

NUNC STANS  
EL COR DEL TEMPS





NUNC STANS  
EL COR DEL TEMPS

NUNC STANS  
EL COR DEL TEMPS

Mercè Hernández Carbonell  
Treball Final de Màster



Màster de Producció i  
Recerca Artística  
Línia d'Art i Contextos Intermèdia  
Tutor: Albert Valera  
2022-2023  
Universitat de Barcelona



## → ABSTRACT

On comença i on acaba una pintura? Pot aquesta convertir-se en lloc? Pot parlar del temps? Implicar moviment? Quants minuts necessitem per observar una obra pictòrica? I quanta estona la podem retenir en la nostra memòria? Aquestes són algunes de les qüestions que aborda aquest treball. Un viatge que neix de l'acte de pintar i del que això significa per l'autora: tocar el present amb un pinzell. Una reflexió sobre el temps, l'espai, el recorregut i el buit.

Aquesta recerca es completa amb la realització de la peça *Nunc stans*, una pintura escultòrica que esdevé el punt culminant de la dissertació.

pintura / present / temps / espai / recorregut / buit / memòria

Where does a painting begin and where does it end? Can this become a place? Can painting talk about time? Involve movement? How many minutes do we need to observe a pictorial work? And how long can we retain it in our memory? These are some of the questions that this work addresses. A journey born from the act of painting and what this means for the author: touching the present with a brush. A reflection on time, space, the journey and the void.

This research is completed with the realization of the piece *Nunc stans*, a sculptural painting that becomes the culminating point of the dissertation.

painting / present / time / space / journey / emptiness / memory

# ÍNDEX

(Abstract)

Índex

Introducció

Bons propòsits

Metodologia

1 Temps

2 Espai

3 Moviment

1.1 *Carpe diem*

2.1 Lloc

3.1 Recorregut

1.2 *Ubi sunt?*

2.2 Buit

3.2 Memòria

1.3 *Memento mori*

→ 2.2.1 Horror vacui

→ 3.2.1 Pell → 3.2.1.1

1.4 *Nunc stans*

Muda

Conclusions

Bibliografia

## → INTRODUCCIÓ

Imagineu que aneu d'excursió a un lloc desconegut i a mig camí us demanen que expliqueu el tram que us queda per recórrer. La distància, el temps que farà, la fauna que us trobareu, la gent que coneixereu... Així és com m'he sentit a l'hora d'elaborar aquesta tesina, doncs al mateix temps que la redactava estava duent a terme l'obra amb tots els dubtes, proves, idees descartades, canvis d'opinió i troballes que això comporta.

La dissertació que llegireu a continuació us farà testimonis del viatge erràtic que molts cops és la recerca artística, en el meu cas gairebé sempre. Guiada per la intuïció i la necessitat avanço sense un rumb fix fins a trobar la peça que encaixa amb el que sóc però us aviso que aquest pot ser un viatge esgotador per a ments lògiques i metòdiques. Tot i així he procurat que el treball sigui clar i fàcil de seguir, amb una estructura composta de tres apartats principals: temps i moviment.

Pintar, tacar una superfície, expressar-se amb colors, deixar empremta, és una de les pràctiques més antigues que coneixem. Pintar em connecta amb l'ara, em fa conscient de l'existència a través de la plasmació d'un color. Ser present a partir d'un blau. Aquesta experiència té en mi quelcom d'addictiu, fins al punt de convertir-se en un laberint de formes i colors que sembla no tenir fi. Puc estar temps sense anar al taller, ocupada en altres afers de supervivència però quan torno davant la tela és com prémer *on*. Sóc aquí. Podem navegar hores i hores sense tocar el mar, gaudint simplement del paper d'espectadors però què diferent és quan hi deixem caure els dits, sentim la frescor,

ens embadalim amb el rastre que anem deixant mar enllà.

Com es comparteix una sensació? Com es comparteix el present? Es pot abordar el temps amb la pintura? Són preguntes que van sorgir al començament de l'obra que ens ocupa i que van ser l'embrió del que vindria després. Es pot dir que la meua insistència en tractar el temps de manera pictòrica em va dur sense adonar-me'n a conquerir l'espai i més tard a fer-ne partícip l'espectador. Les excursions, les passejades no programades ja ho tenen això, de sobte et trobes en un lloc inesperat i probablement no sabries tornar-hi de nou.

Si vols assistir a la peripècia de com una pintura obsessionada amb el pas del temps es converteix en lloc, ets al punt indicat, acompanya'm.

## → BONS PROPÒSITS

L'objectiu d'aquest Treball Final de Màster és reflexionar sobre el procés creatiu i la nostra percepció del temps a través d'una pintura en trànsit. Utilitzant totes les eines que tinc al meu abast intentaré resoldre el repte que suposa parlar de temps amb una obra essencialment pictòrica. La meua intenció és aconseguir que el procés de creació sigui una investigació en si mateixa que avanci en paral·lel a la recerca teòrica, fent que ambdues es retroalimentin.

De la intenció inicial, al principi del màster, de voler plasmar el pas del temps amb una mirada nostàlgica cap a la pintura que roman sota l'última capa, vaig passar a focalitzar-me en allò irreversible i inevitable: la desaparició. Més tard va sorgir la necessitat de copsar el contínuum de l'obra, la manera en com es va generant, això va donar lloc a la creació d'un espai interior per finalment acabar en un anàlisi al voltant de com contemplem allò que se'ns mostra. Tots aquests aspectes i els conceptes que en derivaran és el que tractaré de posar en relleu en aquesta investigació. Conceptes com la noció de la pintura-lloc, el temps cíclic, l'instant, l'espai buit, l'orientació, l'acompanyament de l'obra, la muda o l'ineludible pas del temps entre d'altres.

Vinc de la dansa, un art també molt antic on la repetició exacta d'un mateix moviment és impossible. Una disciplina que es basa en un seguit de passos enllaçats que necessiten de l'espai-temps per existir. Una disciplina efímera que sovint depèn exclusivament del nostre record per continuar viva. Crec que l'experiència amb la dansa és responsable en gran part de les mancances que trobo en la pintura i potser he volgut atribuir a una allò propi de l'altra. Fer una pintura

que canviï la manera de mirar, que ocupi un espai, que ens mogui.

A hores d'ara, a poques setmanes d'exposar la peça per primer cop, he de dir que encara no està acabada i que, de fet, no serà fins que la vegi dempeus a la sala d'exposicions quan sabré si he aconseguit el meu propòsit. És a dir, una obra difícil de mirar, inaccessible de captar en la seva totalitat tant des del punt de vista físic com perceptiu. Una peça enigmàtica que pretén evidenciar que vivim en un etern lapse de temps.

## → METODOLOGIA

Es tracta d'un treball individual basat en primer lloc en la investigació pràctica al taller i en segon lloc en la lectura d'autors de diferents camps que han reflexionat sobre determinats aspectes sorgits mentres duia a terme l'obra. És a dir, artistes, filòsofs i tota mena d'estudiosos que treballen al voltant dels conceptes de temps, fugacitat, moviment o buit entre d'altres.

Pel que fa a la manera d'emprendre el treball que se'm demanava, he seguit la teoria de l'*aprendre fent* que defensava John Dewey. O sigui, aquella segons la qual l'aprenentatge ha de ser rellevant i essencialment pràctic, no només teòric i passiu. Així, si bé les lectures i el pensament d'altres artistes han estat importants per nodrir-me i posar la seva obra en relació amb la meva, considero que el més decisiu ha estat el fet d'enfrontar-me amb la realitat, la matèria, l'error, la frustració i l'aprenentatge de veure què era viable i què no ho era, experimentant-ho en la pròpia pell.

Sovint és des del camp de batalla que suposa el taller des d'on sorgeixen els descobriments més preuats, potser perquè valorem més allò que ens ha suposat més esforç o potser per la il·lusió de creure que hi hem arribat sols, no ho sé. El cas és que cada idea abandonada, cada material descartat, cada fracàs i en definitiva cada canvi de direcció va creant un pòsit de coneixement de valor incalculable difícil de substituir.

# 1. TEMPS →

*A partir de quatre tònics literaris que versen obre diferents aspectes del temps, analitzarem alguns dels temes que han sorgit al llarg d'aquesta investigació.*

→ 1.1 *CARPE DIEM*

*Carpe Diem quam  
minimum credula postero*

(Horaci)

El fet de pintar respon a un impuls intern que em connecta amb la realitat més immediata, l'aquí i l'ara. Com ja he dit a l'inici, pintar és encendre l'interruptor, fer-me present. Una qüestió que m'ha acompanyat constantment en la meua pràctica artística és el temps inherent en la pintura, així com la sensació de no poder aturar allò que va succeïnt al meu davant, en aquest cas l'obra mateixa. La pintura va creixent capa rere capa, mutant, fent-se i desfent-se reiteradament. Són estadis que van tenint lloc, arriben i la majoria se'n van, forjant un esquelet del que serà la pell del quadre. Aquella fina capa que separa a l'espectador dels antecedents, de la història i en definitiva de la vida del quadre. El que observem són vestigis carregats d'experiència. El resultat del que ha tingut lloc prèviament, de manera que el que veiem és fruit del que no veiem (fig.1, pàg 10).

Sempre he dit que reivindico el present mitjançant la pintura. Pintar és plasmar la pròpia existència sobre una superfície. Un cop tacada la tela ja no hi volta enrere, entenc la pintura com un repte on cada pas, cada decisió, condiciona la següent. Pinto a raig, sense guió, sense xarxa. El risc, l'adrenalina i la responsabilitat que això implica és el motor que em fa seguir, potser pel seu paral·lelisme amb la vida.

