

conclusions provisionals

conclusions provisionals

Marc Salas Armengol

NIUB 20424832
Treball de Final de Grau
Tutoritzat per Òscar Padilla Machó
Universitat de Barcelona
2024-2025
Facultat de Belles Arts
Departament d'Arts Visuals i Disseny



a Edu, Helena,
Marga i Mikel

Resum:

El treball present es planteja com la definició d'un marc conceptual en el qual situar la pràctica. La intenció és crear un text i un document que reculli, recopil·li, acumuli i contingui les diferents idees que em porten a fer el que faig, posant de manifest les bases a partir de les quals es construeix l'obra. Plantejant el treball com un dispositiu per a generar obertures sense la voluntat de fer d'aquest una cosa tancada i acabada.

La pràctica se centra en el procés a l'estudi, interessant-me per les relacions que sorgeixen amb/entre els materials, els quadres, les superfícies, el cos i l'espai. Aprofundint en allò més essencial de la pintura i la seva morfologia, abordant-la des de la materialitat com una cosa que dialoga amb l'espai i el cos. Entenent l'estudi com un recipient on el gest i el moviment estan continguts, i els quadres com a estructures que retenen el procés a la seva superfície, les peces es presenten com a instants suspesos en el temps i imatges fixes d'un procés canviant i en constant evolució. La investigació tracta la manera com ens relacionem amb allò que ens envolta, fent del contacte el subjecte del treball, investigant al voltant de qüestions relacionades amb el llenguatge i la nostra manera de comprendre.

Paraules clau: contenció, contingència, espai, pintura, procés.

Abstract:

The present work presents itself as the definition of a conceptual framework in which to situate the practice. The intention is to create a text and a document that collects, compiles, accumulates and contains the different ideas that lead me to do what I do, thus revealing the bases from which the work is built upon. The work is thought as a device to generate openings without the desire to give a closure to it.

The practice focuses on the process in the studio, I engage into the relationships that arises with/between materials, paintings, surfaces, the body and the space. Delving into the most essential of painting and its morphology, approaching it from materiality as something that dialogues with space and the body. Understanding the studio as a container where gesture and movement are contained, and the paintings as structures that retain the process on their surface, the pieces are presented as moments suspended in time and fixed images of a changing and constantly evolving process. The research deals with the way we relate to what surrounds us, making contact the subject of the work, investigating issues related to language and our way of understanding.

Keywords: containment, contingency, space, painting, process.

Vaig cap a l'estudi i segueixo un camí que no és l'habitual. Trobo una muntanya de coses. Fustes, parts d'armaris, calaixos, estanteries, portes, sòcols i persianes. Apilades i col·locades a la vorera de l'avinguda. Hi ha alguna cosa en la concentració i en la densitat, com un espai contingut entre els elements. M'agrada pensar en tot el que ha hagut de passar perquè em trobi davant d'això. Són parts d'alguna casa que ja no hi és, fragments de la vida de persones i històries de relacions amb aquests materials. M'interessa la parcialitat, entesa com el fragment d'un tot molt més gran que nosaltres, que no podem abastar. Tan sols una porció, relacionada amb l'experiència. Igual que a la pintura, on els quadres són només petites parts, detalls d'una cosa que s'escapa més enllà dels marges. La idea d'una força de la qual només en veiem una fracció fruit d'una complexa conjuntura de fets. Penso en la casualitat, que m'ha portat a ser davant d'aquesta composició, que ha portat a aquestes coses fins aquí. De les mans d'algú i d'un lloc on fer vida, fins a situar-se a la vorera, on algú ho ha apilat. És així com tot el món es construeix per casualitat, i es forma en un instant, quan les coses passen. M'interessa la contingència de la seva forma, com és així, però podria ser de moltes maneres diferents, i com cada element conté una potència (del verb poder) que es veu compresa en el conjunt, continguda en la seva concentració, apilada i constrenyida. No es pot pensar en els materials sense pensar en l'espai que ocupen, i tot el que podrien ocupar si es despleguessin a l'espai. Té a veure amb la pintura, i la condició del quadre com a superfície limitada pel bastidor, on la seva estructura, els costats, contenen allò que hi ha al seu interior. I la col·locació d'aquests elements pot semblar arbitrària, i en part ho és (i què no ho és?), però també respon a qüestions relacionades amb l'espai que ocupen i al lloc on se situen. Disposada de manera allargada, l'arranjament (sistema, estructura, agrupament) s'estén al llarg d'una part de la vorera, deixant pas als vianants per un cantó i aturada per la carretera on els cotxes circulen per l'altre.





Sobre el treball/document/text/edició

Notes sobre el procés

Un instant

Contenir alguna cosa: el temps suspès / Ordre i caos / El llenguatge com a estructura de contenció

La catàstrofe

La bobina

La imatge dialèctica

El contacte, el treball com a relació / Sobre la noció comuna i el tercer gènere de coneixement

Nosaltres i les coses / Sobre l'absolut

Anècdota R / Allò estructural / Sobre els marges

El cos a l'espai, el moviment / La visió com a extensió del cos i del moviment

L'espai a l'estudi / Una habitació buida / El buit és la contingència

L'extensió, la diferència

Sobre el naixement/relació amb el llenguatge / El llenguatge, la pèrdua / Reflex del món / B i jo / Món crea llenguatge - llenguatge crea món

Una potència continguda

Sobre la relació entre peces / La pintura a l'espai

De l'estudi a la sala

El dispositiu

«La filosofía no debe aceptar las convenciones del lenguaje, si no quiere convertirse en administración. Porque el lenguaje es herramienta de cristalización: detiene lo que fluye (las cualidades, las formas, los actos) y los congela en una representación. Adjetivos, sustantivos y verbos son, para el filósofo, "instantáneas que producen discontinuidad".

Si la lengua está forzada a erigirse sobre la detención, es porque expresa una inteligencia utilitaria, cuyo pragmatismo trata al mundo como conjunto de cosas dadas. El filósofo-escritor debe distanciar al pensamiento de ella y gestar una escritura que ponga en evidencia el movimiento/mutación que la propia lengua traiciona. Para ello, se ve convocado a construir imágenes, metáforas, desplazamientos poéticos. Y ritmos: esta búsqueda que se despliega entre las posibilidades de la palabra hablada y de las potencias expresivas del arte, inventará el ritmo de la escritura como reflejo del ritmo vital. Lo que fluye se expresa como música» (Pía López a Bergson, 2006, p.11).

Sobre el
treball/document/
text/edició

Al final del grau de Belles Arts se'm demana l'elaboració del Treball de Final de Grau que representa la fase final de quatre anys de carrera. El TFG és lliure i pot ser moltes coses. Davant l'obligació de desenvolupar-lo (per a acabar el grau i obtenir la titulació corresponent) decideixo que la seva elaboració sigui una cosa que em serveixi, tant a nivell personal, per a condensar les meves idees, com a nivell professional, per a desenvolupar l'aspecte més conceptual de la meva pràctica de cara al plantejament de projectes i convocatòries en el futur. D'aquesta manera el TFG és l'excusa o l'oportunitat per a reflexionar sobre les coses que em travessen i que des que vaig començar a treballar m'han mogut i em mouen a continuar amb la pràctica.

El treball present es planteja com la definició d'un marc conceptual en el qual situo la pràctica. La intenció és crear un text i un document que reculli, recopilï, acumuli i contingui les diferents idees que em porten a fer el que faig. L'objectiu és desenvolupar una investigació que posi de manifest les bases a partir de les quals es construeix l'obra. Fent arqueologia entre els diferents elements que conformen el meu treball per a revelar l'estructura teòrica que hi ha darrere. M'agrada pensar en la idea d'arqueologia entesa com el fet de posar llum sobre qüestions que són allà encara que no les veiem. (Parant atenció no només a les coses que es revelen, sinó també a la manera en com es fa, de manera semblant a l'enfocament que Benjamin donava a la història.)

D'aquesta manera no pretenc explicar allò fet, sinó esbossar les idees que em porten a fer això (o què em fa pensar el que faig), situar-ho en un context. La intenció no és establir un perímetre tancat en el qual col·locar la meva pràctica, sinó teixir un conjunt de relacions entre idees que em serveixen com a punts de partida. Anant i venint d'un punt a un altre, resseguint aquestes relacions i generant tensions buscant-ne els límits. Més que la construcció d'una cosa tancada, el treball es planteja com un dispositiu per a generar obertures al voltant d'allò que compon la pràctica, amb la intenció que em permetin continuar treballant.

