

3.85+1.10X.D1.P1.MD.PZ3.2-28.E-E.P-1-2-3-4-5-6.10AA

Clàudia Regueiro

Universitat de Barcelona
Facultat de Belles Arts
Departament de Pintura
Àmbit de Gravat
Tutora: Montse Carreño
Autora: Clàudia Regueiro Puigdevall
Niub: 16270111

Juny 2016

Les portades han estat realitzades amb estampes d'aiguafort i aiguatinta que han format part del procés de treball.

Agraïments :

A la Montse, moltes gràcies per portar-me el treball, ajudar-me i explicar-me històries. També en Gerard per la paciència.

A l'Úrsula, la Carla i l'Aina.

Al grup, Pol, Helena, Nil i Marta.

3.85+1.10X.D1.P1.MD.PZ3.2-28.E-E.P-1-2-3-4-5-6.10AA

Un señor que lee en la playa, ¿está en la playa para leer o lee porque está en la playa ?

Georges Perec

Resum i paraules clau	8-9
Gravar	11
Sèrie d'apunts intrascendents	12
3	13
85+1	15
10X	17
D1	19
P1	20
MD	22
PZ3	23
2-28	28
E-E	30
P1-2-3-4-5-6	37
10AA	40
Bibliografia	43

El text s'estructura en funció de les obres, esdevenen el ritme del cos teòric del treball. La majoria dels conceptes que es recullen a continuació són transversals, per aquest motiu no es classifiquen en apartats.

Resum

L'obra que desenvolupo està marcada per un espai temporal i es delimita per un procés que estableix el ritme. A mesura que s'avança en el terreny processual, s'avança en qüestions conceptuals i tècniques, considerant el procés la pròpia obra. Els gestos i les accions que es desenvolupen ocupen un estadi fonamental i es converteixen en el motor principal: reutilitzar materials descartats, retallar, reagrupar, classificar, reordenar, explorar les possibilitats de la imatge, el seu desgast i la funció. El mitjà gràfic esdevé característica dels continguts que s'exploren, considerant el factor del temps un registre constant. La imatge gràfica es modifica en el transcurs de la seva producció, deixant un marge entre la idea inicial i la resolució final.

Paraules clau

múltiple, medi, procés, reutilitzar, retallar, estats, llibre.

Abstract

The work I develop is set in timespace and is limited by a process that defines the rhythm. As it develops in the process sphere, it moves forward to concept questions and techniques, considering the process to be the work itself. The gestures and actions developed take a fundamental ground and become the main motive: reuse wasted material, cut, gather and classify, reorder, explore the possibilities of the image, its erosion and function. The graphic material becomes characteristic of the explored contents, considering the time factor a constant register. The graphic image is modified in the process of its production, leaving a space between the initial idea and the final result.

Paraules clau

multiple, medium, process, reuse, cut, state, book.

Gravar

Altres sentits, nous usos, mecanismes, possibilitats, probabilitats.

Entenent la gràfica com un procés obert i ampli, de creació i d'exploració, desenvolupo un treball allunyat del gravat d'edició, el medi no és només una tècnica de reproducció que utilitzo com a llenguatge sinó que esdevé el propi llenguatge. No es tracta tant de còpies ni originals, sinó de múltiples infinits.

Les possibilitats que aporta el medi augmenten les opcions del treball i des d'un punt de vista poc metòdic, -més aviat anàrquic i caòtic-, intento portar algunes qüestions a l'extrem i esgotar el medi, el gravat, situant-me en contra d'alguns dels ordres marcats que imposa, qüestionant-lo i deixant un espai a l'error i l'assaig.

Utilitzo els conceptes propis del gravat d'edició per tal de subvertir-los o alterar-los, fent ús de les seves característiques de multiplicat, sèrie o seqüència, accentuant les percepcions del procés i en alguns casos exagerar-les.

Sèrie d'apunts intrascendents

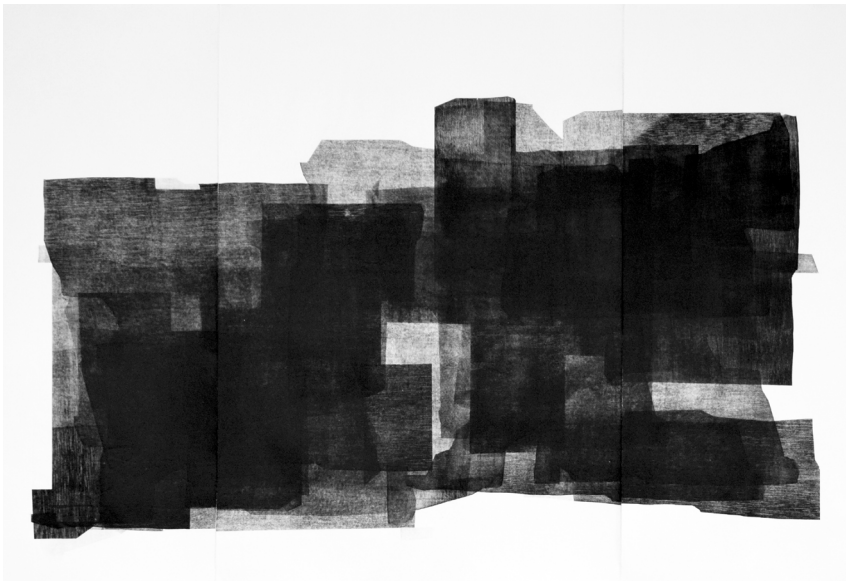
Amb un interès en aprendre i explorar els diversos mitjans gràfics, inicio un treball on el caràcter processual esdevé concepte i vincle constant en el desenvolupament i determinació de l'obra, replantejant els sistemes de valor i atribuint significats nous als materials que intervenen.

En treballs anteriors realitzava una sèrie d'estampes amb referències més o menys clares a espais reals, urbans, geomètrics, on a poc a poc desapareixia qualsevol signe real per convertir-se en espais inventats, irreal i impossibles, deixant enrere el símbol, el signe i moltes interpretacions possibles. Imatges fictícies, construïdes a partir de la manca d'informació esdevenen una sèrie de jocs constructius que deriven a formes simples, senzilles. Les estructures en mòduls i fragments que es van repetint, analitzen les superfícies que actuen dins la imatge.

*“El intérprete dice: <<Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C ?”*¹

Inicio una reducció d' usos i conceptes, de color i de forma establint un predomini geomètric, suprimint connotacions, símbols o interpretacions, el tríptic és un tríptic, X no significa A, X és X.