Treballar el concepte del temps és una tasca que malgrat haver estat un tema d'interès al llarg de la història, continua sent de complexa formalització. Tanmateix són molts els artistes que s'hi han enfrontat, entre ells destacaria a On Kawara amb la seva famosa sèrie *Date Paintings*. Segons Anne Rorimer (1991), aquesta sèrie coneguda popularment com a *Today* forma part d'una tradició de la pintura occidental que s'ocupa de la idea de materialitzar allò irrepresentable. Igualment interessant em resulta la sèrie *I Am Still Alive*. Al 1969 Kawara va enviar tres telegrams que serien l'inici d'aquesta





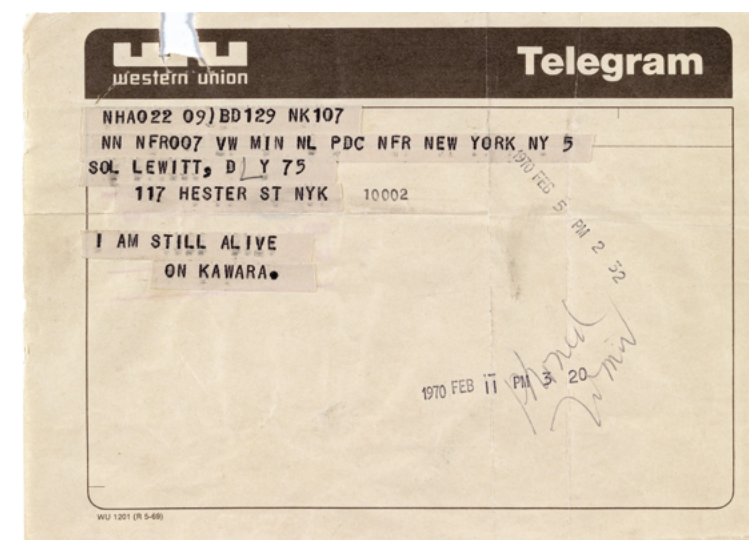
sèrie, en ells es podia llegir de manera consecutiva: I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DON'T WORRY; I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY; i I AM GOING TO SLEEP FORGET IT. Aquests telegrams van ser enviats cadascun d'ells amb tres dies de diferència, poques setmanes després, l'artista va enviar un altre telegrama a una altra persona on deia: I AM STILL ALIVE. Durant més de trenta anys va enviar prop de noucents telegrams d'aquesta classe a amics i coneguts.

Coincideixo amb Kawara amb aquesta consciència de viure, de fer-nos presents, d'intentar palpar el pas del temps. La necessitat de mostrar el rellotge de sorra per recordar-nos que viure és urgent. En alguna ocasió Kawara explica que aquestes obres que acabo de comentar eren com senyals d'existència. L'artista utilitza, en el primer cas, la pintura i, en el segon, els telegrams per reivindicar el mateix que jo al pintar: que som aquí. Es tracta d'un registre del present que inevitablement esdevé petjada del passat. (fig.2).

fig. 1 Procés de l'obra 6\_21,  
Mercè Hernández, 2021

fig. 2 *Today Series / Date Paintings*,  
On Kawara. 1972

fig. 3 *I Am Still Alive, Telegram to Sol*  
Lewitt. On Kawara. February 5, 1970



Tot seguit també voldria parlar d'una altra artista, en aquest cas poeta, que ha exercit una forta influència en la meua manera de concebre allò inefable. Diria que la majoria dels seus poemes acaben desembocant en un sol aspecte: el fet d'existir. En aquest sentit he de dir que l'admiro especialment per la seva capacitat de descriure el que sembla indescriptible, la naturalesa de la condició humana i per fer-ho des de la quotidianitat. Es tracta de *Wisława Szymborska*.

Ella afirmava que era l'escriptura el que la connectava al present, com Kawara amb les seves obres, com l'autora d'aquest text amb l'acte de pintar. Per *Szymborska* la realitat i l'existència són conceptes que van lligats al temps, entenent l'art com una eina de recerca de la veritat sobre la situació humana al món. A més a més, en els seus poemes veiem com el temps és l'únic component de la realitat que no es pot ni transformar ni evitar.

*Szymborska* compta amb molts poemes (*Res no passa dues vegades, Les tres*



*paraules més estranyes, etc.)* on l'instant, el present o el temps en sí mateix és el protagonista, allò que sempre és i seguirà allà malgrat nosaltres. A continuació transcribo el poema *Vida al Instante*, traduït del polonès al castellà per Elzbieta Bortkiewicz.

Vida al instante.  
 Función sin ensayo.  
 Cuerpo sin prueba.  
 Cabeza sin reflexión.

Ignoro el papel que represento.  
 Solo sé que es mío, no intercambiable.

De qué que va la obra  
 debo adivinarlo sobre el escenario.

Malamente preparada para el honor de la vida,  
 soporto a duras penas el compás impuesto de la acción.  
 Improviso, aunque aborrezco la improvisación.  
 Tropezco a cada paso con el desconocimiento de las cosas.  
 Mi modo de vivir huele a aldea.  
 Mis instintos son de aprendiz.  
 La vergüenza, al excusarme, tanto más me humilla.  
 Siento las circunstancias atenuantes como crueles.

Palabras y gestos irrevocables,  
 estrellas no contadas,  
 el carácter, como un abrigo abrochado sobre la marcha,  
 he aquí el penoso fruto de este apremio.

¡Si al menos pudiera un miércoles ensayar primero,  
 o al menos un jueves repetir una vez más!  
 Pero ya llega el viernes con un guión desconocido.

¿Acaso es justo? — pregunto  
 (con voz ronca,  
 pues ni me han dejado aclararla entre bastidores).

Es vano pensar que no es más que un examen somero  
 en un lugar provisorio. No.  
 Me hallo entre los decorados y veo cuan sólidos son.  
 Me choca la precisión de cualquier atrezzo.

El equipo giratorio funciona des de hace tiempo.  
 Las nebulosas lejanas ya han sido encendidas.  
 Ah, no me cabe duda de que esto es el estreno.  
 Y lo que haga se cambiará siempre en lo que hice.  
 (Szymborska, 2016, p.157)

S'ha triat aquest poema perquè expressa, en gran part, el que la pintura i l'experiència pictòrica que ens ocupa representa. L'evidència que no hi ha segones oportunitats, així com l'horror, l'astorament i la joia del que anomenem "vida".

→ 1.2 *UBI SUNT?*

*¿Recuerdas aquella noche  
en la cabaña del Turmo?  
Las risas que nos hacíamos antes  
todos juntos  
Hoy no queda casi nadie  
de los de antes  
Y los que hay, han cambiado*  
(Celtas cortos)

Al llarg de la meva pràctica pictòrica sempre he funcionat per capes, és dir per acumulació, entenent l'obra com quelcom que es va creant en un procés on cada capa que s'afegeix sempre és la millor. Doncs, què hi ha millor que estar escrivint aquestes reflexions en aquest precís instant? Segurament el moment en què tu ho llegeixis, perquè serà el teu present.

Mai he tingut una mirada melancòlica o nostàlgica envers el temps, potser per això cadascuna de les sessions al taller és determinant; perquè és única i potser l'última. Aquest pensament potser sigui el culpable de que a cada capa que faig procuri donar-ho tot. Doncs en cadascuna d'elles sempre rau el dubte i la responsabilitat de ser la definitiva. Això segurament respon al perquè de la intensitat i riquesa dels colors que utilitzo.

Tanmateix durant el passat curs del màster apareix un moment d'inflexió. Conscient de que tot allò previ a l'última capa del quadre és imprescindible i és l'esquelet que sosté allò que veu l'espectador, em pregunto: Què se n'ha fet? De sobte m'envaeix la nostàlgia dels quadres soterrats que només jo conec, molts d'ells sense haver deixat rastre, i sento la necessitat de retre'ls un petit homentage. A partir d'aquí neix *Ubi sunt?*, una obra que pretén ser una simulació del procés d'una de les meves peces,

on l'espectador podrà contemplar com es prenen les decisions, com l'obra va creixent, com alguns elements o colors desapareixen i com d'altres resisteixen fins al final.

Es tracta d'una obra que s'endinsa en els vestigis de la pintura i els dona un moment de protagonisme. Volia immortalitzar la pintura amb la pròpia pintura però; com?

*Ubi sunt?* és una instal·lació pictòrica composta de 12 làmines de paper Glassine situades en filera a l'espai. Consisteix en col·locar 12 papers un al costat de l'altre a la paret per poder fer tota l'obra a la vegada. Fer una obra en 12 passos. El primer pas es realitza 12 vegades, el segon 11, el tercer 10 i així fins arribar a l'últim que inclou tots els passos.

El títol fa referència a un tòpic literari que sempre ha estat present en la pintura que ens ocupa. De fet, serà el primer cop en el transcurs d'aquesta pintura on apareix el tema de la nostàlgia, d'allò desaparegut. El terme prové de la frase llatina *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?* "On són aquells que van ser abans que nosaltres?". És a dir, expressa la pèrdua dels temps passats i és una reflexió sobre el caràcter transitori de l'existència. I és precisament això el que es volia plantejar amb aquesta obra. Es tracta d'un sistema creat per aturar el temps pictòric o, si més no, evidenciar que la vida se'n escola entre els dits.

Pel que fa a la disposició de l'obra, la manera com funcionen les làmines en conjunt i per separat, i sobretot l'espai entre peces, observem que allò que veiem podria ser una metàfora de la memòria. La memòria és una acumulació de records, recordar és representar-se en la ment alguna cosa passada. Els records estan fets d'altres records, que la majoria de cops poc tenen a veure amb el seu origen. Cada record es va modificant com a conseqüència de les noves experiències que anem adquirint, dels records dels altres o simplement de la pèrdua de memòria.

*Ubi sunt?* És una peça pintada de memòria, una obra pintada en dotze passos equivalents en dotze suports, cada pas memoritzat per ser igual però alhora diferent als anteriors, amb els inconvenients que aquest procediment implica. Cada petita variació, cada error, cada diferència de matís de color era exponencial i es complicava a mesura que avançava. A l'hora de realitzar-la es va procurar que cada peça tingués tota l'atenció, sense estar pendent de com repercutiria cada acció en les següents. El que havia de ser una obra "seriada" va resultar ser el més difícil de dur a terme. Controlar dotze peces, fer que cadascuna tingués una mínima entitat, dignitat, des de la primera fins a l'última i una certa familiaritat, sense que les variacions sentenciessin la dotzena capa, va esdevenir un treball d'equilibrisme.

