorgar un estatus d'«imatges residuals»? Més endavant, a l'apartat «La imatge residual en la postfotografia», analitzaré amb més detriment la comparativa entre la mercaderia immaterial i la imatge digital.

3.1.3 Les polítiques acceleracionistes en relació amb l'augment de residus comuns i deixalles

Si en la modernitat es va lluitar per les vuit hores laborals, en l'actualitat, el *workfare*¹⁹ propicia la superació d'aquest límit a pesar de l'existència de noves lleis sobre desconexió digital en l'àmbit laboral.²⁰ Una part del nou subjecte històric, proletariat del segle XXI en l'era digital, queda invalidat pel sistema, ja que fa que no depengui d'un capatàs que controla els seus rendiments,

¹⁹ El terme *workfare* seria equiparable al del teletreball, perquè representa la reducció de l'espai del no-treball, tot i que el *welfare* ('estat del benestar') indicaria una nova necessitat d'actualitzar la càrrega laboral (Bruna, 2020).

²⁰ A Espanya, l'Estatut del treballador (ET), la Llei orgànica 3/2018, de 5 de desembre, de protecció de dades i garantia dels drets digitals (LOPDGDD), i el Reial decret llei 28/2020, de 22 setembre, de treball a distància, estableixen que, per una banda, la jornada laboral no ha de superar les quaranta hores setmanals (nou hores diàries com a màxim, excepte si el conveni col·lectiu marca una altra distribució) i que, per tant, les hores que el treballador està realitzant en l'àmbit digital han de computar dins d'aquest temps establert. Per altra banda, es reserva el dret a la desconexió digital fora del treball per tal de respectar el temps de descans, la intimitat, pròpia, familiar, permisos i vacances retribuïdes (Ariza, 2024). Aquest aspecte estaria contemplat sobretot en els treballadors empleats, però en el cas dels treballadors per compte propi no quedaria tan clar.

sinó que és el mateix treballador qui s'autoexigeix en el seu exercici laboral. A més, a diferència del clàssic treball físic, el treball cognitiu no sembla ser una feina tan dura i, per tant, pot semblar que un alt rendiment de treball efectiu és més assolible i menys cansat²¹ (Han, 2010). Finalment, el sentit que proposa la tesi de Comeron (2007) sobre el concepte de fàbrica transparent també podria ser equiparat amb la idea de fàbrica personal per la seva naturalesa productiva visible/invisible del treball.²²

En aquesta anàlisi neomarxista que he fet dels mitjans de producció digitals, s'ha vist que part de l'actual esfera socioeconòmica basada en l'ús i producció de la tecnologia sembla tendir a substituir el treball físic pel cognitiu, encara que el vell sistema de producció material segueix sent vigent en la indústria 4.0. Basant-me en aquesta idea, vull analitzar l'augment de matèria residual, tant gasosa com física, altament tecnològica i provinent de nous hàbits de consum i relacions laborals amb què vivim.

La inèrcia de les anteriors revolucions industrials, amb l'augment exponencial de residus comuns, deixalles i gasos residuals, no fa pensar que la quarta no hagi de tenir continuïtat, i més tenint en compte tota la problemàtica exposada sobre la relació entre la digitalització i la mercaderia tecnològica. Malgrat la implementació de solucions més verdes, com la substitució de combustibles fòssils per energies renovables, les noves tecnologies de producció energètica i els sistemes d'eficiència podrien convertir-se també en les deixalles del futur. A més, la implantació de mesures ecològiques sovint es veu dificultada per la resistència d'interessos establerts, fet que impedeix que aquests canvis s'apliquin de manera plenament efectiva.

Els anys posteriors al 1988, any que Hansen va alertar l'ONU del risc dels alts nivells de diòxid de carboni a l'atmosfera, les més grans empreses petrolieres del món com BP, Shell o ExxonMobil van estar subven-

²¹ L'estudi *El trabajo en plataformas digitales, puro... y duro. Un análisis desde los factores de riesgo laboral*, d'Aránzazu de las Heras i Eugenio Lanzadera (2019) apunten que a pesar que en l'actualitat sembla que el treball en l'entorn digital és reconegut dins del sistema laboral professional, existeixen factors que incideixen en la salut dels prestadors de serveis en plataformes digitals pures, com la inseguretat en la falta de cobertura laboral, la insatisfacció derivada de salaris baixos i de la incertesa de rendiments continus, la sobrecàrrega de treball, l'excés de jornada o la falta de descans en moments de forta demanda, la falta de protecció social davant de les contingències comunes i professionals i l'estrès laboral derivat de la incomunicació (p. 55).

²² S'entén per *treball invisible* aquell que, per exemple, és realitzat per personal de la neteja o professionals que no estan donats d'alta en el sistema laboral (Bruna, 2020).

cionant estudis alguns departaments d'universitats com Harvard²³ i pagant a científics com Fred Singer, del Washington Institute for Values in Public Policy, per fer recerques i negar la incidència de la combustió fòssil en el canvi climàtic (Ellesøe, 2020). Tanmateix, ExxonMobil (la petroliera que genera més ingressos del món), va donar un mínim de 12 milions de dòlars entre el 1996 i el 2006 a organitzacions com la SEPP (State Environmental Planning Policy), que són crítiques amb el canvi climàtic (Ellesøe, 2020).

En l'actual indústria d'automoció elèctrica i la indústria d'energia renovable es veu que passa una qüestió semblant. Segons l'organització sense ànim de lucre Thatcham Research (s. d.), a molts dels cotxes elèctrics que actualment estan en el mercat no se'ls poden reparar les bateries després d'un accident o una fallada lleu; un problema que posa en dubte la seva sostenibilitat i rendibilitat i, per tant, suposa un encariment de les assegurances.²⁴ L'informe continua exposant que la mateixa bateria del cotxe suposa un 50% del preu total del vehicle, ja que n'és el motor estructural, raó per la qual, en cas de no poder-la reparar, substituir-la deixa de ser rendible. En la major part de l'automoció elèctrica, el component de la bateria pot costar fins a desenes de milers de dòlars (citats Soler, 2023). Thatcham Research (s. d.) conclou que les bateries elèctriques dels vehicles han permès reduir costos de fabricació, però, en conseqüència, fan que el client i les asseguradores s'arrisquin a assumir costos molt alts derivats de possibles ineficiències tècniques (citats a Soler, 2023).

Per altra banda, i no menys important, les bateries elèctriques necessiten abundants recursos minerals, per exemple, el liti o el níquel, controlats i capitalitzats per Tesla Inc. en gran part del mercat mundial (Hull i Stringer, 2022); el cobalt, el qual entre el 50% i el 60% d'aquest mineral s'extreu en mines de la República del Congo, on treballen més de 40.000 nens fins a vint-i-quatre hores al dia, segons dades d'UNICEF i Amnistia Internacional (2024), i el coure, que, segons càlculs

¹⁸ Actualment, YouTube paga un euro per cada mil reproduccions que es produeixen en un vídeo. Per liquidar aquesta quota al creador de directes (*streamer*, *gamer* o *influencer*, en anglès) hi ha el requisit de tenir un mínim de 4.000 visualitzacions i almenys 1.000 subscriptors al seu canal. Mitjançant aquestes xifres, les empreses de béns i serveis contracten els serveis de la plataforma per posar publicitat (*videomarketing*) abans, després o entremig del temps de durada de les reproduccions, i així, rendibilitzar les quotes que es paguen. S'estima que la publicitat adherida el 2022 va arribar a més de 2.500 milions de persones, ja que un sol usuari pot arribar a reproduir més d'una vegada el contingut (Kemp, 2022). YouTube retén els ingressos publicitaris generats i així pot pagar els creadors de vídeo, que malgrat de pagar el 68% dels ingressos (Romero, 2023), amb dos mil milions d'usuaris connectats mensualment, s'espera que per al 2025 YouTube tinguí uns ingressos de 2.850 milions de dòlars (GMI Research Team, 2024).

realitzats l'any 2017, s'estima que la seva demanda per als cotxes elèctrics fa que es multipliqui per nou (García, 2023) i, ahora, és un mineral necessari per a la fabricació d'elements amb moltes altres finalitats.

Pel que fa als nous sistemes de producció d'energia renovable, a diferència de les fonts d'energia fòssil, l'impacte mediambiental d'aquestes indústries se centra fonamentalment en la seva fabricació i desmantellament. En el cas dels aerogeneradors s'ha de destacar que milers d'ells, fets servir els últims vint o vint-i-cinc anys (que és quan finalitza la seva mitjana de durabilitat) estan arribant a la seva fi (S. Fernández, 2023). El complex reciclatge al qual s'han de sotmetre és a causa dels seus components, principalment les pales de les turbines que, a part de ser poc maniobrables perquè poden ser més llargues que les ales d'un Boeing 747, són fetes amb fibra de carboni, de vidre i resines, elements difícils de separar per a un correcte reciclatge. Segons dades de WindEurope, s'estima que en els propers cinc anys podrien ser desmantellades 14.000 pales, que equivalen entre 40.000 i 60.000 tones de residus d'aquests components (S. Fernández, 2023). Per pal·liar aquest problema, empreses privades com Waste Management Inc., de Iowa, treballen amb les empreses d'energia renovables transportant fins a deu camions per dia aquestes voluminoses deixalles en abocadors que ha creat la mateixa empresa, com el de Lake Mills o el de Casper, a Wyoming, per gestionar el seu emmagatzematge (Martin, 2020).

Cal ser conscients que no existeix cap forma de generació elèctrica que tingui un impacte ambiental nul i, per tant, dades com les exposades no han de pretendre estigmatitzar la naturalesa d'aquestes tecnologies, però sí que cal plantejar una reflexió sobre aquest nou desafiament ambiental, ja que tecnologies provinents d'iniciatives que s'invoquen per la sostenibilitat es poden afegir a una part de la problemàtica. Des d'una posició política del problema, es pot percebre que l'actual sistema capitalista sembla absorbir els mateixos problemes que crea, fent-los productius. Així, la quarta revolució industrial, enfocada en el progrés tècnic i en la cura ambiental, podria fer perpetuar les polítiques neoliberals que en la tercera revolució industrial es van consolidar.

Ara per ara, a causa de les mateixes complexitats i exigències del mercat, les actuals polítiques són incapaces de generar una opció de futur suficientment contundent per descarbonitzar l'economia a mitjà termini. Segons la filosofia política acceleracionista, les tecnologies contemporànies estan sotmeses a lleis de rendibilitat econòmica. D'acord amb Alex Williams i Nick Srnicek (2013), existeix, doncs, un estancament i un immobilisme polítics que no permeten aprofitar l'actual innovació, i debiliten així les iniciatives de millora; una hipòtesi que em sembla molt pertinent per

abordar la manera de generar canvis substancials en qüestions climàtiques. Si les indústries del reciclatge són encara insuficients per purgar el dèficit de matèria residual que genera el progrés tècnic, és perquè tal com assenyala Abril Amado (2018), el capitalisme sembla limitar-ne els mitjans per perpetuar una estructura de creixement lineal, lenta i limitada.

Per aquest motiu, la indústria del reciclatge i el reaprofitament treballa a una velocitat que requereix una acció més acurada que la de producció de noves mercaderies, a causa del fet que la seva mateixa inèrcia és més apressada pels actuals models de consum. En termes de Williams i Srnicek (2013), el tarannà neoliberal de progrés se sent còmode amb una modernitat d'abstracció, complexitat, globalitat i producció tecnològica, que procura rendibilitzar el temps present i se sent satisfet amb les relacions de consum que la societat estableix amb el capital.

Una de les particularitats del neoliberalisme actual és la capitalització de la innovació i el coneixement (màxims actius de la societat actual), que seguint amb la idea de Comeron (2007) són articulats com a mitjans de producció de treball cognitiu, com per exemple, la creació de continguts digitals, laboratoris d'idees, *softwares* informàtics, programes culturals, tendències, etc. Per portar a terme certes innovacions ha d'existir una taxa de benefici amb costos de producció i rendibilitat econòmica; una perspectiva que no sembla contemplar el propòsit de fer d'un sistema estable i sostenible i que, en tot cas, sí que ha de propiciar una descarbonització. S'hauria de fer pensant en el valor social i ecològic que la tecnologia pugui tenir, un aspecte que, per altra banda, no pot servir d'excusa, ja que persones negacionistes amb el canvi climàtic com Bjørn Lomborg, científic i tertulià danès, argumenten que els diners que es destinen en la descarbonització de l'economia global «haurien d'estar disponibles per altres fins que poden ser més importants pel benestar humà» (Taylor, 2020, citat a Ellesøe, 2020, 00:33:07). També afegeix que si des de l'any 1988 (el moment en què es va fer pública la crisi climàtica) les indústries petrolieres i les grans empreses dedicades a l'extracció i refinament dels combustibles fòssils no haguessin realitzat les campanyes de negacionsime o l'escepticisme climàtic, la voluntat política per revertir aquesta problemàtica seria molt més sòlida que actualment, ja que, des de llavors, s'ha generat molta desinformació pública (Taylor, 2020, citat a Ellesøe, 2020).

En aquest debat, em sembla interessant parlar de les polítiques acceleracionistes de pensadors com Nick Land, Nick Srnicek, Mark Fisher o Sadie Plant, perquè el que proposen és, justament, accelerar el desenvolupament tecnològic i tenir el control per solucionar aquests tipus de conflictes, que un d'ells seria la

reducció del flux de matèria residual.²⁵ Aquest projecte polític d'autocrítica i autodomini del sistema pot afrontar la crisi del col·lapse ecològic planetari, que s'ha anat agreujant els darrers cent anys perquè es basa, sobretot, a fer neutrals els nous mitjans de producció, però també l'ús i l'«alliberament» de la tecnologia dels interessos neoliberals, com ara l'ús òptim de les infraestructures i el transport públic (Williams i Srnicek, 2013). Segons l'informe *Nuestro futuro común* elaborat el 1987 per l'ONU, en les polítiques de creixement del segle XXI hi ha implícit un cert avenç social, però hi podria haver un cost mediambiental alt (Bruna, 2020), com per la democratització i l'augment dels aparells electrònics en la vida quotidiana i la consegüent proliferació de les deixalles tecnològiques.²⁶ Actualment, existeix la creença que des de l'acceptació del creixement desigual, el sistema és capaç d'aportar les solucions als problemes ambientals; una idea que s'anomena *sostenibilitat dèbil*. Per contra, des d'una visió acceleracionista, el concepte de *sostenibilitat forta* es basaria en el fet que la relació de creixement/quantitat ha de ser proporcional a la relació desenvolupament/qualitat (Bruna, 2020).

En definitiva, la filosofia acceleracionista proposa possibles solucions a les dinàmiques estancades del poder actual, i se centra sobretot en un control eficaç i responsable de la tecnologia per dominar les relacions productives, socials i capitalistes, ja que a hores d'ara els mitjans tecnològics suposen una solució o bé un problema a la crisi climàtica que vivim, en funció de qui en té el control i quina utilitat social se'n fa.

²⁵ Pels acceleracionistes, dins de l'actual sistema, existeixen unes forces latents que s'han d'alliberar mitjançant un potencial inexplorat i, així, poder avançar cap al postcapitalisme (Amado, 2018). Tanmateix, no consideren que tot el sistema capitalista sigui dolent, ja que la seva base ha permès crear infraestructures beneficioses per al progrés. Per això, el sistema ha de ser reformulat i no pas destruït: eliminar tot allò que no permeti recuperar els valors de la modernitat (Williams i Srnicek, 2013).

²⁶ L'estudi *Trade openness and environmental quality: international evidence* (2016), realitzat en 98 països, assenyala que existeix una relació entre el tràfic comercial de mercaderies i la contaminació. Els seus autors indiquen que l'augment de producció i comercialització de béns suposa un increment en els índexs de contaminació (Thai-Ha i Chang, 2024).

L'estudi de les deixalles en la creació contemporània

Només podem aconseguir una vida material més humana si comprenem millor la producció de les coses.

(Richard Sennett, 2009, p. 19)

En el següent marc teòric s'exposen un conjunt de conceptes relatius a la disciplina de l'estudi de les deixalles (*basurologia*, en castellà, o *garbology*, en anglès). L'objectiu és situar-nos en la problemàtica de la proliferació de residus a partir de la complexitat actual del sistema de producció i consum, que es basa en un model de creixement capitalista i se sosté a partir de moltes de les premisses que s'han anat mencionant anteriorment. Aquest breu apartat servirà per, més endavant, posar en context la recerca artística a partir d'algunes llicències concretes. A més, es vol mostrar un funcionament del que sembla un determinisme econòmic amb una «velocitat horitzontal», en comptes d'una «acceleració navegable», com defensen Williams i Srnicek (2017): «anem més ràpid, com el capitalisme exigeix, però no anem enlloc» (p. 7).

Tal com s'apuntava, malgrat que existeixen alguns plantejaments acceleracionistes per revertir solucions estructurals, altres economistes i pensadors també aborden alternatives a les dinàmiques imperants. Tanmateix, sabem que la brossa contemporània i la deixalla tecnològica és consubstancial del món actual, en la ciència de l'estudi de deixalles, sobretot en el paisatge urbà, fent una anàlisi de les deixalles o escombraries d'origen domèstic, agrícola, urbà o industrial i els seus circuits i moviments.

Per elaborar aquest apartat m'he nodrit d'alguns conceptes pertanyents a aquesta disciplina científica i de diferents models de teories econòmiques circulars,²⁷ com la *performance economy* ('economia del rendi-

ment') de Walter R. Stahel, el concepte del *regenerative design* ('disseny regeneratiu') del professor John Tillman Lyle, el *cradle to cradle* ('del bressol al bressol') de l'arquitecte Bill McDonough i el químic Michael Braungart i la *industrial ecology* ('indústria ecològica') de Robert A. Frosch i Nicholas Gallopoulos.

A continuació, es mostrarà com des de la investigació artística es fa un ús de residus comuns, amb la finalitat de trobar, en possibles pràctiques artístiques individuals, un interès pels residus artístics apareguts en les produccions de cadascú. Voler detectar noves formes d'acció i desenvolupament de la producció artística a partir de residus artístics és un punt de vista que considero que pot aportar una reflexió sobre les lògiques actuals de productivitat cultural i general de béns i consum. Comerón (2007) ens invita a reflexionar-hi:

Podria ser que pensar la pràctica artística des d'una perspectiva que l'abordés no només com a expressió subjectiva, sinó també aventurant-se en el seu component productiu i econòmic, no sigui un exercici tan materialista com sembla [...], ofereix una lectura inversa; en què la seva pròpia naturalesa econòmica posa en joc i desafia els límits de la nostra subjectivitat. (p. 18.)

Tot i que alguns dels temes tractats anteriorment mereixen ser estudiats amb més deteniment, tenint presents els apunts exposats podem dir que malgrat certes iniciatives i propostes de canvi cap a un model econòmic més sostenible, les actuals societats neoliberals capitalistes intensifiquen la relació següent de producció > consum > residu, un cicle que d'entrada és lineal i, en termes de valor, descendent. La relació és directa i seguida i no presenta una retroacció de la seva acció, ja que no funciona com un cicle.

La relació que exposem entre els tres conceptes es configura com una cadena indissociable que podria representar, en part, el que Mark Fisher (2016) anomena *realisme capitalista*, perquè s'interpreta com un únic sistema socioeconòmic possible basat en la seva consolidació. Aquesta relació de conceptes mostra una lògica de l'acceleració marcada pel consumisme i la productivitat, que fa augmentar proporcionalment la materialitat residual provinent dels recursos o mercaderies, i reafirma les forces de producció.

Segons la lògica de l'economia circular, es dedueix, però, que la matèria detrítica o restant no és reintroduïda al principi del procés productiu de forma contunent com a subjecte de valor o matèria primera i, per tant, suposa un problema, ja que tal com reflexiona Carmen Martínez (2015), la seva acumulació és fins i tot una amenaça per la nostra mateixa existència.

La relació de producció > consum > residu es pot equiparar a la reflexió dels acceleracionistes Williams

i Srnicek (2013) com un «sense fi de repeticions dels mateixos productes bàsics que sostenen la demanda marginal de consum a expenses de l'acceleració humana» (p. 5). La producció genera consum en forma de mercaderia, la qual té la finalitat de créixer econòmicament. A més, partint de la hipòtesi de Kevin Lynch (1990), aquesta relació vindria referendada per la idea que el creixement ha de crear una certa inestabilitat, perquè si fos estable seria estanc, i impediria canvis. Concretament, la inestabilitat provinent del creixement és la que en aquest context es pot entendre com a residu.

Segons la teoria de l'economia del rendiment de R. Stahel, se suposa que com a mínim el 50% dels residus són reintroduïts gràcies a processos com la remanufactura, la reconstrucció o la reutilització. En aquest aspecte, la idea de l'economia circular és procurar un ús ecointel·ligent dels recursos i la utilització dels residus. Per exemple, la remanufactura consisteix en un desmuntatge radical de les peces per introduir-les de nou en la producció, a partir de la seva transformació en matèries primeres, com és el cas del vidre o de minerals valuosos. La reconstrucció és la reparació de les peces malmeses per tornar-les a acoblar a la producció. Tot i així, a vegades aquests processos de reincorporació del residu en la producció pot ser invalidat per culpa d'estratègies com l'obsolescència programada, que fa que els productes tecnològics tinguin menys durada i no siguin reutilitzables. Això provoca que el consumidor acabi comprant un nou producte perquè molts d'aquests objectes amb obsolescència no es poden reparar, per falta d'existència de peces substituïbles o perquè les mateixes reparacions dels objectes són excessivament cares.²⁸ Aquest fenomen seria un exemple que el sistema necessita generar deixalles per fabricar productes, incentivant així l'oferta i la demanda.

En l'actualitat, la diversificació de materials en la fabricació de mercaderies fa que cada vegada sigui més difícil obtenir un benefici del residu, sobretot en els processos de remanufactura, ja que els diferents components de les mercaderies, fets de plàstic, aluminis i

diferents tipus d'aliatges, dificulten el procés del reciclatge i es fa cada vegada més difícil i complex a l'hora de separar els diferents materials.²⁹ A més, els processos de reciclatge han de ser minuciosos i majoritàriament funcionen amb treball humà, mentre que la producció de mercaderies és més abundant i mecanitzada. En aquesta dinàmica, la producció de mercaderies funciona independentment de la capacitat de reciclatge que es pugui atènyer.³⁰ Per tant, cada residu no reciclat se suma al superàvit d'excedent de matèria residual. En aquest moment, els residus que no són reciclats han de ser controlats mitjançant l'emmagatzemat permanent o la transformació en diferents estats per la màxima optimització de l'espai que puguin ocupar.

En aquest punt, l'acumulació de brossa és el principal problema, perquè desborda la seva gestió ja que, en termes de l'economia circular, no es presenta com un disseny regeneratiu o cíclic. A més, molts dels treballadors que formen part dels abocadors s'exposen als riscos de quedar sepultats per la caiguda i allau de les muntanyes de brossa, per exemple. La sepultura de grans quantitats de residus ha significat, fins i tot, la creació de topografies en el paisatge urbà, com és el cas del *Teufelsberg* ('muntanya del dimoni') de Berlín, un turó format arran de l'emmagatzematge de les runes i deixalles ocasionades pels bombardejos i la destrucció de la mateixa ciutat durant la Segona Guerra Mundial.

Si en la societat de principis del segle xx la tecnificació de la producció i el consum era una manera de guanyar comoditat i millorar la qualitat de vida, actualment això s'ha posat en dubte pels sistemes de producció (basats en postulats consumistes) a l'hora d'acumular

²⁷ Segons el contingut de Ignacio Belda (2020), consultat el juliol de 2023 però actualment inaccessible, s'entén per *circular economy* ('economia circular') totes aquelles teories que analitzen els sistemes de producció, les dinàmiques de consum i les seves conseqüències. Aquest concepte holístic serveix per explicar i detectar els problemes de tot repte econòmic i mediambiental, i es basa a plantejar qüestions al voltant de l'eficiència dels recursos per optimitzar la producció, la distribució i el consum de béns i serveis, mitjançant l'optimització de recursos per portar-ho a terme.

²⁹ L'informe *Global Plastics Outlook* de l'OECD indica que els residus de plàstic s'han duplicat entre el 2000 i el 2019 i només el 9% es recicla amb èxit (Retema, 2022). Segons l'ONU, els residus tecnològics s'han duplicat en quinze anys i el seu reciclatge tan sols arriba al 20% (Aclima, 2022): unes dades que, tot i que són d'uns anys anteriors, permeten avaluar una certa percepció que part de la indústria del reciclatge no sembla ser suficientment efectiva per revertir el flux residual. En aquest sentit, una les teories d'economia circular, *cradle to cradle*, planteja prevenir el problema des de la base, a partir de dissenyar el producte pensant en el seu fàcil desmantellament i reciclatge un cop acabi la seva vida útil.

³⁰ En aquest punt cal veure com l'economia del rendiment es basaria a desmaterialitzar l'estil de vida de les societats, ja que procura que el consum sigui menys accelerat. Per l'economia del rendiment, la riquesa de la societat és mesurada per les existències que anivellin la qualitat amb la quantitat (Belda, 2020) i, hi podríem afegir, per la seva capacitat de gestionar els residus.

residus.³¹ Si bé és cert que en l'actualitat el sistema de reciclatge s'ha vist perfeccionat amb noves tècniques i especialitzacions mitjançant la idea de la teoria del disseny regeneratiu de T. Lyle,³² també s'ha vist sobrepassat per l'excés residual que no sembla suposar una descàrrega suficient. Per Gillian Whiteley (2011), com que el capitalisme no té una solució per a les escombraries actuals, s'han de concebre des de la seva classificació (citada a Martínez, 2015). Aquesta classificació la trobem a partir dels residus sòlids, líquids i gasosos; indústries com les incineradores (residus sòlids) i les depuradores d'aire o aigua (residus líquids i gasosos) procuren gestionar-los a fi de minimitzar el seu impacte i l'espai que ocupen, i algunes d'elles transformen aquells residus més voluminosos en residus mínims.

Els abocadors (residus sòlids i líquids) i les deixalleries (residus sòlids) no poden destruir els materials a curt termini, perquè pretenen degradar la matèria de manera natural, per això es pot dir que en realitat les emmagatzemen gairebé permanentment. Alguns materials com el plàstic poden tardar dècades a eliminar-se completament, i altres residus inútils com els radioactius s'estima que poden tardar fins a 25.000 anys en desaparèixer. L'arqueòloga Maureen Kaplan (s. d.), fins i tot, suggereix que en el cas dels residus radioactius enterrats se senyalin amb monòlits de pedra amb símbols i inscripcions d'avís en diferents idiomes, per tal que les futures civilitzacions sàpiguen que estan allà (citada a Lynch, 1990). Una idea amb un cert tint apocalíptic, però que, sens dubte, sembla ben realista. Altres materials molt usats en la construcció d'avui dia, com ara el formigó armat, també són altament difícils de descompondre, igual que aquells objectes que estan fets amb barreges de múltiples elements derivats del petroli i elements químics. Seguint amb la teoria circular del *cradle to cradle*, Lynch (1990) proposa que els productes haurien de tenir instruccions per ser desmuntats fàcilment i exigir als fabricants productors de mercaderies que paguin per avançat els futurs costos d'emmagatzematge, segons la dificultat de cada element per degradar-se.

³¹ En aquest sentit, existeixen algunes estratègies per dinamitzar la dependència que tenim del consum i perpetuar-ho en el sistema. Per exemple, mitjançant el màrqueting, les campanyes publicitàries, les rebaixes, els descomptes, les modes, fins i tot algunes tradicions com Nadal i Sant Valentí.

³² El professor d'arquitectura del paisatge T. Lyle (1994), de la State Polytechnic de la Universitat de Califòrnia argumenta que qualsevol sistema s'ha de poder organitzar de forma regenerativa si emula el funcionament dels ecosistemes naturals (citada a Belda, 2020). Una proposta que consisteix a crear un sistema cíclic que permeti reutilitzar les mercaderies rebutjades. Tanmateix, el concepte d'*ecologia industrial*, d'A. Frosch i Gallopoulos, defensa que un sistema industrial i de valor hauria de funcionar de la mateixa manera.

Per acabar, es pot concloure que els processos de transformació o eliminació de la matèria contribueixen de forma determinant a la contaminació atmosfèrica. Els tancs de sedimentació o els tancs de ventilació d'alguns abocadors, que acceleren els processos naturals de separació i transformació, fan fermentar la brossa, creen purins i incrementen el CO₂ a l'atmosfera.

Tal com hem vist, la relació producció > consum > residu es basa en el deteriorament material que va des de la mercaderia, com a objecte nou, fins a la seva conversió en residu, com a objecte abandonat. Aquesta lògica es fonamenta en la deterioració natural o provocada, a la qual els objectes són sotmesos. Des d'un punt de vista filosòfic, el deteriorament el podem equiparar amb la mort, perquè és connatural al procés, però alhora no està ben acceptat. També la percepció de la brossa es basa en teories científiques sobre la seva insalubritat i els sentiments aversius que provoca a la teoria microbiana, però no tots els residus són dolents per la salut. Fins i tot, n'hi ha que, per molta sensació de fàstic que despertin, són aprofitables, com és el cas dels fems en l'agricultura. La noció de «brossa» ve condicionada per aspectes sociològics i culturals. Cal mencionar que, per exemple, en l'actualitat existeixen termes pejoratius com ara el *fast food* ('menjar porqueria'), «teleporqueria», «contracte porqueria» o «hipoteca porqueria».

Les relacions amb les escombraries sempre han tendit a ser dolentes, delatant així el que Seve Penelas i Juan Nogué (2009) consideren un conflicte interioritzat al voltant de la qüestió, i que sens dubte, genera un desajust en el funcionament del sistema econòmic, climàtic i social. Des d'una perspectiva marxista, en els diferents estadis que s'han analitzat també es poden percebre quines classes socials hi predominen. Per exemple, en l'àmbit del consum, hi participa tota l'estructura social, mentre que en els abocadors hi trobaríem sobretot la classe baixa. Tot i així, en aquesta atribució, que no és del tot exacta, ja que les classes mitjanes també utilitzen el procés de la reutilització i reciclatge i amb menor mesura, s'hi podria incloure la classe alta. La relació entre producció-consum podríem dir, seguint Lynch (1990), que és dinamitzada en gran part per les classes socials mitjanes i altes mitjançant la publicitat, el màrqueting i les innovacions tecnològiques.

El marc teòric exposat fins ara permet veure com la materialitat residual es crea i es desenvolupa dins d'un model social i econòmic que es basa en el model consumista i capitalista. Els artistes que mencionaré a continuació em semblen interessants perquè s'emmarquen en la reflexió sobre l'ús del residu des d'aquesta problemàtica: l'actual proliferació de les escombraries i les deixalles tecnològiques, així com les seves conseqüències, la gestió i la percepció. Si bé anteriorment

he incidit molt en la deixalla tecnològica (símbol del residu contemporani), seguidament em centraré en com la creació artística aborda la brossa o els residus comuns, derivats igualment dels actuals sistemes de producció. Així, doncs, per a més endavant reservem un subapartat per analitzar concretament la deixalla tecnològica en l'àmbit de la creació contemporània.

Per tant, els artistes que s'analitzen fan ús de conceptes relatius a l'estudi de les deixalles, però també de la filosofia i l'estètica: una relació d'interessos que em fa pensar en si també podrien tenir un interès pels residus autogenerats o provinents de les seves produccions. Per dur a terme aquest estudi, mencionaré alguns exemples de processos de producció i els emmarcaré en el marc teòric ja exposat, examinant en detall alguns dels seus treballs. Aquesta part de la investigació està estructurada principalment per deu artistes.

Alexander Orion és un artista de l'art urbà que utilitza la tècnica del *reverse graffiti* ('grafit invers') per pintar amb el sutge que deixa la pol·lució del trànsit en grans ciutats com Sao Paulo: una de les metròpolis amb més densitat de població del món. Aquesta tècnica consisteix a netejar la brutícia tot dibuixant les parets, una metodologia que és realitzada en els túnels de la ciutat, que és on s'acumula més contaminació. La seva obra vol denunciar l'excés de gasos contaminants enfront de l'expressió individual que caracteritza la pintura d'esprai a l'espai públic (Orion, 2020, citada a O Ambulante, 2020). Per tant, la proposta és que les seves intervencions artístiques siguin part de la reflexió del problema de l'acumulació de CO₂, o, en el millor dels casos, de la solució. La intenció de l'artista és també criticar la indústria petroliera i de l'automòbil, ja que, tal com afirma en l'entrevista de la revista *Cult*, actualment hi ha més pàrquings on poden «dormir» els cotxes que no pas cases per a les persones (Orion, s. d., citada a Chiri, s. d.).

Després de disset nits de treball per la realització de l'obra *Ossario* (2007), en la qual apareixen centenars de cranis dibuixats, l'Ajuntament de Sao Paulo va decidir esborrar 300 metres de sutge, un fet que evidencia una acció de censura. Si bé es reflexiona sobre el delictes mediambiental que suposa l'alta contaminació i la negligència de les autoritats en el manteniment del túnel, cal preguntar-se: és un delictes que l'artista netegi part d'aquest material residual? Una reflexió que suscita moltes altres qüestions, com ara: és *grafiti* il·legal pel fet de pintar sobre algun element de l'espai públic o pel missatge que hi pot haver al darrere?

La tècnica mencionada que Orion utilitza es converteix en el mateix missatge de l'obra. A més, el material que n'extreu el fa servir com a pintura. Mitjançant draps mullats com a eina per dibuixar, guarda l'estalzi per barrejar-lo amb pigment i crear la seva sèrie de mu-



(Fig. 1) Chus García-Fraile, *Pantone*, s. d.

rales *Polução sobre muro* (2012). Aquest és un exemple d'ús del residu artístic que es genera amb la producció d'una obra feta amb material residual provinent de la combustió dels cotxes. En aquest sentit, també extreu aquest material residual i gasós directament dels tubs d'escapament de grans camions en marxa, i hi col·loca plantilles perquè es marquin els dibuixos.

L'artista Chus García-Fraile treballa els conceptes del consum, l'espectacle i el dubte que suposa el binomi realitat-ficció. L'obra *Pantone* (s. d.) (fig. 1) consisteix a usar el contenidor de plàstic³³ com a eina discursiva per abastar la ironia que evoca l'«objecte-contenidor»

³³ Els germans Dumpster van idear l'invent del contenidor (*dumpster*, en anglès). Aquest conegut artefacte que forma part de l'immobiliari urbà, va ser creat a fi de disposar-hi les deixalles, fent que la indústria de la gestió de les escombraries sigui més eficient i adaptable. A més, els contenidors com a artefactes d'emmagatzematge temporal no només serveixen per classificar i organitzar la brossa, sinó que fan que el sistema de gestió de les escombraries sigui menys molest, perquè si el material residual es guarda tancat i està en moviment, es fa menys visible. Aquest element s'ha convertit en tot un símbol de l'estructura que conforma la gestió de residus, sobretot de les societats occidentals. En aquest sentit, existeix la pràctica del *dumpster art*, lligada a la utilització dels contenidors, en sentit ampli, des de la seva intervenció fins a la seva representació com a objecte artístic.

(Pazos, s. d.), i transforma així aquest element del mobiliari urbà en una peça escultòrica mitjançant la seva múltiple autorepresentació. La instal·lació consta de diversos contenidors de diferents colors que, en primera instància, s'interpreta com una referència al simbolisme cromàtic que representa l'ordenació dels components reciclables. Aquest aspecte remet a la qüestió de la brossa contemporània i a la seva dificultat per reciclar-ne la multiplicitat d'elements. Per altra banda, l'artista sembla transformar aquest artefacte higiènic en un *pantone*, com si fos pensat com un objecte de consum, una analogia que sembla molt suggeridora a l'hora d'establir relacions entre consum i deixalla. Tot i que aquesta peça no es pot considerar un residu artístic ni molt menys, sí que pensem que l'obra ho evoca, atès que l'artista es nodreix d'un concepte relatiu a l'estudi de les deixalles i ho porta al terreny del cromatisme.

El control de la brossa i el reciclatge pot ser una activitat lucrativa, perquè moltes vegades són empreses privades qui en gestionen el seu tractament, i, en aquest sentit, els usuaris que llencen els residus en els contenidors estan cedint el material residual a l'empresa que els gestiona. Els *divers* ('bussejadors de residus', en català), indigents, drapaires i ferrovellers que busquen materials i detritus, moltes vegades ho fan regirant els contenidors de brossa, una activitat que sembla cada vegada és més il·legal, però que està permesa³⁴ (Sancho, 2016).

A la pel·lícula *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), la cineasta Agnès Varda recrea un univers entorn de l'objecte descartat i ens mostra com l'acció de buscar entre la brossa aquests elements malbaratats és, a més de ser un acte profitós, un gest bell (Zubiaurre, 2021), talment com es pot percebre en la cèlebre pintura de Jean-François Millet (1814-1875), *Les espigadores* (1887). La càmera digital i de petit format amb què va enregistrar la pel·lícula no només li va permetre acostar-se a les històries que hi ha al darrere dels *divers* i espigadors, sinó que també, tal com apunta Isabel Maria (2014), va recollir la relació entre el personatge i l'objecte residual i, alhora, va reconèixer aquesta pràctica com una activitat quotidiana, que l'autora transforma en una experiència estètica (Mora, 2019).

Un instant clau del film és quan després d'una recollida de patates, Varda en troba una que té forma de

cor i no té les mesures estàndards del mercat.³⁵ En aquest moment, el tubercle malbaratat, com a residu, passa a ser un motiu estètic de la pel·lícula. L'autora enregistrarà el seu procés natural de podriment, que es veu en diferents escenes de la pel·lícula, juntament amb una reflexió sobre la bellesa de l'envelliment. Ella mateixa ensenya les arrugues de la seva mà, mostrant així el seu envelliment, un fet que no li desagrada (María, 2014). El deteriorament és abordat en diferents moments, com ara a casa seva, on filma una floridura que es forma al sostre i compara aquesta imatge amb una obra abstracta d'Antoni Tàpies. També es produeix quan enfoca de prop les textures dels elements, tant rugoses com imperfectes i que recorden a certs valors plàstics presents en l'*art brut* o l'informalisme. Les referències artístiques són constants, i en la meua opinió, això atorga una dimensió estètica al documental, que sembla evidenciar l'apreciació del residu artístic.

En un dels moments finals del film (1:17:24), Varda va al museu Paul Dini per a veure l'obra *Glaneuses à Chambaudo* (1857), de Pierre Edmond Hédouin (1820-1889), una pintura en què apareixen diverses espigadores fugint enmig d'una tempesta. Varda parla amb la curadora del museu, Brigitte Laurençon, i amb la seva assistent Julie Solli, perquè li mostrin l'obra. Quan es disposen a fer-ho, una ventada sorprèn la filmació (talment com passa en la imatge de l'obra), i possibilita una escena plena de poesia que la cineasta justifica com un «miracle del cinema» (Varda, 2002), arran de la imprevisibilitat i de la sincronia entre el contingut i el continent. Aquest fet també remet a allò inesperat que ocorre en la pràctica artística, en aquest cas cinematogràfica (fig. 2).

En la segona part del documental, titulat *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (2002), Varda se'n va a veure els protagonistes de la primera part per saber com estan dos anys després d'haver-la filmat. Una de les parelles, admiradores del treball de Varda, va transformar una antiga xarcuteria en un taller de recuperació de materials i manualitats. En un determinat moment (6:10) li ensenyen una llibreta feta amb restes d'altres dibuixos i pintures, un detall que em sembla molt suggeridor per veure possibles relacions entre els residus quotidians i la realització de treballs artístics fets amb residus artístics, alhora que evoca a les possibilitats del reciclatge artístic (fig. 3).

L'autora sembla voler establir relacions entre el residu quotidià i l'àmbit de la cultura artística; així ho trobem en moments que la cineasta conversa amb un

³⁴ A l'article R26/10 del codi penal francès s'explica que espigar o recollir objectes abandonats no significa robar, perquè aquells objectes ja no tenen propietari i, per tant, les persones que ho recuperen tenen ple dret de ser-ne els nous propietaris de forma irrevocable (Varda, 2000).

³⁵ Es calcula que en cada temporada de collita es llencen unes 25 tones de patates, perquè cada unitat fa una mesura superior a 45 cm (Varda, 2000).

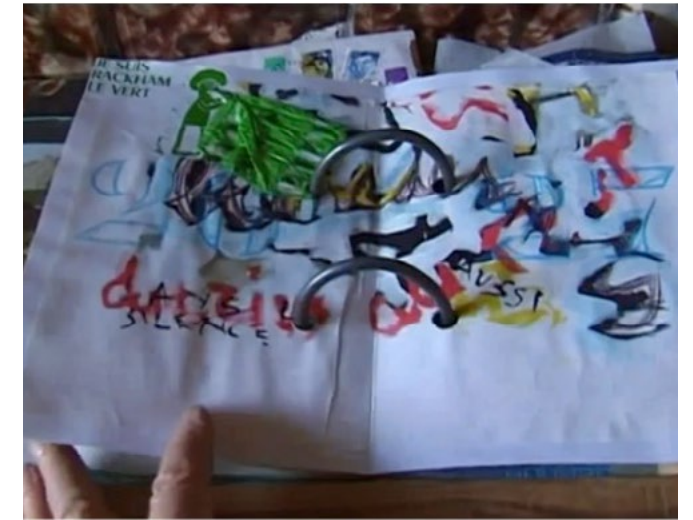


(Fig. 2) Agnès Varda, frame de la pel·lícula, *Les glaneurs et la glaneuse* (1:17:24), 2000.

col·leccionista de botons trobats, que cus botons blancs amb fil blanc, remetent així a l'obra *Белое на белом* ('Blanc sobre blanc') (1918) de Kazimir Malèvitx.

Com a artista, Varda va més enllà del cinema indagant en les arts visuals, i això la porta a desenvolupar peces més pròpies del videoart, arribant a participar en la Biennal de Venècia de l'any 2003, on presenta una obra composta de tres imatges que de manera simultània reproduïen temporalitats diferents. Des del concepte del fora de camp, explica el seu interès sobre aquells aspectes de la cinematografia que semblen oferir un recurs visual menys narratiu, com, per exemple, filmar més enllà de l'escena que delimita l'objectiu de la càmera perquè es mostra un succés que resta al marge del pla visual de la càmera. Aquest aspecte recorda una escena que té lloc en la mencionada pel·lícula *Les glaneurs et la glaneuse... Deux ans après*, en què l'artista va a veure a la família Neamond als turons de la localitat d'Apt per saber més coses de l'aprofitament del raïm quan fan la verema; un esdeveniment molt important per a ells, els quals expliquen que, quan utilitzen les tisores de podar, aquestes semblen fer un ball. En aquest moment, Varda deixa la càmera encesa sense la tapa protectora de la lent, que queda penjant d'un fil, i les imatges que es registren són les seves passes i la tapa, que, de manera poètica, també semblen fer un ball (Varda, 2002, citat a Maria, 2014). Varda decideix incloure aquesta escena en la pel·lícula com a resultat de l'accidentalitat, el que es podria considerar com un residu filmic.

Finalment, en la pel·lícula *Varda per Agnès* (2019), la directora reflexiona sobre el desús de les caixes de bobines i de les mateixes cintes de cel·luloide que en l'era digital han quedat obsoletes i, en conseqüència, s'han convertit en deixalla. En aquest sentit, cal veure com Varda dona sentit a aquest material propi de la pro-



(Fig. 3) Agnès Varda, frame de la pel·lícula *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (6:10), 2002.

ducció cinematogràfica per generar construccions arquitectòniques que inviten l'espectador a introduir-se en elles. Per aquest motiu, és significatiu que faci ús d'aquest material residual per mostrar el procediment del cinema d'una forma diferent i característica de les arts plàstiques. Així, Varda utilitza aquest residu artístic com a element de construcció gairebé escultòric per fer instal·lacions i volums, en alguns dels quals es pot veure les imatges del cel·luloide a través de la llum que el traspassa. Segons l'autora, és des de l'any 2000 amb la pel·lícula *Les glaneurs et la glaneuse* que es va interessar pel reciclatge artístic, com a font d'imaginació (Varda i Rouget, 2019).

3.2.1 Els residus com a elements de creació

En el nostre dia a dia existeixen elements residuals que aparentment poden semblar insignificants, com per exemple els coneguts *litter* ('petits residus', en català), terme que s'utilitza per anomenar aquella brossa petita que trobem en els carrers i que per la seva mesura sembla ser més tolerable que la gran. Anteriorment, apuntava que un dels problemes de l'actual acumulació dels residus és que requereixen ocupar un espai vast i, per això, aquells que són petits no semblen ser amenaçadors. Un d'aquests residus *litter* altament abundant és el xiclet, una substància que trobem adherit als carrers de qualsevol ciutat. Més enllà de tenir la seva aparició en la civilització maia, com a element d'origen natural i d'ús sanitari per a netejar-se la boca mitjançant la masticació de plantes o herbes, en l'actualitat és un material d'origen sintètic, generalment ensucrat, que és consumit amb relativa rapidesa. Aquest element és comercialitzat per milers de marques a fi que sigui devorat per produir-ne més, tot i ser un consumible que fàcilment es converteix en residu i que es pot veure com una prova de la producció exacerbada de mercaderies inútils.

Posant la mirada en aquests xiclets fabricats en massa i que queden adherits en el sòl urbà anomenats *fòssils contemporanis*,³⁶ el col·lectiu TRES realitza accions al terra dels carrers de la Ciutat de Mèxic per estudiar-los. L'obra *Chicle y pega* (s. d.) és una acció crítica contra la societat de consum, en la qual s'analitza la repercussió que té en els carrers del centre històric de la ciutat.³⁷ Per portar a terme aquesta obra s'acordona un perímetre com a zona de treball (una barreja entre investigació de la CSI i treball arqueològic), per sotraure mostres d'alguns dels xiclets per analitzar-les posteriorment al laboratori (fig. 4). Pel col·lectiu, aquests elements són valuosos perquè contenen informació biològica que permet saber d'on venen i a qui pertanyen.³⁸ A partir de fotografies i informació documental, es mostren els resultats en forma d'ins-

³⁶ El terme *fòssil contemporani* és un concepte de naturalesa contradictòria que ens mostra la percepció que tenen els artistes que formen part del col·lectiu TRES a l'hora de concebre els residus contemporanis (Zubiaurre, 2021).

³⁷ Només a la Ciutat de Mèxic es calcula que hi ha 70 xiclets per metre quadrat i que són trepitjats per dos milions de ciutadans (Zubiaurre, 2021).

³⁸ Actualment hi ha 78 ciutats espanyoles on la policia fa anàlisi de l'ADN dels excrements que els propietaris dels gossos no han recollit, amb l'objectiu de multar-los per actitud incívica (P. Muñoz, 2023).



(Fig. 4) Col·lectiu TRES, *Chicle y pega*, 2012.

tal·lació, com una metàfora de les diferents «constel·lacions de persones» que podem trobar als carrers (Círculo A, 2012).

L'artista britànic Ben Wilson, conegut com a *The Chewing Gum Man*, també treballa amb l'element dels xiclets adherits en la superfície urbana (fig. 5). A diferència del col·lectiu TRES, Wilson els utilitza com a suports per a fer-hi pintures en miniatura: una pràctica artística que l'obliga a tenir un «estudi nòmada» allà on troba el material per intervenir (Fresneda, 2023).

Utilitza un cremador per modificar i endurir la forma i, un cop acabats de pintar, els dona una capa de vernís. Amb aquest procediment sembla voler perpetuar el residu per atorgar-li una significació i mostrar la importància que tenen els residus *litter* per modificar el paisatge urbà (Zubiaurre, 2021). La proposta de Wilson és ben diferent a l'activisme del col·lectiu TRES, perquè posa la mirada en alguns detalls estèticament bells que se'ns poden passar per alt en el nostre dia a dia a partir de la producció de pintures en miniatura i de caràcter naïf.

El treball de Dan Colen no fa ús dels xiclets trobats al carrer, sinó que s'hi inspira per a la realització d'algunes de les seves obres, emulant la forma i textura que tenen per a realitzar les seves peces, com si de pintura expandida es tractés. L'elasticitat que ofereix la goma de mastegar li permet crear taques semblants als *dripping* amb una marcada factura expressionista. A diferència dels anteriors autors abans esmentats, la intenció de Colen és transferir la traça o el senyal de la interacció humana en les ciutats al suport bidimensional (Cova, 2016). Per fer-ho, no sostrau els xiclets de l'entorn, sinó que els crea i els transforma com a element pictòric. En aquest cas, el valor artístic que atorga al material rau en la idea de la seva creació i conversió, que va de residu quotidià a element plàstic i artístic. Els xiclets mastegats els produeix al seu estudi amb l'ajut dels seus assistents: el color, la textura



(Fig. 5) *The Chewing Gum Man*, s. t., s. d.

i l'elasticitat li serveixen per compondre obres en forma d'*all-over*, amb composicions que no determinen cap punt concret de la mirada, tal com pot ocórrer quan un transeünt camina pel carrer de manera casual (fig. 6). Colen té altres treballs amb els quals treballa per mitjà de l'accidentalitat o l'atzar. L'obra *Up, Up and Away* (2010) és una pintura feta a partir del rastre que es produeix quan s'arrossega una tela sobre l'herba fresca (fig. 7). Segons una publicació en línia de NY Art Beat (2010), ara inaccessible però consultada l'agost de 2023, es mencionava que l'empremta verda de l'acció s'inspirava en «la marca que pot deixar la sabata en una rellescada».

En definitiva, amb el concepte de *litter* s'ha exemplificat tres propostes artístiques que reflexionen sobre l'element del xiclet, quan queda preservat en forma de residu urbà. La classificació general d'elements residuals que conformen les escombraries contemporànies pot ser molt àmplia; una qüestió que, com es mencionava al principi, acaba dificultant el seu procés de reciclatge, i els perpetua com a brossa. A manera de reflexió i remetent-nos a Kevin Lynch, caldria afegir que el primer pas per evitar l'acumulació seria el control de la seva producció, ja que si es genera més consum del necessari, aquest acaba sent més abundant.



(Fig. 6) Dan Colen, *Untitled*, 2010.



(Fig. 7) Dan Colen, *Up, Up and Away*, 2010.

3.2.2 La consumismació

El pintor realista Josep-Enric Balaguer anomena *consumismacions* a la seva sèrie de pintures en les quals es representen bosses de paper arrugades, com a símbol del consum (fig. 8). Per l'artsita, el concepte de la *consumismació* significa la falsa percepció de «l'efecte de consumir», ja que argumenta que «la situació social actual és en part resultat d'una *consumismació* portada al extrem, que l'expressió plàstica d'aquest extrem ens porta a la bossa de paper com a símbol» (Balaguer, 2018). L'obra de Balaguer, doncs, ens mostra la bossa de paper arrugada com a signe de la seva reutilització reiterada pel consum, alhora convertida en motiu plàstic per a la pintura, exterioritzant així la seva aparent degradació mitjançant els plecs del paper. Cal puntualitzar que la bossa de paper és transformat en un residu, perquè un cop acomplerta la seva funció de transportar les mercaderies comprades, encara que pugui ser reutilitzada o remanufacturada.

Per tant, l'envàs pot ser reciclat gràcies als diferents sistemes de redistribució per reciclatge, per tal que torni a complir el seu objectiu: facilitar el consum de noves mercaderies. L'obra de Balaguer ens mostra la bellesa d'aquest element gràcies a les arrugues que adquireix el seu reiterat ús.

Continuant amb la reflexió entorn del consumisme, el col·lectiu Basurama, fundat l'any 2001 a l'Escola d'Arquitectura de Madrid, investiga la proliferació d'escombraries i les cerca allà on no és tant obvi trobar-les (Basurama, s. d.). Posteriorment, en fan una classificació segons les propietats, qualitats i connotacions que poden tenir. Un aspecte que ens invita a rumiar sobre les múltiples formes que pot adaptar el residu. A través de diferents projectes artístics, Basurama genera espais de trobada amb pràctiques molt relacionades amb el reciclatge artístic, per tal de sensibilitzar socialment sobre el paper dels residus i la capacitat per inserir-se novament en el cicle rendible i evitar-ne la inflació. Les seves pràctiques van des de la realització de vídeos, tallers o concerts, fins a instal·lacions o publicacions, partint del fet que la percepció de la brossa és de caràcter cultural i, com a tal, la seva manipulació es converteix en una pràctica performativa amb capacitat per incentivar a l'espectador (Gay Hawkins, s. d., citat per Zubiaurre).

Una de les seves obres més recents és l'anomenada *Ocio menos consumista* (2021), del programa *#VersionaThyssen*, que consisteix a enregistrar una conversa en vídeo sobre l'obra pictòrica *Materials for a Leisure Hour* (1879) de William Michael Harnett (1848-1892). A partir d'aquesta peça es relaciona el consumisme amb l'estudi de les deixalles. El projecte compta amb dos dels



(Fig. 8) Josep-Enric Balaguer, *Sense títol*, 2000.

components del col·lectiu i l'arqueòleg Alfredo Gonzalez-Ruibal, els quals realitzen una anàlisi de l'obra a partir de conceptes com oci, el consum i l'hedonisme.

En el bodegó pintat per Harnett apareixen diferents tipus d'objectes consumits o vinculats a l'oci (fig. 9), com són restes de cendra de tabac, una pipa encara amb brases enceses, molles de menjar i llumins gastats, tots ells representats fidelment amb la voluntat d'emfatitzar la vivència del moment (Basurama, 2021). Conceptualment, el pas del temps és present en la representació d'un diari, símbol de l'actualitat i alhora de la caducitat de la informació. També hi ha elements en què es fa palès el deteriorament físic, com és una gerra d'estany abonyegada, una ampolla de ceràmica escantonada o la fusta de la pipa degradada, és a dir, signes que indiquen la petja que queda gravada pel seu ús quotidià. Tot plegat, sembla indicar-nos que el pintor irlandès s'ha fixat en la bellesa del deteriorament mitjançant els elements del seu dia a dia (un aspecte que pot remetre al concepte de la *consumismació* de Josep-Enric Balaguer).

Per Agustín Fernández Mallo (s. d.) l'obra de Harnett és també un residu d'un temps ja passat que ens interpel·la i ens fa pensar en els residus actuals, perquè la perdurabilitat dels objectes que hi apareixen representats s'oposa a l'obsolescència programada dels objectes actuals (citat per Basurama, 2021). Per tant, si els objectes representats són perdurables (permeten un ús reiterat) amb el temps poden implicar una «memòria» a l'objecte (Basurama, 2021), i que, d'acord amb Zubiaurre (2021), podem percebre estèticament a partir de les marques que tenen.

Transmetre la memòria a partir de l'objecte envellit és el que l'artista Montserrat Senserrich ha volgut aconseguir. L'obra *La taula* (2023-2024) (fig. 10), presentada a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell l'any 2024, és una instal·lació en la qual l'autora presenta un *frottage* d'una taula de fusta, amb una data d'origen aproximada de l'any 1600, perquè l'autora i el seu entorn familiar han conviscut amb ella durant cada estiu en els darrers vint anys.



(Fig. 9) William Michael Harnett, *Materials for a Leisure Hour*, 1879.

El gest de l'artista consisteix a fregar amb grafit les vetes sobre unes estovalles centenàries de crep d'aixovar de la seva mare, per empremtar-hi el pòsit de la fusta de roure. A més, afirma que amb els anys el material sembla haver-se endurit considerablement, una tècnica que permet remarcar amb més precisió les formes. Per l'autora, el *frottage* li permet copsar i descobrir les traces del temps (Senserrich, 2024) en un exercici en què convergeixen les formes erosionades de l'objecte amb la memòria de la vida present i passada de l'objecte.³⁹ Senserrich (2024) afegeix que la taula «és un testimoni mut, que recull i absorbeix tot allò que al seu voltant ha estat dit, compartit i, fins i tot, silenciats, constatant el pas del temps en les nostres vides».

Seguint la temàtica artística de crítica a la societat de consum, els artistes Gabriel Kuri, Eulàlia Valldosera i Fina Padrós investiguen sobre les relacions humanes que s'entreueuen en els elements banals o en els residus; sobretot en aquells que trobem en situacions quotidianes que impliquen un consum immediat com, per exemple, les burilles de tabac, les llaunes d'alumini, els envasos gastats, el llit, les bosses de plàstic o diferents tipologies de materials impresos entre ells, rebuts, tiquets dels torns d'espera, etiquetes adhesives de les fruites, comprovants o tiquets de compra, entre d'altres. Aquests elements, tan característics de la lògica consumista actual, descriuen i reflecteixen les accions quotidianes associades als hàbits de consum, i són, en definitiva, documents que descriuen els comportaments socials associats a l'apropiació de mercaderies.

³⁹ Aquest mateix fet recorda el descobriment, ja mencionat en el segon capítol, en què Max Ernst inventa la tècnica del *frottage* per captar les textures desgastades de la fusta del terra en l'hotel on es va hostatjar, amb la intenció de fer-ne ús com a nou motiu oníric.



(Fig. 10) Montserrat Senserrich, *La taula*, 2024.

Kuri transforma aquest material provinent de les operacions econòmiques en obres d'art mitjançant la tècnica del tapís, transmutant el tiquet de compra de paper en una imatge de gran format i impresa sobre de tela (fig. 11). En aquestes teles, fins i tot es representen les taques de color o els errors d'impressió, a causa de la seva baixa qualitat, un aspecte que cal mencionar com a efecte residual d'aquest element. En aquest sentit, sembla que Kuri vulgui donar importància al tiquet com a producte final, residu de diferents accions vinculades al consum, que es converteix en un objecte d'anàlisi i alhora un producte artístic.

Des de l'art processual, Valldosera parteix de la dicotomia de la destrucció/construcció per crear l'obra *El melic del món #3. El cul de la terra*. (1990-2001) (fig. 12). L'artista fa ús de la burilla com a element compositiu per disposar-la sobre una lona, i mitjançant l'acte d'escombrar-la, dibuixa un cos femení (el seu) amb la marca de cendra que produeix el seu refregament. Les línies principals del dibuix estan fugades al punt central del suport on hi ha el melic. En l'obra es fan convergir dues accions: la de tirar la burilla a terra i la d'escombrar. Tant una acció com l'altra, el residu serveix a l'artista com a material artístic per dibuixar i reflexionar sobre els hàbits de consum contemporanis i la fugacitat del temps (Recurs obert [Es Baluard], 2022, 00:29).

Com a un exemple més, l'obra de la Fina Padrós es mou en una línia de treball molt semblant a la de Valldosera, perquè fa un ús artístic de la petja o rastre que deixa l'objecte comú i l'acció quotidiana. Padrós ens invita a aproximar-nos als elements quotidians amb què conviu i, així, fer present el temps viscut mitjançant l'empremta que deixen les accions mínimes del seu dia a dia, gràcies al traç i la taca pictòrica generades pel seu cos i que converteix en vestigis del temps (Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2022).



(Fig. 11) Gabriel Kuri, *Gobelino Políptico Franja Magenta (Aeropuerto)*, 2008



(Fig. 12) Eulàlia Valldosera, *El melic del món #3, El cul de la terra*, 1990-2001.

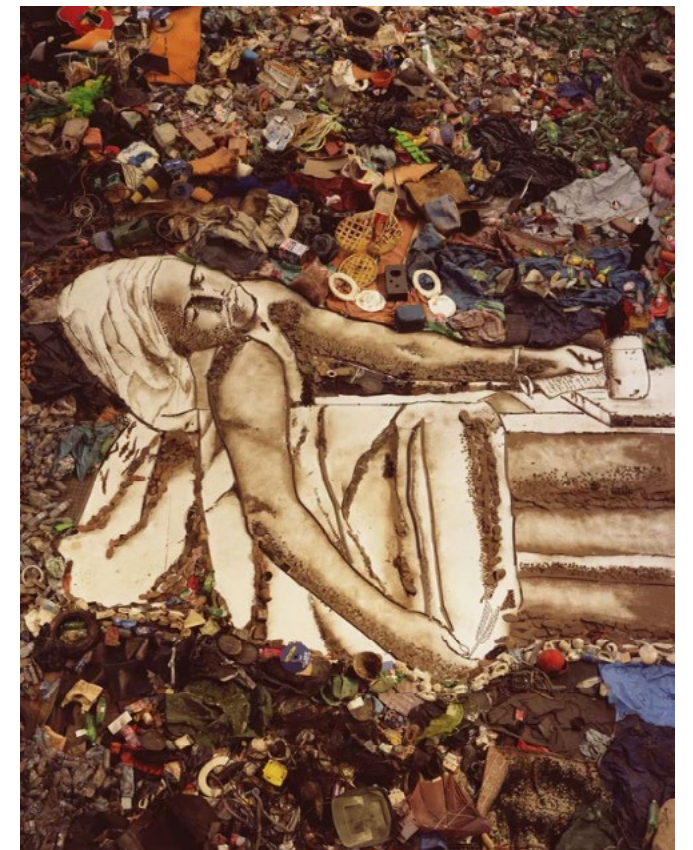
3.2.3 El reciclatge artístic

Tal com he anat suggerint, s'entén el reciclatge artístic com aquell procés de reutilització de materials, generalment de caràcter residual, que té com a finalitat crear una nova entitat estètica i d'expressió artística. Avui dia relacionem el reciclatge artístic principalment amb l'ús d'objectes detrítics domèstics, gràcies a la seva abundància quotidiana. Es tracta d'una pràctica que es troba sobretot en l'àmbit escolar, perquè suposa un aprenentatge en el domini de les manualitats. Si d'acord amb Óscar Calavia (2020) les escombraries són l'acte de produir-la, el reciclatge artístic suposa una actitud vers ella; la mirada que hi posem i el desig d'aturar l'inevitable destí que tenen els residus. En aquest sentit, cal mencionar el terme d'*ecologia estètica* de Félix Duque (2002) per parlar d'aquell moviment de reciclatge que pretén depurar les restes detríctiques i que atorga als residus «un raig de bellesa intemporal enmig del naufragi de la vida quotidiana» (p. 175), i caldria afegir, en termes de Vila (2018), que el reciclatge comporta una recuperació de l'essència dels objectes. En aquest punt, és necessari puntualitzar la relació que aquest procés tindria amb el residu de la producció, ja que la seva aplicació també implicaria la pràctica del reciclatge artístic, sobretot quan es fan servir restes materials.

Tal com s'ha anat suggerint, la fascinació per les escombraries radica en la percepció que tenim del deteriorament (Lynch, 1990), però també en la bellesa que hi podem entreveure, per exemple, en el desgast natural que ens inspira a imaginar nous mons. És en aquest sentit que crec important ressaltar la implicació estètica del reciclatge com a l'aproximació que suposa la naturalesa del residu artístic.

En aquest aspecte, l'artista Vik Muniz reflexiona sobre el treball dels manipuladors de brossa o *collagistes* dels abocadors del Brasil, Argentina o Mèxic, reciclant la brossa extreta directament dels abocadors per repensar les implicacions socials que s'estableixen en aquests indrets. Muniz realitza *remakes* d'imatges de referència de la història de l'art, icones universals, amb la idea de fer convergir l'alta cultura amb les classes populars. Com apuntava, en el procés de transformació del residu quotidià en material artístic es duu a terme la composició de l'obra. En aquest cas, el conjunt del material detrític recorda als paisatges típics dels abocadors. Amb aquestes obres Muniz vol dignificar i embellir la noció que tenim de les escombraries, i aconsegueix una barreja entre fascinació i horror que tenim quan percebem la immundícia (Zubiaurre, 2021).

Per altra banda, cercant vincles amb el concepte de residu artístic, per mitjà de la brossa l'artista aconsegueix dessacralitzar obres cabdals en la història de l'art com,



(Fig. 13) Vik Muniz, *Marat (Sebastião)*, 2008.

per exemple, el cas del quadre *La mort de Marat* (1773) de Jacques-Louis David (1748-1825). En aquesta obra es representa Sebastião, un dels treballadors dels abocadors del Brasil,⁴⁰ com a model del polític Jean-Paul Marat (1743-1793) (fig. 13). La majoria dels projectes artístics de Muniz estan vinculats a projectes socials i fan partícips a altres persones. L'interès per utilitzar les escombraries el porta a anar més enllà de la seva materialitat, perquè per a Miguel Fernández-Cid i Dan Cameron (2004) els records col·lectius recollits en la varietat de les escombraries «solen ser el residu compartit de ficcions, il·lusions i reproduccions» (p. 104).

En el film documental *Waste Land* (2010), dirigit per Lucy Walker, Muniz relata històries molt humanes que giren entorn de les escombraries i del paisatge pels abocadors i les convergeix amb aspectes i conceptes carac-

⁴⁰ Els *catadores* ('recol·lectors', en català), com en Sebastião són aquelles persones que treballen als abocadors i que acumulen elements reciclables i els agrupen per a vendre'ls a les plantes de compostatge, una tasca altament precària, insalubre i perillosa, però summament important per a purgar territoris. Per exemple, com al Jardim Gramacho, l'abocador més gran del món ubicat a la ciutat de Rio de Janeiro. L'acció que realitzen els *catadores* significa un percentatge considerable de reciclatge de brossa, ja que cadascun d'ells acumula 500 kg de materials reciclats que no seran perjudicials per al medi ambient (Walker, 2010).



(Fig. 14) Vik Muniz, *Donald Judd, Untitled, 1965, Barnett Newman, Here III, 1965-66, and Carl Andre, Twenty-Ninth Copper Cardinal, 1975, installed at the Whitney Museum in "Sculpture from permanent collection", July 14 - September 5, 1982, 2000.*

terístics del món de l'art. Per exemple, Tião, president de l'associació de *catadores* de Jardim Gramacho, quan veu l'exposició de les obres que han muntat a la casa de subhastes Phillips de Londres, les titlla d'«art basura», un adjectiu que contrasta amb la seva opinió sobre l'art modern, però també amb la dignificació de la brossa quan és transformada en obra d'art (l'18").