Em veig evocat a elaborar un text, un document escrit, i a més a materialitzar-lo en paper, una edició. Trobo imprescindible pensar en el treball tenint en compte aquests factors per a generar una cosa coherent amb la meua pràctica, amb les meues idees al voltant de la formalitat i de la poètica de les coses. Així doncs, la memòria no vol ser només un reflex de les idees que m'acompanyen a l'hora de treballar sinó que aspira a ser part de la pràctica també. La intenció és desenvolupar un document que sigui una cosa en si mateixa i no que sigui tan sols el lloc on queda contingut un text i unes imatges que parlen del treball. Per fer-ho vaig veure necessari parar atenció al mateix desenvolupament de l'escrit i de la memòria en general, amb la intenció que el procés d'elaboració es veiés reflectit al resultat final. Treballant de manera similar a com ho faig a l'estudi, on m'interessa més el procés a l'espai que la conclusió d'aquest en les peces. D'aquesta manera vaig trobar imprescindible tenir en compte la naturalesa del mitjà utilitzat, i en conseqüència els elements que el componen. Són el text o les paraules (referint-me al contingut), el paràgraf (la manera com s'estructura el contingut), la pàgina (el com s'ordena el text i es compon a l'espai), les imatges (necessàriament fotografies disposades al document i reproduïdes a través de la impressió o un suport digital) i la materialització (tant pel que fa al format com al paper i les seves característiques materials).

El treball s'articula a partir de la idea de fragment. Una idea que ha sigut present en tot moment tant en el desenvolupament de la part escrita com en el procés a l'estudi i el treball amb els materials.

Per a començar a escriure el text vaig recopilar les cites que m'interessaven dels diferents autors que havia estat llegint amb la intenció d'ordenar-les i fer-les servir com a punts de partida, la idea de fragment era implícita. Després, en començar a posar paraules a les idees al voltant de la pràctica, em vaig adonar que també tot apareixia de forma fragmentada. Era molt difícil desenvolupar les coses de manera contínua i elaborar un text que enllacés les diferents parts del treball. Les coses naixien i s'expandien de manera paral·lela en moltes direccions. No em preocupava, pensava que amb el temps seria capaç d'unir les diferents parts i desenvolupar un text continu. Llavors em vaig adonar que de la mateixa manera que s'han donat les idees al text, fragmentades i discontinües, es presenten les coses a l'estudi. Sent el procés el subjecte de treball, les peces són sempre seccions i discontinuïtats de coses que tenen lloc a l'espai. Així doncs, vaig trobar que el més coherent amb la pràctica, amb el treball que proposo i amb mi mateix era no intentar eludir la naturalesa del procés sinó incorporar-la, aprofitar-la i treballar a partir d'aquesta.

Tanmateix, el fragment no és una cosa nova que hagi aparegut amb el desenvolupament d'aquest treball. És una idea que sempre ha estat present en la meua manera de veure la pintura. Per una banda, perquè entenc els

quadres sempre com a parts de coses més grans que s'escapen més enllà dels marges, com si es tractessin d'enquadraments d'una extensió que té lloc a l'espai de la qual només en veiem una petita fracció (de manera semblant a la fotografia). I, per altra banda, perquè em sembla molt interessant treballar a partir d'ajuntar diferents superfícies i elements. Em sembla interessant el diàleg que s'estableix entre les parts i el que sorgeix de les relacions entre aquestes. En la mateixa línia d'aquesta última idea, l'ús del fragment a la memòria escrita té també la intenció de jugar amb el format a través d'idees o frases aïllades, cites, paràgrafs, imatges, i tot el que aparegui en el document... explorant les possibilitats de la publicació més enllà de parar atenció només al seu contingut. Interessant-me per la relació entre el lector/espectador i el treball, intentant que d'aquesta trobada sorgeixi alguna cosa més.

Amb una idea semblant a la que Georges Perec proposa a *Especies de Espacios* i lligat a la idea de fragment, em sembla coherent estructurar el text no com una cosa lineal, amb un principi i un final marcats (a excepció d'aquests apunts sobre el treball, que es troben necessàriament a l'inici per a situar a l'espectador davant del que té entre les mans) sinó com una exposició oberta en el que (encara que és impossible que una cosa no estigui abans que una altra) no hi ha un ordre determinat. Aquest fet té la intenció d'acostar-se i ser fidel a la manera com es donen les coses i els processos a l'estudi i és per això que les pàgines no estan numerades. A l'estudi les coses no apareixen en una seqüència ordenada, no tenen una progressió que es pugui mesurar, sinó que tots els punts es donen a la vegada i tots els materials i superfícies participen del que passa a l'espai al mateix moment, sense un inici ni un final. La memòria, encara que té punts diferenciats entre ells, parts i ritmes, no està separat en capítols ordenats, sinó organitzat a través de pauses marcades per la seva pròpia estructura, a través d'espais blancs, imatges o fragments situats de manera determinada pensant en la seva qualitat formal i també pràctica (generant una memòria que reflecteixi les meves idees però pensant també en la seva capacitat de ser llegida).

Pel que fa a les imatges, no he volgut afegir fotos de les peces, ja que per mi no té molt sentit el fet de reproduir al paper, o al dispositiu amb què es vegi el treball, pintures o peces on són fonamentals les característiques físiques i les relacions amb l'espai. A més, m'ha semblat necessari parar atenció a la manera com es tracta la imatge en el sentit de pensar en el fet que necessàriament han hagut de ser fotografies adjuntades al document a través de mitjans digitals. Durant el procés d'elaboració del treball, em vaig trobar amb una particularitat que passava quan afegia una foto al programa que he fet servir (Scribus 1.6.2). En crear un quadre d'imatge i afegir-ne una a dins, aquesta sempre apareixia molt ampliada deixant veure només una petita porció, havent de reduir molt la mida dins del quadre per a veure-la sencera. Em semblava interessant com fotos de l'estudi i del procés es convertien en

composicions completament abstractes, dels seus detalls, però no hi vaig parar gaire atenció. Llavors vaig adonar-me que era molt pertinent fer servir la imatge d'aquesta manera, aprofitant una característica del procés, jugant amb la idea de fragment i amb el format de la pàgina, i tractant el treball com una cosa productora i no reproductora. Creant una nova imatge a partir del fragment i no només reproduint-ne una. Així doncs, vaig decidir treure totes les fotos que havia posat abans per a fer servir només les que tenia del procés a l'estudi, que a través del document es convertien en altres coses. Explorant així les seves qualitats gràfiques i pictòriques i les condicions que comporta el treballar-les a través de mitjans digitals.

No pretenc fer un treball tancat amb la voluntat d'abastar els temes que m'interessen de manera completa, perquè si no és impossible fer-ho, segur que no tinc el temps necessari. D'aquesta manera no vull tampoc intentar donar la sensació que plantejo una cosa compacta sense esquerdas, m'interessa que sigui una cosa oberta i honesta d'acord amb el procés del treball escrit i del treball a l'estudi. Sent una estructura que es desplega sense ànim de concloure's, parlant sempre des de la provisionalitat i deixant marge per al moviment. Plantejant un treball que obre qüestions, però que no les tanca, no les cristal·litza, que treballa amb les idees com a coses vives i fluides amb capacitat per a generar obertures.

M'agradaria, en línia amb la idea de Bergson del fet que la filosofia ha d'anar més enllà del llenguatge fred i analític a què ens té acostumats, intentar que aquest text fos productiu i no només expositiu. La idea és parlar d'un conjunt d'idees que orbiten al voltant del treball i la meua manera d'abordar l'art, però m'agradaria que no només fos això sinó que la mateixa edició, en la seva qualitat de text i imatge impresos sobre paper que un pot tenir entre les seves mans, generi alguna cosa més que no només un reflex d'allò que penso què em porta a fer el que faig. De la mateixa manera que Jon Mikel Euba es plantejava l'exposició *Animales que aguantan el peso de cargas misteriosas en entornos creados por fuerzas en oposición (AQAEPDCMEECPFEO)* fent de l'espai expositiu no un lloc on ensenyar un treball ja fet, tancat i construït amb anterioritat, sinó un lloc capaç de generar o de ser un treball en si mateix a partir de la relació amb l'arquitectura de l'espai, l'espectador i el propi desenvolupament de l'exposició.