El resultat de l'obra ens recorda com es transforma la memòria. Es comença en un punt i s'acaba en un altre que pot tenir més o menys a veure amb l'anterior, a vegades molt i altres gens. Anem construint, modificant, oblidant. En definitiva es tracta d'un sistema esbojarrat per aconseguir una idea esbojarrada: fer permanent allò impermanent (fig 4 i 5 pàg. 16 i 17).

Seguint amb el tema de la memòria voldria fer esment a l'obra "Zapominanie" (Oblit) de l'artista Stanisław Dróżdź. Es tracta d'una de les seves peces més conegudes i primerenques, aquí mostro l'original en polonès (1967) tot i que l'any 2000 va fer versions en anglès, finès i alemany.



fig. 4 Procés de creació de l'obra  
*Ubi sunt?*, Mercè Hernández. 2022



fig. 5 *Ubi sunt?*, Mercè Hernández. 2022



M'interessa molt d'aquesta obra la manera tan clara i contundent d'evidenciar què significa l'oblit. L'artista va escriure la paraula "oblit" moltes vegades una sota l'altra. Tal i com veiem a la imatge, la paraula escrita a la part superior consta de totes les lletres, i a cada fila successiva elimina una lletra, fins arribar a un sol punt. En algun moment, ja no és possible llegir el significat original de la paraula.

L'obra apunta cap al mecanisme del propi procés d'oblidar, el qual segons Drózdź, és irreversible. Tal i com passa en altres treballs d'aquest artista, l'oblit uneix allò figuratiu amb allò semàntic. Veiem doncs com les lletres desapareixen i el seu nombre es redueix cada cop més deixant fragments de paraules sense sentit.

Per tant, així com en la meua obra allò que veu l'espectador acostumen a ser les restes del quadre, unes restes que s'emancipen del seu origen, a "Zapominanie" les paraules desproveïdes del seu significat original es converteixen en quelcom nou, en formes i símbols que adquireixen de sobte una entitat pròpia.

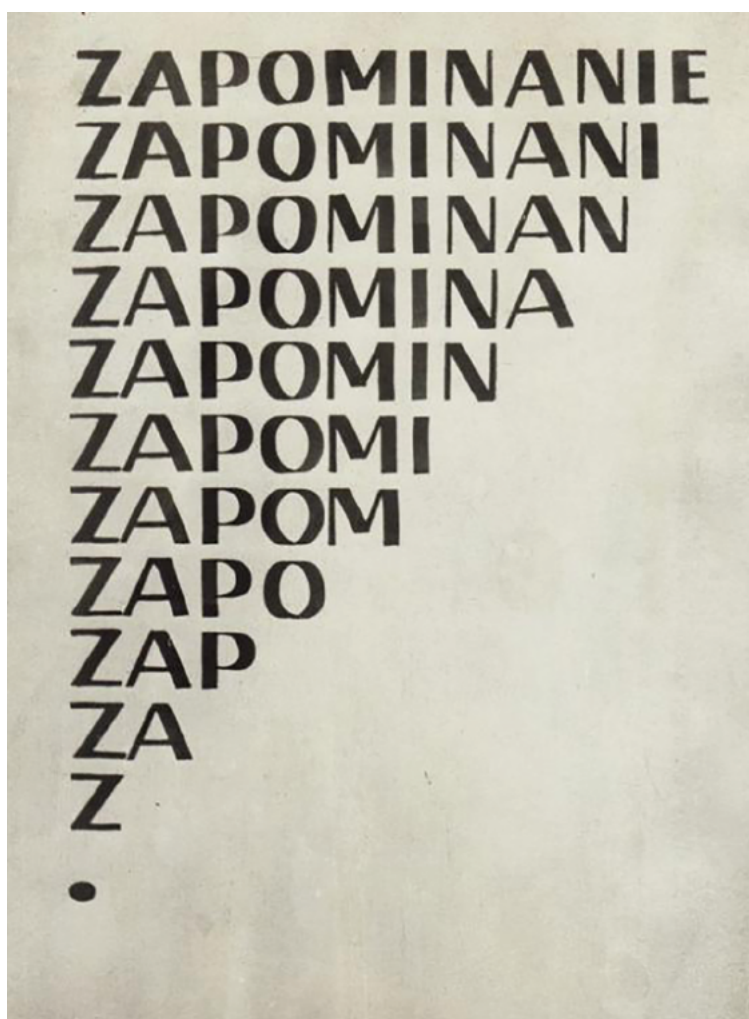


fig. 6 Sense títol (*Zapominanie*),  
Stanisław Drózdź. 1968

→ 1.3 *MEMENTO MORI*

*Hineni, hineni*  
*I'm ready, my Lord*  
(Leonard Cohen)

Un dels descobriments més reveladors que he fet durant el transcurs d'aquest màster ha estat adonar-me'n del caràcter tràgic de la meua pintura. Va ser mentre feia l'obra *Ubi sunt?* que vaig dir: "Això és una tragèdia." Efectivament ho és perquè l'obra va tenir lloc però tot seguit desapareix, es va transformant, construint-se damunt el que la precedeix i al mateix temps negant-ho. Alhora també és una distracció per oblidar el drama que la pintura ens anuncia: que tot passa i res roman. La tragèdia de les obres perdudes, enterrades sota la pintura, moltes d'elles sense restes que les recordin. La tragèdia davant la impossibilitat de recuperar res del que ha succeït, al quadre com a la vida, d'aturar-nos un moment per assaborir aquell present ja inexistent.

Ara em ve al cap una vinyeta de Calvin & Hobbes on tots dos fan una plàcida migdiada estirats a terra i un d'ells diu: "Si les coses duressin per sempre, apreciaríem com de preuades són?".

*Memento mori* és un tòpic literari que parla de la caducitat de la vida i significa: "recorda que moriràs", ens recorda la fragilitat de l'èsser humà. Som mortals i no en podem escapar.

D'aquesta nova consciència de la condició tràgica de la meua obra i reflexionant sobre l'aspecte irreversible i determinant del temps vaig dur a terme el vídeo [Paper mullat](#).

A partir de l'experimentació amb el material que volia usar de suport pel que havia de ser una sèrie de pintures de caràcter fràgil i temporal, assistim a un procés que canviarà el rumb de l'obra prevista. Es tracta del moment en què es submergeix el paper en un recipient d'aigua. El paper en qüestió, japonès i delicadíssim, es llença damunt l'aigua i es va afonant lentament. Immediatament es produeix un efecte mirall entre l'escena que contemplem i la naturalesa de la pintura. El paper, amarant-se poc a poc, esdevé un espectacle hipnòtic. L'aigua provoca en ell un moviment continu i una orga-

nicitat en les formes que recorden a les de la pintura. Són formes provinents de l'atzar, unes arrosseguen a les altres en un camí cap allò ineludible. I malgrat conèixer el final de la història, no podem deixar de contemplar-la absorts.

El resultat és un primer intent de mostrar una constant que preval en tot el treball fet fins ara: l'inexorable pas del temps; allò inevitable i alhora un cant al present. (fig. 7)

Però quina és el motiu que fa que molts artistes triïn precisament el moment de la mort? Potser perquè a part de la curiositat que ens pot suscitar i de veure l'art com a catarsi per vèncer la por que a vegades provoca, una raó fonamental és que la mort fa plena la vida, la completa: així succeeix en el cas dels autorretrats successius de la pintora Hélène Schjerfbeck. Es tracta d'un seguit de quadres on veiem com la mort s'apodera del seu rostre, desfigurant-lo, fent prevaldre el cadàver al rostre viu, fent que l'absència de la persona retratada guanyi protagonisme envers el retrat mateix. Aquest apropament al no-res, més enllà de recordar-nos que s'acosta la fi, ens accentua encara més la necessitat de valorar, gaudir el que tenim/som. (fig. 8, 9 i 10)

Al capdavall, veiem que en ambdues obres (tant a *Paper mullat* com a la que acabem de citar) es tracta de cossos que es transformen, s'arruguen i poc a poc desapareixen en un espai de temps irreversible.



fig. 7 Fotogrames de *Paper mullat*, Mercè Hernández. 2023

fig. 8 *Autoretrat*,  
Hélène Schjerfbeck. 1895  
fig. 9 *Autoretrat amb fons negre*,  
Hélène Schjerfbeck. 1915  
fig. 10 *Autoretrat amb punt  
vermell*, Hélène Schjerfbeck. 1944



→ 1.4 NUNC STANS

*Nunc fluens facit tempus,  
nunc stans facit aeternitatem.*

(Boëthius)

“L’ara que passa produeix el temps, l’ara on som produeix l’eternitat” va escriure Boeci a la *Consolació de la filosofia*. Els medievals es referien a l’eternitat amb dues paraules: *nunc stans*. *Nunc stans* és una locució llatina que significa el present perdurable o com diu Hannah Arendt “una escaleta entre el passat i el futur”, de manera que per tenir sentit no li cal ni el passat ni el futur. És una frase del camp de la filosofia que pretén descriure l’eternitat. Va sorgir de les discussions sobre la relació entre el temps i l’eternitat. Plató va descriure el temps com una “imatge en moviment de l’eternitat”. El temps s’estén al present, passat i futur, però només l’eternitat és present. Aquesta concepció es va convertir en una tradició que determina l’eternitat com un ara atemporal. Plotí també descriu l’eternitat com la “permanència en un”.

Quan vaig acabar l’obra *Paper mullat on*, com hem vist, mirava de plasmar la fugacitat de les coses, em va sobrevenir la necessitat de fer una peça on es pogués percebre el flux, la continuïtat d’aquest temps que passa. En pintura m’imaginava una obra que enlloc de construir-se per acumulació, ho fes per extensió. És a dir, em plantejava la pregunta de com seria la meua pintura si la pogués obrir com un acordió, de costat a costat, de manera que es veiessin els intervals o com la pintura es va enllaçant, va seguint camí enllà. Aquesta idea m’atreïa però alhora m’inquietava perquè no he pintat mai així, no he fet mai una obra que s’anés construïnt de manera lateral, com si de fotogrames es tractés. I tenint en compte que no es tracta d’una pintura narrativa, el repte imposava. Volia plasmar el contínuum de la pintura (*nunc fluens*, l’ara que passa) a través de la juxtaposició d’instantos (*nunc stans*, l’ara on som). És a dir, contraposar el temps que s’esdevé amb el temps que és.