¹ Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p.16.



3 (tríptic)
xilografía sobre paper Hahnemühle 180 gr
tres estampes de 54 x 78 cm (P.U.)
2015

Les màcules, els papers utilitzats durant el procés de treball esdevenen sinònim d'evolució i temporalitat. D'aquesta quantitat acumulada sorgeixen idees com col·leccionar i agrupar, que suposen un canvi en els nous plantejaments i conceptes i una definició més concreta dels termes que quedaven difosos o simplement no definits. 85+1 consistia en reunir sota un mateix format, tot el material que havia quedat al marge del que es considerava el treball definitiu. Material descartat com màcules, papers reutilitzats, i de prova, abundants en el procés de treball, que no obstant no tenir cap valor es convertien en un diari gràfic. Ordenat el material cronològicament, permetia veure com havien anat evolucionant les imatges des de l'inici fins al final d'un període.

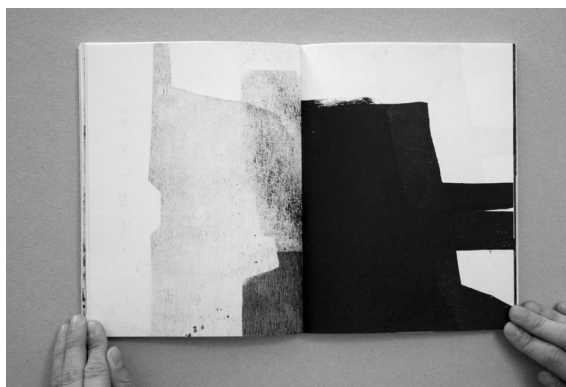
Les propostes pràctiques sorgides per l'interès en el caràcter processual comporten una sèrie de gestos i accions que esdevenen més importants que el resultat final així com una consideració de plantejaments implícits en l'àmbit del gravat; els definitius i les proves. La majoria de propostes sorgides es poden agrupar en accions que apareixen amb el prefix "re". Georges Perec ho denomina *Actividades de repliegue*.

"ordeno a menudo mi mesa de trabajo. Ello consiste en poner todos los objetos en otra parte y en recolocarlos uno por uno. El problema consiste entonces en decidir si tal objeto debe estar o no en la mesa (luego será preciso hallarle su lugar, però ello no suele ser difícil). Este ordenamiento de mi territorio rara vez se realiza al azar. Coincide en general con el principio o la finalización de un trabajo determinado; se produce en medio de esos días flotantes en que no sé si emprenderé una tarea precisa o me limitaré a actividades de repliegue: agrupar, classificar, ordenar." ²

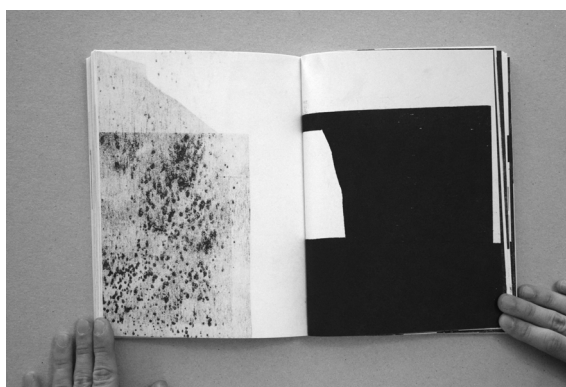
La definició principal de replegar és tornar al seu primer estat (allò que s'havia desplegat o estès). Replegar té una relació directe amb arreplegar (agafar o recollir d'aquí i d'allà coses escampades a terra, disperses, abandonades, per aplegar-les, guardar-les, apropiar-se'n, etc.) ³

² Perec, Georges, *Pensar/Classificar*, Gedisa, Barcelona, 2007, p.24

³ Font consultada: <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=replegar>



85+1



85+1
exemplar únic
21x17 cm
2015

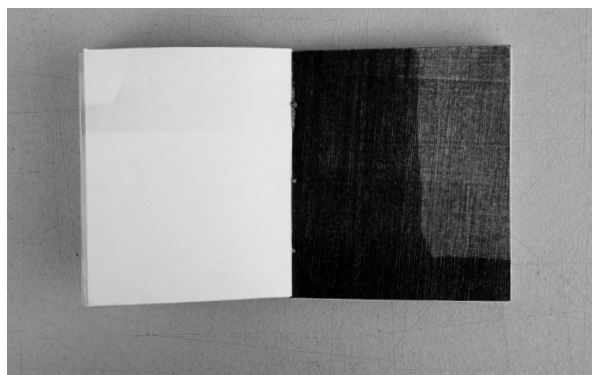
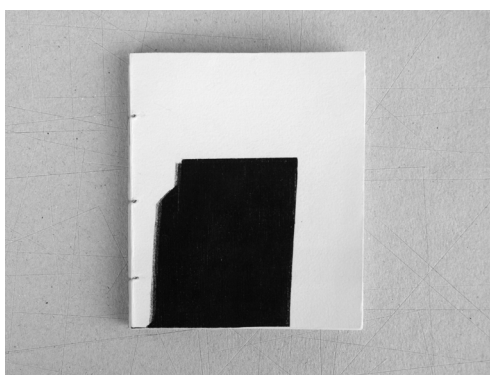
Agnès Varda, en el documental *Les Glaneurs et la glaneuse* ho anomena recol·lecta, i establint un paral·lelisme amb l'acte d'espigar, es refereix a la societat de consum i la dinàmica de l'usar i tirar. Dinàmica que és interrompuda en aquelles pràctiques on s'opta per buscar una identitat artística al descart. Tan recollir els sobrants després d'una collita com reordenar un espai de treball es converteixen en accions que apareixen com a resultat d'una altre acció, en que es modifica el significat i n'altera les conseqüències. Una acció-reacció.

Agafar o recollir coses abandonades, per aplegar-les, és una de les pràctiques de Jordi Mitjà a *Anatomia Diògenes*. Imatges fotogràfiques d'arxius vells es reuneixen en una col·lecció on a partir de nous agrupaments estableix un ordre narratiu allunyat de les intencions inicials. Una obsessió recol·lectora que desencadena en una reutilització d'allò acumulat per a fins no previstos inicialment.