M'agradaria arribar a desenvolupar un document que sigui portador d'una potència (del verb poder), que generi obertures en/a través del llenguatge i de les altres característiques que defineixen el mitjà, jugant amb les possibilitats del mateix dispositiu. Donant valor a la qualitat afectiva del treball, entenent-lo com un espai productiu.

Notes sobre el procés

8 documents o 60
pàgines

Per a elaborar el text primer he recopilat idees i fragments escrits que tenia al voltant d'allò que faig, petites notes o pensaments aïllats, i els he intentat desenvolupar. Paral·lelament, he recollit cites i parts de llibres que m'interessaven, generant com a resultat un document de 18 pàgines.

A partir dels fragments i les notes escrites per mi i les idees trobades a textos i llibres he començat a redactar de manera una mica més estesa les qüestions de les quals trobava pertinent parlar. Obtenint 8 documents, separats en temes, o unes 60 pàgines compostes per cites, fragments semidesenvolupats (molts repetits o reformulats), idees soltes, esbossos de fragments, espais en blanc... El que es mostra aquí és el resultat de la selecció, ordenació i estructuració de l'escrit amb la intenció de ser fidel al seu procés de producció.

Parts d'un tot

Durant el desenvolupament de la memòria he intentat constantment separar el text en temes/parts, amb la voluntat d'establir una estructura que m'ajudés a tirar endavant la redacció. Tot i la meua voluntat de separar el tot per a centrar-me en cada part de manera més o menys independent, durant el procés d'escriptura m'ha sigut molt difícil separar una cosa de l'altra. Vaig adonar-me que sempre a l'intentar desenvolupar un dels temes sempre era inevitable acabar parlant dels altres.

No puc entendre una part deslligada de les altres. Durant el procés he trobat interessant aquesta idea de la relació entre les parts. Si les diferents idees sobre les quals treballa són les parets al voltant de les quals creix la pràctica, l'espai al mig, el que les relaciona, és la pràctica mateixa. M'agrada pensar que és una cosa orgànica i fluida propera al que és real, que la pràctica té lloc entre les idees, que no és fàcil de tancar i separar en conceptes, que està on conflueixen les coses.

Tot i això, per a poder aprofundir sobre les diferents parts del treball i no quedar-me només amb una visió general d'aquest, m'ha calgut separar els temes i desgranar-los en parts de manera més o menys exhaustiva. D'aquesta manera el text s'ha construït a partir de petits fragments i idees relativament aïllades que, amb la intenció de reflectir el seu procés d'escriptura, he decidit deixar com a tal. Sense capítols, sinó estructurant el document a partir de petites parts amb els títols corresponents a l'esquerra com a guia. (Cal esmentar que, degut a la construcció del text a partir d'aquestes anotacions

que serveixen com a apunts, s'ha invertit l'estructura habitual de la cita, fent que aquestes ocupin tota la pàgina i que el text sigui el desplaçat a l'esquerra per la sagnia. Mantenint, d'aquesta manera, la diferència de posició entre el text i les cites així com posant-les totes entre cometes per a facilitar la lectura i la comprensió de què és text i què és cita. He pres la llibertat de situar les cites de menys de 40 paraules separades del text, igual que la resta, seguint amb la idea del treball com a cosa fragmentada i amb la intenció d'acostar-me al màxim a la manera com el treball s'ha generat.)

Conglomerat

Treballar partir de la idea de fragment m'ha permès afegir moltes cites d'altres autors i construir el text com un diàleg entre allò que penso i el que han pensat altres (que he deixat en l'idioma en què ho he llegit per ser fidel a com m'he trobat amb aquestes idees). Fent del treball un conjunt de veus diferents al voltant de la pintura, el procés, la contingència. M'agrada entendre el document com un conglomerat format a partir d'idees "meves" en relació amb les "d'altres" (de qui són les idees?), que transforma el text en una noció comuna (Spinoza) que és capaç de generar una cosa nova.

«Explica que cuando dos objetos se encuentran, lo hacen en un tercer objeto que los contiene a ambos. Ese tercer elemento contiene también el encuentro entre un cuadro y quien lo mira. Según él, la escritura debería describir ese tercer objeto, no la pintura» (Manubens, 2020).

Delimitar un espai

Amb el text intento entendre el que envolta el treball, establir/descobrir els límits entre els quals em moc, el marge d'acció, o construir unes parets al voltant d'un espai de contingència. Intento definir allò que m'interessa de la pràctica, però no aquesta, les idees amb què treballa però no el treball. I si ho penso, definir no és limitar? És possible construir l'espai conceptual en el qual em moc però no tancar-lo? Com puc utilitzar el llenguatge sense cristal·litzar les coses? Les paraules sempre van després del món i, per tant, sempre són parts, és possible parlar d'una cosa sense fer una representació d'aquesta? Potser només és possible si el que es busca és el joc lingüístic en si mateix. Crec que per minimitzar el tancament de les coses que per naturalesa el llenguatge produeix, el millor que puc fer és intentar parlar sobre les qüestions que m'interessen de la manera més general possible, evitant així, com pugui, caure en el reduccionisme que comporta el parlar d'una cosa de manera concreta.

«Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad, sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces» (Focault, 2010, p.19).

01







Un instant

La pintura que vull fer és l'instant en què una cosa llançada a l'aire s'atura, sospesa en el buit, abans de caure cap a terra.

Des de fa temps quan penso en la meva pràctica artística i en la pintura que vull fer/veure em ve una imatge al cap o una possible imatge, o potser és més un gest que tampoc podria concretar. Imagino algun objecte o cosa llançada cap amunt, a l'aire, i la veig aturada en l'instant en què arriba al punt més alt, just abans de començar a caure cap a terra, el moment en què el moviment s'atura i la cosa es manté sospesa en el buit, abans de la caiguda. Amb el temps aquesta imatge ha cobrat força dins del meu cap. La pintura que busco, i que m'agradaria veure, és aquella que està a punt de caure, que d'alguna manera intueix un moviment o que potser el conté. És com la intenció abans que el fet es produeixi, com la imatge que generem d'una cosa que encara no ha passat.

Fa poc, mentre intentava recopilar les idees que tinc sobre la pintura que faig i la que m'interessa, aquesta imatge va tornar a aparèixer. Paral·lelament, pensant en referències per al treball, vaig recordar la pel·lícula *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni, la qual fa temps vaig veure i de la que tinc un record molt viu. Qui l'hagi vist de seguida podrà relacionar la imatge que proposo amb l'escena final de la pel·lícula i la veritat és que no tinc clar que va ser abans, si el fet d'imaginar-me aquesta imatge o el fet de veure el film i haver-me quedat amb aquesta part al cap. Tant se val, el fet és que al final de *Zabriskie Point* la protagonista arriba a la casa que el seu pare, un home de negocis amb diners, té en mig del desert californià. Al cap d'uns minuts de veure's dins de la casa l'escena canvia i es apareix un pla allunyat de l'edifici, seguidament de l'explosió d'aquest. La imatge es repeteix des de diferents punts de vista, que es fixa en els diferents elements transformant-se en detalls d'aquesta explosió, ensenyant objectes quotidians i trossos de la casa volant pels aires a càmera lenta.

La seqüència final de *Zabriskie Point* està relacionada amb la contingència, amb la possibilitat de la destrucció i del no-ser. És evident en l'escena proposada on la casa al mig del desert explota sense motiu aparent, i no només, també hi ha una contingència visual en els plans de l'explosió, en el moviment dels objectes, les seves trajectòries i les composicions que aquests generen. Però crec que aquesta idea travessa de principi a final la pel·lícula. L'argument gira al voltant de dos joves en un context de revoltes estudiantils als anys 60 als Estats Units que es troben i viuen un breu amor. Sent la joventut la promesa de tot i el malestar social la manifestació de la crisi d'un món que obre, a partir de la seva destrucció, la possibilitat d'alguna cosa més. Així doncs, durant tota la pel·lícula, a través d'una imatge cuidada i suggerent, moltes vegades a partir de la càmera estàtica i grans intervals de silenci, notem en l'ambient una mena de latència, un món que s'obre o que està

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, 1970, 103'35"

a punt de fer sorgir alguna cosa.