D’altra banda tenia clar que volia fer una peça circular, una espècie de pintura eterna, sense inici ni final perquè en un moment d’aquesta investigació es va esdevenir

un canvi de paradigma. Si bé fins ara contemplava la pràctica pictòrica de manera lineal, és a dir, seguint una direcció indefugible, on cada pas és determinant i no hi ha volta enrere, ara la percebo més aviat com un enorme cercle regit per un ritme més proper a la natura, on tot torna d’una manera o altra malgrat que no ho faci idènticament. Potser sigui cert allò de que tots estem obsessionats amb alguna cosa i que al llarg de la vida simplement l’anem encarant de diferents maneres.

De sobte me n’adono del caràcter cíclic de la meua obra. Una pintura que no s’acaba mai però que està en constant evolució, de vegades passant per llocs que em resulten familiars, d’altres arribant a llocs nous però tanmateix mai iguals. La noció del temps de manera circular crec que ens porta a fer una revisió constant del present. D’aquest present que hem analitzat des de diferents perspectives fins a arribar al present continu.

La idea del temps cíclic ens ofereix un sentiment de permanència en el temps i, de fet, pertany a les nostres experiències més elementals: les estacions de l’any, els períodes del sol i la lluna, els cicles de la vida vegetativa, el cicle menstrual, etc. Tots sabem que les societats agràries s’orientaven seguint els cicles naturals i aquests marcaven el ritme de la collita, la recol·lecció, la caça o la pesca. Al llibre *Tiempo* Rüdiger Safranski fa la següent reflexió en relació al temps cíclic:

*A los habitantes de la sociedad actual les gusta glorificar románticamente este tiempo. Y lo cíclico, aunque sólo sea de manera rudimentaria, es capaz de ofrecer apoyo a la conciencia estresada ante el tiempo lineal, que transcurre de manera irrevocable. (...) En todo caso el transcurso cíclico el tiempo del mundo da una impronta orgánica y es muy apto para sincronizar el tiempo de la vida y el tiempo del mundo, tanto más por el hecho de que el ritmo del propio cuerpo está ordenado de manera cíclica. (Safranski, 2017, p. 135)*

Pensant en el cercle i en la idea d’eternitat acabo fent proves amb la forma de la cinta de *Moëbius* per l’estranyesa que implica al mirar-la i per la possibilitat de dur a terme una pintura infinita. L’objectiu era fer una pintura sobre un suport que tingués aquesta forma. Una superfície bidimensional projectada en un espai tridimensional, una superfície amb una sola cara i un sol contorn. Tanmateix després de diversos intents decideixo descartar aquest camí perquè havia passat per alt que -a diferència de la cinta- la

meva és una pintura orientable, o sigui que es llegeix en una determinada direcció. Per tant, mentre la feia, de sobte em trobava pintant cap per avall, i si bé aquesta no-orientabilitat implicava un nou repte, en el meu cas em va servir per prendre consciència de que l'orientació de l'obra és un aspecte que vull controlar.

El control de l'obra és quelcom que de vegades em constreny. En parlar de control em refereixo sobretot a la definició dels límits, els acabats, la precisió del color, la tonalitat... És per aquest motiu que em vaig disposar a fer una obra que partís d'una altra base.

*Nunc stans* dona títol a una pintura-escultura que neix amb la idea de ser circular i anar penjada del sostre a l'altura dels ulls. Tanmateix aquesta idea original es veurà modificada al llarg del procés.

Calculo que necessitaré una tela de 8 metres de llarg per aconseguir un diàmetre de dos metres i mig. L'altura de la tela serà de cent deu centímetres. La tela, de cotó, prima i sense imprimir, serà determinant ja que condicionarà tant la tècnica utilitzada com la quantitat de pintura que hi puc aplicar. Unes regles que en cas de no ser respectades posaran en risc la supervivència de l'obra.

Portar la pintura fins al límit, fins a l'extenuació del suport és quelcom característic de la meua manera de fer, amb la consegüent pèrdua d'obra que això implica. Aquesta actitud davant l'obra, difícil de comprendre per alguns, probablement es degui a que sempre anteposo el fet de pintar, el moment de creació, per davant del resultat. L'experiència del procés, aquell present que està tenint lloc, preval per sobre del que quedarà de l'obra, del que veurem com a espectadors. El públic només accedeix a les restes i els rastres del que ha succeït, però d'aquest tema en parlarem més endavant.

El fet de pintar sobre una tela sense imprimir provoca que des d'un bon inici perdi el control del que anirà succeïnt, doncs la tela va absorbint la pintura i creant les seves

pròpies formes que ràpidament entraran en conflicte amb les meves. L'endemà de cada sessió em trobo davant un quadre nou, talment com si fos una obra feta a quatre, sis o vuit mans. Alguns dies intento respectar la transformació soferta però altres entro en una espiral de redreçament que podria no acabar mai.

Davant la impossibilitat d'utilitzar la tècnica de pintura a l'oli habitual, pel poc cos de la tela i perquè no està preparada, decideixo començar amb tinta xinesa. I, tot i que al principi ho compagino amb l'aplicació de pintura a l'oli molt diluïda, al cap de poc començo a saltar-me les regles. En alguns fragments aquesta pintura a l'oli s'anirà espessint cada cop més, combinant-se amb pintura acrílica i finalment incorporant barres d'oli. El color mana i constato que les aiguades em resulten fàcils i avorrides, mentres que l'ús de diferents densitats otorguen una riquesa a l'obra que trobo molt més interessant. La pintura s'inicia tímida, mantenint la distància entre elements, cercant una espècie de seqüència però l'existència d'aquests intervals durarà poc. A mida que la pintura avança els colors es troben, les formes es contagien empenyent-se unes a les altres fins a convertir-se en una amalgama de formes interdependents.

Pintar a terra, en aquestes dimensions, havent d'estar moltes vegades pràcticament a sobre de la tela, és una experiència nova que em canvia tant la manera de procedir com la de percebre l'obra. L'experiència immersiva que això implica fa que pugui concebre la pintura des d'una vessant més espacial del que és habitual. Tant és així, que no serà fins un cop acabada que la podré veure sencera amb suficient perspectiva situant-la sobre l'asfalt i mirant-la des de l'altura que em proporciona el balcó del taller. Aquesta impossibilitat de veure l'obra en el seu conjunt serà crucial en la concepció de l'obra final. Un cop pintada la tela cal fer una estructura que la sostingui i li pugui donar la forma circular. Després de rumiar-ho molt decideixo fer una estructura composta de llistons de

fig. 11 i 12 Procés de l'obra *Nunc stans*,  
Mercè Hernández. 2023





fusta els quals aniran units per la part interna amb un filferro que dotarà a la peça de la flexibilitat i estabilitat necessàries per aconseguir la forma desitjada.

La tria dels materials respon principalment a dues qüestions: l'econòmica (tractant-se d'una prova no calia fer una gran inversió) i la pràctica (volia fer una estructura senzilla amb materials accessibles, sense dependre de processos mecanitzats ni persones alienes). No serà fins un cop acabada l'estructura que me n'adonaré de l'estètica *povera* que la peça desprèn.

L'*Art Povera* és el terme que Germano Celant va crear per definir una actitud en l'art i no un moviment. La seva estètica es basava en les relacions entre l'objecte i la seva configuració, i es valoraven per damunt de tot dos aspectes: per un costat, els procediments entesos com a procés de fabricació i manipulació del material, i per l'altre, els materials en si mateixos. Sorgit a Itàlia a la dècada dels 60 es caracteritzava per la seva voluntat de trencar amb la jerarquia dels materials, el seu rebuig al consumisme i un gran interès per la natura. La seva manera de criticar el consumisme -i de fet tot el sistema de l'art- era utilitzant materials "pobres" o no convencionals per crear. És a dir, materials mancats de valor comercial per fer una crítica a la societat industrialitzada de la posguerra. Alguns exemples del tipus de material que utilitzaven eren cordes, troncs, terra, fustes i ceres entre d'altres (fig.13).

Dit això veurem que en el cas de l'obra que ens ocupa, en el muntatge final de la peça assistirem a la combinació de dos conceptes antagònics pel què signifiquen. D'una banda, la pintura a l'oli (l'artista com a productor de peces úniques) i de l'altre, l'ús de materials tan senzills i quotidians com és la fusta de pi, les grapes i el filferro (la pre- valència de l'experiència artística i l'allunyament de l'artista com a productor d'artefactes únics i perdurables). Material noble vs material "pobre".



fig. 13 *Série d'Alpi Maritime*,  
Giuseppe Penone. 1968

fig. 14 i 15 Procés de l'obra *Nunc stans*,  
Mercè Hernández. 2023

fig. 16 *Nunc stans*,  
Mercè Hernández. 2023

En aquest punt del procés i observant el que serà l'esquelet de la tela prenc consciència que volent fer un bastidor he acabat fent una escultura. La peça, construïda a mà i deixant a la vista totes les seves imperfeccions (llistons inexactes, imprecisió de la línia que va dibuixant el filferro, l'ús de multitud de grapes...) té un encant inesperat, quelcom d'entranyable però també d'enigmàtic. Al meu cap ressona durant uns dies un pensament: He fet un corral, un espai, un buit. Quedeu-vos amb aquesta idea perquè la desenvoluparem en els següents apartats.

Seguint amb el muntatge de la peça i sense perdre de vista el seu caràcter escultòric, procedeix a col·locar la tela. Una tasca força complexa si tenim en compte que la forma no és estable però a la fi enllestixo l'obra. El resultat té quelcom d'insòlit i desconcertant. Una pintura impossible de mirar en el seu conjunt, un espai inaccessible però a on tanmateix ens hi podem abocar, de fet diria que actua com un forat negre del qual ningú en pot escapar. L'acabo i ho veig clar: l'he de deixar a terra, per la presència que té, l'espai que genera i el recorregut que implica.