Una particularitat que m'interessa ressaltar sobre el treball de Muniz és la sèrie d'obres *Pictures of Dust* (2000), perquè estan fetes amb la pols recollida als museus: volves provinents del sistema artístic (en aquest cas, del terra de les institucions). En les seves obres es recreen representacions dels espais museístics i de peces d'artistes minimalistes (fig. 14).

Per la seva banda, en el projecte *Trash People* (s. d.) l'artista alemany Ha Schult recrea legions de combatents fets amb la immundícia extrema dels abocadors. Aquests soldats d'aspecte mutant, compostos de brossa de tota mena, semblen zombis que es formen i es rebel·len de la seva exclusió per atacar la societat que els ha creat. Aquests exèrcits massius es mostren com una metàfora de l'amenaça que suposa el creixement imparable dels residus. Per Schult (s. d.) cada soldat és el reflex de nosaltres mateixos, perquè les escombraries són justament el fenomen que produïm.

Aquest exèrcit de material detrític es mou en qualsevol indret del món, com si Schult volgués advertir-nos que aquest perill està present en tot el planeta. S'ha vist en ciutats com París, Moscou, Brussel·les i Barcelona, en paratges naturals com les glaceres de l'Antàrtida i entre les muntanyes de Stellisee, a Suïssa. Tot i així, quan el contraposa amb diferents arquitectures, com és el cas de les Piràmides de Gizeh, la Gran Mu-



(Fig. 15) Ha Schult, *Great Wall People, 2001.*

ralla de la Xina (fig. 15), davant del Kremlin a la plaça Roja o a la plaça de la catedral gòtica de Colònia, és quan considero que adquireix més significat.

La monumentalitat dels edificis combinada amb la presència de gairebé mil estàtues fetes amb escombraries contemporànies confronta la civilització industrial amb altres de més antigues. Des d'una lectura de caràcter social, l'artista i teòric de l'art Peter Weibel (2006) veu com aquests exèrcits de personatges evidencien l'explotació soferta pels treballadors que han ajudat a edificar la majoria d'aquestes construccions històriques (citat a Schult, s. d.), relació que al·ludeix al concepte actual del *contracte basura*. En resum, Schult no només sembla voler qüestionar aquestes arquitectures cabdals que s'erigeixen en obres d'alt valor cultural, sinó que també pretén mostrar la capacitat expressiva i plàstica de la brossa com a element de creació.

3.3

Els residus en l'electrònica i la digitalització

Els nous mitjans no són maneres de relacionar-nos amb el vell món «verdader»; són el món verdader i formen un de nou amb restes del vell món.

(Marshall McLuhan, 1996, p. 153)

En l'actualitat, els residus electrònics suposen una gran part de la brossa sòlida que generen la major part de les societats, i mostren algunes de les conseqüències d'un model econòmic basat, cada vegada més, en la producció de la tecnologia. La mercaderia electrònica té molta incidència en el mercat econòmic a causa de la digitalització de la societat, i això fa que es produeixi molta deixalla. Des de l'*ecognosi*,⁴¹ podem dir que hi ha una contradicció entre progrés tècnic i sostenibilitat mediambiental pel rastre que origina la tecnologia abandonada.

Existeixen creadors que reflexionen sobre aquesta qüestió a partir del concepte de *residus digitals*, que al principi del capítol es contextualitzava com a possible conseqüència del paradigma de l'alta productivitat de continguts digitals. Tot i que aquest concepte pot estar vinculat amb la deixalla electrònica, no necessàriament ha de provenir d'un residu material, perquè s'entén com una manifestació de caràcter intangible que pot aparèixer en el si de qualsevol artefacte tecnològic. Talment, quan aquest fet residual ocorre en un àmbit amb intenció creativa, s'obté un residu artístic.

En aquest apartat explicaré la relació entre residu digital i residu artístic a partir de les seves similituds i aplicacions en el procés creatiu. És per això que proposo fer un breu repàs de la història de la tecnologia electrònica aplicada a l'art modern, que va des dels anys seixanta i setanta, amb el naixement del *media art*, fins a l'actualitat, amb l'aparició del *new media art* gràcies a internet i a l'electrònica computacional. Veurem les primeres incursions amb Nam June Paik i Wolf Vostell, i analitzaré aquells aspectes relacionats amb els residus digitals i artístics, i que generen un llenguatge característic de les seves produccions. També es veuran creadors contemporanis com Jorge

⁴¹ El terme *ecognosi* és emprat per Timpothy Morton per referir-se al coneixement mitjançant la presa de consciència ecològica o «ecologia fosca» (*dark ecology*, en anglès) (Bruna, 2020).

Isla i Penelope Umbrico, que reflexionen sobre la deixalla electrònica i el residu digital amb unes obres que al·ludeixen als processos de producció.

Per abordar la relació entre residu digital i residu artístic, he procurat fer-ho des dels conceptes com ara el material sobrant, l'accidentalitat, l'error, l'excés, els detritus i els palimpsests. També s'ha concretat una catalogació inicial sobre la seva percepció, basada en l'accidentalitat o en la seva domesticació; una diferenciació que servirà més endavant per entendre l'origen del residu artístic. La seva inclusió en el metallenguatge serà clau per entendre aquesta doble naturalesa i la seva utilitat. Tanmateix, he organitzat una agrupació d'alguns exemples significatius del que considero residus digitals, com ara el *glitch*, el pixelisme de la imatge, l'*aliasing* sonor ('defecte sonor'), el *datamoshing* audiovisual ('manipulació de dades visuals i auditives') o les màcules impreses en paper (aquest últim concepte més lligat a les arts gràfiques digitals). A partir de diferents artistes, com Meta, Daniel Canogar, Massimo Cova, Wade Guyton o Joan Josep Tharrats, mostraré diversos exemples d'utilització dels residus digitals com a mitjans expressius i elements de creació.

3.3.1 Nota breu sobre la tecnologia electrònica en l'àmbit artístic

Els mitjans en mans dels artistes poden convertir-se en una paradoxa —com la vida mateixa— s'expressen, es forcen, es torcen, se'ls dona la volta... Amb el fi d'obtenir diferents resultats.

(Antoni Muntadas, 2005, citat a Cilleruelo i Baigorri, 2006, p. 8)

Des de la Primera Guerra Mundial i mitjançant la cursa armamentista, la tecnologia més puntera s'ha desenvolupat d'una manera molt extensa i ràpida, tot produint una veneració cap a la tecnificació. Durant la guerra freda, les telecomunicacions es van ampliar mitjançant la televisió per antena i internet. Si bé en un principi va ser creada l'any 1969 amb el nom d'ARPANET per ús militar, a poc a poc es va adaptar a l'àmbit civil, i s'accelerà la seva difusió després de la caiguda del mur de Berlín. Els darrers trenta anys, la societat es veu sotmesa a un creixement tecnològic que acabarà afectant les relacions personals i l'estil de vida de les persones. Un altre valor intangible primordial serà la informació, que es convertirà en una mercaderia. En aquest sentit, el capitalisme industrial es va transformant en un capitalisme de la vigilància basat en la informació (Carrillo, s. d., citat a Llanas, 2017). Tot i això, es continuen necessitant aparells

tecnològics capaços de transferir i visualitzar la informació. Per tant, es podria afegir que el capitalisme industrial renaixerà, perquè generarà més mercaderies sofisticades. La tecnificació de la societat serà un nou fenomen que acompanyarà tots els camps de la societat, inclòs l'art.

El fet que tothom pugui accedir a dispositius per interactuar i realitzar una imatge processada per una pantalla fa que qualsevol persona pugui ser creadora de continguts audiovisuals i que l'expressió artística pugui ser intervinguda per aparells electrònics (Llanas, 2017). Així, als anys setanta apareix el *media art*, en què a través del videoart, la videoinstal·lació, la *videoperformance* i els films experimentals, a més, les noves tecnologies seran capaces d'hibridar les disciplines artístiques. És un moment en què sembla que la pintura i el dibuix estiguin en procés d'extinció que comporta una estètica de la desaparició (Guasch, 2007), i artistes com Nam June Paik o Wolf Vostell utilitzen la pantalla del televisor com a suport, eina i obra al mateix temps.

En aquest procés de treball a la recerca d'una estètica intangible es pot observar com diferents artistes comencen a investigar sobre els mecanismes interns de l'electrònica per mitjà del mateix metallenguatge del vídeo i, consegüentment, gran part d'aquesta producció artística consisteix a modificar o alterar els dispositius que projecten la imatge electrònica. Per exemple, en el cas de Paik, l'artista utilitza la deformació o la distorsió del senyal televisiu per generar una imatge estètica, com si es tractés d'una falla tècnica; per això les seves obres recorden a aquelles imatges que es produeixen quan un televisor està espatllat. Aquesta voluntat de visibilitzar els errors o els accidents que es poden generar de manera fortuïta i de presentar-los com a *objets trouvés* tecnològics fa que els puguem entendre com a residus artístics provocats, un concepte que acotarem en profunditat en el quart capítol.

Vostell i Paik utilitzaran altres tècniques de deformació, com la fragmentació o el *collage* digital i, en alguns casos, partiran d'imatges emeses per antena per subvertir, d'aquesta manera, el missatge provinent de la comunicació de masses: l'apropiació serà una metodologia recurrent en la pràctica d'aquests artistes i posarà en dubte el consum televisiu (Guasch, 2000). L'obra *Magnet TV* (1965) (fig. 16) de Paik consisteix en la col·locació d'un imant de grans dimensions sobre un televisor per alterar la imatge contínua mitjançant interferències en el senyal que creen un *pattern* abstracte de formes geomètriques. La màquina com a dispositiu perfecte tindrà la capacitat de produir tot tipus d'efectes residuals, dels quals els artistes se'n nodriran i aprofitaran per convertir-les en elements visuals i valors artístics.



(Fig. 16) Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965.

Igual que el vídeo, l'ordinador es democratitzarà i acabarà sent un artefacte que s'utilitzarà a la creació artística. Amb l'aparició del *new media*, que operarà amb uns paràmetres tecnològics molts semblants als del videoart, els processos de creació i la publicació artística, propiciarà una independència de l'autor vers la cultura establerta o la institució, ja sigui de forma individual o formant part de comunitats artístiques virtuals, amb una nova relació entre el creador i l'espectador-usuari que incentiva un debat entorn del mateix mitjà (Cilleruelo i Baigorri, 2006). En aquest aspecte, m'interessa veure com tota recerca artística vinculada al discurs crític fa ús de procediments i efectes anòmals provinents de la mateixa funcionalitat de la màquina, per construir reflexió entorn del mitjà electrònic. Les accions que els artistes exerciran amb els nous aparells multimèdia seran molt importants a l'hora de produir el que considero residus digitals. Per això, crec que és molt rellevant el fet que els creadors utilitzin aquests elements electrònics per obtenir o trobar esclatxes en forma d'obra artística, canviant així la seva funcionalitat originària, perquè no només els aparells ja no seran sistemes de reproducció, sinó que seran de producció en què l'espectador-usuari, en alguns casos, participarà en la creació gràcies a la interactivitat (Asunción *et al.*, 2008).

Aquest nou camp de la virtualitat permet que la creació tingui un nou espai per a emancipar-se, ja que pot

traspassar els límits que establien les arts tradicionals, fins i tot des d'un punt de vista ètic. Pels ciberactivistes dels anys noranta, internet serà un espai contracultural i lliure de les exigències del sistema.⁴² En aquest context, cap a l'any 1995 apareixerà el *net.art*, fruit de la interactivitat dels artistes amb la interfície digital (Guardiola, 2019). Aquesta nova disciplina artística basada en la interactivitat de l'ordinador i la connexió a la *World Wide Web* generarà els primers residus en la interconnectivitat.⁴³ L'artista digital Vuk Cosic (1966) va desxifrar el codi *J8-g#\;Net. Art{-^sI*, un error de lectura en una part d'un missatge d'un correu electrònic anònim en què es criticava les institucions artístiques, i el va proclamar com un manifest del *net.art*.⁴⁴ Es pot considerar que aquest codi generat per la incompatibilitat entre dos *softwares* és un residu digital? Entenc que sí perquè, *a priori*, la seva llegibilitat depèn d'un sistema de lectura compatible. En el moment que no el tenim, no funciona com un missatge eficient i, per tant, és un residu generat per dues fonts de lectura que processen un producte en comú. De la mateixa manera que l'excés de mercaderies físiques genera deixalles, l'allau d'informació a internet propicia residus immaterials en forma de dades devaluades⁴⁵ (Cilleruelo i Baigorri, 2006).

El món digital i de la informació sembla haver-se consolidat plenament: la compra d'aplicacions, *software* i actualitzacions sembla ser un mercat en alça i, alhora,

⁴² A diferència d'avui dia, d'acord amb Ingrid Guardiola (2019) la xarxa és un espai gairebé privatitzat i on abunda el màrqueting i la publicitat. La visualització de la informació depèn, en gran part, de pagaments a empreses privades que en gestionen el posicionament.

⁴³ Cal puntualitzar que *net.art* és 'art d'internet' i no pas 'art a internet', ja que aquest darrer terme fa referència a la visualització i cerca de pàgines de museus i centres d'art, webs d'artistes o contingut artístic en general. Diferenciar aquest aspecte és important a l'hora d'acotar l'interès en la investigació, ja que *net.art* es basa en les possibilitats específiques que ofereix la xarxa digital de les telecomunicacions informàtiques, com ara el *mail art* o el *web art*, que exploren formes d'interacció i creació pròpies de l'entorn digital (Cilleruelo i Baigorri, 2006).

⁴⁴ El mateix terme *net.art* va néixer de l'apropiació d'una part textual del propi error i, alhora, aquest terme servirà per fer referència a tota obra digital creada per i en la xarxa d'internet.

⁴⁵ L'abundància de deixalles tecnològiques és també una conseqüència del creixement de la indústria de l'electrònica, que possibilita l'accessibilitat a nous dispositius com els ordinadors personals portàtils, els teclats, els ratolins, les impressores i diferents components més sofisticats. No obstant, això permet crear nous *softwares* innovadors, com el Photoshop, el Premier, l'Illustrator i el Cubcare, entre d'altres, que, en definitiva, facilitaran nous continguts visuals i musicals.

un mecanisme per mantenir el flux de producció de mercaderies tecnològiques, amb una relació imprescindible amb la mercaderia física. La globalització i les relacions interconnectades de la xarxa digital han generat el que Guardiola (2019) anomena *el món de la interfície*, un espai en el qual sembla transitar una nova realitat, la «realitat virtual». En aquest nou paradigma s'obre un espai encara més complex i ric per a la creació i difusió de les produccions artístiques.

3.3.2 La deixalla electrònica

Gran part de les deixalles sòlides produïdes per la quarta revolució industrial són de caràcter electrònic: dispositius tecnològics que van quedant desfasats a mesura que el progrés tècnic va ideant nous aparells, amb noves funcionalitats que permeten més facilitats en la gestió de dades, telecomunicacions més ràpides, interactivitat digital i rendibilitat energètica; un fet que indica que la deixalla electrònica és sobretot contemporània. Com més sofisticada és una mercaderia electrònica, més avenços digitals hi ha, com per exemple actualitzacions en línia, per tal que pugui ser millorada internament sense una completa substitució del dispositiu. Tot i així, la relació entre producció i consum actua molt més ràpid i l'oferta i la demanda fan proliferar més tipus de marques i mercaderies tecnològiques a preus més reduïts. Això provoca que apareguin cada cop més artefactes amb funcionalitats més concretes, amb diferents formes i adaptabilitats, i genera en última instància un excés de residus: en són alguns exemples cafeteres, maletes i proves d'embaràs amb Bluetooth, drons de baix cost, cinturons amb pantalles de led, pantalons amb teclat per ordinador incorporat, mesuradors d'electrònica d'ous i altres *gadgets* ('dispositius electrònics', en català) tan absurds per a la cuina com torradors que empremten imatges al pa.

El mateix sistema perpetua la relació esmentada, ja que, per exemple, quan s'espatlla un ordinador i s'obre l'aparell, es perd la garantia de la marca. Això obliga a tenir uns coneixements que cada vegada són més complexos, a causa de la permanent tecnificació dels seus components. També és habitual que els costos econòmics, no ambientals, de reparació de les marques acostumen a ser més elevats que els d'una nova producció. Per aquest motiu, d'acord amb Lynch (1990), els productes s'haurien de fer pensant en la seva recuperació o en el seu reciclatge, i s'haurien d'oferir eines per al seu desmuntatge i desmantellament.

Malgrat que s'abordava al principi del capítol, cal reflexionar sobre com, en aquest cas, afecta l'obsolescència programada. Així, aquest fenomen no sembla actuar de manera tan flagrant en alguns dispositius

de nova generació (tot i que s'hauria de veure si les actualitzacions no suposen una manera de provocar una fallida programada). Com que hi ha una voluntat que la tecnologia estigui a l'abast de tothom es produeix una gran quantitat d'aparells. Per rendibilitzar costos es fabriquen mercaderies tecnològiques de menor qualitat, menys durabilitat i més econòmiques (el fet que siguin de menor qualitat podria ser un factor perquè aquests deixin de funcionar de forma adequada). Tot plegat, una estratègia que incentiva la indústria i fa assequibles els productes a pràcticament totes les capes socials.⁴⁶

En el moment que els aparells electrònics entren en els abocadors o centres de reciclatge suposa un doble problema: primer, per la seva acumulació, i segon, perquè contenen elements altament contaminants com el plom, el cadmi i el mercuri. La petjada que la tecnologia deixa en el medi ambient és molt gran. Un cop les mercaderies deixen de tenir ús, tenen l'oportunitat de ser reciclades mitjançant la remanufactura o la recuperació dels seus recursos valuosos. Es calcula que es pot recuperar fins a un 70% dels components, extraient-ne l'or, el coure o el ferro, entre d'altres (Klöck, 2023). Tot i que aquests són recursos que es poden tornar a inserir en la cadena de producció per a la seva remanufactura, el reciclatge no és suficient, calen eines més potents per extreure un percentatge molt més elevat de matèries primeres en les deixalles electròniques actuals.

La reutilització o mercat de segona mà d'aquests productes també genera consum i, en última instància, un desgast del material que a la fi haurà de ser rebutjat, com succeeix per exemple amb les plaques solars. Aquests aparells tecnològics són una alternativa energètica força consolidada, però tenen la limitació que cada una de les plaques solars convencionals per a ús domèstic només té un bon rendiment d'entre deu i dotze anys del producte;⁴⁷ la seva producció baixa un 40% a causa del seu desgast natural (Cambio Energético, 2022). Com a conseqüència, es calcula que cap al 2030 s'hauran generat fins a un milió de tones de panells convertits, sobretot, en residus.

⁴⁶ També es pot trobar, però, que en les classes socials més baixes hi ha usuaris de dispositius *smartphone* d'alta gamma valorats en gairebé mil euros. Això es deu, en gran part, al mercat de segona mà i a la indústria del reacondicionament, que abarateixen els costos d'adquisició d'aquests productes. Un altre possible factor són les abundants ofertes de les operadores de telecomunicacions que possibiliten canvis de mòbils d'un any per l'altre, per la qual cosa generen un flux de telèfons mòbils gairebé nous a canvi de contractes de permanència amb la companyia subministradora.

⁴⁷ En el cas de les plaques solars d'alta eficiència estaria entre vint i vint-i-cinc anys (Cambio Energético, 2022).



(Fig. 17) Jorge Isla, detall del díptic de l'obra *Le reflet*, 2021.

El silici és una de les matèries primeres més utilitzades per a la fabricació d'aparells tecnològics, concretament per a la producció de pantalles. Tanmateix, es preveu que pel 2050 s'hauran generat gairebé 110 milions de tones de residus provinents de telèfons mòbils (Klöck, 2023). L'evidència del problema es veu en com es gestiona aquesta acumulació desbocada, ja que la majoria d'aquests residus tecnològics són enviats de forma il·legal a països com l'Índia (Klöck, 2023).

En definitiva, i tal com apuntava a l'inici del capítol, les actuals societats que es basen en part del seu creixement en generar progrés tècnic poden ser incompatibles amb medi ambient, a causa de la càrrega excessiva de residus que provoquen. Per això em pregunto: quina solució ofereix la tecnologia a un problema que ella mateixa produeix?

L'artista Jorge Isla utilitza els mòbils espatllats i les seves pantalles trencades com a material artístic per elaborar instal·lacions i obres de caràcter bidimensional. A l'obra *Le reflet* (2021) es pot observar una acumulació important de pantalles de telèfons mòbils completament esquerdes (fig. 17). Això li serveix com a recurs expressiu per abordar el concepte del *black mirror* (Isla, s. d.), una idea que remet a una sèrie televisiva amb el mateix nom i que es refereix al reflex que dona la pantalla negra en els dispositius electrònics quan estan apagats. En el cas de l'obra d'Isla, concretament, aquest reflex es produeix en les pantalles trencades en molts microfragments de les múltiples pantalles acoblades al suport. Tot plegat, una metàfora sobre l'abundància del residu tecnològic, que és alhora un mirall de nosaltres mateixos i de la nostra responsabilitat davant del problema. Un exemple simbòlic de forat negre a propòsit de l'absurd a què ens veiem abocats davant l'imparable tsunami de residus electrònics.

Per la seva part, Penelope Umbrico aborda les imatges digitals que es generen en les deixalles electròniques quan es posen en funcionament. L'artista elabora fo-



(Fig. 18) Penelope Umbrico, obra la sèrie *Broken Sets (eBay)*, 2011.

tografies digitals de gran format, en les quals apareixen els efectes de les pantalles trencades que es troben en venda per Ebay i que en molts casos no es poden arreglar, perquè la substitució de la pantalla és més costosa que comprar-ne una de nova i, per tant, es posen a la venda a un preu irrisori. En aquestes obres es pot interpretar com l'artista es fixa en aquells errors visuals que ocorren quan un dispositiu s'ha vist accidentat físicament i que, en conseqüència, la pantalla es transforma en matisos de colors i formes abstractes de les parts afectades. Es tracta d'una imatge provocada per un cert atzar, però que per l'artista ha estat descoberta i apropiada com a motiu per a l'obra (fig. 18). En aquest sentit, considero que aquests efectes podrien ser equiparables als residus artístics, produïts com a residus digitals.

Des de l'artivisme,⁴⁸ la figura del *hacktivista* també treballa amb imatges de baixa qualitat o *bit-maps*⁴⁹ que són realitzades amb tecnologia desfasada i tots aquells dispositius considerats obsolets com ordinadors antics, mòdems o altres ítems. Si bé l'objectiu és sabotear i dificultar la interactivitat i la comunicació (*breakdown* o *art de ruptura*), hi ha un rebuig per l'alta tecnologia, per tant, es fa ús de *hardware* provinent de contenidors i deixalleries de la ciutat amb la finalitat de produir una estètica eclèctica apropiacionista i de reciclatge d'objectes (Cilleruelo i Baigorri, 2006).

⁴⁸ El terme *artivisme* es compon de les paraules *art* i *activisme* i es fa servir per referir-se a obres o processos artístics que participen en ambdós interessos.

⁴⁹ El *bitmap* o imatge de mapa de bits, també anomenada *imatge de trama*, fa ús d'una quadrícula o trama a partir de petits quadrats (píxels) per representar els gràfics computeritzats. Cada píxel té una posició i valor que dependrà de la resolució que s'hi apliqui. Com a resultat es perden detalls perquè es visualitza un gran augment d'una resolució molt baixa (Cilleruelo i Baigorri, 2006).

3.3.3 El residu digital i artístic

La tècnica per si sola no pot determinar cap categorització estètica però si que es determinant tot el pensament que generem amb ella.

(Eloi Puig, 2004, p. 12)

Es proposa entendre per *residu digital* tot aquell fenomen anormal i atípic que es produeix en un dispositiu electrònic i es fa visible en la interfície⁵⁰ de la maquinària. La seva connotació negativa és deguda a l'alteració que suposa en el funcionament correcte de la màquina, perquè canvia les funcions originals que s'espera del dispositiu, i l'invalida com a eina de treball. Aquests col·lapses del sistema produeixen deformacions de la imatge que es projecta en pantalla, però també distorsions del so o, inclús, fallades en la correcta impressió dels continguts en el paper. Generalment, aquest efecte residual és causat per una lectura errònia de les coordenades matemàtiques o l'algoritme. No obstant, cal considerar que pot ser profitós per a la creació artística.⁵¹

A la tesi *Alear: arte procesual – arte aleatorio. La aleatoriedad en el «computer art»*, Eloi Puig (2004) parla de l'*art processual-aleatori* per abordar aquells resultats estètics que es conceben a partir de l'atzar i els processos computacionals generats per ordinador, una significació artística que s'emmarca dins de la disciplina del *computer art*⁵² ('art fet amb ordinador'). Un dels aspectes que em semblen més interessants de l'art processual-aleatori és l'aprofitament de tota imperfecció que l'ordinador produeix i que, tal com argumenta Puig (2004) «l'artista-programador» se'n nodreix per a desenvolupar narratives creatives alternatives al que ofereix el mateix mitjà, que, en molts casos, fins i tot, el desborden. Cal assenyalar que aquest aspecte és molt important a l'hora de veure la capacitat que ofereixen els mitjans computacionals de generar residus digitals. En aquest sentit, i d'acord amb Puig, les seves possibilitats creatives són gairebé il·limitades. Això es deu

⁵⁰ El terme *interfície* prové de la terminologia anglesa *interface*, que significa 'superfície de contacte' i és on es produeix la unió entre l'objecte o maquinària (multimèdia) i el subjecte (l'usuari).

⁵¹ Un altre procediment, menys comú, que pot generar errors en l'àmbit digital és des del procediment del *testing* dels *softwares* o codis de programari: un mètode que em sembla ben interessant a l'hora de recollir resultats inesperats i fortuïts per a finalitats artístiques (Puig, 2010).

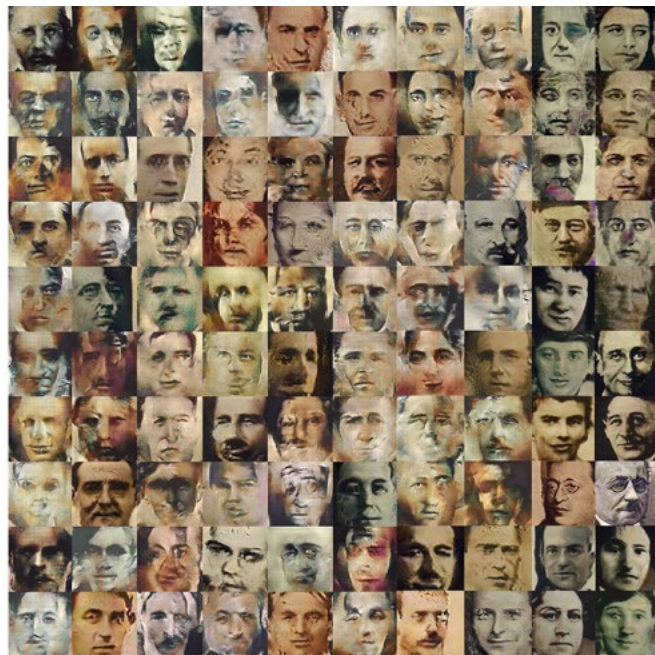
⁵² És en els anys noranta que el *computer art* entra en la seva edat daurada, perquè és quan es trobaran màquines computacionals i dispositius més potents i assequibles (Puig, 2004).

al fet que els mateixos artistes-programadors inventen eines digitals o estructures per desencadenar processos aleatoris que produiran resultats en si mateixos. És a dir, creen paràmetres a partir de sistemes específics que permeten trobar o inventar fenòmens rars, que suggereixo considerar tipologies de residus digitals.⁵³

Hi ha errors de programari i de la maquinària computacionals que no es poden percebre i segurament no es poden aprofitar com a element artístic. Per diferenciar-los cal veure la seva incidència en la interfície de la màquina, perquè és on té lloc el procediment que gestiona la interacció entre el dispositiu i la persona, així que és l'usuari que, en última instància, transforma l'error o la incidència en imatge o aparença i els converteix en un element formal amb valor estètic.

En aquest context, és rellevant el treball conjunt dels artistes Joan Fontcuberta i Pilar Rosado, que té com a objectiu analitzar els processos generatius de la intel·ligència artificial per cercar errors del sistema, com ara proves fallides, i així detectar una mena d'inconsciència tecnològica que es revela a través dels seus accidents.⁵⁴ El projecte *Prospagnòsia* (2019) parteix d'una patologia anomenada *prosopagnòsia*, que descriu la dificultat de reconèixer els rostres, tant el seu com d'altres persones que coneix. Els artistes generen rostres artificialment sobreposats a representacions fotogràfiques i recognoscibles, inventant identitats que no existeixen. Aquests retrats, subministrats com a *input* d'una xarxa neuronal anomenada GAN (*generative adversarial network*) funciona com a un banc d'imatges (*data base*, en anglès) per subministrar material perquè una *machine learning* ('màquina d'aprenentatge automàtic') pugui produir imatges noves (resultats).

En aquest procés, la IA fa ús d'estratègies que l'obliguen a realitzar correccions sobre allò que ha après. Quan el sistema generador etiqueta els nous retrats realitzats, s'enfronta a mostres insuficients, un fet que fa col·lapsar el model i provocar que no sigui capaç de produir propostes noves. És llavors quan la GAN desapareix i els retrats empitjoren, mostrant així les



(Fig. 19) Pilar Rosado i Joan Fontcuberta, *Prospagnòsia*, 2019.

debilitats de la IA, un fenomen susceptible a genera certa empatia a l'espectador, ja que posa de manifest que el fet d'errar no és eminentment humà (Rosado, s. d., citat a Fontcuberta, 2022). Així, en forma de resultat estètic, esdevé un producte de la irreversibilitat i d'allò accidental de l'aprenentatge de la IA (fig. 19).

Atribueixo aquests fenòmens inestables i erràtics com a residus artístics per diversos motius: són usats amb finalitats estètiques, no formen part de la voluntat de l'artista i esdevenen elements de creació que, en aquest cas, són provocats. Tal com apuntàvem, la interacció en l'àmbit del *net.art* és important perquè possibilita l'intercanvi i, per tant, la comunicació, per això cal crear estructures o *softwares* (*software art*) que el generin. És el cas de l'artista Adrian Ward, que a partir de codis i de creació de programes, pot provocar visualitats digitals rares, apropiant-se de conceptes propis de *softwares* comercials com Adobe Photoshop i Adobe Illustrator.

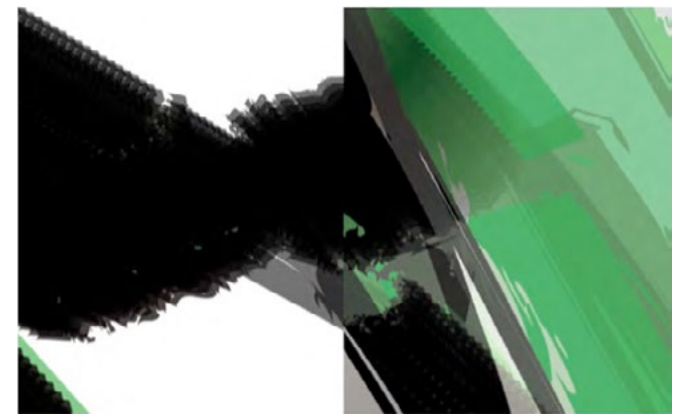
El treball de Ward parodia aquests *softwares* per crear nous programes semblants i alternatius que porten a situacions imprevistes: obres obertes que generen múltiples possibilitats, a partir d'eines aleatòries que permeten a l'usuari interactuar-hi i, alhora, perdre el control de les seves accions amb la finalitat de provocar fallades o formes noves (i creatives) que poden ser transformades en imatges infogràfiques. Tanmateix, per Ward (s. d.): «el codi és un material i un concepte artístic com podria ser una pintura» (citat a Puig, 2004, p. 190), per tant, és un procediment que també pot generar residus artístics, (encara que des d'un mitjà computacional) i que aleshores podríem entendre com a «residus artístics digitals».

Vull puntualitzar que parlar dels residus digitals en la creació com a residus artístics em sembla molt oportú, perquè en el breu context històric ja explicat, hem vist diversos casos en els quals fets residuals vinculats al funcionament de mitjans tecnològics associats al *media art* han servit a alguns artistes per presentar noves estratègies expressives i ampliar el seu llenguatge artístic. L'ordinador actual, com a eina de creació artística, permet processos casuals que juguen amb la virtualitat de l'error, això fa, com s'ha vist, que acabin succeint efectes que en un principi no estaven previstos i són susceptibles de ser presentats com a resultats, o com a elements i motius per a una nova creació. Cal diferenciar, doncs, entre aquells aspectes residuals que es generen de forma provocada i aquells que apareixen de forma no intencionada: una classificació que com a marc conceptual, ens pot ajudar a entendre la seva concepció i origen, i la seva utilitat artística.

Per percebre els residus que es generen en els processos de creació com a resultats estètics s'han de vincular a possibles tècniques que els generin. En aquest sentit, es pot inserir la qüestió en la idea del metallenguatge, perquè la tècnica emprada és tan determinant per al resultat estètic de l'obra d'art que es converteix, fins i tot, en el mateix missatge i un fi en si mateix (Puig, 2006). També cal dir que les derives que se'n generen són degudes a l'experimentació que el mateix mitjà propicia, un fet que a vegades acaba predominant per sobre del mateix missatge que es busca⁵⁵ (Puig, 2004).

Un exemple d'aquest fet es pot percebre en el projecte *Fract* (2002), de l'artista americà Meta, que consisteix a produir diferents captures de pantalles de falles computacionals (fig. 20). En aquest cas, l'artista provoca les fallades a partir d'un codi concret que crea estructures vectorials ratllades i descompostes. La imatge que surt com a resultat d'aquest procés es pot considerar un residu artístic en si mateix, ja que, per una banda, s'apropia del *glitch* com a residu digital i, per l'altra, es provoca a partir de la creació prèvia d'unes eines fetes per ell mateix amb el propòsit de generar aquesta tipologia d'imatges resultants. La recerca dels errors en el mitjà computacional permet a l'artista desenvolupar noves línies de treball del procés creatiu digital. Aquestes esclatxes ens parlarien del metallenguatge del mitjà tecnològic, perquè mostren la seva pròpia naturalesa.

⁵⁵ Particularment, l'ús del metallenguatge digital es troba en la pràctica *hacktivista* (*art.hacktivista*), encara que els seus resultats no s'emmarquen en l'estètica del codi, sinó en l'estètica del sistema (Cilleruelo i Baigorri, 2006). Això és perquè fan ús de l'hipertext de la xarxa i els codis interns de la maquinària per a les seves accions, els quals serveixen per boicotejar grans portals comercials i redirigir els visitants als seus webs.



(Fig. 20) Meta, *Fract*, 2002.

Considero el *glitch*, el *pixelisme*, el *clipping*, l'*aliasing*,⁵⁶ el *datamoshing*⁵⁷ i les màcules com exemples de residus digitals, que en ser provinents de les maquinàries tecnològiques actuals es mostren com a efectes post-processuals que, en el context de la creació, ens parlen del mateix procés artístic i són alhora resultats estètics que han estat concebuts i utilitzats pels artistes-programadors. Tal com apunta Puig (2010), esdevindrien com a conseqüència de treballar i tenir una relació propera i habitual amb les màquines, en ambients rodejats de dispositius i tecnologies digitals.

Un dels residus digitals més populars i reconeguts és el *glitch*, que prové de l'alemany *Ausgerutscht* ('relliscada') (Llanas, 2017), un terme que considero molt pertinent, perquè una relliscada pot generar una em-

⁵⁶ El fenomen de l'*aliasing* ocorre quan un so complex és digitalitzat i apareixen altres harmònics inaudibles i no perceptibles per l'oïda humana amb freqüències superiors a les que el dispositiu o programa pot codificar. La conversió d'aquesta freqüència no mostrada es converteix en un nou senyal i és interpretat com un nou efecte (Universidad Complutense de Madrid, 2024). Aquests efectes poden provenir tant de programes digitals com de targetes de so (Puig, 2004). Compositors com Kim Cascone s'han apropiat d'aquests residus digitals per realitzar peces de música electrònica, acceptant o imitant aquest «soroll tecnològic» com a part d'una estètica musical (Santos, 2013).

⁵⁷ Tot i que el *datamoshing* és considerat una variant del *glitch*, un fenomen que ocorre específicament en el camp de l'audiovisual i els arxius multimèdia. Aquest efecte erràtic es produeix per la compressió de clips de vídeos i imatges *gif* que generen una pixelació vectorial exagerada del *frame*, a causa de la falta d'informació que el codi no pot substituir. La seva aplicació artística s'ha utilitzat, per exemple, en el videoclip *Welcome to Heartbreak* (2009) del cantant Kanye West. Existeixen programes com Autohotkey o Avidemux que serveixen tant per eliminar-lo com per crear-lo (<<http://datamoshing.com/>>). Santos (2013) considera que el *datamoshing* és una interpretació artística de la fallada amb clars paral·lelismes amb els experiments d'artistes del moviment Fluxus i el corrent estructuralista dels anys seixanta i setanta.

⁵³ Si bé Puig (2004) considera que els artistes-programadors no tenen condicionants ni precursors d'una història de l'art digital específica i que, per tant, els marges de creació són més amplis i alhora més difícils de construir, sí que es pot considerar la possibilitat que alguns d'ells provenguin de les belles arts o siguin coneixedors de les avantguardes del segle xx. Per exemple, el símil entre un *glitch* o un imatge pixelada i la pintura cubista o constructivista podria ser una evidència sobre el gust per aquests fenòmens digitals.

⁵⁴ Aquest aspecte també aborda el paradigma dessacralitzat de l'obra d'art i la creativitat, ja que treballa el significat de l'obra d'art no des del seu origen, sinó en el seu destí (Fontcuberta, 2022).

premta, i aquest és l'aspecte visual que, en forma de residu, deixa la seva petjada estètica. Tot i que el *glitch* pot aparèixer en el mateix funcionament de la interfície, també pot sorgir en els videojocs o en les pàgines web. S'entén per *glitch* tot error computacional o de programari, com una mala traducció de les dades, una lectura incorrecta dels arxius⁵⁸ o una desconexió de l'*interface* amb el *software*, que provoca una disfunció visual mitjançant la fragmentació de la imatge. També es pot trobar en format sonor, per exemple, amb la reproducció d'un CD ratllat. Es tracta d'un fet accidental que pot ésser fortuït, però quan és intencionat es converteix en una tècnica artística o estil artístic.⁵⁹

La forma del *glitch* visual és de caràcter abstracte i recorda la fragmentació, descomposició o trencament de la forma en la pintura cubista (Llanas, 2017). Aquest fet residual descansa sobre les propietats gràfiques del dispositiu, transformades ara en possibilitats artístiques i visuals; un procés de descodificació de l'algoritme, convertit en una nova recodificació de la informació perquè sigui quelcom creatiu (Cova, 2018). Aquest no-missatge propi del metallenguatge (Puig, 2006) és per Llanas (2017) una experiència sublim, perquè denota uns nous paràmetres relacionals amb la dimensió digital i estètica, obrint un camp per a noves significacions i interpretacions artístiques.

Dins del fenomen del *glitch*, alguns teòrics, com Rosa Menkman (s. d.), han establert certes subdivisions segons la naturalesa d'aquesta manifestació (citada a Llanas, 2017). Un exemple és el *pure glitch*, que es presenta de forma espontània i en brut tal com ha aparegut en el dispositiu,⁶⁰ i és presentat com a obra com si es tractés d'un «*ready-made* digital». També és el cas del *cool glitch*, que per la seva naturalesa ha estat creat de forma més o menys provocada, interrompent, així, el flux de dades o alterant certes coordenades del sistema.⁶¹ En aquesta catalogació del *glitch* s'ha d'afe-

gir que el *pure glitch* és realitzat des d'un procés passiu de la creació, i el *cool glitch* des d'un procés actiu, una classificació que també em proposo establir per als residus artístics i que veurem amb més profunditat en el quart capítol, per abordar l'origen i utilitat del residu artístic en la mecànica de la residualitat.

Moltes vegades, el *glitch* comporta una pèrdua d'informació gràfica per la formalització de píxels més petits o més grans, la disminució de la resolució i l'alteració dels colors que s'haurien de veure amb normalitat. Aquesta idea constitueix el *pixelisme*, un concepte nascut l'any 2011, que consisteix a imitar la baixa resolució d'algunes imatges representant l'element del píxel de forma exagerada. L'efecte de la pixelació de la imatge es pot donar de forma accidental en la pantalla a causa de diferents tipus d'errors inesperats del sistema, però també es pot provocar. Perquè es produeixi s'ha d'empobrir la qualitat de la imatge gràfica en menys píxels per polzada, sintetitzant la forma originària, un procediment que per Llanas (2017) es podria comparar amb l'estètica del puntillisme pictòric. El *pixelisme* a vegades és propiciat per la *low-tech* ('baixa tecnologia' o 'tecnologia desfasada') i, quan és provocat, es pot aconseguir mitjançant l'ampliació de les imatges de baixa resolució o introduint imatges originàries de dispositius d'alta tecnologia en dispositius electrònics vells, fent que es processin a una resolució per una configuració no compatible.⁶² És per això que la pixelació d'una imatge es pot considerar un defecte o una incompatibilitat de la resolució, i denota una certa nostàlgia per la tecnologia *vintage* de les gràfiques de 16 bits dels videojocs.⁶³

En el mateix àmbit dels videojocs existeixen diferents tipologies d'errors, i el *clipping* ('retall digital') és un dels més freqüents. Es tracta d'un error gràfic que fa que els objectes que haurien de ser visibles al jugador, no ho siguin. També pot ocórrer que es mostrin buits i que segons el moviment s'uneixin entre ells perdent la sensació virtual de fisicitat. Internament, el codi que permet visualitzar la forma es perd i, en conseqüència, s'altera la narrativa del joc. Tot plegat ho determina el jugador de manera aleatòria, a partir del punt en què es troba la càmera de visualització (Clairy, 2023).

En un context semblant vull ubicar el treball de l'artista Daniel Canogar, ja que es mou entre la fotografia

⁵⁸ Per Puig (2004) l'estètica de l'error que propicien les dades corruptes «són un reflex del consumisme de la nostra societat fragmentada pel sistema capitalista que la sustenta» (p. 127).

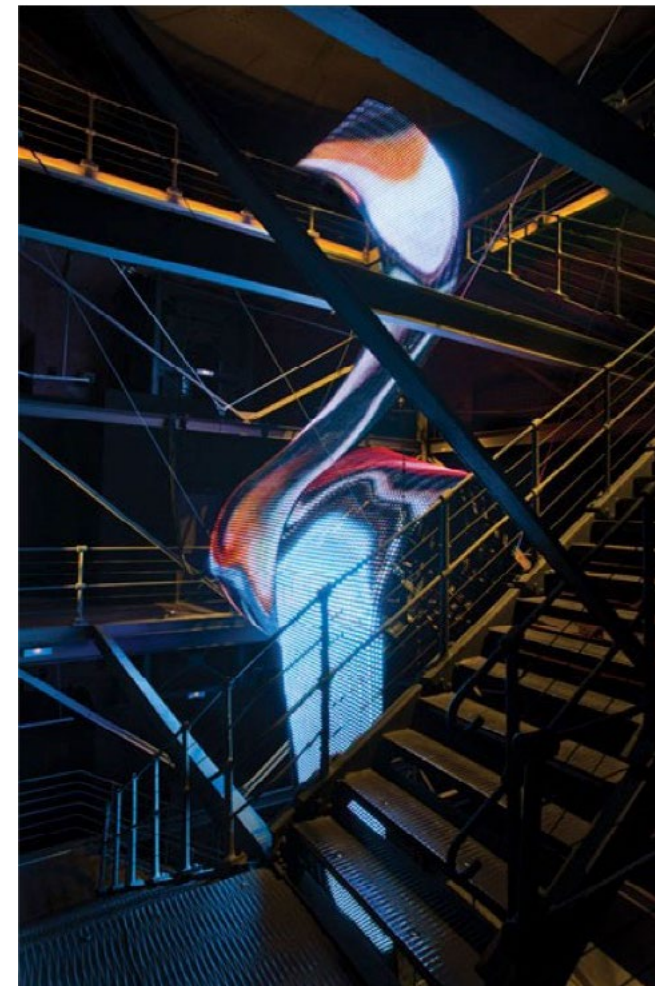
⁵⁹ Es podria dir que alguns estils musicals de la música electrònica com el *techno*, el *house*, el *drum-and-bass* o el *jungle* s'inspiren en el *glitch*. Per les seves característiques de sons iteratius i poc variables s'emmarcarien dins de l'art algorítmic (Puig, 2004).

⁶⁰ Per Llanas (2017) el *pure glitch* es pot considerar un *objet trouvé*, encara que no tindria una aparença física, sinó un «registre digital trobat».

⁶¹ A vegades, per generar aquests curtcircuits o alteracions físiques de la màquina i produir fallades visuals en forma de *glitch*, es poden arribar a utilitzar andròmines o tecnologia defectuosa o desfasada per tal d'alterar els mecanismes i aconseguir resultats més complexos, una relació que permet veure el vincle entre el residu artístic i la deixalla tecnològica.

⁶² Si l'ús de la pixelació pot esdevenir un defecte en la representació d'una imatge, el seu ús intencionat també permet ocultar i censurar-ne el contingut. Aquesta tècnica s'aplica quan s'emeten vídeos o fotografies per canals de televisió o internet amb continguts explícits de caràcter sexual o de violència.

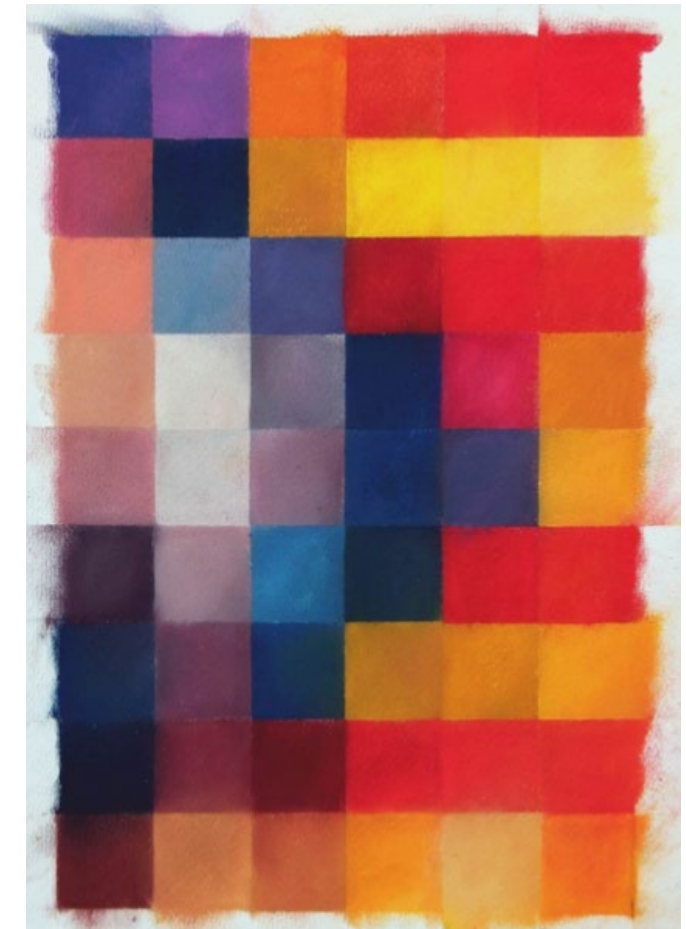
⁶³ En l'actualitat, es pot observar que en la cultura pop de la tecnologia moltes de les obres fetes amb *pixelisme* són molt presents dins del mercat dels Non Fungible Token (NFT).



(Fig. 21) Daniel Canogar, *Travesías*, 2011.

digital i la videoinstal·lació, i en moltes de les seves obres investiga sobre el punt d'unió entre el sistema analògic i el sistema digital. Part del seu interès es basa en explorar «el grau zero de les imatges electròniques» (Canogar, 2011, p. 32). Un exemple d'aquest concepte és la desconstrucció que fa del sistema RGB basat en els colors vermell, verd i blau. En obres com *Travesías* (2011), es visualitza en forma de videoinstal·lació. Aquesta obra de grans proporcions consisteix en una pantalla de led recargolada per l'espai, on es projecten imatges de baixa resolució que creen formes abstractes i referencien siluetes de persones que escombren, o inclús d'objectes residuals, com ampolles de plàstic (fig. 21). Evoca, a més, al flux actual de la informació i la imatge digital, que, en forma de metàfora, es contraposa a la rigidesa de les pantalles.

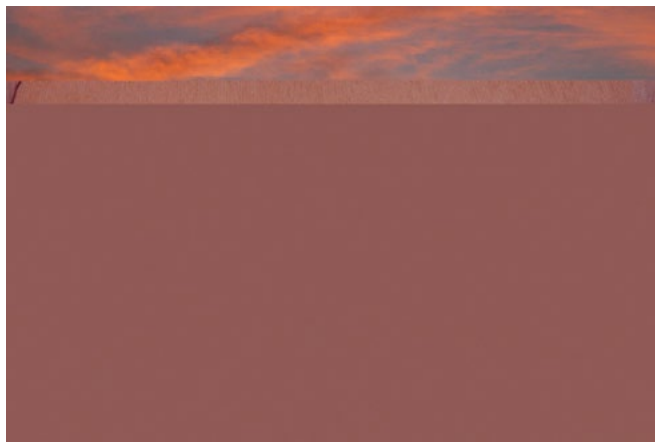
Un altre artista que ha treballat a partir de la pixelació de la imatge és Massimo Cova, tant en la sèrie d'obres *En directe: rastres pictòrics d'informació* (2014) com amb *Electronic Failed* (s. d.). En el cas de la primera, s'uneix la pintura i la infografia a partir del desenfo- cament de la imatge, que provoca una imatge de molt baixa qualitat. Cova ho aborda com si fossin rastres



(Fig. 22) Massimo Cova, *Starry 3*, 2013.

visuals derivats de la sobrecàrrega d'informació (fig. 22). Inspirat en les fallades de la tecnologia digital i de la informació electrònica, elabora motius pictòrics basats en el que considero residus digitals, que per Cova (2016) li serveixen per reflexionar sobre la tecnologia de la comunicació a través dels seus signes, codis i models d'identitat cultural, posant en dubte un cert imperatiu actual de «perfecció» digital.

La seva suma del píxel constitueix la configuració dels colors amb què podem operar; per tant, quan una imatge es desconfigura per un error, el color es fragmenta en diferents unitats. D'altra banda, cal destacar que l'ús del pastel per a la representació dels píxels en l'obra *Starry 3* (2013) deixa als laterals del paper un polsim residual de color que en suggereix la idea d'una conseqüència de l'adaptació d'un aspecte digital en el registre analògic del dibuix. La sèrie *Data Recovery* (2010-2014), de l'artista Diego Collado, sembla produir aquest procés de manera inversa. El seu gest consisteix a rescatar imatges d'arxius malmesos de les targetes de memòria, discs durs, CD o diferents formats digitals, i recuperar-les parcialment mitjançant programes especialitzats. Quan aquestes imatges són «rescatades», el *software* afegeix informació a les parts irrecuperables creant un nou ordre de píxels atzarosos



(Fig. 23) Diego Collado, obra de la sèrie *Data Recovery*, 2010-2014.

segons el «criteri» del programa. El resultat són imatges amb patrons i colors inventats que, en molts casos, recorden als *colorfields* tan característics d'un dels subgèneres de la pintura abstracta. En aquest cas, però, s'ha de parlar de «camps de color digitals» (fig. 23). Les imatges es mouen entre la figuració i l'abstracció, i es componen de manera abrupta, un efecte que eludeix a la condició de residu digital i que, alhora, es constitueix com a tècnica per a recuperar documents visuals. Per a Fontcuberta (2016) aquest recurs del *software* per recuperar arxius malmesos ens parla, en clau poètica, sobre la pèrdua de memòria i els records.

Aquest efecte digital erràtic o «soroll digital» estableix un nou diàleg amb l'arxiu a partir de les metadades (Fontcuberta, 2010). Des de la postfotografia, Joachim Schmid crea obres amb una estètica molt semblant a l'efecte del soroll blanc o alteració blanca que es pot veure en les pantalles televisives quan la imatge no apareix codificada correctament. La sèrie d'obres *Statics* (1995-2003) aborda la saturació d'informació que pateix la societat actual. Schmid destrueix imatges de fotografies, correus no sol·licitats o publicitat impresa, com per exemple, targetes d'invitació d'exposicions, utilitzant una trituradora⁶⁴ que genera tires de paper allargades. El resultat és un *collage* de centenars de tires d'imatges compostes en línies paral·leles sense un ordre aparent, que emulen a l'aleatorietat amb què es reproduïxen els errors de pantalla (fig. 24).

Fins ara s'ha vist com els residus digitals es manifesten en la maquinària computacional, en la seva creació i difusió. Cal tenir present, que molts dels artistes analitzats porten aquests descobriments o produccions

⁶⁴ Per Fontcuberta (2010) no hi ha una destrucció, sinó un reordenament del contingut. Un contingut que, per altra banda, prové de materials residuals. La fragmentació, tant del procés com del resultat, és un concepte molt important en la construcció de l'obra i remet a la sensibilitat moderna.



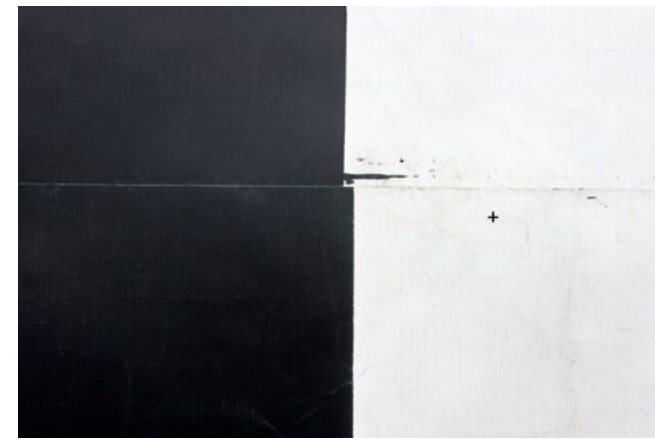
(Fig. 24) Joachim Schmid, *Statics (Invitation cards for art exhibitions)*, 1996.

digitals a la plàstica contemporània mitjançant, per exemple, la pintura o la fotografia impresa. Les arts gràfiques digitals són, doncs, un mitjà idoni que permet reproduir informació i imatges computacionals en materials com el paper, i en aquesta unió també es poden produir residus o errors del sistema. De fet, la impremta i el seu procés també en pot generar, com és el cas de les màcules de tinta que a vegades es poden trobar. Novament, quan això és provocat, sembla haver-hi una tècnica que ho defineixi i ho permeti.

En el món de la impressió, la macula o maculatura es produeix quan es treballa amb un excés de tinta. Això es veu sobretot quan s'utilitza un full per netejar els mecanismes interns de la impressora. Amb aquesta idea va treballar el pintor Joan-Josep Tharrats des del 1954 fins al final de la seva carrera, sent una tècnica molt fructífera en la seva producció pictòrica. Tharrats, que donava valor als fets residuals que succeïen en les arts gràfiques, els tractava com si es tractessin de taques pictòriques, connectant així el sentit de la imperfecció del dispositiu de la impressora amb el mateix error «artístic» en la pintura. D'aquest procés, els comissaris Josep Ferrer i Joan Pujades (2009) en reflexionen així:

De vegades les màcules d'impremta aconsegueixen per atzar una bellesa molt característica [...] en la maculatura hi intervenen elements «artístics» com ara l'error, la recuperació de material de rebuig i el compromís de l'artista amb el seu context actual (p. 4).

És per això que proposo considerar la macula en l'obra de Tharrats com a residu artístic provocat, la qual es caracteritza per fer ús, de manera creativa, l'error i el material de rebuig que expulsa el dispositiu tecnològic en aquell moment, i es converteix en una tècnica



(Fig. 25) Wade Guyton, *Untitled (Epson Ultra Chrome K3 inkjet)*, 2015.

pictòrica perquè es manipulen els corrons de premsa en el procés d'impressió per tal d'obtenir un aspecte estètic concret.

De la mateixa manera que succeïa amb les antigues màquines d'impressió autònomes, en les actuals impressores digitals també es poden provocar les màcules de tinta. Un exemple és l'obra de Wade Guyton, el qual fa servir una impressora digital per generar errors d'impressió. Per a dur a terme aquesta operació, Guyton insereix teles de lli plegades —constatant així la visió pictòrica del procés— i les col·loca directament en una impressora tot reproduint-hi un arxiu *File BITMAP* que ha s'ha obtingut gràcies a la conversió d'un arxiu TIFF negre al 50% o totalment negre. En conseqüència, fa que es produeixin una sèrie d'errors a causa dels embussos de la tela en el mecanisme de la impressora i en resulten taques de tinta o màcules, superfícies ratllades i capes de color fora de registre. Considero, doncs, que el treball de Guyton parteix de intencionar deliberadament aquests residus artístics que, en aquest cas, són preconfigurats des del *software* de la maquinària, utilitzant l'eina digital per esdevenir obra plàstica (fig. 25).

A tall de breu conclusió es podria dir que el residu digital té un cert caràcter subversiu, perquè critica l'omnipotència de l'ens electrònic i el món digital, un punt d'inflexió de la tecnologia creat com a discurs entorn de la tecnocultura i que, en efecte, molts *hackers* utilitzen per fer visibles les seves accions. També ens parlen de la imperfecció de les eines digitals com a reflex de l'ésser humà. En paraules de Guardiola (2019) les imperfeccions digitals no s'han d'amagar, ja que «evidencien que estem davant d'una imatge» (p. 147), un aspecte que em sembla pertinent a l'hora d'abordar l'ús i valor del residu artístic dins de l'espectre digital.

3.3.4 La imatge residual i el residu artístic en la postfotografia

Els accidents, l'imprevist, ens allibera de les formes predestinades.

(Joan Fontcuberta, 2022, p. 173)

Com es comentava a l'inici del capítol, és necessari dir que el tecnocapitalisme de les mercaderies ha estat engolit per un «capitalisme de les imatges» (Fontcuberta, 2022), perquè els dispositius electrònics com les càmeres de vigilància, els sistemes de reconeixement facial, els telèfons mòbils i les càmeres de butxaca han propiciat un nou escenari que ens ha obligat a relacionar-nos amb la fotografia d'una forma més quotidiana. L'abundància de les mercaderies tecnològiques ha fet que sorgeixin plataformes d'internet per distribuir-ne els continguts audiovisuals, però aquesta proliferació d'eines de producció ha causat un excedent d'imatges. El concepte de simulacre de Baudrillard (2012), analitzat en el primer capítol, s'ha perpetuat perquè la imatge ja no pot imaginar allò real; és en si mateixa, una realitat virtual «necessària» per comunicar-nos entre pantalles.

Des de l'any 1997, que es va enviar la primera fotografia per telèfon mòbil, l'ús i consum de la imatge ha crescut de manera imparable,⁶⁵ creant un nou ordre marcat per la immaterialitat i la transmissió de continguts visuals (Fontcuberta, 2016). L'accés i l'excés de la imatge, tant en l'esfera personal com en la global, han propiciat una relació cada vegada més dependent d'ella hi n'ha quedat relegat el sentit del seu propi ús. Les càmeres integrades en els telèfons mòbils ha permès crear continguts *artistitzant* el món amb un espectacle continuat. En aquest panorama de sobresaturació de la imatge, s'imposa un reciclatge de recuperació que Fontcuberta (2010) anomena *ecologia visual*, un terme que pot servir per desintoxicar-nos de la massificació visual. És per això que s'utilitza l'apropiació, per recuperar els residus de valor en aquesta voràgine de continguts. L'ecologia visual fa que les imatges existents es retreballin, ja que són realitats per a elles mateixes perquè, seguint amb en Fontcuberta (2010) la realitat d'avui dia és la realitat de la imatge. Per això, considero que les imatges residuals podrien tenir una importància en la percepció i resignificació del món i en la creació artística contemporània.

En aquest tsunami visual, la imatge esdevé una mercaderia intangible —remetent-nos a la idea mencionada al principi del capítol—, ja que la seva circulació, comerç i

⁶⁵ Avui dia, el número de missatges enviats i rebuts al mes excedeix la població mundial, una quantitat que supera la informació produïda en els darrers 5.000 anys (Fontcuberta, 2016).

existència a internet està sotmesa a les polítiques comercials entre els canals de distribució i de producció, com ara xarxes socials, plataformes de venda i creadors de continguts. La seva proliferació i manteniment en l'espai digital depèn en gran part del valor econòmic que hi ha al darrere de cada imatge; un valor que no només sembla quantificat per divises econòmiques, sinó també sustentat per altres unitats monetàries i de valor com els *likes*, els *tokens* ('fitxes') o les criptomonedes. Aquesta condició, eminentment neoliberal, serveix per especular i enriquir l'algoritme que fa prosperar i visibilitzar la imatge en el ciberespai, fins i tot posseir-la, com és el cas del mercat del NFT, una estructura que tant els estaments oficials com les institucions culturals han validat. Aquesta nova naturalesa de la imatge digital se sustenta gràcies a dinàmiques de consum. Per això, de la mateixa manera que ocorre amb les mercaderies físiques, poden acabar esdevenint residus, o més concretament, «imatges residuals».

Un exemple d'això és la instal·lació *24hrs in photos* (2011) d'Erik Kessels. Aquesta obra consisteix en una acumulació de més de 350.000 fotos extretes del portal web Flickr durant 24 hores, impreses i amuntegades en la sala expositiva, com si es tractés d'un abocador d'imatges. Aquest amassament d'imatges residuals és una metàfora de la multitud de fotografies preexistents que, si fossin físiques, provocarien aquestes muntanyes (fig. 26). Tal com ocorre en els abocadors, l'amuntegament massiu de matèria detritica pot provocar l'esllavissada d'aquests turons que s'han originat; una idea que evoca al concepte de l'esfondrament de Paula Bruna (2017), perquè l'allau és símptoma d'una situació d'inestabilitat que comporta un enfonsament.

Parlo d'imatges residuals per referir-me no només a aquelles fotografies o visualitats digitals consumides, sinó a aquelles que ja no estan disponibles perquè han estat prohibides, censurades o senzillament rebutjades. En aquest punt, cal assenyalar que l'àmbit cultural s'ha nodrit de la nova condició de la imatge perquè, com apunta Fontcuberta (2016), el mateix sistema icònic ha forçat el reciclatge creatiu. Per tant, a causa de la incontinença de la sobreproducció de noves imatges, han aparegut pràctiques com el *photo trouvée*. Aquesta pràctica postfotogràfica consisteix a agafar aquelles imatges residuals susceptibles de ser rellevants i fer-ne un ús col·leccionable o creatiu. És el cas de treballs de fotògrafs com Anke Heelleman, amb el seu projecte *Fotohek* (2016), que consisteix a divulgar fotografies privades i anònimes que han estat refusades.⁶⁶ També el director de fotografia Sán-

dor Kardos té una col·lecció de fotografies lomogràfiques i *amateur* anomenada *Horus Archive* (1989), en què segueix un criteri estètic de selecció a partir de tot allò que és insòlit i fallit, talment com sobreimpressions accidentals, enquadraments estranys o expressions inesperades.

El treball de l'artista Ruth van Beek també utilitza la metodologia del *photo trouvée* per elaborar les seves obres que es mouen entre la fotografia, el *collage* i la pintura, i que recorda als treballs dadaistes. Concretament, l'autora agafa imatges de revistes de botànica, anuncis, catàlegs de cases i tot tipus de materials que tenen un caràcter caduc, per incorporar-les a nous contextos. Les imatges que treu d'un context per posar-les a un altre li serveixen per animar allò que aparentment és inanimat (Puig, 2019). La combinació que fa entre els retalls i la pintura aconsegueix composicions escenogràfiques d'objectes abstractes que recorden a les pintures de Giorgio Morandi. Si l'ús de la imatge residual evoca el passat, la pintura que incorpora remet al present per mitjà de la taca i l'acció pictòrica que exerceix sobre el *collage*.

La mateixa artista afirma que el significat de les imatges canvia segons com es combinen entre elles i la tècnica empleada (van Beek, s. d., citat a Puig, 2019). En aquest cas, la idea de l'ecologia visual de Fontcuberta és molt present en el seu treball. En paraules de van Beek (s. d.) estem vivint un període de «l'escalfament global cultural», generat per un excés d'informació visual que rau en l'atmosfera i que està condemnant tot tipus d'experiències al seu esgotament immediat, i produeix «ruïnes de l'experiència» (citat a Puig, 2019).

És en aquesta allau de contingut digital on trobem els reflectogrames: fotografies fetes amb miralls que tenen la particularitat de ser autoretrats. La seva estètica és ben característica, perquè acostuma a aparèixer la càmera amb què es fa la fotografia i el flaix, que es reflecteix de manera abrupta en el mirall, com si es tractés d'un *happening* (Fontcuberta, 2016). El flaix, que hauria de ser el suport, es converteix en un element compositiu que anul·la part de la representació de la imatge,⁶⁷ sobretot quan es produeix una obstrucció lenta amb molta llum ambiental, i fa que es creïn duplicacions de contorns amb una presència nítida i una altra de borrosa a causa del temps d'exposició (Fontcuberta, 2016).