(Apunt sobre la relació pintura-cinema)

A part de l'interès per la imatge en concret que apareix a *Zabriskie Point* em sembla pertinent fer referència a una peça cinematogràfica per la relació d'aquesta amb la pintura. M'interessa el cinema per la relació que estableix entre imatge i moviment.

«El cuadro proporcionaría a mis ojos casi lo que les proporcionan los movimientos reales: vistas instantáneas en serie, convenientemente embrolladas con actitudes inestables en suspenso entre un antes y un después, si se trata de un ser viviente; en una palabra, los afueras del cambio de lugar que el espectador leería en su traza» (Merleau-Ponty, 2017, p.58).

En aquesta cita Merleau-Ponty posa sobre la taula la relació entre les imatges en moviment sorgides de la percepció i la pintura, que més endavant lliga amb la pràctica cinematogràfica. Diu que la voluntat de la pintura seria la de crear una cosa semblant a la vibració i moviment que tenen les coses quan són percebudes a l'espai (moviment que es dona pel fet que no el podem entendre com una cosa externa a nosaltres sinó que som també espai i estem dins d'aquest, que canvia segons la nostra posició). És en el cinema on és més evident aquesta relació imatge-moviment, ja que allò que es veu està lligat a l'espai, al punt de vista i a la col·locació per la naturalesa de la càmera.)

La catàstrofe

A l'inici de *Pintura: el concepto de diagrama* Deleuze planteja que la pintura té una relació propera amb la catàstrofe, que el seu origen està lligat a aquesta idea. Comença parlant de quadres on es representen tempestes o allaus, catàstrofes tal com les entenem sovint, però va més enllà.

«Estos cuadros catástrofes extienden a todo el cuadro, generalizan una especie de desequilibrio, de cosas que se desploman, de caídas» (Deleuze, 2021, p.21).

Continua citant a Claudel (1946)

«una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desgregándose. (...) Un punto de caída: una copa de la que diríamos que va a volcarse, una cortina de la que diríamos que va a caer» (Citat per Deleuze, 2021, p.22).

Més enllà del fet de representar una catàstrofe o un esdeveniment natural fora del nostre control, Deleuze desenvolupa que qualsevol pintura té a veure amb una catàstrofe que afecta a l'acte de pintar en si mateix.

Si pensem en el significat de catàstrofe sempre té a veure amb alguna cosa més gran que nosaltres, fora del nostre control, sovint d'origen natural i la qual no podem abastar. Així doncs, crec que el fet de pintar està lligat a una cosa similar, al fet incontrolable, a la noció d'alguna cosa que se'ns escapa. Sent una qüestió que té a veure amb la distància entre consciència i matèria i la nostra relació amb el món. Continuant amb aquesta idea, Deleuze, recolzat en pintors com Cézanne, Klee o Turner, defensa que tot quadre neix o ha de passar per la catàstrofe o el caos perquè es produeixi el sorgiment d'alguna cosa. El caos, una força incontrolable i inabastable, esdevé un estadi imprescindible en el procés pictòric. A partir d'aquest s'intenta trobar un punt d'equilibri en el qual la tensió entre una cosa controlada i una que desborda se sosté.

L'objectiu del caos-catàstrofe és generar un moviment, és fer que del fons del quadre emergeixi una vibració en expansió i que intenta fer-lo vessar. Perquè aquesta agitació es produeixi i no desbordi és necessari que hi hagi un equilibri entre les formes, en la composició, entre el buit i el ple. És molt fàcil que el caos ho prengui tot i, com diu Deleuze, sobrepassi tota la superfície del quadre. Que el fet descontrolat vessi consumint tot l'espai i impedeixi que el moviment pugui produir-se. D'aquesta manera la catàstrofe ha de ser una cosa controlada, continguda, com una caiguda que mai arriba a caure.

«Sin embargo, los bloques necesitan bolsas de aire y de vacío, pues hasta el vacío es sensación, cualquier sensación se compone con el vacío componiéndose consigo misma, todo se sostiene en la tierra y en el aire, y conserva el vacío, se conserva en el vacío conservándose a sí mismo. Un lienzo puede estar cubierto del todo, hasta tal punto que ni siquiera el aire pase ya, sólo será una obra de arte siempre y cuando conserve, no obstante, como dice el pintor chino, suficientes vacíos para que puedan retozar en ellos unos caballos (aunque sólo fuera por la variedad de planos)» (Deleuze i Guattari, 1997, p.165-6).

La pintura té a veure amb una cosa que està al límit del desordre, que estant molt a prop del desastre aconseguix no caure-hi. Té a veure amb la tensió generada pel quasi, en el moviment contingut a la tela, entre la caiguda que empeny cap al caos i una potència que aconseguix sostenir les forces dins del quadre. La pintura es produeix quan la tensió caos-ordre se sosté, fent que d'aquesta sorgeixi una altra cosa relacionada amb la contingència, amb allò que pot i pot no passar. És com el canvi de direcció d'una cosa just abans de xocar amb una altra, com l'instant en què una cosa llançada a l'aire s'atura abans de caure.

La bobina

La tensió d'estar a punt de dissoldre's o la caiguda em fa pensar en una cosa que Didi-Huberman rescata del pensament de Freud sobre el desenvolupament del joc en l'infant. Didi-Huberman fa referència al *Fort-Da* que representa el joc de l'absència i la presència (en alemany *Fort* = llunyà/ desaparegut i *Da* = aquí) en el que un objecte s'amaga i desapareix, per a tornar a aparèixer novament.

«Una bobina, por ejemplo: cabe toda en la mano de un niño. Gracias a su hilo, sabe no irse definitivamente; es una masa y es un hilo –un paseo viviente–, y en tanto tal ofrece una singularidad visual que la hace evidentemente fascinante; sale rápidamente, vuelve rápidamente, es al mismo tiempo veloz e inerte, animal y manipulable. De modo que lleva en sí misma. como objeto concreto, ese poder de alteridad tan necesario al proceso mismo de la identificación imaginaria. No hay duda de que incluso debería decirse que le hace falta un poder de alteración y hasta de autoalteración: la bobina juega porque puede devanarse, desaparecer. ocultarse bajo un mueble inalcanzable. porque el hilo puede romperse o resistir, porque en un instante puede perder toda su aura para el niño y pasar a la inexistencia total. Es frágil, es cuasi. En un sentido, es sublime. Su energética es formidable, pero obedece a pocas cosas, pues ella, que va y viene como late un corazón o como refluye la ola, puede morir en todo momento» (Didi-Huberman, 2021, p.51).

Aquest moviment d'aparició i desaparició té a veure amb una latència present en l'interior del quadre, amb la copa a punt de bolcar-se de què parlava Claudel. Per a mi és l'element fonamental de la pintura, que fa d'aquesta una cosa viva que té la capacitat d'interpel·lar-nos. Però no es tracta de el fet d'anar i venir tan sols, sinó de la possibilitat de la pèrdua d'allò que es posseeix (allò que es mira). El joc d'anar i venir dona pas a la contingència,

comporta la possibilitat de desaparèixer, del ser i del no-ser de la bobina, d'allò que es veu, del que conté el quadre i de nosaltres en últim lloc.

La imatge dialèctica

Aquesta qüestió em sembla propera a la noció d'*imatge dialèctica* proposada per Benjamin que intenta explicar la manera com les peces es relacionen amb nosaltres a través d'un estat de transformació continu. Benjamin suggereix que les imatges veritables, o les obres bones, són aquelles que estableixen una relació amb l'espectador en la que es vincula el passat, el context i la realitat on va néixer la peça, i el present en què s'està observant. No s'ha d'entendre la relació entre el passat i el present com una qüestió només de desplaçament temporal, sinó com una comunicació a través del temps mediat per una cosa capaç d'activar-la. Aquesta relació es dona a través d'un moviment (latent en l'obra) que fa que del xoc entre el passat i el present en sorgeixi una cosa nova. És una imatge que es configura i reconfigura constantment, que viu en un estat de permanent transformació. Així doncs, la imatge dialèctica és aquella que és portadora d'una potència per a transformar i transformar-se. A través d'aquesta latència s'obre en la peça un camp de possibilitats, s'obre un espai de contingència.