*El petit espai no temporal en el mateix cor  
del temps (és a dir, el present),  
a diferència del món i la cultura en què naixem,  
no es pot heretar ni transmetre per tradició.*

(Hannah Arendt)





## 2. ESPAI →

*Tal i com acabem de veure, les peces  
Ubi sunt? i recentment Nunc stans  
seran una primera temptativa en  
l'espai. A continuació ens detindrem  
en alguns aspectes que han sorgit  
com a conseqüència d'aquest fet.*

## → 2.1 LLOC

No és fins que observo l'obra *Nunc stans* que prenc consciència d'haver creat un espai però sobretot un lloc, un lloc clos que es pot desplaçar. Al no tractar-se d'una cosa volguda o premeditada, com de fet cap de les meves obres, em genera curiositat i un cert respecte. Com qui es troba un objecte desconegut, no sé gaire bé com relacionar-m'hi, decideixo aplicar la mínima intervenció, en aquest cas la incorporació de la tela i la resta deixar-la com està.

En un inici vaig sospesar la idea de si calia tapar l'estructura per dins, de manera que no generés soroll visual o distraigués la mirada de la pintura, o sigui del que en un inici havia de ser l'obra, però no tenia sentit. Si la necessitat d'incloure el temps en la pintura m'havia dut a generar aquell espai, potser l'espai em duria a un altre lloc. Un sap quan comença una obra però no quan s'acaba. Tot d'una me n'adono que parlo de lloc i d'espai indistintament però aquesta és una qüestió que tractarem d'aquí una estona.

Pensant en l'atzar, el procés, etc., em ve al cap l'obra de Richard Serra per la seva comprensió de la forma i l'espai i perquè defensa la idea de que l'essència del treball resideix en l'acte i en les qualitats específiques dels materials i dels espais que l'obra genera. De fet, les seves primeres obres es classificaven dins de l'anomenat Art Processual. És a dir, aquell moviment artístic amb una perspectiva espacial sobre el món segons la qual, igual que passava en l'Art Povera, el producte final de l'art no era l'objectiu principal. L'Art processual també es preocupa pel "fer real", o sigui per entendre l'art com un ritual, una performance. Així com passava amb els artistes poveras, celebren la natura com a art, rebutgen l'obra entesa com un objecte per ser instal·lat en una galeria i ja no parlen de coses sinó d'accions.

Definitivament hi ha molt d'això en la meva pràctica artística i en la manera d'entendre el treball, aquest estar atent a tot allò que va passant mentre l'obra va prenent forma fins a descobrir que el "prendre forma" és potser el més revelador.

De l'obra de Serra m'interessa sobretot la capacitat que té de fer-nos viure l'espai i fer-nos percebre d'una altra manera el món que ens envolta. Es pot dir que és un mestre de l'espai perquè amb les seves peces és capaç de transformar-lo, d'un pla en fa un volum li canvia l'escala i n'obté un espai (fig. 17, pàg. 32)

Jo, lluny de dominar tot el que té a veure amb l'espai, miro de cercar informació



fig. 17 *Snake*, Richard Serra.  
1994-1997

sobre les maneres en que s’hi han relacionat diferents artistes per tal d’analitzar i entendre millor el lloc tancat que he creat. En aquest sentit i des d’una perspectiva totalment diferent a la de Richard Serra voldria parlar de l’obra de Louise Bourgeois, concretament per la seva mirada envers el lloc. I es que, com deia anteriorment, el petit espai sorgit de l’obra *Nunc stans* em genera un sentiment contradictori; la reixa que els llistons generen remetent fàcilment a una tanca, una gàbia, un espai empresonat però alhora és un buit, res no hi és retingut, podria ser un refugi, un cau.

*“L’espai no existeix;  
és només una metàfora  
de l’estructura  
de la nostra existència”*

(Louise Bourgeois)

La dualitat presó/protecció és una constant en Bourgeois, qui sovint equipara el cos de la dona amb la casa, com a lloc de refugi i aïllament, un receptacle familiar però ple de misteri i impossible d’arribar a conèixer mai. Per exemple en les seves conegudes *Cel·les* veiem com l’interior i l’exterior se separen a partir d’elements com ara fustes, portes, finestres i reixes que l’artista tenia al seu abast. Depenent de com siguin aquestes separacions, l’accés físic i visual a l’interior de l’obra serà més o menys abastable. Es tracta d’una sèrie d’espais arquitectònics que contenen una forta càrrega emotiva. (fig. 18)

Per tant, observo un paral·lelisme entre aquestes cel·les i la meua peça, en quan que en ambdós casos es tracta d’espais que impliquen sentir-se retingut a dins o fora. Si ets fora et sents exclòs i si ets dins atrapat, no existeix un terme mig. D’altra banda també comparteixo amb les cel·les de Bourgeois que malgrat ser innaccessibles deixen entreveure el seu interior. En el cas de *Nunc stans*, aquest interior és veu perfectament des de la part superior de la peça perquè està descoberta però també s’intueix en l’espai que resta entre llistó i llistó, especialment quan la tela és atravesada per la llum. L’obra permet veure l’anvers i el revers de la pintura, de manera que si algú estigués a dins veuria en primer pla els llistons però en segon pla el revers de l’obra, la qual al ser una tela tan prima i sense imprimir permet veure-la perfectament.

A l’hora d’explicar-me veig que estic utilitzant molt més el terme “espai” que no pas “lloc”, potser sigui degut a la poca familiaritat que tinc amb aquest espai. Quan parlem d’espai i de lloc a vegades ens costa diferenciar-ho, de fet molts cops ho utilitzem amb significats semblants. A nivell físic podem dir que l’espai conté el lloc, en canvi si relacionem aquests conceptes amb les nostres emocions hi trobem un altre significat. Segons Lukermann, el lloc és una entitat única, un “conjunt especial”, l’encarnació humana. De la mateixa manera, Yi-Fu Tuan va dir a “Lloc i espai” que el significat

principal del lloc és la posició d’un a la societat més que la ubicació espacial. Segons Tuan el lloc d’un en la societat és “estar a prop” d’una altra persona, de la qual depèn la seguretat emocional i material.

Altres consideracions que he trobat al voltant d’aquesta diferenciació és que un espai seria una superfície construïda (tants m<sup>2</sup>) i un lloc seria el mateix més una ànima, és a dir les persones. De manera que la identificació de l’ésser humà amb el seu espai genera un sentiment d’identitat, un lloc.

Després d’haver llegit molt sobre aquesta qüestió em quedo amb la idea de que la principal diferència entre lloc i espai és el sentiment de pertinença i vulnerabilitat. No he vist mai ningú plorar per un espai. Un lloc el volem protegir, a diferència d’un espai. L’espai està mancat de l’emoció que conté el lloc i per tant un és més preuat que l’altre.

Em miro de nou l’estructura, l’escultura, l’espai i penso en el buit.



fig. 18 *Passage Dangereux*,  
Louise Bourgeois. 1997



## → 2.2 BUIT

Mai hagués imaginat que parlant de la meua obra em trobaria en la tessitura d'haver d'abordar el tema del buit. Jo que tot ho empleno, que no deixo ni un mil·límetre de la tela per pintar. Si penso en el buit el primer que em ve a la ment és que no està ocupat. Un espai buit pot ser des d'un espai on hi manca alguna cosa, una absència, fins a un espai per ocupar, una possibilitat.

El buit és un tema que ha creat molta controvèrsia i que depenent de la part del món des d'on es tractés ha tingut consideracions diametralment oposades, potser això sigui degut a que determinats conceptes, com ara el temps i el buit, afecten a l'hora d'estudiar la realitat. Són conceptes que fan referència als límits de la realitat i mentre el temps és només perceptible com a paràmetre del canvi, el buit és l'absència de matèria. Potser el més sorprenent en aquest sentit és que sent per definició absència de matèria, emeti matèria (forats negres).

Segons el Taoïsme i el Budisme el buit és la realitat, fins al punt que buscar el buit és buscar l'essència profunda de les coses.

*Trenta radis convergeixen cap al centre  
d'una roda, però és el buit del centre  
el que fa útil la roda. Amb l'argila es modela  
un recipient, però és precisament l'espai  
que no conté l'argila el que utilitzem com  
a recipient. Obrim portes i finestres en una casa,  
però és pels seus espais buits  
que podem utilitzar-la.  
Així, de l'existència provenen les coses  
i de la no existència la seva utilitat.*

(Lao Tse)

A diferència del pensament occidental on el buit acostuma a pensar-se en negatiu, a la cultura oriental ho fan en positiu, com tot allò possible.

La història del nostre pensament podem dir que es caracteritza per l'aversion al buit, la qual cosa es va traduir en l'expressió de l'*Horror vacui*: la idea de que la natura, les coses senten un horror al buit. Aquest pensament ha dominat la ciència i la filosofia durant almenys 2000 anys. Però tal i com hem vist a la cita de Lao Tse, no totes les tradicions han compartit aquest pensament. Si mirem cap a Orient trobem el Dao-dejing, l'antic tractat taoista del segle IV aC, on es torna a dir que allò realment important en un recipient, és el seu buit, la seva potencialitat de contenir. I posa l'exemple de l'àmfora. Diu que si mirem una àmfora ens adonarem que nosaltres, els occidentals n'hem valorat el seu contingut, l'hem omplert i l'hem valorat en funció de si era plena. Mentre que a Orient se n'ha valorat la buidor. Vet aquí dues maneres oposades d'entendre el món.

En definitiva a la història de la filosofia i de la ciència a Occident hem donat més importància al model de la plenitud. D'aquí que el principi d'*Horror vacui* hagi estat vigent durant tant de temps.

*Ja que hem determinat què és el lloc  
i que el buit, si existeix, ha de ser un  
lloc desproveït de cos, i ja que ja hem dit  
en quin sentit el lloc existeix i  
en quin sentit no existeix, és evident  
llavors que el buit no existeix,  
ni com a inseparable ni com a separable;  
perquè el «buit» no és un cos,  
sinó l'extensió d'un cos.*

(Aristòtil)

De fet, no és fins l'arribada de Newton que el buit es va convertir en un element bàsic de l'univers. Gràcies a ell podem pensar en la imatge de l'univers format per grans espais buits entre els cossos celestials. Per tant, no és fins al s. XVIII que es comença a acceptar el buit en la ciència.