Aquests efectes residuals de la instantània propiciats per un «mal ús» del procés esdevenen artístics, perquè constitueixen una pràctica generalitzada i deliberada

⁶⁶ Fotohek és un petit centre de fotografia ubicat a Weimar que conta amb més de 100.000 imatges realitzades entre el 1880 i el 1980 (Fotohek, s. d.).

⁶⁷ En aquest sentit, el fotògraf suís Allan Porter anomena aquest efecte *photo-graphis interruptus* ('fotografia interrompuda', en català).



(Fig. 26) Erik Kessels, *24hrs in photos*, 2011.

que acaba conformant un gènere propi. L'actual pràctica fotogràfica *amateur* que trobem en l'àmbit digital fa visible diferents tipus de residus artístics, com fotografies borroses, desenfocaments, moviments bruscos, colors altament exagerats, textures granulades o imatges excessivament clares o fosques; és a dir, tot tipus de fotografies descuidades amb fallades o defectes.

En definitiva, tot i que el consum de les imatges és el principal motiu perquè una fotografia s'esgoti i esdevingui residual, considero que els efectes fotogràfics malreeixits poden ser un factor clau a l'hora d'atorgar-los un estatus artístic. Per exemple, els diferents processos defectuosos o erràtics que he anat anomenant, alhora tant propis de la fotografia, dels quals podríem dir que en són precursors artistes com Man Ray, László Moholy-Nagy o Dora Maar, entre d'altres, els quals ara i més que mai, semblen ser validats pel gènere de la postfotografia. Tanmateix, podem preguntar-nos si els artistes i fotògrafs que fan ús d'imatges trobades i residuals també donen valor aquests residus artístics que podem trobar-hi presents. En el cas que sigui així, existirà una relació entre el valor de la imatge residual i el valor del residu artístic.



4. LA RESIDUALITAT

4.1

Categories de residus artístics

4.1.1

El residu artístic no intencionat

4.1.2

El residu artístic provocat

4.1.3

El residu artístic eventual

4.2

La mecànica de la residualitat

4.2.1

El procés passiu

4.2.2

El resultat residual

4.3

Exemples addicionals



4. LA RESIDUALITAT

4.1

Categories de residus artístics

Fent un breu repàs de la investigació realitzada fins a aquest punt, cal recordar que en el primer capítol s'ha explorat diversos exemples que m'han permès acotar, a manera d'assaig, un significat per definir l'objecte d'estudi i proposar algunes connotacions conceptuals i filosòfiques. El segon capítol ha servit per mostrar evidències històriques sobre l'existència i la importància dels residus artístics en alguns dels corrents artístics més reconeguts, mentre que en el tercer capítol s'han investigat les diferències entre el residu comú, aquell que provenint del camp de la deixalleria i la brossa es transmuta en obra d'art, i el residu artístic, aquell que prové específicament dels processos de creació i s'incorpora a l'obra. En aquest sentit, s'han pogut identificar algunes relacions entre tots dos veient una correlació en l'aparició del residu artístic per mitjà de l'ús de la deixalla com a element de creació.

En aquest quart capítol em centraré en investigar l'ús del residu en la producció artística contemporània. Concretament, analitzaré com aquest element pot ser reintroduït en el procés que l'ha originat o reservat per a la creació de noves obres. Aquesta anàlisi es farà des d'una perspectiva actual i centrada en els residus que es produeix en el procés de creació, perquè m'interessa mostrar que alguns artistes no només han pogut aprofitar la seva inesperada i circumstancial aparició, sinó que també sembla que hagin desenvolupat intencionadament, convertint-los, fins i tot, en l'eix central del seu treball estètic. La metodologia emprada en aquest capítol permet delimitar encara més el marc d'actuació de la investigació i extreure'n dades específiques, ja que se centra en l'anàlisi d'una generació d'artistes que estan en actiu en un context territorial nacional, tot i que també es presenten alguns pocs exemples de caràcter internacional. A més, gran part d'aquesta informació es basa en exposicions que he pogut visitar al llarg dels anys dedicats a la realització de la tesi. Sens dubte, aquestes exposicions, contrastades amb les meves observacions, serveixen com a material d'estudi que ressalta l'actualitat del tema que s'exposa.

Reprenent part de la recerca realitzada en el tercer capítol sobre la presència del residu artístic en l'àmbit digital, he considerat pertinent adoptar una categorització similar a la que Iman Moradi *et al.* (2009) proposen per al *glitch*. En aquest sentit, cal recordar que, per una banda, es reconeix una naturalesa accidental, anomenada *pure glitch*, que els artistes presenten com a resultat processual; per l'altra, es destaca l'apropiació i «domesticació» del *glitch* cap a un ús més intencionat, anomenat *cool glitch*, associat a la creació de tècniques artístiques que el propicien. Inspirant-me en aquesta categorització i la seva metodologia proposo classificar els residus artístics en tres categories: no intencionats, provocats i eventuais.

4.1.1

El residu artístic no intencionat

Tal com s'ha pogut anar observant, la morfogènesi dels aspectes residuals és determinada en funció de la pràctica concreta de cada artista: una qüestió que ens indica una certa riquesa i singularitat d'aquest element. Així, trobem que els residus materials del procés creatiu, com podrien ser elements descartats, proves de color, paletes, detritus, acumulacions de pintura o draps de pintura, entre d'altres, esdevenen formes úniques i enigmàtiques. Aquests fets residuals ens suggereixen que estem davant de valors artístics? O bé són residus comuns, en tant que brossa pròpia de la producció?

Proposo anomenar *residus artístics no intencionats* a tots aquells elements que sorgeixen d'una forma gairebé inconscient¹ en el procés de creació, sense que *a priori* l'artista tingui una voluntat de concebre'ls necessàriament com a elements de creació. Aquesta qüestió seria una de les característiques d'aquesta classe d'elements, perquè en no ser intencionats poden sorprendre i subvertir el sentit de què determinem com un signe artístic. Com que en la seva apreciació es genera una remembrança del procés artístic, poden suscitar una reflexió sobre si tenen un valor estètic o no.²

Principalment, els residus artístics no intencionats es poden veure en contextos com els espais de creació artística: indrets on percebre l'experiència estètica més enllà de veure l'obra acabada. Un taller és, en primera instància, un espai de treball i, com a tal, no està pensat per a ser contemplat per un espectador —tot i que en algun moment pugui servir per mostrar obra—, sinó per ser un laboratori de creació i producció. Per això, tenen la característica que en aquests espais es poden observar les empremtes produïdes pel treball de l'artista (fig. 1). Per exemple, en el taller d'un pintor es poden observar taques de pintura en diferents indrets, com la paret, el terra, les taules, les eines, etc. En el taller d'un escultor es poden observar marques de desgast de les taules, ratllades a terra i resquícies de material.

¹ Per Rudolf Arnheim (1980), en l'àmbit creatiu, el terme *inconscient* és una forma de racionalitzar tota activitat que no prové del control de la consciència.

² Per Gerard Vilar (2000) la recepció neutra, ingènua i sense pressupòsits no existeix, ja que un fet estètic sempre demana un posicionament. Això explicaria que els residus artístics no intencionats siguin susceptibles a poder ser llegits en clau artística, perquè provenen d'un context que els fan propicis i que igual que una obra d'art, són aspectes aparentment inimitables.



(Fig. 1) Walker Luke, *Maggi Hambling al seu estudi*, 2016.

En el cas de la pintura, alguns d'aquests elements del procés són aprofitats o inspiren l'artista, malgrat que no són signes artístics que hagin estat intencionats. Un exemple de l'aprofitament de les marques en el taller per fer obra es podia veure en l'exposició «Latente», de l'artista Eduardo Cardozo, en el pavelló d'Uruguai de la 60a Biennal de Venècia (2024) i a cura d'Elisa Valerio. La mostra establia un diàleg amb Tintoretto, amb un dels esbossos del pintor venecià. Cardozo materialitzava la metàfora de la nuesa en l'art i l'experiència pròpia de l'artista amb les obres *El desnudo* (2024), *Las vestiduras* (2024) i *El velo* (2024).

Concretament, l'obra *El desnudo* consistia a traslladar, literalment, les parets del seu estudi a la sala d'exposicions del pavelló. Cardozo va decidir transportar part d'una casa de principis del segle xx, ubicada al barri de Cordón de Montevideo, ara convertida en taller d'artista, i així invitar-nos a entrar en la intimitat del seu procés creatiu (fig. 2). Per mitjà de la tècnica del *stacco* i un total de 60 plaques amb gases de tela de 70 x 100 cm cadascuna i cola de conill, va aconseguir sostreure les parets del seu taller, com si retirés un fresc del seu lloc original: una operació considerada molt invasiva i perillosa perquè pot afectar la peça original i la seva estructura material. Per a Valerio (2024), «el resultat d'aquest procés mai és complet, sempre hi ha una pèrdua, tant de material com de significat, el trasllat és el gest conceptual de l'obra» (citada a Cardozo, 2024, p. 33).

D'aquesta manera Cardozo aconsegueix mostrar «la pell del seu estudi» i transmetre el pas del temps del seu procés de treball que hi ha quedat adherit de forma tangible. Això es fa present no només per les marques pictòriques de la seva pintura, sinó també per mitjà dels diferents colors, com el verd aigua, els torrats clars, els violetes rosats i blaus (colors molt utilitzats a Montevideo en els anys seixanta i setanta), en



(Fig. 2) Eduardo Cardozo, *El desnudo*, 2024.

forma de palimpsest,³ a causa de les successives capes fetes pels diferents inquilins que hi havien residit (Cardozo, 2024).

En definitiva, aquesta obra posa al descobert l'espai on concep la seva producció com a obra, com si el continent fos més important que el contingut: un treball que ja havia madurat feia temps i que durant la pandèmia de la COVID-19, en realitzar una sèrie de quadres en què justament es representen els espais, va portar-lo a repensar aquesta instal·lació. Aquest exemple m'interessa molt per a veure fins a quin punt els aspectes residuals del seu procés de treball poden generar més producció. Més endavant tornaré a l'anàlisi de dues altres obres que acompanyaven l'exposició «Latente», per exemplificar una mecànica creativa basada en l'ús del residu artístic.

Vull posar en relleu que després de l'estada de Cardozo a Venècia, quan va tornar a Montevideo va afirmar, irònicament, que el seu taller estava «una mica buit» (Cardozo, 2024, citat a Colman, 2024). De fet, en una de les imatges del catàleg de l'exposició «Latente» (fig. 3), es pot observar com una de les parets del seu taller està realment nua, ja que la part superior de guix ha estat arrencada per esdevenir l'obra mencionada. Així, després d'extreure'n la part superior, en resta un aspecte ruïnós de la paret i l'estudi, que certament fa pensar en l'aspecte residual que tenen els edificis derruïts.

³ El palimpsest té el seu origen en l'antiguitat, ja que es raspava un text de pergami per escriure-hi en un altre de nou. Com que l'original no arribava a esborrar-se del tot, es creava un solapament. Aquest procés de reciclatge es va deixar de fer quan l'ús del paper es va expandir per tota Europa. El concepte de palimpsest també s'utilitza en arqueologia quan hi ha una sèrie de vestigis que han quedat sobreposats en un mateix estrat a causa del temps transcorregut (Ponce, 2019).



(Fig. 3) Eduardo Cardozo, detall de l'estudi de l'artista a Montevideo, 2024.

Aquesta reflexió pot recordar al treball de les artistes Patrícia Gómez i M. Jesús González, les quals, en els seus projectes conjunts, acostumen a treballar a partir de parets ruïnoses o de llocs amb fortes identitats i subjectes al pas del temps, de manera que la degradació fa palesa la memòria històrica. De tots els seus projectes cal mencionar «Fins a cota d'afecció», realitzat l'any 2018 a la galeria 6 de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Concretament, aquesta obra plantejava pensar sobre la història de la institució a partir del context social i cultural de la ciutat de València dels darrers trenta anys. Gómez i González reflexionaven sobre el concepte del «cub blanc», que com a dispositiu arquitectònic, els servia per abordar la relació entre interior i exterior. Així, la sala d'exposicions, com a lloc «asèptic i neutralitzat», queda aparentment exclosa del temps exterior. No obstant, a partir de les successives capes que es formen amb petjades i marques que queden ocultes sota el revestiment de les parets pintades, es pot fer una lectura més o menys general del context cultural i artístic de la ciutat (Gómez i González, 2018).

Per les artistes, aquesta «muda de pell» que tenen les sales d'exposicions també es pot considerar en un sentit



(Fig. 4) Patricia Gómez i Mª Jesús González, detall de l'obra *Excavación*, 2018.

ideològic i simbòlic: seria causada pels canvis culturals polítics que esdevenen en estratègies museístiques, orientades per les diferents polítiques culturals de la ciutat. Per tant, el projecte d'intervenció artística d'una de les sales del museu consisteix a extreure la memòria social de les parets a partir d'un procediment pròxim a l'arqueologia, extirpant les capes de pintura que s'han anat aplicant any rere any, per tal de redescobrir, des d'una mirada actual, l'activitat de la institució a partir dels residus expositius.

Així, doncs, es va fer servir un mètode estratigràfic; es va dividir la sala segons els estrats de diferents colors que es van anar trobant a propòsit de les diferents exposicions dels darrers anys. Tot plegat, va consistir en una tasca portada a terme per vuit restauradores. Escalonadament, es van extreure les capes acumulades des del 2018 fins al 1989, una feina molt laboriosa amb què a la fi es van poder comptabilitzar vint-i-un estrats de colors diferents de les cinquanta-set exposicions fetes fins al moment. Tal com deia a l'inici, aquest projecte recorda la muda de la pell, gràcies a les restes que els restauradors han anat extraient de la paret i que han quedat a la vista a la sala d'exposicions, que actuen de residu del projecte i, alhora, són una part de la instal·lació artística *Excavación* (2018) (fig. 4).

Cal afegir que a la sala superior s'hi trobava una instal·lació que, en forma de mapa temporal, es mostra com és una «matriu de Harris», una eina que consisteix en un diagrama que fan servir els arqueòlegs per descriure el que han anat trobant després d'una excavació per tal d'ordenar les troballes i successos cronològicament. Així, les artistes aplicaven aquesta metodologia a partir de diferents documents que el museu ha guardat des de la primera exposició fins a l'última.

Aquesta idea de la tripa, del que resta del procés, també podria ser interpretada en l'obra *Pinturización* (2023) de Luis Bisbe. En aquesta obra, l'artista també presenta la primera fase d'una paret de pladur acabada de construir. Concretament, Bisbe mostra un fragment de tres plaques industrials de guix amb pintura blanca entre les juntes. La imatge que es produeix en el quadre evoca formes planes i geomètriques similars a les de certes obres abstractes i constructivistes de Mondrian o Rothko. Si bé el gest conceptual de Bisbe no compliria necessàriament amb la consideració del que he anomenat residu artístic no intencionat —atès que no provindria de la producció artística—, l'operació s'assembla al procés de Cardozo, perquè manifesta aspectes que *a priori* no tenen qualitat artística, tenen a veure amb característiques residuals de l'arquitect-



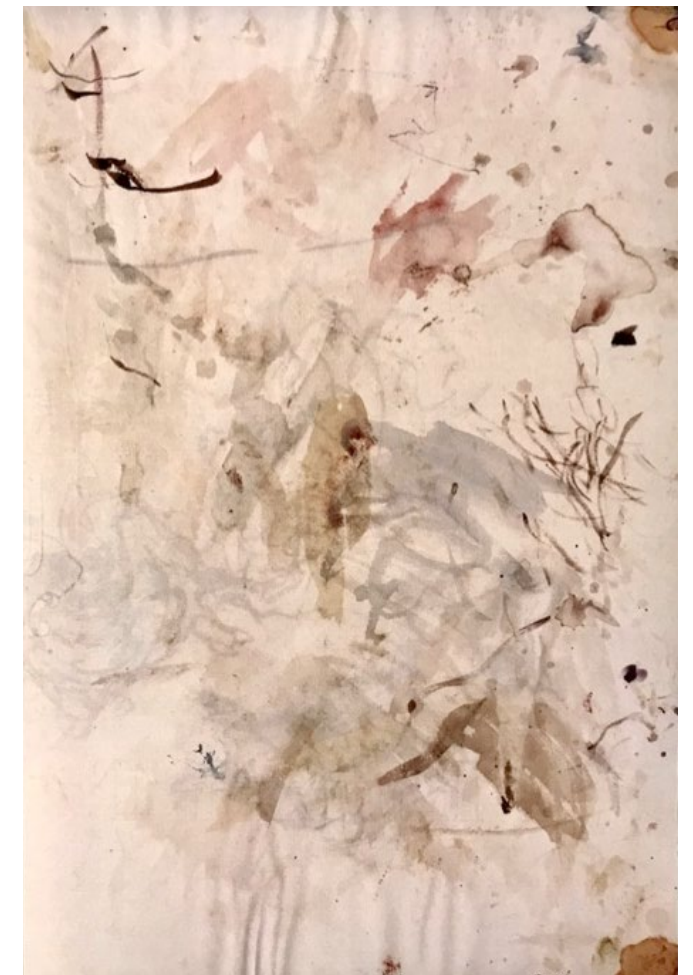
(Fig. 5) Pablo Tomek, *Schlass*, 2022.

tura i es pot considerar una obra casual gràcies a les inusitades composicions de colors i traços. En aquest sentit, l'artista Pablo Tomek anomena *proposicions de pintura* a aquest tipus de marques urbanes, residus i rastres pictòrics que troba pels carrers de París (Tomek, s. d., citat a Ruttkowski;68, 2022).

L'obra de Bisbe, doncs, seria un posicionament conceptual semblant al que l'artista Tomek crea amb la seva sèrie de pintures anomenades *Schlass* (2022). En aquestes obres, Tomek s'apropia dels dibuixos que es generen de manera aleatòria en les juntes de les parets de pladur per elaborar noves composicions formals. Ho fa jugant amb el color i la línia geomètrica, que pinta amb una espàtula i guix, com a eines i materials arquetípics de la construcció (fig. 5). La relació que suggereixo entre l'obra de Bisbe i la de Tomek té a veure amb l'interès per tot allò que esdevé seductor de l'entorn de l'artista, però també per aquelles marques residuals que hi podem trobar, que sense ser intencionadament artístiques, poden servir com a elements de creació.

Tornant estrictament a les possibilitats artístiques que poden oferir aquells residus no intencionats provinents de la pràctica artística, el projecte *Croquis inconcret* d'Èlia Llach, exposat al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2020, tractava la idea del croquis o esbós amb traces de dibuix neutres. Per a l'elaboració del projecte, l'artista partia d'uns dibuixos inusuals del pintor Marià Fortuny, datats de mitjans del s. XIX i extrets del gabinet de dibuixos i gravats del museu (fig. 6).

Aquests dibuixos, catalogats com a «croquis inconcrets», que són difícils d'identificar, s'anomenen així perquè no són part de la producció fonamental de l'artista, sinó més aviat es poden entendre com a residus del seu procés de creació, i alguns d'ells s'acostumen a trobar al dors del paper o en suports inusuals com és el cas:



(Fig. 6) Marià Fortuny, dibuix del quadern de notes *Croquis inconcret*, s. d.

Els tenim com a dibuixos fets a partir de traspassos de tinta, escenes imperfectes, fragments d'imatges o traços vagues com en aquest cas. Fortuny els havia realitzat gràcies als diferents exercicis automàtics de traç que li servien per exercitar la mà (Departament de Restauració i Conservació del MNAC, 2020, citat a Llach, 2020).

Aquests dibuixos, vestigis de la praxi,⁴ remetent a una imatge abstracta semblant als acabats de les obres *tachistes*, en què el gest primigeni sembla ser el factor més important de l'obra. Aquest dibuix de Fortuny motiva Llach a repensar com entenem el dibuix, el qual ella mateixa porta a la pràctica per mitjà de la idea dels traços vagues. En definitiva, Llach s'inspira en aquests dibuixos, entesos com a exercicis preparatoris, per buscar connexions amb les seves inquietuds artístiques vers la gestualitat del dibuix i la inconsciència de l'acte creatiu (fig. 7).

⁴ Per Pere Salabert (1985) els vestigis poden ser efectes d'una pràctica artística, que es fan presents gràcies al seu rastre, i que en el cas de Fortuny, es manifesten en forma de traços vagues.

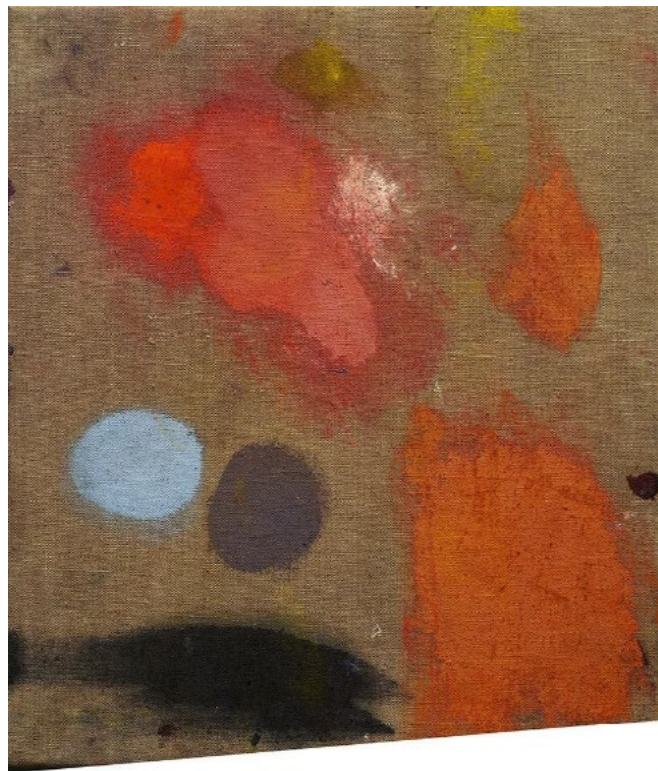


(Fig. 7) Èlia Llach, *Croquis inconcret*, 2020.

L'obra de Llach estava formada per quatre dibuixos de gran format i ocupava gran part de la sala d'exposicions amb la intenció d'extrapolar el seu interès per aquells fets artístics anòmals que, en ser desvelats, poden comportar l'exteriorització d'un món personal i enigmàtic.⁵ La mostra també s'acompanyava de textos del llibre *Claros del bosque* (1977) de María Zambrano, del qual Llach destaca la visió de la filòsofa que considera que tot és revelació si és acollit en estat naixent (citat a Llach, 2020).

Aquest impuls per revelar l'invisible en el procés creatiu també es troba en elements com la paleta de pintura, que, un cop utilitzada per barrejar colors, es pot convertir en una peça visual amb valor propi. Existeix una fascinació per les paletes amb pintura seca. Més enllà del seu caràcter fetixista, la seva contemplació també pot transmetre una imatge abstracta, un cúmul informe de pintura i una distribució més o menys aleatòria. Són ben conegudes les paletes de Vincent van Gogh (exposada al Van Gogh Museum), o la paleta de Picasso (exposada també al Museu Picasso de Barcelona), catalogades fins i tot com si fossin obres pròpies dels autors. Per exemple, pel fotògraf i antropòleg Matthias Schaller, aquesta eina de treball és un «retrat inconscient de l'artista» perquè en aquest element es pot conèixer i reconèixer el creador (Artribune, s. d.). La seva obra *Il capolavoro* (2007-2022) consisteix en una sèrie de fotografies fetes a diferents paletes d'artistes com Cy Twombly, van Gogh, William Turner, Claude Monet, Eduard Manet, Edgar Degas, Francis Bacon i Eugène Delacroix, entre d'altres. Per Schaller, en cada una d'elles hi podem contemplar aspectes característics del procés creatiu que van més enllà de la gamma cromàtica. Processos com la preparació de l'obra, l'aplicació de

⁵ Un exemple del caràcter enigmàtic de l'obra d'art és que diu coses i a la vegada les amaga (Vilar, 2000). Tanmateix, per Theodor Adorno (1980), el caràcter enigmàtic de l'obra d'art rau entre allò que és visible i allò que no es veu o és ocult (citat a Bozal, 1996a).



(Fig. 8) Matthias Schaller, *Palette of Francis Bacon*, 2007.

la pintura, la càrrega de pintura que utilitza, la textura que hi incorpora o la manera de transferir el color al llenç són alguns dels detalls que ens indiquen el tarannà de l'artista i el seu mètode de treball.

Aquest projecte va sorgir arran de les visites que Schaller va fer a l'estudi de Twombly l'any 2007 a Roma i on va veure les similituds formals entre el seu treball i la paleta: la disposició de la pintura en la superfície era molt semblant a la composició abstracta de la taca en les obres (Gallerie d'Italia, 2022). Concretament, l'obra de Schaller consisteix a desmaterialitzar aquest residu, no per mostrar-lo com un *ready-made* fotogràfic, sinó per fer una metàfora de l'art a través de la fotografia. Per la seva visió d'antropòleg, això li serveix per evidenciar el caràcter humà d'aquests elements amb totes les seves manifestacions i per transmetre la veritat de l'art com a un aspecte real i alhora sorprenent (Artribune, s. d.).

De la sèrie de Schaller és rellevant esmentar l'obra *Palette of Francis Bacon* (2007), en la qual mostra com la barreja prèvia de colors està realitzada per Bacon sobre una tela de lli. Tal com s'ha mencionat en el segon capítol, una de les particularitats de la tècnica artística de Bacon és que moltes vegades pintava sobre el lli cru. Això li permetia realitzar traços més toscs amb oli poc diluït amb pinzellades d'experiència accidentada (Julca, 2022). En aquest sentit, és remarcable que hagi fet la barreja sobre un d'aquests suports, ja



(Fig. 9) Enric Farrés Duran, *Conjunt de figures (Tableaux 1456)*, 2017.

que, tot i no haver estat pensat com a obra, el resultat de la barreja de colors crea una imatge que recorda una pintura abstracta (fig. 8). Hem de puntualitzar que Bacon no només feia servir suports de tela per elaborar les barreges de color, sinó també plats i diferents elements que restaven dispersos pel seu estudi.

En una línia similar d'apreciació per aquests residus artístics no intencionats, l'artista Enric Farrés Duran recull les taules de fusta tacades de pintura que els alumnes han utilitzat als tallers de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB), les transforma en elements artístics amb una nova significació i les mostra a l'exposició «Res és meu» (2018) al Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Es tracta d'un conjunt d'obres en què es pot interpretar una certa poètica de l'objecte trobat (i pintat). L'artista retalla aquells fragments que li semblen més suggeridors per presentar-los com a obres acabades en un gest més conceptual que no pas formal. L'operació de Farrés Duran és directa i clara: mostra en forma de *ready-made* tot allò que, des dels residus de la pintura, es produeix de manera atzarosa, i sembla voler posar en dubte la mateixa pràctica de la pintura. La sèrie *Tableaux* (2017) n'és un exemple, tot i que és especialment en l'obra *Conjunt de figures. Tableau 1456* (2017) en la qual l'artista aporta una capa més de significat, tal com explico a continuació.

A finals del segle XIX la indústria francesa de fabricació de marcs dictava tres tipus de proporcions que responien al que s'havia de pintar, i determinava la mesura

com a característica de cada gènere pictòric: paisatge, figura i marina. Aquestes tres proporcions definien els límits del format pictòric i, per tant, la seva estandardització (Galeria Prats Nogueras Blanchard, s. d.). Farrés Duran va fer tallar aquestes mesures en quatre tipus de taulers, i va proposar una invalidació dels típics gèneres pictòrics a partir d'imatges abstractes que no corresponien al motiu que pertocava a la mesura. En aquesta obra, doncs, s'interpreta que l'artista vol mostrar el seu interès, per la qual cosa considero un residu artístic no intencionat, i ho complementa amb una relectura històrica del concepte de quadre (fig. 9).

La mostra «Tot el que fem ho fem per carregar-nos-ho tot» (2019) de l'artista Jordi Mitjà, realitzada a Cultural Rizoma de Celrà, és també un exemple d'apropiació d'aquests elements residuals i produïts per l'atzar. Mitjà articula un discurs artístic entorn del procés de treball processual (un fet que és característic de la seva producció). L'exposició consistia en la instal·lació *Anarxiu diapo* (2019), en què una de les peces era un conjunt de diapositives amb imatges d'obres d'art que hi havia a l'Institut Milà i Fontanals de Barcelona i que, juntament amb alumnes, es van recuperar de l'oblit. El deteriorament del pas del temps va fer que les diapositives esdevinguessin inservibles per explicar i visualitzar les imatges de la història de l'art que contenien. En recuperar aquestes diapositives, Mitjà les recicla per manipular-les amb tinta d'empremta, pintant-les damunt o fent-les servir com a espàtules i pinzells per produir obra. En quedar pintades, aquestes diapositives esdevenen una altra tipologia d'objecte



(Fig. 10) Jordi Mitjà, detall de la instal·lació *Anarxiu diapo*, 2019.

que podem considerar «nou» i ja no són identificables dins del context anterior, fet que permet que configuren un nou arxiu; concretament un *anarxiu*. Per a Rita Andreu (2019), comissària de la mostra, un anarxiu és el treball resultant de la manipulació de l'arxiu original a través d'una organització anàrquica i amb categories inversemblants (citat a Jordi Mitjà, s. d.). Com a resultat, Mitjà va presentar les imatges en forma de conjunt, en el qual es podien percebre diferents taques en els cantells i, en estar apilades, conformaven una sèrie de registres pictòrics i feien visible el que seria un residu artístic generat en el procés de deconstrucció de la imatge. En una de les parets hi havia penjada un mena de cortina (fig. 10) que estava feta per la suma de diferents draps cosits entre ells, els quals, prèviament, s'havien utilitzat per netejar excedents de tinta d'impremta provinents de planxes d'impressió; la mateixa tinta que l'artista va utilitzar per manipular les diapositives (Andreu, 2019 citat a Mitjà, s. d.).

L'artista David Roth utilitza no només draps tacats de pintura, sinó també, paletes, teles i papers diversos que han estat usats com a proves de color. El seu treball configura una investigació pictòrica al voltant de què es pot entendre per pintura en un exercici simultani de deconstrucció i construcció. En la seva última exposició «Bodybuilding» (2024) presentada a la Galeria Alegria d'Hospitalet de Llobregat, l'artista va presentar una instal·lació de quatre cavallets a sobre dels quals hi reposaven tot tipus de residus artístics i obres acabades. La intenció del seu treball és unir el procés i l'obra final en un cúmul d'elements que plegats conformen els objectes escultòrics, que anomena *Brains*. Per tal que l'obra d'art entri en una segona vida en el moment que s'exposa i contingui, alhora, tota la potencialitat artística que té en el taller, mostra els resultats finals juntament amb tota classe d'elements propis del procés; obres inacabades, dibuixos desestimats o fragments de teles trencats que han estat utilitzats com a paletes durant diversos anys i que, en cada exposició, torna a utilitzar, acumulant



(Fig. 11) David Roth, detall de la instal·lació *Brains*, 2024.

successivament els detritus pictòrics (Galeria Alegria, s. d.). Les estructures esdevenen entitats individuals i contenen draps de pintura, tovalloles d'eixugar les mans i fragments utilitzats per cobrir i protegir el terra de la galeria durant la seva residència artística. Tot plegat, són obres que permeten entrar en el món creatiu de Roth sense necessitat de discernir entre procés i obra acabada. Roth considera com a subproductes del seu treball artístic tots aquells elements que han servit com a eines durant el seu procés i que ara, capa sobre capa, es converteixen en l'obra principal i en el resultat final (fig. 11).

L'efecte de fragmentar el material i mostrar-lo en forma d'acumulació pot esdevenir una acció creativa, perquè si es treballa des d'un ordre diferent de l'original, es construeix una nova obra. Aquest és un dels punts de partida de les pintores Martina Manya i Marta Adalid a l'hora de realitzar obres amb la unió de restes i retalls de llenços que els han sobrat. Com que aquests fragments surten d'altres obres, en treuen un profit cosint-los entre ells i creant una sèrie paral·lela a les seves obres principals, que en el cas de Manya anomena *Tòtems* (2024).

Tant una artista com l'altra, realitzen *patchwork* i *collage* amb altres trossos de paper i tela, fent que l'acabat sigui molt semblant en el treball de les dues artistes. Tot i així, el contingut de cada fragment varia, perquè va en funció del que cada una d'elles pinta, és a dir, com que són elements que sorgeixen d'altres obres, els residus reflecteixen el seu origen. Per exemple, l'abstracció pictòrica de Manya aviva una taca més solta, aigualida i expansiva sobre algunes teles crues sense preparació, a diferència de l'obra d'Adalid, en la qual abunden traços de pintura i tècnica seca sobre paper, amb la combinació entre continguts abstractes i dibuixos figuratius (fig. 12).

La unió entre els segments de tela i de paper sembla molt suggeridora, perquè permet crear una complexi-



(Fig. 12) Marta Adalid, s. t., 2024.

tat i singularitat de l'obra amb múltiples possibilitats creatives que ja, de per si, contenen les fraccions. Si bé la majoria són restes o trossos de pintures desestimades (Manya, 2024), això pot acabar generant un interès per fragmentar conscientment el treball i confeccionar el retall del fragment en la mesura que es vol aprofundir en la tècnica. Efectivament, en fer servir aquest residu artístic es busca una composició i una configuració concreta de l'element, perquè no es presenta a manera de *ready-made*, i això moltes vegades obliga a modificar-ne o adaptar-ne algunes parts.

Finalment, en la mostra «El cuerpo habitado» (2023) de Marta Adalid a la Galeria Cruz Bajo de Madrid, l'artista va exposar una sèrie de pintures en les quals indagava sobre el concepte del cos com a mitjà per percebre les sensacions. Segons el contingut de Marta Adalid (2023) titulat *El cuerpo habitado*, consultat en la seva web personal el juny de 2023 però actualment inaccssible, a través del cos podem ser conscients de nosaltres mateixos i del que passa al nostre voltant, un aspecte que recorda l'emoció i l'experiència percebuda al treballar en el taller. I encara, els fets residuals que es produeixen en la pràctica creativa poden generar noves sensacions al voltant de la matèria, sempre que estiguem atents a recollir-les, aprofitar-les i produir-les. Per Adalid (2023), «els papers retallats, els retalls de tela o les línies aïllades, ens inviten a reflexionar sobre els límits i els espais que trobem en els llocs que ocupem».

4.1.2 El residu artístic provocat

Vostè comprèn per què no puc tenir aquí a algú que s'ocupi de netejar els pinzells i els meus instruments? Seria inútil. Em trauria oportunitats.

(Joan Miró, s. d., citat a Vila, 2018, p. 28)

Revisant el tercer capítol, cal recordar que els actuals sistemes de producció se centren a generar mercaderies més peribles per incentivar el consum de noves. En aquest context, és pertinent la reflexió d'Oscar Calavia (2020), que destaca com la producció de residus comuns es converteix en un element estructurant d'aquest model econòmic. Això vol dir que els residus no són només un producte del procés productiu, sinó que influeixen i donen forma a l'economia, impulsant dinàmiques de consum i producció.

Si busquem el paral·lelisme en el món de l'art, el concepte de residu artístic pot també tenir un valor estructural en el procés creatiu. Alguns artistes han demostrat que el que normalment es considera sobrant o residual, pot esdevenir un element central en la seva obra. Això provoca una reavaluació del que s'entén com a «valor» dins de la creació artística, on els residus poden ser vistos com recursos que generen noves possibilitats creatives i significats en comptes de ser simplement descartats.

Tornant al símil de la categorització del *glitch* d'Iman Moradi *et al.* (2009), quan un residu artístic es produeix de manera imprevisible ens assenyalà que no tot el procés artístic està sota el control de l'artista i que, per tant, no podem dominar-lo completament. No obstant, crec que aquest aspecte pot jugar a favor si es permet i es dirigeix. Així, d'acord amb la seva naturalesa metadiscursiva, el residu artístic es pot domesticar: concretament, pot ser provocat perquè es propagui des de la seva pròpia naturalesa.

La idea de provocar el residu artístic premeditadament pot ser molt suggeridora, perquè ens permet crear-lo a voluntat pròpia i no dependre purament del factor accidental i aleatori. Partint de la base que per generar residus artístics hi ha d'haver una continuïtat de treball, caldria crear una metodologia i uns patrons de treball que permetin que emergeixin amb més freqüència o, en definitiva, una tècnica artística que els propiciïn. Per exemple, es podria portar a terme aplicant certes estratègies i patrons per planejar-ne la fortuitat. A més, tal com hem anat veient, el residu artístic gaudeix d'una certa versilitat que permetria el seu desenvolupament en múltiples i gairebé il·limita-

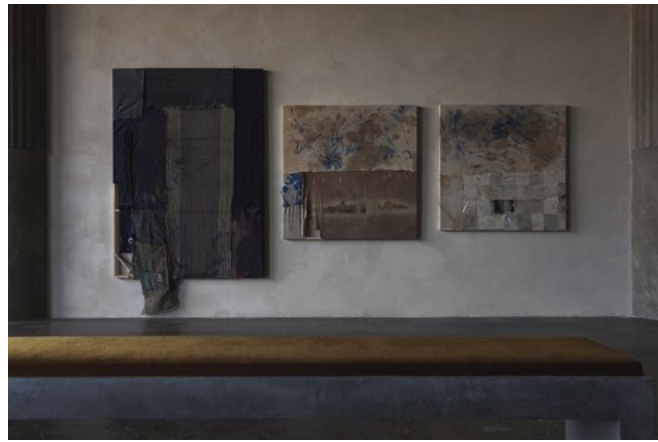
des formes. A continuació veurem una sèrie d'artistes que utilitzen, sobretot, taques de pintura sobrants d'altres produccions per produir més obra.

El drap, com a eina de la pràctica artística, té l'ús d'ei-xugar els pinzells, netejar o esborrar. Les empremtes que en forma de taca queden impregnades en el teixit poden ser interpretades com a petges de l'acció artística. Els artistes que analitzaré utilitzen aquestes marques per abordar el sentit de l'atzar, la casualitat de la creació artística i, de manera poètica, fer visible la imprevisibilitat i la temporalitat del procés de creació.

Interessat en la materialitat i la bellesa d'allò perible, l'artista Armando Mesías fa ús d'aquestes taques accidentals per evocar la metàfora del pas del temps (Plataforma de Arte Contemporáneo, 2023). Utilitza teles antigues i desgastades que obté cercant les deixalleries de ciutats com Madrid, Barcelona, Calí o Los Angeles. Aquests materials d'abandó, que contenen estrips i imperfeccions, no només li serveixen per registrar els fets residuals del procés pictòric, sinó per aportar una patina més d'emotivitat per la seva condició d'element antic.

Per activar aquest procediment, l'artista disposa les teles velles per gairebé tot arreu del seu taller, amb la intenció d'atrapar els esquitxos i els diferents tipus d'accidents que es poden produir a l'hora de realitzar altres obres. Aquesta metodologia permet a l'artista no només registrar els processos residuals, sinó domar-los, perquè el fet de treballar de forma paral·lela diferents obres alimenta el procés artístic i multiplica les possibilitats de desenvolupar l'eventualitat del residu artístic. Les teles es van complementant amb valors que simultàniament es produeixen a partir del propi dia a dia, un procediment que l'artista defineix així: «la major part del meu treball es crea durant diferents etapes, o diferents moments de la meua recerca. Aquests apareixen en un ordre no cronològic» (Mesías, 2022, citat a Waddoups, 2022). Mesías no està interessat en el missatge de l'obra, sinó en el fet que s'hi representa (Plataforma de Arte Contemporáneo, 2023). La casualitat, la fortuitat de la composició i l'imprevist de tot plegat es materialitzen en el propi residu artístic que dissenya de manera intuïtiva.

Un altre aspecte que cal considerar del seu treball és el gust per l'acabat defectuós que denoten les seves obres. En la sèrie *A Power Reverse Ritual* (2023) podem veure com diferents fragments de teles tacades són cosits de manera imprecisa, que això provoca que alguns filaments quedin penjants i descoberts; un fet que produeix una nova narrativa i que, presentats de forma individual, no tindrien (fig. 13). La composició dels teixits, amb rastres de pintura, permet realitzar el que es podria considerar com una multipintura: una convergència d'imatges que esdevenen una sola pintura. En definitiva, el seu treball evidencia allò que



(Fig. 13) Armando Mesías, obres de la sèrie *A Power Reverse Ritual*, 2023.

podria passar desapercebut i que Mesías utilitza com a fons del seu discurs i motiu principal de l'obra.

L'artista Carlos Herraiz executa una pràctica molt semblant, perquè també reflexiona sobre el pas del temps i l'oblit gràcies a teles amb marques de pintura. Des de ben petit que se sent fascinat pel món dels fòssils i la idea dels processos de canvi. Per aquest motiu està interessat en mostrar l'envelliment natural dels materials amb la pràctica de la pintura. En el seu treball artístic utilitza cartrons i teles trobades (moltes d'elles recollides en el seu viatge a Sud-àfrica) que li serveixen com a superfície per atrapar tot tipus de residus del procés (fig. 14). L'acte de recollir objectes trobats pel carrer el combina amb la disciplina de la fotografia, ja que realitza instantànies de parets desgastades per tenir-ne un arxiu; un procés que anomena *arqueologia urbana* (Herraiz, s. d., citat a Vilagran, s. d.).

Per a Herraiz, les teles impregnades de màcules tenen un component poètic, perquè les considera metàfores de les experiències humanes com els somnis, la frustració o els desamors que marquen a les persones (Herraiz, s. d., citat a Vilagran, s. d.). Així, la petja de la vivència artística es materialitza en forma de taca que actua com a símbol del moment, i crea una tensió entre la presència i l'absència: «el resultat és el que queda, més que el que es crea» (Herraiz, 2020, citat a SOMOS, 2020). Perquè el procés actui de manera espontània i es generi aquest resultat, intenta no pensar en res per tal que tot pugui passar d'una forma orgànica i natural, confiant en la «perspicàcia» del procés (Herraiz, s. d., citat a Vilagran, s. d.); una reflexió que ens indica que malgrat que intenti provocar el fet residual, el que busca és que siguin residus artístics en brut. Amb l'esperança d'assolir un resultat desconegut (Herraiz, s. d., citat a Emma, s. d.), l'artista ens invita a pensar sobre allò que ocorre de manera habitual en el treball artístic, atès que «el procés de la pintura és com la memòria, perquè té moltes capes» i, per



(Fig. 14) Carlos Herraiz, *Gonubia*, 2022.

això, «permet parlar en termes d'abstracció» (Herraiz, 2020, citat a SOMOS, 2020). Novament, ens trobem amb un treball que pertany més al món de les sensacions que no pas al del concepte o la raó.

El pintor José Luis Cremades també treballa els paràmetres de l'abstracció, amb una pintura no figurativa, perquè en les imatges que proposa no s'hi percep cap tipus de forma reconeixible. Les obres són fetes a partir de difuminats de color, molt subtils i amb pintura d'oli, amb què aconsegueix donar un acabat molt lluminós i minimalista, i apropar a l'espectador el concepte de contemplació i meditació de l'obra d'art (una línia de treball que contrasta amb el seu interès per aquelles altres obres on utilitza residus artístics). La seva pràctica pictòrica habitual parteix de fer veladures de color, dissipant homogèniament els matisos de color en tot l'espai de la tela sense bastidor. En aquest procés els traços es marquen fora dels límits del suport. La successió de marques sobrants de diferents obres provoca una suma d'empremtes pictòriques de mesures variables i de formes rectangulars en diferents colors. Conscient d'aquest fet, Cremades el concep com a obra artística, perquè l'acumulació de fets residuals dialoga amb el seu treball principal. Per aquest motiu, en moltes de les seves exposicions, ha presentat els dos tipus de treball gairebé de forma conjunta; tanmateix, en algunes col·lectives només ha mostrat la part residual. Un exemple d'això és el cas de la mostra «L'hora del vermut» (2018), una exposició experimental realitzada i gestionada per diferents artistes de València que tenia com a objectiu mostrar noves propostes de pintura contemporània de la ciutat de València (fig. 15).



(Fig. 15) José Luis Cremades, *S/t*, 2023.

Un altra tipologia de residu artístic que genera són les gotes sobrants de l'acció que du a terme i que registra col·locant suports en el terra del seu estudi. En l'exposició col·lectiva «Reflejar la casi nada» (2023), realitzada a la Galeria Luis Adelantado de València, l'artista va mostrar l'obra *S/t* (2023), una tela de 200 x 300 cm en què només hi havien esquitxades i milers de gotes, una imatge que recorda una fotografia de l'espai profund i també podria evocar el seu univers artístic. Al mig de l'obra, es pot apreciar com una part borrosa (talment com una nebulosa) que indicaria el lloc on l'artista trepitjava (fig. 19).

Tot i que la formalització d'aquest tipus d'obra aparentment és diferent a la seva línia central de treball (tot i que no és l'única obra que té d'aquestes característiques), l'artista li dona força importància, perquè, com dèiem, estableix un diàleg amb el procés de treball. Aquests residus són provocats perquè Cremades espera que es produeixin. Clarament, són un reflex de les seves inquietuds sobre la pintura, tal com afirma en el text següent:

La resta del pigment és la base per a la creació de la següent. Una sortida pel romanent, una fuga del material. *Fuga* és sinònim de passió, d'entusiasme. Si tirem «del fil de l'entusiasme», en les reflexions de Didi Huberman, podem rastrejar la necessitat de la imaginació com a emoció que permet el pensament del més enllà del conegut. Si tirem del fil de la pintura [...] rastregem la pulsio d'allò misteriós (Cremades, 2023, citat a Galeria Luis Adelantado, 2023, p. 7).

Finalment, en l'anàlisi del treball de Cremades hem d'afegir que l'excedent de pintura que li queda en el pinzell el diposita en altres teles, emulant taques ac-



(Fig. 16) José Luis Cremades, s. t., 2024.

cidentalment que s'haguessin pogut donar en el procés de construcció d'una sèrie d'obres de petit format (fig. 16).

Una altra artista valenciana que treballa amb els residus provinents de la pintura és la pintora Rebeca Plana. Des d'una marcada influència de la pintura expressionista abstracta, l'artista fa ús d'una pintura ràpida i directa amb la idea de transmetre la màxima emoció possible en un sol traç (Julca, 2022). La improvisació i la immediatesa són el seu principal mètode de treball, perquè li permet manifestar el seu estat d'ànim, del qual el resultat final n'és una constatació. El seu ímpetu la porta a realitzar pinzellades que anomena *trallazos* i que funcionen com una escriptura de sentiments i llibertat, que, alhora, recorden formes cal·ligràfiques (Másdearte, s. d.-b).

Per al galerista Alvaro Alcázar (2020), la recerca artística de Plana busca el fet en brut de la pintura. Per això podem entendre que tot allò que es derivi del procés creatiu, com l'accidentalitat i la fortuïtat del gest, pot ser susceptible d'enriquir el seu llenguatge plàstic i ser acceptat en benefici d'un resultat desitjat. Tal com afirma, «la pintura ha d'estar viva» (Plana, 2024, citat a Torres, 2024b). Així, les esquitxades i els possibles rastres residuals de l'acció pictòrica es converteixen en valors inèdits, que dialoguen amb la gestualitat que s'hi representa.

Conscient d'aquesta conjuntura, l'artista col·loca papers a terra per potenciar i aprofitar tots aquells aspectes que estan fora del seu control més immediat. L'espai d'acció és molt important, tant pel que passa en el llenç com en el seu voltant. Per tal d'explorar els



(Fig. 17) Rebeca Plana, detall del seu estudi a Albalat de la Ribera a València, 2024.

límits de la pintura i que puguin ser expandits, Plana experimenta amb els suports pictòrics fent ús de matalassos i portes. Les grans mesures amb què treballa li permeten fer proliferar la possible accidentalitat del procés de l'obra (fig. 17). Per l'artista, en la pintura abstracta «tot és col·locat de forma conscient, però el resultat sembla ser proposat per ressaltar-ne el que no ho és. Com sempre dic, la pintura és un acte de fe» (Plana, s. d., citat a Másdearte, s.d.-b).

A diferència de l'exemple de Cremades, les obres de Plana, en què hi ha degotejos i altres marques residuals, poden ser enteses com una part més de la construcció de l'obra i no com a resultat de l'experiència artística. Així, els residus artístics són utilitzats com a motiu per una nova obra: en moltes hi pinta a sobre novament. Aquesta metodologia és per a l'artista un motor de treball basat en la relació de causa i conseqüència de l'acte artístic, un fet que encaixa amb les característiques de la residualitat. Aquesta reflexió es podia percebre en les obres de l'exposició «Untdelemn» (2024) realitzada a la Fundació Chirivella Soriano al Palau de Joan de Valeriola de València. El mateix nom de la mostra significa *oli* en romanès. Es tracta, doncs, d'evocar la metàfora de l'oli sagrat de la purificació, que encarnaria el profund significat espiritual en interpretar l'acte de pintar (Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2024).

L'artista Guillermo Pfaff fa ús dels elements propis del mitjà pictòric, com la tela i el bastidor, per reivindicar la pintura i a la vegada qüestionar-la (Galeria Carles Taché, s. d.). La imperfecció i l'espontaneïtat són aspectes fonamentals en la seva obra, perquè li permeten desenvolupar un llenguatge personal basat en formes pures i ambigües (Galeria Ehrhardt Flórez, 2023). En els seus treballs es poden veure elements geomètrics pintats de manera irregular, amb acabats imprecisos, els quals, alguns d'ells, estan fets amb capes esborronades amb algunes parts lleugerament visibles. Les transparències de la tela, els accidents i els «esdeveniments precipitats» (Galeria Ehrhardt Flórez, 2020) són part del seu llenguatge pictòric, que la majoria de les vegades són propiciats per mitjà de l'atzar en el mateix acte pictòric. Pintant amb materials com el lleixiu, destenyeix la tela i aconsegueix donar un ombreig a les figures, que esdevenen volàtils, dinàmiques i indefinides. A tot plegat, sembla que Pfaff vulgui mostrar una falta de tècnica que permeti posar de manifest una pintura més emocional i en brut (Galeria Ehrhardt Flórez, 2020), i que d'aquesta manera, puguin aparèixer residus del procés amb més facilitat.

L'exposició «Pintures catalanes», realitzada l'any 2021 a la Galeria Carles Taché de Barcelona, presentava la seva sèrie *Sampledpainting* (2021): un recull d'obres fetes amb retalls d'altres teles que mostraven formes amb marges retallats irregularment. En algunes pintures, com *Overbo Slap* (2020), hi falten alguns fragments de llenç. Aquest fet pressuposa que, si en altres obres els incorpora, és que està interessat en aquesta relació, tant de sumar com restar trossos, amb la intenció de crear nova obra. Un cop més, aquest joc és el que podem considerar com un fet típic de la metodologia de la residualitat i podria ser un tret important del seu treball, un fet coherent amb la seva investigació sobre l'objecte artístic i les possibilitats de la pintura.

En l'exposició «Sampler» (2024) presentada a la Galeria Carles Taché, l'artista mostra els seus últims treballs, on invita a contemplar el concepte de mescla (Galeria Carles Taché, 2024). Les pintures que contenen fragments provinents d'altres teles fan *collage* amb nous retalls d'altres teles. Aquest aspecte és ben diferent a la ja mencionada obra d'Adalid i Manya, ja que si bé les pintores feien ús de fragments d'obres desestimades o restes sobrants, en el cas de Pfaff mutila els llenços per compondre'n de noves (Galeria Carles Taché, 2024): un procés de destrucció i construcció que origina fragments residuals. Per aquest motiu, considero que aquesta pràctica d'escapçar l'obra, tallant-ne alguns fragments, permet crear elements nous que són susceptibles a ser utilitzats posteriorment. En el cas de Pfaff, el retalls tenen unes formes geomètriques semblants a les que pot arribar a pintar (fig. 18). Per tant, provoca un residu artístic que, quan l'introdueix a l'obra, dinamitzen el seu llenguatge artístic. Finalment, l'autor apunta que les formes que retalla algunes vegades són



(Fig. 18) Guillermo Pfaff, s. t., 2024.

literalment llençades sobre el suport —inclús per mans alienes—, abandonant així la idea d'autoria i jugant de manera experimental amb la composició i l'execució de l'obra, que tant recorda al procediment d'experimentació de Jean Arp (Galeria Ehrhardt Flórez, 2020).

Un altre artista que treballa amb la recombinació de fragments en el seu procés de treball és Guillermo Mora. Segons una publicació en línia, consultada l'agost de 2024 però ara inaccessible, l'artista mencionava que algunes de les seves obres es nodreixen d'elements que hi ha pel seu estudi i restes que l'han acompanyat durant anys (Mora, 2022a). Influenciat per l'obra de Richard Tuttle, entén el concepte de la fragmentació com un mitjà important a tenir en compte, el qual considera característic de la contemporaneïtat.

Després de la gran expansió física i simbòlica de la pintura, tan marcada en el segle xx, als artistes del nostre temps ens correspon reconstruir-la a través dels seus fragments. [...] La pintura està fragmentada, desestructurada, trencada. La meua funció com a artista és analitzar-la a través dels seus fragments des del meu present, per això concebo la meua pintura com un Frankenstein, en què els diferents fragments provinents de diferents camins s'ajunten i comencen a funcionar com a lletres d'un nou alfabet (Mora, 2022b).

Així, per mitjà de la modificació, la unió i la fricció d'alguns aspectes residuals del procés, genera un vocabulari propi que li permet investigar al voltant de la pintura com a concepte escultòric. Per aquest motiu, converteix el fet pictòric en tridimensional, perquè cerca punts intermedis entre la pintura i l'escultura. Per exemple, l'obra *Trampa* (2009) és una acumulació de diferents franges realitzades en la seva formació acadèmica a la universitat. L'artista retalla les parts laterals del llenç i les acobla una a una, formant una única peça vertical. Amb aquesta idea, Mora sembla voler destacar el lateral del llenç, una secció on es

poden observar diverses marques que s'han originat durant la producció de la pintura, com degotejos i pinzellades. L'artista centra l'atenció en aquest contingut, creant una obra escultòrica que, alhora, evoca la tridimensionalitat del quadre.

És important destacar que per a l'artista, la idea del reciclatge està més vinculada a una segona lectura de la resta o de la resquícia, ja que permet la creació de nous símbols i noves temporalitats, en lloc de limitar-se a la reutilització de l'objecte amb l'objectiu de generar un benefici material (Mora, 2022a). Interessat en transmetre la noció del pas del temps, sotmet les obres a processos ràpids de deteriorament de la pintura, un sistema que li permet ser creatiu malmetent l'objecte artístic. És el cas de la sèrie d'obres *Mitad tú, mitad yo* (2013-2021), que consisteixen en obres amb pintura densa que, en assecar-se, sofreixen craquelats molt abruptes. Aquest treball ens indica el seu interès per l'encontre amb el concepte del residu artístic, perquè la deformació de la massa pictòrica i les esquerdes que esdevenen en el seu assecatge són un registre que se celebra com a valor plàstic i escultòric.

Un exemple més actual d'un efecte residual en la seva producció és l'obra *Sí, pero no* (2022). Mora utilitza la tècnica del *décollage* per materialitzar el rastre de l'estrip del paper i així crear un residu artístic per mitjà de l'esquinçament de grans fulls monocroms (fig. 19). Dels fulls, que estan sostinguts a la paret per mitjà de grapes, s'arrenquen algunes zones i es produeixen formes atzaroses. Els fragments que queden són restes de paper amb formes abstractes. Amb aquest gest no només aconsegueix crear formes restant material de l'obra, sinó que aconsegueix contrastar el color del paper amb el de la paret, tot desvelant el mur que el sosté. Acció i reacció se superposen en una mateixa obra, en què l'exercici de crear és equivalent al de destruir per construir. Com a mecànica creativa, aconsegueix una tensió entre el concepte i la matèria, que ell descriu així:

Aquestes peces no serien res sense el procés sostractiu ni les seves restes. Per tant, forma final i restes són parts d'un tot. Una cosa no existiria sense l'altra i ambdues parts són totalment necessàries per entendre el procés i la meua manera d'entendre la plàstica (Mora, 2022b).

Superposició, ocultació, esquinçament i desvetllament són una relació de conceptes que s'estableixen en aquest treball, en el qual es busca provocar l'accident i allò casual. Un procés que té com objectiu articular una obra a partir de les restes que queden de les accions dutes a terme. Un resultat que estèticament és imprevisible i diferent en cada una de les peces que realitza i que ens aproxima a la idea de la fragmentació del residu artístic.



(Fig. 19) Guillermo Mora, *Despintando rojo*, 2023.

4.1.3 El residu artístic eventual

Potser soc molt naïf, però jo crec que hem de picar pedra i això intento de fer cada dia: treballar per veure si se'm revela alguna cosa que encara no he vist, que em sobti, que m'estranyi... Perquè és en allò que és estrany que em reconec.

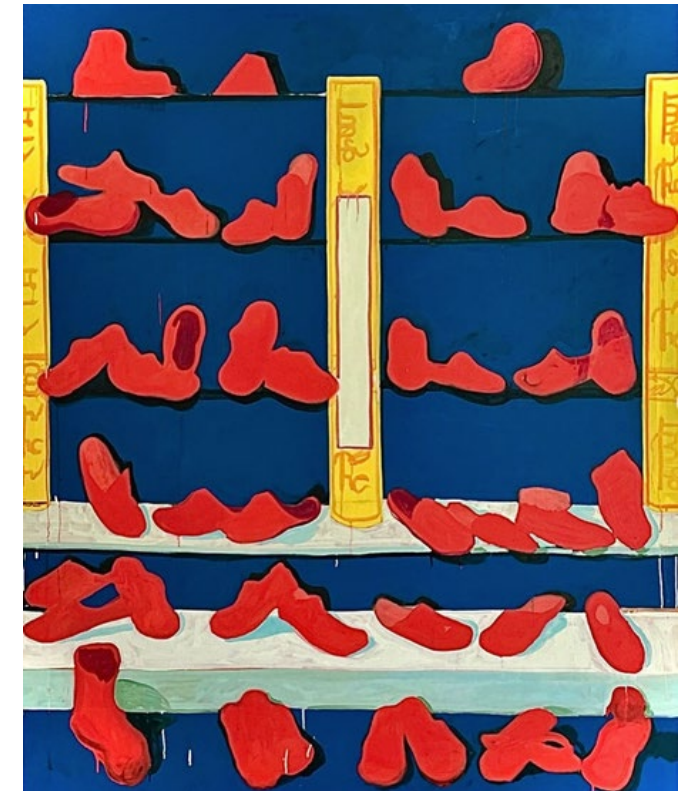
(Antoni Llena, 2021, citat a Serra, 2021)

Fins ara hem vist que els residus artístics poden tenir dues naturaleses: quan es troba en brut i de forma casual, com un drap de pintura tacat, i quan es provoca o es domestica, com aquelles taques en diferents suports que l'artista disposa per tal d'aprofitar-les. No obstant, es pot establir una altra tipologia de residu artístic, perquè, a vegades, el fet residual apareix de manera espontània en el mateix resultat de l'obra, sense ser necessàriament provocat.

He anomenat *residu artístic eventual* aquell aspecte residual de la creació que suposa un descobriment perquè apareix en el propi procés de treball gairebé de forma espontània, aleatòria, sobtada i casual, aparegut en una circumstància incerta i conjectural del procés creatiu. Tot i que aquesta categorització és semblant a la del residu artístic no intencionat, em sembla pertinent fer la diferenciació, atès que un aspecte *eventual* és aquell que està «format sobre alguna cosa incerta o casual» (Institut d'Estudis Catalans, s. d., accepció 1), en aquest cas en la mateixa obra. Així, la definició de residu artístic eventual ens permet atorgar una metonímia a un cert registre del procés artístic en l'obra d'art, com un regalim de pintura, un error o qualsevol fet o traça aparentment no previst que a voltes pot semblar estranya, però atrau per la seva singularitat.

Aquest tipus de residu artístic és generalment visible en el moment que s'esdevé, inclús quan l'obra ja està feta, i s'acaba articulant amb el camp semàntic de l'obra formant part, fins i tot, del llenguatge de l'artista. Es produeix perquè l'esperit artístic permet i accepta introduir els propis aspectes residuals que es van desenvolupant a mesura que el procés avança. Un exemple d'això seria el regalim de pintura que es produeix a causa del vessament de la taca pictòrica, produïda per una pinzellada massa líquida. A continuació, veurem algunes obres en què aquest registre, accidental, es permet i s'accepta com un fet que contribueix a l'expressivitat artística.

En l'obra *Ne pas entrer dans les chaussures* (2021), de Genís de Diego, podem veure com diferents tipus de regalims conviuen amb formes figuratives de traços i



(Fig. 20) Genís de Diego, *Ne pas entrer dans les chaussures*, 2021.

colors molt definits. Si bé en la pintura es poden identificar gairebé trenta-quatre sabates en unes prestatgeries, algunes d'elles perden la seva referència formal i es converteixen en formes anodines. L'obra juga amb la possible ambigüitat de l'objecte i el presenta gairebé com una taca pictòrica vermella en un expositor blau molt contrastat. Els regalims aporten expressivitat a les formes representades i semblen haver estat produïts en la mateixa realització de l'objecte pintat. Aquests fets residuals, fruits del propi acte pictòric, denoten una pintura incompleta o inacabada, i podrien simbolitzar la impossibilitat del control absolut del procés creatiu. Els considero residus eventuals perquè no semblen un fet buscat, sinó un fet incidental de la pròpia acció creativa (fig. 20).

Una altra obra amb referències figuratives que mostra residus eventuals és el treball de Pere Llobera. Les seves obres s'emmarquen, generalment, en la ironia i l'anàlisi metareferencial de l'ofici del pintor, buscant-ne les contradiccions per repensar la mateixa disciplina (Galeria Àngels Barcelona, s. d.). L'obra *Sense títol* (2016) mostra Silvestre, el gat dels populars dibuixos animats de la Warner Bros, que es menja una víctima humana. L'acció es mostra de forma frontal i en un primer pla, en una escena d'una certa violència que, a la vegada, és divertida i estranya. Amb una paleta de matisos de colors apagats, és significatiu assenyalar els regalims negres i allargats que travessen gran part de la figura



(Fig. 21) Pere Llobera, *S/T*, 2016.

protagonista. Aquests residus artístics es poden percebre clarament com un dels acabats de l'obra i no pas com un defecte de control de la pinzellada. Una certa frescor en l'execució de la pinzellada (tan característica de l'obra de Llobera) ens mostra la seva vivència de l'acte pictòric. Al igual que en l'obra de Diego, els residus també ajuden a potenciar el contingut del quadre, perquè aconseguixen expressar el drama de l'escena, malgrat la innocència que transmeten els personatges (fig. 21).

Un residu eventual pot ser un defecte de l'obra, pot destorbar i interferir en la representació del motiu, però quan aquest registre és permès, deixa de ser-ne una alteració per convertir-se en un tret que pot comportar emoció i desig d'expressivitat artística: un residu de l'activitat creativa que conté la memòria del gest i de l'instant de creació.⁶ Segons Salabert (1985) el defecte constitueix una creació autònoma dins de l'obra fruit de l'entropia (que més endavant analitzaré en detall), característiques que es podrien equiparar amb la idea de residu eventual. Possiblement, és per aquest motiu que els artistes l'acceptin com a forma vinculada al seu llenguatge, perquè aporta emotivitat i complexitat respecte allò que es vol transmetre, i significa una certa

⁶A més, la factura que queda en l'obra d'algun aspecte accidental o defectuós del procés de creació il·lustra la manualitat en què és engendrat el residu artístic.

espontaneïtat de l'exercici artístic, posant de manifest les circumstàncies en què es produeix.

Llobera sembla valorar l'aportació d'aquest registre residual no només perquè permet que ocorri, sinó perquè també el representa. Ho veiem en l'obra *El hogar del pintor verdaderamente tradicional* (2018), una pintura que aborda l'ofici de la pintura, i que conté una certa pàtina de sarcasme (fig. 22). En la imatge veiem com una paletina animada (símbol del pintor) es presenta orgullosa a l'entrada d'un cau de ratolí. El pinzell sembla dirigir-se a l'espectador com si ens indiqués que, malgrat el lloc que actualment ocupa en la part baixa de l'habitació, la figura del pintor tradicional es manté i perviu.

De la imatge, en vull destacar els múltiples degotejos, regalims i pinzellades que resten en un primer pla i sobre de la representació de l'escena. Aquests fets pictòrics podrien ser un exemple de la simulació dels residus artístics eventuais, perquè els seus colors no semblen coincidir amb els de la imatge pintada i són afegits a sobre. A més, els regalims semblen provocats, en el sentit que no han aparegut de forma natural com a conseqüència de la realització de la imatge, sinó que s'han aplicat amb posterioritat. Tanmateix, podrien haver-se produït de manera accidental, en el supòsit que deixant l'obra repenjada en una de les parets del seu estudi s'hagués tacat per l'activitat d'altres obres. Però les taques blaves de la part baixa revelen una actitud proactiva davant de la seva elaboració i no pas incidental; a més, alguns regalims semblen haver estat produïts per pressió del pinzell i també mitjançant la tècnica del *dripping*.

Aquests trets que abunden en tota la imatge no només són presents en la part central, sinó també pels laterals del quadre, els quals, en aquest cas, més que gotes o regalims són detritus densos de pintura (possiblement, provinents de les barreges indeterminades de color de la paleta, pel seu color marronós i indeterminat). En tot cas, l'aportació del residu i el seu simulacre intensifiquen el concepte de l'obra, perquè evoquen aspectes pertinents de l'ofici de la pintura: les acumulacions pictòriques. En conclusió, interpreto que aquests elements que resten sobre el pla del fons-figura constitueixen un tret substancial que ajuda a crear una tercera dimensió a l'obra.