M'interessa la idea de la possibilitat a l'interior del quadre, d'una força que és capaç de transformar, així com la fragilitat del que es veu, com si en qualsevol moment pogués esvair-se. Aquesta latència és per a mi un element indispensable del treball, ja sigui a l'interior del quadre com entre els elements a l'espai. Crec que és una qüestió que té a veure amb la naturalesa canviant i fluida de la realitat, amb la nostra manera de percebre, a les quals intento acostar-me a través d'una pràctica que sigui capaç de generar aquests moviments.

«Pues el anacronismo esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene –que sabe lo que atesora–, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un deseo, es decir, una nueva puesta en juego perpetua, "viviente" (quiero decir inquieta) de la pérdida. Un juego con la pérdida, así como el Fort-Da podía ofrecer la repetición rítmica de un "punto cero del deseo" y fijar en cierto modo lo imposible de fijar: o sea un vínculo de abandono deviniendo juego, deviniendo una alegría de ébano –deviniendo una obra–. Es decir, un monumento para compactar el hecho de que la pérdida siempre vuelve, nos vuelve» (Didi-Huberman, 2021, p.76).







Contenir alguna cosa: el temps suspès

La pintura que vull fer sorgeix de la voluntat de contenir alguna cosa, d'aturar alguna cosa en el continu esdevenir del món. La pintura és una estructura de contenció.

M'interessa el propi tenir lloc de les coses, l'instant en el qual es dona l'acció. M'agradaria aturar el fet de fluir de manera constant de la realitat i sostenir-lo en el temps, encara que només sigui per un instant. Entenc les peces com a contenidors capaços de retenir en la seva superfície els rastres que són resultat d'accions a l'espai, així doncs, com a fragments de memòria de l'espai on s'han constituït. El treball se situa en la dialèctica entre la realitat que flueix i la voluntat d'aturar-la per a contemplar-la, entre el que canvia i el que es manté, entre el moviment i la detenció. Entenc les peces com a moments detinguts d'un procés obert sense principi ni final.

La pràctica que proposo investiga la tensió que genera la nostra voluntat de controlar i contenir la matèria i el seu moviment. Crec que aquesta qüestió té a veure amb la voluntat de l'ésser humà d'entendre i establir un ordre sobre les coses i el món, i la impossibilitat de fer-ho. (Té a veure amb la construcció i la destrucció, la vida i la mort, amb el conflicte entre la nostra finitud i la infinitud/immensitat del món.) D'aquesta manera el treball tracta la nostra manera de relacionar-nos amb el món, amb la pintura, amb les superfícies i els materials.

Ordre i caos

A les peces sempre apareix la dialèctica entre allò ordenat i allò caòtic. Treballant a partir de l'ordre, que es manifesta a través de la geometria (el quadre, la seriació, la retícula), i la llibertat, que es manifesta en les característiques particulars de cada element fruit de la contingència, del pas del temps i del contacte.

El treball es conforma a partir de moments espontanis en els quals l'acció té lloc: l'instant de contacte amb un quadre en passar, la gota de pintura que cau, el cop accidental d'una cosa contra una altra, la marca dels dits en manipular un material... Les coses passen en un segon i a les superfícies queden els seus rastres. Aquestes eventualitats es posen en diàleg amb processos més dilatats en el temps de caràcter més passiu: la pols que es va acumulant sobre les coses, l'aigua als pots que es va embrutant a poc a poc, la marca d'una cosa recolzada sobre una altra... A l'hora, que es produeix un treball d'observació i reflexió constant on allò que passa de manera ràpida i espontània és posat en pausa per a ser contemplat, pensat, ordenat i disposat a l'espai. Posant en diàleg, d'aquesta manera, la naturalesa dinàmica i fluida de l'acció amb la reflexió i l'organització dels elements, treballant al voltant de la tensió entre allò ordenat i allò caòtic, o la nostra manera d'entendre i el món.

M'agradaria contenir l'acció i la seva contingència.

M'interessa la pintura perquè estableix una estructura prèviament determinada en la qual s'obre la contingència, una estructura que situa i delimita l'espai de possibilitat. La tensió caos-ordre s'articula a través del quadre i la retícula, establint un ordre i contenint el fet caòtic i orgànic dins dels límits del bastidor. És una qüestió lligada a alguna cosa que està al límit de caure, a punt de dissoldre's, relacionada amb la tensió entre la composició del quadre que intenta expandir-se i la seva estructura que la reté.

El llenguatge
com a estructura
de contenció

La voluntat de fixar alguna cosa a través de l'obra em fa pensar en el llenguatge com una qüestió lligada a la comprensió de la realitat i el món. Les paraules tracten de definir i explicar el que ens envolta condensant la realitat en idees i conceptes, contenint i aturant la cosa real. Són "imatges fixes" que intenten descriure una realitat "en continu moviment" i que, per tant, mai arriben a copsar.

Entre el llenguatge i les coses trobem una voluntat de contenció impossible per la mateixa naturalesa que fa que la imatge d'una cosa mai sigui la cosa en si, i la pèrdua implícita que comporta la representació. És a través d'aquesta relació dialèctica entre realitat i representació que percebem i comprenem el món, conformant dos plans de diferent naturalesa però en contacte permanent. En aquest contacte, en aquesta fricció entre la realitat i la seva comprensió, en la voluntat de comprendre i contenir allò que ens envolta, és on situo la pràctica.

El llibre/document/edició també és una estructura de contenció.
De la mateixa manera que ho és la pàgina, el paràgraf i la paraula.

M'interessa l'imprevist i fora del meu control que es dona quan es treballa. M'interessa la relació amb/entre les coses que ens envolten, els materials i les superfícies, la correlació entre nosaltres i la matèria on es dona el món. Entenc el que és atzarós com a espurnes que posen de manifest la distància entre el món i nosaltres, i la impossibilitat de controlar-lo i d'entendre'l (contenir-lo en el pensament).

(Sempre he pensat que en la repetició d'una acció, posem pel cas pintar moltes vegades la mateixa cosa, la cosa interessant que trobem sempre és allò no controlat, que s'escapa de la intenció i de nosaltres. Perquè l'objecte que es busca i la manera (si ho fem a consciència) sempre és la mateixa, llavors el que fa única cada cosa i cada experiència del fet de pintar és el fet atzarós que pot succeir, la distància entre la matèria i nosaltres, la contingència que sorgeix del contacte.)

El contacte,
el treball com
a relació

Tot treball artístic, i qualsevol treball humà, necessàriament comporta i es produeix a partir de la relació amb el món material. D'aquesta manera crec que en la base de l'ontologia de la pràctica artística sempre apareix la voluntat de controlar i establir un ordre sobre la matèria que ens envolta. Aquesta voluntat es veu confrontada amb la impossibilitat de fer-ho. El meu interès neix d'aquesta correlació entre nosaltres i el món, entre subjecte i objecte. El treball que estic desenvolupant tracta la relació en si mateixa, el contacte, aprofundint sobre la manera com ens vinculem amb el món. L'obra sorgeix sempre de la trobada amb el material i aquesta relació mai es dona a través de la subordinació d'aquest sota la nostra voluntat, sinó sempre en un diàleg entre dues parts.

Així doncs, el treball es desenvolupa a partir de les relacions amb les coses i entre les coses, amb l'espai de l'estudi i amb tot allò que envolta, intervé i condiciona el procés. Amb la intenció d'aprofundir en el propi en-si de la pràctica, en el més essencial, sobre el mateix fet d'articular alguna cosa.

La relació entre les coses es dona a través del contacte entre cossos, a l'espai entre ells i en el que ocupen. Són cossos que influeixen a cossos, que els modifiquen, els condicionen i els deixen el rastre de la seva presència. (El cos portador d'aquestes idees no pot desenvolupar-les sense pitjar els botons adjacents del teclat en l'ordre determinat. Ara mateix, dues coses que ocupen espai, que el necessiten i que necessiten el contacte per a produir-ne d'altres).

Sobre la noció
comuna i el tercer
gènere de
coneixement

Al final de *Pintura: el concepto de diagrama* hi ha un apèndix que Deleuze dedica a parlar sobre algunes idees de Spinoza al voltant de la creació. Se centra sobretot en la idea de la noció comuna i el tercer gènere de coneixement. (Segons Spinoza hi ha tres gèneres de coneixement: el primer correspondria a les afeccions i les passions; el segon a les relacions i la raó; i el tercer a les essències i la saviesa.)