Sigui com sigui cal dir que aquí encara seguim associant el buit a quelcom negatiu; el tedi, la melancolia, l'*spleen* de Baudelaire, l'angoixa... El buit sovint ens genera incomoditat i, tal i com passa amb el silenci, és quelcom que es mira d'evitar. Si algú se sent buit, ningú pensarà que ho pot tot.

*En una libreria accidentalment  
terminé en la secció sobre el Tao o –més  
precisament– junto al Tratado sobre  
el vacío. Me regocijé, porque ese día yo estaba  
perfectamente vacío.*

*Qué reunión tan inesperada:  
el paciente encuentra al doctor  
y el doctor guarda silencio.*

(Adam Zagajewsky)



fig. 19 i 20 *Nunc stans*,  
Mercè Hernández. 2023

Si penso en la meua obra constato que el buit és alhora presència i absència. Pot un buit tenir presència?

En el cas de *Nunc stans* no es tracta d'un buit que m'espanti, més aviat les poques vegades en què he compartit l'espai amb aquesta peça, per una raó o altra hi he acabat a dins. De fet hi tinc una cadira allà dins. Per entrar i sortir es necessita una escala i una cadira perquè la peça està tancada i només es podrà obrir un cop es desmunti. Quan ets a dins mires l'escala de reüll perquè és l'única manera de poder-ne sortir però alhora penses que sense l'escala ningú et pot venir a molestar, de fet ningú pot venir. Potser que vigili, no sigui que algú se l'endugui i em quedi aquí dins per sempre més.

Tanmateix he de dir que el fet de ser l'única persona que legítimament hi pot accedir, em fa sentir un cert privilegi, com si estigués dins una espècie de fortificació, una cabanya i penso: Potser l'hauria de compartir aquesta sensació, potser hauria de deixar que tothom hi accedís i tingués aquesta perspectiva. I tot seguit m'envaeix un sentiment d'intimitat assalada. Serà aquest el símptoma de lloc?





Hi ha una paraula que a casa fem servir per referir-nos a la cadira que cadascú utilitza quan seiem a taula i, tot i que som catalans, sempre la diem en castellà, de fet diria que és un concepte castellà o almenys no he sabut trobar-ne cap traducció. Es tracta de la paraula “querencia” i segons el diccionari de la Real Academia Española significa el següent:

*2. f. Inclinación o tendencia de las personas y de ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir.*

He cregut convenient fer-ne esment a propòsit de l'estudi del concepte “lloc” per la seva relació amb la identitat i el sentiment de pertinença que hem desgranat anteriorment.

A continuació m'agradaria parlar de l'obra d'Anish Kapoor, un artista conegut per les obres que exploren la interacció de la massa i el buit, així com pels seus experiments òptics. Tot i que a mi em fascina no tant per això com per l'ús que fa del color perquè són colors d'una fisicitat admirable. En aquesta ocasió l'he triat per la manera tan genuïna que té d'abordar el buit.

Durant molts anys aquest artista s'ha dedicat a canviar el significat del buit pel d'espai potencial, i a construir des de la inexistència el no-objecte. Entre les nombroses ambivalències en el seu treball trobem: superfície-fons, llum-ombra, buit-ple, negatiu-positiu, masculí-femení, intern-extern, etc. El seu terreny és la polaritat.

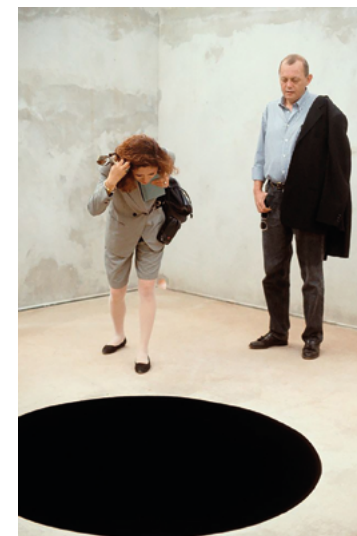
Dins la seva obsessió pel buit cal destacar l'obra “Descent Into Limbo”, que es va mostrar per primer cop l'any 1992. Consisteix en un forat negre al terra d'una petita sala a la qual poden entrar diversos visitants alhora. Segons sembla Kapoor creu que aquesta obra és el seu millor treball. En parlar d'ella s'hi refereix com una catifa negra a terra, doncs això és el que la peça sembla ser a primera vista. Ell diu que és un espai ple de foscor, fins i tot arriba a descriure'l d'espantós. Un dels aspectes que més li interessin de l'obra és el fet que sigui un objecte i un no objecte alhora.

Probablement es tracti de l'obra que més s'apropa a la por. De fet, és tant el desconcert que l'obra genera que ha provocat més d'un ensurt als seus espectadors. Per exemple, una vegada a Portugal, hi va caure un home i va haver de passar tres o quatre dies a l'hospital. Quan se li va preguntar a Kapoor quina profunditat tenia el forat va contestar: *Fins al centre de la terra!*

fig.21 *Descent Into Limbo*,  
Anish Kapoor. 1992

*Quan vaig començar a treballar  
amb el buit, aquest es va convertir  
amb el meu enfocament principal.  
Crec que els objectes es  
van tornar menys narratius i més psicològics.  
La relació amb l'espectador  
es va fer més íntima...  
El buit té moltes connotacions.  
La seva presència com a  
por es relaciona amb la pèrdua del jo.  
La idea de ser consumit  
en el cos, en la por, en l'úter.  
Sempre m'he sentit atret  
per una idea de por, cap una sensació  
de vertigen, de caure,  
de ser empès cap a l'interior.*

Anish Kapoor



### 2.2.1 HORROR VACUI

Com hem vist fa una estona, *Horror vacui* ve del llatí i significa por al buit. El terme es basa en el supòsit, derivat de la física aristotèlica, que la natura s'esforça per omplir l'espai buit. I així és com ens passa als humans, que en última instància no som més que parts d'aquesta mateixa naturalesa. Fixem-nos sinó amb la moda del tatuatge i veurem com hi ha alguns devots que fan gala del que podria ser autèntica aversió al buit aplicat al seu propi cos. Un altre àmbit quotidià on es fa evident aquest efecte és la decoració d'algunes cases, plenes amb tot tipus d'articles fins a l'extenuació i d'igual manera s'estén en el cas d'alguns jardins i un interminable etcètera. De fet per alguna cosa diem: - *Quant més, millor.*

La idea de que la natura detesta el buit prové fins i tot d'abans d'Aristòtil, per qui com ja hem vist, el buit no existeix. Aquesta noció va passar a la cultura en general i es va traduir en l'art, especialment en la crítica de la pintura, per descriure l'ompliment de tot espai buit en una obra d'art amb algun tipus de disseny o imatge, en definitiva amb decoració. El mateix va passar en l'arquitectura, per exemple al Barroc i el Rococó veiem com no deixaven cap superfície lliure.

I és que la ciència no admetia el buit i en conseqüència tampoc admetia l'atzar ni res que fos fortuït. Existia una relació directa entre la negació del buit i la supremacia de la raó, la qual sempre intenta explicar-ho tot. La ciència no admetia la possibilitat del no res ni de que tot vagi cap al no res. Per la ciència tot prové d'alguna cosa, tot té una causa i tot va cap algun lloc, cap a la seva fi. Res és en va, tot té un objectiu, una explicació. Aquest aspecte és interessant perquè veiem com això es tradueix en una noció de subjectivitat que defensa que si tens el control de la causa i la fi d'allò que fas, pots recuperar el control de la realitat. Aquest pensament es tradueix en que cadascú de nosaltres se sent productor del seu destí i per tant se sent autònom, sobirà. Tenim el control de les nostres accions i en funció d'això serem jutjats pels demés i per la societat. Per tant, veiem que la tendència de la raó a explicar-ho tot té un fort vincle a una manera determinada de viure i que aquesta està molt lluny de l'*aleatorietat*.

Totes aquestes qüestions em van dur a pensar si la meua obra *Nunc stans* no era una espècie d'*Horror vacui*, doncs tenia el buit sorgit de l'estructura per una banda i per l'altra una pintura acolorida i atapeïda que la rodejava. Era la pintura un intent de negar el buit? Com és que mai he deixat ni un sol fragment de tela sense pintar? A que es deu la vivacitat de tants colors? Però en canvi és una obra en gran part fruit de l'atzar, sense un objectiu clar i definitivament sense un control... Li hauré de donar algunes voltes...



# 3. MOVIMENT

*Un cop vist el paper del temps i de l'espai ens endinsarem en els aspectes vinculats a la percepció de l'obra i en les seves ramificacions.*

## 3.1 RECORREGUT

*Només tenen valor  
els pensaments pensats en camí*

(Friedrich Nietzsche)

Durant els dies de muntatge de la peça *Nunc stans*, puc dir que més que mirar-la l'he hagut de recórrer moltes vegades per dins i sobretot per fora. La pintura està allà però amb prou feines la veig, només a trossos. Camino constantment al costat de la pintura i observo que no és unidireccional, puc anar d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra, cada camí és diferent i igualment possible. A mesura que camino el paisatge va canviant, vaig seguint el curs de la pintura.

L'obra, de 110 cm d'altura, està situada sobre el terra però no a l'alçada de la vista, t'has d'allunyar de la peça i abaixar una mica la mirada per poder veure alguna cosa. En canvi t'has d'apropar per veure bé l'interior, mires a dins o a fora, a prop o lluny. Però tampoc resta gaire espai al voltant de la peça per veure-la bé. Algú podria arribar a dir que camina al costat de l'*Horror vacui* contemplant el buit i no aniria desencaminat del tot. La peça és tan impossible de veure com inaccessible és el seu espai, no es pot contemplar sencera ni la peça, ni la vida, ni el temps, de fet només es pot contemplar de manera fragmentada.