Una de les característiques més importants del fet residual és que, com que és visible en l'obra, ens revela part de l'empremta del seu procés de creació. En alguns casos, poden denotar fins i tot un procés inacabat o inconclusiu.⁷ Un fet que es percep

⁷La percepció del procés de treball en l'obra canvia durant l'Alt Renaixement, ja que es comencen a conservar esbossos i obres



(Fig. 22) Pere Llobera, *El hogar del pintor verdaderamente tradicional*, 2018.

amb més vehemència en aquelles taques atzaroses i formes que semblen estar per acabar, ja bé perquè s'intueixen formes incompletes o perquè, entre els camps de color, mantenen fragments del blanc cru de la tela. El gust per l'inacabat també es denota en altres registres, com traços vagues que semblen errors o elements esbossats.

sense acabar. Tot i així, és a partir del segle XIX que aquest fet es reconeixrà com un valor estètic, i fins i tot com una tècnica artística, com és el cas de l'anomenada *non-finito* ('no acabat'). Això es pot veure en algunes obres de l'etapa de maduresa de Michelangelo Buonarroti, com *La Pietà Rondanini* (1564). En aquesta obra se'n mostren dues figures inacabades amb formes imperfectes i rostres deformats, que generen una certa sensació de tenebrositat i que contrasten amb el corpus d'obres anteriors de l'escultor, caracteritzades per un perfeccionisme notable. Tanmateix, no és fins al segle XIX que artistes com Auguste Rodin i Medardo Rosso comencen a explotar aquest procediment, per exemple, deixant visibles les empremtes tàctils del propi modelatge, creant així un efecte en l'obra que fa que sembli inconclusa.

L'artista Pablo Merchante barreja el llenguatge de la figuració amb l'abstracció, per abordar temes com el bodegó, el retrat o el paisatge, amb formes que semblen esquemàtiques. El seu punt de partida són les preguntes universals i filosòfiques, qüestions que es permet plantejar per mitjà de l'ambivalència i l'experimentació del llenguatge pictòric. Com que no preveu un resultat concret, la seva obra es pot definir com a processual, perquè la imatge es va construint a mesura que el treball avança, per aconseguir que l'espectador capti un sentiment estrany en contemplar, per exemple, un retrat semiabstracte.

Merchante sempre està atent al que succeeix durant al seva pràctica (Radio 3, 2023). Per aquest motiu, considera important tot el que es produeix en aquest context i preserva la seva aparició, ja siguin residus derivats de l'acció pictòrica o residus provocats intencionadament. Tal com ell mateix assenyala, intenta treballar aspectes que sap que no domina per tal que apareguin circumstàncies inesperades (Merchante, 2016, citat a Hoyesarte, 2016). En les seves pintures es poden percebre línies, taques, degoteigs, fragments



(Fig. 23) Pablo Merchante, *Negro piano. Amor*, 2023.

del color de la tela, correccions, veladures, formes sense acabar, etc. En definitiva, tot un conjunt de recursos pictòrics que defineix com a «aspectes il·legibles de l'obra» (Merchante, s. d., citat a Río & Meñaka, s.d.), i que aconsegueix mantenir en la tela, per exemple, en els marges blancs que crea. A més, així la pintura no queda limitada pels límits de la forma del llenç. És en aquest marc blanc on es poden observar diferents tipus de residus artístics, com empremtes dactilars, degotejos, traços fora dels marges i altres taques accidentals, que denoten una «brutícia pictòrica» com si es tractés d'un treball inacabat (fig. 23).

En algunes obres veiem com l'artista cerca deixar visibles els primers passos en la construcció de l'obra, com per exemple, dibuixos del plantejament de l'obra o una primera capa de pintura molt diluïda. També es poden veure altres passos que ha dut a terme des de l'inici, com esborrades i palimpsests de taques de color: registres que finalment esdevenen acabats finals de l'obra i que aconsegueixen coagular la imatge a partir d'altres fragments completament acabats.

L'obra de Merchante és imprevisible gràcies a la combinació de tots els factors que poden afectar en el seu procés de construcció. Per mitjà de l'ocultació i el desvetllament d'aquests registres, juga amb ells per acabar articulant una imatge final. L'artista barreja tècniques com l'oli, l'esprai, les ceres i altres tècniques

seques, i això és, en part, la causa d'aquest procés serendípic, és a dir, que sembla trobar-se amb allò que en un principi no buscava. En definitiva, l'acabat final és indeterminat i sembla incomplet; no obstant, el llenguatge pictòric que el permet se'ns revela de forma molt personal, com si es tractés d'una tècnica pròpia.

4.2

La mecànica de la residualitat

Mentre pinto un quadre es genera un context, es taquen les parets, netejo els pinzells i les meves mans, és com si el món s'anés entonant d'una atmosfera més enllà de la tela.

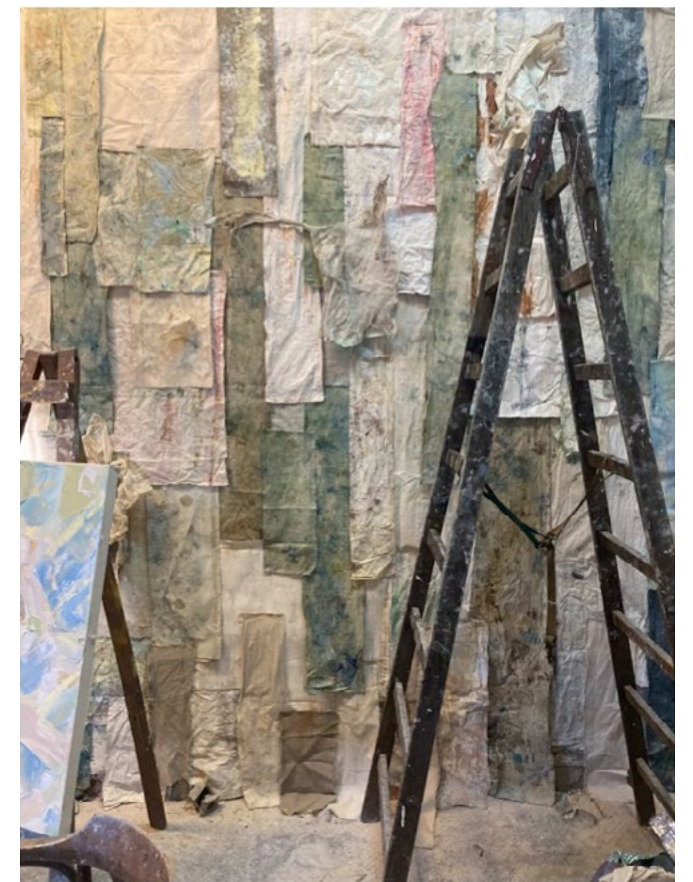
(Eduardo Cardozo, comunicació personal, 31 de juliol de 2024)

Les diferents classificacions del residu artístic que he proposat no només poden servir per discernir entre les seves diferents naturaleses artístiques, sinó que indiquen la funcionalitat que poden tenir. Per tant, els diferents residus artístics mencionats poden ser reincorporats o usats en benefici de l'artista, ja sigui per transmetre un missatge concret o enriquir el mateix procés artístic. Com a metàfora i basant-me en el títol de la mostra «L'adob que fecunda la terra. Antoni Tàpies (1958-1988)» analitzada en el segon capítol, sobre l'ús que el pintor català feia dels residus, es podria dir que el residu artístic pot ser també l'adob del llenguatge artístic.

La connexió entre els aspectes residuals que emergeixen de manera natural i aquells altres que són creats expressament ens fa pensar en una dinàmica de treball que s'enriqueix mútuament: una relació que es podria vincular amb el binomi causa/efecte. Per exemple, si observem el procés de treball de Cardozo d'una de les seves últimes obres compliria perfectament aquestes característiques (fig. 24).

Es tracta d'un *collage* de grans dimensions que està fet de diferents teles. L'artista afirma que són fragments que han anat quedant en el taller, la majoria d'elles utilitzades per netejar els pinzells i les mans quan treballa amb pintura a l'oli (Cardozo, comunicació personal, 30 de juliol de 2024). És, per tant, un clar exemple del procés de la residualitat.

Es proposa utilitzar el terme *residualitat* a una mecànica de funcionament creativa que tindria a veure amb el sentit de l'aparició del residu artístic i el seu aprofitament en el mateix procés creatiu que es troba. Basant-me en la idea de Richard Sennett (2009) sobre l'enfocament artesanal de l'acció creativa, aquesta idea constata que es configura —i a la vegada es pensa— a partir de les resquícies produïdes en el fet creatiu, ja siguin de forma material (com un retall de paper) o de forma conceptual (un error). L'alea-



(Fig. 24) Eduardo Cardozo, detall de l'estudi de l'artista amb una obra en procés de creació, 2024.

torietat, la deriva artística i l'experimentació serien les característiques que ajudarien a entendre la seva dinàmica d'actuació.

Sense entrar en el terreny de la psicologia, hem de dir que aquesta terminologia es nodreix d'algunes idees de la Gestalt, perquè el residu artístic, en tant que unitat perceptiva, s'organitza en una estructura global i concreta i, per tant, el que investigo és com funciona semànticament en el procés creatiu. D'acord amb Arnheim (1980), no es pot entendre una organització si no s'entenen les relacions entre els elements; així, pel que fa a aquesta recerca, em sembla oportú investigar-lo de la manera més detallada possible. Considerant que el fenomen de la residualitat és característic de la pràctica de l'art, cal dir que el plantejament que faig no pretén ser un model exacte i concloent, perquè una estandardització del procés creatiu n'invalidaria l'essència i l'esperit artístic. Cada artista treballa segons les seves pròpies lògiques internes i utilitza el residu en la seva obra de múltiples i inimaginables maneres. Així, d'entrada, perquè un residu artístic es pugui adscriure a una obra, exigeix un judici sobre si l'element contribueix a l'expressió que es busca i, per tant, si pot ajudar o no a comunicar el missatge. Això ho determinaria la facultat de l'artista per atorgar-li emoció i sentiment, però dependrà també de factors

com el caràcter, la imaginació, l'habilitat pròpia de cadascú, les preferències tradicionals, adoctrinaments, necessitats personals, el sentit del perceptual, les contradiccions i les influències socials, entre molts altres.

L'explicació teòrica d'aquesta metodologia comporta una certa complexitat al darrere de l'ús i desenvolupament del residu artístic. Present a la idea d'Andrei Tarkovsky (2019), l'obra d'art actua sempre segons unes lleis i una unitat estètica. Per aquest motiu, crec que proposar un model conceptual per a l'objecte d'anàlisi de la investigació pot ajudar a explicitar un procediment que, com es veurà més endavant, s'exemplifica en diferents artistes. D'acord amb Leonard Koren (1994) en la seva reflexió sobre la filosofia estètica del *wabi sabi*, com més punts de suport conceptual i maneres hi hagi de remetre als fonaments d'una concepció estètica, més útil ens pot ser.

La residualitat mostra com els fets residuals poden formar part d'un equilibri dinàmic. Així, es pot entendre aquesta mecànica com un esdeveniment actiu que podria retroalimentar el procés artístic, incentivant la continuïtat de la producció per mitjà de l'aprofitament dels residus artístics,⁸ un procés cognitiu que es proposa com un conjunt d'operacions realitzades en forma més o menys seqüenciada amb l'objectiu de crear un cert ordenament i optimització del procés de creació.⁹

Dins d'aquesta lògica trobem un conjunt de factors com ara la correlació, l'impredecible, la causa-efecte, la incertesa i l'inesperat, els quals constitueixen aquesta funcionalitat que considero complexa perquè, d'acord amb Edgar Morin (1990), una estructura autoorganitzada integra la incertesa, les indeterminacions i els fenòmens aleatoris; una consideració que tindria a veure també amb la teoria del caos, ja que el fet residual pot ser incontrolable i atzarós. A més, perquè es desenvolupi la mecànica de la residualitat hi ha d'haver una pràctica continuada basada en la continuïtat de determinats passos: la producció (raó per la qual s'inicia el conjunt d'operacions i processos) i la praxi o tècnica (d'on emergeixen els fets residuals). A partir del sorgiment del residu artístic (emmarcat en les tres categoritzacions establertes a inici del capítol), el seu ús pot tenir tres derives: ser considerat com un resul-

⁸ Ho podríem sintetitzar dient que els residus artístics són *outputs* del procés de creació i que actuen com a *inputs* de la mecànica de la residualitat.

⁹ L'explicació d'aquest tipus de procés creatiu pot interpel·lar la idea de la «racionalitat intraestètica» (Adorno, s. d., citat a Frau, 2016). Si bé la racionalitat intraestètica es defineix com una dialèctica pròpia d'un procés artístic determinat lligada a l'experimentació artística, la residualitat es podria emmarcar en aquesta definició perquè, talment, obre un potencial a l'artisticitat i permet crear un espai de reflexió.

tat del procés (que més endavant anomenaré *resultat residual*), ser aprofitat per produir una nova obra o ser introduït novament en el mateix procés d'on sorgeix.

Hi ha metodologies que podrien ser més propícies que apareguin fets residuals, com ara la improvisació. La improvisació, com a pulsio viva, ens permet deixar-nos portar pel procés de realització i especular espontàniament sobre diferents possibilitats creatives que fan que s'estableixi un diàleg directe amb la incertesa.¹⁰ Per Luís Tabuenca (2024), tot i que la improvisació pot produir caos, ens fa suggeriments formals i conceptuals inesperats, tot i que caldrà reordenar les possibilitats per saber què ens interessa i què no. De fet, és recurrent a aquest tipus de processos que acabem descartant diferents materials, com notes, apunts, esbossos fallits, que podrien ser materials profitosos per a una futura obra. Tanmateix, és en el caos on poden aparèixer fets estranys i recòndits gràcies a un cert principi de casualitat. Així, doncs, aquesta imprevisibilitat fa que les lleis puguin fluctuar i generin noves esclatxes de significació amb possibles convergències d'idees i atzars que, en un moment donat, revolucionin la percepció per fer de la praxi una forma oberta i expansiva. Tot i així, i tornant a les idees d'Eloi Puig (2004), és important controlar els processos aleatoris que provoquem per tal que no ens desbordin els objectius.

Com més atzar introduïm en el procés, més augmenta l'entropia.¹¹ Segons Arnheim (1980), l'entropia és una mesura del desordre que defineix una organització improbable d'elements, una trobada o sort d'ordres no coordinats. El desordre, doncs, pot provocar molta informació, però per transmetre-la cal ordenar-la. Així, un estat entròpic del procés pot ser fructífer per a fer nous descobriments. L'artista Robert Smithson (1993) ho exemplifica així:

Imagini's una caixa de sorra dividida per la meitat, amb una sorra negra a una banda i sorra blanca a una altra. Tenim a un nen i fem que giri la sorra cent vegades en el sentit horari, fins que la sorra es barregi i

¹⁰ La incertesa és una predicció imperfecta que crea una tensió amb el que s'està fent. Per exemple, error és una acció típica de la incertesa, ja que es produeix per falta d'informació útil. Per a Kathryn Shulz (2015), el problema de deixar-nos portar per la incertesa en l'àmbit artístic és que, quan es fa tan irritant, es pot caure en un cert «nihilisme artístic» o «capacitat negativa».

¹¹ S'entén l'atzar en el procés de creació com una sèrie de relacions aleatòries inesperades que produeixen canvis. Morin (1990) suggereix que perquè l'atzar sigui útil hi ha d'haver trobada entre allò fortuït i una potencialitat organitzadora. Si bé l'artista tendeix a acostar-se a les possibilitats creatives que ofereix l'atzar, el científic tendeix a esquivar-la, tot i que en la ciència, en la teoria determinista, s'ha vist obligat a incorporar l'atzar a partir del concepte de la probabilitat (Puig, 2004).

es comenci a tornar gris; després fem que ocorri en el sentit contrari al de les agulles del rellotge. El resultat no serà la restauració de la divisió original, sinó un major grau de gris i un augment de l'entropia (p. 77).

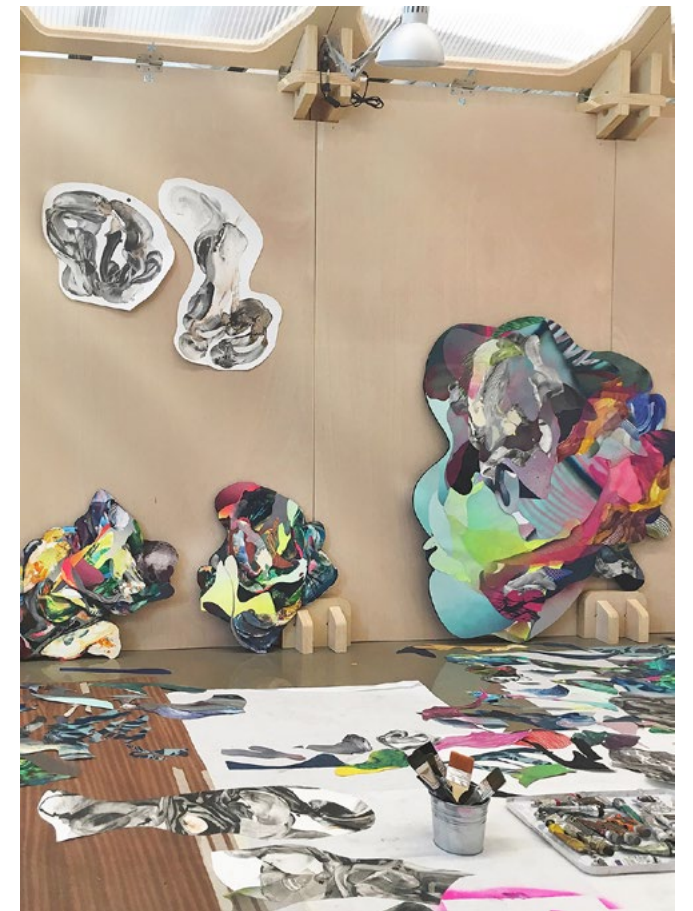
És en aquesta complexitat del procés on s'haurien de situar els residus artístics que com a afectacions, desplaçaments, variacions o pertorbacions del procés, alteren l'habitual ordre del procés de treball i, alhora, comporten un resultat, efecte o circumstància concreta que pot ser percebut com una troballa.

Un exemple actual d'un procés artístic basat en el principi d'entropia és l'obra d'Alicia Martín López. El seu treball, inspirat en la naturalesa, representa el moviment i el canvi constant. Es mou entre la pintura, l'escultura i el *collage*, però són l'accidentalitat pictòrica i la fortuïtat de la taca les que li serveixen per catalitzar estructures més complexes (Galeria Beatriz Pereira, s. d.) que incorporarà en noves obres.

La sèrie de treballs *Entropia* (2018) i *Savage Garden* (2020) són obres que estan fetes amb *collage* de retalls pintats. La realització d'aquest procés parteix de pintar els papers amb formes abstractes i crear tota mena de singularitats de color amb textures, formes i traços purament pictòrics. Un cop secs, en dibuixar les formes mitjançant el retall, l'acumulació d'aquests fragments de paper retallat, la majoria disposats en el terra del taller, propicien un ambient prolífer en el qual el desordre actua com a vertebrador del procés creatiu. Així, la multiplicitat de retalls, tant si són sobrats com si són formes creades, són susceptibles de ser elements de creació.

La imatge final que es produeix és la suma d'acumulacions de fragments que composen formes orgàniques i oníriques. Aquestes figures imaginaries, íntimes i estranyes, semblen orbitar en l'espai i evoquen els estats previs a la indefinició de la forma. El resultat final de l'obra de Martín és impossible de determinar quan la comença, ja que es desenvolupa en funció del context que va generant. Així, les seves peces les podem considerar com a resultats de l'ordre del caos que, a la vegada, ella mateixa provoca a partir de la fragmentació del material (fig. 25).

És conegut que en el procés de creació del *collage* els abundants elements descartats poden esdevenir formes suggeridores per reutilitzar i combinar. En aquest sentit, un exemple actual el podem veure en l'obra de l'artista Regina Giménez. A partir de retalls d'imatges i il·lustracions de llibres de text antics i publicacions obsoletes, en particular publicacions educatives infantils, que l'artista adquireix en mercats de segona mà, aconsegueix trencar amb el seu codi en separar les imatges de les notes explicatives. Això genera una descomposició lingüística que provoca que la infor-



(Fig. 25) Alicia Martín López, detall de l'estudi de la residència artística realitzada a la Tabakalera, s. d.

mació perdi la funció científica i educativa del llibre, i permet que esdevingui un element propi del llenguatge de l'art contemporani (Ana Mas Projects, 2023).

En l'exposició «Més poètic que no pas pedagògic ni practicable» (2023), corealitzada entre la Galeria Ana Mas Projects de Barcelona i la Galeria F2 de Madrid, l'artista proposava un reflexió entorn de la figura d'Àngel Ferrant. L'any 1932 Ferrant havia proposat un nou pla pedagògic per implementar-lo a l'Escola Llotja, el qual consistia en abolir la còpia i la imitació de la realitat a canvi d'atorgar més llibertat creativa a l'estudiant. Els gràfics amb què Ferrant proposava establir el nou mètode de treball són els que Giménez recupera com a eix de la seva mostra. L'atzar i la troballa fortuïta estaven presents en les obres, per tal com l'artista incitava al desordre tot proposant noves imatges basades en noves combinacions de formes i colors.

L'obra més icònica portava el mateix títol de l'exposició, *Més poètic que no pas pedagògic ni practicable* (2023), i estava feta de quatre planxes de ferro de gran format amb diferents elements adherits amb imants, també de ferro i esmaltats. L'obra permetia interactuar amb ella a partir del *collage* de peces metàl·liques que, estant retallades de forma imperfecta amb talls



(Fig. 26) Regina Giménez, sèrie d'obres *Material complementari*, 2023.

irregulars i amb visibles línies de guia de tall fetes amb llapis, plantejava un acabat personal de la tècnica i proposava un espai de joc amb l'espectador.

En les parets del costat hi havia tres obres més que, tot i ser les planxes d'on havia extret les formes de l'obra anterior, s'exposaven com a peces concretes de l'exposició. Aquesta sèrie de quatre obres anomenada *Material complementari* (2023) eren formes rectangulars amb els buits que quedaven després de l'extracció de les peces (fig. 26). Així, la relació entre l'obra principal i aquesta sèrie s'evidenciava no només pels colors, sinó per les formes negatives i positives que s'entreveïen entre una obra i l'altra. Amb *Material complementari*, veiem com Giménez vol presentar a l'espectador un joc de relacions característic del procés de treball, i proposar aquelles formes que podrien esdevenir negatives i sobrants com a obra destacable, evocant la seva capacitat poètica fent-nos veure, de manera inversa, que el descart pot esdevenir també l'obra principal.

Giménez es considera una artista més formalista que no pas conceptual. Per ella, aspectes com fons i figura o continent i contingut han de tenir el mateix protagonisme per esdevenir una obra completa (Giménez, 2020, citat a Maisler, 2020). El cosmos conceptual que presenta es mostra també com un cosmos tèc-

nic i plàstic propi del seu treball. Moltes de les seves obres combinen diferents tècniques artístiques que relacionem amb els residus artístics i la seva formalització. En la següent reflexió de Javier Martín-Jiménez (2023) se'n descriuen alguns exemples:

Algunes peces són similars perquè repeteixen la composició, malgrat que segueixen sent peces úniques perquè es modifica lleugerament el color d'algunes figures o es retallen algunes parts dibuixades. A més, el paper, en ser treballat, es taca. En dibuixar-hi al damunt, s'embruta o esborralla; pintant hi poden caure petites gotes no intencionadament, o aplicant colors amb el pinzell poden sortir-se de la línia o barrejar-se amb altres colors que encara no s'han assecat al paper, la tela o el cartró; o els collages, que inclouen «baves» o retalls no perfectes, esquínos, o restes d'adhesiu. Però Regina Giménez no neteja o esmena aquestes imperfeccions, mai amaga els errors o les petjades del procés, que també són pròpies de l'atzar, molt difícils de controlar. Això també forma part de la seva obra i del joc. Per això el resultat és sempre distint (citat a Ana Mas Projects, 2023).

També, en les obres fetes amb *collage* de paper, l'artista preserva la seva patina antiga, de color groc i marronós, típica dels llibres vells. També es perceben capes



(Fig. 27) Regina Giménez, sèrie d'obres *S/T Material complementari*, 2023.

de pintura rascades, palimpsestos de correccions, colors superposats, fragments sobrants d'altres llibres, errors dels gestos i altres aspectes semblants que, fins i tot, semblen provocats per aportat un efecte plàstic que denoti un deteriorament de la matèria. Per aquest motiu, considero que el procés de la residualitat es desenvolupa de manera significativa en el treball de Giménez, perquè el desenvolupament de l'obra genera fets residuals que incorpora en el seu treball (fig. 27).

Aquest fet creatiu és molt semblant al que l'artista Miquel Ponce va realitzar en l'exposició «Un espacio de construcción» (2021) a la Galeria Blanca Soto de Madrid. L'artista va presentar una sèrie de vint *collages* creats a partir de materials procedents de l'estudi, incloent-hi blocs antics, llibres, cartrons, plàstics pintats amb acrílics, ceres i altres tipus de pintura. Un procés que descriu així:

D'aquesta manera les obres s'anaven configurant de manera progressiva, les restes que anava generant en el mateix procés eren utilitzats en altres collages, a l'igual que totes aquelles marques i imperfeccions derivades del procés, que passaven a formar part de l'obra, per intentar mostrar tot allò que havia succeït durant el seu procés de creació (Ponce, 2021, p. 57)

Així, la sèrie d'obres *Un espacio de construcción* (títol compartit amb el nom de la mostra) ens parla d'un fet constructiu processual basat en la residualitat, perquè, novament, el residu generat es mostra com a resultat. Més endavant tornaré a parlar d'aquest artista per aprofundir en la seva investigació, que se centra en l'anàlisi de la resta com a resultat del seu treball creatiu.

4.2.1 El procés passiu

Negar l'acció de l'entorn i del context espai-temporal suposa negar la casualitat, no només després, sinó abans del fet artístic.

(Juan Buil, s. d., citat a Ferrer Lerín, 2019, p. 47)

S'ha vist que perquè es generi un fet residual, com per exemple un material sobrant, es necessita una acció prèvia que el produeixi. Tot i la obvietat del fet, remetent-me a George Steiner (2002), la importància d'aquest fet podria ser deguda a l'efecte de produir un patró autoimposat, que engendraria un punt de trobada entre la lògica i la poètica de l'acte creatiu. Aquesta idea, assenyalada anteriorment en el segon capítol en l'obra de Duchamp, es pot percebre en artistes contemporanis com Ignasi Aballí. En aquest cas, utilitza aquelles singularitats plàstiques que ocorren com a efecte de l'atzar, produïdes en els diferents processos que activa i que, en gran mesura, pot mostrar com a resultat. Un exemple d'això és deixar en repòs diversos suports (papers, cartrons, teles) en diferents punts estratègics del seu taller, perquè el factor espai-temporal intervingui de manera indeterminada en el treball. Concretament, col·loca els suports en la finestra o a la vora dels llocs de pas perquè es puguin registrar algun tipus d'empremta o marca visual (fig. 28 i 29).

Per aquesta raó, Ignasi Aballí (s. d.) parla de la idea del «deixar fer» com a fet productiu en la creació: un concepte que proposem comparar amb el d'un procés passiu de producció d'obra, perquè, tot i que no es pot accelerar ni alentir el pas del temps, s'està generant un fet artístic sense que hi hagi una acció directa amb el material. En altres paraules, el procés passiu de l'obra d'art es podria definir com aquell procediment que funciona paral·lelament a la realització d'altres obres o activitats que duem a terme.

Des d'aquest enfocament, s'han de destacar les obres *Ventanas* (1993), *Enciclopedia* (1994) o *Historia del arte (diapositives)* (2016), perquè totes elles són dibuixos o pintures produïdes ja sigui fent incidir la llum del sol, la pols o provocant-hi marques i rastres específics de manera inconscient.¹² Per tant, el procés de producció

¹² L'ús de la pols en el treball d'Aballí és molt freqüent, perquè el seu espai de creació és un edifici antic i l'abundància d'aquest element el condició i li suggereix utilitzar-ho com a element plàstic (Aballí, comunicació personal, 15 de novembre de 2019). Tanmateix, l'ús d'aquestes partícules remet al procés de producció de l'obra de Duchamp (*Le Grand Verre*) *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1926), analitzada en el segon capítol, en el qual l'artista francès va considerar aquest element residual com a material infraleu i el va utilitzar com si fos pigment.



(Fig. 28) Elaboració pròpia. Detall del taller d'Ignasi Aballí. La tela que s'observa al lateral esquerre és un exemple de suport que manté en aquest lloc per captar possibles residus artístics, 2020.

és realitzat per inacció física, tot i que cal insistir que perquè hi hagi un fet congruent s'han d'acotar i estudiar prèviament alguns paràmetres, com per exemple determinar a quina hora incideix més el Sol o a quin espai s'acumula més pols, per tal d'activar el procés. Conseqüentment, la passivitat que es produeix en el procés pot provocar una sèrie de fets residuals, com és el cas del desgast del color que provoca la llum.

En l'obra *Historia del arte (diapositives)*, el color de les diapositives es veu alterat i això es considera una forma de producció autònoma i passiva (Aballí, comunicació personal, 15 de novembre de 2019). Així, en l'obra *Ventanas*, la decoloració produïda per l'acció del Sol sobre el cartró altera el material i dona una tonalitat groguenca, fruit de la incidència dels rajos ultraviolats. A través de les rengleres de les finestres del seu estudi, aconsegueix elaborar una composició d'una sèrie de quadrats. En l'obra *Personas* (2000-2015) les marques de les accions són molt evidents. Per dur a terme l'obra, prèviament va establir un marc d'actuació i va activar el procés a partir d'unes primeres petges. Aquestes accions van fer que l'obra evolucionés i s'expandís, ja que va permetre que altres espectadors deixessin la seva marca de sabata, una pràctica que ell anomena «un procés llarg de construcció» (Aballí, comunicació personal, 15 de novembre de 2019). Convé essencialment mencionar que les obres d'Aballí expressen sempre una crítica cap a la productivitat d'allò artístic i, en aquest cas, ho va fer eliminant els límits entre el que es pot fer i el que no en un museu, ja que l'obra *Personas* va ser produïda en una de les sales del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) amb motiu de la seva mostra «0-24 h» (2005-2006). Tot plegat, recorda a la reflexió de Massimo Cova (2016), que les petges en els territoris de la quotidianitat són traces residuals: senyals de conductes humanes representatives, tant de models de vida com de pensament, signes visuals indeliberats propis dels moviments i de



(Fig. 29) Elaboració pròpia. Marques de pintura en una de les teles reposades en el taller d'Ignasi Aballí, 2020.

les interaccions de les persones, que fascinen i inspiren altres artistes per les seves possibilitats plàstiques.

A continuació, es veuran tres exposicions en les quals les empremtes i les traces residuals que es poden trobar en els carrers serveixen com a motiu per elaborar obra, ja sigui agafant-les com a elements discursius, provocant-ne la seva aparició, o bé, fent-ne un simulacre per evidenciar les seves formes expressives.

L'exposició «Mulholland drive» (2019) de l'artista Àlex Marco, que va tenir lloc a la Galeria Luis Adelantado, mostrava una relació d'obres de videoart i pintura. De la mostra vull destacar una sèrie de quadres en els quals apareixen representacions de taques i rastres de marques realitzades amb *skate*.¹³ Originàriament, aquest tipus de marques es poden trobar acumulades en les voreres, parets o angles del mobiliari urbà: espais on els patinadors realitzen els seus trucs i juguen amb l'acrobàcia. És aquest gest de la improvisació que l'artista compara amb la tasca de la pintura en el taller i que Aurélien Le Genissel (2021) descriu així:

¹³ Per l'artista, l'*skate* és una eina que li serveix per divagar en la ciutat i llegir l'entorn d'una altra forma (Alex Marco, 2021, citat a Centro Párraga, 2021).



(Fig. 30) Àlex Marco, *Down in the street*, 2019.

Una exploració del gest, l'acció i el cos que trobem en el circular de l'artista al voltant del seu taller, sempre a l'espera del gest pictòric just. Una narrativa de l'entorn i l'arbitratge que delimita, inclús el que podríem denominar una certa violència del modus. La qüestió no es ja únicament les figures, postures o resultats que sorgeixen del patinar, sinó un tipus de plasticitat del color, de com entendre el context urbà i social, que obre la porta a un plantejament escenogràfic i determinat del gest creador (citat a Centro Párraga, 2021).

Per dur a terme aquesta operació, a diferència d'Aballí, Marco fa ús d'un llenç per convertir el sòl urbà en un espai on poder «pintar patinant», col·locant un llenç horitzontal com a tarima (fig. 30). El refregament de les rodes i la fricció amb el suport propicien les marques i les línies que configuraran el dibuix final. L'acumulació d'aquestes marques fortuïtes és el que dona sentit a les pintures: unes obres que l'artista considera col·laboratives, perquè altres *skaters* han contribuït perquè es produïssin els diferents traços, decisions i experiències de múltiples accions (Marco, 2021, citat a Centro Párraga, 2021). D'aquesta manera, es podria considerar que s'han produït a partir d'un cert procés passiu de construcció de l'obra.

Una altra exposició amb obres fetes amb el residu que deixa la performativitat de l'acció és «La memoria de la tierra» (2024) de Vicent Machí, realitzada al Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat. Machí va presentar una desena d'obres en què el motiu principal del treball era el rastre que havia quedat de refregar els quadres, generalment de gran format, pel terra dels carrers del nucli històric de Gavarda. Amb aquesta acció, l'artista pretenia absorbir, metafòricament, part de la història del poble per mitjà de les marques derivades de l'acció. El resultat estava materialitzat amb brutícia del terra, rastres de pedres i vegetals, i altres traces. En aquest cas, el llenç no només actua de dispositiu per captar les «partícules epidèrmiques de la terra» (Caplliure, 2024, citat a Teira, 2024), sinó que també transforma físicament el paisatge en traces residuals que actuen com a recursos del llenguatge pictòric.

Finalment, i per remarcar com certes marques residuals són susceptibles de ser utilitzades en clau artística, l'exposició «A la sombra oscurece antes» (2022) de l'artista Miguel Marina, realitzada a la Galeria The Goma de Madrid, proposava una sèrie de treballs sobre la idea del paisatge natural. Inspirat en els reflexes,



(Fig. 31) Miguel Marina, *Sin título*, 2021.

els sediments i els elements que es troben en el riu, Marina mostrava una sèrie de pintures en les quals es feia una representació de l'herba, les fulles o el fang, des d'una visió micro que mostrava el detall dels elements. Des del llenguatge pictòric abstracte, es podia contemplar els diferents interessos del pintor per la llum, l'escala i la distància com a conceptes vinculants entre el motiu i l'obra. És aquest interès pels aspectes característics del mitjà pictòric el que el porta a interessar-se pels rastres que es poden percebre fora de l'àmbit artístic: reconeix fixar-se, sobretot, en el recorregut que fa de casa al seu estudi de Madrid (Marina, s. d., citat a Másdearte, s. d.-a).

Si bé la majoria d'obres de l'exposició eren pintures, l'única obra disposada en pla sobre el terra consistia en cinc taulons de fusta plens de traços negres. En aquesta obra, anomenada *Sin título* (2021), que remetia a *Les Raboteurs de parquet* (1875) de Gustave Caillebotte, es podien percebre línies subtils molt semblants a les marques de sabates que es produeixen en els parquets de fusta per refregament, per exemple, en salons de ball o pistes de basquet (fig. 31). Inversament als anteriors exemples d'Aballí, Marco o Machí, aquests aparents rastres no s'havien produït accidentalment, sinó que l'artista els havia dibuixat amb grafit sobre la fusta. Així, l'operació de Marina consistia en apropiat-se i simular fets casuals i jugar amb les seves probables formes.

D'aquesta manera, el tauler exposat en el terra de la sala no partia d'un aparent gest conceptual de presentar, a manera de *ready-made*, un fragment amb marques, sinó que es recreava en aquells registres que, com a recursos, semblen tenir unes propietats plàstiques. L'obra dialogava amb altres pintures exposades en les parets de les sales, on també hi abundaven els traços gestuals, els quals, molts d'ells, aparentment erràtics a causa de la subtilitat amb què estaven fets.

4.2.2 El resultat residual

Segons s'ha vist en alguns exemples anteriors, el fet residual o residu del procés pot ser interpretar com un resultat concret de la recerca de l'artista. Per a Puig (2004) existeix una estètica de la causa-efecte que defineix un resultat de la interactivitat amb el propi procés de creació, i que es basa en l'ús de diferents models de treball amb el fi d'obtenir resultats inesperats. Tanmateix, proposo que el terme *resultat residual* es refereixi al signe deixat per l'acció creativa, considerant aquest residu com un element significatiu que contribueix al sentit de l'obra. En aquest context, el resultat residual no és només un subproducte, sinó que juga un paper fonamental en la interpretació i la comprensió de l'obra mateixa. Per aclarir aquesta idea, cal diferenciar l'ús que un residu podria tenir com a element de creació, ja sigui introduint-lo en el mateix procés de treball o bé per elaborar una nova producció.¹⁴

Existeixen artistes contemporanis que fan dels craquelats o de les fissures de la superfície pictòrica o escultòrica aspectes plàstics de les seves obres. De fet, artistes com Bosco Sodi, Keke Vilabelda i Miquel Ponce provoquen aquests efectes, a partir de diferents procediments tècnics, per presentar-los com a resultats plàstics de les seves investigacions.

L'artista Sodi fa ús d'un recurs gairebé idèntic al *Cretto* de Burri que hem vist anteriorment en el segon capítol, perquè crea pintures i escultures a partir de provocar fissures en el material com a elements compositiu, gràcies a les grans quantitats de capes de pigment pur, adhesiu i fibres naturals. Barrejats els materials i un cop secs, es produeixen esquerdes gruixudes. En una entrevista feta pel Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Màlaga amb motiu de la seva mostra «Ergo sum» (2020), l'autor va afirmar que l'ús d'aquesta gran quantitat de massa li recordava una de les tècniques del pintor Georges Braque, que també emprava serradures barrejades amb pintura a l'oli per donar volum a alguns fragments de les seves pintures. Tot i així, la descoberta del crivellat va derivar d'un accident que va saber aprofitar: un dia qualsevol, en el seu estudi de Mèxic, un pot amb aquesta barreja abundant, per accident, se li va caure sobre el suport;

¹⁴ Morin (1990) interpreta el binomi de causa-efecte com una característica de tot sistema autoorganitzador, perquè «l'efecte tornarà a ser la causa, per retroacció, el producte també serà productor. Cal distingir aquestes nocions i fer-les ajuntar-se en el mateix temps» (p. 110). Si bé la seva reflexió no es dirigeix al procés creatiu sinó a l'explicació del concepte de la complexitat, considero que aquesta reflexió és aplicable a la mecànica de la residualitat que es proposa.

just en aquell moment, l'esperava la seva família per marxar i ho va haver de deixar sense netejar. En tornar al cap de cinc dies, la matèria s'havia assecat amb un acabat molt suggeridor (Sodi, 2020, citat a Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Málaga, 2020).

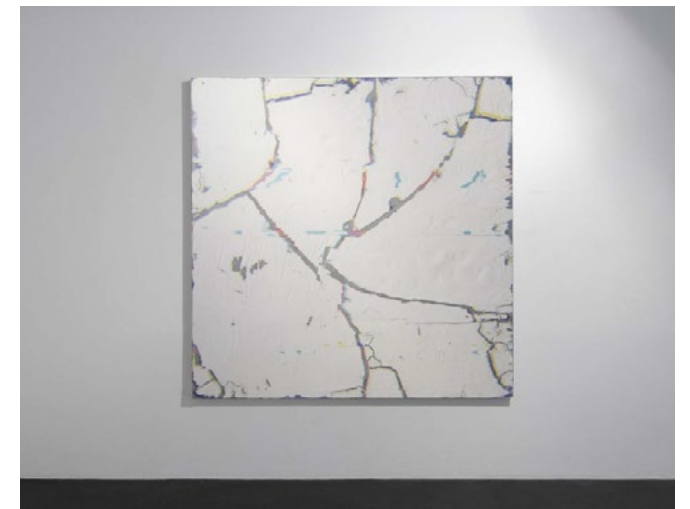
Les fissures en l'obra de Sodi es presenten com a tècnica inconfusible del pintor i, a la fi, el seu efecte sembla ser el mateix missatge de l'obra, ja que per ell el no control, l'accident i l'inesperat són una part molt important en el seu procés.

S'ha de tenir el menor control possible sobre el procés. Les coses es tornen úniques quan hi ha un imprevist, quan són impossibles de repetir. Aspiro que les obres no semblin fetes per un humà sinó part de la naturalesa (Sodi, 2020).

La relació de Sodi amb les matèries primeres sembla, doncs, reflectir l'aparença natural de les coses. Per aquest motiu, no és d'estranyar que estigui influenciat per la filosofia estètica japonesa del *wabi sabi* (Sodi, s. d., citat a Garrido, 2024), un aspecte que com bé apuntàvem en el primer capítol, inclou l'apreciació per les coses mudables, efímeres i imperfectes. Aquesta naturalitat amb què l'artista accepta que la matèria pugui ser afectada i semidestruïda, no es troba només en les seves pintures, sinó també en les seves escultures. Algunes d'aquestes obres, que remetent a pedres, són esferes de gran mesura amb colors terrossos i grans esquerdes.

Inspirat en l'arquitectura i el paisatge urbà, Vilabelda cerca aquells aspectes erosionats i accidentals que de manera quotidiana podem trobar en transitar per les ciutats. A vegades fa servir la tècnica del *frottage* per captar-los i els incorpora a les pintures en forma de *collage*. Tanmateix, fa ús de la fotografia per partir d'imatges arquitectòniques i utilitzar-les com a superfícies per intervenir-hi; n'erosiona la imatge a partir de la pèrdua o destrucció parcial, i provoca un palimpsest pictòric. A més, aquestes imatges són d'edificis en ruïnes, que ell anomena *ruïnes prematures i poètiques del temps* (Vilabelda, s. d.), ja que molts dels edificis representats són estructures en procés de construcció que han quedat abandonades. És un fenomen que, a diferència de la concepció clàssica de la ruïna, es podria definir com a residus arquitectònics de la postmodernitat.

Algunes imatges de construccions urbanes de la sèrie *Brand New Ruins* (2015), produïdes per mitjà de la fotografia, tenen diverses esquitxades dels colors. Aquests regalims i taques que resten sobre la imatge recorden els residus artístics eventuais, tot i que, a diferència dels que hem vist anteriorment, no semblen haver-se produït espontàniament, perquè la imatge del quadre és una fotografia i, per tant, les seves carac-



(Fig. 32) Keke Vilabelda, *XXL04*, 2024.

terístiques indiquen que podria ser realitzat des de la postproducció. Vilabelda anomena *overwrite* o 'sobrescriptura' aquest procés de manipulació de la imatge que no només fa amb la pintura, sinó també rasant i erosionant parcialment la superfície de l'obra, per provocar un nou registre.

Continuant amb l'anàlisi i aproximant-nos al procés de la tècnica del craquelat de la pintura com a resultat residual, la sèrie *Estratos y sedimentos* (2017-2018), tal com diu el títol, parteix dels sediments del seu procés de treball. Si bé el contingut de l'obra continua sent les arquitectures, fa ús de proves i d'altres treballs anteriors que considera producte d'una investigació o memòria d'un procés previ (Barro, 2017, citat a Vilabelda, s. d.). Això demostra que en certa manera, el procés de creació de Vilabelda podria ser pròxim a la mecànica de la residualitat, ja que, efectivament, els residus que genera en la seva producció els utilitza per fer obra nova. Tot i així, el seu interès per l'encontre d'allò que és ruïnós i d'allò que és pictòricament accidental és el que vull posar en èmfasi del seu recent treball.

A la mostra «El espacio de las imágenes» (2024), presentada a la galeria Ponce+Robles de Madrid, s'hi exposaven una sèrie de quadres de gran format en què també es barrejaven la fotografia i una tècnica mixta, en aquest cas feta de ciment i guix. Si bé en totes les peces es podia percebre com la fissura i l'esquerda eren l'element principal de l'obra, es combinava l'evocació de l'accident físic, com per exemple, el solc i la fractura que es podria veure en una paret decrepita, amb la fallada o error digital del *glitch*. Era una combinació aconseguida gràcies a la materialitat de les capes esquerdades de pintura i d'algunes parts llises amb fissures de diferents colors com el blau, el vermell, el groc i el verd, típics del model de color RGB (fig. 32). Amb aquesta diferenciació de models perceptius entre allò que és digital i allò que és físic, i la convergència



(Fig. 33) Miquel Ponce, *Sin título*. 2019.

del mateix concepte, s'aconseguia segons Ponce+Robles (2024) «perforar el temps d'allò representatiu». Segons Carlos Delgado (s. d.), l'artista parteix del concepte de l'*informe*, descrit per Georges Bataille com allò que ens desconcerta perquè es nega a prendre una forma precisa (citat a Rodríguez Gallery, 2023).

Veiem com, a diferència de Sodi, el procés de Vilabelda sembla prendre una forma més transversal, tot i que l'interès per la circumstància de la matèria com a producte de l'atzar sigui el mateix. En ambdós treballs, l'incident visual actua com a estímul primordial de l'obra, que es presenta com un resultat de factors determinats.

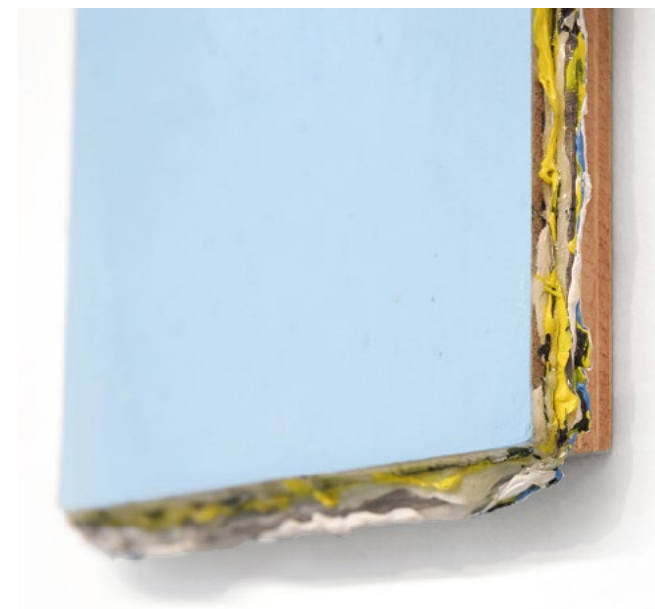
Anteriorment he abordat el *collage* de Miquel Ponce com a exemple d'obra que es nodreix amb el residu que la mateixa tècnica produeix. Entrant en profunditat en el seu pensament artístic, caldria mencionar la seva investigació del treball de final de grau, *Lo que queda. La pintura como residuo* (2019), i el treball final de màster, *El proceso pictórico a partir del resto en un tiempo de precariedad artística i crisis visual* (2021). En el TFM, reflexiona sobre l'interès per la concepció i

aportació del residu que es produeix en el procés pictòric. Així, per l'autor, la imatge (abstracta) que crea és el resultat d'un procés basat en l'aprofitament de diferents tipus de restes, ja sigui les que provenen de l'estudi de creació o les que es produeixen en els processos d'elaboració d'obra (que podem entendre com a residus artístics eventuais).

Igual que Marco, Marina i Machí, l'obra de Ponce forma part d'una generació d'artistes que es nodreix dels rastres urbans com el *graffiti*, els elements gastats i tot tipus de marques accidentals, que li serveixen per evocar motius com l'ocult, l'atzar i l'error. Per aquest motiu, també degrada la superfície pictòrica per mostrar com el desgast pot ser un registre plàstic que suggereix una mirada cap a allò que talment ens passa desapercebut. Tanmateix, alguns dels seus treballs parteixen de construir una escriptura o text per poder-lo destruir i generar restes visuals que descontextualitzin el seu sentit textual. Els elements que queden d'aquesta operació es converteixen en signes gràfics, que esdevenen gairebé taques de pintura. Es tracta d'un procés constructiu que recorda el *décollage* i l'*ultrallettrisme* de Raimond Hains, mencionat en el segon capítol. Ponce executa aquesta operació o ratllant l'obra, o bé creant buits i capes de pintura netes per donar rellevància als residus pictòrics que en resten (fig. 33). Concretament, en tapar les lletres i esborrar-les parcialment, crea un nou pla pictòric per visibilitzar les restes i així destacar la seva importància. Segons l'autor, els diferents processos utilitzats en l'execució de la seva obra converteixen la pintura en una imatge residual (Ponce, 2019).

Tapar i ocultar fragments de l'obra el porta a realitzar altres obres en què, per exemple, reutilitza i recicla treballs anteriors, un procés que el fa pensar sobre com la pintura és més un mitjà que no pas un fi. Afirmar que és quelcom que neix, creix i mor (Ponce, 2019), encara que podríem afegir que, en aquest cas, pot ser quelcom que es transforma i que «reneix», una idea que encaixaria amb el concepte que proposo de residualitat.

Per l'artista la percepció del residu en la pintura és molt més variada: considera que el residu no és només el que queda sobre la superfície, sinó allò que també surt dels marges, com ara acumulacions de pintura o de desbordaments pictòrics en els límits de la tela (Ponce, 2019). L'autor defensa que, en aquest cas, el fet que la pintura sobrant sigui visible en la mateixa obra, li dona més organicitat i imperfecció al resultat i, finalment, li serveix per parlar del mateix procés i del pas del temps. En superposar les pintures amb capes de diferents colors a sobre, la densitat de matèria es va expandint pels marges del suport. Un fet que, a la fi, crea diferents estrats de pintura de diferents colors i es genera una successió de plans pictòrics que només es fan visibles pel residu (fig. 34), a més, l'últim color que



(Fig. 34) Miquel Ponce, detall de l'obra *Sin título*, 2019.

hi incorpora és el blau, perquè és el que s'acostuma a utilitzar a València per tapar els panells publicitaris que seran renovats. Vull recalcar aquesta relació entre el món material i quotidià de la deixalla, que prové de l'entorn de l'artista, i la creació del residu artístic, perquè em sembla fonamental a l'hora d'entendre el motiu pel qual l'artista dona tanta importància al seu procés.

De fet, Ponce (2021) argumenta que l'ús del residu en la pintura està íntimament vinculat a la precarietat de la nostra vida quotidiana, perquè aquesta precarietat ens impulsa a acceptar el canvi i la incertesa. L'entusiasme per les possibilitats que l'art ens ofereix és el que alimenta aquest estat de creativitat i dinamisme, en què el propi mitjà artístic té la capacitat de nodrir-se a si mateix, sense dependre de factors externs. De manera que per a l'artista és fonamental trobar maneres creatives de criticar aquesta situació de precarietat cultural i econòmica.

Exemples addicionals

Els aspectes importants no rau en les imatges, sinó darrere d'elles, just a l'altre costat, on tracta de conduir-nos l'artista.

(Teresa Blanch, 2023, citat a Centre d'Art Tecla Sala, 2023)

Per a José Luís Brea (1989), en la creació artística l'acte de simular alguna cosa o fer-ne un artifici permet conèixer l'estat de les coses, i és quan el coneixes, que pots actuar sobre elles. L'exposició «Perforar el temps. Salvador Juanpere» (2022-2023), de Salvador Juanpere, a cura de Teresa Blanch i presentada al Centre d'Art Tecla Sala, presentava la instal·lació *Puntelli* (2011-2021). Consistia en un conjunt de noranta-cinc peces que reproduïa elements residuals d'unes seixanta-cinc escultures de diferents museus d'Itàlia, França i Espanya, i d'autors com Bernini, Rodin, Blay, Policleto o Canova, mitjançant un gest conceptual: acostar-nos a la historiografia de l'escultura des d'una mirada més actual (fig. 35).

Els *puntelli* (nom amb què s'anomena l'exposició), són elements de suport o punts de recolzament que servien per subjectar certes extremitats de les figures fetes de marbre. Concretament, tenien la funció de subjectar les parts integrants de l'obra escultòrica clàssica que, per la seva fragilitat física, requerien artificis per a ser afermades. L'artista s'apropia d'aquests elements aparentment intranscendents, pel fet d'estar amagats rere l'obra, i des del gest conceptual, es proposa traslladar-los al terreny de l'art contemporani descontextualitzant-ne la seva funció perquè esdevinguin elements estètics autònoms. En posar de manifest aquests elements com a obra, descarta l'objecte que els constituïa i posa de relleu la seva condició residual, recuperant un vestigi del llenguatge escultòric.¹⁵ Blanch (2023) descriu així la intenció de l'artista:

El propòsit ha estat detectar un ampli conjunt d'elements residuals i anòmals en escultures del passat per després confeccionar, una a una durant deu anys al seu taller, tota una arqueologia polimorfa i estranya de rèpliques d'aquestes formes arrencades de l'estatuària antiga. [...] Per l'artista, la sèrie ha anat funcio-

¹⁵ Cal remarcar que el treball de l'artista sempre ha abordat els utilitats de la matèria, les idees i el paper del taller en la creació.



(Fig. 35) Salvador Juanpere, detall de l'obra *Puntelli*, 2023.

nant com una col·lecció de troballes al llarg dels seus viatges, convertint i emmagatzemant al seu taller rares volumetries despreses de cossos (citat a Centre d'Art Tecla Sala, 2023).

Per tot plegat considero que Juanpere al·ludeix a certs elements residuals de l'estètica escultòrica antiga per atorgar-los un protagonisme especial i reubicar-los en el present com a element poètic en un intent de conferir bellesa a les resquícies del relat, fet que, per Blanch (2023), «ens ajuda a rebaixar les expectatives del que creiem conèixer massa bé» (citat a Centre d'Art Tecla Sala, 2023). Cal mencionar que l'exposició també presentava un conjunt de diferents estudis i apunts del procés de creació com a reflexió de la producció de les peces escultòriques.

En la mostra «When the process becomes painting» (2023) de l'artista Juan Olivares, realitzada al Centre del Carme Cultura Contemporània de València (CCCC), es va poder veure un recull d'obres que giraven entorn de diferents fets residuals que poden aparèixer en la pràctica de la pintura. En aquest sentit, plantejava un ventall de possibilitats sobre tot allò imprevist i casuístic del procés de treball, en el qual els residus artístics com ara paletes de pintura, draps usats per la neteja de pinzells, proves de color en cartons i pals tacats de pintura, n'eren el *leitmotiv*.



(Fig. 36) Juan Olivares, obres de la sèrie *Palettes*, 2024.

Una de les reflexions amb què l'autor començava l'exposició era la següent: «m'emociona més tot el que hi ha al voltant de la pintura que no el llenç acabat» (Olivares, s. d., citat a Torres, 2024a). En aquesta idea veiem un interès per dissoldre els límits entre procés i resultat. Així, considerant que el mateix acte pictòric comença amb la preparació d'una capa d'imprimació, l'elecció del suport i la preparació dels colors en la paleta, els descarts i les restes en podrien ser el resultat final (Centre del Carme Cultura Contemporània, 2023).

Per exemple, l'obra *Tríptico en blanco* (2024) consistia en una instal·lació de tres llenços en blanc, un pot de pintura i una cadira tacada de pintura. Amb aquest treball l'artista no només volia mostrar com la capa d'imprimació de la tela —d'aparença imperfecta pels seus acabats irregulars— li serveix com a metàfora de la decisió que l'artista pren davant d'un llenç en blanc, sinó també com un supòsit creatiu, pel fet que la preparació ja és un acte pictòric. Per donar més dimensió poètica a l'obra, davant dels llenços, hi presentava una cadira (amb marques residuals de pintura), símbol de la reflexió de l'artista davant de l'experiència de la creació.

De l'exposició és important ressaltar la sèrie *Palettes* (2017-2024), un conjunt de sis pintures abstractes de grans mesures exposades a la sala principal. Amb una composició i una realització de la taca aparentment descuidada, aquest agrupament d'obres remetia clarament a les possibles composicions que es podrien generar de manera més o menys aleatòria a l'hora de barrejar el color en les paletes. Olivares s'apropiava de l'efecte que pot produir la contemplació de les paletes de pintura amb un conjunt de diferents taques verdes realitzades meticulosament, com si es tractés d'una abstracció lírica (fig. 36).

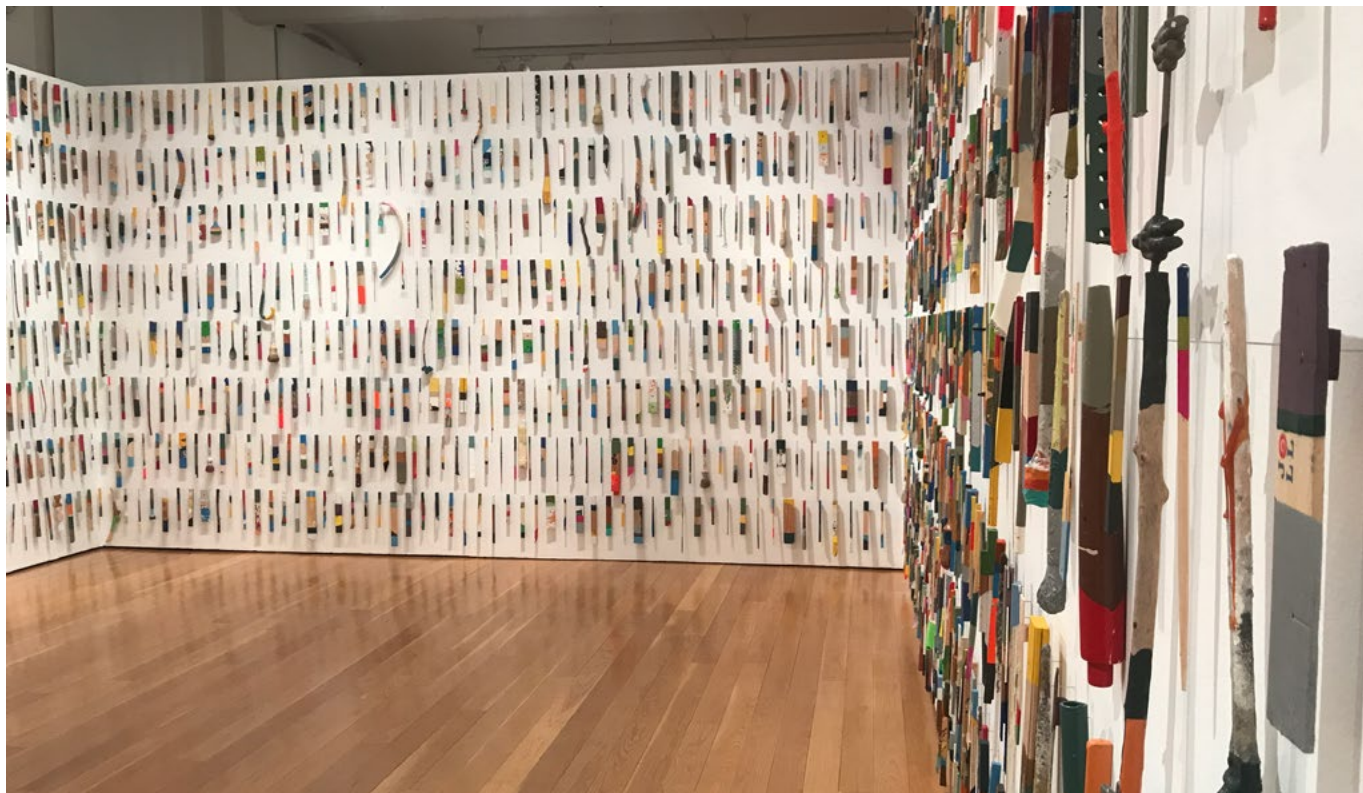
Si bé el temps juga un paper fonamental en tot procés artístic, és en la contemplació del residu artístic que això es fa més palès. D'acord amb la idea de Steiner

(2002) sobre la importància que l'obra remeti a l'experiència del temps en la creació, interpreto que els residus artístics poden contribuir a revivre-la gràcies a la seva tangibilitat. Això es pot percebre en aquelles eines del taller que, tacades de pintura, denoten una pràctica continuada en les quals el temps sembla coagular-s'hi. La mostra d'Olivares també mostrava alguns pinzells i brotxes tacats de pintura, però no semblaven actuar com a objectes escultòrics, sinó més aviat com a elements discursius i complementaris d'altres obres. Les restes de pintura que queden contindrien la memòria temporal del procés de creació.

Centrant-me en les possibilitats plàstiques de diferents eines que s'utilitzen per pintar, vull esmentar les exposicions «La constant indissoluble» (2020) de Jordi Lafon, presentada al Centre d'Art Tecla Sala, i «Camino de vuelta» (2023), un cop més de l'artista Guillermo Mora, realitzada a la Galeria Moisés Pérez de Albéniz de Madrid. Tant en una mostra com l'altra s'aborda la reflexió sobre els materials que resten al voltant del quadre i que, com a mitjans, poden esdevenir artístics quan van més enllà del seu ús funcional.

En el cas de Lafon, la recollida de diferents objectes trobats en les seves caminades i derives per les perifèries porten l'artista a utilitzar-los com a material per a la creació. La singularitat que adquireix un element trobat el fa únic i, en el cas de Lafon, complementari en el terreny artístic. Si bé un pal trobat pot servir com a agitador per mesclar i dissoldre la pintura en el pot, la resta que queda adherida en l'objecte es mostra com una taca plena i compacta de color. És en aquest gest primigeni i guaridor de barrejar la pintura —que Lafon compara amb un *mantra*— i gràcies a l'efecte estètic que produeix el residu sobrant fixat en un pinzell o un bastó, que obté un resultat suggeridor (fig. 37). Lafon es posarà a produir obra a partir de la producció de més de quatre mil bastons pintats, de diferents mesures, tipologies, materials i colors, abstraient-ne la seva funció original: l'eina que serveix per pintar es pinta a si mateixa mostrant-se com a obra i esdevenint «un contenidor de matèria i forma» (Lafon, 2020).

L'operació de Lafon de convertir una eina residual en obra sembla molt pertinent per entendre com el residu artístic pot esdevenir motiu per a la creació, ja que rere aquest gest hi ha una voluntat de fer bells aquests objectes associats al món de la pintura. Així, per Lafon (2020), els objectes ens permeten expressar-nos a través d'ells, i aquí rau la seva importància, en atorgar-los per un moment la consideració d'elements artístics com a tal. La instal·lació dels més de quatre mil pals pintats dona consistència a la idea; de fet, és la primera vegada que l'artista mostra de forma completa l'acumulació d'aquestes peces, ja que anteriorment només els mostrava de forma esporàdica juntament amb altres treballs.



(Fig. 37) Jordi Lafon, detall de l'exposició «La constant indissoluble», 2020.

Finalment, cal dir que pel procés de producció de cada obra, Lafon submergia cada objecte en pintura i, un cop seca, ho repetia diverses vegades solapant diferents capes de colors. En una de les parets de l'exposició es mostraven una sèrie de peces, aparentment secundàries respecte a la instal·lació principal, que contenien una acumulació de regalims de pintura, fruit de l'excedent que havia anat quedant de cada objecte, una prova que Lafon dona una certa importància al residu artístic generat en el procés de producció de l'obra (fig. 38).

Tornant a l'obra de Mora, l'exposició «Camino a la vuelta», realitzada a la galeria Moisés Pérez de Albéniz l'any 2023, exemplifica també les possibilitats expansives de la pintura per transitar cap al terreny de l'escultura, ja que ens mostra les possibilitats plàstiques que ofereixen els materials pictòrics al marge de la seva primera funció. En un dels textos de l'exposició, Mora (2023) afirmava que, mentre estudiava a la Facultat de Belles Arts de Madrid, els seus professors li deien que no convenia que tirés els pinzells que estaven coberts de pintura seca, perquè amb ells es podia seguir treballant igualment. Per exemple, les cerres endurides per la pintura seca mantenien una capacitat per traçar i fer el gest.

Des d'aquest punt de partida, la mostra presentava una sèrie de peces que consistien a inutilitzar els pinzells amb pintura seca per erigir-los com a objec-

tes artístics, una operació molt semblant a la de Lafon, i sobre la qual Mora reflexionava de la següent manera:

M'agrada pensar com aquests utensilis, a través del seu ús i amb el pas del temps, deixaven enrere el seu lloc més virtuós i començaven a funcionar com petites catapultes que traspasaven trossos de pintura de la paleta al llenç. A la vegada, l'acumulació de pintura els convertia en el seu propi suport, en objectes pictòrics autònoms (Mora, 2023; Másdearte, 2023).

Així, a partir de la massa pictòrica solidificada i constituïda per diferents capes de colors, obté una base d'acumulació matèrica suggeridora i atractiva a la vista. Les escultures remeten a l'ambigüitat, tant formalment com conceptualment, ja que es descontextualitza l'originària forma del pinzell i el seu sentit. Els pinzells, com a eines, passen del pla funcional al pla artístic, i aporten una nova narració fent de l'utilitarisme una qüestió simbòlica, que reconsidera la seva finalitat i significació (Mora, 2023).

Convé subratllar que a diferència d'altres casos analitzats, en els tres darrers exemples descrits el concepte de residu artístic és el germen o motiu de la creació, sent representat com una metonímia del concepte i no pas incorporat com element a l'obra d'art. A més, comparteixen la particularitat que l'estri és el catalitzador per reflexionar-hi.