La idea de la noció comuna neix de la relació entre el cos propi i un cos extern, de la unió dels quals sorgiria un tercer cos compost pels altres dos. Al llibre apareix l'exemple d'un nadador i l'onada en la que neda, els quals són dos cossos diferents, però de l'acte de nadar sorgiria un nou cos que els contindria als dos.

«El tercer género del conocimiento existe cuando ser consciente de sí mismo, de Dios y ser consciente del mundo, no hacen más que uno» (Deleuze, 2021, p.302).

«A la formación de un tercer cuerpo, del cual el otro cuerpo y el mío somos las partes. Eso tampoco preexiste. Ese tercer cuerpo tendrá una relación compuesta que se encontrará tanto en el cuerpo exterior como en mi cuerpo. Eso será el objeto de una noción común» (Deleuze, 2021, p.306).

Parlant de pintura la noció comuna sorgeix de la unió entre el cos propi i aquells amb què s'interacciona, els materials i superfícies... Es tracta d'una intuïció en la que, quan s'està en l'estat anímic adequat, que predisposa a connectar amb allò al seu voltant (el que Spinoza anomena les passions alegres, indispensables perquè es produeixi el tercer gènere de coneixement), és possible entrar en aquesta noció comuna compartida entre els cossos. Poden semblar idees molt abstractes, però qui ho hagi pogut experimentar sabrà que són idees profundament pràctiques que només poden ser compreses en experimentar-les.

D'aquesta manera l'obra desenvolupada aprofundeix en les relacions establertes amb/entre els materials, parlant sobre el procés i la correlació que sorgeix a l'estudi. Jo influeixo i intervenc sobre les superfícies i les coses amb què treballa, però aquestes també són subjectes capaços d'afectar-me a mi i al que les envolta. És així com sorgeix una noció comuna on les distàncies i límits entre les coses, i entre jo i aquestes, es dissolen per a formar cossos compartits. La pintura no es pot entendre sense el subjecte que l'observa o que la crea, però el subjecte tampoc es pot entendre sense allò que crea o observa (que el converteix en subjecte). No es tracta d'una qüestió binària sinó dialèctica, on el que es busca es dona en la relació entre dues parts que transformen el conjunt en una altra cosa.

«Los pensamientos binarios, los pensamientos del dilema son, por lo tanto, ineptos para captar algo de la economía visual como tal. No hay que elegir entre lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia). Hay que inquietarse por el entre y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir, tratar de pensar la oscilación contradictoria en movimiento de diástole y sístole (la dilatación y la contracción del corazón que late, el flujo y el reflujo del mar que bate) a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos» (Didi-Huberman, 2021, p.47).

Nosaltres i
les coses

L'important està entre les coses, i no només en elles. Mai podem conèixer les coses en si mateixes, i potser no té molt sentit plantejar-nos-ho, i és que com podem mirar alguna cosa sense veure'ns reflectits en aquesta? Les coses són sempre brillants.

«Sea afectivo o perceptivo, lo sensible solo existe como relación: relación entre el mundo y el viviente que soy. Lo sensible, en verdad, no está simplemente “en mí” al modo de un sueño, ni “en la cosa” al modo de una propiedad intrínseca: es la relación misma entre la cosa y yo» (Meillasoux, 2021, p.24).

El correlacionisme defensa que les coses són en tant que se'ns presenten a nosaltres (subjectes amb capacitats de percebre-les) que tot el món sensible al nostre voltant és percebut com a donació. És possible que darrere aquesta donació hi hagi alguna cosa en-sí que la produeixi, o potser no, però el que és segur és que només podem percebre allò donat com a tal i que això representa un límit al voltant del què podem conèixer. D'aquesta manera només percebem la realitat en tant que la percebem i, per tant, ho fem necessàriament determinats pels mecanismes sensibles i racionals que ens conformen. Aquesta estructura no es pot entendre simplement com a mecanismes interns dins nostre independents de la realitat donada, ja que no es pot entendre l'objecte sense un subjecte que el percebi, però tampoc es pot entendre el subjecte sense un objecte per percebre. El món existeix en tant que algú el pot percebre i el subjecte existeix en tant que té un objecte per percebre. D'aquesta manera és evident com la realitat neix d'aquesta trobada subjecte-objecte i es constitueix en aquest entramat de relacions entre dues parts indeslligables. Això ens porta a pensar que mai podem arribar a conèixer i pensar sobre cap cosa en-si i que no té molt sentit intentar-ho, ja que quan ho fem ens veiem inevitablement evocats a la cosa en tant que donació. D'aquesta manera és clar que el primer que hem de fer, o el que té més sentit, és pensar sobre com es produeix aquesta trobada entre subjecte i objecte, intentar aprofundir al voltant d'aquesta relació que és l'únic coneixement al qual podem accedir amb seguretat. M'interessa pensar en la relació amb/entre les coses més que en aquestes mateixes.

«El correlacionismo consiste en descalificar toda pretensión de considerar las esferas de la subjetividad y de la objetividad independientemente una de la otra. No solo hay que decir que nunca aprehendemos un objeto "en sí", aislado de su relación con el sujeto, sino que debemos sostener también que nunca aprehendemos un sujeto que no esté siempre-ya en relación con un objeto. Si podemos denominar "círculo correlacional" al argumento según el cual no podemos pretender pensar el en-sí sin entrar en un círculo vicioso, sin contradecirnos de inmediato, podemos denominar "paso de baile correlacional" a esa otra figura del razonamiento a la cual los filósofos se han acostumbrado tan bien: esta figura, que encontramos en las obras contemporáneas con tanta frecuencia, sostiene que sería ingenuo pensar al sujeto y al objeto como dos entes que subsistirían

cada uno por sí mismo y a los cuales la relación que mantienen entre sí se les agregaría desde afuera. Por el contrario, la relación es en cierto modo anterior: el mundo no tiene sentido de mundo más que porque se me aparece como mundo, y el yo no tiene su sentido de yo sino porque es respecto del mundo aquel para el cual el mundo se devela...» (Meillasoux, 2021, p.29)

Sobre l'absolut

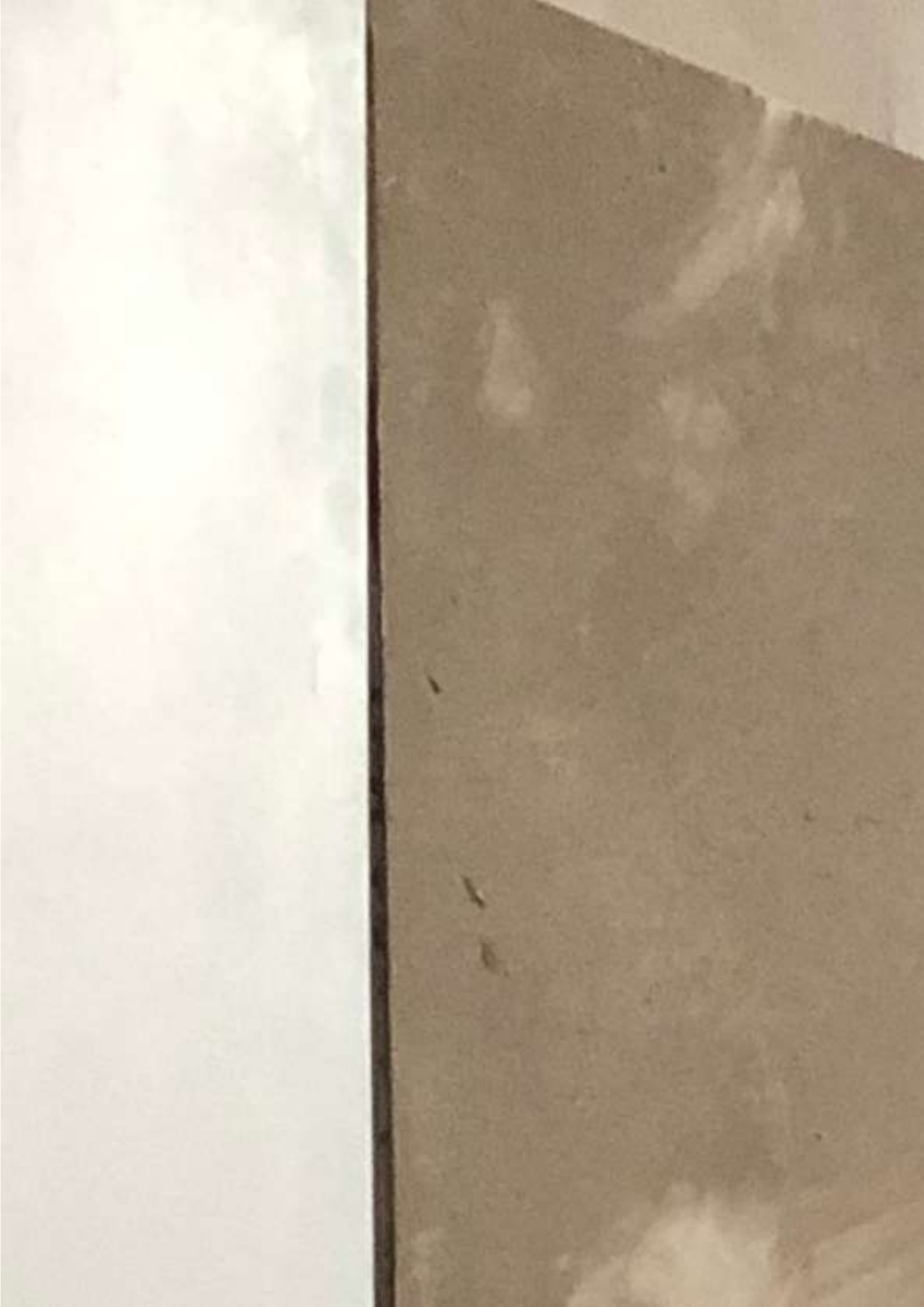
- és possible arribar a alguna cosa relacionada amb l'absolut? Intentar anar més enllà del relativisme filosòfic // potser no és possible i l'única realitat que podem tractar és la nostra relació amb les coses, el llenguatge mateix. (correlacionistes)