“*Actividades de repliegue*” o obsessió recol·lectora, són pràctiques a partir de les quals sorgeixen els 10X (10 llibres de Xilografia)⁴ Els distingixo del llibre 85+1 ja que a diferència d'aquest, no es parteix de material de rebuig que a priori es descarta sinó d'estampes definitives, resultats d'un últim estadi.

4 10X: Treballo a partir de 10 estampes realitzades anteriorment amb xilografia. Estampes de 70 x 50 cm, són reduïdes a 10 x 12cm. Cada llibre conté un nombre diferent d'estampes, ordenades aleatòriament, doncs no es vol donar importància al sentit narratiu que estableixen les imatges. Es tracta d'una enquadernació senzilla, amb un encolat sense tapes. Estan firmats a la darrera pagina. Cada llibre està numerat en funció a l'estampa que provenia. En la imatge següent el 10X.9, realitzat a partir de l'estampa número 9.

10X



10X, (10X.9)
exemplar únic
12 x10 cm
2016

A l'acció d'arreplegar i recol·lectar es suma el de classificar, reagrupar, reordenar, i reutilitzar. Partint de material acumulat, es busquen nous significats, noves vies, una auto-post-producció. (o una des-producció, o re-producció o no producció....) La pregunta es planteja no a partir de: *què es pot fer de nou*, sinó a partir de: *què es pot fer amb?*⁵

Amb els 10 X es dissol la distinció entre el que és un definitiu i una prova, Aquest canvi de conceptes d'ús en els termes es produeix alhora que es qüestiona l'assimilació d'aquests ordres i valors. El treball és centra en narrar un procés i no haver de recórrer al material de rebuig per narrar-lo, sinó narrar-lo directament. Esdevé l'excusa per iniciar un procés de proves, d'assajos, d'evolucions i de canvis constants, el pretext per a col·leccionar.

*“¿como acumulador empedernido me pregunto ¿acopio para construir mis cachivaches o me amparo en el trabajo como pretexto para coleccionar?”*⁶

Sense definitius i proves es dissol la barrera entre el que es considera procés de treball i el que es considera obra acabada. D'aquesta manera, sorgeixen diferents estats com a resultats d'un moment concret del procés evolutiu, una indagació i recerca sense un inici preestablert i amb uns finals poc marcats i on el dubte en molts casos és el mètode. Es podrien considerar tot unes proves d'estat, diferents estadis que es poden modificar per reconvertir-se.

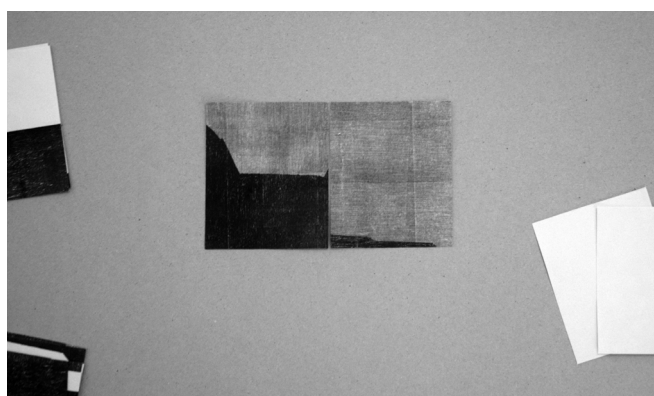
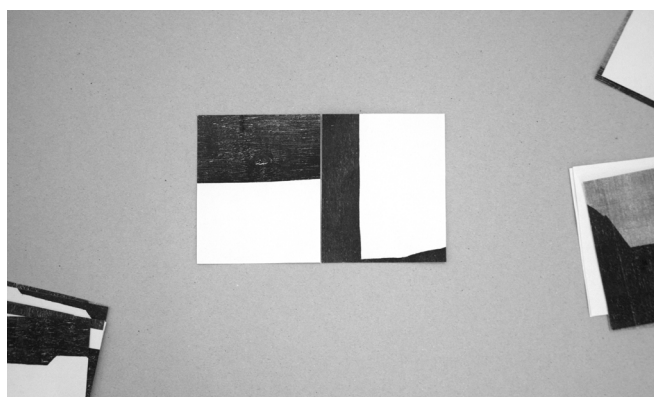
En alguns d'aquests estats es desenvolupen pràctiques com retallar o reconstruir donant importància al gest i l'acció. Hi ha en els gestos la idea de reducció i destrucció, l'eliminació d'un estat definit i permanent.

5 Bourriaud, Nicolas, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004, p.13 ss. Referint-me a un caos productiu propi de material acumulat utilitzo la idea de post-producció en un sentit diferent al que apunta Borriaud, establint alguns vincles entre el “re” i el “post”.

6 Pazos, Carlos, *Garabatos y zarpazos*, 1949. Citat per Mitjà, Jordi, *Anatomia Diógenes*, Crani, Girona, 2008, p35.

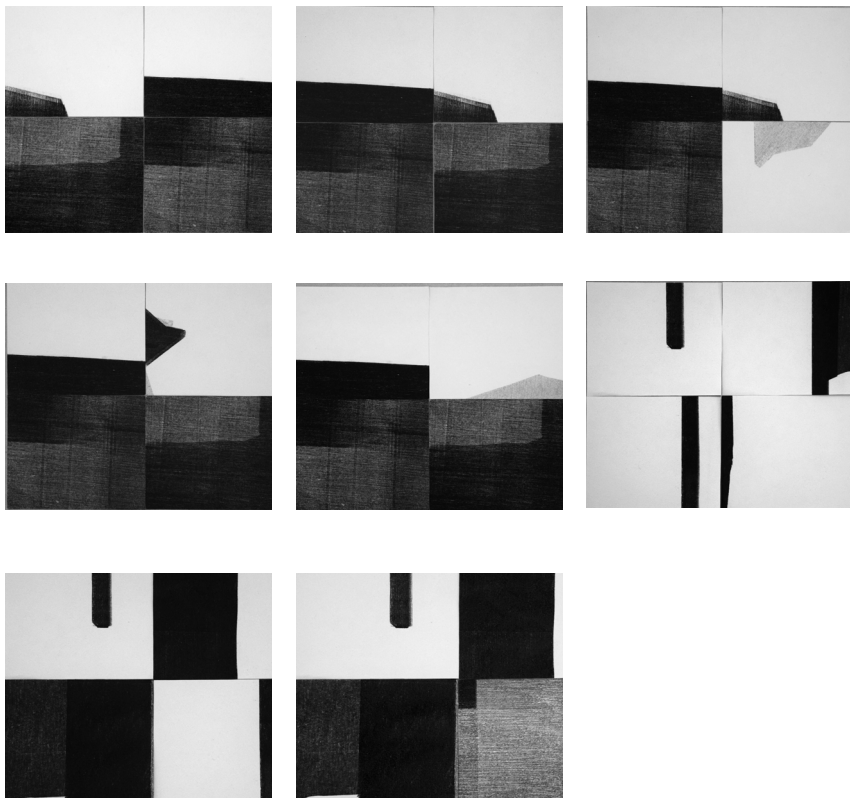
En el cas de 10X, retallo les estampes reduint la imatge a fragments que permeten noves construccions i possibilitats, jocs de moviment amb les imatges que anomeno D1 (díptics) i P1 (políptics). Reunint les estampes en el llibre, es converteixen en un vestigi del procés, unes restes o mostres del treball, en un doble procés de destrucció i construcció, de descartar i recuperar.