Arran de l'exposició «Tota escultura és susceptible d'esdevenir una eina indeterminada o tota eina indeterminada és susceptible d'esdevenir escultura?» (2022) de Miquel Matas al Museu de la Mediterrània, es va realitzar un debat amb Àngel Canyigueral (col·leccionista d'eines), Guillem Serrahima (investigador) i Jordi Mitjà. Organitzat per Cultural Rizoma, la conversa versava sobre quina funció podrien tenir la ferramentaria i altres utensilis vinculats al món rural i de la ferreteria en la pràctica artística.¹⁶ Mitjà (2022) explicava que, en el seu cas, en intentar buscar allò atzarós i accidental, s'obligava a anar cap a aquells territoris que no controla del tot, i així es forçava a trobar noves possibilitats entorn de la creació. Per aquest motiu, es veia amb la necessitat de fer servir eines que no coneixia abans, d'una forma indeterminada o incorrecta per atènyer resultats inesperats. Fins i tot, podria crear-ne de noves a partir d'altres funcions que hagués pogut descobrir (citat a Canyigueral, Mitjà i Serrahima, 2022).

Aquesta reflexió fa pensar en una obra que va crear l'any 2017 i en d'altres amb un procés semblant, que vaig poder observar quan el vaig visitar al seu taller de Celrà l'any 2021. Concretament, aquesta peça consistia en una composició abstracta feta per d'una sèrie de cremades provocades per les espurnes que produïa un soldador sobre uns papers (fig. 39). A més, Mitjà afirmava que aquests papers havien estat col·locats per a registrar el rastre de les guspies que deixava l'eina a l'hora de soldar una altra escultura, un exemple de com el residu generat per un procés concret serveix per crear-ne un altre a partir d'una acció secundària o procés passiu. Així, amb un estri pel metall aconseguia «pintar» com si es tracés d'un «*dripping* de foc».¹⁷

Una altra exposició en què he pogut veure com l'eina esdevé residu artístic i obra és «R» (2024), de Pol Pintó, a l'Escat Gallery de Barcelona. En la mostra es podia veure una sèrie de llenços pintats per mitjà del rastre que el tiralínes, tacat de pintura, deixa al des-tensar-se, i fixa així una línia recta. Altres obres eren fetes amb pintura d'esprai i ràfegues de pintura, semblant al rastre que deixaria si un pot d'esprai de pintura hagués explotat. En general, en tots els treballs es podia veure una certa «accidentalitat provocada»,

¹⁶ Dels resultats de la conversa es generava un document en forma de transcripció automàtica i digital per mitjà d'un programari. Un cop acabada l'activitat, aquest text s'integrava a l'exposició en curs. En aquest document amb respostes i errors de mecanització, es proposava un espai de reflexió que defensava el dubte i tot allò indeterminat, aspectes que abordava la mostra de Matas (Cultural Rizoma, 2022, citat a Museu de la Mediterrània, 2022).

¹⁷ Aquesta mateixa obra la vaig poder veure completada l'any 2021 a l'exposició «Parar la fresca» a la Bombon Projects, en un espai alternatiu de la galeria al poble Fonteta.



(Fig. 38) Jordi Lafon, s. t., 2020.

sobretot en aquelles fetes de traços amb tiralínes, ja que pel voltant es podien percebre multitud de gotes, com a resultat de l'impacte del cordill en el suport.

Inspirat per les marques accidentals que es poden veure pels carrers, el treball de Pintó se centra a explorar les possibilitats artístiques del rastre que deixen les accions humanes. Pintó porta l'ús del tiralínes, un instrument típic del món de la construcció, al terreny de l'art, per apropiat-se de la seva funció i crear obres minimalistes i austeres. Tanmateix, elabora composicions amb diferents tipus de línia i l'ús constant del cordill produeix que es vagi desgastant. En l'exposició «R» es podia veure un cúmul de cordills desfilats, que, convertits en deixalla de color negre, recordaven un niu de crisàlide penjada del sostre (fig. 40). En anteriors exposicions com «En repetición» (2022), a la Galeria Vangar de Valencia, també va presentar aquests residus com a part d'una instal·lació que acompanyava diferents pintures i que, en aquest cas, formaven una pantalla enmig de la sala d'exposicions, i invitava l'espectador a traspasar-la.

Interessat en produir errors i accidents pictòrics, sembla que Pintó percep aquestes eines desgastades com a fruit d'una estètica concreta, i ho evidenciava acompanyat de les obres amb les que ho ha dut a terme. Tanmateix, es pot considerar que aquests elements esdevenen obra a causa de la singularitat que adquireixen per la degradació derivada de l'acte artístic, produint una forma indeterminada, que es podria equiparar amb la fragmentació de les taques que es pot apreciar en les seves pintures.



(Fig. 39) Jordi Mitjà, *Sense títol*, 2017.

Continuant amb la repetició del gest en el fet creatiu, l'artista Teresa Lanceta (2022) posa de manifest aquest mètode en l'acció de teixir, que entén com un codi binari seqüencial gràcies a la conjunció entre l'ordit i la trama (citat a Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2022). El seu llenguatge travessa l'art del tèxtil i la pintura, ja que es replanteja la idea de l'ornament com a part estructural de l'obra, i se l'apropia per incidir en el fet artístic. Aquesta idea recorda els moviments *supports surfaces* i *pattern painting*, analitzats en el segon capítol. Lanceta crea imatges abstractes de caràcter geomètric, amb influències provinents de l'estètica de les estores orientals, les arts populars i les avantguardes del segle xx.

En l'exposició «Teixir com a codi obert» (2022), coproduïda entre el MACBA i l'IVAM, vam poder veure una mostra retrospectiva de l'artista a partir de disciplines com la pintura, el dibuix, el teixit i el vídeoart. De l'exposició vull ressaltar una instal·lació feta en teles de gran mesura, de la sèrie *Cosidos* (2019-2020), que estaven distribuïdes pel centre de la sala i representaven les parets dels carrers del Raval. Junta-ment amb àudios de diferents veïns del barri, invitava l'espectador a entrar en el context cubà on Lanceta havia treballat aquesta sèrie de teixits (fig. 41).

L'obra de Lanceta ens parla del procés de creació i no pas d'un resultat o missatge concret. La seva prioritat és



(Fig. 40) Pol Pintó, detall de l'exposició «R», 2024.

treballar en favor de la tècnica i no haver de centrar-se en la conceptualització de l'obra, deixant-se portar pel moment de la creació (Marí, 2001). Sense fer cap esbós previ, elabora imatges en què assumeix l'imprevist, perquè per a Lanceta (2022) acceptar l'inesperat és una forma d'aprenentatge d'un codi primigeni (citat a Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Institut Valencià d'Art Modern, 2022). Per a les comissàries Nuria Enguita i Laura Vallés (2022), en el teixit existeix un codi de caràcter universal que compren sabers ancestrals i relats entorn dels temps íntims, la col·lectivitat, la transmissió oral, les ensenyances feministes i la vivència del fet artístic (citat a Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Institut Valencià d'Art Modern, 2022). Per això, Lanceta considera que teixir és un codi obert, perquè pot esdevenir un llenguatge universal, i aprendre'l et permet entrar-hi i utilitzar-lo a la teva manera. Així, aquest codi permet la contribució estètica de les imperfeccions derivades del procés de creació en el teler.

Lanceta treballa sense dibuix previ, talment com fan la majoria de les teixidores del Marroc i d'altres parts del món (contràriament a la praxi dels tapissos espanyols, que són ben coneguts pels cartrons de color que es fan



(Fig. 41) Teresa Lanceta, detall de l'exposició «Teresa Lanceta. Teixir com a codi obert», 2022.

servir com a guia). En no tenir una pauta preliminar de les formes, quan s'ordeixen, poden esdevenir imprecises i les composicions poden ser atzaroses, ja que en el teler no veus l'obra en la seva totalitat, perquè la part produïda es va enrotllant i només es pot visualitzar el fragment que estàs produint (Lanceta, 2022, citat a Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2022). No obstant, no es contemplen «errors», perquè en no estar sotmesa a un dibuix inicial, es poden assumir desviacions de patrons i variacions de les estructures. Tant la línia recta com la del *zig-zag* són els recursos més habituals per crear les estructures que va repetint, en les quals les variacions i els aspectes propis del procés de confecció es fan visibles. Per exemple, la irregularitat en els marges de l'obra i les imprecisions en les formes pures. En l'art del tèxtil fer correccions és més complicat, perquè s'hauria de desfer molta part ja teixida i pot ser molt laboriós i lent, per això afirma que, en comptes de corregir, assumeix els errors de forma positiva i els entén com a elements plàstics que incorpora a noves obres, amb la intenció d'enriquir més el seu llenguatge personal (Lanceta, 2001, citat a Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2001).

Tornant a l'exposició, si ens fixem en les obres de la sèrie *Cosidos* es pot observar que estan compostes de fragments de teles trencades, destruïdes, estrips i pe-

daços de llenços pintats, amb cosits abruptes i molt visibles, que semblen remetre al fet pictòric. Són registres que reconec que són propis del llenguatge de l'artista, ja que l'encreuament entre disciplines ja l'havia treballat anys enrere. En són un exemple la sèrie d'obres *Entreteixides*, *Teixits de pintura* (2000) o *Cruces* (2001), amb obres que consisteixen en teles pintades que estan entrelligades (fig. 42).

Si bé una de les característiques del treball de Lanceta són les seves possibilitats combinatòries, en aquestes sèries cal fer convergir com a mínim dos llenços pintats per poder-los entrelligar, ordint els dos llenços entre ells en una sola trama, per fer-los convergir en una sola imatge. Cal pensar que, per produir el material per «teixir la imatge», l'artista retalla les pintures, un fet que caldria considerar com un procés de residualització de l'obra. En aquest procés, les pintures es descomponen en tires abans de ser reconfigurades per aquesta raó. Vull puntualitzar que aquest procediment pot recordar al *patchwork*, ja que elabora imatges amb les restes de llenços trencats (Lanceta, 2013).

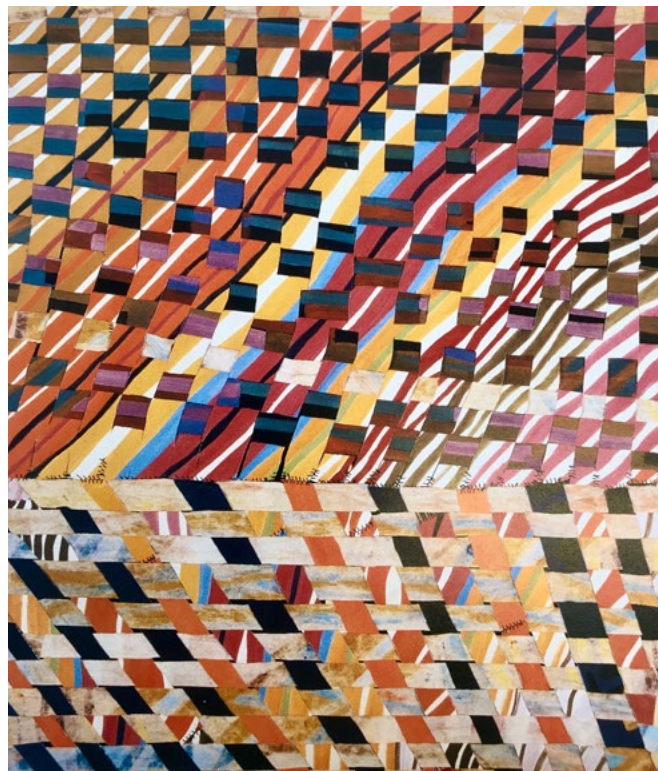
Segons Lanceta (2013), «teixir és una tècnica “hipnòtica” basada en la repetició d'un mateix moviment, els resultats del qual no es perceben d'immediat». En el cas de les pintures cosides, els talls, forats i danys de la

pintura o de la tela es reparen amb pegats i costures, un procés que fa visibles els residus generats durant l'acció creativa. Així, els elements deteriorats no només es restauren, sinó que també es converteixen en part integral de l'obra, aportant un nou significat al resultat final.

Igual que Lanceta, l'artista Isa Servera fa ús de la repetició com a metodologia de treball artístic. Generalment, la seva obra parteix del «temps de l'artista», un concepte que, per a Gisela Chillida (2021), l'artista li permet imaginar altres temporalitats possibles que van més enllà de la noció productiva, i de les quals n'extreu el que nosaltres podríem considerar com el seu residu per desactivar la instrumentalització del temps de l'actual món capitalitzat. Així, Servera no fa ús del temps per ser més productiva, sinó que l'utilitza com a producció en si mateixa: un «fer temps» que materialitza i cristal·litza de diferents maneres, tal com ella argumenta: «Sovint es relaciona el meu treball amb el temps, s'entén com una empremta seva. M'interessa el concepte, però per a mi no és el fi, sinó el suport» (Servera, 2021, citat a Chillida, 2021). D'aquesta manera introdueix la irregularitat i la imperfecció, fruits d'un procés seqüencial, com a valors plàstics de l'obra; en altres paraules, fa del procés mecanitzat una rutina d'execució manual amb l'objectiu de generar errors inherents a aquest tipus de treball. L'interès de Servera pels errors ja es fa evident des dels seus treballs acadèmics de la universitat, com és el cas de l'obra *Errorres de impresión* (2009-2010), en què guardava totes les fotocòpies que quedaven a la copisteria de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. En estar alterades, els atorgava un cert valor com a material artístic, per tal de presentar-les en forma de columna.

Per Servera, l'error li fa entendre el sentit del treball iteratiu, i en això es pot veure l'activació d'un cert procés passiu, perquè incorpora l'error no només acceptant que ocorre, sinó gairebé estimulant l'aparició com a rastre residual i secundari per aconseguir un treball més personal, més pròxim, expressiu i autònom. Tornant a la idea de la temporalitat del procés i convergint amb aquesta col·lateralitat del gest artístic, per l'artista Mladen Stilinović (1978) *fer temps* significa entretenir-se en alguna cosa secundària tot esperant que passi alguna cosa (citat a Chillida, 2021). També sembla l'objectiu de Servera, al qual anomena *segona producció*, que en comparació de la primera, és més personal i atzarosa. El residu que sorgeix d'una altra obra, és obra per ella mateixa (Servera, comunicació personal, 20 de novembre de 2019).

Un exemple en seria l'obra *Diario 36* (2015), una obra constituïda de trenta-set tires de paper horitzontal, emmarcades en un suport, que cada una d'elles representa



(Fig. 42) Teresa Lanceta, *Tejida abstracción*, 2000.

una sessió diària de treball. En cada tira hi ha diferents marques que els llapis de color que ha fet servir han anat deixant en el paper quan s'han guardat després de cada jornada de treball. Per portar-ho a terme, Servera col·loca les tires de paper dins de les capsas dels llapis on els guarda, i aquests, al colpejar subtilment una de les parts laterals de la capsa, van produint rastres molt subtils però visibles, que amb la seva acumulació creen delicats dibuixos abstractes (fig. 43).

Aquesta obra es pot considerar el resultat residual de la producció d'una altra sèrie anomenada *Caixes de color* (2012-2015), la qual consisteix en dibuixos realitzats amb llapis de color, en els quals hi aplica un patró geomètric basat en una escala cromàtica específica. La relació entre els residus generats a partir de *Caixes de color* i l'obra *Diario 36* es pot entendre com una contrapartida productiva entre les dues sèries. En aquest context, la metodologia de repetició i seqüencialitat en la creació de les obres actua com a factor desencadenant que uneix ambdues produccions.

Un altre exemple de residualitat en el seu treball seria l'obra *Mesa de trabajo* (2019) que vam poder veure en la mostra col·lectiva «Our Garden Needs its Flowers» l'any 2019 al Centre d'Art Tecla Sala (fig. 44). En aquest cas, l'artista afirma que és produïda a partir dels «residus de color» (Servera, s. d.) que, en altres paraules, es podrien definir com a marques accidentals (fetes amb retoladors) acumulades en la taula de treball del seu estudi produïdes al llarg d'un any. Per



(Fig. 43) Isa Servera, detall de l'obra *Diario 36*, 2015.

activar aquest procés residual, l'artista cobreix la taula amb un paper i així pot preservar els registres de tota marca generada accidentalment fruit de la realització d'altres sèries d'obres, com *Punt i seguit* (2017-2019). El rastre de les accions, doncs, interessen molt a Servera, tal com ho demostra la quantitat de fulls que, en forma de *displays*, utilitza per captar diferents tipus de fets residuals.

Per Servera, l'ús del residu artístic en el seu treball és gairebé essencial i, en aquest sentit, explicava que partia d'una troballa en el taller, talment com un residu de les tanques publicitàries de Mimmo Rotella (Servera, comunicació personal, 20 de novembre de 2019). En una visita a l'estudi de Servera l'any 2019, vaig poder comprovar com valora potencialment els residus provinents de la seva producció, com la punta de llapis de fusta que va guardant a mesura que se li acaba el color, i que emmagatzema en diferents capsas a l'espera de saber què fer-ne. També ho vaig poder apreciar en un sac ple de paper de document A4 trinxat que guardava, i amb què actualment està realitzant algunes de les seves obres, com ara *Ripunt* (2023), que consisteix en tires trenades amb aquest paper residual. Per fer el trenat utilitza la tècnica de la llata i així tracta el material residual, com si fes cistelles o barrets de palma.

En aquest sentit, el projecte *Llatrar* (2022) de Servera, realitzat en el marc del Cool Days Festival de Mallorca, a cura de Fernando Gómez de la Cuesta, consistia a crear un acte performatiu d'intervenció col·lectiva en una de les cases familiars de l'artista. En la *performance* s'invitava els espectadors a participar en l'acció de llatrar durant una jornada laboral de vuit hores i aprendre així a trenar a mà la fibra de palma, un exercici tradicional de la castelleria de Mallorca. El propòsit de l'artista en organitzar aquest acte era retre homenatge als seus avis i, alhora, a tots els artesans del poble d'Artà. En l'acció, la gent podia compartir un espai de trobada i intercanvi de sabers (tal com reflexionava Lanceta anteriorment) a partir d'un procediment, que si bé no era estrictament tèxtil, hi tenia moltes similituds.

Per la seva banda, en el marc de la *performance*, l'artista també llatrava, encara que amb els documents trinxats que hem mencionat anteriorment, que és un exemple d'ús d'un residu artístic per la realització d'una nova obra. A la vora del balcó, Servera anava confeccionant trenes que queien cap al carrer mesura que es feien llargues. Aquest fet creava un paral·lelisme amb la fragilitat del material susceptible de desaparèixer fàcilment a causa de les inclemències de l'exterior, i amb la tradició de llatrar, que s'ha anat perdent en les noves generacions (Servera, s. d.).



(Fig. 44) Isa Servera, *Mesa de trabajo*, 2019.



(Fig. 45) Isa Servera, anvers de l'obra *Word Documents*, 2022.

Per acabar, es pot mencionar també el projecte *Word Documents* (2022) i així evidenciar la relació entre el residu artístic i l'art tèxtil. Per mitjà de la tècnica dels nusos turcs de catifes, l'artista va teixir la fibra de restes de llana rebutjada d'altres tapissos, tot creant un ordit completament aleatori en què el mateix procés generava un joc de colors i textures. Com un codi únic que recordava alguns treballs de Lanceta en la mostra del MACBA, la peça es mostrava de manera que es feien visibles l'anvers i el revers. Un fet que m'interessa subratllar, perquè aquesta part, en tant que residual de la cara visible, no és freqüent de poder-la veure i, en canvi, fa entenedor el procés de realització, al mateix temps que es mostra com un resultat concret i singular (fig. 45).



5. PRÀCTICA

5.1

Exposició «Derelictes»

5.2

Projecte i exposició

Espacio sustrato

5.2.1 *La Malla visual*

5.2.2 *La Tenda d'acampada*

5.2.3 *El Llac*

5.2.4 *L'Arbre*

5.2.5 *La Muntanya*

5.2.6

Reflexions finals del projecte

5.3

Projecte «Residualitat doctoral»

5.3.1

Producció del paper residual

5.3.2

Reflexions finals del projecte



5. PRÀCTICA

Els treballs que presento a continuació han estat desenvolupats en paral·lel a la construcció i investigació del corpus teòric de la tesi. En concret, he dut a terme obres, projectes i exposicions personals que utilitzo el residu artístic com a element central de creació. Evidentment, el meu treball ha estat estimulat pels aspectes teòrics i metodològics de pensadors i artistes anomenats al llarg del treball. Especialment, en aquest capítol, es fan referències evidents al concepte de residualitat i als seus fonaments, desenvolupats en el quart capítol. En definitiva, aquest corpus d'obra es pot entendre com un conjunt de reflexions al voltant del tema de la investigació. A més, tal com explico a la introducció, la motivació de la tesi ha estat arran de l'interès a conèixer millor les inquietuds que em suscitava la pròpia pràctica artística en relació amb la hipòtesi de la investigació; per tant, la realització d'obra és connatural al conjunt de la investigació.

Així, el que es veurà a continuació és un resum de tres projectes artístics que he realitzat durant els últims cinc anys d'investigació i que es vinculen directament amb el tema de la tesi, juntament amb reflexions i models pràctics a partir de modalitats, procediments i conceptualitzacions específiques. Per tant, no només trobo pertinent explicar els motius i fonaments que m'han portat a realitzar els projectes, sinó també descriure i valorar algunes especificitats dels diferents processos de creació duts a terme, tot explicant l'experiència que ha suposat la seva realització i les diferents conclusions que he pogut recollir.

5.1

Exposició «Derelictes»

Com a punt de partida, vull comentar la meua exposició «*Derelictes*», que va tenir lloc a la Fundació Arranz-Bravo, d'Hospitalet de Llobregat, del 25 de novembre de 2021 al 13 de febrer de 2022, a cura de Joan Vila Boix.

Durant els anys de màster, la conceptualització del residu artístic es va convertir en el nucli central del meu treball. Va ser un període en què vaig crear obres que posaven de manifest els residus del procés en estat brut, sense gairebé articular-los en una semàntica definida. L'exposició va ser una oportunitat per mostrar aquestes obres i veure-les en conjunt. Tot i així, tant en Joan Vila Boix, Albert Mercadé, director artístic de la fundació, i Eduard Arranz-Bravo, van seleccionar especialment aquells treballs que reflectien la metàfora del «derelictes de la pràctica artística», que poèticament es pot entendre com el que queda abandonat a l'estudi de l'artista i, alhora, roman «enfonsat» i latent en l'espai de creació. Es pot dir doncs, que aquest primer projecte artístic de la tesi serveix de pont entre la investigació artística que havia iniciat en el màster i els inicis de recerca doctoral (fig. 1).

Al catàleg de l'exposició, Vila Boix (2021) explica que no només es volia posar l'accent en la potencialitat creativa dels residus de la producció artística, sinó també en mostrar-los com a elements que han naufragat en el procés sense formar part d'un resultat i que han estat rescatats per oferir-los una nova mirada

Com a arqueòlegs en un mar, veiem objectes que han pogut ser art però són residus. Alhora que en ells hi veiem la remora d'allò que podrien haver arribat a ser. Per això són derelictes, són objectes que són expulsats de l'estudi de l'artista i exposats, com trossos de fusta en una platja d'un mar fred. [...] L'art té un punt de mirall. Com el mar, el cel o els núvols, ens hi projectem per trobar-hi allò que no podem dir, fer o comprendre, alhora que ens serveix de metàfora per fer-nos entendre. Llavors, aquest art, com el mar, el cel o els núvols esdevé un territori comú. Un lloc que ens fa humans, ja que ens posa en relació amb els altres (citats a Torres, 2021, p. 8).

L'argument de Vila Boix es pot interpretar en el sentit que els residus generats en la pràctica creativa es poden considerar aspectes marginals, però alhora són també característics. Per tant, poden esdevenir elements bells



(Fig. 1) Elaboració pròpia, detall d'una part de l'exposició «Derelictes», 2021.

que, en algun moment, poden interpel·lar l'artista per ser recuperats.

La mostra es va dividir en quatre blocs, repartits en tres sales de la fundació, i presentava, per una part, alguns dels conceptes i referents que, d'una banda, estava investigant conscientment durant el primer i segon any de doctorat i, de l'altra, idees que, de manera inconscient, es farien presents en el tercer i quart capítol. Els blocs proposats es definien com a *Residus en brut*, *Efervescències/desplaçaments*, *Emergències* i *Fragmentacions/acumulacions*. Aquests conceptes abordaven la definició, significació i algunes tipologies de residus artístics, així com diversos aspectes de la mecànica de la residualitat.

En la primera sala s'hi podien trobar quatre pintures i un dibuix de gran format que conformaven dos dels blocs de l'exposició, la dels *Residus en brut* i les *Efervescències/desplaçaments*. Una d'elles era l'obra *Diari 8* (2019-2021) que presentava fets residuals pictòrics en forma d'empremtes de la pràctica artística (fig. 2). Aquest exemple és una obra més de la sèrie *Diaris* (2017-2022), un conjunt de peces caracteritzades per l'abundància d'empremtes residuals, fruit del meu interès per la poètica de la taca

que emergeix del procés de creació. A partir de les nombroses obres amb aquest tipus de registres, vaig veure la necessitat d'aprofundir més en la seva conceptualització, utilitzant com a eix central la idea de l'empremta en la creació artística. Aquesta reflexió em va portar a consultar dues tesis clau per a la meua investigació: *Senyals visuals i creació artística: quotidianitat i referents 1990-2015* (2016), de Massimo Cova, i *Atemporalitat i persistència de l'empremta en l'acte creatiu* (2018) d'Eva Vila. Aquests estudis proporcionen un marc teòric i pràctic fonamental per entendre com els residus poden transformar-se en una traça identificativa de la narrativa artística.

Pel que fa al procés de realització d'aquesta sèrie, que va durar quatre anys, havia anat registrant els residus com a contrapartida de la realització d'altres produccions. En aquest sentit, vull reconèixer que en aquell moment sentia una forta influència pel treball d'Ignasi Aballí, tot i que, a diferència de la seva producció, que és més calculada, en el meu cas es feia més extensible la idea entròpica i desordenada del residu de la pintura a causa del seu caràcter barroc de la concentració de taques. Així, l'acumulació d'estrats pictòrics i residuals presents a la tela es pot interpretar com una manifestació del procés passiu que, tal com s'ha vist en el quart



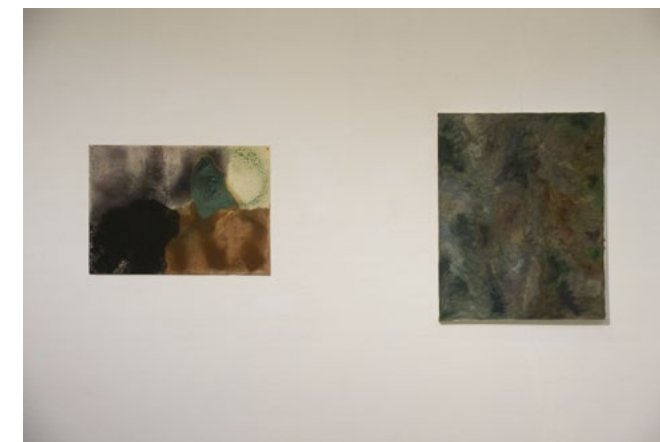
(Fig. 2) Elaboració pròpia, *Diari 8*, 2019-2021.

capítol, també és present en una part del procés d'Aballí. El fet de col·locar una tela de lli sobre la taula activava un procés paral·lel de producció d'obra, basat en el registre de taques sobrants que poguessin aparèixer, presentant-se, alhora, com un resultat residual perquè, efectivament, el residu artístic es mostra en estat primari: un aspecte que recorda la metodologia de creació de sèrie d'obres *Work Tables* i *Tischmatten* de Dieter Roth, examinades al segon capítol.

Com que tot aquest material sobrant i residual de taques de pintura, que es produïa mentre es treballava damunt la taula, em suggeria un interès pictòric, el presentava com un diari de treball de sessions successives. Així, el mateix procés de creació originava residus artístics en certa manera premeditats que acabaven constituint-se com una pintura abstracta. En aquest sentit, esdevenia rellevant el concepte de l'*empremta inconscient*, estudiat en la tesi d'Eva Vila. Aquesta idea es convertiria en la llavor que més endavant m'orientaria per proposar la noció del *residu artístic no intencionat*, desenvolupada en el quart capítol.¹

A la paret davant de l'obra *Diari 8* es trobaven quatre peces més. Una d'elles era *Contenedor 3* (2019), on es feia evident l'ús de residus líquids provinents dels pots de pintura on esbandia els pinzells. A partir de les to-

¹ Si bé hauria pogut considerar l'obra com una taula plena de taques de pintura i altres residus, vull subratllar la importància de col·locar-hi una tela o suport al damunt amb la intenció de registrar els fets residuals. L'ús d'aquesta «funda» sobre la superfície actua com un dispositiu de registre, activant així el procés passiu de construcció de l'obra. Tot i que no puc constatar el resultat exacte que buscava, la finalització de l'obra es va definir en el moment en què, amb la voluntat de mostrar aquests residus artístics a l'exposició, es va considerar acabat el procés de creació, iniciat el 2019 i conclòs el 2021.

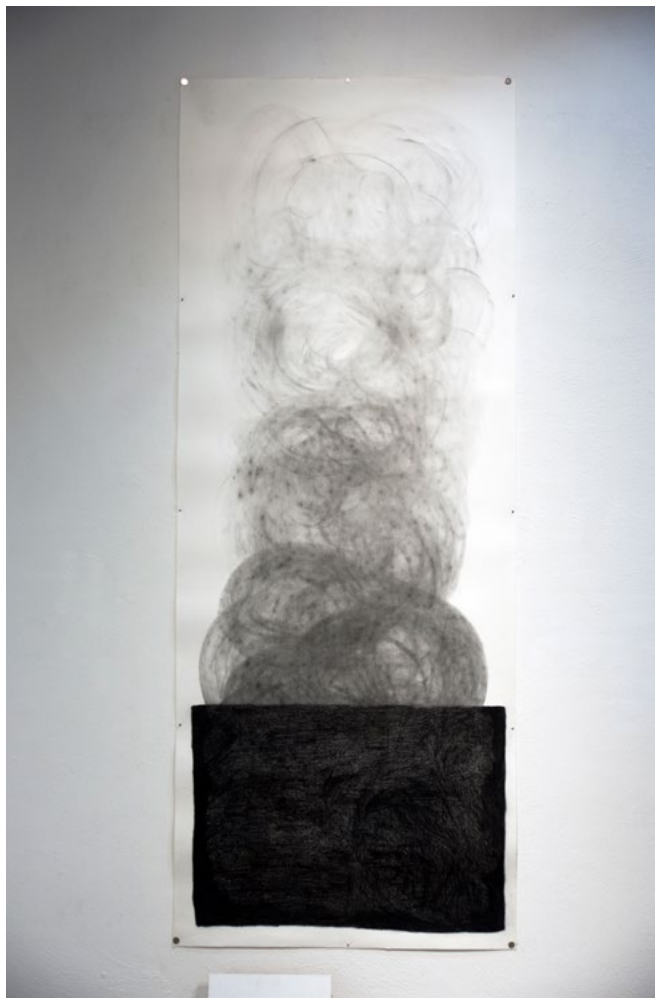


(Fig. 3) Elaboració pròpia, *Contenedor 3*, 2019 i *El color sucio*, 2017.

nalitats marronoses i verdoses de la pintura barrejada i diluïda, s'utilitzaven aquests colors per crear aiguades que semblaven expandir-se a voluntat pròpia per tornar a barrejar-se sobre el paper. Aquestes obres van esdevenir més sorprenents d'allò que inicialment havia sospesat, quan vaig saber que, en la producció més tardana de Joan Miró, també havia utilitzat l'aigua bruta dels pinzells per pintar, fet que li va permetre explorar el potencial creatiu d'aquest líquid residual. Tot i així, mantenint les distàncies amb aquesta figura cèlebre de la pintura catalana, la meua proposta semblava menys interessant. Tal com s'ha pogut observar en el segon capítol, Miró feia servir aquest color residual amb la idea de trencar amb la blancor de la tela, i el convertia en un primer motiu compositiu que complementava el seu emblemàtic imaginari. Aquesta idea, tanmateix, revela una possibilitat intel·ligent en l'ús d'aquest líquid residual i s'adequa a la metodologia de la residualitat. Per tant, la meua proposta encara semblava verda, pel fet de no articular aquest procés com un element del llenguatge formal i compositiu de l'obra.

Tornant a l'exposició, al seu costat de l'obra anteriorment comentada hi havia la pintura *El color sucio* (2017), un treball que vaig elaborar durant el Treball final de màster i que, en aquest cas, sí que feia ús de pintura residual per crear una abstracció no figurativa amb una composició més meditada. Aleshores, l'obra s'havia realitzat amb pintura a l'oli sobrer de diverses paletes, que vaig poder reactivar gràcies al dissolvent. El resultat d'aquest procediment va ser una pintura atmosfèrica amb diferents matisos de colors apagats, que evocava un espai desdibuixat, com si es tractés d'un escenari nebulós (fig. 3).

Per acabar, a la mateixa sala es trobaven les obres *Transició de la matèria* (2019) i *Bruma* (2019). A *Transició de la matèria*, vaig dibuixar un cub ple de carbonet a la base, i a partir de la seva densitat, vaig desplaçar el



(Fig. 4) Elaboració pròpia,
Transició de la matèria, 2019.

pigment cap amunt, com si s'evaporés, deixant el seu rastre dibuixat en el paper. En l'obra es reflexiona sobre una de les idees d'Agustín Fernández Mallo (2018), qui suggereix que podem considerar un material com a residu pel simple fet de ser dividit, fragmentat o desplaçat d'un lloc a un altre segons l'interès que en tinguem. Un fet que si bé Fernández Mallo ho aborda a partir del residu convencional, en aquest cas ho exemplifico en el fet residual artístic. Per aquest motiu, vaig desplaçar part del carbonet cap a la part superior del paper, replantejant la importància del residu artístic que, com a rastre de l'acció, pot esdevenir un valor plàstic (fig. 4).

A més, tot i que no estava exposat, cal dir que en la realització de la peça part del carbonet queia a terra. Aquest polsim es va recollir en un paper, generant una nova obra que configurava amb el residu obtingut en la producció de *Translació de la matèria*. La resta que no va quedar adherida en el primer paper, la vaig traspasar a altres papers, fins a un total de tres (fig. 5). En definitiva, aquest tríptic volia abordar el concepte de reproductibilitat residual, un altre dels conceptes

tractats per Fernández Mallo (2018) que considero que exemplifica bé la metodologia de la residualitat. Al centre de la sala es trobava ubicada l'obra *Bruma*, que consistia en dues teles pintades amb pintura de pissarra i guix esborrat. Les dues teles, unides per frontisses, evocaven la forma de les pissarres dels restaurants. Durant la meua experiència com a cambrer, del 2013 fins al 2018, em fixava en certs aspectes que em semblaven plàstics, per introduir-los en el meu treball. Un exemple destacat era la percepció pictòrica que sorgia en el procés d'esborrar, cada dia, el menú per tornar-lo a escriure. Aquest gest repetitiu generava taques abstractes que, des del meu punt de vista, adquirien una força expressiva notable. Aquesta esborronada de guix, es podria relacionar amb el residu de l'accident o la presència d'un rastre.

Amb aquesta obra es recrea un residu no intencionat per generar un efecte visual que remet a exemples quotidians, com ara les marques de sabó que queden quan es netegen els plats i altres objectes domèstics, com la vitroceràmica i els vidres. Consisteix en un efecte que també recorda a la impressió visual que deixen els vidres tapiats amb guix i aigua que es poden trobar en els establiments tancats; de fet, en el primer capítol ja vaig tractar l'obra i metodologia de Bertrand Lavier com a exemple. Així, l'interès principal de l'obra *Bruma* rau en la idea que aquesta estètica, basada en la gestualitat espontània, conflueix en l'abstracció del traç vivencial i pictòric, vinculat a l'efecte causal i residual de l'acció.

D'altra banda, aquest enfocament també evoca els treballs analitzats en el quart capítol dels artistes Luis Bisbe i Pablo Tomek, encara que des d'una perspectiva diferent. Recordem que, tot i que les seves obres remetien i es nodreixen d'elements aparentment desproveïts d'intencionalitat artística, com són les parets de pladur pintades, els rastres de pintura i guix que s'hi poden observar també rememoren a les taques inicials d'un quadre o, fins i tot, a certs estils de pintura abstracte de caràcter minimalista: un fet que els artistes semblen tenir en compte (fig. 6). Així mateix, Pablo Tomek, reconegut com a artista destacat en el món del *graffiti* francès, també va exercir una gran influència sobre la meua obra, ja que explorava profundament els aspectes més pictòrics dins de l'art urbà.

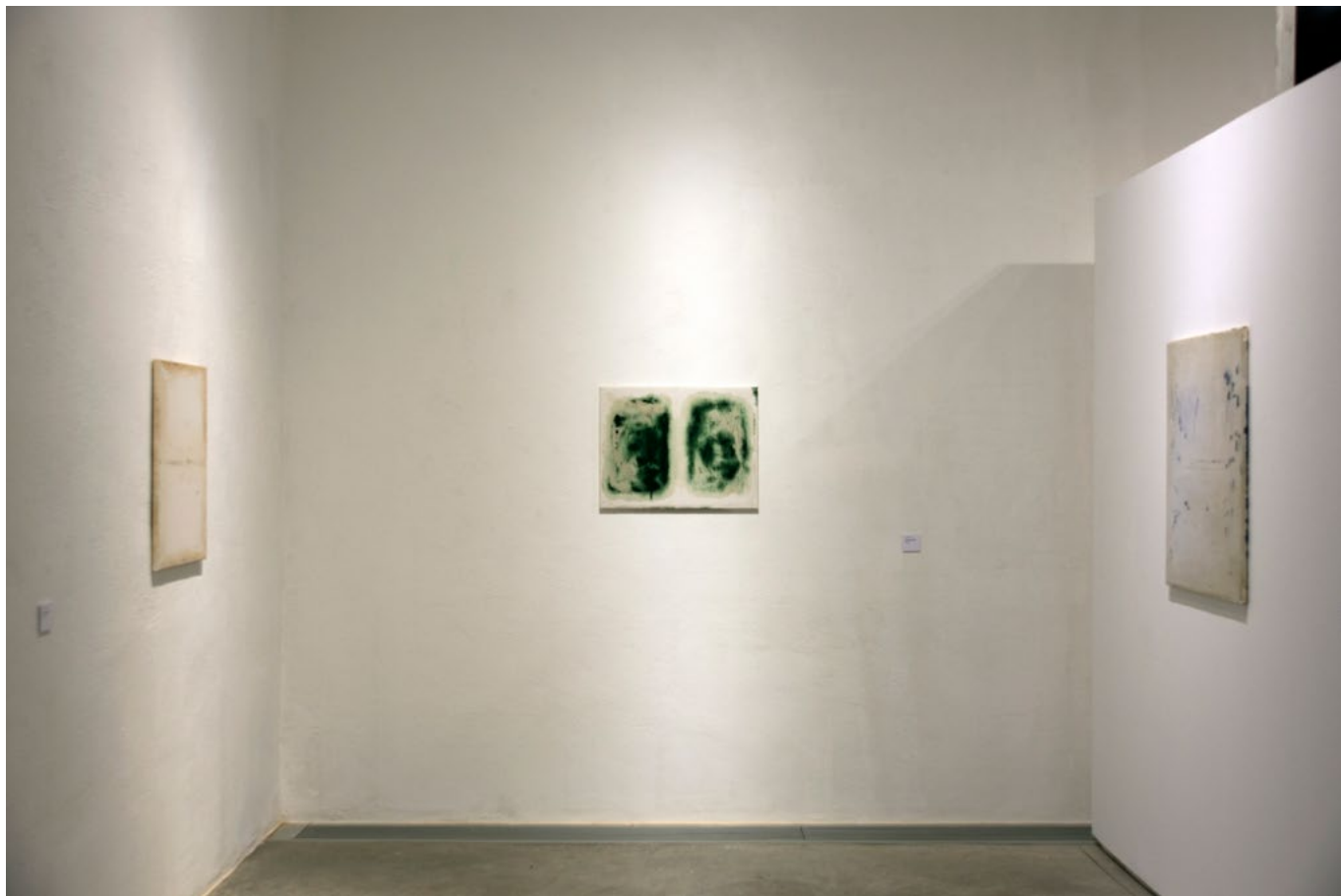
A la segona sala es trobaven tres pintures de la sèrie *Emergències* (2019-2020), un conjunt d'obres en què es reflexionava també sobre els rastres de pintura o residus, en aquest cas en el revers de la tela (fig. 7). Si bé en algunes de les primeres obres de la sèrie desmuntava la tela del bastidor per capgirar-la i mostrar els seus fets residuals —que a vegades poden aparèixer en els quadres finalitzats—, en les últimes obres vaig intentar convertir aquest fet en una tècnica artística, per aconseguir que el residu aparegués de manera més



(Fig. 5) Elaboració pròpia, *Sense títol* (tríptic), 2019.



(Fig. 6) Elaboració pròpia, detall de la primera sala, 2021.



(Fig. 7) Elaboració pròpia, detall de la segona sala, 2021.

Per portar-ho a terme, vaig rascar les teles i, posteriorment, vaig pintar el suport d'un sol color, fent que la pintura traspassés pels llocs on més l'havia erosionat. Això provocava que la pintura es filtrés al darrere de la tela de manera més o menys atzarosa, i creés taques que produïen una imatge abstracta (fig. 8). Així mateix, en aquestes peces es dona valor a una part del suport que normalment no és visible a l'espectador.

A la tercera i última sala constava de l'últim bloc de l'exposició, anomenat *Fragmentacions/acumulacions*. L'obra *Kintsugi pictòric* (2022) la vaig produir en relació amb alguns temes investigats en el primer capítol, com ara la filosofia estètica del *wabi sabi* i la fragmentació de l'obra d'art. Aquest treball, compost per onze fragments de tela cosits, partia de la mateixa idea que *Diari 8*. En aquest cas, la tela va ser col·locada a terra per registrar part de l'activitat pictòrica produïda entre els anys 2019 i 2020. Aquest procediment és gairebé similar al de l'obra *S/t* (2023) de José Luis Cremades, analitzada al quart capítol, en què s'observa una acumulació de màcules residuals generades durant la realització d'altres obres, al terra del seu taller. Aquest fenomen posa de manifest que, com més activitat, més residualitat, tal com es pot comprovar també amb comparació amb altres processos creatius, com el de l'artista Rebeca Plana. Com s'ha mencionat, Plana

sol col·locar papers a terra per capturar les restes generades mentre treballa en altres obres. A més, cal recordar que, a diferència del procés de Cremades, Plana utilitza aquests resultats per intervenir-hi a sobre, un aspecte metodològic que també es reflecteix en l'obra *Kintsugi pictòric*.

En aquest sentit, un cop la tela del meu estudi ja estava plena de pintura, la vaig tallar l'obra en fragments i la vaig cosir a màquina, creant una nova variació respecte a la seva composició original. Durant el procés d'elaboració, la pintura es va craquejar i deteriorar, a causa en gran part del desgast del material i la densitat de la pintura. Això va provocar esquerdes a la tela i va fer que la base de preparació caigués parcialment. En aquest context, cal assenyalar que el residu és utilitzat per construir l'obra com a part de la seva mateixa composició i llenguatge formal, remetent a l'experiència del procés de creació. L'obra, que també combina la tècnica del *collage*, utilitza la fragmentació de la tela per tornar-se a unir en una nova composició, que podria recordar el procés d'elaboració de les obres de la sèrie *Tableaux d'assemblages* (1975-1978), de Jean Dubuffet, vista al segon capítol. En aquesta sèrie, recordem que Dubuffet destrueix i fragmenta alguns treballs anteriors per crear-ne una composició nova i més complexa. Des d'una perspectiva més actual,



(Fig. 8) Elaboració pròpia, *Emergència 3*, 2021.

també es podria comparar amb la sèrie de Guillermo Pfaff, vista i analitzada en el quart capítol, en relació amb la seva exposició «*Sampler*» (2024) a la Galeria Carles Taché, en què els treballs presentats eren teles de treballs anteriors mutilats i tornats a utilitzar per crear noves obres (fig. 9).

A tot plegat, la diferència entre el meu treball i les referències que he apuntat rau en la combinació de la metodologia d'ús de l'element residual i la incorporació del concepte de l'art del *Kintsugi*. Concretament, en japonès, el terme *Kintsugi* (金継ぎ) significa 'unió d'or', i fa referència a una tècnica que repara objectes de ceràmica trencats mitjançant una barreja de resina i pols d'or, plata o platí, que s'afegeix a les esquerdes un cop els fragments s'han tornat a enganxar.

Això posa de manifest la memòria de l'objecte, que aporta sentit a l'accident que l'objecte ha sofert i l'acceptació de les cicatrius o les imperfeccions com a part natural del cicle de la vida. Part d'aquesta filosofia parteix del *wabi sabi* que, com bé he mencionat en el primer capítol, posa el focus d'atenció en la bellesa del desgast i l'erosió dels elements. Així, l'art del *Kintsugi* recupera els elements trencats, generalment de porcellana, i els uneix amb una capa de pa d'or per ressaltar on hi ha hagut la fractura: així la revalorat i crea nous dibuixos amb el color daurat, enriquint l'objecte i atorgant-li un nou significat. L'obra evoca a aquest procés de reconstrucció, tot i que els craquelats es rehabiliten pintant-los amb blanc d'Espanya i cola de conill, tornant així al punt d'origen de la tela. El contrast entre



(Fig. 9) Elaboració pròpia, *Kintsugi pictòric*, 2022.

el blanc i els altres colors fa ressaltar el residu artístic generat en el procés de construcció de l'obra.

És a partir de veure la instal·lació de l'exposició «Teresa Lanceta. Teixir com a codi obert», de Teresa Lanceta, l'any 2022 al MACBA, i l'exposició «Vivan Suter», de Vivan Suter, Palacio de Velázquez del Parque del Retiro, també l'any 2022, que vaig decidir penjar l'obra amb fils al sostre, i no pas recolzar-la a la paret. Això em permetia mostrar el revers de l'obra, fent visibles les filtracions de pintura i les costures dels fragments cosits, combinant així el procés de pintura amb el tèxtil. Aquest doble joc entre la part visible i la residual de l'obra és, sobretot, un tret característic de l'art tèxtil, que es pot observar en tapissos de Joan Miró, Josep Grau-Garriga, Josep Royo, Teresa Lanceta o Isa Servera.

Tant aquesta com les següents obres presentades a la sala tenien a veure amb la fragmentació i l'acumulació de material. Les obres *Multipainting 2* (2020) i *Simulacre* (2020) estaven fetes amb draps de tela utilitzats per netejar els pinzells. A *Multipainting 2*, els draps pintats havien estat cosits entre ells, creant el que podríem entendre com una «multipintura», ja que, en un exercici previ, les vaig presentar individualment com una sèrie de draps que formaven una col·lecció. En aquesta obra, es reflexionava sobre les possibilitats expressives d'un drap tacat de pintura com una possible pintura abstracta (fig. 10).

A la seva dreta, l'acompanyava l'obra *Simulacre*, que també consistia en una composició de diferents draps i teles velles pintades i cosides entre elles però amb la diferència que les taques de pintura que hi havia



(Fig. 10) Elaboració pròpia, *Multipainting 2*, 2020.



(Fig. 11) Elaboració pròpia, *Simulacre*, 2020.

eren fetes intencionadament. És a dir, simulaven haver passat per un procés que normalment es generaria de manera natural durant la neteja dels estris. En aquest cas, les taques havien estat pintades, però no a partir del residu de la producció, sinó imitant-lo (fig. 11). Considero, doncs, que les dues peces es complementen, ja que, en el moment que pinto *Simulacre* i realitzo els traços, els pinzells han de ser novament eixugats, produint nous residus artístics i generant un procés de residualitat que servirà per elaborar noves obres semblants a *Multipainting 2*.

Tal com he reflexionat en el quart capítol, l'ús del drap de neteja amb taques de pintura com a element creatiu es manifesta com un recurs expressiu i conceptual en diversos treballs artístics, com els de Carlos Herraiz, Armando Mesías i Jordi Mitjà. D'acord amb Herraiz (2020), si l'ús d'aquest element es vincula més amb les sensacions que el procés artístic produeix (citada a SOMOS, 2020), a través de la representació de la taca residual, l'obra *Simulacre* planteja una conceptualització sobre la narrativa del rastre pictòric que, al meu entendre, suposa un avanç cap a una articulació més elaborada del residu artístic com a concepte. Tot i així, de manera semblant al que planteja Herraiz, els

draps que vaig utilitzar provenien de contextos diversos i ja tenien una història prèvia. En les obres *Multipainting 2* i *Simulacre*, el desgast en el teixit, com els forats i l'erosió de les fibres, esdevé part fonamental de la seva estètica i significació. Aquests draps també van ser reciclats del restaurant on vaig treballar, perquè eren rebutjats un cop perdien la seva funcionalitat. En aquest context, és important destacar la connexió existent entre la utilització de la deixalla i la producció del residu artístic, aconseguint que l'element material convergeixi amb allò que és simbòlic i artístic del procés de creació. A més, cal afegir que la patina residual dels draps desgastats aporta una capa addicional de plasticitat i significació a l'obra, la qual cosa enriqueix el seu relat visual i conceptual. Aquesta correspondència es converteix en una evidència més de les presentades al tercer capítol, el qual s'ha analitzat l'aparició del residu del procés de creació dins el camp del reciclatge artístic.

A la següent i última paret de la sala es podia veure un recull de quatre peces de la sèrie *Landscapes* (2020-2024), treballs sobre el concepte del paisatge realitzats amb *collage* de restes de pintura seca (fig. 12). Com si es tractés d'un procés de sedimentació geològica, cada



(Fig. 12) Elaboració pròpia, detall de la tercera sala, 2021.

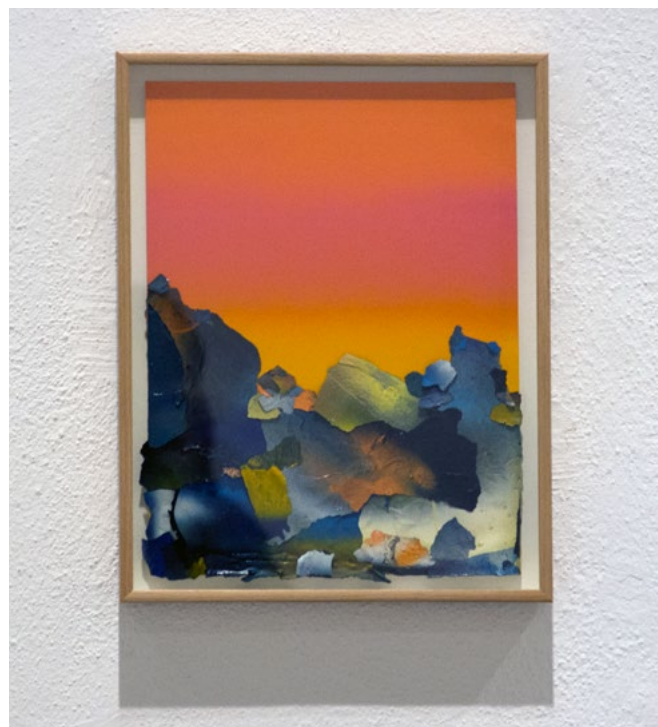
fragment de pintura seca s'ha anat conformant amb el pas del temps. En cada peça es mostren diferents tipus d'acumulacions de fragments de pintura, que es van dipositant un sobre l'altre com un amuntegament de pintura líquida.

Molts dels elements es van formar per l'adhesió de diferents capes de pintura, i un cop secs, s'han arrencat, i, per tant, s'ha generat una sedimentació de colors (fig. 13). Així, es pot observar que l'excedent de residus pot esdevenir un material valuós i rellevant, recordant als postulats de l'*arte povera*. Tanmateix, els trossos secs poden provenir d'una certa improductivitat, que tal com he explicat en el segon capítol, si una paleta de pintura conté molta massa de pintura i no s'ha fet servir degudament, esdevé un material reutilitzable igualment per pintar, encara que sigui en forma de *collage*.

Aquesta sèrie d'obres ja l'havia iniciat durant el màster, perquè des de llavors estava influenciat per la metodologia de treball de l'acumulació present també en els artistes del *nouveau réalisme*, especialment de Pierre Arman. Cal recordar que en el treball de l'autor francès existeixen dos tipus de procediment a l'hora d'elaborar

els seus coneguts apilaments de deixalles: un consisteix a omplir les caixes de metacrilat de materials residuals, en què l'atzar defineix la composició de l'obra,² i l'altre és la reproducció literal de deixalles disperses en un espai determinat. En la meua obra, a diferència d'Arman, les restes de pintura que conformen l'obra no han estat disposades segons «la llei de l'atzar», en termes de Jean Arp, sinó que estan adherides i encaixades de manera concreta. Això expressa la idea que els residus no intencionats, com els fragments de pintura seca, poden servir com a element de treball pictòric a partir d'una articulació concreta de l'obra, de manera que en el meu cas combinin la representació de paisatges naturals amb els paratges que podem observar en les muntanyes de brossa de certs abocadors. És en aquesta convergència d'idees en què es vol fer evident part de la vinculació descrita en el tercer capítol, entre residu comú i residu de la producció artística.

² Arman no veia la necessitat d'intervenir en l'acumulació, ja que no considerava necessari buscar-hi formes estètiques ni adaptar-les als colors de la paleta (Arman, 2019, citat a Ruiz, 2019), sinó que tractava l'obra com un *ready-made* amuntegat.



(Fig. 13) Elaboració pròpia, *Landscape 26*, 2021.

Finalment, cal destacar la peça *Universos paral·lels* (2022), que vaig col·locar a l'entrada de la fundació. L'obra, de 8 m de llargada, composta per un centenar de draps i suspesa des de la teulada de l'edifici, queia pel seu pes fins a l'entrada principal i creava un cert moviment a causa del vent i les inclemències del temps (fig. 14). Aquest cúmul de draps va ser recuperat de l'aula de gravat i serigrafia de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB), i van ser cosits un per un a màquina amb l'ajut de Montse Honorato, conformant una peça que connotava la imatge de l'univers per les múltiples i variades taques de cada element, amb una tonalitat fosca predominant.



(Fig. 14) Elaboració pròpia, fotografia de l'entrada de la Fundació Arranz-Bravo i l'obra *Universos paral·lels*, 2021.

5.2

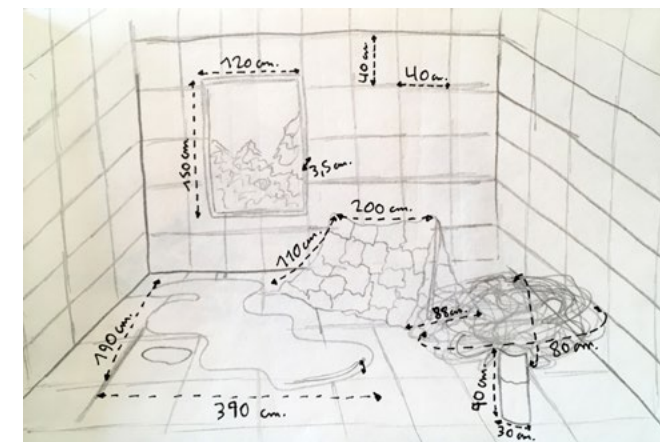
Projecte i exposició

Espacio sustrato

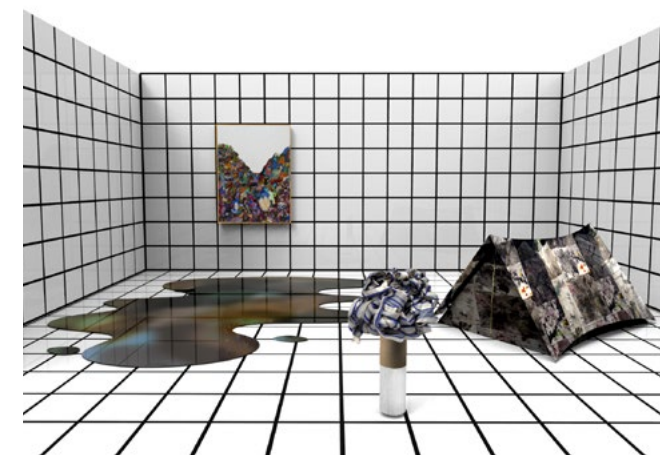
La meua segona exposició que vull presentar com a part pràctica vinculada a la investigació és el projecte artístic *Espacio sustrato* (2023). Gràcies a la beca per a la creació artística de la Fundació Guasch Coranty (2021-2022), de la Facultat de Belles Arts de la UB, tutoritzada per Eva Vila i amb la col·laboració del Museu d'Art de Sabadell (MAS), vaig poder materialitzar una idea que vaig estar desenvolupant durant el confinament de la pandèmia de la COVID-19 l'any 2020. Novament, estimulat per les idees de Fernández Mallo, el projecte *Espacio sustrato* consistia a produir una instal·lació en què l'espectador es pogués introduir físicament en un paisatge imaginari que evokes un indret natural fet de residus artístics. A partir de certs elements icònics del paisatge (un llac, una muntanya, un arbre i una tenda d'acampada), es recreava un espai metafísic que ens podia transportar al rerefons o món interior que pot haver-hi al darrere d'un procés de creació artística (fig. 15 i 16).

En aquest sentit, el títol del projecte és un concepte original de Fernández Mallo (2018), que el defineix com aquell espai on tot pot ser fèrtil, i que l'utilitza per parlar de la necessitat d'un espai mental on el pensament sigui fructífer, una superfície de contacte o motlle negatiu. En l'àmbit de l'art i en relació amb la investigació, el proposo com a metàfora de la creació artística. En aquest context, els residus artístics esdevenen aquest substrat: la matèria d'aquest espai platònic capaç de fer créixer els elements creatius. El paisatge imaginat en el projecte concebia els residus com a potencialitats creatives, explicant la trobada amb l'art des de l'interior mateix del procés de creació.

Gràcies a l'adjudicació de la beca, vaig poder materialitzar el projecte mitjançant la producció de cinc obres que necessàriament havien d'exposar-se conjuntament per establir una relació coherent entre elles. És per aquest motiu que considero essencial explicar el procés de creació de cadascuna, ja que es precisament en l'elaboració d'aquestes obres on sorgeixen reflexions que alimenten la part teòrica de la investigació, i viceversa.



(Fig. 15) Elaboració pròpia, esbós inicial de la instal·lació, 2020.



(Fig. 16) Elaboració pròpia, esbós en 3D de la instal·lació *Espacio sustrato*, 2020.

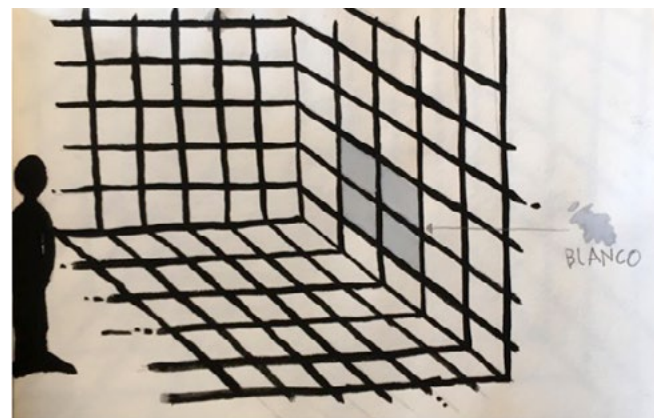
5.2.1 La Malla visual

Una de les peces més importants del projecte va ser la *Malla visual* (2022), ja que aquesta formalitzava el concepte d'espai per interrelacionar-se amb les altres obres. Aquesta malla suggeria una quadrícula semblant a la teoria de la relativitat (1905) d'Albert Einstein, que serveix per representar un cos en un dels plans de l'espai-temps (fig. 17). Aquesta estructura també evoca la forma de la quadrícula de les llibretes, on podem apuntar idees i anotacions, però també les taules de treball dels programes digitals com InDesign o Illustrator. La quadrícula actua com un espai de representació capaç de generar una sensació de buit que, a escala humana, pot evocar atemporalitat i volatilitat. Tal com es menciona al quart capítol i d'acord amb Steiner (2002), resulta especialment interessant que l'obra pugui remetre a l'experiència del temps en el procés creatiu. En aquest cas, considero que això es manifesta a través de la suspensió temporal suggerida per la peça. Malgrat la tangibilitat dels materials residuals que la componen, la intenció és crear una atmosfera lleugera i etèria que contrasti amb la seva base física.

Entrant en el procés d'elaboració del projecte, en una maqueta a escala 1:1 vaig reproduir aquest espai en el meu taller, cosa que em va servir per fer diferents proves entre diferents objectes i veure les possibles relacions que s'establien entre les peces que formarien part de la instal·lació. Això va ser especialment útil per comprovar la mesura real de l'espectador respecte a la instal·lació completa, ja que les dimensions de la maqueta eren molt similars a les de la sala d'exposicions del MAS, però també em va permetre recollir alguns residus artístics que formarien part del resultat final, com es veurà més endavant (fig. 18).

A la sala d'exposicions, *Malla visual* va ser la primera peça que vaig construir en el muntatge expositiu. La sala, anomenada Sala dels fumadors, mancava d'una part de mur per poder fer un tancament complet de quatre parets (fig. 19 i 20). Per aquest motiu, i amb l'ajut de Josua Viñuela, vaig haver de construir una paret amb tauler de fusta lleugera (MDF) i un bastidor al darrere que fes forma de «L», per a suportar la rigidesa i el pes i encaixar amb l'altre fragment de mur.³

A més, per realitzar un tancament embolcallador també vaig instal·lar una tarima de MDF de 19 mm que permetés cobrir el terra original de la sala i clavar-hi algunes de les peces, com *Tenda d'acampada* (2022) i *Arbre* (2022). Aquest fals terra es componia de set plaques de



(Fig. 17) Elaboració pròpia, esbós de l'obra *Malla visual*, 2020.



(Fig. 18) Elaboració pròpia, composició de diferents elements per una de les maquetes de l'obra *Malla visual* en el meu taller, 2022.

300 x 90 cm, una de les quals va ser dividida en diferents parts per a poder encaixar perfectament en alguns angles entre la tarima i la paret. Tot i així, quedaven algunes esclotxes que vaig cobrir amb una mescla de silicona i guix per suportar el possible moviment de la fusta (fig. 21).

A causa de l'endarreriment i el temps límit en el muntatge, vaig haver de canviar el procés de realització de la quadrícula. Tot i que inicialment estava previst pintar les línies directament sobre la fusta (tal com vaig fer a la maqueta del meu estudi), vaig optar per utilitzar cinta americana, ja que permetia una execució més ràpida i un acabat més mesurat i uniforme.

³ L'efectivitat d'aquest mur va permetre que, un cop acabada l'exposició, quedés permanentment instal·lada com una nova millora a la infraestructura de la sala d'exposicions del MAS.



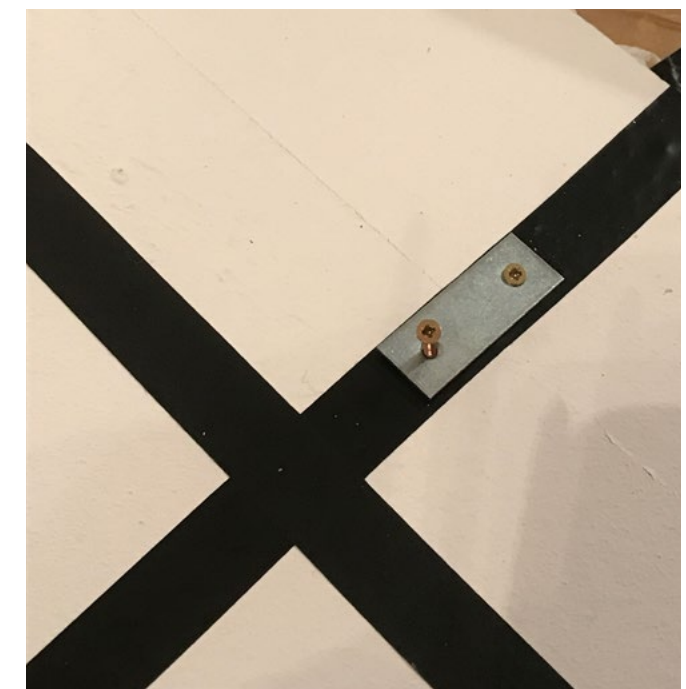
(Fig. 19) Elaboració pròpia, estructura del mur construït, 2022.



(Fig. 20) Elaboració pròpia, mur instal·lat en una de les parets laterals de la sala d'exposicions, 2022.



(Fig. 21) Elaboració pròpia, detall del procés de construcció de la tarima, 2022.



(Fig. 22) Elaboració pròpia, detall d'una de les plaquetes, 2022.

(Fig. 23) Elaboració pròpia, *Malla visual*, 2022.

Això anava en contra del resultat més imperfecte i irregular que es produïa inicialment, perquè l'ús de la cinta de carrosser generava petites gotes i regalims, un efecte que m'interessava incorporar a la instal·lació, d'acord amb el discurs de l'obra. Les línies fetes amb la cinta americana les vaig traçar amb l'ajut d'un làser mil·limètric, cosa que va fer que la direccionalitat de les línies fos més precisa (fig. 22 i 23). En total, vaig utilitzar 320 metres de cinta negra (quinze rotllos de 22 m). La realització de l'estructura i l'enramat de línies va comportar una setmana de feina.