- l'únic absolut és la mateixa contingència de les coses, el ser i poder no-ser, la possibilitat (realisme especulatiu)

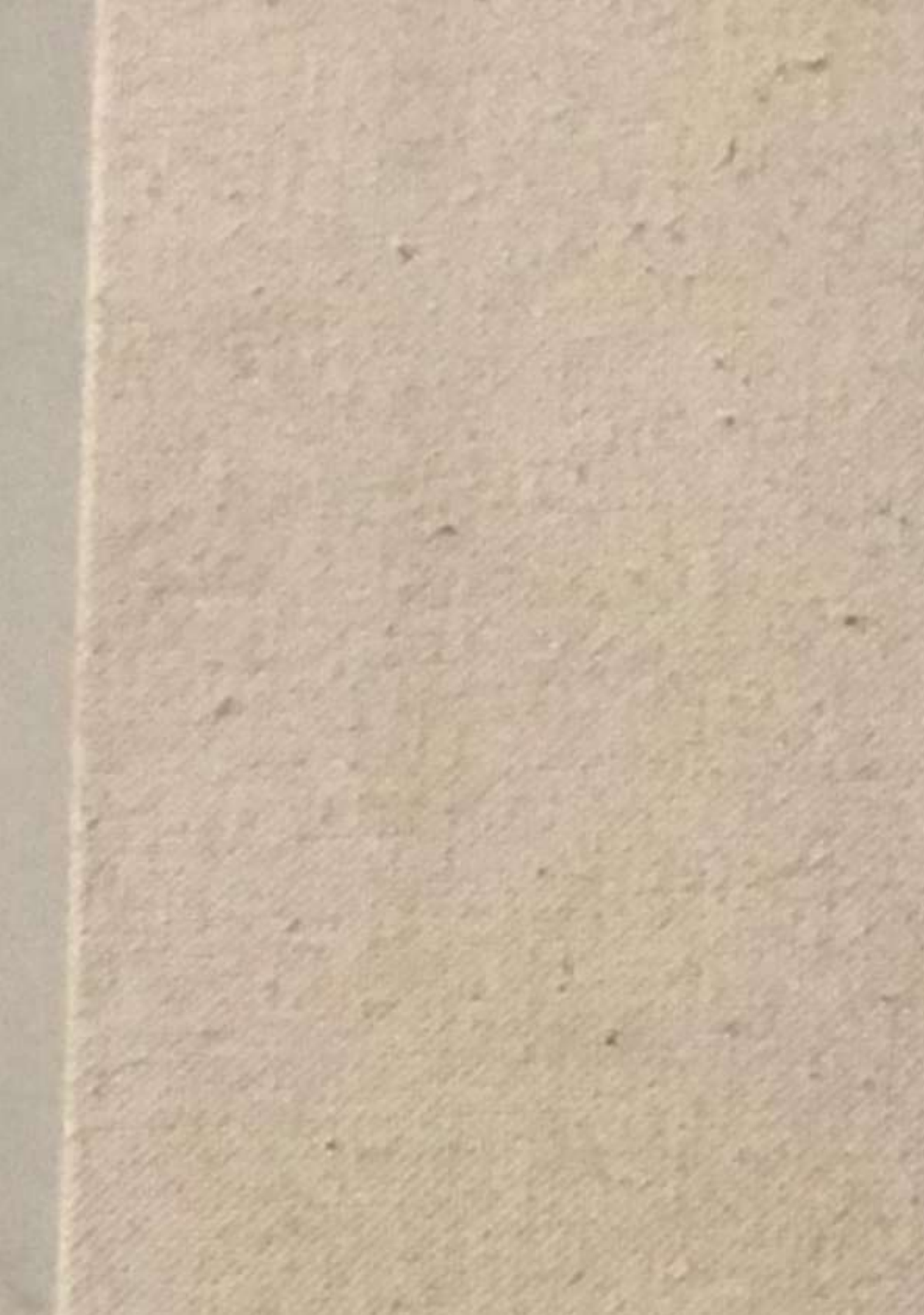
Si tot depèn de la nostra condició perceptiva i dels nostres mecanismes per a entendre el món (el llenguatge), tractant-se, per tant, d'un coneixement arbitrari mediat per la nostra subjectivitat, és possible arribar a alguna cosa absoluta que puguem afirmar més enllà de la nostra percepció?

A la pràctica intento prescindir de tot el que és anecdòtic i superficial per quedar-me amb el més essencial, d'aquesta manera m'interesso per l'estructura de la pintura i la mateixa manera en la qual la pràctica es desenvolupa. Segurament no podem trobar cap forma o cap manera de fer que no pugui ser una altra, que no sigui arbitrària, el que sí que és prou clar que és compartit en totes les possibles maneres d'elaborar el treball, i que, per tant, és més proper a alguna cosa absoluta, és el mateix fet de fer o la relació mateixa amb el fer i les coses.