D1



D1 (díptics)
xilografia sobre paper Hahnemühle
estampes de 10 x 12 cm (P.U.)
2016

P1



P1 (políptics)
xilografía sobre paper Hahnemühle
estampes de 10 x 12 cm (P.U.)
2016

La importància no s'atribueix tant als resultats com en el treball continu, fer i desfer, construir i trencar, insistir una i altre vegada en busca d'alguna cosa.⁷ Lucia C. Pino es refereix a Walter Benjamin per descriure una actitud empesa per la recerca de múltiples probabilitats, d'accions constants.

“El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuya emoción más profunda es una desconfianza insuperable para con el curso de los acontecimientos y una disposición permanente a reconocer que todo puede Salir mal. Por lo tanto, el carácter destructivo es la responsabilidad personificada. El carácter destructivo no ve nada como permanente. Pero por esa misma razón, ve caminos por todas partes. No siempre por la fuerza bruta, en ocasiones por la más refinada. Ningún momento puede conocer lo que el siguiente momento traerá.”

Tot i que formalment el treball de Lucia C. Pino s'allunya de l'obra de Joaquim Chancho, aquesta idea de moviment continu és compartida, *“la pintura discorre en la dialèctica del fer-se i desfer-se, de recorreguts i inflexions, dels traços i de esborrar, accions pictòriques que tracten de dissoldre tot pautat previ en el seu lent acostament cap al final, que suposa sempre un nou recomençament, un deixar de saber on estava per trobar-se de nou en un punt de sortida.”*⁸

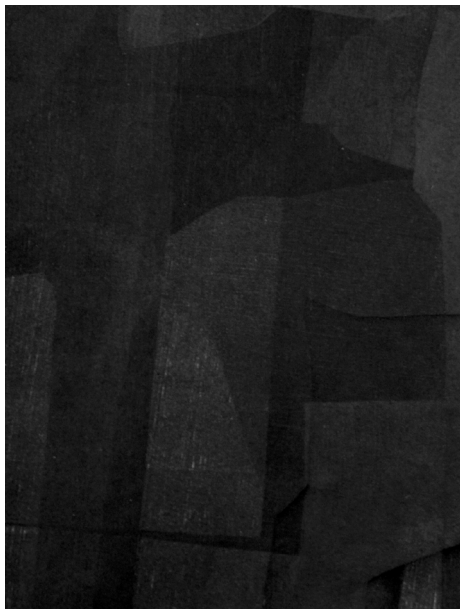
Sota unes premisses de recomençar i de recerca realitzo un canvi en els materials utilitzats substituint les matrius xilogràfiques per planxes de zenc. Aquesta substitució no es deu només a una negació als resultats estables, sinó també a un interès en aprendre i investigar en nous mitjans gràfics desconeguts. Un procés de recerca i coneixement del medi guiat per la ruptura, l'error i les variacions en l'exploració, contemplant certa opció de treballar a la inversa: amb llibertat en els usos dels materials i metodologies. Un donar la volta i utilitzar de nou el “re” com a mètode.

7 Oier Iruretagoiena. Text. font consultada a <http://www.luciacpino.com>. En la mateixa font, Lucia C.Pino cita *The Destructive Character*. Walter Benjamin. 1931

8 Chancho, Joaquim i Blanch Teresa, *Joaquim Chancho*, L'hospitalet de llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala, 2004, p.12 ss.

MD

La introducció en el terreny calcogràfic implica aprendre un seguit de tècniques i sobretot un temps de preparació de les matrius que abans no considerava en la xilografia. La imatge s'anava construint mitjançant la superposició de capes acumulades en el procés d'estampació (en alguns casos estampada més de 10 vegades). En el treball calcogràfic la imatge es grava, creant un registre damunt la planxa, oferint una successió de capes fixes que es van sobreposant sense eliminar les anteriors cremades. Els mordents, construeixen unes formes interiors que creen relleus i proporcionen a la matriu i l'estampa un aspecte matèric i de profunditat.



MD (màcula definitiva)
xilografia sobre paper Hahnemühle
detall d'estampa de 50x70 cm (P.U)
2016

PZ3



PZ3 (planxa de zenc 3)
aiguatinta i aiguafort
detall de planxa de 1m x 66 cm
2016

La successió d'estats gravats a la planxa i paral·lelament estampats esdevé un dels mecanismes per la narració d'un procés evolutiu i seqüencial, des dels primers estadis fins els últims, amb la intenció de “fer visible tot el procés com un camp de batalla pictòric, deixar entreveure les restes de les diverses capes, de les diverses etapes, successives superposicions que es combinen i s'apleguen per formar la “imatge” pictòrica general.” sense amagar la construcció de cada pas; no hi ha una voluntat d'ocultar la manera sinó al contrari.

Paral·lelament a la construcció de les imatges i les planxes, hi ha tot un treball d' anotació dels diferents estats, una classificació que no és sinó una contribució a l'hora de definir el projecte. Un seguit d'accions descriptives com retallar, tapar, estampar, cobrir, netejar, cremar, entintar, repetir... o com penjar, plegar, doblegar, obrir, de Richard Serra Una llista de verbs, d'accions que narren les formes de producció com una característica essencial.¹⁰

D'una certa voluntat organitzadora enfront un caos acumulatiu sorgeix l'idea de numerar les estampes i d'anotar el temps de preparació de les planxes, principalment el temps de cremades a l'àcid. D'aquesta manera apareix un resum i un seguiment més visual i explicatiu que qualsevol definició que es pugui utilitzar de la de la metodologia emprada. L'aspecte temporal del treball pren importància amb les llistes, es manifesta en els processos (que esdevenen més lents) i en les planxes, on s'acumulen capes de temps, que es van sumant, on no es pot retrocedir després de cada cremada.