5.2.2 La Tenda d'acampada

L'obra *Tenda d'acampada* (2021-2022) era la peça més enigmàtica de la instal·lació. Consistia en una escultura tèxtil elaborada amb múltiples fragments de teixit, els quals van ser extrets de l'obra *Universos paral·lels* (mentcionada anteriorment, de l'exposició «Derelictes»). Així, aquesta darrera obra va experimentar un procés de reconversió, ja que els 8 m de llargada per 2 m d'amplada permetien que funcionés com un rotllo de tela del qual es podia extreure el patronatge per la confecció de les parts de l'escultura. En aquest sentit, la metodologia de la residualitat semblava ser efectiva, perquè gràcies a l'elaboració material d'una obra anterior, vaig poder reciclar material en benefici d'una de nova creació. A més, el concepte de la fragmentació és molt present en l'obra, perquè està feta de molts retalls, cosa que remet a la idea de residu o deixalla (una part que resta d'una altra). La unió entre els elements els transforma en una nova unitat, un nou objecte que emergeix amb nous valors artístics (fig. 24).

La iconografia d'aquesta obra remet a un dels elements simbòlics de l'ésser humà en el paisatge, ja que una tenda d'acampada representa un artefacte que permet a l'home habitar en el paisatge natural. D'altra banda, l'acumulació de taques de pintura que s'hi poden observar pot simbolitzar l'empremta que l'home deixa en el medi natural.

La confecció de l'escultura tèxtil va comportar, en primera instància, mesurar una tenda d'acampada canadenc per a dues persones per reproduir-la a escala 1:1. Posteriorment, vaig fer un patronatge de cada una de les seves parts, desmuntant-les i desglossant-ne totes les mesures (fig. 25). Per a l'elaboració de la peça i per aprendre confecció tèxtil, l'experiència de la meua mare, Teresa Sanmartí, va ser decisiva. Ella em va assessorar en la realització tècnica de l'obra.

Com deia, per fer l'escultura que imitava una tenda d'acampada, vaig haver de construir cada una de les seves parts estructurals: portes, pis (tenda inferior) i sobresostre (tendal superior). Un cop vaig copiar les seccions de la tenda amb patrons de paper (portes, base, vents laterals, tendal, sostre i vents dorsals), vaig fixar cada part amb agulles al teixit, per a posteriorment fer-hi el tall (fig. 26). Després d'haver fet les divisions en el teixit, vaig embastar cada una de les bandes que s'havien d'unir. Les bastes, fetes amb fil blanc, en aquest cas, actuen com a línies guia per a facilitar la unió de les diferents parts durant el procés de costura.

Tot i això, un cop confeccionada la peça, em vaig sentir proper a algunes de les idees de la metodologia del «codi teixit» de Teresa Lanceta, que permet que les imperfeccions pròpies del procés de confecció tèxtil

esdevinguessin una part més de l'obra. Aquest enfocament posa en valor la contribució espontània del procés manual i les seves irregularitats, sobretot des de les característiques de l'art tèxtil. En lloc de retirar les bastes, com és habitual, vaig decidir mantenir-les perquè aportaven un matís expressiu a l'escultura que donava importància al mateix procés de creació i fent del residu com un acabat final (fig. 27 i 28). Cal dir que en la unió de les seccions vaig haver de cosir a màquina tires negres per tal de donar més rigidesa a les juntes i conferir més solidesa a les unions. Amb aquest reforç es reduïen les possibilitats d'estrip, tenint en compte que els draps reciclats són molt desgastats i que el material tèxtil havia d'aguantar una tensió considerable.

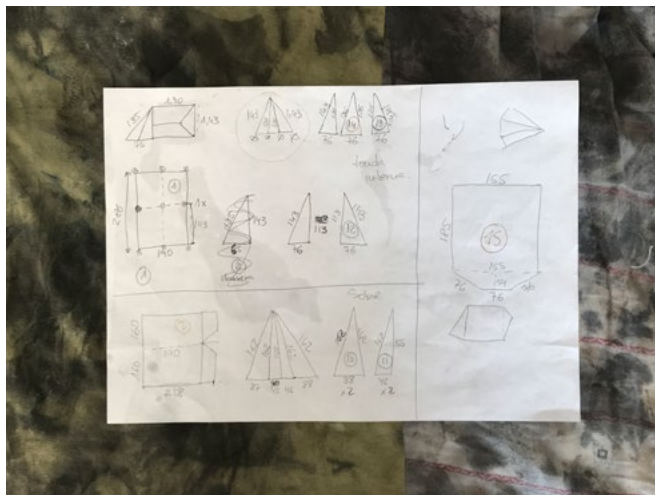
Si bé, com he comentat, l'obra es va realitzar a partir del reciclatge de la peça *Universos paral·lels*, no hi va haver prou material per a completar algunes parts de l'escultura. Per tant, vaig haver de cosir a màquina més draps, concretament per fer la part de la base del pis. El tendal superior era sostingut pels dos màstils metàl·lics (parants), que servien per alçar verticalment la tenda. El tendal superior va ser foradat, incloent-hi un regruix amb una entretela (feta de restes d'altres retalls sobrants del procés de confecció). El cosit el vaig haver de realitzar en forma de doble quadrat per reforçar-ne el suport (fig. 29). Els cordills que aguantaven el tendal superior a terra (vents principals i laterals) també vaig reforçar amb pedaços, ja que havien de suportar la tensió pel seu ancoratge a terra. Tal com he comentat abans, d'acord amb la metodologia de la residualitat, aquests reforços en forma de pedaça eren petits fragments sobrants del retall. La realització de l'obra va comportar un gran aprenentatge en la tècnica del *Patchwork* i l'ús de la màquina de cosir.

A la part interior de la tenda (pis) vaig col·locar unes vuit vetes elàstiques a la banda inferior per a donar rigidesa al cos de l'escultura alhora i donar certa flexibilitat a partir del seu moviment. En el tendal superior vaig cosir tretze vetes elàstiques en gairebé cada vèrtex, tant en les porcions triangulars com en les quartes parts de les rectes. Encara que en la tenda d'acampada original no se'n requerien tantes, vaig optar per incloure-les en l'escultura per tal de donar més estabilitat, ja que a diferència d'una tenda d'acampada convencional feta de teixit i plàstic, l'escultura era completament de tèxtil (fig. 30).

Un cop acabada l'escultura, vaig col·locar en un espai natural per veure'n la subjecció i revisar que tot estigués bé, per, en cas contrari, fer-ne les correccions pertinents a l'estudi. El resultat de l'obra complia amb els propòsits que m'havia plantejat tenint en compte que l'escultura era feta de tela i a diferència d'una tenda normal, constituïda per lona, adquiria suficient estabilitat per si sola, segurament a causa de l'exactitud de les parts que componien l'escultura i de la proporció de la



(Fig. 24) Elaboració pròpia, *Tenda d'acampada*, 2022.



(Fig. 25) Elaboració pròpia, esbós amb les mesures de la tenda d'acampada original, 2022.



(Fig. 28) Elaboració pròpia, detall de les bastes a la part superior del tendal (carener), 2022.



(Fig. 26) Elaboració pròpia, detall dels patrons de paper i algunes porcions tallades, 2022.



(Fig. 29) Elaboració pròpia, detall del cosit de l'entretela en el tendal superior (carener), 2022.



(Fig. 27) Elaboració pròpia, detall de la realització de les bastes, 2021.



(Fig. 30) Elaboració pròpia, detall del pis complet amb els pedaços cosits i les vetes elàstiques, 2022.



(Fig. 31) Elaboració pròpia, detall de l'obra *Tenda d'acampada* en l'entorn natural, 2022.



(Fig. 32) Elaboració pròpia, detall de la vista interior de l'obra *Tenda d'acampada* en l'entorn natural, 2022.

base. Juntament amb l'entorn, l'escultura adquiria una presència inquietant. Un cop col·locada l'escultura, en estar tensada per les vetes, s'arrugava d'una forma singular (respecte a les tendes d'acampada originals), unes arrugues que es podrien considerar efectes propis de l'ús del teixit de drap (fig. 31 i 32).

L'escultura de la tenda va ser la primera obra que vaig col·locar en la instal·lació un cop feta la quadrícula, ja que era la peça més gran. Aportava una força expressiva que trencava amb la racionalitat de l'espai. L'ancoratge de l'escultura en la sala d'exposicions vaig fer amb claus subjectats en la fusta. L'elasticitat del cos escultòric permetia ajustar-la més tensada o distesa en funció de l'espai que volia ocupar (fig. 33).



(Fig. 33) Elaboració pròpia, detall de la vista en conjunt dels diferents elements a la sala d'exposicions, 2022.

5.2.3 El Llac

L'obra *Llac* (2022) se situa entre la disciplina de la pintura i l'escultura, ja que el seu procés creatiu va consistir a solidificar una taca de pintura (de mesures considerables), incorporant així un volum horitzontal en l'espai de la instal·lació. La idea va ser formalitzar una extensió de pintura diluïda que representés un bassal o llac (fig. 34). El concepte de l'obra partia dels residus líquids que produïm, per exemple, quan netegem els pinzells en un pot de diluent. A més, a vegades la suma dels colors pot provocar una barreja indeterminada de tonalitat marronosa o verdosa, que també considero un residu artístic, tal com hem vist en darrers exemples. En aquest sentit, vaig utilitzar aquesta barreja de color com un element més del paisatge imaginari de l'*Espacio sustrato*.⁴

Per a la realització de l'obra vaig utilitzar silicona amb l'objectiu de solidificar l'aigua residual del pot de pintura. Per a aquest procés es necessiten dos components: una base de silicona pura i un altre de catalitzador, que es barregen homogèniament en una proporció de 50-50. La silicona aporta consistència, volum i textura, i el catalitzador el seu assecatge. Tot i que les silicones més utilitzades per al modelatge són les opaques o de color blanc, la més adequada per a aquest projecte és la de plàstic, ja que atorgava una transparència en l'acabat de l'obra i permetia que el color es visualitzés clarament (fig. 35).

Una de les condicions de la silicona és la seva incompatibilitat amb l'aigua o dissolvents sintètics; per tant, s'ha d'acolorir amb tintes grasses o pigments. Aquest fet invalidava la possibilitat de donar-li color a partir de les aigües residuals que tenia guardades. Per aquest motiu, vaig haver de fer servir pintura a l'oli diluïda amb oli de llinosa i simular l'efecte residual. Per tal de trobar aquest resultat, vaig realitzar diverses proves de color i forma amb motlles de fang. La silicona té la propietat de replicar qualsevol material al qual s'adhereix: si aquest es col·loca sobre una superfície mat i rugosa, un cop seca, quedarà amb aquesta mateixa textura. Gràcies a la viscositat de la silicona, es pot decidir la barreja exacta del color, ja sigui de manera homogènia o parcial. En aquest darrer cas, algunes concertacions de pigment podien formar traces líquides molt suggerents, recordant els fluxos d'aigua (fig. 36).

Una altra de les particularitats de la silicona és que el seu temps de solidificació, un cop s'ha afegit el catalit-

zador, és d'aproximadament només tres minuts, cosa que obliga a treballar amb agilitat, ja que l'execució de la forma té un temps reduït, però deixa marge per a la seva manipulació. Per a la formalització de la peça que volia dur a terme, era necessari que tots els colors s'unissin parcialment i no en un de sol. En una primera prova, vaig treballar cada color de manera separada i amb diferents temps. Quan individualment vaig unir les peces, no vaig obtenir el resultat desitjat, ja que la seva suma donava un volum excessiu i s'allunyava massa de la idea del bassal d'aigua (fig. 37).

Per al modelatge de l'obra, vaig optar per abocar el contingut directament a la superfície i treballar sense motlle, per donar-li forma un cop sec. Aquest procediment requeria preparar prèviament els colors, afegir el catalitzador, barrejar-los ràpidament i abocar-los alhora. Un cop a la superfície, amb l'ajut d'un drap vaig anar arrodonint la forma, extraient material de les vores, perquè, com que era material líquid, s'expandia de manera capritxosa (fig. 38). Això feia que el cos de l'obra es reduís i, per suplir aquest problema, vaig haver d'alentir el seu moviment natural i expansiu afegint més viscositat amb un additiu de només un 3% sobre la quantitat total de silicona.

Finalment, entre les proves, la primera versió i l'obra final, vaig utilitzar 30 kg de silicona més catalitzador (molta més de la que preveia inicialment). Tot i que els draps van ajudar a donar una certa forma a l'obra, per definir-la amb la forma desitjada vaig haver de tallar les vores un cop el material va quedar sec (el temps ideal de curació dels dos components és de 24 h). Per fer aquest tall, vaig fer servir un cúter rodó perquè permetia crear corbes més estilitzades i arrodonides. En una primera versió de l'obra al meu taller, algunes parts no van quedar curades i no estaven suficientment seques per desenganxar-ho tot en un volum compacte i traslladar-lo a la sala d'exposicions. A més, algunes parts les vaig enganxar al terra, i en treure l'obra es trencaven. Això va obligar-me a fer la peça final *in situ* al museu, i pensar en algun suport lleuger que permetés manipular el material amb una base pròpia.

L'obra final la vaig haver de dur a terme dins de la instal·lació per evitar traslladar-la d'un lloc a l'altre, i a més, trobar les mesures ideals que podia ocupar. Per aquesta operació vaig haver de protegir el terra de la quadrícula amb nou cartons ploma de 100 x 70 cm, que servien de suport i transportador. A més, vaig afegir un plàstic com a base entre la silicona i el cartó ploma, de manera que, un cop l'obra estigués assecatada, es pogués fer lliscar fins a la tarima i moure-la fàcilment per buscar la ubicació exacta respecte a les altres peces de la instal·lació. El cartó ploma també va servir de protector per poder tallar la forma final del material, ja que la incisió del tall havia de ser contundent i existia el perill de marcar la tarima (fig. 39).



(Fig. 34) Elaboració pròpia, *Llac*, 2022.



(Fig. 35) Elaboració pròpia, proves de diferents matisos dels colors a punt de ser barrejats. A la banda esquerra, la silicona amb pintura a l'oli, i a la banda dreta el catalitzador, 2022.



(Fig. 36) Elaboració pròpia, proves de diferents colors, transparències i altres variacions de textura, 2022.

⁴ Tal com he comentat anteriorment, la idea de «color brut» serveix per designar diferents colors contraposats entre ells. Aquesta complexa tonalitat es podria definir en la paleta de Pantone com el número 448 C, el qual, per Roberto Patxot (2018), és un color negatiu perquè pot remetre a la mort, a l'alquitrà, al tabac: la brutícia com un «marro fosc i anodí».



(Fig. 37) Elaboració pròpia, proves de forma per a l'obra *Llac*, 2022.



(Fig. 38) Elaboració pròpia, primera versió de l'obra *Llac*, 2021.

(Fig. 39) Elaboració pròpia, detall del procés de realització de la versió final de *Llac* amb el transportador del cartó ploma i la base de plàstic a la sala d'exposicions, 2022.



(Fig. 40) Elaboració pròpia, detall de l'obra *Llac*, 2022.

En l'abocament del material sobre la superfície es van produir algunes arrugues, degudes al moviment del plàstic que feia de base a la silicona, les quals vaig decidir no corregir. Vaig considerar aquest aspecte com un efecte residual de l'obra que, a la fi, semblava ser coherent amb el resultat buscat, ja que li aportava un cert dinamisme, com si es tractés d'un efecte aquós (fig. 40). Aquesta alteració no prevista de l'obra es pot considerar com un exemple d'allò que es reflexiona en la investigació so-

bre alguns aspectes inesperats del procés, els quals, quan ocorren i es permeten, poden complementar l'expressivitat i el seu caràcter com obra d'art, i que, en definitiva, esdevinguin un resultat propi de la metodologia de la residualitat. Tanmateix, com a residu artístic eventual de l'obra, des de l'àmbit escultòric, podria recordar les arrugues de les obres de la sèrie *Expansions* (1989-1994) de César, analitzades al segon capítol, que actuen com a resultat imprevist del mateix moviment de la matèria.

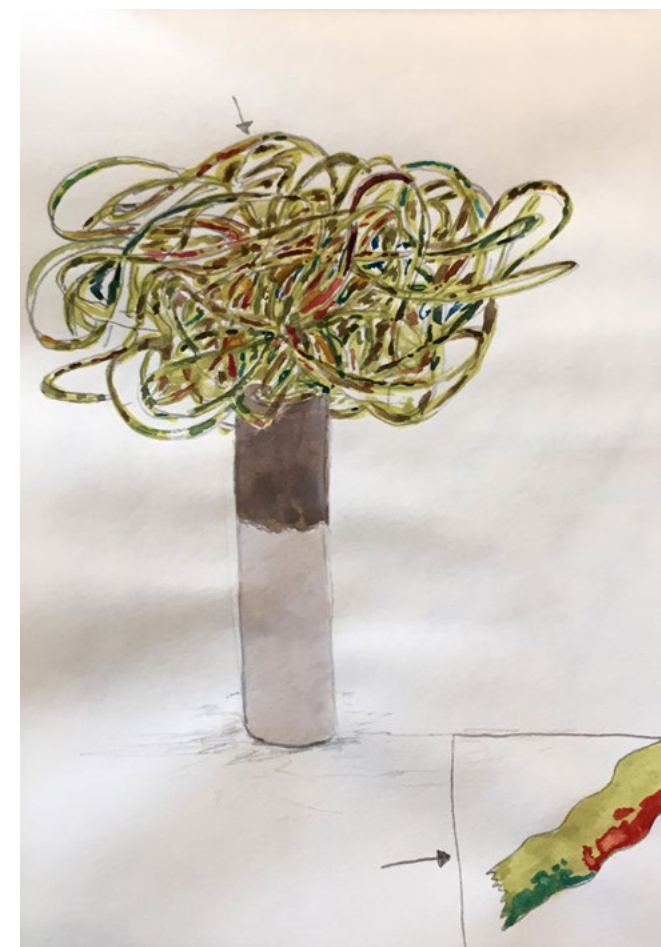
5.2.4 L'Arbre

L'obra *Arbre* (2021-2022) és la peça amb més verticalitat de la instal·lació. L'escultura es va veure ampliada en la seva alçada respecte a les mesures previstes inicialment (fig. 41). El tub que representava el tronc d'un arbre va ser pintat de blanc fins a la meitat amb la intenció d'imitar l'efecte estètic que es pot observar en alguns arbres del paisatge urbà (fig. 42). Per exemple, és típic veure aquesta intervenció en els trons dels arbres d'Andalusia, ja que s'utilitza com a desinfecció i contra plagues. Aquest mateix procediment el vaig poder contemplar l'any 2019 en diversos indrets de la ciutat de Beijing durant una residència artística a la galeria Semi Underground Space.

Concretament, aquest mètode s'anomena *emblanquinat* o *encalat*, i consisteix a pintar la franja inferior dels troncs amb una barreja polisulfur de calci i aigua. Per Carlos Tomasini (2018), es creu que aquest procediment ajuda a evitar que certs animals enfiladors i insectes pugin o penetrin pels arbres i malmetin les fulles o l'escorça. Un altre motiu és que, quan plou, la calç ajuda la terra a assimilar millor els nutrients. Tot i així, Tomasini (2018) apunta que algunes autoritats de certes ciutats ordenen pintar els arbres per suposats fins estètics, com per exemple en la inauguració d'un carrer perquè es vegi «bonic». Així, l'observació d'aquest efecte va generar en mi una certa reflexió sobre la pintura i el paisatge, entenent aquest fenomen com un aspecte pertinent a la pintura expandida i el *land art*.

Des d'una escala diferent, aquest efecte pictòric pot recordar el rastre de pintura que queda en els pals o agitadors després que hagin estat utilitzats per barrejar la pintura. Aquests estris són àmpliament utilitzats per professionals de la pintura decorativa d'interiors, per remoure pintura de grans pots o cubetes, o quan es suquen cartrons en la pintura per tal d'obtenir una prova de color. Aquest aspecte, segons Jordi Lafon, el va motivar a realitzar l'exposició «La constant indisoluble» (2020), que he analitzat en el quart capítol. En el cas de la meua producció artística, això també acostuma a ocórrer, fins i tot amb la superposició de diferents colors en el mateix agitador, especialment quan pinto una primera capa en la paret per a després poder-hi aplicar espray segons la tècnica del *graffiti*.

És, doncs, a partir d'aquestes dues reflexions (tant la de l'estètica de l'arbre en el paisatge com el rastre residual que deixa la pintura en els estris) que vaig decidir pintar de blanc la franja inferior del tub: un cilindre de cartró gruixut, recuperat com a deixalla d'una bobina de teixit, que mantenia unes inscripcions de text, de les quals vaig decidir deixar-ne una part visible com a marca original de l'objecte trobat (fig. 43).



(Fig. 41) Elaboració pròpia, esbós inicial de l'obra *Arbre*, 2020.

Pel que fa a la part superior, que simbolitzava la copa d'un arbre, va ser realitzada amb cinta de carrosser i pintada amb un rastre negre. En efecte, aquest element era un residu artístic perquè tal com s'ha apuntat a inici de l'apartat, va ser aprofitat de la primera versió de l'obra *Malla visual* al meu estudi.⁵ Un cop vaig haver modulat la copa de l'arbre, el vaig foradar per dins perquè es pogués introduir la part superior del tub (fig. 44 i 45). Finalment, l'escultura va ser clavada a la tarima de la sala d'exposicions amb tres frontisses fixes per assegurar-ne l'estabilitat.

⁵ La utilització d'aquest element residual en la meua producció no és nova. L'any 2009, durant el tercer curs de llicenciatura, vaig elaborar una sèrie de treballs geomètrics en què es feia servir aquesta eina per fer reserves de color i formes rectangulars. A causa de l'acumulació d'aquest material, vaig adonar-me que podia ser un material potencialment expressiu. Gràcies al professor Pep Montoya, vaig comprendre que aquell residu obria un camp de possibilitats plàstiques que anaven més enllà de la pintura en la tela.



(Fig. 42) Elaboració pròpia, *Arbre*, 2022.



(Fig. 43) Elaboració pròpia, detall de l'obra *Arbre* amb inscripcions de negre permanent entre l'emblanquinat, 2022.



(Fig. 44) Elaboració pròpia, detall del procés de realització de la primera versió de *Malla visual* amb la cinta de carrosser utilitzada, 2022.



(Fig. 45) Elaboració pròpia, detall del forat d'encaix a la part superior de l'obra pel tub (tronc) de l'obra, 2022.

5.2.5 La Muntanya

D'una manera o altra, el projecte *Espacio sustrato* parteix de la sèrie *Landscapes* (2019-2024), de la qual l'obra *Muntanya* (2021) en forma part. Concretament, està realitzada a partir d'un *collage* de diferents fragments de pintura seca i sobrants extrets de paletes o retirats de pots: recipients i resquícies que han quedat i han estat generats com a residus d'altres produccions, com ara murals de *grafiti* (fig. 46). Quan assoleixen un gruix considerable de material sec, les arrenco produint un palimpsest de pintura molt suggerent i amb una complexitat plàstica singular (fig. 47).

Aquest procés d'extracció de la pintura seca pot evocar la tècnica del *stacco*, un procediment meticulós emprat per retirar pintures murals que, com s'ha vist en el quart capítol, també ha estat reinterpretada de manera experimental en l'art contemporani. N'és un exemple l'obra *El desnudo* (2024), d'Eduardo Cardozo, així com l'obra *Excavació* (2018), de les artistes Patricia Gómez i M. Jesús González.

En aquest darrer cas, la metodologia del duo d'artistes s'apropa significativament al plantejament de l'obra *Muntanya*, ja que ambdues creacions parteixen de l'extracció de capes i palimpsestos de pintura. Aquest procés genera un amuntegament de restes pictòriques al terra. Tot i que, en la instal·lació *Excavació* aquestes restes esdevenen vestigis de l'obra, en el meu cas aquests residus adquireixen un paper actiu, essent utilitzades per compondre un perfil paisatgístic.

Cal destacar, a més, que mentre en l'obra de Gómez i González la generació de resquícies del procés constitueix una part complementària de la peça, en el meu cas els residus esdevenen l'eix central. A través d'aquests fragments, es representen estrats de color superposats que conviden l'espectador no només a reflexionar sobre aspectes com el palimpsest i el pas del temps, sinó també a imaginar formacions geològiques. És, doncs, en aquest punt que es diferencia el meu enfocament del d'aquestes artistes, perquè en faig un ús actiu i creatiu del residu artístic que, seguint la metodologia de la residualitat, es transforma en un element clau per a una nova creació.

Aquest fet plàstic pot recordar els talls naturals de les muntanyes. Presentada en conjunt i des d'una perspectiva frontal, l'obra evoca a aquests perfils. També recorda als turons que trobem en els abocadors d'escombraries, amb l'evident paral·lelisme entre el residu quotidià i el residu artístic. A més, és en aquests indrets on podem trobar caos, fragmentació i diversitat de formes i elements; aspectes que, com s'ha abordat en el quart capítol, són propis de les formacions dels residus del procés creatiu. Cada element va ser



(Fig. 46) Elaboració pròpia, *Muntanya*, 2022.

enganxat en el suport de tela per a crear la sensació d'una composició de capes geològiques diferenciades per colors de matisos blaus, roses, negres grisos, blancs i grocs. Enganxar fragments de pintura seca sobre el suport em va fer reflexionar sobre si aquest procés es pot considerar un acte pictòric tot i no utilitzar pintura líquida directament sobre el llenç.

Per altra banda, l'obra evoca de manera metafòrica el procés passiu de transformació del residu artístic, ja que, tal com s'explica en el quart capítol, sovint es veu reflectit en la producció d'elements residuals que es generen paral·lelament a la realització d'altres obres. En aquest context, les restes de pintura seca, tot i ser considerades sobrants, adquireixen característiques visuals i materials amb un gran potencial, convertint-se en una part activa i significativa de l'obra final. Aquestes restes també al·ludeixen al pas del temps a través de la creació d'estrats i de la seva representació en forma de geologia (fig. 48). A més, és gràcies a l'ús d'aquests residus artístics no intencionats que es genera un cicle que, com hem vist en la mecànica de la residualitat, té la capacitat de retroalimentar-se. Pel que fa a la disposició final de l'obra en la instal·lació, cal dir que va ser l'única peça penjada a la paret i que, pel fet d'estar emmarcada, recordava una finestra oberta en la *Malla visual* (fig. 49).



(Fig. 47) Elaboració pròpia, detall de fragments de pintura seca amb capes de diferents colors extrets de la cubeta de pintura, 2021.



(Fig. 48) Elaboració pròpia, detall de la realització d'una de les obres de la sèrie *Landscapes*, 2020.



(Fig. 49) Elaboració pròpia, detall de la disposició final de l'obra *Muntanya* en la instal·lació, 2022.

5.2.6

Reflexions finals del projecte

Com a breu conclusió d'aquest projecte, en primer lloc, cal destacar l'aspecte tècnic, que ha estat un procés d'aprenentatge en molts àmbits de la creació. Per exemple, en l'obra *Llac*, que gràcies als experiments realitzats amb la base de silicona, el catalitzador i el component tixotròpic, he pogut conèixer un procés de modelatge amb materials que m'eren desconeguts. En segon lloc, el procés de muntatge de l'obra a la sala d'exposicions va ser molt exigent, tant físicament com mentalment, ja que suposava transformar en pocs dies un espai expositiu en una instal·lació immersiva (fig. 50), amb l'objectiu de submergir l'espectador en una atmosfera concreta.⁶ A més, durant la setmana de realització de la instal·lació, vaig haver de muntar, literalment, un taller provisional a la sala del costat per tal de construir la instal·lació amb més comoditat. Coincidint amb la directora del MAS, Engràcia Torrella, semblava que hi estigués fent més aviat una residència artística (fig. 51).

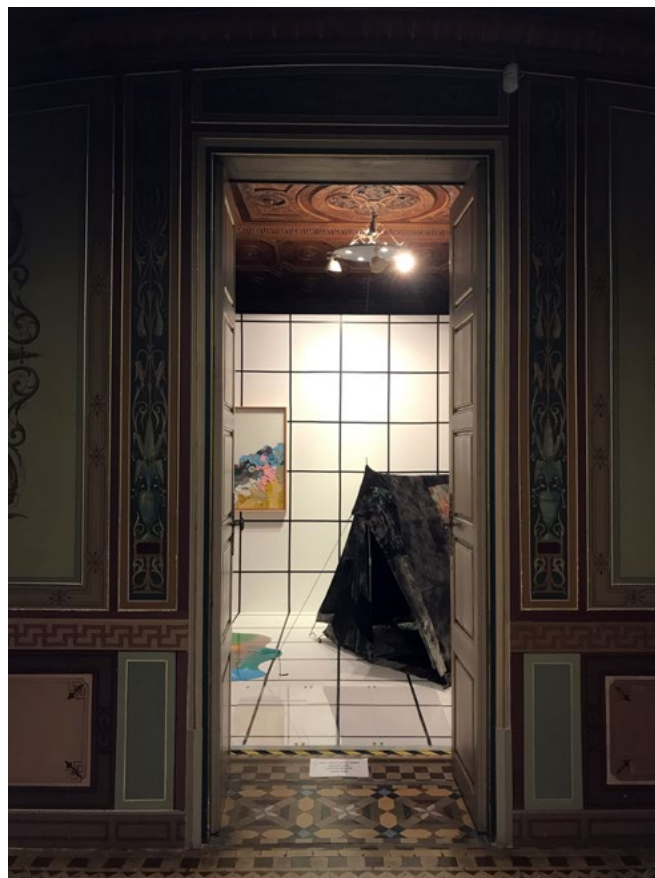
Com crec que és normal en un projecte artístic, em vaig trobar amb alguns contratemps a causa de l'aspecte experimental del projecte. Tot i així, considero que es van complir les expectatives previstes, especialment pel que fa a l'estructura que sustentava les obres, la qual considero que, com una peça més del projecte, la *Malla visual* va transformar i adaptar completament la sala d'exposicions. La creació d'aquesta quadrícula va requerir una setmana de treball intens, ja que va ser necessari dur a terme una realització precisa, ja que havia de poder generar una sensació de volatilitat en les altres peces (fig. 52).

En l'aspecte conceptual, puc afirmar que, en conjunt, aquesta instal·lació representa el meu primer treball escultòric consistent. Aquesta obra integra aspectes fonamentals derivats dels darrers anys de la meua investigació doctoral, ja que aborda les tres tipologies de residus artístics descrites en la metodologia de la residualitat. A més, reflexiona sobre el metallenguatge de l'art i els mecanismes de construcció i representació de l'obra, mitjançant la metàfora del paisatge natural, a partir d'alguns dels seus elements més significatius.

⁶En aquest sentit, per atorgar més ficció a la instal·lació vaig col·locar uns altaveus amagats, en els quals es reproduïa un fil sonor tènue amb sons d'ocells. Aquesta pista d'àudio va ser editada perquè el so s'apagués i s'encengués en diferents franges temporals sense cap ordre aparent, amb la intenció de fer creure a l'espectador que interactuava amb la instal·lació, ja que simulava que el seu possible moviment o comentari podria trencar la calma, igual que sol succeir en els entorns naturals, que la fauna es veu intimidada per la presència humana.

D'altra banda, considero que els residus artístics són elements íntims i perceptibles en l'àmbit de la creació, i que, en el cas de l'exposició «Espacio sustrato», els he presentat de manera entenedora. En definitiva, es tracta d'un projecte força experimental que, fins que no va estar finalitzat, no podria imaginar les sensacions que produiria, tot i que des del principi tenia clar que havia de generar una experiència estètica per mitjà de la relació conceptual entre les peces, basada en la seva materialitat.

Tornant al concepte d'espai substrat de Fernández Mallo, finalment vull destacar que ha estat un punt de partida molt fructífer a l'hora de desenvolupar una part del discurs amb un enfocament poètic, proposant un paisatge imaginari que pot sorgir darrere del procés de creació. Marcel Proust (2022) afirmava que el gran descobriment no consisteix a buscar un nou paisatge, sinó a mirar amb nous ulls el que tenim, basant-se en les seves reflexions sobre la percepció, la memòria i la vida quotidiana. Vull connectar aquesta idea amb la recomanació del professor d'escultura de la Facultat de Belles Arts, Albert Valera, que ens encoratjava a estar atents al que succeïa mentre produïem. Per tant, considero que el projecte ens convida a repensar els residus com unes oportunitats que ens ofereix el procés creatiu.



(Fig. 50) Elaboració pròpia, detall de l'entrada a la sala d'exposicions i de la instal·lació *Espacio sustrato*, 2022.



(Fig. 51) Elaboració pròpia, detall del taller provisional a la sala anterior en la setmana de la realització de la instal·lació, 2021.

(Fig. 52) Elaboració pròpia, *Espacio sustrato*, 2023.



5.3
Projecte
«Residualitat doctoral»

El tercer i últim projecte que aporto en la part pràctica vinculada a la investigació teòrica versa entorn de l'ús del residu artístic i l'aplicació de la metodologia de la residualitat en la materialització de la mateixa tesi doctoral. Concretament, consisteix a aprofitar els residus que s'han produït en la recerca teòrica durant els últims cinc anys, i d'altres provinents de la pràctica artística, per a reciclar-los i crear el paper en què s'imprimirà la tesi.⁷ Semblant al paper d'estrassa, aquest tipus de paper reciclat inclou aproximadament un total de 15,5 kg de residus.

Tot i que el projecte va ser ideat i començat a inicis de l'any 2023, s'ha desenvolupat en profunditat l'any 2024, en consonància amb la maquetació i el disseny del document-llibre, i el paper creat serveix així per formalitzar el discurs conceptual que aborda la pròpia investigació i per ser coherent amb els postulats que es defensen. Cal dir que l'edició ha estat realitzada gràcies a l'assessorament i els serveis d'edició, disseny i maquetació d'Ignasi López, artista i editor de La Bibliogràfica: un laboratori de llibres especialitzat en publicacions artístiques i de caràcter artesanal. Tanmateix, la producció de paper s'ha dut a terme sota la supervisió de Victòria Rabal, directora del Museu Molí Paperer de Capellades (MMPC). Es tracta d'un museu i centre de producció especialitzat en la realització de papers per a projectes artístics. La producció tècnica va ser a càrrec de Ludger Mikyna, i la meua pròpia implicació en gairebé una quarta part de la producció, ja que cada un dels papers ha estat fet a mà i de manera artesanal (fig. 53).

Dins d'aquesta amalgama de residus reciclats, no tots són residus artístics, també hi ha deixalles, material que s'ha utilitzat per a la documentació de la recerca, com apunts, targetes i entrades d'exposició visita-

⁷ Cal puntualitzar que aquest projecte ha estat pensat i fet a partir de l'últim any de recerca, per tant, el volum de residus acumulats és, en la seva majoria, provinent d'un sol any. No obstant, altres materials residuals com draps de pintura, paletes de paper i alguns volums més d'apunts, que havia anat guardant des dels anteriors anys, també s'hi han incorporat. Aquest aspecte del procés de creació m'ha fet pensar, una vegada més, en la importància dels residus per a la creació artística, entenent que encara que siguin elements marginals, poden ser materials latents a l'esfera de ser utilitzats.

des, documents de registre en la visita a biblioteques, còpies, plans d'investigació impresos, esborranys dels capítols del document corregits, còpies de documents administratius universitaris, còpies de llibres, articles impresos, sobres de paper utilitzats, portafolis d'obra desfasats, adhesius i documents impresos erronis, entre algunes altres resquícies de paper i cartró. Quant als residus artístics, s'han utilitzat draps fets servir per a netejar eines de pintura, paletes de paper amb restes de pintura, restes i retalls de teles, proves de color, papers sobrants de processos de *collage*, i inclús s'han reciclat dibuixos i pintures, tant del període de la investigació doctoral com d'anys anteriors (fig. 54, 55, 56 i 57).

El reciclatge de tots aquests materials es va fer gairebé de manera simultània, però es van agrupar en quatre tipologies de paper: la tripa o cos del document (en la qual està impresa la recerca), els «papers testimonials» (papers singulars que fan de separadors interns entre els capítols), els papers de les guardes de la portada i la contraportada (papers de caràcter decoratiu que serveixen de transició entre la portada i el cos del llibre) i les camises de les cobertes (amb què estan folrades la portada i la contraportada).

Tal com he assenyalat, la materialització del document va consistir en la utilització d'un total de 15,5 kg de material residual, dels quals 14 kg són de paper variat i 1,5 kg de drap. Per a la realització del paper reciclat comú, s'hi van afegir 22 kg de fibra de cotó curta, i per a l'elaboració del paper de drap s'hi van afegir uns 0,15 mg de fibra d'abacà curta (més endavant explicaré les característiques de cada composició). Tot plegat va sumar un total de 37,65 kg de material dividit en sis unitats impreses.

Per al cos de la tesi es van produir uns 500 fulls de 50 x 40 cm, una mesura una mica més gran que un A3 Plus. Aquesta mida és exigida per a poder aconseguir un acabat de paper de document —després de tallar la barba del paper artesanal amb un marge suficient— acotat a la mesura útil de 45 x 32 cm (la mida estàndard per als A4).⁸ De cada unitat de paper artesanal produït se'n poden extreure quatre fulls A4 d'un gramatge màxim de 140 g/m² i un mínim de 90 g/m² per paper, produït en total uns 2.000 fulls en A4. Si bé aquestes mesures estan condicionades a les característiques del document acadèmic, és, en part, pel requisit de presentar una edició impresa de la tesi al dipòsit a la universitat, concretament, sota la normativa reguladora del doctorat de la Universitat de Barcelona, aprovada pel Consell de Govern de la universitat el març de 2012 i modificada per

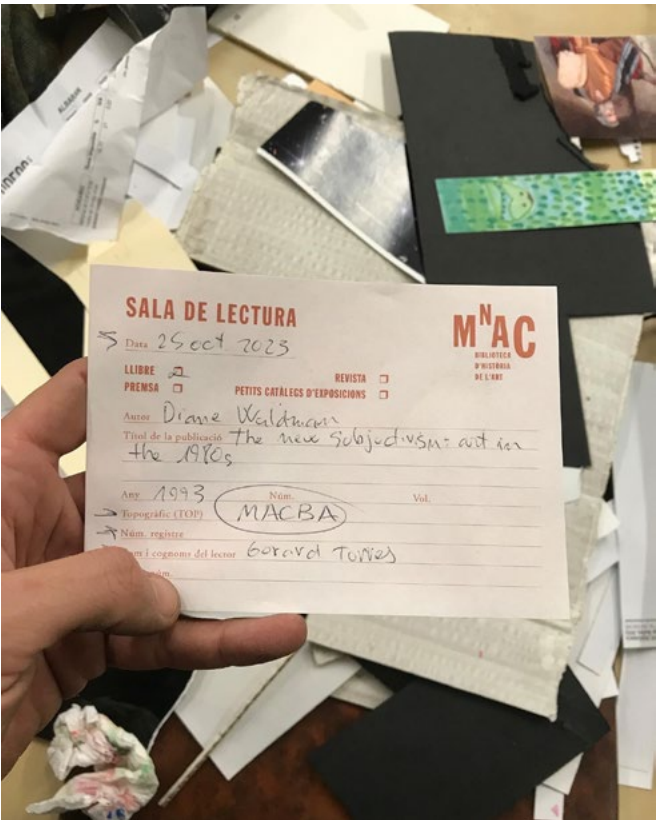
⁸ Les barbes retallades es van guardar per a possibles *collages* amb formes que em van recordar a alguns elements utilitzats en els treballs de Regina Giménez, artista mencionada en el quart capítol.



(Fig. 53) Elaboració pròpia, detall del taller del MMPC, 2024.



(Fig. 54) Elaboració pròpia, detall de les paletes de paper amb pintura, 2024.



(Fig. 55) Elaboració pròpia, detall de material residual variat, 2024.



(Fig. 56) Elaboració pròpia, detall de les proves de colors, obres malmeses i altres dibuixos, 2024.

darrera vegada el 14 de juliol de 2021, en la qual s'inscriu la meua recerca doctoral. Per indicació de l'Escola de Doctorat de la UB, les tesis que actualment s'han de dipositar s'han d'acollir a la nova normativa.⁹ Com que es tracta d'una proposta artística que ha estat iniciada un any abans d'aquesta modificació, presentaré igualment un exemplar imprès de la tesi, que constitueix una de les parts pràctiques de la meua recerca.¹⁰

Pel que fa als papers testimonials, es van fer un total de 110 fulls de 50 x 40 cm amb la tècnica del jaspiat: una vegada el paper és trinxat i fet pasta, en el moment de formar el paper, s'hi adhireixen fragments de material més grans. Aquest acabat s'acostuma a veure en els papers artesanals en què hi ha adherits pètals de flors o altres trossos vegetals. En el cas del paper residual, hi vaig afegir trossos d'apunts, paletes de paper i altres elements, com pintura seca. El jaspiat es pot fer de dues maneres: incorporant els fragments a la mateixa tina on hi ha la polpa de paper o afegir-los *a posteriori* (fig. 58 i 59).

Després de fer les dues proves, vaig optar per dur a terme el primer procediment, perquè així els fragments quedaven més integrats en el cos del paper i, a més, la microfibra de la pasta s'entrelligava amb la del tall o estrip del fragment, fent així un acabat més estable. De l'altra manera, si s'espargien els fragments per sobre de la pasta no s'unien amb el mateix cos del paper i quedaven enganxats només a la superfície, per la qual cosa perillava la seva permanència i durabilitat; a més, la composició d'aquests fragments en el paper no semblava tan natural (fig. 60).

El procediment de realització dels papers de les guardes del llibre va ser molt semblant als dos exemples anteriors, tot i que l'única diferència és que el triturat del material residual era més tosc, és a dir, no estava tan refinat i era menys esmicolat. Això produeix que es vegin punts més grans de paper reciclat (un efecte

⁹ Actualment és vigent la normativa reguladora del doctorat de la Universitat de Barcelona, aprovada pel Comitè de Direcció de l'Escola de Doctorat en data 17 de gener de 2024. En aquesta es requereix el dipòsit de la tesi únicament de forma electrònica, en canvi, en la normativa anterior es demanava el dipòsit d'un exemplar de la tesi imprès. Així es detalla en la secció 3a del dipòsit de la tesi doctoral, article 35.3c: «la sol·licitud s'ha d'acompanyar com a mínim, dels documents següents: [...] c) Un exemplar enquadrant de la tesi signat pel doctorand» (Escola de Doctorat de la UB, 2021).

¹⁰ Aquest original imprès es pot consultar físicament al CRAI Biblioteca de la Facultat de Belles Arts, dipositat en la col·lecció especial Llibres d'artistes (<<https://crai.ub.edu/recursos-d-informacio/patrimoni-bibliografic/colleccions-especials/llibres-artistes>>).



(Fig. 57) Elaboració pròpia, detall dels draps de pintura per a reciclar, 2024.



(Fig. 58) Elaboració pròpia, detall del moment en què s'afegeixen els trossos de paper a la tina on ja està preparada la polpa del paper, 2024.



(Fig. 59) Elaboració pròpia, detall de la forma amb la pasta acabada de formar amb la tècnica del jaspiat, 2024.



(Fig. 60) Elaboració pròpia, detall de la prova del paper amb la tècnica del jaspiat en tirar els fragments sobre la pasta de paper formada, 2024.

que recorda el conglomerat de fusta). D'aquest tipus de paper, es van fer un total de 20 fulls de 50 x 40 cm.

Per acabar, vaig fer les camises de les portades amb paper de draps i taques de pintura. Aquest procés de creació del paper va ser el més laboriós per diferents motius; un d'ells ha estat la dificultat en la seva descomposició, perquè es va haver de convertir el teixit en polpa. A més, conté moltes impureses, tot i que la majoria van ser extreïdes en sec, ja que contenien restes



(Fig. 61) Elaboració pròpia, detall de la reunió al MMPC amb Victòria Rabal, Ignasi López i Ludger Mikyna, 2024.

de dissolvents i altres productes químics que han estat difícils de filtrar. D'aquest tipus de paper s'han fet uns 20 fulls de 60 x 45 cm, mesures més grans que en els anteriors models, perquè la camisa ha de folrar còmodament la portada i la contraportada, amb pestanyes per ser enganxades sobre els papers de les guardes.

5.3.1 Producció del paper residual

En primer lloc, abans de realitzar la producció, ens vam reunir l'Ignasi López, la Victoria Rabal i en Ludger Mikyna al MMPC per parlar del projecte: preparar el calendari d'actuació, saber els condicionants en l'elaboració del paper reciclat fet a mà i conèixer com es realitza un procés de producció de paper artesanal (fig. 61).

Així, segons el projecte, pel que fa al reciclatge dels papers d'apunts no hi havia cap problema, però els papers amb fragments de pintura suposaven més dubtes a l'hora de transformar-los en paper de document. Per aquest motiu va caldre que, abans de començar la producció, es fessin proves per veure si era possible descompondre'ls en pasta de paper (fig. 62).

Aquestes proves van ser molt importants, ja que la pila holandesa¹¹ del MMPC, màquina encarregada de trinxar el material en humit, no pot tractar certs

¹¹ Es denomina *pila holandesa* la màquina utilitzada per trinxar i preparar les fibres en polpa, que posteriorment conformaran la pasta per fabricar paper. Aquesta màquina consta d'un circuit d'aigua tancat, on una mola desfibrà progressivament el material a mesura que hi circula.



(Fig. 62) Elaboració pròpia, detall de la taula de proves del projecte «Residualitat doctoral» al meu taller, 2024.

components de plàstic perquè els seus mecanismes es podrien encallar. Per tant, vaig fer algunes proves al meu estudi submergint cada tipus de paper en aigua calenta i deixant-lo reposar durant un dia per veure si alguns materials que contenien pintura o parafina es podien desfer amb facilitat. Aquells materials que no es van desfibrar correctament els vaig separar. Altres papers amb pintura de guaix també, perquè malgrat estar seca, en tenir contacte amb l'aigua es desfeia tenyint desmesuradament l'aigua. Com que no descartava que pogués ocórrer aquesta circumstància en la realització del paper, m'interessava que l'acabat, generalment, fos clar. Tot i així, algunes aigües produïdes en aquest procés les vaig guardar per a la seva interessant coloració. Les proves d'altres papers pintats amb esprai, pintura acrílica o a l'oli es van poder desfer i mantenir el color amb normalitat.

Tanmateix, vaig haver de treure algunes impureses, sobretot restes de pintura de molt gruix. Finalment, vaig estripar i tallar tots els materials en trossos petits i els vaig dividir en diferents bosses. Tal com explica-

va, els diferents tipus de paper que tenia per reciclar eren tres: els apunts o documents impresos, les paletes de pintura amb restes de pintura i dibuixos o pintures fetes en paper. Si bé la gran majoria dels apunts portaven tintes de diferents colors, és en les paletes de paper i els dibuixos que hi havia més diversitat. Per tant, aquests elements són els que van reflectir més punts de color com a acabat final, tot i que les paletes de paper amb pintura, en contenir una capa plastificada, només van ser utilitzades en el jaspia dels papers testimonials.

Un cop al MMPC, a l'hora de trinxar el paper residual en la pila holandesa s'havia de fer per pilades o tongades, i cada una d'elles requeria una proporció concreta que s'havia de barrejar amb una part de fibra verge natural. Calia fer-ho així per tal d'atorgar consistència al paper final. Per tant, vaig optar per la fibra curta de cotó de segon tall, perquè també aclaria el color del conjunt. El material s'incorporava al recipient amb aigua de la màquina, i a mesura que circulava anava passant per la mola, encarregada de trinxar els fragments (fig. 63).



(Fig. 63) Elaboració pròpia, detall de la introducció del paper residual sobre la fibra de cotó en la pila holandesa, 2024.

Per a la realització del cos del document es van fer quatre pilades, i en cada pilada es va tirar 3,5 kg de paper reciclat variat, 5,5 kg de fibra de cotó i un total de 200 ml de cola de pH neutre, que no només ajudava que la polpa s'adherís entre ella, sinó que també evitava que la tinta dels papers residuals s'expandís, garantint la permanència del paper i la seva conservació. Després de fer diferents proves per veure el refinat del material, vaig decidir que la durada del trinxat seria de 20 minuts per als papers del cos del llibre, i per als papers de les guardes només de 10 minuts. Així, la fórmula exacta per a la realització del paper va ser d'un 60% de fibra verge de cotó i un 40% de material residual (fig. 64).

Un cop produïda la pasta, es va col·locar en una tina per recollir la polpa en la forma o bastidor i enformar-la en la mesura desitjada. L'elaboració d'aquest procediment és manual i, exactament, consisteix a submergir la forma en la cubeta per extreure'n la polpa i realitzar un gest suau en forma de creu perquè la fibra s'encreui entre ella. Aquest moment és molt important perquè el paper quedi espargit homogèniament per la forma i no hi hagi diferents gruixos. El gruix general de cada paper pot variar en funció del marc del bastidor que té la forma; com més alt és, més gruix s'obté. En aquest cas, m'interessava aconseguir



(Fig. 64) Elaboració pròpia, detall de la pasta de paper formada amb la fórmula completa i preparada per abocar a la tina, 2024.

un gruix d'uns 90 o 100 grams per cada full; per tant, requeria un marc baix.

Un cop es va llevar la forma de l'aigua, es va espremer per mitjà del filtre inferior de la forma i es va bolcar a la vegada, pressionant sobre el paper secant anomenat *sellal* (cada full fet ha de portar un sellal a sobre i a sota). Aixecar la forma del sellal també requereix un gest concret perquè la pasta quedi ben plana; cada full que es vol produir requereix el mateix procediment. Entre cada full humit hi ha d'anar sellal a sobre i (un altre) a sota (fig. 65).

Tan bon punt es va acabar la pasta de la tina i es tenia la posta curulla de fulls,¹² es va traslladar amb la missa¹³ i es va fer dues premsades: una en humit i l'altre en sec

¹² La *posta* és el conjunt total de papers acabats de fer amb els seus respectius sellals. Aquest total de papers van a sobre la missa: el carretó que ajuda a incorporar la producció en el torn de la premsa i treure l'aigua sobrant. Sempre que hi ha una variació en el gramatge del paper que es produeix, es canvia la missa i es fa una posta nova.

¹³ La *missa* és la fusta del carretó que serveix per transportar la posta. En la indústria del paper, es coneix popularment per aquest nom a causa del pes considerable que acostuma a tenir i, per tant, es comparava, irònicament, amb l'assistència a l'acte religiós.



(Fig. 65) Elaboració pròpia, detall del moment en què en Ludger pressiona la forma sobre el sellal, 2024.



(Fig. 66) Elaboració pròpia, detall del moment en què el torn de la premsa efectua la pressió sobre una de les postes de paper per escórrer l'aigua, 2024.

(fig. 66). La premsada en humit és per acabar de treure gran part de l'aigua restant, mentre que la premsada en sec és la que produeix la satinació del paper.¹⁴ La duració de la premsada en sec va ser d'unes 12 hores suportant un pes d'uns 350 kg per m².

Pel que fa a la producció del paper de drap, per al folre de les portades, va caldre un procés més complex. Si bé el procediment va ser el mateix, la transformació del teixit amb pasta de paper requeria una preparació del material més sofisticada, perquè s'havien de treure diferents tipus d'impureses, com ara costures i trossos gruixuts de pintura adherits, és a dir, es tractava d'un procés lent i feixuc. A més, un cop vaig trossejar els 20 kg de draps previstos, van haver de rentar-se fins a dues vegades en rentadores industrials per tal d'eliminar els dissolvents que encara contenien i, seguidament, eixugar-los al sol

¹⁴ Tots els papers fabricats al museu segueixen la tradició artesana i es realitzen un a un. Per a l'assecatge final, es pengen a l'aire a la part superior de l'edifici en la sala anomenada *mirador*, per ser el lloc on corre més aire. A diferència de l'assecatge a màquina, el procés artesanal dona una estabilitat superior, ja que les fibres es contrauen durant el seu procés (MMPC, s. d.).

durant alguns dies per eliminar-ne possibles restes.¹⁵ El material havia d'estar el més net possible perquè la mola de la pila holandesa pogués actuar correctament per triturar el material i convertir-lo en pasta de paper (fig. 67).

Les primeres versions es van fer sense posar-hi fibra verge per a veure'n el resultat. En el procés, a mesura que el material s'anava triturant, l'aigua es tornava més bruta, ja que en desfer-se el material es desprenien àcids i es dissolien colors provinents de les tintes usades en processos de gravat.¹⁶ Això produïa que

¹⁵ La quantitat inicial va ser un volum molt superior del que es va acabar reciclant, ser en un principi es preveia que el paper de drap fos també utilitzat en el cos del document. No va poder ser així, perquè no va passar correctament les primeres proves d'impressió, ja que la màquina d'impremta no el detectava correctament i rebregava el full. Segons l'Ignasi López, això passa per la textura del paper de drap, semblant a les samarretes, i, per tant, no es detectava correctament el paper. Finalment, es van imprimir a sobre en pla amb la tècnica de DTF (*Direct To Film*), un procediment molt típic en la impressió de camisetes i teixits.

¹⁶ Alguns dels draps utilitzats per fer paper van ser els sobrants de la producció de l'obra *Tenda d'acampada*, mencionada ante-



(Fig. 67) Elaboració pròpia, detall del moment de la trituració dels fragments de drap a la pila holandesa, 2024

el to final del paper final fos més aviat apagat i de matís verdós. Vist en humit i acabat de formar, a causa d'alguns olis i greixos que encara contenia, adquiriria una brillantor destacable, que fins i tot recordava el metall. A més, recordava al paper fet d'alga, el qual vaig poder apreciar acabat de fer en el mateix MMPC (fig. 68).

En una primera pilada de prova, la maquinària es va encallar fins a tres vegades, fet que va alentir el procés, perquè es van haver d'obrir i netejar els mecanismes de la mola. A més, un cop acabat, es va haver d'evacuar molta aigua bruta i netejar els greixos que havien impregnat la màquina. El temps de trituració òptim per aconseguir la pasta va ser de 35 minuts, ja que els teixits eren diferents i alguns draps contenien filaments molt gruixuts. Malgrat que pugui semblar un procés experimental de producció de paper —pel que fa al reciclatge de draps de pintura—, cal dir que el paper fet de teixit de drap va ser molt freqüent en

riorment en el projecte *Espacio sustrato*. La majoria del material reciclat provenia del departament de gravat de l'Escola d'Art Superior de Disseny de Barcelona - Llotja, on l'havia demanat a final de curs.



(Fig. 68) Elaboració pròpia, detall del paper de drap acabat de posar sobre el sellal, 2024.

la indústria paperera fins a finals del segle xx i va ser progressivament substituït per fibres provinents de la fusta, arbres i plantes vegetals (MMPC, s. d.).

En definitiva, el resultat final no va ser d'acord amb les expectatives, perquè els colors dels fragments de pintura que contenien els teixits no es van replicar en sec com s'esperava, com per exemple sí que va passar amb el paper reciclat d'altres papers. Tot i així, en l'acabat del paper de drap es poden percebre alguns dels filaments sencers, aportant així una evidència sobre el seu origen i composició. Tal com deia, el resultat obtingut de les primeres proves no va ser gaire satisfactori, perquè el paper final no tenia gaire resistència. En provar de folrar la portada, la seva mínima tensió provocava que s'estripés. Per solucionar el problema, es va afegir fibra d'abacà, valorada per la seva gran resistència a la tensió i a l'aigua, que permet donar més consistència al paper. En suma, la proporció final en la composició del paper de drap va ser un 90% de material residual i un 10% de fibra d'abacà, i es van produir només 40 fulls d'un gruix de 90 g/m² utilitzant un total d'1,5 kg de material residual.

5.3.2

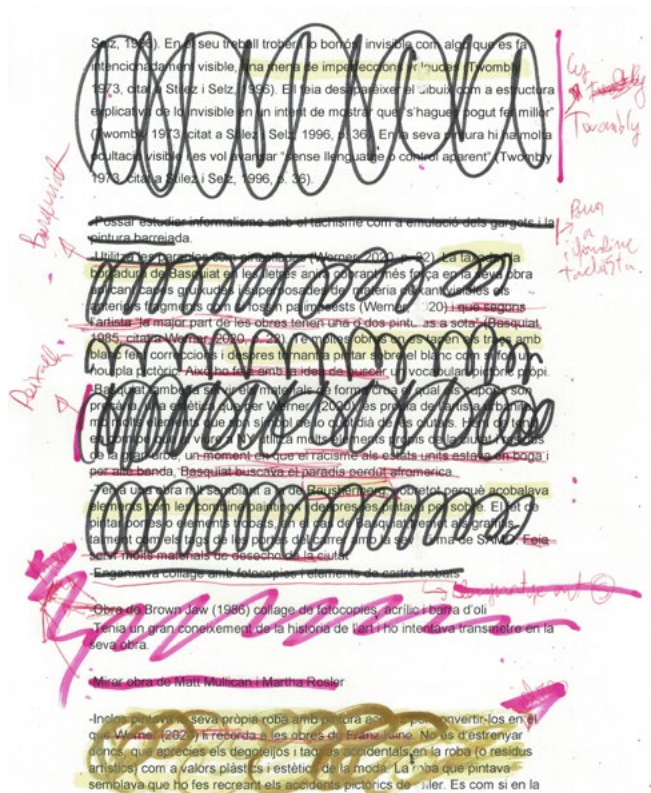
Reflexions finals del projecte

Si bé l'objectiu del projecte «Residualitat doctoral» ha estat experimentar amb el material residual generat en els últims anys de recerca, tant teòrica com pràctica, el seu resultat ha estat la creació d'un objecte que oscil·la entre el seu valor artístic i el seu valor acadèmic. Aquest treball converteix el document de la tesi doctoral en una obra d'art, manifestant la residualitat i incorporant l'estètica de l'autoreferencialitat.¹⁷ La investigació es conjuga amb la producció d'un resultat híbrid, a mig camí entre l'obra artística i el document acadèmic. Els apunts, la informació i tot el material han contribuït a la conceptualització de la tesi, que també s'han utilitzat per donar-li forma física, afegint-hi una dimensió creativa. En aquest sentit, i com apunta Maria Antonia Labrada (1984), és quan en el procés *poiesis* i *praxis* estan en estreta relació, que el resultat i el concepte són indiscernibles i es descobreix la «vocació formal de la matèria».

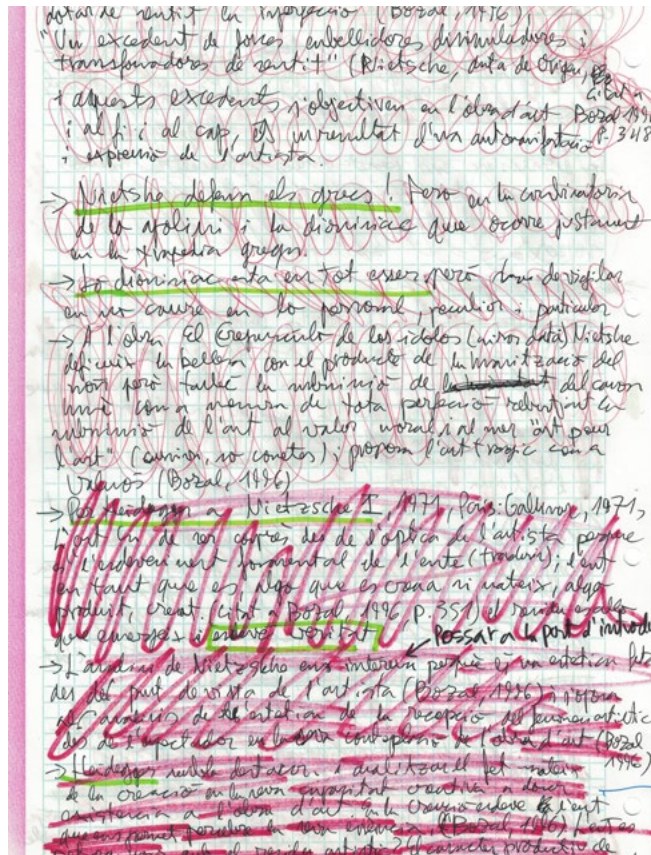
Tot i que he d'insistir que la recerca no aborda estrictament la problemàtica mediambiental, cal afegir que la realització d'aquest projecte m'ha interpellat a plantejar algunes reflexions al respecte, i considero que són una contrapartida de l'acció artística de publicació. Dur a terme una investigació doctoral implica una certa despesa i ús de materials, com ara impressions, fulls informatius, apunts, notes, documents administratius i altres proves que se'n deriven, i això produeix una acumulació més o menys bàsica de material residuals. Tot i que moltes fonts consultades han estat de naturalesa digital, en el meu cas, s'han hagut d'imprimir alguns arxius PDF, ja que la lectura en paper em permet una millor atenció al contingut i perquè puc treballar-hi literalment a sobre. També, prendre apunts amb bolígraf em facilita la interiorització dels continguts a través de l'escriptura a mà, però també a partir de la producció d'esquemes, dibuixos i anotacions diverses (fig. 69 i 70). Si bé els materials impresos, com articles, llibres i apunts, no tenen per què ser estrictament residus, perquè poden ser fonts on tornar-hi, d'altres sí que esdevenen inútils (a vegades en grans quantitats), com per exemple, còpies de documents, apunts ratllats, anotacions irrelevantes, informació no determinant o anuncis i impresos diversos.

En aquesta línia de treball vaig experimentar que el procés de maquetació de la tesi també va generar errors

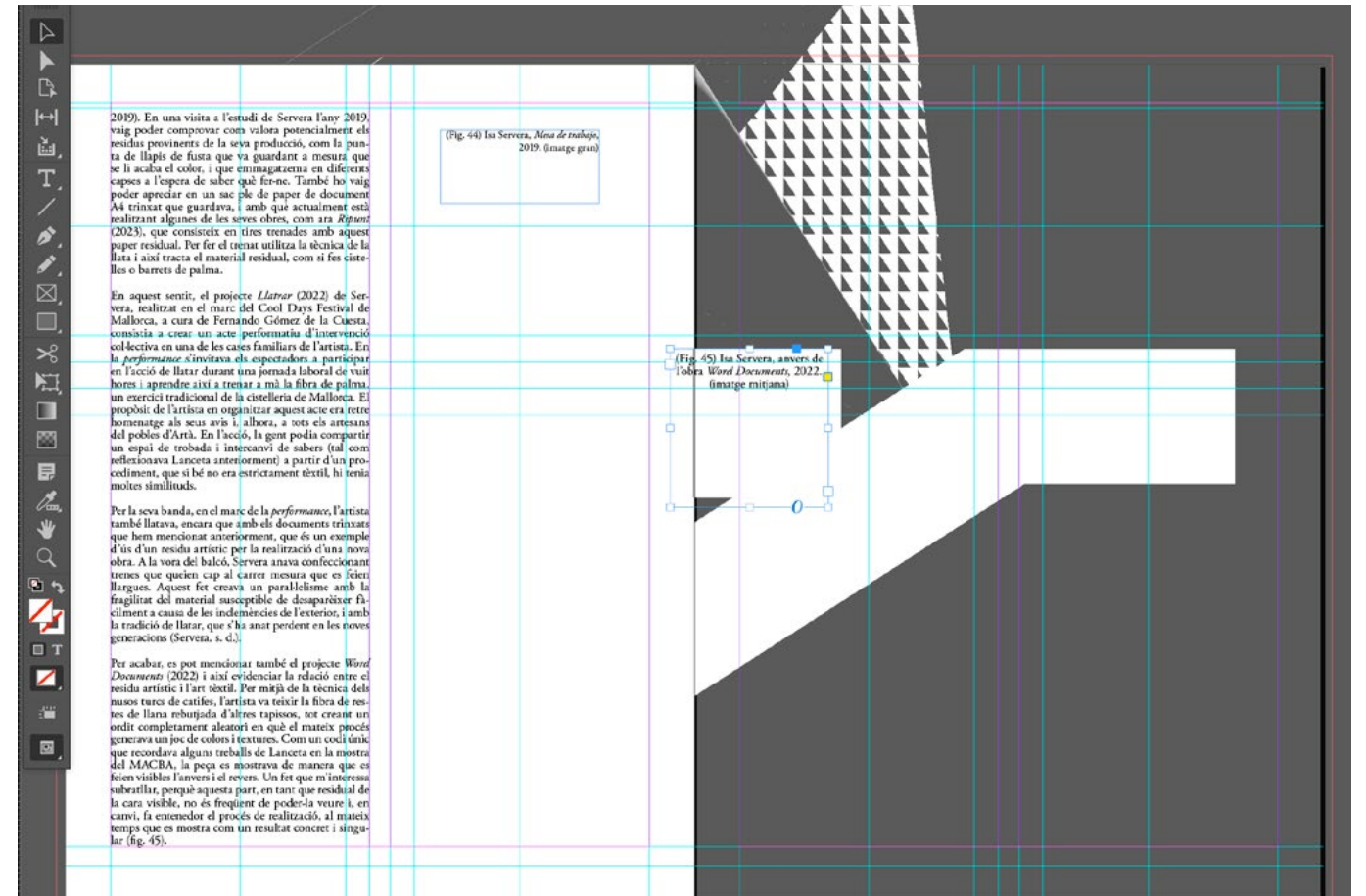
¹⁷ Leonardo Antonio Muñoz (2023) defineix l'estètica autorreferencial com la integració de la pràctica amb el mateix format acadèmic o teòric, combinant la reflexió teòrica, l'autoanàlisi i la investigació pràctica en una forma de representació única.



(Fig. 69) Elaboració pròpia, apunt de text escrit i subratllat, imprès i treballat a mà, 2024.



(Fig. 70) Elaboració pròpia, apunt escrit i subratllat a mà, 2024.