“L'espai de fora no és important” em va dir el meu tutor Albert Valera en la nostra última tutoria en relació a *Nunc stans*. En aquell moment la seva afirmació em va descol·locar. Jo, preocupada perquè l'espai exterior de la peça fos suficientment ampli per tenir perspectiva, encara no havia parat atenció al que s'havia generat dins: el forat, l'esquelet de fustes i filferros, com si d'un animal es tractés, aquell exhibicionisme de l'interior de la pintura. I sobretot el fet de que quant més a prop estiguessis, més difícil seria contemplar-la. Aleshores vaig ser conscient de que la construcció de l'espai exterior i el consegüent apropament de l'espectador cap a l'obra reduiria encara més el tros de la peça que es podria percebre, i per tant augmentaria aquesta sensació d'incapacitat

de tenir una visió -ja no diré total- sinó mínimament còmoda del que es veu en cada moment.

Caminem al costat de la pintura i a cada pas copsem el que va ser un present, ahir el meu, ara el teu, després el seu i així successivament. Només una sensació, un color i a l'altre costat el buit.

Mentre miro l'obra i constato que no permet una única visió penso en els jardins japonesos, concretament els jardins anomenats “de passeig”. Aquests jardins, estaven molt relacionats amb el fet de caminar. No estaven fets per veure'ls de manera estàtica des d'un lloc fix, sinó que el jardí s'experimentava a partir del moviment corporal de qui el mirava. De fet, tot i que els jardins dels temples budistes acostumaven a ser petits, la gent caminava entre els arbres i la vegetació, passaven al voltant d'un petit llac, creuaven un pontet de fusta i passejaven entre les roques i pedres. El paisatge anava canviant constantment a mesura que s'avançava entre camins sinuosos.

En aquests jardins sempre hi ha alguna part que no es veu, quan mirem enrere comprovarem que allò que hem vist fa un moment ja no es veu i que allò que veurem més endavant encara no s'endevina. Malgrat que vulguem veure el jardí tot de cop, no és possible, ens haurem de resignar a seguir i deixar-nos sorprendre. La mirada es troba limitada pel recorregut. Per tant, observo que aquesta falta de perspectiva és una de les característiques del jardí japonès, així com el moviment que ens impulsa a seguir endavant tot i que no sabem on ens porta, probablement enlloc.

Aquesta manera de construir i entendre el jardí s'anomena *Miegakure* i és potser el concepte més important dins la jardineria japonesa. *Miegakure* significa “ocultar i revelar” i a diferència del jardí Zen budista que està dissenyat per ser tot vist d'un sol cop, els jardins *Miegakure* o “de passeig” estan pensats per ser vistos a poc a poc i per parts, com qui desenrotlla un pergami d'una pintura de paisatge. Cada fragment del jardí pretén crear un misteri i alhora incitar al visitant a continuar el seu recorregut.

L'antiga saviesa del *Miegakure* també es pot llegir com una metàfora de la vida. Per molt que ens agradaria veure el final des del principi, per molt que ens agradaria la comoditat de caminar per un camí conegut i cert, la realitat, l'experiència viscuda, és que la vida és un viatge de descoberta. (fig. 22)

La manera de concebre el temps i l'experiència en l'espai, aquest endinsar-se en terreny desconegut, la il·lusió de la troballa, l'expectativa que es va generant, el que roman, si roman, i quant de temps ho fa, són qüestions compartides amb el recorregut que suposa l'obra *Nunc stans*.

D'altra banda, la idea d'incorporar l'espectador en la meua obra és un desig que ve de lluny, en la pintura sempre m'ha mancat el moviment i no serà fins l'obra *Ubi sunt?* que l'obra s'allunyarà de la paret i necessitarà ser recorreguda pel públic.

Allò que més m'interessa d'aquest moviment és el fet que l'espectador es veu obligat a moure's per tal de poder copsar el conjunt de la làmines i aquest moviment, encara que sigui un petit recorregut, és suficient per passar d'observar a experimentar l'obra. Quan dic això em refereixo a que l'experiència del desplaçament, la posició no estàtica, desfà l'oposició entre allò racional i allò sensitiu. El fet de percebre caminant, reque-



fig. 22 La conca sud de Ritsurin Koen, un jardí històric de l'illa de Takamatsu.

reix una implicació no només de la mirada sinó de tot el cos. A més a més, a partir de l'observació en els moments en què un espectador s'atura, canvia el ritme de la marxa o tendeix a agafar una direcció o una altra, podem diferenciar els interessos de cadascú.

En resum, si l'obra no es mou, almenys que ens faci moure.

### 3.2 MEMÒRIA

#### *Nada es como es sinó como se recuerda*

(Valle-Inclán)

La memòria és un aspecte que sempre ha estat rellevant en el meu treball, sovint en forma de senyals, restes del que ha passat anteriorment en el quadre. Però si en el cas de l'obra *Ubi sunt?* vèiem com es construïa una obra de memòria i com la inexactitud d'aquesta anava creixent exponencialment fins a configurar una imatge considerablement diferenciada de les anteriors làmines, en el cas de *Nunc stans* veurem com la memòria està intrínsecament lligada a la percepció de l'obra.

Està clar que tota recepció de qualsevol obra al cap del temps dependrà de la nostra memòria, així com ens passa amb totes les coses. Tanmateix quan es tracta d'una obra que per tal de contemplar-la s'ha de recórrer, la memòria hi juga un paper decisiu.

Com sabem, l'ara dura un instant i després desapareix però en el desaparèixer retenim encara allò desaparegut. El present no marxa sense més, roman durant una estona en el record, en una imatge persistent. Quan ens dirigim a contemplar/recórrer la peça *Nunc stans* de seguida veurem que la nostra percepció de l'obra dependrà en gran mesura de la capacitat de retenir un lapse de temps per mitjà del record. Un record que d'altra banda és subjectiu i únic. L'obra al no poder ser vista d'un sol cop, anirà configurant-se en la ment de cadascú de manera diferent i tal pot ser l'abisme entre el record de dues persones, que podria arribar a passar que parlant de diferents obres estiguessin parlant en realitat d'una de sola. Tal vegada com si del "joc del telèfon" en versió visual es tractés.

Tanmateix també podria donar-se el cas en què la diferència perceptiva no fos tan gran, ja que la memòria té la capacitat de prescindir del que és banal per quedar-se amb allò important. Aquest fet el veiem constatat tant en la natura com en el nostre cervell. Però, què és allò important en una pintura? És més, podria haver-hi algú amb més interès en l'espai, a qui la pintura li passés desapercibuda, i en parlar de l'obra ho fes des



d'una òptica escultòrica? És probable. I encara hi podríem afegir el factor de la direcció, doncs depenent de si la peça s'ha vist de dreta a esquerra o viceversa la lectura que n'hauréu fet divergirà més o menys de la d'un altre.

Totes aquestes són qüestions que em generen molta curiositat i que potser en un futur hauria d'experimentar, perquè si d'entrada tenim en compte que els colors ja són subjectius, imaginem-nos si a aquest record li sumem formes i moviment. En el fons, la meua és l'eterna pregunta de si tu veus el mateix que jo i de si hi ha molta o poca diferència en les nostres percepcions.



fig. 23 Fragment de l'obra *Nunc Stans*,  
Mercè Hernández. 2023

fig. 24 Restes de l'obra *Nunc Stans*,  
Mercè Hernández. 2023

### 3.2.1 PELL

El concepte de la pell i la seva relació directa amb la memòria ha estat un aspecte que ha sorgit a les acaballes d'aquest treball però que tanmateix ha acabat sent un tema prou notori com per dedicar-hi un subapartat.

Entenem per pell aquella frontera entre dins i fora que fa de capa protectora i exposada la funció principal de la qual és recobrir un cos. La pell ens mostra la salut del que conté però també les ferides i les cicatrius, també ens permet la transpiració i sense ella no som res.

Durant el procés de l'obra *Nunc stans*, al tractar-se d'una tela de vuit metres de llarg la vaig haver de posar a terra per poder-la pintar. Prèviament vaig col·locar un plàstic per no fer malbé el terra i al cap d'uns dies, concentrada en la pintura, vaig oblidar que el plàstic seguia allà.

El dia que vaig donar la pintura per enllestida, vaig procedir a aixecar la tela per primer cop i quina va ser la meua sorpresa al veure de nou el plàstic, el qual malgrat tenir els costats i algunes parts malmeses pel moviment, havia assimilat tota la pintura a mode de calc. Immediatament em va semblar que era una pell. La pell de l'obra. Però d'aquesta troballa i del què per mi significa en parlarem d'aquí un moment, al següent subapartat.

*Mas la verdad, es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborigmos y de olor a humedad. La piel nos toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro -arrugas, granos, verrugas, excoyaciones- y marcas del afuera, a veces las mismas o aún grietas, cicatrices, quemaduras, cortes. (Nancy, 2007)*

Abans voldria parlar d'una artista que sovint ha treballat al voltant de la idea de la pell deshabitada, es tracta de l'Àngela de la Cruz. Aquesta artista es va iniciar com a pintora però tanmateix hi ha un moment en què es desprèn dels bastidors dels seus quadres i els destrueix o els llença per terra, de manera que es perd el concepte de pintura. La seva pintura passa a ser una espècie de pell maltractada que forma un volum, una

presència. Donald Judd parlava d'“objectes específics” per designar aquest tipus d'obres tridimensionals que no són ni pintures ni escultures.

De la Cruz va passar de les obres inicials monocromes que remetien a Barnett Newman o Donald Judd; a moure's entre la pintura i l'escultura, entre la producció d'objectes híbrids i la creació d'instal·lacions i estructures de gran format. L'artista intenta trencar amb l'espai pictòric tradicional, mitjançant la reutilització de llenços, d'objectes que es converteixen en pintures i pintures que es converteixen en escultures. Explora els límits de l'espai pictòric.