“El temps serveix per mesurar una acció que dura i que pot produir canvis. És la possibilitat d'observar un procés i advertir com passa

9 Figueras, Abel, *Tempo: Joaquim Chancho 1995-1998*. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1999, p. 17

10 “Enrollar, plegar, cortar, colgar, retòrcer, doblar, abrir...” . Richard Serra publicava al 1972 una llista de verbs, d'accions on no hi havia jerarquia, ordres d'aparició que catalogava en unes 160 accions narrant les formes de producció, contribuint a que la obra fos el que era i emfatitzant el procés com una característica essencial. Serra, Richard, *La materia del tiempo*, Gitemie Maldonado Connaissance des arts, París, 2006, p. 11.

d'un estadi a un altre."¹¹ Aquesta possibilitat d'observar la temporalitat en un procés a que apel·la Joaquim Chancho és també present –entre moltes altres...- en els *Détails* de Roman Opalka, on a través del gest repetitiu de la numeració, deixa constància, alhora que fa visible una temporalitat obsessiva–quasi infinita- del temps que materialitza. Temps que en alguns casos no és només la temàtica sinó que esdevé constructor de l'obra com a *Pols* (10 anys a l'estudi) (2005) o *Matèria tèxtil* (2007-8) d'Ignasi Aballí. Obres que provenen de la més immediata quotidianitat, de *l'infra-ordinaire* de Georges Perec on en alguns casos s'enllaçen simultàniament el pensament i la classificació mitjançant la reunió de dates, colors, formes. Classificar, ordenar i reordenar com a forma d'entendre la realitat i assimilar-la ¹² o bé ,per no oblidar-la.

*“ se instauró como una falla de mi memòria: empecé a tenir miedo de olvidar, como si a menos que lo anotara todo, ya no fuera capaz de retener la vida que escapava. Cada tarde, escrupulosamente, con una conciencia maniática, me puse a llevar una especie de diario. Era lo contrario de un diario íntimo; yo no consignava allí sinó hechos “objetivos”: la hora de despertar, en qué había empleado el tiempo, mis traslados...”*¹³

De temporalitats en gestos repetitius, en classificacions, en ordenacions o com a vestigis i restes d'un procés, sorgeix la idea d' ESCRIURE EL TEMPS. En relació a la llista de temps, hi ha una anotació de les estampes realitzades, que funciona com a INVENTARI, segons la correspondència a la planxa i a l'ordre que han estat estampades cronològicament. Una nomenclatura atípica, diferent a la que s'utilitza normalment en el gravat d'edició per indicar el número d'estampes realitzades que estableix qüestions de producció i comercialització.

11 Chancho, J. i Blanch, T., op.cit

12 Aballí, Ignasi. *Sin Principio, Sin final*. font audiovisual consultada a <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-ignasi-aballi>

13 Perec, Georges., op. cit, p.75

Planxa 1.

17:28-18:48
12:13-14:02
11:49-16:36
17:37-18:42
12:41-14:25
12:04-13:54
12:34-13:54
12:34-17:33
11:47-13:06
14:13-19:02
12:26-12:36
15:52-16:08
12:02-14:00
10:44-13:35

Planxa 2.

11:59-14:15
16:36-18:42
12:41-14:25
17:33-18:51
15:33-18:28
13:04-17:38
11:37-13:28
13:32-16:40
11:21-15:19
15:30-17:39

Planxa 3.

11:59-14:15
16:36-18:42
12:58-14:25
11:37-13:54
12:34-18:51
11:46-13:54
15:48-18:41
13:29-13:41
15:26-15:31
16:14-16:25

Planxa 1.

1.1, 1.2, 1.3
1.4, 1.5, 1.6

1.7, 1.8, 1.9, 1.10, 1.11, 1.12, 1.13
1.14, 1.15

Planxa 2.

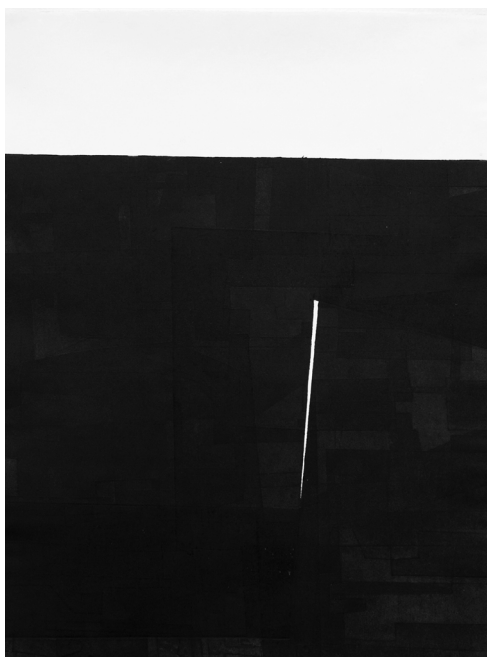
2.1, 2.2, 2.3
2.4, 2.5
2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12,
2.13, 2.14, 2.15, 2.16, 2.17, 2.18
2.19, 2.20, 2.21, 2.22, 2.23
2.24, 2.25, 2.26, 2.27, 2.28, 2.29

Planxa 3.

3.1, 3.2, 3.3
3.4, 3.5, 3.6
3.7, 3.8, 3.9, 3.10, 3.11

Arribant a un nombre generós d'estampes s'obren diferent interrogants sobre el futur d'aquestes i les múltiples possibilitats del procés d'estampació en la gràfica. En un joc de moviments, sense unes regles pautades i sense principi ni final¹⁴ la producció pot durar i estendre's fins a l'estampa número 5607249.16¹⁵

2 - 28



2-28
aiguatinta i aquafort sobre paper Magnani.
66'5 x 50 cm
2016

14 En aquesta fase del treball, dues de les tres planxes de zinc es tallen, obtenint 6 peces de cada una, augmentant les possibilitats d'estampació i jugant amb l'espai que ocupen les planxes al paper. L'estampa 2.28 és una d'aquestes possibilitats.

15 El 1965, Roman Opalka traçava el número 1 sobre una tela de 196 x 135 cm, amb la intenció de seguir el mateix procediment número a número, apropant-se a la idea de infinit. El número 5607249 va ser l'últim que va traçar abans de morir, el 2011.