(Fig. 71) Ignasi López, còpia de pantalla del procés de maquetació del document, 2024.

i accidents, especialment durant la importació de text des del format del programa Word al d'InDesign. Concretament, vaig observar anomalies, que són habituals, com lletres amb accent obert i altres lletres i paraules que alteraven el text precedent, convertint-lo en cursiva, així com altres efectes de codi que es traduïen en caràcters inventats. De la mateixa manera, i com és habitual en aquest tipus de processos, es van detectar altres problemes com línies orfes, espais en blanc entre paraules i entre paràgrafs. Detectar tots aquests defectes em va portar a reflexionar sobre com el procés de maquetació de la mateixa tesi també genera residus. En aquest cas, no es tracta de materials físics, sinó de residus digitals derivats del programari i, en definitiva, del procés de disseny. Així, doncs, estariem parlant de *glitches* o errors visuals, tal com he analitzat al tercer capítol. Alguns d'aquests errors es produeixen després d'un temps prolongat de treball amb el programa InDesign, ja que el rendiment de la GPU (targeta gràfica) es veu sobrecarregat a causa del redimensionament de les imatges i l'ús simultani de diverses tasques. No obstant això, la visualització d'aquests efectes residuals no provoca cap error en l'arxiu, sinó que es renderitzen com una imatge única. En aquest sentit, la captura d'aquestes anomalies és precisament el que hem vist en el tercer capítol en l'obra de l'artista Meta, el qual registra per a convertir-les en elements potencialment artístics (fig. 71).

Per aquest motiu, juntament amb la Bibliogràfica, vam decidir incorporar aquest material a la sobrecoberta com a embolcall de l'edició impresa de la tesi materialitzada, com una composició formada per restes del PDF de les primeres versions en brut, amb marques de correcció i globus amb comentaris, provinents de la maquetació dels quatre primers capítols (fig. 72).

En resum, amb aquest projecte el residu de la recerca doctoral es manifesta tant de manera física com simbòlica, ja que es connecten els esquemes textuais de la tesi amb la forma artística, partint d'un cert caos en la informació descartada per a ordenar-la novament i que esdevingui una forma nova. Així, seguint el plantejament de Leonardo Antonio Muñoz (2023), es construeix una estructura metodològica d'investigació-creació que es materialitza en un cos d'obra plàstica única, formalitzant un equilibri simultani entre la creació artística i la construcció discursiva. Alhora, l'obra respon a la necessitat, com indica L. A. Muñoz (2023), d'entendre la investigació estètica i de creació com un recurs per organitzar i explorar idees, abordant la següent reflexió: és la residualitat aplicable a la teoria? Es pot afirmar que l'autoreferencialitat, en aquest context, contribueix a donar una resposta concloent.



(Fig. 72) Elaboració pròpia, còpia de pantalla de les dues pàgines finals del segon capítol amb marques de correcció, 2024.

Aquest projecte pot establir paral·lelismes amb exemples de treballs d'artistes contemporanis que han explorat la metodologia acadèmica de manera metareferencial en les seves obres, perquè es treballa amb el propi llenguatge inherent a la seva producció i el seu procés de realització. En aquest aspecte m'interessa Joseph Kosuth, que com a pioner de l'art conceptual i el llenguatge metareferencial, els seus treballs fan una reflexió sobre la mateixa pràctica artística i els seus codis. En aquest sentit també cal mencionar Andrea Fraser, perquè utilitza la pràctica artística per tractar la crítica institucional de l'art contemporani i, així, abordar els conflictes interns de l'artista per mitjà dels mecanismes i les estructures jeràrquiques del món de l'art. Des d'una perspectiva semblant, també m'interessa Simon Starling perquè recorre la metareferencialitat amb elements acadèmics per reinterpretar i qüestionar la història, desconstruint estructures a través de l'anàlisi de les institucions artístiques. Finalment, en l'àmbit de l'autoreferencialitat, vull esmentar el treball de Liam Gillick, que crea instal·lacions, textos i publicacions que reflexionen sobre la relació entre art i teoria. La seva obra es basa en la investigació acadèmica en teoria crítica, qüestionant el paper de l'artista com a productor de coneixement, que fins i tot li serveix per replantejar la seva pràctica.

Per acabar, voldria fer una reflexió sobre el projecte, ja que la recerca ha generat un volum considerable de material residual, fet que em porta a plantejar les següents qüestions: pot la investigació ser completament sostenible mediambientalment? Què podem fer amb la matèria residual que es pot produir en la recerca? Aquests residus són aprofitables per la mateixa investigació? Quins tipus de residus es generen? I, finalment, és la investigació artística una disciplina que pot donar resposta a aquestes preguntes?



Conclusions

Consideracions generals de l'estudi sobre el residu artístic

El residu generat en el procés de producció artística pot convertir-se en un element clau per al desenvolupament del treball creatiu. Aquesta investigació ha mostrat com els residus artístics, tot i no formar part de la intenció original de l'artista, poden adquirir un alt valor estètic i dialèctic. A més, s'ha posat en relleu que alguns artistes, reconeixent aquesta qualitat estètica, han començat a provocar la seva aparició de forma premeditada. En certs casos no només recuperen els residus, sinó que els reconeixen com a part integral de les seves obres i els destaquen a les seves exposicions posant en valor el procés que els genera. Aquesta pràctica, que sovint obre possibilitats creatives noves, pot ser considerada com una investigació en el seu propi llenguatge artístic, una recerca metareferencial de la seva obra.

En aquest context, els residus artístics es mostren intrínsecament vinculats al procés de creació. És a través de l'observació d'obres i converses amb creadors contemporanis que he constatat que són considerats com a factors positius per a la creació, tot i que sembla que no hi ha un consens clar a l'hora de definir-los. Tot plegat, aquesta qüestió pot portar a reflexionar sobre si estem davant d'un aspecte específic de la creació contemporània, i si la presència del residu artístic es pot vincular amb alguna pràctica concreta, preocupació o inquietud comuna en el context actual. Tanmateix, els exemples estudiats demostren que els artistes que integren els residus en el resultat final de les seves obres solen fer-ho per ressaltar el procés creatiu, fent-lo visible com una part important del seu discurs interrelacionant resultat i procés. Aquesta estratègia ajuda a transmetre al receptor l'experiència viscuda al taller en el moment de la creació, afegint-hi una dimensió introspectiva i també narrativa. L'ús del residu en l'art sovint està associat a la intuïció i a l'inconscient, ja que aquests elements tendeixen a aparèixer de manera espontània i no planificada, convertint-se en una part natural del procés, independentment de si l'artista després els reconeix o els prioritza.

En aquest sentit, la materialitat residual, generada per processos aparentment inversemblants com la improductivitat o l'excés, adquireix un valor com a prova tangible del fet creatiu. Tanmateix, no sempre l'ús del residu busca parlar del procés creatiu: en alguns casos pot abordar temes més conceptuals, com la memòria o el pas del temps, associats a la idea de deixalla. La connotació que alguns artistes atribueixen a aquests residus pot entendre's com una crítica als models d'hiperproducció, plantejant reflexions sobre el valor

de l'art en contraposició al consum i a la sobrecàrrega productiva. Aquest ús crític del residu no només reivindica el seu potencial per qüestionar i subvertir les dinàmiques convencionals, sinó que també aporta una mirada contemporània sobre el paper de l'artista com a mediador de discursos alternatius.

En aquesta línia crítica i exploratòria, en la investigació de l'àmbit de la contemporaneïtat centrada en artistes del territori espanyol i de l'última dècada, he detectat una generació majoritàriament d'artistes joves que demostren un interès creixent pels residus generats en els seus processos creatius. Paral·lelament, les referències a artistes internacionals han permès expandir l'àmbit del treball realitzat, i deixa aquest altre grup com una possibilitat per a futures recerques.

Inicialment, semblava clar que calia cercar informació dels artistes que treballessin els residus artístics de manera més evident. No obstant això, a mesura que la investigació ha avançat, s'ha fet palesa la importància de considerar també aquells creadors que aborden aquesta temàtica de manera més secundària o anecdòtica. Això ha permès identificar característiques més específiques o subtils dins de l'estudi. A més, he descobert que uns quants artistes que no treballen directament amb els residus que generen, sí que els representen en les seves obres. També, he detectat que existeixen alguns artistes, incloent-hi figures històriques, que tendeixen a guardar els residus artístics que generen, sense incorporar-los directament a les seves obres. Això els permet, però, tenir-los presents com a fonts d'inspiració, un fet que posa de manifest la capacitat dels residus per estimular noves idees i explorar camins creatius inesperats.

Aquesta observació enllaça amb la hipòtesi inicial, que planteja que els residus artístics podrien ser formes úniques dels processos creatius, que lluny de ser fets aïllats, trenquen amb certs models predictius, ja que sorgeixen de manera imprevisible com a particularitats úniques de l'obra d'art. A més, la seva singularitat fa pensar que són creacions dins de la pròpia creació, ja que contenen un temps i un espai concrets que aporten significat simbòlic. Això resulta interessant per a alguns artistes i confirma que l'ús d'aquests recursos pot fer créixer l'imaginari artístic. Aquesta afirmació es pot corroborar amb l'anàlisi de diverses tècniques artístiques, algunes de les quals semblen haver estat creades a partir de residus autogenerats.

D'aquesta manera, hi ha metodologies creatives, com la improvisació, l'automatisme, l'espontaneïtat i la serendípia, que faciliten notablement la formació de materials residuals. Aquests procediments, sovint desenvolupats enmig de la incertesa i el caos del procés creatiu, no només promouen la generació de residus amb una significació pròpia, sinó que també esdeve-

nen catalitzadors per a la transformació de materials, mitjançant tècniques com la destrucció o l'erosió, convertint la informació original en un llenguatge creatiu nou. Aquestes pràctiques estableixen una lògica de causa i efecte entre l'acció artística i el residu generat, ressaltant la interconnexió entre el procés i el resultat final.

Dins d'aquest marc, la reiteració i la repetició del gest també són processos que produeixen residus artístics, sovint manifestats com a imperfeccions i irregularitats. Això és perquè cap gest és idèntic a un altre, i aquestes variacions subtils sovint donen lloc a resultats inesperats que poden esdevenir elements d'interès dins d'aquestes metodologies.

El fenomen no només es limita a l'aspecte formal del procés, sinó que transcendeix la materialitat del residu per esdevenir un fet conceptual. Si definim un rastre com la marca d'un gest, és evident que pot ser interpretat com a residu del procés creatiu. L'estudi ha demostrat que imperfeccions, falles i defectes —percebuts inicialment com a sobrants o descartables— poden derivar en resultats estètics específics. Quan aquests elements són ben integrats, poden aportar valor i bellesa a allò que no estava previst, destacant per la seva capacitat de sorpresa i troballa. En aquesta línia, els errors poden esdevenir residus artístics (en tant que subproductes d'una acció inicial) que, a través de processos serendípics, enriqueixen el resultat final. Aquesta dimensió inesperada dels residus connecta directament amb l'ampliació del seu significat, incloent-hi aquestes troballes com una part fonamental de la pràctica artística. Així el residu artístic no només es limita al pla material, sinó que es transforma en una eina conceptual capaç d'ampliar el llenguatge artístic per obrir nous camins de reflexió i experimentació creativa.

Evidències i evolució del residu artístic en la historiografia moderna

Aquest marc interpretatiu queda reforçat per la investigació historiogràfica, que ha permès identificar les relacions entre conceptes com la deixalla i la brossa amb el residu artístic, alhora que ha ajudat a determinar diferents tipologies que amplien la seva comprensió i aplicació en el context contemporani. Cal dir que en la recerca realitzada no s'han trobat fonts suficientment clares, provinents d'historiadors i teòrics, que ratifiquin una línia històrica d'estudi especialitzat en l'anàlisi del residu artístic al llarg de la història de l'art modern i contemporani. Des d'aquest punt de vista, considero que el meu treball en podria representar una aportació innovadora, obrint les portes a un estudi més aprofundit. A més, la hipòtesi d'una correlació entre la història de l'art i la contemporaneïtat basada en l'ús i importància del residu artístic en les obres

dels artistes, es pot confirmar gràcies a les evidències recopilades, algunes de les quals resulten ben significatives. Tanmateix, l'estudi ha revelat que l'objecte d'anàlisi de la tesi està més relacionat amb la noció de la deixalla en l'àmbit artístic del que inicialment em pensava. Tot i que certs artistes de moviments històrics van utilitzar les deixalles o residus comuns en els seus processos creatius, la creació de residus artístics en aquest context no era tan freqüent com ho és en l'actualitat. Aquesta relació, en efecte, era més distant al començament del segle xx comparat amb el seu desenvolupament en el segle xxi.

Això és perquè durant l'evolució dels esdeveniments artístics es van generant noves tècniques, moltes de les quals involucren directament l'ús d'objectes residuals, fet que enriqueix la complexitat i diversitat de residus artístics. Com deia, això va anar creixent exponencialment a mesura que la industrialització es desenvolupa i els nous hàbits de consum, lligats a l'oferta i la demanda, amb la creació de noves necessitats, es van incrementant. Per exemple, la producció en massa de fotografies impreses esdevenen així més residus fotogràfics. Es pot establir una correlació entre la reutilització de la deixalla i la producció de residus artístics perquè en cada procés se n'originen de nous.

Un altre aspecte que tenia previst d'analitzar en la historiografia és l'existència d'una certa passivitat del procés que actua com a detonant de resultats residuals. Aquesta qüestió es podria comprendre amb l'acceptació de l'accident com a part essencial de l'obra, perquè, tant si se'l provoca com si se l'espera, hi hauria un inici d'acceptació d'una certa impassibilitat del procés de creació. S'ha vist que moviments com el dadaisme o el surrealisme podrien avalar la idea de considerar els errors o accidents com a residus del procés de l'obra, sent el caràcter passiu el mètode que permet produir-la: molts dels artistes d'aquestes tendències fan servir l'atzar, l'inconscient o l'accidentalitat —fins i tot els combinen en l'*objet trouvé*—, i d'això se'n deriven moltes tècniques noves que al seu torn produeixen residus artístics. Com a exemple destacable tenim l'obra de Joan Miró, en la qual fa ús de l'aigua bruta o dels pinzells amb restes de pintura com a punt de partida i motiu central de l'obra, trencant així amb l'*horror vacui* i deixant que els elements residuals prenguin protagonisme. Aquesta estratègia creativa és característica del surrealisme, ja que les tècniques desenvolupades en aquest moviment permeten explorar camins desconeguts sense conèixer prèviament el resultat final, una dinàmica que reflecteix l'evolució del que anomeno *resultat residual*. Aquest concepte fa referència a la indeterminació dels resultats, un procés en què els residus artístics i els efectes plàstics inusuals produïts durant la creació es converteixen en elements significatius per comprendre el sentit de l'obra.

És en aquest estudi historiogràfic que he detectat que l'ús excessiu de residus artístics pot conduir a una saturació de l'obra, fent que perdi equilibri i esdevingui un exercici manierista, com si es tractés d'una «perfecció de la imperfecció», la qual cosa resulta paradoxal. Això és evident en algunes produccions realitzades en la dècada dels vuitanta, que sembla que es tendia a exagerar aquestes característiques, de manera que la seva acumulació podia arribar a bloquejar el procés i el discurs de l'obra. Així, l'atapeïment de registres residuals produeix la pèrdua de la seva especificitat i capacitat reflexiva, perquè la sobreabundància neutralitza l'efecte comunicatiu que podria tenir.

Finalment, un altre aspecte que cal destacar és la identificació d'antecedents històrics rellevants: tot i que alguns ja han estat esmentats, la seva anàlisi més detallada pot obrir noves vies per aprofundir en com la història de l'art ha tractat els residus com a elements fonamentals del procés creatiu. Aquesta línia de treball representa una oportunitat per a futures investigacions. En són exemples els *collages* japonesos del segle xii, els *Wunderkammer* (gabinets de curiositats) del segle xvi, i els *trompe-l'œil*s del Barroc, en els quals es representen residus i deixalles de l'època. A tot plegat, un dels precedents més significatius en la producció i reutilització del residu artístic és l'escriptor Victor Hugo, qui, en la seva obra gràfica, no només fa servir la deixalla comuna, sinó que també esdevenen els residus artístics generats de manera intencionada, els quals experimenta com un recurs habitual en el seu treball.

Relació entre el residu comú i el residu artístic

Aquesta actitud reflecteix una connexió profunda entre el residu comú i el residu artístic, que, tot i no ser equivalents, comparteixen vincles importants. De fet, s'ha vist que molts dels artistes que treballen amb residus artístics autogenerats provenen d'experiències amb el reciclatge artístic. Processos que imiten l'erosió o el desgast, comuns en els residus convencionals, poden ser considerats pròxims als residus artístics quan es produeixen de manera intencionada, recordant la filosofia del *wabi sabi*, que valora la bellesa de les imperfeccions creades pel pas del temps. Per aquest motiu he desenvolupat el concepte de *residualització*, que descriu pràctiques com la destrucció o la reconstrucció de materials, generant una nova forma de residu artístic quan ocorre sobretot en els materials utilitzats en la pintura o l'escultura.

Si ens preocupem per la sostenibilitat, l'ús de residus artístics en el context de la creació pot contribuir a pràctiques més autosuficients i sostenibles, que de manera evident tenen lloc quan s'aprofiten les qualitats plàstiques i poètiques dels materials. En bastants

casos, però, els artistes utilitzen residus per les seves propietats estètiques més que per necessitat econòmica. Això és especialment destacable en produccions escultòriques industrials, en les quals el reciclatge no és simplement una qüestió de recursos, sinó de transformació creativa. Tècniques com el *décollage*, per exemple, impliquen la modificació de materials trobats, en què la destrucció de cartells o objectes genera residus artístics, i estableix una relació entre l'*objet trouvé* i el residu creatiu. Aquest enfocament també es reflecteix en la creació d'una patina estètica artificial en els materials: els artistes emulen així l'efecte del temps o l'atzar sobre la matèria, un procés que, com deia, seria una forma de residualització. Aquestes pràctiques estan especialment connectades amb els moviments d'avantguarda, que inicialment van incorporar elements industrials i defectuosos com a part de l'experimentació artística. D'aquesta manera, l'ús de la deixalla es va expandir i va obrir noves vies per a la creació amb materials no convencionals. En un pas més enllà, s'ha trobat alguns artistes que utilitzen els residus procedents específicament del sistema artístic, com els que provenen de museus o galeries. Tot i que aquest aspecte no s'ha estudiat a fons, representa una línia d'investigació possible.

El residu artístic digital

Al mateix temps, l'evolució cap als mitjans digitals ha donat lloc a una nova forma de residu artístic: les deixalles electròniques i els errors produïts pels aparells electrònics, com ara les fallades en el programari o les interferències digitals, també han trobat el seu lloc en la creació artística. Aquests residus tecnològics generen fenòmens imprevisibles que poden ser utilitzats de manera similar als residus artístics de caràcter més físic. Per exemple, les taques accidentals de tinta que produeixen algunes impressores poden convertir-se en elements plàstics d'interès artístic. Així mateix, el *net.art*, el *new media art* o el *software art* aprofiten fallades i codis defectuosos per crear noves estètiques. Aquesta apropiació sovint esdevé una crítica a la tecnocultura, com es veu en els processos del *glitch art*, que utilitza tecnologia obsoleta o alteracions mecàniques i electròniques.

En un context de creixent producció de dispositius electrònics, no només augmenten les deixalles materials, sinó també els continguts digitals. Aquesta abundància ha inspirat termes com la «fàbrica personal», que es refereix a la generació massiva de continguts subjectius i imatges digitals que, amb el temps, es converteixen en residus. L'espai digital, configurat per les polítiques neoliberals, actua com un mercat on la saturació de continguts genera imatges desfasades o consumides, utilitzades per artistes amb una orientació apropiativa.

Tanmateix, l'excés de dades, igual que l'excés de materials, genera efectes que col·lapsen sistemes i creen errors de codificació, els quals he proposat anomenar *residus artístics digitals*, comparables amb els residus físics de les arts tradicionals. Alguns d'aquests, com el *glitch* o la pixelació, s'han consolidat com tècniques artístiques amb resultats estètics valorats fins i tot al mercat de l'art, com en el cas dels NFT. Pel que fa a l'art digital, especialment vinculat a la intel·ligència artificial, no l'he estudiat amb suficient consistència, tot i que s'ha vist algun treball que apunta a futures línies de recerca.

L'ús apropiatiu d'imatges residuals es relaciona amb la postfotografia, en la qual trobem exemples com la *photo trouvée*. Aquest fenomen aborda la necessitat de reciclar i gestionar l'excés d'imatges digitals. Per altra banda, existeix una relació entre el valor de les imatges residuals i el residu artístic en l'àmbit de la postfotografia, ja que moltes d'elles presenten característiques accidentals o erràtiques semblants a les fotografies d'alguns artistes històrics com Man Ray. Així, en el camp de la postfotografia, la creació d'imatges residuals a partir de fotografies digitals obsoletes o defectuoses obre noves vies d'apropiació, on els defectes d'aquestes imatges les converteixen en objectes d'interès artístic. Aquesta reflexió obre un debat essencial sobre les fronteres entre el que es considera residu i el que pot esdevenir una obra d'art. Ens qüestiona sobre on es troba exactament la línia que separa el residu de l'objecte útil o obsolet, una distinció que es torna cada vegada més difusa en l'univers artístic contemporani.

La residualitat

Per explorar millor aquesta idea, es fa útil entendre la naturalesa fenomènica de la residualitat, tenint en compte les diverses categories de residus artístics: provocats, no intencionats i eventuais. Els residus artístics no intencionats —que sovint apareixen de manera inconscient durant el procés— han estat els exemples més abundants que he trobat en la investigació. Sovint, aquest procés es vincula amb la fragmentació del material, un concepte central en la teoria de la residualitat. Aquesta fragmentació pot ser interpretada com una eina conceptual i formal per generar noves obres que dialoguen amb el procés creatiu del qual provenen, i ofereixen una visió més rica i complexa del rol del residu en l'art contemporani.

El residu artístic provocat consisteix a controlar el procés per avivar-ne l'aparició i crear-lo voluntàriament, sense dependre únicament de la casualitat. Molts exemples analitzats mostren que els artistes utilitzen contextos i espais específics per a registrar aquests fenòmens, sovint guiats per la intuïció. Així,

la intencionalitat de creació del residu artístic radica en permetre que es produeixi de manera natural, però de forma deliberada.

Pel que fa al residu artístic eventual, se situa entre l'aparició espontània i l'ús conceptual que se'n fa, en no haver-se detectat una forma material definida. Aquesta categoria ha estat especialment estudiada en disciplines com el dibuix i la pintura, especialment en l'àmbit figuratiu. Aquest tipus de residu pot simbolitzar la impossibilitat de controlar completament el procés, donant lloc a obres que poden semblar inacabades. En alguns casos, fins i tot es ficciona la seva naturalesa incompleta i fortuïta actuant d'una manera simulada o imitativa.

Aquesta classificació permet entendre que el residu artístic pot tenir tres derives principals: com a resultat en brut, podent ser un resultat residual (característic del residu no intencionat), com a material reutilitzat per produir noves obres (que pot correspondre tant a residus no intencionats com a provocats) o com a element reintroduït en el mateix procés d'on prové (associat als residus provocats i eventuais). Cada residu manté un vincle formal, estètic i conceptual amb la tècnica que el genera, convertint-se en valor inèdit que dialoga amb el procés que l'ha originat. El concepte de «resultat residual», doncs, identifica el producte d'un procés creatiu complex que es converteix en un resultat únic. Alguns d'aquests aspectes també es poden relacionar amb el procés passiu, un procediment activat pel repòs, el pas del temps o l'afectació climatològica sobre la matèria, essent clau en obres en què l'empremta fortuïta i l'acumulació són elements destacats. Els artistes emmarcats en aquestes característiques solen centrar-se en processos en els quals l'atzar i l'accidentalitat tenen un paper rellevant, creant residus artístics com a resultat directe de les seves accions.

Tal com apuntava abans, l'espai d'acció també és un aspecte rellevant per registrar i produir diferents formes de residus artístics. Això situa la residualitat en el marc de l'art expandit, en el qual els resultats sovint adquireixen una certa tridimensionalitat o formes que van més enllà del suport habitual. El concepte de residualitat s'explica com un procés de creació que integra el residu artístic dins el mateix procés del qual prové, i dissol els límits entre procés i resultat. És una metodologia que combina atzar, experimentació i deriva artística, per desencadenar la producció de residus amb valor creatiu. La complexitat d'aquest procés rau en la imprevisibilitat, la relació causa-efecte i l'entropia, i altres aspectes vinculats a la teoria del caos, un paradigma complex en què restaria aprofundir-hi. Es pot dir que la residualitat es distingeix per la seva capacitat d'autogenerar-se creant un cicle en què més atzar implica més caos i, alhora, més possibilitats de reproductibilitat residual. Això requereix que el residu

artístic esdevingui una constant en el procés creatiu, suggerint una autosuficiència que permetria als artistes construir amb elements residuals, més enllà que del que s'hauria previst inicialment.

En aquest marc, la residualitat es presenta com una dialèctica inherent al procés artístic, en què l'excés o la manca de residus poden tenir implicacions significatives sobre la manera com es desenvolupa l'obra. Aquest enfocament, tant en l'anàlisi historiogràfica com en la contemporània, suggereix que la presència o absència de residus no és simplement un element passiu, sinó un factor actiu que influeix directament en la direcció i evolució de la creació artística. Es pot concloure que el residu artístic adquireix tot el seu valor significatiu quan s'articula de manera adequada, mantenint un equilibri entre l'ús creatiu i el missatge que l'artista vol transmetre. Això evita que els elements residuals esdevinguin repetitius o banals, però també assegura que no en siguin absents, ja que això podria denotar una manca d'impuls creatiu o d'aportacions inesperades. En aquest sentit, la rellevància dels residus artístics es manifesta en la capacitat de sorprendre i aportar noves perspectives.

Vull acabar dient que la tesi ha estat un element clau per aprofundir en la comprensió i desenvolupament de la meua pràctica artística, obrint noves vies d'anàlisi sobre l'ús del residu artístic dins del procés creatiu. L'exploració del treball d'altres artistes m'ha proporcionat una distància crítica que ha facilitat una reflexió més profunda sobre les meves pròpies inquietuds. Aquest procés ha contribuït significativament a l'enriquiment del meu marc discursiu i pràctic, consolidant una base conceptual més rigorosa i ampliant les possibilitats d'innovació en la meua obra.

Referències bibliogràfiques:

ABALLÍ, Ignasi. (s. d.). *El azar como rutina / Entrevistat per Sergio Rubira*. [Web personal]. Recuperat el 23 de juliol de 2024 de <<https://ignasiaballi.net/texts>>.

Aclima. (20 de juny de 2022). La tasa de reciclaje de la basura electrónica apenas llega al 20%. Recuperat de <<https://aclima.eus/la-tasa-de-reciclaje-de-la-basura-electronica-apenas-llega-al-20>>.

ADALID, Marta. (2023). *El cuerpo habitado*. [Web personal]. Recuperat de <<http://martaadalid.com/el-cuerpo-habitado>>. (Consultat el 10 de juliol de 2024).

ADES, Dawn. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial GG.

ALBAINE, José Ramón. (16 de setembre de 2019). Alexander Humboldt, padre del ecologismo, a 250 años de su nacimiento. *Acento*. Recuperat de <<https://acento.com.do/opinion/alexander-humboldt-padre-del-ecologismo-a-250-anos-de-su-nacimiento-8728764.html>>.

AMADO, Abril. (2018). Aceleracionismo, o cómo destruir al capitalismo desde adentro. *Revista LUTHOR*. 8 (35), p. 61-68. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9086574>>.

Amnistia Internacional. (s. d.). ¿Hay trabajo infantil detrás de los dispositivos de Apple?. Recuperat el 10 de febrer de 2024 de <<https://www.es.amnesty.org/actual/acciones/trabajo-infantil-cobalto-apple-mar16>>.

Ana Mas Projects. (2023). *Regina Giménez. Más poètic que no pas pedagògic ni practicable*. [Full de sala de l'exposició]. Barcelona: Galeria Ana Mas Projects.

ARES, Héctor. (27 de juliol de 2010). Ya hay precios para el nuevo Volkswagen Phaeton en España. *Motorpasión*. <<https://www.motorpasion.com/volkswagen/ya-hay-precios-para-el-nuevo-volkswagen-phaeton-en-espana>>.

ARIZA, Jennifer. (2024). Todo lo que debes saber sobre la desconexión digital de la plantilla. *Grupo Castilla*. Recuperat el 10 de febrer de 2024 de <<https://www.grupocastilla.es/desconexion-digital>>.

ARNHEIM, Rudolf. (1980). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Editorial.

Artribune. (s. d.) *Matthias Schaller - Il capolavoro*. Recuperat el 5 de juny de 2024 de <<https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/matthias-schaller-il-capolavoro>>.

ASSUNCIÓN, Josep; CAMPS, Teresa; CAMPÀS, Joan; ESTÉVEZ, Alberto T.; GARÍ, Clara; GUASCH, Gemma; ISART, Rosa M.; LLEÓ, Anna; MITRANI,

Álex; PLANAS, Ricard; PUJOL, Gala; QUINTANA, Àngel; TERRÉ, Laura i VILAR, Gerard. (2008). *Arts sòlides o líquides? Les arts visuals als Països Catalans (1975 2008)*. Vilanova i la Geltrú: Argumenta.

BALAGUER, Josep-Enric. (18 de gener de 2018). Consumismación (2018). [Comentari a la pàgina web *Josep-Enric Balaguer / Galería de obra*]. *Arteinformado. Espacio iberoamericano del arte*. <<https://www.arteinformatado.com/galeria/josep-enric-balaguer/consumismacion-15740>>.

BARBARA, Hess. (2006). *Lucio Fontana 1899-1968, Un hecho nuevo en escultura*. Colònia: Taschen.

BASURAMA. (s. d.). *Basurama*. [Web personal]. <<https://basurama.org>>.

– (2016). *Abundancia* [Full de sala]. Galería Moisés Pérez d'Albéniz: <<https://galeriampa.com/wp-content/uploads/2020/09/Nota-de-prensa-Basurama.pdf>>.

– [Educa Thyssen]. (23 de novembre de 2021). *Dejarse mecer por el viento. Propuesta. Jóvenes. Proyecto #VersionaThyssen*. [Arxiu de vídeo]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=KVXMH95CjSs>>.

BATAILLE, Georges. (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BAUDRILLARD, Jean. (2000). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

–(2012). *El complot del arte*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu Editores.

BECEDAS, Margarita i LILAO, Óscar. (2022). El uso de las serendipias como fuente de investigación: un ejemplo de la Universidad de Salamanca. *Revista de Unidades de Información*, 20, p. 1-10. <<http://hdl.handle.net/20.500.11967/1138>>.

BEIBI, Lemoneid. (28 de febrer de 2018). *Baudrillard - El Complot Del Arte. Resumen*. Recuperat de <<https://es.scribd.com/document/372652381/Baudrillard-Complot-Del-Arte-resumen>>.

BELDA, Ignacio. (30 de juny de 2020). *Las teorías de la Economía Circular*. Eco Circular. Recuperat de <<https://eco-circular.com/2020/06/30/las-teorias-de-la-economia-circular>>. (Consultat el 23 de juliol de 2023).

BENJAMIN, Walter. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

BETANCOURT, Alejandra. (3 de maig de 2023). Informe revela que hay más celulares en el mundo que personas. *Enter. Co*. <<https://www.enter.co/smartphones/informe-revela-que-hay-mas-celulares-en-el-mundo-que-personas>>.

BOMPUIS, Catherine. (2001). *Raymond Hains*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

BOURRIAUD, Nicolas. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BOZAL, Valeriano. (1996a). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (Vol. 1). Madrid: La balsa de la medusa.
– (1996b). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (Vol. 2). Madrid: La balsa de la medusa.

BREA, Jose Luís. (1989). *Before and after the enthusiasm: 72-1992 = Antes y después del entusiasmo*. [Catàleg de l'exposició]. Amsterdam: The Hague, SDU Publishers.

BREA, Jose Luís; FOSTER, Hal; GRAW, Isabelle; LAMBRECHT, Luk i ÖBRIST, Hans-Ullrich. (1994). *Anys 90. Distància zero*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

BRUNA, Paula. (2017) *Sobre aludes y derrumbes*. [Trellat final de grau, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/111562>>.
– (2021) *Arte y ecología política. Un viaje desde el modelo antropocéntrico a las realidades de los no humanos*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/175793>>.

BUETOW, Esteban i WALLIS, Katharine. (2017). Beauty in perfect imperfection. *Journal of Medial Humanities*. (40), p. 389-394.

BUI, Phong. (2024). Willem de Kooning and Italy. *The Brooklyn Rail*. Recuperat el 29 d'octubre de 2024 de <<https://brooklynrail.org/2024/07/artseen/Willem-de-Kooning-and-Italy>>.

CALAVIA, Óscar. (2020), *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho*. La Rioja: Pepitas Editorial.

CALVESI, Maurizio; PIRANI, Federica i SARTEANESI, Chiara. (2006). *Alberto Burri*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

CALVO, Miguel. (27 de setembre de 2016). *Jackson Pollock. HA!*. <<https://historia-arte.com/artistas/jackson-pollock>>.

Cambio Energético, (1 de novembre de 2022). Garantía de los paneles solares ¿Qué cubre y qué no?. Recuperat de <<https://www.cambioenergetico.com/blog/garantia-paneles-solares>>.

CANOGAR, Daniel. (2011). *Travesías*. Madrid: Comunitat de Madrid.

CANYIGUERAL, Àngel; SERRAHIMA, Guillem i MITJÀ, Jordi. (18 d'agost de 2022). *Debat indeterminat*. [Debat entorn de l'exposició «Tota escultura és susceptible d'esdevenir una eina indeterminada o tota eina indeterminada és susceptible d'esdevenir escultura?»]. Torroella de Montgrí: Museu de la Mediterrània.

CC/Magazine. (s. d.). Vivian Suter y su oda artística a los errores... *CC/magazine*. Recuperat l'1 de novembre de 2024 de <<https://ccmagazine.es/es/vivian-suter-y-su-oda-artistica-a-los-errores>>.

Concepto. (s. d.-a). *Fenomenología*. Recuperat el 10 de març de 2024 de <<https://concepto.de/fenomenologia>>.
– (s. d.-b). *Ontología*. Recuperat el 10 de març de 2024 de <<https://concepto.de/ontologia>>.

CARDOZO, Eduardo. (2024). *Latente*. [Catàleg de l'exposició del Pavelló de l'Uruguai en la 60a Mostra Internacional de la Biennal de Venècia]. Montevideo: Ministeri d'Educació i Cultura de la República Oriental de l'Uruguai. Recuperat de <<https://issuu.com/estudioglifo/docs/catweb3>>.

CASADO, Antonio. (27 de febrer de 2024). ¿Por qué veo «ruido» en la imagen de las películas?. *Trastomania*. Recuperat el 28 de març de 2024 de <<https://www.trastomania.com/2024/02/por-que-veo-ruido-en-la-imagen-de-las-peliculas>>.

Centre d'Art Tecla Sala. (2023). *Perforar el temps. Salvador Juanpere*. [Full de sala de l'exposició]. Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala.

Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa. (2021). *Teresa Lanceta. Tejida abstracción*. [Catàleg de l'exposició]. Terrassa: CDMT.

Centre del Carme Cultura Contemporània. (2023). *Juan Olivares. When the process becomes painting*. Recuperat de <<https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carmen/exposicion/juan-olivares-when-the-process-becomes-a-painting/?lang=es>>.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Málaga. [cacmalaga]. (16 de setembre de 2020). *El artista Bosco Sodi nos adentra en su exposición ergo sum*. [Vídeo]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=5ZJP8IU-yAM>>.

Centro Párraga. (2021). *Alex Marco. Un suceso inesperado*. [Full de sala de l'exposició]. Murcia: Centro Párraga.

CHILLIDA, Gisela. (2021). Isabel Servera: altres maneres de mesurar (i viure) el temps. *Revista Bonart*. (188), p. 74-75.

CHIRI, Endrigo. (s. d.). A arte urbana de Alexandre Orion. *Cult*. Recuperat el 8 de març de 2024. <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-arte-urbana-de-alexandre-orion>>.

CILLERUELO, Lourdes i BAIGORRI, Laura. (2006). *Net.Art. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Barcelona: Brumaria, Universitat de Barcelona.

CÍRCULO A. (11 d'agost de 2012). *La basura, pieza clave en la construcción del retrato de nuestra sociedad*. <<https://circuloa.com/casavecina-tresartcollective>>.

CIRLOT, Lourdes. (1990). *Las claves del dadaísmo*. Barcelona: Planeta.

CLAIRY, Deisrée. (22 de gener de 2023). Diccionario de errores y defectos gráficos en los videojuegos. *Somos Xbox*. Recuperat de <<https://www.somosxbox.com/diccionario-de-defectos-graficos-en-los-videojuegos-conocelos-todos/978380>>.

CLARA. (2 d'octubre de 2012). Dieter Roth Diaries. A *De vuelta con el cuaderno*. <<https://devueltaconelcuaderno.blogspot.com/2012/10/dieter-roth-diaries.html>>.

COLMAN, Carla. (22 d'abril de 2024). De Cordón a Venecia: Eduardo Cardozo expone Latente y desnuda la intimidad de su taller en dialogo con Tintoretto. *El Observador*. Recuperat de <<https://www.elobservador.com.uy/nota/de-cordon-a-venecia-eduardo-cardozo-expone-latente-y-desnuda-la-intimidad-de-su-taller-en-dialogo-con-tintoretto-20244225045>>.

COMBALIA, Victòria. (2003). *Comprender el arte moderno*. Barcelona: De Bolsillo.
– (1988). *Els anys 80's. Internacional*. Sabadell: Dau al Set Galeria d'Art.

COMERON, Octavi. (2007). *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Barcelona: Trama.

Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana. (2024). *Untdelemn. Rebeca Plana*. Recuperat de <<https://www.consorcimuseus.gva.es/exposicion/untdelemn-rebeca-plana/?lang=es>>.

CORNADO, Francesc. (2020). *Del modern al postmodern*. Barcelona: SD Edicions.

CORRALES, Roberto. (13 d'abril de 2023). Apple, cada vez más 'made in India': ya fabrica el 7% de iPhones en India, 3 veces más que hace un año. *Business Insider*. <<https://www.businessinsider.es/apple-ya-fabrica-7-iphones-india-triple-hace-ano-1229582>>.

COVA, Massimo. (s. d). *En directe: rastres pictòrics d'informació i Electronic Failed*. [Web personal]. Recuperat el 14 de juliol de 2023 de <<http://massimocova.com/nova-obra/en-directe-rastres-pictorics-dinformacio>>.
–(2016). *Senyals visuals i creació artística*:

quotidianitat i referents 1990-2015. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/97003>>.

DA COSTA, Valérie i HERGOT, Fabrice. (2006). *Jean Dubuffet: obras, escritos i entrevistas*. Vanves: Editorial Hazan.

DANTO, Arthur C. (1981). *La transfiguración de un lugar común: una filosofía del arte*. Madrid: Espasa.

DAVIDSON, Susan i WHITE, David. (2009). *Robert Rauschenberg: Gluts*. [Catàleg de l'exposició]. Bilbao: The Salomon R. Guggenheim Bilbao Museoa.

DE CORRAL, Maria. (2004). *Joan Miró: traspasando los límites*. [Catàleg de l'exposició]. Granada: Centro José Guerrero.

DE LAS HERAS, Aránzazu i LANZADERA, Eugenio. (2019). El trabajo en plataformas digitales, puro... y duro. Un análisis desde los factores de riesgo laboral. *Revista de Trabajo y Seguridad Social. CEF*, número extraordinari, p. 55-83.

DEBORD, Guy. (1958). *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.

DEMPSEY, Amy. (2019). *Surrealismo*. Barcelona: Editorial Blume.

Diariomotor. (4 de març de 2024). Volkswagen Phaeton. Recuperat de <<https://www.diariomotor.com/coche/volkswagen-phaeton>>.

DIGALLERY. (s. d.). *Manuel M. Romero*. Recuperat el 7 d'abril de 2024 de <<https://www.diartgallery.com/artistas/manuel-m-romero>>.

Digital Institute of Business & Technology. (4 de febrer de 2020). 17^a aniversario de Facebook, repasamos la historia del gigante de las redes sociales. *EUDE Digital*. Recuperat de <<https://www.eudedigital.com/aniversario-facebook-repaso-historia>>.

DUCHAMP, Marcel. (1989). *Notas*. Madrid: Tecnos S. A.

DUMOULIÉ, Camille. (2011). La filosofía del exceso. *Praxis Filosófica*. (42), p. 263-274. <<http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n42/n42a12.pdf>>.

DUQUE, Félix. (2002). *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*. Palma: Calima Ediciones.

ED13L, (s. d.). Eva Vila Pou. A *Ed13l*. Recuperat el 9 d'abril de 2024 de <<https://ed13l.wordpress.com/13ls/eva-vila>>.

ELLESØE, Mads (director). (2020). *Negacionistes del canvi climàtic*. [Pel·lícula documental]. Producció de DR.

Encyclopaedia Herder. (s. d.). Heidegger: la pregunta por la cosa. Recuperat el 16 de febrer de 2024 de <<https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Recurso:Heidegger: la pregunta por a cosa>>.

Endesa. (26 de maig de 2022). Bombillas LED: duración y ahorro. Recuperat de <<https://www.endesa.com/es/blog/blog-de-endesa/luz/como-funciona-cuanto-duran-led>>.

ERNST, Max. (1970). *Escrituras*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Escola de Doctorat de la UB. (2021). *Normativa reguladora del doctorat de la Universitat de Barcelona*. [Text consolidat]. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Espai 19. (2023). *RESTA (Resta) de Mercedes Mangrané* [Full de sala]. Espai 19.

ESPINOZA, Adriana. (Desembre de 2020). George Didi-Huberman. Un acercamiento a la paradoja de la imagen. *Coatepec*, 35, 2021. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28167899009>>.

Europapress. (15 de desembre de 2010). Los ‘Detritus’ de Francis Bacon. Recuperat de <<https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-detritus-francis-bacon-20101215154037.html>>.

EXPOSITO, Marcelo; VIRILIO, Paul i OLIVEIRE, Carlos. (1999). El silencio de los corderos. Una crítica del totalitarismo tecnológico. Paul Virilio en conversación con Carlos Oliveire. *Banda aparte*. (13), p. 40-42. <<http://hdl.handle.net/10251/42313>>.

Facultat de Belles Arts [Universitat de Barcelona]. (22 de novembre de 2023). *Exposició Traces. Fina Padrós*. <<https://www.ub.edu/portal/web/bellesarts/detall/-/detall/exposicio-traces-fina-padros>>.

FANÉS, Fèlix. (2012). *Un collage, abans del collage*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Institut de Cultura i Museu Picasso.

FERNÁNDEZ, Aurora. (1999). *Arte povera*. Guipúscoa: Editorial Nerea.

FERNÁNDEZ, Rosa. (22 de març de 2023). *Ingresos mundiales de Meta (Facebook) desde 2010 hasta 2023*. Statista. Recuperat de <<https://es.statista.com/estadisticas/525671/ingresos-mundiales-anuales-de-facebook>>.

FERNÁNDEZ, Sergio. (8 de setembre de 2023). Miles de aerogeneradores se acercan al final de su vida útil. La

gran pregunta es qué haremos con sus palas después. *A Blog de Xataka*. Recuperat el 9 de febrer de 2024 de <<https://www.xataka.com/energia/miles-aerogeneradores-se-acercan-al-final-su-vida-util-gran-pregunta-que-haremos-sus-palas-despues-1>>.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel i CAMERON, Dan. (2003). *Vik Muniz*. [Catàleg de l'exposició]. Xunta de Galicia: Centro de Arte Contemporánea.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. (8 de setembre de 2017). Warhol o el error en la cadena de montaje. *El Cultural*. <https://www.elespanol.com/el-cultural/artel/exposiciones/20170908/warhol-error-cadena-montaje/245226892_0.html>.
– (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FERRER, Josep i PUJADES, Joan. (2009). *Les maculatures de Tharrats*. [Dossier de l'exposició]. Ajuntament de Pineda de Mar i Fundació Tharrats d'Art Gràfic. <<https://docslib.org/doc/4452545/dossier-de-lexposici%C3%B3-les-maculatures-de-tharrats>>.

FERRER LERÍN, Francisco. (2019). *Arte casual*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.

FISHER, Mark. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.

FORCADA, Mar. (s. d.). La imperfección artística. *re, Revista de pensamiento y opinión*. Recuperat l'1 de novembre de 2024 de <<https://www.revistare.com/2021/06/la-imperfeccion-artistica>>.

FONTCUBERTA, Joan. (2022). *Imatges latents. La fotografia en transició*. Barcelona: Arcadia.
– (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
– (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

FOTOTHEK, (s. d.). *Fotothek*. <<http://vergessene-fotos.de>>.

FRAU, Pablo. (2016). TH. W. Adorno: el arte como racionalidad estética. *Cuadernos salamantinos de filosofía*. (43). p. 183-198. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5831627>>.

FRESNEDA, Carlos. (9 d'octubre de 2023). El ‘artista del chicle’ pide que se preserven sus obras en el Puente del Milenio de Londres. *El Mundo*. <<https://www.elmundo.es/internacional/2023/10/09/6522b468e85ece46618b458c.html>>.

Galeria Alegria. (s. d.) *David Roth / Bodybuilding*. Recuperat el 27 d'agost de 2024 de <<https://www.galeriaalegria.es/es/artists-exhibitions/90/david-roth>>.

Galeria Álvaro Alcázar. (2020). *Rebeca Plana. Begin the beguine*. [Full de sala de l'exposició]. València: Galeria Álvaro Alcázar.

Galeria Àngels Barcelona. (s. d.). *Pere Llobera. Statement*. Galeria Àngels Barcelona. Recuperat el 5 de juliol de 2024 de <<http://angelsbarcelona.com/en/artists/pere-llobera/bio/statement>>.

Galeria Beatriz Pereira. (s. d.). *Alicia Martín*. Recuperat el 17 de juliol de 2024 de <<https://galeriabeatrizpereira.com/alicia-martin>>.

Galeria Carles Taché. (s. d.). *Guillermo Pfaff*. Recuperat el 16 de juny de 2024 de <<https://www.carlestache.com/web/artistas-es-58/guillermo-pfaff>>.
– (2024). *Sampler - Guillermo Pfaff*. [Full de sala de l'exposició]. Barcelona: Galeria Carles Taché.

Galeria Ehrhardt Flórez. (2023). *FFFF Guillermo Pfaff*. [Full de sala de l'exposició]. Madrid: Galeria Ehrardt Flórez.
– (2020). *Golfo de Roses. Guillermo Pfaff*. [Full de sala de l'exposició]. Madrid: Galeria Ehrardt Flórez.

Galeria Luis Adelantado. (2023). *REFLEJAR LA CASI NADA. Partículas y puntos de fuga para la concepción de un espacio*. [Full de sala de l'exposició]. València: Galeria Luis Adelantado.

Galeria Prats Nogueras Blanchard. (s. d.). *Enric Farrés Duran. Conjunto de figuras (Tableaux 1456)*. Recuperat el 27 d'agost de 2024 de <<https://noguerasblanchard.com/es/artists/enric-farres-duran>>.

Galerie Fleury (s. d.) *Claude Viallat*. Recuperat el 14 d'abril de 2024 de <<https://galeriefleury.com/en/artiste/claude-viallat>>.

GALINDO, Gabriela. (s. d.). Dieter Roth: un artista para artistas. *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*. Recuperat el 4 d'abril de 2024 de <https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/309_galindo_roth.html>.

Gallerie d'Italia. (2022). *Matthias Schaller. Das Meisterstück*. Recuperat de <<https://gallerieditalia.com/en/milan/exhibitions-and-initiatives/exhibitions/2022/07/01/matthias-schaller-das-meisterstuck>>.

GARCÍA, Pablo. (15 d'abril de 2023). ¿Qué materiales se utilizan en las baterías de los coches eléctricos?. *SoyMotor*. <<https://soymotor.com/coches/articulos/que-materiales-se-utilizan-en-las-baterias-de-los-coches-electricos>>.

GARRIDO, Isaac. (1 de juliol de 2024). Bosco Sodi, el impredecible artista que ha desafiado al sistema cultural. *AD Magazine*. Recuperat de <<https://www.admagazine.com/articulos/bosco-sodi-artista-mexicano-quien-es-obras>>.

Geoinnova. (8 de maig de 2017). Huella de carbono: protocolo de gases de efecto invernadero. *A Blog Territorio*. <https://geoinnova.org/blog-territorio/protocolo-de-gases-de-efecto-invernadero/?gad_source=1>.

GIAVERI, Francesco i ESCUDERO, Beatriz. (2020). *Sooooo Lazy. Elogio del derroche*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Fundació «La Caixa».

GIL CASEDAS, Alberto. (s. d.). *147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia*. [Web personal]. Recuperat el 5 d'abril de 2024 de <<https://www.albertogilcasedas.com/copia-de-73-27>>.

GMI Research Team. (1 de febrer de 2024). YouTube statistics 2024 (Demographics, users by country & more). *A Blog de Global Media Insight*. <<https://www.globalmediainsight.com/blog/youtube-users-statistics>>.

GÓMEZ, Francisco. (2006). Sobre el problema de la aparición de la cosa en la obra de arte. *La Lámpara de Diógenes*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 7 (12 i 13), p. 27-37. <<https://www.redalyc.org/pdf/844/84401302.pdf>>.

GÓMEZ, Patricia i GONZÁLEZ, M. Jesús. (2018). *Fins a cota d'afecció. Galeria 6, IVAM*. [Web personal]. Recuperat de <<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Fins-a-cota-d%2527afecci%25C3%25B3/Fins-a-cota-d-afeccio>>.

GOWLAND, Luis. (1968). *El collage*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GUARDIOLA, Íngrid. (2019). *L'ull i la navalla, un assaig sobre el món com a interfície*. Barcelona: Arcadia.

GUASCH, Anna Maria. (2016). *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
– (2007). *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

GUASCH, Anna Maria i SUREDA, Joan. (1987). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.

GUIGON, Emmanuel; MERCIÉ, Jean-Luc i UCCIANI, Louis. (1993). *Sueños de tinta*. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo. [Catàleg de l'exposició]. Gran Canària: Ediciones Tabapress.

GRANÉS, Carlos. (2011). *El puño invisible*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Grup Enciclopèdia. (s. d.). Residu. *A Gran Diccionari de la llengua catalana*. Recuperat el 18 de maig de 2024, de <<https://www.diccionari.cat/GDLC/residu#>>.

HAHN, Otto. (1990). *Daniel Spoerri*. París: Flammarion.

HAN, Byung-Chul. (2018). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

– (2010). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

HARRISON, Martin. (2009). *Francis Bacon. Archivos privados*. Madrid: La Fábrica.

HAUSER & WIRTH. (2010). Dieter Roth, Björn Roth. Work tables & Tischmatten. <<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3611-dieter-roth-bjorn-roth-work-tables-tischmatten>>.

HEIDEGGER, Martin. (2005). *El origen de la obra de arte*. Madrid: La Oficina.

HIGGINS, Charlotte. (21 de gener de 2021). Like witnessing my own funeral: Michael Landy on destroying everything he owned. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jan/27/like-witnessing-my-own-funeral-michael-landy-shredding-everything-owned-yba-break-down>>.

HoyEsArte. [hoyesarte]. (25 de maig de 2016). *Un día en la vida del pintor Pablo Merchant / Proyecto Hoy*. [Vídeo]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=FFCFj75eUTc>>.

HULL, Dana i STRINGER, David. (30 de març de 2022). Tesla esquivia la crisis del níquel con un acuerdo secreto para conseguir suministros. *Bloomberg Línea*. <<https://www.bloomberglinea.com/2022/03/30/tesla-evita-crisis-del-niquel-con-acuerdo-secreto-para-obtener-suministros>>.

HUNTER, Sam. (2006). *Robert Rauschenberg. Obras, escritos, entrevistas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

HUSSLEIN, Agnes; MESSENSEE, Caroline; FRANZKE, Andreas; HERZOG, Beatriz i KATZLBERGER, Angelika. (2004). *Jean Dubuffet. Huella de una aventura*. [Catàleg de l'exposició]. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa.

Institut d'Estudis Catalans. (s. d.). Eventual. A *Diccionari català-valencià-balear*. Recuperat el 27 de juliol de 2024 de <<https://dcbv.iec.cat>>.

JACKSON, Patrick. (30 de gener de 2024). Elon Musk anuncia el primer implante de un chip de su compañía Neuralink en el cerebro de un humano. *BBC News Mundo*. <<https://www.bbc.com/mundo/articles/c88ny5dgzjno>>.

JEFFET, William. (2015). *Miró i l'objecte*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

Jobquire. (s. d.). ¿Cuanto se cobra en Volkswagen?. Recuperat el 29 de novembre de 2024 de <<https://jobquire.com/empresa/vw-group-esp-distribucion/salarios>>.

JULCA, Juan Carlos. (11 de desembre de 2022). *La Técnica de Francis Bacon*. Recuperat de <<https://www.scribd.com/document/613770407/La-Tecnica-de-Francis-Bacon>>.

KEMP, Simon. (25 de gener de 2022). Digital 2022: YouTube's Ad reach passes 2.5 billion. *Datareportal*. <<https://datareportal.com/reports/digital-2022-youtube-headlines?rq=youtube>>.

KLÖCK, Jochen. (2023). *Arte Regards. Reciclaje tecnológico*. [Reportatge]. Eine Produktion.

KOREN, Leonard. (1994). *Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. Berkley: Stone Bridge Press.

LAFON, Jordi. (2020). *La constant indissoluble*. [Full de sala de l'exposició]. Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala.

LABRADA, María Antonia. (1984). La racionalidad en la creación artística. *Anuario Filosófico*, (17), 45-63. <<https://hdl.handle.net/10171/2184>>.

LANCETA, Teresa. (2013). *El arte como código abierto. / Conversació amb Nuria Enguita*. Escritos propios, web personal de l'artista. [Web personal]. Recuperat de <https://www.teresalanceta.com/escritos/escritos-propios/el-arte-como-codigo-abierto_243>.

LIMBU, Luna. (23 de febrer de 2014). Waste: Sam Taylor Wood. A *Learning Journal*. <<http://lunalimbulearningjournal.blogspot.com/2014/02/waste-sam-taylor-wood.html>>.

LLACH, Èlia. (2020). *Croquis inconcret*. [Full de sala de l'exposició]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

LLANAS, Cristina. (2017). *El Glitch art com a pràctica subversiva*. [Treball de final de grau, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/109060>>.

LYNCH, Kevin. (1990). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili.

MAISLER, Martín. (8 de juny de 2020). *Regina Giménez - Pintora y artista gráfica* [Arxiu de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HT-qs7nLj_A>.

MANYA, Martina. [@martina.manya]. (18 de març de 2024). *Tòtem 1 i 2. Descartes Ensemble. Tot depèn de com t'ho miris*. [Text de publicació]. Instagram. <<https://www.instagram.com/p/C4sTXa9qZvB/?igsh=MTRqeDBlZ2xlMXRzbA==>>.

MARÍA, Isabel. (2014). *Varda, espigando a una espigadora*. [Pel·lícula documental]. Cinema Maquina.

MARTIN, Chris. (5 de febrer de 2020). *Las palas de las turbinas eólicas no se pueden reciclar y se están acumulando en los vertederos*. AlforjaStark. <<https://www.alforjastark.com/las-palas-de-las-turbinas-eolicas-no-se-pueden-reciclar-por-lo-que-se-estan-acumulando-en-los-vertederos>>.

MARTÍNEZ, Carmen. (2015). El arte reciclado de David Kemp Assemblages y esculturas comprometidas con su entorno. *Del arte: revista de historia del arte*, (14), 221-236. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5291116>>.

MARX, Karl. (2010). *El capital: crítica de la economía política. Antología*. Madrid: Alianza Editorial.

Másdearte. (s. d.-a). *Fichados. Miguel Marina*. Recuperat el 3 d'agost de 2024 de <<https://masdearte.com/especiales/miguel-marina>>.
– (s. d.-b). *Fichados. Rebeca Plana*. Recuperat el 15 de juny de 2024 de <<https://masdearte.com/especiales/rebeca-plana>>.
– (s. d.-c). *Junk Art*. Recuperat l'11 d'abril de 2024 de <<https://masdearte.com/movimientos/junk-art>>.
– (23 de febrer de 2023). *Guillermo Mora y la pintura como personaje*. Recuperat de <<https://masdearte.com/guillermo-mora-camino-de-vuelta-galeria-mois-es-perez-de-albeniz>>.

MC LUHAN, Marshall. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

MECOZZI, Valeria i VAN DIJK, Menno. (s. d.) *La serendipia*. <<https://avantideas.com/la-serendipia>>.

Mennour (s. d.), *Bertrand Lavier*. Artsy. Recuperat el 31 de març de 2024 de <<https://www.artsy.net/artwork/bertrand-lavier-boulevard-haussmann-n-degrees-3>>.

MINECAN, Ana. (16 d'octubre de 2021). *Lo dionisiaco y lo apolíneo en la filosofía de Nietzsche*. [Arxiu de vídeo]. Youtube. Enllaç inexistent. (Consultat el 18 de març de 2022).

Ministerio de Cultura. (1983a). *John Chamberlain. Esculturas*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía - Palacio de Cristal Parque del Retiro, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
– (1983b). *Michelangelo Pistoletto*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía - Palacio de Cristal Parque del Retiro, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
– (1985). *Del arte povera a 1985*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía - Palacio de Cristal Parque del Retiro, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

MITJÀ, Jordi. (s. d.) *Anarxiu diapo*. [Web personal]. Recuperat el 10 de juny de 2024 de <<https://jordimitja.com/index.php/project/tot-el-que-fem-ho-fem-per-carregar-nos-ho-tot>>.

MOLANO, Mar Marcos. (2018). L'objet trouvé o la sombra del objeto encontrado. De la foto al cine, de la pintura a Man Ray. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (XX), 35-49. <<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4092>>.

MOLINA, Gregorio (2013). *Acumulaciones, apilamientos y montones. Una aproximación al arte occidental de finales de los 50 y década de los 60 del s. XX*. [Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositori institucional de la Universitat Complutense de Madrid: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/27486>>.

MORA, Guillermo. (2023). *Camino de vuelta*. [Full de sala de l'exposició]. Madrid: Galeria Moisés Pérez de Albéniz.
– (2022a). «Decalaje» en tres movimientos. / *Entrevistat per Jesús Lazcano i Esteban Salcedo. Revista Rita_18*, (18), p. 142-159. [Web personal]. Recuperat de: <<https://www.guillermomora.com/ENG/bibliography.html>>. (Consultat el 9 d'agost de 2024).
– (23 de juliol 2022b). *Entrevista a Guillermo Mora con motivo de su exposición en la Alcalá 31 / Entrevistat per Cristina García*. Recuperat de <<https://arteaunclck.es/2022/07/23/entrevista-guillermo-mora>>.

MORA, Noraedén. (2019). Espigando el tiempo: Agnès Varda y Walter Benjamin en busca de la vida cotidiana. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. 15 (28), p. 16-30. <<https://doi.org/10.14483/21450706.16259>>.

MORADI, Iman *et al.* (2009). *Glitch: Designing imperfection*. Nova York: Mark Batty Publisher.

MORALES, Yolanda. (4 de gener de 2024). Economía global desacelerará por tercer año consecutivo en 2024, resultado de altas tasas: Banco Mundial. *El economista*. <<https://www.economista.com.mx/economia/Economia-global-desacelerara-por-tercer-ano-consecutivo-en-2024-resultado-de-altas-tasas-Banco-Mundial-20240109-0054.html>>.

MORIN, Edgar. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

MOURE, Gloria. (1990). *Kounellis*. Barcelona: Edicions Polígrafa.

MUÑOZ, Leonardo Antonio. (2023). La estética de la autorreferencialidad a partir de fenómenos y gestos pictóricos en la construcción de obra plástica. *Revista Arte y creación, vol. (1)*, 115-137. <<https://doi.org/10.36436/30283388.459>>.

MUÑOZ, Pablo. (3 d’abril de 2023). 78 ciudades que usan el ADN para limpiar las calles de cacas. *Pipper on Tour*. <<https://www.pipperontour.com/blog2/ayuntamientos-adn-canino>>.

Museu d’Art Contemporani de Barcelona. [MACBA Barcelona Oficial]. (6 d’abril de 2022). *Exposició «Teresa Lanceta. Teixir com a codi obert» / Roda de premsa*. [Vídeo]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=6dvf2nPbbb0>>.

Museu d’Art Contemporani de Barcelona i Institut Valencià d’Art Modern. (2022). *Teresa Lanceta. Teixir com a codi obert*. [Full de sala de l’exposició]. Barcelona i València: Museu d’Art Contemporani de Barcelona i Institut Valencià d’Art Modern.

Museu de la Mediterrània. (2022). *Debat indeterminat. Activitat Desplaçaments. Ressonàncies contemporànies*. Recuperat de <<https://www.museudelamediterrania.cat/ca/programacio/c/5599-debat-indeterminat.html>>.

Museu Molí Paperer de Capellades (MMPC). (s. d.). *Paper fet a mà. Fabricació de Paper*. Museu Molí Paperer de Capellades MNACTEC. Recuperat l’1 d’octubre de 2024 de <<https://www.mmp-capellades.net/cat/paper-fet-ma.html>>.

Museu Nacional d’Art de Catalunya. (2023). La mà guiada. Josefa Tolrà (1880-1949) - Madge Gill (1882-1961). Dones visionàries. Recuperat de <<https://www.museunacional.cat/es/la-mano-guiada-josefa-tolra-1880-1950-madge-gill-1882-1961-artistas-visionarias>>.

NEWHALL, Beaumont. (2001). *La historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

NORI, Franziska; JOPPOLO, Giovanni i GARCIA, Aurora. (1998). *Lucio Fontana, entre matèria i espai*. [Catàleg de l’exposició]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Fundació La Caixa.

NY Art Beat. (2010). *Dan Colen «Poetry»*. Gagosian Gallery. Recuperat de <<https://www.nyartbeat.com/event/2010/2E04>>. (Consultat el 10 d’agost de 2023).

O Ambulante. (4 de juny de 2020). O Caos e o Acaso: Orion e seu graffiti reverse. A *O Ambulante*. <<https://oambulante.wordpress.com/2010/06/04/o-caos-e-o-acaso-orion-e-seu-graffiti-reverse>>.

ODOR, Alejandra. (2019). Tintas Ferrogálicas: su composición y principales mecanismos de transformación. Article especialitzat de la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic: p. 1-6. <https://file.adabi.org.mx/recursos/publicaciones/articulos_especiales/ccre/tintasFerrogalicas.pdf>.

Office de Tourisme de Toulouse. (s. d.). *Let’s visit Airbus*. Recuperat el 9 de febrer de 2024 de <<https://www.toulouse-tourisme.com/es/activite/lets-visit-airbus>>.

Organización de Consumidores y Usuarios. (7 d’octubre de 2020). Bombillas led, la luz eficiente. Recuperat de <<https://www.ocu.org/vivienda-y-energia/equipamiento-hogar/informe/bombillas-led-guia-compra>>.

ORTEGA, Álvaro. (2024). Coches pequeños más baratos en 2024. *CarWow*. Recuperat el 9 de febrer de 2024 de <https://www.carwow.es/coches-pequenos/baratos?utm_group=&utm_keyword=&network=x&utm_account=700000001909467&gad_source=1&gclid=ds>.

PARDEY, Andrey i LITTMANN, Klaus. (2008). *Jean Tinguehy. Retrospectiva*. [Catàleg de l’exposició]. València: Institut Valencià d’Art Modern.

PARDO, José Luís. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PARRALO, Carmen. (2006). *Huella y fragmento dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: la angustia creadora*. [Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositori institucional de la Universitat Complutense de Madrid: <<https://docta.ucm.es/entities/publication/00a6b516-5a13-4ce1-ade5-c281f4e1ca53>>.

PATXOT, Roberto. (26 de febrer de 2018). El color más horrible del mundo. A *Roberto Patxot. Qué cosas me ocurren, también*. Recuperat de <<https://robertopatxot.wordpress.com/2018/02/26/el-color-mas-horrible-del-mundo>>.

PAZOS, Adriana. (s. d.). Chus García-Fraile: realidad, ficción, espectáculo y consumo. *Mujeres mirando mujeres*. Recuperat el 27 de maig de 2024 de <<https://mujeresmirandomujeres.com/chus-garcia-fraile-adriana-pazos-otton-presentacion>>.

PENELAS, Seve i NOGUÉ, Juan. (2009). *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual = Zakarrontzia astintzen: hondakinak eta birziklatzea egungo*. [Catàleg d’exposició]. Diputación Foral de Guipúzcoa.

PERRAULT, John. (s. d.). Issues in pattern painting. *Artforum*, p. 32-35. Recuperat el 16 d’abril de 2024 de <<https://www.artforum.com/features/issues-in-pattern-painting-212532>>.

PIEVANI, Telmo. (2022). *Imperfección. Una historia natural*. Madrid: Alianza Editorial.

PLAGENS, Peter. (1981). The Academy of the Bad. *Art in America*, p. 11-17.

Plataforma de Arte Contemporáneo. (11 de desembre de 2023). *Un hogar en el tiempo. Armando Mesías*. Recuperat de <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/un-hogar-en-el-tiempo-armando-mesias>>.

PONCE, Miquel. (2021). *El proceso pictórico a partir del resto en un tiempo de precariedad artística y crisis visual*. [Treball final de màster, Universitat Politècnica de València]. Repositori institucional de la Universitat Politècnica de València: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/169384>>.

– (2019). *Lo que queda. La pintura como residuo*. [Treball de final de grau, Universitat Politècnica de València]. Repositori institucional de la Universitat Politècnica de València: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/125924>>.

Ponce+Robles. (2024). *Keke Vilabelda. El espacio de las imágenes*. [Catàleg de l’exposició]. Madrid: Galeria Ponce+Robles.