*En el momento en que corto  
el lienzo, me deshago de la grandiosidad  
de la historia de la pintura.*

(Ángela de la Cruz)

A la sèrie “Nothing”, una pintura sobre tela rebregada i llençada a terra, veiem de nou aquesta autodestrucció de la pintura i com desenvolupa plàsticament un concepte ampliat del llenguatge pictòric. (fig.25)

“Nothing” és obra o són restes, rebuig? Com he dit al principi, la idea neix de les pintures descartades que vol presentar com a tals, com un paper llençat.

### 3.2.1.1 Muda

*La serp que no pot mudar la pell, mor.*

(Friedrich Nietzsche)

Tots els rèptils, sense excepció, poden mudar al llarg de tota la seva vida i, per tant, poden créixer fins que moren. El fet de mudar periòdicament indica bon estat de salut mentre que mudar molt seguit mostra tot el contrari.

Els rèptils tenen una pell dura, seca i escamosa que els proporciona protecció contra la dessecació i els danys físics. L'acte de mudar és una adaptació al medi terrestre. La seva pell s'endureix de tal manera que quan l'animal vol créixer li és impossible i per aquest motiu ha de mudar la pell.

La freqüència de la muda, jo no ho sabia, es veu que és variable (en general entre 1 i 12 mesos) en funció de l'espècie, de factors ambientals i de factors interns de l'animal com ara l'edat. De forma general un individu d'edat més avançada muda amb una freqüència més reduïda.



fig. 25 *Nothing VII (white)*,  
Ángela de la Cruz. 2004

fig. 26 *La muda*, Mercè Hernández, 2023

fig. 27 *Synosius*. 1478

Resumint, la muda de les serps és el procés en el que canvien la part més externa de la pell i és necessari per permetre el seu creixement.

I per què parlo ara de tot això? Com he dit abans, hi ha un moment en el procés de l'obra *Nunc stans* en el qual faig un paral·lelisme amb el plàstic que protegia el terra del taller i una pell. I és justament pel fet de tractar-se de les restes de l'obra que, més que una pell, em sembla una muda. Però enmig d'aquesta dissertació i buscant informació al voltant del concepte de muda, arribo a la conclusió que en realitat la muda no seria el plàstic sinó l'obra en si. I que en tot cas, el plàstic vindria a ser la muda de la muda. A continuació intentaré explicar-me amb més detall però abans us proposo un joc: torneu a llegir tot el text anterior a aquest paràgraf, des de l'inici del subapartat "muda" i substituiu la paraula "rèptil" o "animal" per "artista".

Jo ho vaig fer inconscientment i vaig entendre de seguida que tota la meua obra no és més que una muda. Unes restes que deixa aquest animal que sóc jo a través de la pintura. De sobte vaig entendre que en realitat tota l'obra que considero acabada sempre és això; una pell desproveïda de cos (jo), unes restes que han perdut la seva funció (pintar el present) i que només són el testimoni que ens permet recordar el que ha passat. L'obra només esdevé una senyal que indica que he estat allà i que ara ja sóc a un altre lloc.

Però encara no ho he explicat tot. D'on ve el tema de la serp? De la troballa del plàstic? No. La serp va aparèixer en tot aquest procés en el moment en que vaig decidir parlar del temps cíclic i començava a contemplar la idea de fer una pintura infinita. Va ser aleshores quan, cercant informació sobre el cercle, l'etern retorn, etcètera, vaig anar a parar al símbol de l'Ouroboros.

A través dels segles veiem com el cercle s'ha utilitzat per representar el temps:

Des de la més llunyana antiguitat, el cercle ha servit per indicar la totalitat, la perfecció, per englobar el temps i mesurar-ho millor. Els babilonis ho van utilitzar per mesurar el temps; [...]. L'especulació religiosa babilònica va treure del cercle la noció de temps indefinit, cíclic, universal, i aquesta es va transmetre a l'antiguitat. (Chévalier i Gheerbrant, 1995, pàg.302)

Cirlot (2004) comenta un altre aspecte del moviment o gir circular: el de vivificació i activació de les forces establertes al procés a cada gir. El del cercle és, doncs, un moviment que no s'esgota, que es reactiva a cada gir.

L'Ouroboros, representat amb una serp que es mossega la cua suggereix que a tota fi li correspon un nou inici en constant repetició, significa que al final d'un camí o d'un

procés sempre hi ha un nou principi. En el sentit més general, simbolitza el temps i la continuïtat de la vida, i en les seves representacions porta la següent inscripció: *Hen to pan* (Tot és un).

La serp mossegant-se la cua és el símbol de l'eternitat, ja que la forma circular al no tenir principi ni final és la més perfecta de totes les figures. C. d'Alexandria explica que els pagans representen el temps amb la serp, perquè és llarga, ràpida de moviments i silenciosa en el seu progrés.

[https://www.museunacional.cat/sites/default/files/bestiariocultmnac\\_1.pdf](https://www.museunacional.cat/sites/default/files/bestiariocultmnac_1.pdf)

A més a més, a la serp, pel fet de tenir la capacitat de regenerar-se i transformar-se, se li atribueix una força immortal i és un símbol de purificació que representa els eterns cicles de vida i mort.

I tornant a aquest moviment circular del qual parla Cirlot, veiem que no és el cercle en si mateix allò que té un profund significat sagrat i de renovació de la natura, sinó, concretament, el cercle en moviment, la roda.

En el cas de l'obra *Nunc stans* aquesta roda, tot i no ser giratòria, no estarà exempta de moviment, doncs serà el públic qui, com si d'una sínia és tractés, elevarà aquest etern present a base de voltes.





fig. 28 *Nunc stans*,  
Mercè Hernández. 2023



## → CONCLUSIONS

A l'inici d'aquest treball he dit “la meva intenció és que el procés de creació de la peça que estic fent sigui una investigació en si mateixa que avanci en paral·lel a la recerca teòrica, fent que ambdues es retroalimentin”. La veritat és que no em pensava que aquesta manera de concebre el treball em portaria tants maldecaps.

Fer que la pràctica i la teòrica vagin a l'uníson, investigant-ne una i altra durant el mateix espai de temps, i que a més a més es retroalimentin, és una feina que no té fi.

Posaré un exemple: comences una peça, quan la dones més o menys per acabada intentes explicar allò que ha passat i les idees que t'ha generat, en forma de text. Et documentes respecte precedents, articles que parlin sobre qüestions relacionades amb el teu camp d'interès... Aquestes lectures, visionats de vídeos, converses amb amics, et porten a mirar la peça amb uns altres ulls o a descobrir un aspecte que t'havia passat per alt i que ara t'interessa molt més que l'assumpte principal.

Penses en modificar la peça però, ostres!, significaria haver de comprar un altre suport i què en fas del que vas comprar el mes passat? Et sacrificues, la teva concepció de l'obra ha canviat i no té sentit seguir amb l'anterior. T'hi tornes a posar, aquest cop amb el nou material que et funciona molt millor però que en canvi impedeix que es vegi el que consideraves una part important de l'obra. Et tornes a sacrificar, potser no era tan important aquella part... Aleshores, una entrevista que has llegit et fa replantejar la ubicació de la peça a l'espai.

I si en lloc de penjar-la, la poses a terra? Però a terra no es veurà

tan bé i a més a més vas invertir tota una tarda buscant els cables d'acer en alguna botiga on en tinguessin d'aquell tipus...uff

Retroalimentar la pràctica artística i la teòrica i fer-ho a la vegada, no diré que sigui impossible però sí un malson. Tanmateix no negaré que és un malson apassionant per la gran quantitat d'inputs que et genera i perquè sents l'impuls creador a dins com un torrent.

Quan parlo de malson ho faig sobretot en relació al que ha implicat en el moment de fer aquest treball: modificar, modificar i modificar i encara podria seguir fent canvis si no fos perquè (oh gràcies, forces de l'univers!) hi ha una data límit d'entrega.

He après molt. Tant, que ara necessito uns quants mesos per digerir-ho tot. He fet una obra que en alguns moments considerava impossible. Una peça que només existeix en la memòria del present i la contemplació de la qual exigeix el moviment de l'espectador o més aviat l'acompanyament. Això em recorda una frase que em va dir el meu tutor, l'Albert Valera, en relació al que l'estructura de l'obra *Nunc stans* implicava: “caminar al costat de la pintura” i jo hi afegiria: “al cor del temps”.

*La paraula d'un artista  
sempre s'ha de prendre amb cautela*

(Louise Bourgeois)

fig. 29 Detall de l'obra *Nunc stans*,  
Mercè Hernández. 2023



## BIBLIOGRAFIA

- Agís Villaverde, M. (1995) *Del símbolo a la metáfora: Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Agustín, S. (1986). *Confesiones: Libro XI*. Madrid: Akal.
- Boeci. (2018) *Consolació de la Filosofia*. Barcelona: Editorial Alpha.
- Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (2000) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial.
- Cirlot, J.E. (2009) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cooke, L., De Baere, B., Fowle, K., Gorovoy, J., Lorz, J., Pollock, G., Rocha Watt, D., Spector, N., Wilmes, V. (2016) Louise Bourgeois. *Estructuras de la existencia: las Celdas*. Alemania: La Fábrica y Museo Guggenheim Bilbao.
- Coomaraswamy, A. (1999) *El tiempo y la eternidad*. Barcelona: Kairós.
- Fernández del Campo, E. (2006). *Anish Kapoor*. Madrid: Editorial Nerea.
- Ferrater Mora, J. (1999) *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Guasch, A. M. (2011). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Hannah, A. (2002). *La vida del espíritu*. (Trad. Carmen Corral). Barcelona: Paidós Ibérica
- Heidegger, M. (2005) *El ser y el tiempo*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J.L. (2007) *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Koyré, A. (1989) *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo XXI.
- Ribas, A. (1957) *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Barcelona: Destino.
- Ricoeur, P. (2003) *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rorimer, Anne. (1991). *The Date Paintings of On Kawara*. Art Institute of Chicago. Museum Studies, vol. 17, Nº 2, pp.120-137 + 179-180.: Recuperat el 9 d'abril de 2023. URL: <http://www.jstor.org/stable/4101587>
- Safranski, R. (2012). *Sobre el temps / Über die Zeit*. Barcelona: CCCB.
- Safranski, R. (2017). *Tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores.