Partint del material acumulant i abandonant reprenc la opció de retallar, “re”-produint una inversió dels conceptes, el paper es substitueix per la paret i la matriu per l’estampa que esdevé mòbil, negant qual-sevol estat de permanència, estable i sòlid. Una instal·lació efímera on exploro en les possibilitats de la imatge en un collage espontani de moviments i mòduls que es multipliquen, es reordenen i es juxtaposen. Plantejant-ho com un joc, un puzle de de moviments i peces inesgotables, com una sèrie d’exercicis d’estil. (E-E) ¹⁶

“de pronto tenia la impresión de reanudar el mismo rompecabezas, como si a fuerza de agotar una por todas las combinaciones posibles un día pudiera al fin llegar a la imagen que buscava “ ¹⁷

Combinacions que a partir del fragment proporcionen diferents estructures possibles: tantes que l’acte esdevé absurd en un procés aparentment il·lògic d’explorar en les possibilitats.

El registre fotogràfic de cada gest i la posterior captura de pantalla amb les numeracions de la imatge realitzades per la càmera enlloc de manualment, són mostra d’aquest acte fútil i improductiu on l’absurditat de l’acte creix en relació a l’augment de la quantitat de imatges, en l’exegeració de fotos i moviments.

La repetició d’un gest per no arribar a res que proposa Francis Alÿs a *sometimes making something leads to nothing*. o per contra màxim esforç, mínim resultat *when faith moves mountains*. La relació amb la producció i el gest absurd és propera a una sèrie d’accions com *Dust to Dust*, on Jaume Pitarch escombrava la pols d’una nau generant més pols de la que recollia, en altres propostes com *El Jardí de les Delícies* (2009) realitzava puzles de grans dimensions i acabava pelant la superfície, eliminant la imatge construïda.

16 *Exercicis d’estil* fa referència a l’obra de Raymond Queneau, fundador del grup OULIPO “ouvroir de littérature potentielle”, del qual Georges Perec també en formava part. Un dels objectius del grup era explorar amb les combinacions de la gramàtica i les regles convencionals de la literatura proposant el joc i l’expansió de possibilitats narratives. “*Et un AUTEUR oulipien, c’est quoi ? C’est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir »*”, per Marcel Bénabou & Jacques Roubaud. font consultada a <http://ouliipo.net/fr/oulipiens/o>

17 Perec, Georges., op. cit, p.75

Processos lents i laboriosos on “l’absurd i el temps queden com registres de referència per la interpretació d’aquests treballs. I son tals registres els que permeten llegir-los en clau de crítica a la productivitat.”¹⁸

E - E

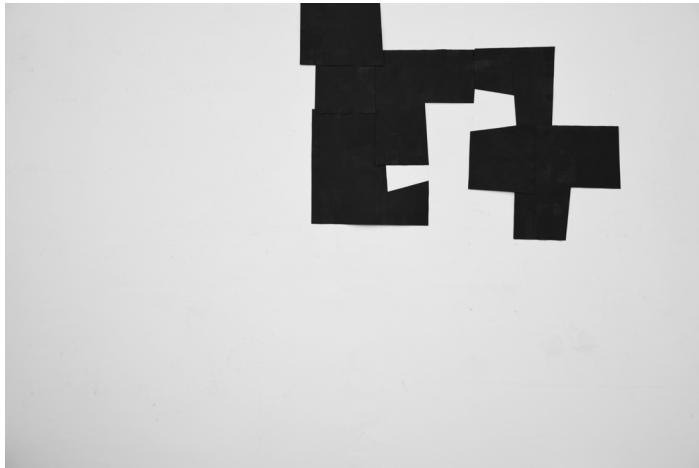
Dels exercicis d’estil el registre és fotogràfic, diferents fragments que mostren la seqüència gràfica de construccions abstractes, imatges pobres, reformatjades, manipulades, còpies en moviment que entre tantes, no n’hi ha cap que adquireix importància¹⁹ i que produeixen certa idea de velocitat més propera als medis digitals i tecnològics que als del gravat, normalment més lents.



E-E. 42
imatge digital.
mides variables
2016

18 Jaume Pitarch font consultada a <http://angelsbarcelona.com/en/artists/jaime-pitarch>

19 Imatges pobres en un context molt diferent al de Hito Steyerl, però també en moviment, manipulades, sense adquirir importància.