POVEDA, Lina. (20 de maig de 2019). Piedad Rondanini. La belleza de lo inacabado. *HA!* Recuperat de <<https://historia-arte.com/obras/piedad-rondanini>>.

PROUST, Marcel. (2022). *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Funambulista.

PUENTE, Gabriela. (30 de desembre 2023). *Fuera del canon apolíneo... lo dionisiaco*. <<https://revistacolofon.com.ar/fuera-del-canon-apolineo-lo-dionisiaco>>.

PUIG, Eloi. (2010). *Más allá del error. Del Glitch al Epileptismo*. Recuperat de <<http://www.eloipuig.com/mas-alla-del-error-del-glitch-al-epileptismo>>.

– (2006). La autoreferencialidad en el arte. El metalenguaje en el medio digital. Artnodes. [Article en línia]. Núm. 6. UOC. <<http://hdl.handle.net/2445/49744>>.

– (2004). *Alear: arte procesual-arte aleatorio. La aleatoriedad en el “computer art”*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/10803/1262>>.

PUIG, Sophie. (30 d’abril de 2019). Ruth van Beek or a theatre of archival images. Blind. *Photography at first sight*. Recuperat de <<https://www.blind-magazine.com/news/ruth-van-beek-or-a-theatre-of-archival-images>>.

Radio 3. (26 de maig de 2023). *247 / Pablo Merchante*. [Emissió de ràdio]. Radio Nacional de España. <<https://www.rtve.es/play/audios/desatados/pablomerchante/6897914>>.

RAMÍREZ, Andrés. (2017). Desilusión estética: arte y simulacro en Jean Baudrillard. *Revista Filosofía UIS*. 16 (2), p. 1-15. <<https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/7668/7886>>.

READHEAD, Steve. (2006). The Art of the Accident: Paul Virilio and Accelerated Modernity. *Academia*. Recuperat de <https://www.academia.edu/301450/The_Art_of_the_Accident_Paul_Virilio_and_Accelerated_Modernity>.

Rekurs obert. [Es Baluard]. (5 de març de 2024). *Eulàlia Valldosera*. Recuperat de <<https://www.esbaluard.org/ca/actividad/eulalia-valldosera>>.

Reial Acadèmia Espanyola. (s. d.). Serendipia. A *Diccionario de la lengua española*. Recuperat el 9 d’abril de 2024 de <<https://dle.rae.es/serendipia>>.

Retema. (22 de febrer de 2022). Solo el 9% de los residuos plásticos generados en el mundo se recicla, según la OCDE. *Retema, Revista Técnica de Medio Ambiente*. Recuperat de <<https://www.retema.es/actualidad/solo-el-9-de-los-residuos-plasticos-generados-en-el-mundo-se-recicla-segun-la-ocde>>.

RESTANY, Pierre. (1988). César. París: Éditions de la Différence.

RICHTER, Hans. (1965). *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.

RIDAO, José María. (2006). *Elogio de la imperfección*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Río & Meñaka. (s. d.). *Pablo Merchante*. Recuperat el 14 d’agost de 2024 de <<https://riomenaka.com/artistas/pablo-merchante>>.

ROBINSON, Julia; BERECH, Ágnes; BUCHLOH H. D., Benjamin; BUTTERFIELD ROSEN, Emmelyn i FELDMAN, Hannah. (2010). *Nuevos Realismos: 1957-1963. Estrategias del objeto, entre el readymade y el espectáculo*. [Catàleg de l’exposició]. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS.

RODARI, Florian; GEORGE, Pierre; SANTE, Luc i PRÉVOST, Marie-Laure. (1998). *Shadows of a Hand, The drawings of Victor Hugo*. [Catàleg de l’exposició]. Nova York: The Drawing Center.

RODRÍGUEZ, Cristina. (2007). Jacques Derrida y la razón interrumpida. Ser razonable: otras luces, quizá... *Revista de filosofía*. (41), p. 105-121. <<https://revistas.um.es/daimon/article/view/20871>>.

Rodríguez Gallery. (2023). *Keke Vilabelda. A Sudden Crack!*. Recuperat de <<https://rodriguezgallery.com/keke-vilabelda-a-sudden-crack>>.

ROMERO, Isabel. (22 de desembre de 2023). Cuánto paga YouTube por visitas, suscriptores y mucho más. A *Blog de Metricool*. <<https://metricool.com/es/cuanto-paga-youtube-por-video>>.

RUIZ, Rafa. (22 d’octubre de 2019). Arman, un pionero en crear arte con basura hace 60 años. A *Neumáticos en verde. El blog de Signus*. Recuperat de <<https://blog.signus.es/arman-un-pionero-en-crear-arte-con-basura-hace-60-anos>>.

RUTTKOWSKI;68. (7 de gener de 2022). *Schlass. Pablo Tomek*. [Full de sala de l’exposició]. Recuperat de <<https://www.ruttkowski68.com/exhibition/schlass>>

SALABERT, Pere. (1985). *(D)efecto de la pintura*. Barcelona: Anthropos.

Samsung. (s. d.). Qué es un televisor 8K? Recuperat el 28 de març de 2024 de <<https://www.samsung.com/es/tvs/tv-buying-guide/what-is-8k-tv>>.

SAN MARTÍN, Javier. (1998). *Piero Manzoni*. Madrid: Editorial Nerea.

SANCHO, Aitor. (11 de desembre de 2016). Cada vez más gente vive de la basura, una actividad ilegal pero no perseguida. *Gasteiz hoy*. <<https://www.gasteizhoy.com/basura-contenedores-chatarra-ilegal-multas>>.

SANTOS, Raquel. (2013). *De la maleabilidad del tiempo cinematográfico a la plasticidad del espacio digital. Análisis práctico de construcciones en la imagen código*. [Tesi doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositori institucional de la Universitat de Salamanca: <<http://hdl.handle.net/10366/122237>>.

Schönewald Düsseldorf. (17 de setembre de 2021). *Wilhelm Mundt Zurück aus der Zukunft I Back from the future*. [Arxiu de vídeo]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=4yBTl5VlvPc>>.

SCHULT, Ha. (s. d.). *Trash People*. [Web personal]. Recuperat el 16 d’agost de 2023 de <<https://www.haschult.de/action/trashpeople#content>>.

SCHULZ, Kathryn. (2015). *En defensa del error*. Madrid: Ediciones Siruela.

SENNETT, Richard. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

SENSERRICH, Montserrat. (2024). *La taula*. [Targeta de l’exposició]. Acadèmia de Belles Arts de Sabadell Fundació Privada.

SERRA, Montserrat. (20 de juny de 2021). Antoni Llena: «És en allò estrany que em reconec». *Vilaweb*. Recuperat de <<https://www.vilaweb.cat/noticies/antoni-llena-es-en-allo-que-es-estrany-que-em-reconec>>.

SERVERA, Isa. (s. d.). *Mesa de trabajo*. [Web personal]. Recuperat el 26 d’agost de 2024 de <<https://isabelservera.com/en/portfolio/mesa-de-trabajo>>.

SMITHSON, Robert. (1993). *El paisaje entrópico*. València: Institut d’Art Valencià.

SODI, Bosco. (2020). *Bosco Sodi ergo sum*. [Full de sala de l’exposició]. Màlaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

SOLER, Àlex. (21 de març de 2023). La imposibilidad de reparar la batería, otro hándicap de los coches eléctricos. *Neomotor*. <<https://neomotor.epe.es/industria/la-imposibilidad-de-reparar-la-bateria-otro-handicap-de-los-coches-electricos-IA1200138>>.

SOLER, Luis Ángel. (2021). *La filosofía aceleracionista en la coyuntura tecnoeconómica actual: Industria 4.0 y aceleracionismo*. [Treball final de grau, Universidad de Granada]. <<https://es.scribd.com/document/637039720/La-filosofia-aceleracionista-en-la-coyuntura-tecnoeconomica-actual-industria-4-0-y-aceleracionismo>>.

SOMOS. (1 de juliol de 2020). *The result is what remains, rather than what is created. Carlos Herraiz Artist Interview*. SomoS Arts. Recuperat de <<https://somos-arts.org/carlos-herraiz>>.

SORIANO, David. (20 de novembre de 2023). Evolución de la televisión: características y tecnologías. *AZadsl Zone*. Recuperat el 28 de març de 2024 de <<https://www.adslzone.net/reportajes/tecnologia/historia-television/#807904-lcd>>.

SPEIDEL, Klaus. (23 de març de 2024). Sherrie Levin. *Aware Woman Artist*. <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/sherrie-levine>>.

STEINER, George. (2002). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

STILES, Kristine i SELZ, Peter. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists’ Writings*. Califòrnia: University of California Press.

TABUENCA, Luis. (2024). *Paisajes de lo inesperado: esencia, entorno y procesos de experimentación en la improvisación libre*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/209055>>.

TANIZAKI, Junichirô. (2000). *Elogi de l’ombra*. Barcelona: Angle Editorial.

TARKOVSKY, Andrei. (2019). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

TEIRA, Ismael. (13 de juny de 2024). Vicent Machí hace memoria de la tierra en Gavarda en el MuVIM. *MAKMA. Revista de artes visuales i cultura contemporánea*. Recuperat de <<https://shorturl.at/b1oud>>.

THAI-HA, Le i CHANG, Youngho. (2016). Trade openness and environmental quality: International evidence. *Revista Elsevier. Energy Policy*, 92, p. 45-55. <<https://doi.org/10.1016/j.enpol.2016.01.030>>.

TOMASINI, Carlos. (12 de gener de 2018). ¿Por qué pintan de blanco los troncos de los árboles? *López-Dóriga Digital*. <<https://lopezdoriga.com/vida-y-estilo/por-que-pintan-de-blanco-los-troncos-de-los-arboles>>.

TORRES, Gerard. (2021) *Derelictos*. Hospitalet de Llobregat: Fundació Arranz-Bravo.

TORRES, Salva. (21 de febrer de 2024a). Juan Olivares: Me emociona más todo lo que hay alrededor de la pintura que el lienzo ya terminado. *MAKMA. Revista de artes visuales i cultura contemporánea*. Recuperat de <<https://www.makma.net/juan-olivares-centre-del-carme>>.
– (23 d’abril de 2024b). Rebeca Plana: La pintura es un palacio sin puerta, un espacio mágico. *MAKMA. Revista de artes visuales i cultura contemporánea*. Recuperat de <<https://www.makma.net/rebeca-plana-fundacion-chirivella-soriano>>.

United Nations International Children’s Emergency Fund. (s. d.). *Los niños y niñas atrapados por la guerra en la República Democrática del Congo*. UNICEF. Recuperat el 10 de febrer de 2024 de <<https://www.unicef.es/noticia/los-ninos-y-ninas-atrapados-por-la-guerra-en-la-republica-democratica-del-congo>>.

Universidad Complutense de Madrid. (s. d.). Aliasing. *Innovasonora*. Recuperat el 12 de gener de 2024 de <<https://www.ucm.es/innovasonora/aliasing>>.

VAN DER MARCK, Jan. (1984). *Arman*. Nova York: Abbeville Press.

VARDA, Agnès (directora). (2002). *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*. [Pel·lícula]. Ciné Tamaris.
– (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. [Pel·lícula]. Ciné Tamaris.

VARDA, Agnès i ROUGET, Didier. (Directors). (2019). *Varda per Agnès*. [pel·lícula documental]. Ciné Tamaris.

VÁSQUEZ, Adolfo. (2005). La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, p. 133-154. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173001>>.

VILA, Eva. (2018). *Atemporalitat i persistència de l’empremta en l’acte creatiu*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/127648>>.

VILABELDA, Keke. (s. d.). *Keke Vilabelda*. [Web personal]. Recuperat el 27 d’agost de 2024 de <<https://www.kekevilabelda.com>>.

VILAGRAN, Emma. (s. d.). Carlos Herraiz. El rastro del ayer. *Metal Magazine*. Recuperat el 9 de juny de 2024 de <<https://metalmagazine.eu/es/post/carlos-herraiz>>.

VILAR, Gerard. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.

VINDEL, Jaime. (2011). Huellas: entre la persistencia y la incertidumbre indíciales. *Re Visiones*. (1), p. 1-7. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6826352>>.

VIRILIO, Paul. (2006). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

VISIÓON Oftalmólogos. (4 de juliol de 2022). ¿Es el ojo humano capaz de apreciar la resolución de las nuevas televisiones 8 K?. Recuperat el 28 de març de 2024 de <<https://visioon.es/blog/ojo-humano-distingue-8k>>.

WADDOUPS, Ryan. (1 de març de 2022). *Armando Mesías Lets the Canvas Speak Back*. Surfacemag. Recuperat de <<https://www.surfacemag.com/articles/armando-mesias-studio-visit-interview>>.

WALDMAN, Diane. (1971). *John Chamberlain*. [Catàleg de l’exposició]. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

WALKER, Lucy (directora). (2010). *Waste Land*. [Pel·lícula documental]. Producció de Fernando Meirelles.

WERNER, Hans. (2020). *Jean-Michel Basquiat y el arte de contar historias*. Colònia: Taschen.

WILLIAMS Alex i SRNICEK Nick. (2017). *Inventar el futuro: poscapitalismo y un mundo sin trabajo*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
– (2013). *#Acelera. Manifiesto por una política aceleracionista*. <<https://syntheticedifice.files.wordpress.com/2013/08/manifiesto-aceleracionista1.pdf>>.

WILLIAMSON, Beth. (2 de febrer de 2023). Joseph Beuys: 40 Years of Drawing. *Studio International Foundation*. Recuperat de <<https://www.studiointernational.com/index.php/joseph-beuys-40-years-of-drawing-review-thaddaeus-ropac-london>>.

ZUBIAURRE, Maite. (2021). *Usos culturales de los desechos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Referències d’imatges:

Capítol 1

Figura 1: EIRIS, Manuel. (s. d.). s. t. [Pintura]. Galería Nordés, A Corunya. Disponible a: <<https://www.galerianordes.com/es/artistas/manuel-eiris>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 2: WARHOL, Andy. (1962). *Marilyn* [Serigrafia]. Tots els drets reservats [2057] per Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Tate Modern, Londres. Disponible a: <<https://www.wikiart.org/es/andy-warhol/diptico-de-marilyn-1962>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 3: MANGRANÉ, Mercedes. (2023). *Residuo Vi* i *Residuo VIII* [Pintures]. Tots els drets reservats [2024] per Mercedes Mangrané. Cortesia de la galeria Espai 19.

Figura 4: MANGRANÉ, Mercedes (@mercedespunctum). (2022). *Ecografía II* [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Mercedes Mangrané. Instagram de l'autora. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 5: MATISSE, Henri. (1947). *Le Lanceur de Couteau, from jazz* [Collage]. Artnet. Tots els drets reservats [2024] per Succession Matisse. Adaptada de: <<https://www.artnet.com/artists/henri-matisse/le-lanceur-de-couteaux-from-jazz-6WKRQgWmf-ew1EXVNrbhCQ2>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 6: ABALLÍ, Ignasi. (2001). *Malgastar* [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Ignasi Aballí. Adaptada de l'exposició: «Sooooo Lazy. Elogi del malbaratament», realitzada el 2020 al Caixa Fòrum de Barcelona. Fotografia de la instal·lació: elaboració pròpia, 2020.

Figura 7: GIL CASEDAS, Alberto. (2016). Detall de l'obra *147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco* [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Alberto Gil Casedas. Web de l'artsita. Adaptada de: <<https://www.albertogilcasedas.com/copia-de-73-27>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 8: VILA, Eva. (1997). *Diari de taller* [Gravat]. Tots els drets reservats [2024] per Eva Vila. Disponible a: <<https://ed13l.wordpress.com/13ls/eva-vila>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 9: Detall de l'estudi de Manuel M. Romero. (s. d.). s. t. [Fotografia]. *Murcia Plaza*. Disponible a: <<https://murciaplaza.com/el-artista-sevillano-manuel-m-romero-regres-a-artnueve>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 10: ROMERO, Manuel (@manuel_m_romero). (2019). Detall de l'obra *Sense títol* [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Manuel M. Romero. Instagram.

Adaptada de: <<https://shorturl.at/XFCC8>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 11: ROMERO, Manuel (@manuel_m_romero). (2019). *Sense títol* [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Manuel M. Romero. Instagram de l'autor. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Figura 12: LAVIER, Bertrand. (2013). *Boulevard Haussmann N°3* [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Bertrand Lavier. Artsy. Disponible a: <<https://www.artsy.net/artwork/bertrand-lavier-boulevard-haussmann-n-degrees-3>>. Consulta: 12 de novembre de 2024.

Capítol 2

Figura 1: Autor desconegut. (1112). s. t. [Collage]. Open Museum, Taipei. Disponible a: <https://openmuseum.tw/muse/digi_object/d9026461b87586a82abd7336d115bf9e>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 2: PICASSO, Pablo. (1912). *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2043] per Picasso Administration. HA!. Adaptada de: <<https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-silla-de-rejilla>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 3: PICASSO, Pablo. (1899). *Home recolzat en una paret*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2043] per Picasso Administration. Adaptada de: FANÉS, Fèlix. (2012) *Un collage, abans del collage*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Institut de Cultura i Museu Picasso.

Figura 4: HEARTFIELD, John. (1932). *DER SINN DES HITLERGRUSSES: Kleiner Mann bittet und große Gaben* *Motto: MILLIONEN STEHEN HINTER MIR!* [Fotomuntatge]. Tots els drets reservats [2038] per Akademie der Künste. Proyecto Idis. Disponible a: <<https://proyectoidis.org/john-heartfield>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 5: ARP, Jean. (1916-1917). *Collage avec carrés disposés selon les lois du hazard* [Collage]. Tots els drets reservats [2036] per Foundation Arp. HA!. Adaptada de: <<https://historia-arte.com/obras/collage-con-cuadrados-ordenados-segu-n-la-ley-del-azar>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 6: SCHWITTERS, Kurt. (1923). *Merzbild Kijkduin*. [Assemblage]. Thyssen Bornemisza Museo Nacional, Madrid. Adaptada de: <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/schwitters-kurt/merzbild-kijkduin>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 7 i 8: SCHWITTERS, Kurt. (1923-1943). *Merzbau*. [Instal·lació]. Arquine. Disponible a: <<https://arquine.com/merzbau-la-habitacion-acumulativa-kurt-schwitters>>. Consulta 13 de novembre de 2024.

Figura 9: DUCHAMP, Marcel. (1926). *(Le Grand Verre) La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. [Pintura]. HA!. Adaptada de <<https://historia-arte.com/obras/el-gran-vidrio>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 10: COZENS, Alexander. (s. d.). *Landscape Study*. [Pintura]. Adaptada de: VILA, Eva. (2018). *Atemporalitat i persistència de l'empremta en l'acte creatiu*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/2445/127648>>.

Figura 11: SAND, George. (s. d.). s. t. [Pintura]. Disponible a : <<https://www.nohantvic.fr/le-domaine-george-sand-propose-des-activites-ludiques-pour-les-enfants-et-les-plus-grands>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 12 i 13: HUGO, Victor. (s. d.). s. t. [Pintura]. Adaptada de: RODARI, Florian; GEORGEL, Pierre; SANTE, Luc i PRÉVOST, Marie-Laure. (1998) *Shadows of a Hand, The drawings of Victor Hugo*. [Catàleg de l'exposició]. Nova York: The Drawing Center.

Figura 14: HUGO, Victor. (1864-1865). s. t. [Pintura]. Adaptada de: RODARI, Florian; GEORGEL, Pierre; SANTE, Luc i PRÉVOST, Marie-Laure. (1998) *Shadows of a Hand, The drawings of Victor Hugo*. [Catàleg de l'exposició]. Nova York: The Drawing Center.

Figura 15: HUGO, Victor. (1864-1865). *Pochoir. Silhouette of rooftops and towers*. [Pintura]. Adaptada de: RODARI, Florian; GEORGEL, Pierre; SANTE, Luc i PRÉVOST, Marie-Laure. (1998) *Shadows of a Hand, The drawings of Victor Hugo*. [Catàleg de l'exposició]. Nova York: The Drawing Center.

Figura 16: HUGO, Victor. (1864-1865). *Pochoir. Silhouette of rooftops and towers*. [Pintura]. Adaptada de: RODARI, Florian; GEORGEL, Pierre; SANTE, Luc i PRÉVOST, Marie-Laure. (1998) *Shadows of a Hand, The drawings of Victor Hugo*. [Catàleg de l'exposició]. Nova York: The Drawing Center.

Figura 17: DOMÍNGUEZ, Óscar. (1936). *Sin título*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Fundació Óscar Domínguez. Adaptada de: GUIGON, Emmanuel; MERCIÉ, Jean-Luc i UCCIANI, Louis. (1993). *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*. [Catàleg de l'exposició]. Gran Canària: Ediciones Tabapress.

Figura 18: DOMÍNGUEZ, Óscar i JEAN, Marcel. (1936). *Fenêtre*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2028] per Fundació Óscar Domínguez. Adaptada de: GUIGON, Emmanuel; MERCIÉ, Jean-Luc i UCCIANI, Louis. (1993). *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*. [Catàleg de l'exposició]. Gran Canària: Ediciones Tabapress.

Figura 19: PAALEN, Wolfgang. (1938). *Fumage*. [Fumage]. Tots els drets reservats [2030] per Wolfgang Paalen. Weinstein Gallery, San Francisco. Disponible a: <<https://www.weinstein.com/privateviews/f67c6fb0df8c26511af596/38857-wolfgang-paalen-fumage-1938>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 20: PAALEN, Wolfgang. (1945). *Fumage*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2030] per Wolfgang Paalen. A *13 Ways of Looking at Painting by Julia Morrisroe*. Disponible a: <<https://www.13waysoflookingatpainting.com/2017/04/wolfgang-paalen.html?view=flipcard>>. Consulta: 13 de novembre de 2024.

Figura 21: ELIAS, Feliu. (1942). Dors de l'obra *El barret sobre la taula*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2037] per Feliu Elias. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Fotografia de la pintura: elaboració pròpia, 2023.

Figura 22: Grup Gallot. (1960). Obra realitzada a l'Hotel Colón de Barcelona per diferents membres del grup Gallot. [Pintura]. Tots els drets reservats [2030] per Antoni Angle, Llorenç Balsach i Grau, Joan Josep Bermúdez, Alfons Borrell, Manuel Duque, Josep Llorens Baulés, Joaquim Montserrat Camps, Lluís Vila Plana, Gabriel Morvay i Slepain. A *Francesc Cornadó*. Disponible a: <<https://francesccornado.blogspot.com/2018/01/grup-gallot.html>>.

Figura 23: BORRELL, Alfons. (s. d.) s. t. [Pintura]. Tots els drets reservats [2090] per Alfons Borrell. Col·lecció particular de Josep M. Gil. Fotografia de la pintura: elaboració pròpia, 2023.

Figura 24: Grup Gallot; ANGLE, Antoni i MONTSERRAT, Joaquim. (1960). *Acció duta a terme al passeig de la plaça Major de Sabadell*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2030] per Antoni Angle i Joaquim Montserrat. Museu d'Art de Sabadell, Sabadell. Fotografia de la pintura: elaboració pròpia, 2024.

Figura 25: Grup Gallot; ANGLE, Antoni i MONTSERRAT, Joaquim. (1960). Detall de l'obra *Acció duta a terme al passeig de la plaça Major de Sabadell*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2030] per Antoni Angle i Joaquim Montserrat. Museu d'Art de Sabadell, Sabadell. Fotografia de la pintura: elaboració pròpia, 2024.

Figura 26: DE KOONING, Willem. (1959). *Black and White Rome F* [Pintura]. Tots els drets reservats [2030] per Willem de Kooning Foundation i Artists Rights Society (ARS). The Brooklyn Rail. Adaptada de: <<https://brooklynrail.org/2024/07/artseen/Willem-de-Kooning-and-Italy>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 27: MIRÓ, Joan. (1981). *Femme sur la place d'un cimetière*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2053] per Successió Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona.

Disponible a: <<https://www.fmirobcn.org/ca/col-leccio/catalog-obres/14387/p-dona-en-un-cementiri-p>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 28: MIRÓ, Joan. (1976). *Sense títol*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2053] per Successió Miró. Adaptada de: DE CORRAL, Maria. (2004). *Joan Miró: traspasando los límites*. Granada: Centro José Guerrero.

Figura 29: MIRÓ, Joan. (1977). *Sense títol*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2053] per Successió Miró. Adaptada de: DE CORRAL, Maria. (2004). *Joan Miró: traspasando los límites*. Granada: Centro José Guerrero.

Figura 30: FONTANA, Lucio. (1956). *Concetto spaziale*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2038] per Fondazione Lucio Fontana. Adaptada de: BARBARA, Hess. (2006). *Lucio Fontana 1899-1968, Un hecho nuevo en escultura*. Colònia: Taschen.

Figura 31: BURRI, Alberto. (1956). *Martedì grasso*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2056] per Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri. Adaptada de: CALVESI, Maurizio; PIRANI, Federica i SARTEANESI, Chiara. (2006). *Alberto Burri*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Figura 32: BURRI, Alberto. (1975). *Cretto Bianco*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2056] per Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri. Arthur is a Digital Museum. Adaptada de: <<https://arthur.io/art/alberto-burri/cretto-bianco>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 33: BURRI, Alberto. (1984-2005). *Il Grande Cretto*. [Fotografia de l'escultura]. Tots els drets reservats [2056] per Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri. Sicilia Secrets. Disponible a: <<https://siciliasecrets.com/insolito/cretto-di-burri-gibellina>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 34: DUBUFFET, Jean. (1958). *Nuancements au sol (Texturologie XLIII)*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2055] per Fondation Dubuffet. Phillips Auctioneers. Disponible a: <<https://www.phillips.com/detail/jean-dubuffet/UK010416/18>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 35: DUBUFFET, Jean. (1959-1962). *Jardin de terre*, làmina 17 de l'àlbum 7. [Litografia]. Tots els drets reservats [2055] per Fondation Dubuffet. Phillips Auctioneers. Disponible a: <<https://www.phillips.com/detail/jean-dubuffet/NY030720/38>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 36: DUBUFFET, Jean. (1977). *Argument et contexte*. [Collage]. Tots els drets reservats [2055] per Fondation Dubuffet i Fondation Beyeler. Fondation Beyeler. Adaptada de: <<https://shorturl.at/uCwSJ>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 37: ARMAN, Pierre. (1962). *Cast Your Ballots Here for a Cleaner Dawn Gallery*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2075] per Arman Marital Trust. Web de l'artista. Disponible a: <<https://www.arman-studio.com/RawFiles/000823.html>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 38: ARMAN, Pierre. (1966). *Running colors*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2075] per Arman Marital Trust. Adaptada de: VAN DER MARCK, Jan. (1984). *Arman*. Nova York: Abbeville Press.

Figura 39: ARMAN, Pierre. (1959). *Allure d'objet II*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2075] per Arman Marital Trust. Adaptada de: VAN DER MARCK, Jan. (1984). *Arman*. Nova York: Abbeville Press.

Figura 40: SPOERRI, Daniel. (1961). *Le buvard de l'administration*. [Assemblage]. Tots els drets reservats [2024] per Daniel Spoerri. Adaptada de: HAHN, Otto. (1990). *Daniel Spoerri*. París: Flammarion.

Figura 41: SPOERRI, Daniel. (1989). *Palette. Spoerri-Baroque*. [Assemblage]. Tots els drets reservats [2024] per Daniel Spoerri. Adaptada de: HAHN, Otto. (1990). *Daniel Spoerri*. París: Flammarion.

Figura 42: SPOERRI, Daniel. (1989). *Grande table de travail de Daniel Spoerri*. [Assemblage]. Tots els drets reservats [2024] per Daniel Spoerri. Adaptada de: HAHN, Otto. (1990). *Daniel Spoerri*. París: Flammarion.

Figura 43: HAINS, Raymond. (1998). Fotografies de diferents composicions amb «ultralletes». [Fotografia]. Tots els drets reservats [2075] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP). Adaptada de: BOMPUIS, Catherine. (2001). *Raymond Hains*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Museu de Arte Contemporànea de Serralves.

Figura 44: ROTELLA, Mimmo. (1998). *La dolce vita*. [Décollage]. Tots els drets reservats [2076] per Fondazione Mimmo Rotella. Artsper. Disponible a: <<https://www.artsper.com/ar/obras-de-arte-contemporaneo/edicion/1509306/la-dolce-vita>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 45: DE LA VILLEGLÉ, Jacques. (1964). Décollage. [Décollage]. Tots els drets reservats [2092] per Jacques de la Villeglé. Artsy. Disponible a: <<https://www.artsy.net/artwork/jacques-villegle-decollage>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 46: TINGUELY, Jean. (1959). *Méta-Matic No. 10*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2061] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP) i ProLitteris. Museum Tinguely, Basilea. Disponible a: <<https://www.tinguely.ch/en/tinguely->

collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=33e0709c-fa32-40ed-aa65-3d459592ceba>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 47: TINGUELY, Jean. (1977). *Le Krokrodrom*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2061] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP) i ProLitteris. Museum Tinguely, Basilea. Disponible a: <<https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=757132fc-b7b4-4a52-ab33-1d4958edf886>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 48: CHAMBERLAIN, John. (1983). *The Devil and the Deep Blue Sea*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2081] per John Chamberlain i Gagosian Gallery. Pinterest. Disponible a: <<https://imageobjecttext.com/2012/02/29/scrapyard-sculpture>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 49: BALDACCINI, César. (1986). *Peugeot compression*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2068] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP). MutualArt. Adaptada de: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Compression-Peugeot/B8A4D6ACB41B9FA9>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 50: BALDACCINI, César. (1977). *Hommage à Morandi*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2068] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP). MutualArt. Adaptada de: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Hommage-a-Morandi/8A7E9781E3C1FDFD>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 51: BALDACCINI, César. (1970). *Expansion nº 14*. [Fotografia de l'escultura]. Tots els drets reservats [2068] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP), Centre Pompidou i MNAM-CCI Philippe Migeat. *Le quotidien de l'art*. Disponible a: <<https://www.lequotidiendelart.com/articles/11062-le-centre-pompidou-rendra-hommage-%C3%A0-c%C3%A9sar-%C3%A0-la-fin-de-l-ann%C3%A9e.html>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 52: RAUSCHENBERG, Robert. (1955). *Bed*. [Assamblage]. Tots els drets reservats [2078] per Robert Rauschenberg Foundation. Robert Rauschenberg Foundation. Disponible a: <<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/bed>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 53: LOUIS, Morris. (1959). *Dalet Kaf*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2032] per Morris Louis Art Trust i Artists Rights Society (ARS). The Modern, Fort Worth. Adaptada de: <<https://shorturl.at/ZcKVV>>. Consulta: 14 de novembre de 2024.

Figura 54: SERRA, Richard. (1992). *Splashing*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2094] per Richard Serra i Artists Rights Society (ARS). *Artforum*. Adaptada de: <<https://www.artforum.com/features/due-process-richard-serras-early-splash-cast-works-226187>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 55: PISTOLETTO, Michelangelo. (1980). *Nella sfera della tela*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2024] per Cittadellarte - Fondazione Pistoletto. Adaptada de: Ministerio de Cultura. (1983b). *Michelangelo Pistoletto*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia - Palacio de Cristal Parque del Retiro, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Figura 56: KOUNELLIS, Jannis. (1980). *Senza titolo*. [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2087] per Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) i Galerie Lelong. Adaptada de: MOURE, Gloria. (1990). *Kounellis*. Barcelona: Edicions Polígrafa.

Figura 57: DINE, Jine. (1963). *2 Washing Palettes*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Jine Dine i Pace Gallery. Artsy. Adaptada de: <<https://www.artsy.net/artwork/jim-dine-2-washing-palettes-1>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 58: SMITHSON, Robert. (1969). *Asphalt Rundown*. [Intervenció]. Tots els drets reservats [2043] per Holt/Smithson Foundation, Dia Art Foundation i Artists Rights Society (ARS). Holt Smithson Foundation. Disponible a: <<https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 59: ROTH, Dieter. (s. d.). *Carpeta de la sèrie Flat Waste*. [Llibre d'artista]. Tots els reservats [2068] per Dieter Roth Foundation. *Masdearte.com*. Disponible a: <<https://masdearte.com/dieter-roth-lo-cotidiano-desechable>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 60: ROTH, Dieter i ROTH, Björn. (2010). Instal·lació de la sèrie *Work Tables* i *Tischmatten*. [Instal·lació]. Tots els reservats [2068] per Dieter Roth Foundation i Hauser & Wirth. Contemporary Art Library. Disponible a: <<https://www.contemporaryartlibrary.org/project/dieter-roth-and-bjorn-roth-at-hauser-wirth-new-york-6473/6>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 61: ROTH, Dieter. (1985). *Forcierte Matte*. [Pintura]. Tots els reservats [2068] per Dieter Roth Foundation i Hauser & Wirth. Hauser & Wirth. Disponible a: <<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3611-dieter-roth-bjorn-roth-work-tables-tischmatten/#>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 62: ROTH, Dieter i ROTH, Björn. (1977-1988). *Floor II*. [Pintura]. Tots els reservats [2068] per Dieter Roth Foundation i Hauser & Wirth. *Daily Art Fair*.

Disponible a: <<https://dailyartfair.com/exhibition/9373/dieter-roth-franz-west-group-show-hauser-wirth>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 63: BASQUIAT, Jean-Michel. s. t. (1979). [Fotografia de la pintura]. Tots els drets reservats [2058] per Estate of Jean-Michel Basquiat. Adaptada de: WERNER, Hans. (2020). *Jean-Michel Basquiat y el arte de contar historias*. Colònia: Taschen.

Figura 64: BASQUIAT, Jean-Michel. *Brown Jaw*. (1986). [Pintura]. Tots els drets reservats [2058] per Estate of Jean-Michel Basquiat. Adaptada de: WERNER, Hans. (2020). *Jean-Michel Basquiat y el arte de contar historias*. Colònia: Taschen.

Figura 65: VILLALAT, Claude. (s. d.). Fotografia d'Anthony Maurin de l'estudi de Claude Viallat. [Fotografia de Claude Viallat]. Tots els drets reservats [2024] per Objectif Gard. A&R Fleury. Disponible a: <<https://galeriefleury.com/en/artiste/claude-viallat>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 66: DEZEUZE, Daniel. (1975). *Echelle de bois souple*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2024] per Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP). Art Basel Miami Beach 2019. Disponible a: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/93091/Daniel-Dezeuze-Echelle-de-bois-souple?lang=es>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 67 : GILL, Madge. (1947). Fotografia de Paul Popper. [Fotografia de Madge Gill]. Tots els drets reservats [2039] per Paul Popper Ltd. A *Tal día como hoy*. Adaptada de: <<https://www.taldiacomohoy.es/post/madge-gill-1882-1961>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 68: GILL, Madge. (s. d.). Detall de l'obra s. t. [Pintura]. Tots els drets reservats [2031] per successió de Madge Gill. Adaptada de l'exposició: «La mà guiada. Josefa Tolrà (1880-1959) - Madge Gill (1882-1961) Dones visionàries», realitzada el 2023 al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia de la pintura: elaboració pròpia, 2023.

Figura 69: GUSTON, Philip. *The Palette*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2050] per The Estate of Philip Guston. Arts Dot. Disponible a: <<https://es.artsdot.com/@/D326K6-Philip-Guston-La-paleta>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 70: BROWN, Joan. (1984). *Self-Portrait in the Studio*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2060] per Estate of Joan Brown. *KQED*. Disponible a: <<https://www.kqed.org/arts/13921767/joan-brown-retrospective-sfmoma-review>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 71: BACON, Francis. (1954). Pàgina arrancada del llibre *Velásquez*, de José Ortega y Gasset. [Fotografia de l'obra de Francis Bacon]. Tots els drets reservats [2062] per Tate Londres. Adaptada de: HARRISON, Martin. (2009). *Francis Bacon. Archivos privados*. Madrid: La Fábrica.

Figura 72: BACON, Francis. (1960). Pàgina arrancada del llibre *Rembrandt*, de Claude Roger Marx. [Fotografia de l'obra de Francis Bacon]. Tots els drets reservats [2062] per Tate Londres. Adaptada de: HARRISON, Martin. (2009). *Francis Bacon. Archivos privados*. Madrid: La Fábrica.

Figura 73: BACON, Francis. (1979). *Sphinx - Portrait of Muriel Belcher*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2062] per Tate Londres. Adaptada de: HARRISON, Martin. (2009). *Francis Bacon. Archivos privados*. Madrid: La Fábrica.

Figura 74: MUNDT, Wilhelm. (2022). *Trashstone 769*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2024] per Wilhelm Mundt. Buchmann Galerie, Berlín. Disponible a: <<https://buchmanngalerie.com/artworks/4107/wilhelm-mundt/trashstone-769>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 75: WOOL, Christopher. (1990). *Untitled*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Christopher Wool. Whitney Museum of American Art, Nova York. Disponbile a: <<https://whitney.org/collection/works/7631>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 76: DAVENPORT, Ian. (2018). *Black Fare*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Ian Davenport i Kasmin Gallery. Waddington Custot, Londres. Adaptada de: <<https://www.waddingtoncustot.com/artists/28-ian-davenport/works/11586>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 77: CALLERY, Simon. (2002). *Frame* del vídeo *Simon Callery Launch Pad*. [Fotograma]. 03:22. Tots els drets d'autor [2024] per Simon Callery. Launch Pad. Adaptat de: <<https://launchpadart.org/lab/residents/simon-callery>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Capítol 3

Figura 1: GARCÍA-FRAILE, Chus. (s. d.). *Pantone* [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Chus García-Fraile. Mujeres Mirando Mujeres. Disponible a: <<https://mujeresmirandomujeres.com/chus-garcia-fraile-adriana-pazos-otton-presentacion>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 2: VARDÁ, Agnès. (2000). *Frame* de la pel·lícula *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* [Frame]. 1:17:24. Tots els drets reservats [2089] per Ciné-Tamaris. Filmin. Adaptada de: <<https://www.filmin.es/pelicula/los-espigadores-y-la-espigadora>>. Consulta: 7 de febrer de 2022.

Figura 3: VARDA, Agnès. (2000). *Frame* de la pel·lícula, *Les glaneurs et la glaneuse* [Fotograma]. 6:10. Tots els drets reservats [2089] per Ciné-Tamaris. Filmin. Adaptada de: <<https://www.filmin.es/pelicula/los-espigadores-y-la-espigadora-dos-anos-despues>>. Consulta: 14 de març de 2022.

Figura 4: Col·lectiu TRES. (2012). *Chicle y pega*. [Fotografia de l'acció]. Tots els drets reservats [2024] per Ilana Boltvinik i Rodrigo Viñas. Círculo A. Disponible a: <<https://circuloa.com/casavecina-tresartcollective>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 5: WILSON, Ben. (The Chewing Gum Man). (s. d.). s. t. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Ben Wilson (The Chewing Gum Man). Support Street Art. Adaptada de: <<https://www.isupportstreetart.com/interview/ben-wilson-chewing-gum-man>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 6: COLEN, Dan. (2010). *Untitled*. [Assamblage]. Tots els drets reservats [2024] per Dan Colen, Gagosian, Massimo De Carlo i Lévy Gorvy. Phillips Auctioneers. Disponible a: <<https://www.phillips.com/detail/DAN-COLEN/UK010613/4>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 7: COLEN, Dan. (2010). *Up, Up and Away*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Dan Colen, Gagosian, Massimo De Carlo i Lévy Gorvy. *The New York Times*. Adaptada de: <<https://www.nytimes.com/2010/09/10/arts/design/10colen.html>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 8: BALAGUER, Josep-Enric. (2000). *Sense títol*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Josep-Enric Balaguer. Cortesia de l'artista.

Figura 9: HARNETT, William Michael. (1879). *Materials for a Leisure Hour*. [Pintura]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Adaptada de <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/harnett-william-michael/materials-leisure-hour>>. Consulta 15 de novembre de 2024.

Figura 10: SENSERRICH, Montserrat. (2024). *La taula*. [Frottage]. Tots els drets reservats [2024] per Montserrat Senserrich. Adaptada de l'exposició: «La taula» realitzada el 2024 a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. Fotografia del *frottage*: elaboració pròpia, 2024.

Figura 11: KURI, Gabriel. (2008). *Gobelino Políptico Franja Magenta (Aeropuerto)*. [Tapís]. Tots els drets reservats [2024] per Gabriel Kuri, Esther Schipper i Sadie Coles HQ. Fundación Jumex. Disponible a: <<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/467-gobelino-poliptico-franja-magenta-aeropuerto>>. Consulta: 15 de novembre de 2024.

Figura 12: VALLDOSERA, Eulàlia. (1990-2001). *El melic del món #3. El cul de la terra*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Eulàlia Valldosera. Hoyesarte. Disponible a: <<https://www.hoyesarte.com/evento/es-baluard-viaja-de-la-posguerra-a-la-contemporaneidad/attachment/pag-152-20-b-2>>. Consulta 16 de novembre de 2024.

Figura 13: MUNIZ, Vik. (2008). *Marat (Sebastião)*. [Assamblage]. Tots els drets reservats [2024] per Vik Muniz i Artists Rights Society (ARS). Artsy. Adaptada de: <<https://www.artsy.net/artwork/vik-muniz-marat-sebastiao-from-pictures-of-garbage>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 14: MUNIZ, Vik. (2000). *Donald Judd, Untitled, 1965, Barnett Newman, Here III, 1965-66, and Carl Andre, Twenty-Ninth Copper Cardinal, 1975, installed at the Whitney Museum in “Sculpture from permanent collection”, July 14 - September 5, 1982*. [Collage]. Tots els drets reservats [2024] per Vik Muniz i Artists Rights Society (ARS). Finestre sull'Arte. Adaptada de: <<https://www.finestresullarte.info/es/resenas-de-exposiciones/imagenes-reinventadas-como-reutilizan-citan-y-se-apropian-los-artistas-contemporaneos>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 15: SCHULT, Ha. (2001). *Great Wall People*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Ha Schult. Web personal de l'artista. Disponible a: <<https://www.haschult.de/action/trashpeople>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 16: PAIK, Nam June. (1965). *Magnet TV*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2076] per Estate Nam June Paik, Smithsonian American Art Museum i Nam June Paik Art Center. Whitney Museum of American Art, Nova York. Disponible a: <<https://whitney.org/collection/works/6139>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 17: ISLA, Jorge. (2021). Detall del díptic de l'obra *Le reflet*. [Assamblage]. Tots els drets reservats [2024] per Jorge Isla. Web personal de l'artista. Adaptada de: <https://jorgeisla.com/portfolio_page/le-relfet>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 18: UMBRICO, Penelope. (2011). Obra la sèrie *Broken Sets (eBay)*. [Impressió]. Tots els drets reservats [2024] per Penelope Umbrico. Disponible de: <<http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/broken-sets>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 19: ROSADO, Pilar i FONTCUBERTA, Joan. (2019). *Prospagnòsia*. [Impressió]. Tots els drets reservats [2024] per Pilar Rosado i Joan Fontcuberta. Fundación Juan March. Disponible a: <<https://www2.march.es/arte/exposiciones-digitales/tipicos-retratos/prospagnosia>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 20: META. (2002). *Fract*. [Infografia]. Tots els drets reservats [2024] per l'artista Meta. Adaptada de: PUIG, Eloi. (2004). *Alear: arte procesual-arte aleatorio. La aleatoriedad en el «computer art»*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona] Repositori institucional de la Universitat de Barcelona: <<http://hdl.handle.net/10803/1262>>.

Figura 21: CANOGAR, Daniel. (2011). *Travesías*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Daniel Canogar i Galeria Anita Beckers. Adaptada de: CANOGAR, Daniel. (2011). *Travesías*. Madrid: Comunitat de Madrid.

Figura 22: COVA, Massimo. (2013). *Starry 3*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Massimo Cova. Web personal de l'artista. Adaptada de: <<http://massimocova.com/nova-obra/en-directe-rastres-pictorics-dinformacio/estelada-3-2>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 23: COLLADO, Diego. (2010-2014). Obra de la sèrie *Data Recovery*. [Infografia]. Tots els drets reservats [2024] per Diego Collado. *¡Ah! Magazine*. Disponible a: <<http://www.ahmagazine.es/data-recovery>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 24: SCHMID, Joachim. (1996). *Statics (Invitation cards for art exhibitions)*. [Collage]. Tots els drets reservats [2024] per Joachim Schmid. Web personal de l'artista. Disponible a: <<https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/statics-1995-2003>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 25: GUYTON, Wade. (2015). *Untitled (Epson Ultra Chrome K3 inkjet)*. [Impressió]. Tots els drets reservats [2024] per Wade Guyton. Kunsthalle Zürich, Zúric. Adaptada de: <<https://www.kunsthallezurich.ch/en/shop/5426-untitled-untitled-2013-epson-ultrachrome-k3-inkjet-on-linen-275-x-1218-cm-wg3033-2015>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 26: KESSELS, Erik. (2011). *24hrs in photos*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Erik Kessels. Web personal de l'artista. Disponible a: <<https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Capítol 4

Figura 1: WALKER, Luke. (2016). *Maggi Hambling al seu estudi* [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Luke Walker. Galeria Marlborough. Disponible a: <<https://galeriamarlborough.com/maggi-hambling-una-de-las-pintoras-mas-notables-del-panorama-artistico-londinense-expondra-en-galeria-marlborough>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 2: CARDOZO, Eduardo. (2024). *El desnudo*. [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Eduardo Cardoso i Agenzia NFC. Adaptada de: CARDOZO, Eduardo. (2024). *Latente*. [Catàleg de l'exposició del Pavelló d'Uruguai en la 60a Mostra Internacional de la Biennal de Venècia]. Montevideo: Ministeri d'Educació i Cultura de la República Oriental de l'Uruguai. Recuperat de <<https://issuu.com/estudioglifo/docs/catweb3>>.

Figura 3: CARDOZO, Eduardo. (s. d.). Detall de l'estudi de l'artista a Montevideo. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Eduardo Cardoso. Adaptada de: CARDOZO, Eduardo. (2024). *Latente*. [Catàleg de l'exposició del Pavelló d'Uruguai en la 60a Mostra Internacional de la Biennal de Venècia]. Montevideo: Ministeri d'Educació i Cultura de la República Oriental de l'Uruguai. Recuperat de <<https://issuu.com/estudioglifo/docs/catweb3>>.

Figura 4: GÓMEZ, Patricia i GONZÁLEZ, M^a Jesús. (2018). Detall de l'obra *Excavación*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Patricia Gómez i M^a Jesús González. Web personal de les artistes. Disponible a: <<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Fins-a-cota-d%2527afecci%25C3%25B3/Fins-a-cota-d-afeccio>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 5: TOMEK, Pablo. (2022). *Schlass*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Pablo Tomek. Ruttkowski;68. Disponible a: <<https://www.ruttkowski68.com/exhibition/schlass>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 6: FORTUNY, Marià. (s. d.). Dibuix del quadern de notes *Croquis inconcret*. [Dibuix]. Adaptada de l'exposició: «Croquis inconcret» d'Èlia Llach, realitzada el 2020 al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia del dibuix: elaboració pròpia, 2020.

Figura 7: LLACH, Èlia. (2020). *Croquis inconcret*. [Dibuix]. Adaptada de l'exposició: «Croquis inconcret» d'Èlia Llach, realitzada el 2020 al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia del dibuix: elaboració pròpia, 2020.

Figura 8: SCHALLER, Matthias. (2007). *Palette of Francis Bacon*. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Matthias Schaller. Arthur is a Digital Museum. Adaptada de: <<https://arthur.io/art/matthias-schaller/palette-of-francis-bacon>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 9: FARRÉS DURAN, Enric. (2017). *Conjunt de figures (Tableaux 1456)*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Enric Farrés Duran. Galeria Prats Nogueras Blanchard. Disponible a: <<https://noguerasblanchard.com/ca/artists/enric-farres-duran>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 10: MITJÀ, Jordi. (2019). Detall de la instal·lació *Anarxiu diapo*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Jordi Mitjà. Web personal de l'artista. Disponible a: <<https://jordimitja.com/index.php/project/tot-el-que-fem-ho-fem-per-carregar-nos-ho-tot>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 11: ROTH, David. (2024). Detall de la instal·lació *Brains*. [Fotografia de la instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per David Roth. Galeria Alegria, l'Hospitalet de Llobregat. Disponible a: <<https://www.galeriaalegria.es/en/exhibition/118>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 12: ADALID, Marta (@marta_adalid). (2024). s. t. [Collage]. Tots els drets reservats [2024] per Marta Adalid. Instagram de l'autora. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 13: MESÍAS, Armando. (2023). Obres de la sèrie *A Power Reverse Ritual*. [Fotografia de pintures]. Tots els drets reservats [2024] per Armando Mesías. Web personal de l'artista. Disponible a: <<https://www.armandomesias.com/aprr>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 14: HERRAIZ, Carlos. (2022). *Gonubia*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Carlos Herraiz. BETA Contemporary Art Gallery, Barcelona. Disponible a: <<https://www.betacontemporary.com/exhibitions//muda>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 15: CREMADES, José Luis. (2023). *S/t*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per José Luis Cremades. Luis Adelantado, València. Disponible a: <<https://www.luisadelantadovlc.com/en/reflejar-la-casinada-en>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 16: CREMADES, José Luis. (2023). s. t. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per José Luis Cremades. Luis Adelantado, València. Disponible a: <<https://www.luisadelantadovlc.com/en/algo-asi-cercano-a-nada-cremades-en>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 17: PLANA, Rebeca (@Rebeca Plana). (2024). Detall del seu estudi a Alabat de la Ribera a València [Fotografia de pintures]. Tots els drets reservats [2024] per Rebeca Plana. Facebook de l'autora. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 18: PFAFF, Guillermo. (2024). s. t. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Guillermo Pfaff. Galeria Carles Taché, Barcelona. Disponible a: <<https://www.carlestache.com/web/es/exposicion.php?id=53>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 19: MORA, Guillermo. (2023). *Despintando rojo*. [Décollage]. Tots els drets reservats [2024] per Guillermo Mora. Web personal de l'artista. Disponible a: <https://www.guillermomora.com/ESP/Despintando_rojo.html>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

<www.guillermomora.com/ESP/Despintando_rojo.html>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 20: DE DIEGO, Genís @(genisdiediegodomine). (2021). *Ne pas entrer dans les chaussures*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Genís de Diego. Instagram de l'autor. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 21: LLOBERA, Pere. (2016). *S/T*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Pere Llobera. F2 Galeria, Madrid. Disponible a: <<https://www.f2galeria.com/exposicion/pere-llobera-estacional>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 22: LLOBERA, Pere. (2018). *El hogar del pintor verdaderamente tradicional*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Pere Llobera. F2 Galeria, Madrid. Disponible a: <<https://www.f2galeria.com/artista/pere-llobera>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 23: MERCHANT, Pablo. (2023). *Negro piano. Amor*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Pablo Merchant. SC Gallery, Bilbao. Disponible a: <<https://www.scgallery.es/artista/pablo-mercante-artista-pintor-artist-painter>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 24: CARDOZO, Eduardo. (2024). Detall de l'estudi de l'artista amb una obra en procés de creació. [Fotografia de pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Eduardo Cardozo. Cortesia de l'artista.

Figura 25: MARTÍN LÓPEZ, Alicia. (s. d.). Detall de l'estudi de la residència artística realitzada a la Tabakalera. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Alicia Martín López. Katapulta. Disponible a: <<https://katapulta.org/portfolio/alicia-martin-lopez>>. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 26: GIMÉNEZ, Regina. (2023). Sèrie d'obres *Material complementari* de Regina Giménez. [Fotografia de collage]. Tots els drets reservats [2024] per Regina Giménez. Ana Mas Projects. Disponible a: <<https://www.anamasprojects.com/ca/exhibitions/mas-poetico-que-pedagogico-y-practicable>>. Fotografia del la sèrie d'obres: Roberto Ruiz. Consulta: 16 de novembre de 2024.

Figura 27: GIMÉNEZ, Regina. (2023). Sèrie d'obres *S/T Material complementari* de Regina Giménez. [Collage]. Tots els drets reservats [2024] per Regina Giménez. Adaptada de: Ana Mas Projects. (2023). *Més poètic que pedagògic i practicable*. [Catàleg de l'exposició]. Barcelona: Ana Mas Projects. Recuperat de <<https://www.anamasprojects.com/ca/exhibitions/mas-poetico-que-pedagogico-y-practicable>>. Fotografia del collage: Roberto Ruiz. Consulta 16 de novembre de 2024.

Figura 28: Elaboració pròpia. (2020). Detall del taller d'Ignasi Aballí. La tela que s'observa al lateral esquerre és

un exemple de suport que manté en aquest lloc per captar possibles residus artístics. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 29: Elaboració pròpia. (2020). Marques de pintura en una de les teles reposades en el taller d'Ignasi Aballí. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 30: MARCO, Álex. (2019). *Down in the street*. [Pintures]. Tots els drets reservats [2024] per Álex Marco. Luis Adelantado, València. Disponible a: <<https://www.luisadelantadovlc.com/alex-marco-mulholland-drive>>. Consulta 17 de novembre de 2024.

Figura 31: MARINA, Miguel. (2021). *Sin título*. [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Miguel Marina. The Goma, Madrid. Disponible a: <<https://thegoma.com/exposicion/a-la-sombra-oscurece-antes>>. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 32: VILABELDA, Keke. (2024). *XXL04*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Keke Vilabelda. Adaptada de: Ponce+Robles. (2024). *Keke Vilabelda. El espacio de las imágenes*. [Catàleg de l'exposició]. Madrid: Galeria Ponce+Robles. Recuperat de: <<https://poncerobles.com/es/expo/el-espacio-de-las-imagenes-keke-vilabelda>>. Fotografia de la pintura: Frederic Ramírez. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 33: PONCE, Miquel. (2019). *Sin título*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Miguel Ponce. Adaptada de: PONCE, Miquel. (2019). *Lo que queda. La pintura como Residuo*. [Treball de Final de Grau, Universitat Politècnica de València]. Repositori institucional de la Universitat Politècnica de València: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/125924>>. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 34: PONCE, Miquel. (2019). *Sin título*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Miguel Ponce. Adaptada de: PONCE, Miquel. (2019). *Lo que queda. La pintura como Residuo*. [Treball de Final de Grau, Universitat Politècnica de València]. Repositori institucional de la Universitat Politècnica de València: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/125924>>. Consulta: 17 de novembre de novembre de 2024.

Figura 35: JUANPERE, Salvador. (2023). Detall de l'obra *Puntelli*, de Salvador Juanpere. [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Salvador Juanpere. Adaptada de l'exposició: «Perforar el temps. Salvador Juanpere» realitzada el 2023-2024 al Centre d'Art Tecla Sala d'Hospitalet de Llobregat. Fotografia de la instal·lació: elaboració pròpia, 2023.

Figura 36: OLIVARES, Juan. (2024). Obres de la sèrie *Palettes*. [Pintures]. Tots els drets reservats [2024] per

Paco Alcántara. *MAKMA, revista de artes visuales y cultura contemporánea*. Disponible a: <<https://www.makma.net/juan-olivares-centre-del-carme>>. Fotografia de les pintures: Paco Alcántara. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 37: LAFON, Jordi. (2020). Detall de l'exposició «La constant indissoluble». [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Jordi Lafon. Adaptada de l'exposició: «La constant indissoluble» de Jordi Lafon, realitzada el 2020 al Centre d'Art Tecla Sala d'Hospitalet de Llobregat. Fotografia de la instal·lació: elaboració pròpia, 2020.

Figura 38: LAFON, Jordi. (2020). s. t. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Jordi Lafon. Adaptada de l'exposició: «La constant indissoluble» de Jordi Lafon, realitzada el 2020 al Centre d'Art Tecla Sala d'Hospitalet de Llobregat. Fotografia de la pintura: elaboració pròpia, 2020.

Figura 39: MITJÀ, Jordi (@jordi_mitja). (2017). *Sense títol*. [Dibuix]. Tots els drets reservats per Jordi Mitjà. Instagram. Adaptada de: <<https://shorturl.at/YofzX>>. Fotografia del dibuix: Josep Plaja (@vegadelrio). Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 40: PINTÓ, Pol (@pol_pinto). (2024). Detall de l'exposició «R». [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Pol Pintó. Instagram. Adaptada de: Fotografia de la instal·lació: Marald Fard (@maral.fard). Consulta: <<https://shorturl.at/ih0m2>>. 17 de novembre de 2024.

Figura 41: LANCETA, Teresa. (2022). Detall de l'exposició «Teresa Lanceta. Teixir com a codi obert». [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Teresa Lanceta. MACBA. Disponible a: <<https://www.macba.cat/ca/exposicions/teresa-lanceta-teixir-com-a-codi-obert>>. Fotografia de la instal·lació: Miquel Coll. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 42: LANCETA, Teresa. (2000). *Tejida abstracción*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Teresa Lanceta. Adaptada de: Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa. (2021). *Teresa Lanceta. Tejida abstracción*. [Catàleg de l'exposició]. Terrassa: Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa.

Figura 43: SERVERA, Isa. (2015). Detall de l'obra *Diario 36*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Isa Servera. Web personal de l'artista. Adaptada de: <<https://isabelservera.com/en/portfolio/diario-36/#&gid=1&pid=2>>. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 44: SERVERA, Isa. (2019). *Mesa de trabajo*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Isa Servera. Web personal de l'artista. Adaptada de: <<https://isabelservera.com/en/portfolio/mesa-de-trabajo>>. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Figura 45: SERVERA, Isa. (2019). Anvers de l’obra *Word Documents*. [Tapís]. Tots els drets reservats [2024] per Isa Servera. Web personal de l’artista. Adaptada de: <<https://isabelservera.com/en/portfolio/word-documents>>. Consulta: 17 de novembre de 2024.

Capítol 5

Figura 1: Elaboració pròpia. (2021). Detall d’una part de l’exposició «Derelictes». [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 2: Elaboració pròpia. (2019-2021). *Diari 8*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 3: Elaboració pròpia. (2019 i 2017). *Contenedor 3* i *El color sucio*. [Pintures]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 4: Elaboració pròpia. (2019). *Transició de la matèria*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 5: Elaboració pròpia. (2019). *Sense títol*. (Triptic). [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 6: Elaboració pròpia. (2021). Detall de la primera sala. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 7: Elaboració pròpia. (2021). Detall de la segona sala [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 8: Elaboració pròpia. (2021). *Emergència 3*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 9: Elaboració pròpia. (2021). *Kintsugi pictòric*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 10: Elaboració pròpia. (2020). *Multipainting 2*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 11: Elaboració pròpia. (2020). *Simulacre*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 12: Elaboració pròpia. (2021). Detall de la tercera sala. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 13: Elaboració pròpia. (2021). *Landscape 26*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 14: Elaboració pròpia. (2021). Fotografia de l’entrada de la Fundació Arranz-Bravo i l’obra *Universos paral·lels*. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 15: Elaboració pròpia. (2020). Esbós inicial de la instal·lació. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 16: Elaboració pròpia. (2020). Esbós en 3D de la instal·lació *Espacio sustrato*. [*Render*]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 17: Elaboració pròpia. (2020). Esbós de l’obra *Malla visual*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 18: Elaboració pròpia. (2022). Composició de diferents elements per una de les maquetes de l’obra *Malla visual* en el meu taller. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 19: Elaboració pròpia. (2022). Estructura del mur construït. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 20: Elaboració pròpia. (2022). Mur instal·lat en una de les parets laterals de la sala d’exposicions. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 21: Elaboració pròpia. (2022). Detall del procés de construcció de la tarima. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 22: Elaboració pròpia. (2022). Detall d’una de les plaquetes. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 23: Elaboració pròpia. (2022). *Malla visual*. [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 24: Elaboració pròpia. (2022). *Tenda d’acampada*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 25: Elaboració pròpia. (2022). Esbós amb les mesures de la tenda d’acampada original. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 26: Elaboració pròpia. (2022). Detall dels patrons de paper i algunes porcions tallades. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 27: Elaboració pròpia. (2021). Detall de la realització de les bastes. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 28: Elaboració pròpia. (2022). Detall de les bastes a la part superior del tendal (carener). [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 29: Elaboració pròpia. (2022). Detall del cosit de l’entretela en el tendal superior (carener). [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 30: Elaboració pròpia. (2022). Detall del pis complet amb els pedaços cosits i les vetes elàstiques. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 31: Elaboració pròpia. (2022). Detall de l’obra *Tenda d’acampada* en l’entorn natural. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 32: Elaboració pròpia. (2022). Detall de la vista interior de l’obra *Tenda d’acampada* en l’entorn natural. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 33: Elaboració pròpia. (2022). Detall de la vista en conjunt dels diferents elements a la sala d’exposicions. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 34: Elaboració pròpia. (2022). *Llac*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 35: Elaboració pròpia. (2022). Proves de diferents matisos dels colors a punt de ser barrejats. A la banda esquerra, la silicona amb pintura a l’oli, i a la banda dreta el catalitzador. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 36: Elaboració pròpia. (2022). Proves de diferents colors, transparències i altres variacions de textura. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 37: Elaboració pròpia. (2022). Proves de forma per a l’obra *Llac*. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 38: Elaboració pròpia. (2021). Primera versió de l’obra *Llac* realitzada al meu estudi. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 39: Elaboració pròpia. (2022). Detall del procés de realització de la versió final de *Llac* amb el transportador del cartó ploma i la base de plàstic a la sala d’exposicions [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 40: Elaboració pròpia. (2022). Detall de l’obra *Llac*. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 41: Elaboració pròpia. (2020). Esbós inicial de l’obra *Arbre*. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 42: Elaboració pròpia. (2022). *Arbre*. [Escultura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 43: Elaboració pròpia. (2022). Detall de l’obra *Arbre* amb inscripcions de negre permanent entre l’emblanquinat. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 44: Elaboració pròpia. (2022). Detall del procés de realització de la primera versió de *Malla visual* amb la cinta de carrosser utilitzada. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 45: Elaboració pròpia. (2021). Detall del forat d’encaix a la part superior de l’obra per el tub (tronc) de l’obra. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 46: Elaboració pròpia. (2022). *Muntanya*. [Pintura]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 47: Elaboració pròpia. (2022). Detall de fragments de pintura seca amb capes de diferents colors extrets de la cubeta de pintura. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 48: Elaboració pròpia. (2020). Detall de la realització d’una de les obres de la sèrie *Landscapes*. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 49: Elaboració pròpia. (2022). Detall de la disposició final de l’obra *Muntanya* en la instal·lació. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 50: Elaboració pròpia. (2022). Detall de l’entrada a la sala d’exposicions i de la instal·lació *Espacio sustrato*. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 51: Elaboració pròpia. (2021). Detall del taller provisional a la sala anterior en la setmana de la realització de la instal·lació. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 52: Elaboració pròpia. (2023). *Espacio sustrato*. [Instal·lació]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 53: Elaboració pròpia. (2024). Detall del taller del MMPC. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 54: Elaboració pròpia. (2024). Detall de les paletes de paper amb pintura. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 55: Elaboració pròpia. (2024). Detall de material residual variat. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 56: Elaboració pròpia. (2024). Detall de les proves de colors, obres malmeses i altres dibuixos. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 57: Elaboració pròpia. (2024). Detall dels draps de pintura per a reciclar. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 58: Elaboració pròpia. (2024). Detall del moment en què s’afegeixen els trossos de paper a la tina on ja esta preparada la polpa del paper. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 59: Elaboració pròpia. (2024). Detall de la forma amb la pasta acabada de formar amb la tècnica del jaspia. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 60: Elaboració pròpia. (2024). Detall de la prova del paper amb la tècnica del jaspia en tirar els fragments sobre la pasta de paper formada. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 61: Elaboració pròpia. (2024). Detall de la reunió al MMPC amb Victòria Rabal, Ignasi López i Ludger Mikyna. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 62: Elaboració pròpia. (2024). Detall de la taula de proves del projecte *Residualitat doctoral* al meu taller. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 63: Elaboració pròpia. (2024). Detall de la introducció del paper residual sobre la fibra de cotó en la pila holandesa. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 64: Elaboració pròpia. (2024). Detall de la introducció del paper residual sobre la fibra de cotó en la pila holandesa. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 65: Elaboració pròpia. (2024). Detall del moment en què en Ludger pressiona la forma sobre el sellal. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 66: Elaboració pròpia. (2024). Detall del moment en què el torn de la premsa efectua la pressió sobre una de les postes de paper per escórrer l’aigua. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 67: Elaboració pròpia. (2024). Detall del moment de la trituració dels fragments de drap a la pila holandesa. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 68: Elaboració pròpia. (2024). Detall del paper de drap acabat de posar sobre el sellal, 2024. [Fotografia]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 69: Elaboració pròpia. (2024). Apunt de text escrit i subratllat, imprès i treballat a mà, 2024. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 70: Elaboració pròpia. (2024). Apunt escrit i subratllat a mà 2024. [Dibuix]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Figura 71: Ignasi López. (2024). Còpia de pantalla del procés de maquetació del document. [Imatge d’arxiu d’edició d’InDesign]. Tots els drets reservats [2024] per Ignasi López. Cortesia de l’artista.

Figura 72: Elaboració pròpia. (2024). Còpia de pantalla de les dues pàgines finals del segon capítol amb marques de correcció. [Imatge d’arxiu de PDF]. Tots els drets reservats [2024] per Gerard Torres.

Aquesta tesi doctoral ha estat dissenyada
a La Bibliogràfica, obrador i laboratori de llibres



i impresa amb paper reciclat elaborat a partir
de residus de la pròpia recerca de l'autor,
fabricat al Museu Molí Paperer de Capellades,
entre el novembre de 2024 i el gener de 2025.



**Museu Molí Paperer
de Capellades**
MNACTEC