E-E. 198
imatge digital.
mides variables
2016



DSC_0074.JPG

DSC_0075.JPG

DSC_0076.JPG

DSC_0077.JPG

DSC_0078.JPG



DSC_0085.JPG

DSC_0086.JPG

DSC_0087.JPG

DSC_0088.JPG

DSC_0089.JPG



DSC_0095.JPG

DSC_0096.JPG

DSC_0097.JPG

DSC_0098.JPG

DSC_0099.JPG



DSC_0105.JPG

DSC_0106.JPG

DSC_0107.JPG

DSC_0108.JPG

DSC_0109.JPG



DSC_0115.JPG

DSC_0116.JPG

DSC_0117.JPG

DSC_0118.JPG

DSC_0119.JPG



DSC_0125.JPG

DSC_0126.JPG

DSC_0127.JPG

DSC_0128.JPG

DSC_0129.JPG



DSC_0135.JPG

DSC_0136.JPG

DSC_0137.JPG

DSC_0138.JPG

DSC_0139.JPG



DSC_0079.JPG

DSC_0081.JPG

DSC_0082.JPG

DSC_0083.JPG

DSC_0084.JPG



DSC_0090.JPG

DSC_0091.JPG

DSC_0092.JPG

DSC_0093.JPG

DSC_0094.JPG



DSC_0100.JPG

DSC_0101.JPG

DSC_0102.JPG

DSC_0103.JPG

DSC_0104.JPG



DSC_0110.JPG

DSC_0111.JPG

DSC_0112.JPG

DSC_0113.JPG

DSC_0114.JPG



DSC_0120.JPG

DSC_0121.JPG

DSC_0122.JPG

DSC_0123.JPG

DSC_0124.JPG



DSC_0130.JPG

DSC_0131.JPG

DSC_0132.JPG

DSC_0133.JPG

DSC_0134.JPG



DSC_0140.JPG

DSC_0141.JPG

DSC_0142.JPG

DSC_0144.JPG

DSC_0145.JPG



DSC_0146.JPG

DSC_0147.JPG

DSC_0148.JPG

DSC_0149.JPG

DSC_0150.JPG



DSC_0156.JPG

DSC_0157.JPG

DSC_0158.JPG

DSC_0159.JPG

DSC_0160.JPG



DSC_0166.JPG

DSC_0167.JPG

DSC_0168.JPG

DSC_0169.JPG

DSC_0170.JPG



DSC_0176.JPG

DSC_0177.JPG

DSC_0178.JPG

DSC_0179.JPG

DSC_0180.JPG



DSC_0186.JPG

DSC_0187.JPG

DSC_0188.JPG

DSC_0189.JPG

DSC_0190.JPG



DSC_0196.JPG

DSC_0197.JPG

DSC_0198.JPG

DSC_0199.JPG

DSC_0200.JPG



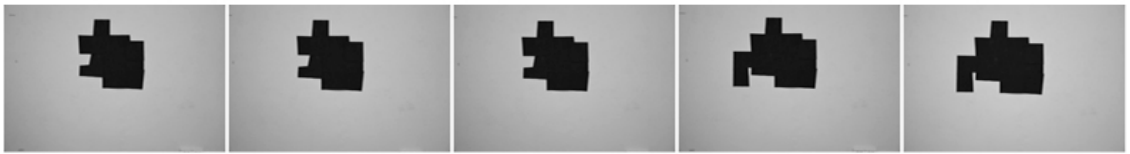
DSC_0206.JPG

DSC_0207.JPG

DSC_0208.JPG

DSC_0209.JPG

DSC_0210.JPG



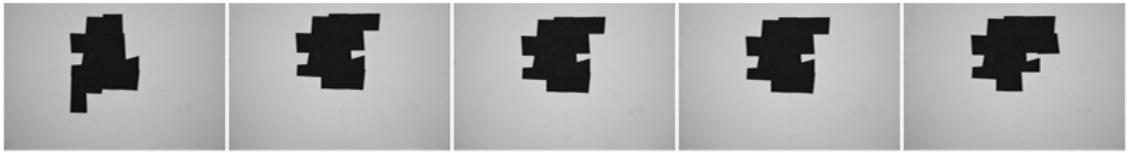
DSC_0151.JPG

DSC_0152.JPG

DSC_0153.JPG

DSC_0154.JPG

DSC_0155.JPG



DSC_0161.JPG

DSC_0162.JPG

DSC_0163.JPG

DSC_0164.JPG

DSC_0165.JPG



DSC_0171.JPG

DSC_0172.JPG

DSC_0173.JPG

DSC_0174.JPG

DSC_0175.JPG



DSC_0181.JPG

DSC_0182.JPG

DSC_0183.JPG

DSC_0184.JPG

DSC_0185.JPG



DSC_0191.JPG

DSC_0192.JPG

DSC_0193.JPG

DSC_0194.JPG

DSC_0195.JPG



DSC_0201.JPG

DSC_0202.JPG

DSC_0203.JPG

DSC_0204.JPG

DSC_0205.JPG



DSC_0211.JPG

DSC_0212.JPG

DSC_0213.JPG

DSC_0214.JPG

DSC_0215.JPG

L'impossibilitat d'esgotar la imatge és contrària a l'esgotament de les planxes, de les matrius de zinc. Un procés de desgat i degradació del material, resultat de les incisions rebudes, les múltiples menjades de l'àcid acumulades. A causa de les accions rebudes, la matriu perd la seva característica de reproductibilitat deixant de complir amb la seva funció original atribuïda. Perc enloc d'imaginar l'objecte, imagina l'espai sense funció.

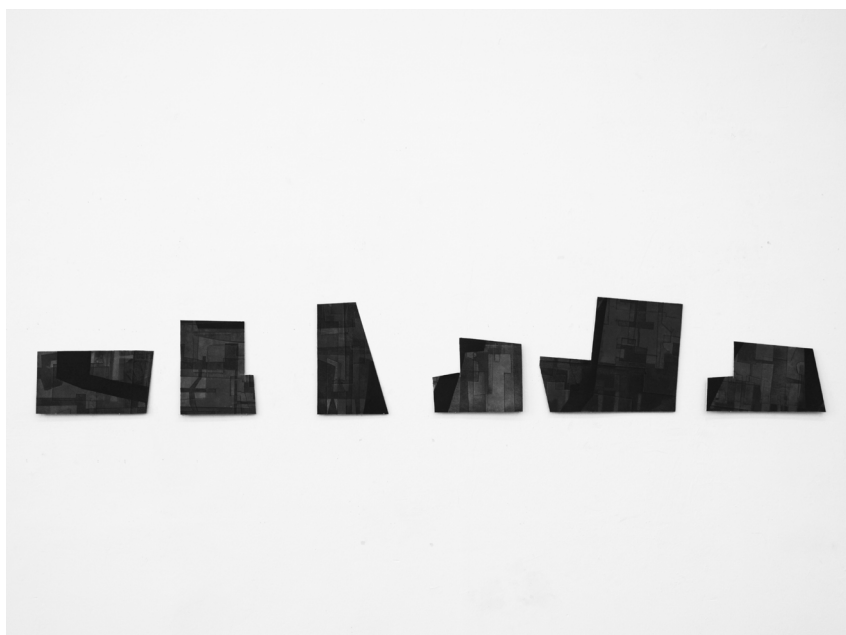
*“En varias ocasiones he tratado de pensar en un apartamento donde hubiera un pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil. (...) Habría un espacio sin función. No habría servido para nada, no habría remitido a nada. (...) No sin función precisa, sino precisamente sin función; no pluri-funcional (esto todo el mundo lo sabe hacer), sino a-funcional.”*²⁰

Competint amb la idea de multifuncional i plurifuncional, una quantitat d'objectes deixen de ser considerats, i són rebutjats. Què succeeix amb els objectes que, havent format part d'un sistema establert pel seu propietari són declarats inútils i obsolets? Enloc de ser destruïts, entren a formar part d'altres sistemes, l'ordre dels quals és, paradoxalment, el caos i l'acumulació.²¹

²⁰ Perc, Georges, *Espècies d'espais*, Montesinos, Barcelona, 1999, p. 59

²¹ Abril, Oscar. (et al.), *El geni de les coses*, Diputació de barcelona àrea de cultura, Barcelona DL,2010, p.21

P1-2-3-4-
5-6.



(P1-2-3-4-5-6.) planxes 1, 2, 3,4,5,6
planxes de zinc treballades amb aquafort i aiguatinta
instal·lació mides variables
2016





P-4 i P-3
planxes de zinc treballades amb aiguafort i aiguatinta
p.3 (29'5 x 19'5)
p.4 (39 cm x 33 cm)
2016

Les planxes abandonant la seva funció i utilitat, entren a formar part d'un altre sistema. Igual que les planxes, els llibres són una resposta a l'acumulació. 100AA,²² reprenent de la mateixa manera que 10X, les estampes realitzades durant el procés d'estampació, narrant-ne la història.

Els llibres són també un índex del procés, cada pàgina és un estadi del procés.

Els llibres són de xilografia, d'aiguatinta i d'aiguafort. Tenen per títol números que responen a una classificació més o menys obsessiva, el primer indica la planxa, el segon indica l'ordre de producció.

Els llibres són 10X i 10AA.

Els llibres indiquen el sentit de canvi, d'evolució.

*Els llibres aturen a cada "pàgina" etapes d'un procés, tot formant una seqüència d'acció gràfica.*²³

Els llibres són classificar, reunir i agrupar.

*Un llibre es una seqüència d'espai-temps.*²⁴

En els meus llibres no hi ha un ordre marcat, es pot començar per la primera pàgina o per l'última.

Els llibres són una manera d'acabar un estat, que pot ser re-formulat en un altre moment.

Considero tant els llibres com les matrius estadis d'un procés que no vol arribar a un final concloent, trobar el final es un dels dubtes que es plantegen des de l'inici.

A partir de diferents propostes he anat obrint diferents vies en un procés poc pautat, aprenent del medi alhora que subvertint-lo però

22 10AA: Treballo partir de 10 estampes realitzades amb aiguafort i aiguatinta. Les estampes de 66'5x50 cm i de 100x66'5 cm són reduïdes a 15x10'5 cm. Cada llibre conté un nombre diferent d'estampes. L'enquadrernació és la mateixa que 10X.

23 Chancho, J i Blanch, T., op.cit

24 Carrión, Ulisses, *El nuevo arte de hacer libros*, publicat a *Second Thoughts*, Void Distributors, Amsterdam, 1980. Consultat a la web <http://www.merzmail.net/carrion.htm>

sense deixar-ne de fer ús. Fer i desfer, negant els definitius o els estadis permanents, no veure les coses pel que són sinó pel que podrien ser. *Tothom sap que útil és útil, però no tothom sap que inútil és útil també.*²⁵ L'inici del projecte es troba precisament en un reciclatge de material inútil, buscant atribuir una qualitat i convertint en útil tots els elements que formen part del procés creatiu, del gravat. Contradictòriament, en un estadi del treball, unes planxes de zenc que si que eren útils s'acaben convertint en inútils: perden la seva característica de reproducció per esdevenir un objecte estètic i simbòlic, resultat d'un procés de treball que el grava i el desgasta. La idea de reciclar i reutilitzar no és només un procés aplicat a l'obra, no només hi ha una reutilització de papers sinó també del propi medi i dels conceptes que l'acompanyen. L'ús del "re" i la recol·lecció esdevenen imprescindibles, de la mateixa manera que he recol·lectat estampes, llistes, verbs i temps he procurant anar recol·lectant tota una sèrie d'artistes i de referents que he anat introduint al treball. Un treball bàsicament format per capes que es van acumulant i construint d'àcids i de coneixements. Del pretext per estampar del qual partia s'han sumat una sèrie d'interrogants entorn idees com valor, producció enfront recol·lecció, què és obra i què no. En alguns casos em refereixo a una recerca d'imatges i de possibilitats que es converteixen en una ficció, però necessària per començar de nou el joc. La recerca és el motor més que l'obtenció d'un resultat, que acaba per esgotament més que per conclusions satisfactòries.

*“La investigación artística es poco eficiente, (en realidad no es nada eficiente) es circular, es anti lineal, es temerosa de llegar a una conclusión, le horroriza llegar a una conclusión. Se desboca en la búsqueda, huye del final de la búsqueda como de la peste.”*²⁶

25 Mitjà, Jordi a : Abril, Oscar. (et al.), op. cit.

26 García, Dora, *Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar*, (audio). <http://www.macba.cat/es/audio-dora-garcia>

Bibliografia

ABRIL, Òscar.. (et al.), *El geni de les coses*, Diputació de barcelona, àrea de cultura, Barcelona DL, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos, vols. I i II. (cap.: El caràcter destructivo)* Trad., Jesús Aguirre, Taurus, Madrid. 1973.

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.

BUNGA, Carlos... (et al.), *Low Key*, Comisaria, Iria Candela, Fundación Marcelino Botín, Santander, DL, 2008

CHANCHO, Joaquim i BLANCH, Teresa. *Joaquim Chancho. L'Hospitalet de Llobregat: Centre Cultural Metropolità Tecla Sala*, 2004.

CHANCHO, Joaquim i FIGUERAS, Abel, *Tempo: Joaquim Chancho 1995-1998*. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1999.

MITJÀ, Jordi i ARMENGOL, D. *Anatomia diògenes*. Crani, Lladó, Girona, 2008

PEREC, Georges, *Pensar/Classificar*, Gedisa, Barcelona, 2007.

PEREC, Georges, *Espècies d'espais*, Montesinos, Barcelona, 1999.

REINHARDT, Ad, *Art-as-art: the selected writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkeley 1991.

SERRA, Richard, *La materia del tiempo*, Guitemie Maldonado Connaissance des arts, París, 2006.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

STEYERL, Hito, Steyerl, *Los condenados de la pantalla. (cap.: En defensa de la imagen pobre)* Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

Recursos electrònics

ABALLÍ, Ignasi. *Sin Principio, Sin final*. font audiovisual consultada a <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-ignasi-aballi>

C.PINO, Lucia, *Text per Oier Iruretagoiena*, font consultada a <http://www.lucia-cpino.com>.

CARRIÓN, Ulisses, *El nuevo arte de hacer libros*, publicat a *Second Thoughts*, Void Distributors, Amsterdam, 1980. font consultada a <http://www.merzmail.net/carrion.htm>

GARCÍA, Dora, *Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar*, font d'àudio consultada a <http://www.macba.cat/es/audio-dora-garcia>

PITARCH, Jaume, *Dust to Dust*, font consultada a <http://angelsbarcelona.com/en/artists/jaime-pitarch>

VARDA, Agnès, *Les Glaneurs et la glaneuse*, França, 2000