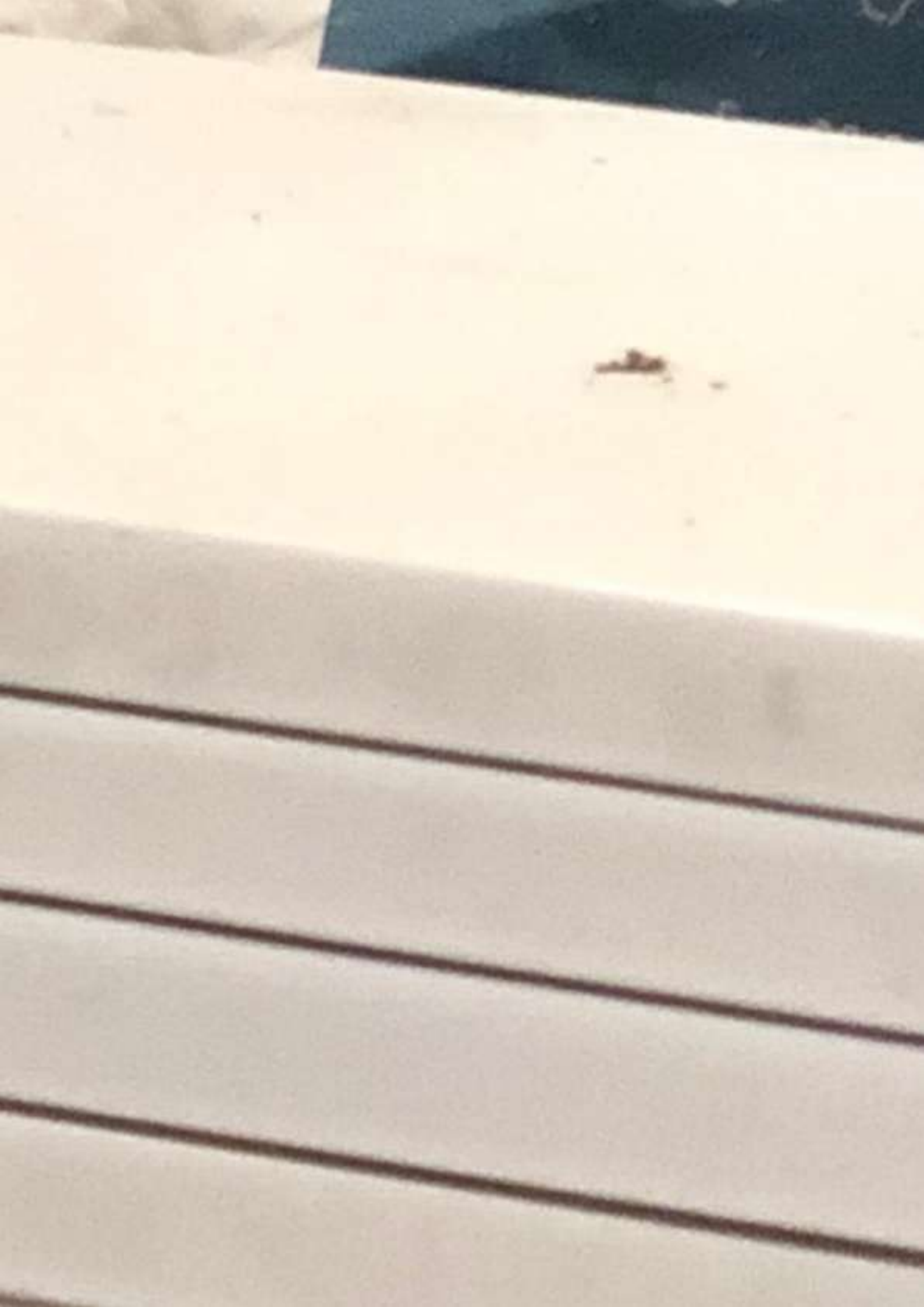
Aquest interès pel mateix fet de fer, per la relació amb la matèria a l'estudi i, en conseqüència, pel mateix procés aprofundeix sobre qüestions estructurals al voltant de la creació. Tanmateix, aquesta investigació es dona sempre a través d'accions, gestos i fets al final circumstancials i arbitraris que tenen lloc a l'estudi. És a través d'allò més petit, concret i particular que podem pensar sobre el més gran i fonamental. És la gota de pintura que cau, la taca fruit del contacte o el rastre deixat per la mà en moure la peça on el que és essencial i transversal es manifesta. És el fet de tenir lloc de l'acció, l'exercici (del verb exercir), l'únic que podem afirmar amb seguretat.











Anècdota R

Recordo que a segon de carrera, a classe de pintura, un dia R em va dir: tu ets escultor, però encara no ho saps. Se'm va quedar durant molt temps al cap. Al principi allò que em va dir no em va agradar perquè el que m'interessava era la pintura, però també pensava: qui sap, potser en el futur m'adono que la pintura no és suficient per a mi, que les dues dimensions no són prou. No em tancava a la possibilitat, però en el fons desitjava que això no passés mai, estimava la pintura i l'estimo amb força.

Amb el temps he entès per què R deia allò. I és que la manera que tenia, i tinc, d'abordar la pintura era molt llunyana a la seva manera d'entendre el medi, ja que aquesta parteix sempre de la materialitat, de l'interès per la superfície del quadre i l'espai, dels seus límits i del mateix fet de pintar. Així doncs, puc entendre per què R va dir el que va dir, pel fet que m'interessaven qüestions que comparteixen pintura i escultura situant el treball en un punt entre les dues. Tot i això, dir que el que m'interessa és més proper a l'escultura em sembla que és tenir una visió molt reduïda del que és la pintura, de les seves possibilitats i de la història més recent del medi. S'ha d'entendre que la pintura no només es limita al color i al que passa dins del quadre, que la pintura va molt més enllà de la superfície a la paret, que té lloc a l'espai i no es limita a les dues dimensions. Tanmateix no em preocupa considerar que el meu treball és una cosa o és l'altra, sé que el meu interès parteix del fet pictòric, però m'interessa situar-me a cavall entre dues (o més) maneres d'acostar-se a les coses, sent conscient que no són tan diferents encara que ho semblin.

Després d'alguns anys la pràctica ha canviat molt, però m'he adonat que hi ha certes coses que es mantenen, que m'uneixen amb treballs passats. Sempre he treballat al voltant de la relació amb els materials, amb la pintura i sobretot amb els suports. M'interessa el quadre com a cosa, com a objecte amb els seus límits i les seves característiques físiques, des d'una perspectiva manual/material. Com un element que ocupa espai, que influeix i es veu influït per tot allò que l'envolta.

(M sempre m'ha preguntat per què no pinto amb la tela a la paret i després la col·loco al bastidor. No ho puc fer perquè la pintura que faig no és possible treballar-la d'aquesta manera, com una imatge o com una qüestió òptica tan sols. La pintura que faig ocupa espai i el necessita per a esdevenir. Interessant-me per les seves mateixes condicions i el més essencial del mitjà. R va entendre que la pintura que feia no era només pintura dins del quadre, fent d'aquesta una cosa molt més propera a l'escultura (i de fet, molts dels meus referents no són pintors). Interactuo amb la materialitat del suport, amb la seva entitat a l'espai, per entendre la seva relació amb el cos i el que l'envolta, molt lluny del quadre com a finestra.)

Allò estructural

La investigació que desenvolupo gira al voltant de les bases de la pintura, sobre allò més essencial del medi, treballant a partir de la seva estructura o les seves característiques fonamentals/limitacions. El bastidor, la tela, la superfície i la relació d'aquesta amb mi, amb l'espai i amb els altres suports que comparteixen espai, la pintura i la seva materialitat. Com diu Jon Mikel Euba, treballar a partir de les limitacions del medi, no lluitar contra elles sinó incorporar-les al treball, és un acte emancipador. Ser honest amb els materials i les seves característiques i fer del que seria una dificultat o una restricció una qualitat amb la qual treballar.

Treballar amb altres cossos i la relació amb/entre aquests suposa desplaçar la noció de subjecte amb la capacitat de sotmetre allò que m'envolta per a construir el treball a través d'un diàleg entre una varietat d'agents. Treballar amb ells i no a partir d'ells.

«El objeto de la pintura es la propia pintura y los cuadros expuestos solo se producen beneficio a ellos mismos. No apelan a ninguna 'otra parte' (la personalidad del artista, su biografía, la historia del arte, por ejemplo). No ofrecen escapatoria, ya que la superficie, por las rupturas de formas y colores que se operan allí, prohíben las proyecciones mentales o las divagaciones oníricas del espectador. La pintura es un hecho en sí y es sobre su terreno que se deben plantear los problemas. No se trata ni de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original, sino de la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico. De ahí la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y profundidad expresiva» (Support-Surface, 1969).

La intenció del grup *Support/Surface* era anar més enllà del tema i el relat per centrar-se en qüestions més essencials sobre la pràctica pictòrica com els materials i les estructures que defineixen la pràctica: la tela, el bastidor, la superfície i la mateixa morfologia de la gestualitat. Qüestions similars ja havien sigut plantejades a la dècada dels cinquanta pel moviment japonès *Gutai*, en el qual, a més, es donava molta importància al caràcter performatiu de l'acte de pintar, fent-ho amb els peus, amb tot el cos o i fins a trencar i travessar físicament el suport.

Mogut per interessos similars estic treballant amb qüestions com són el bastidor, el moviment del/sobre el suport, el gest, la col·locació de la tela, les capes i la profunditat del color i les qualitats materials/manuals de la mateixa pintura. Així com tot el que envolta la pràctica pictòrica a l'estudi com és la pols, les aigües brutes, els sobrants de materials... M'interessa investigar al voltant de la relació que estableixo amb els quadres i superfícies així com amb tots els elements de l'estudi que influeixen en la pràctica. I no només, m'interessen també les relacions que sorgeixen entre els materials i elements de l'estudi amb els quadres i suports, amb l'estudi i l'espai que habiten i entre

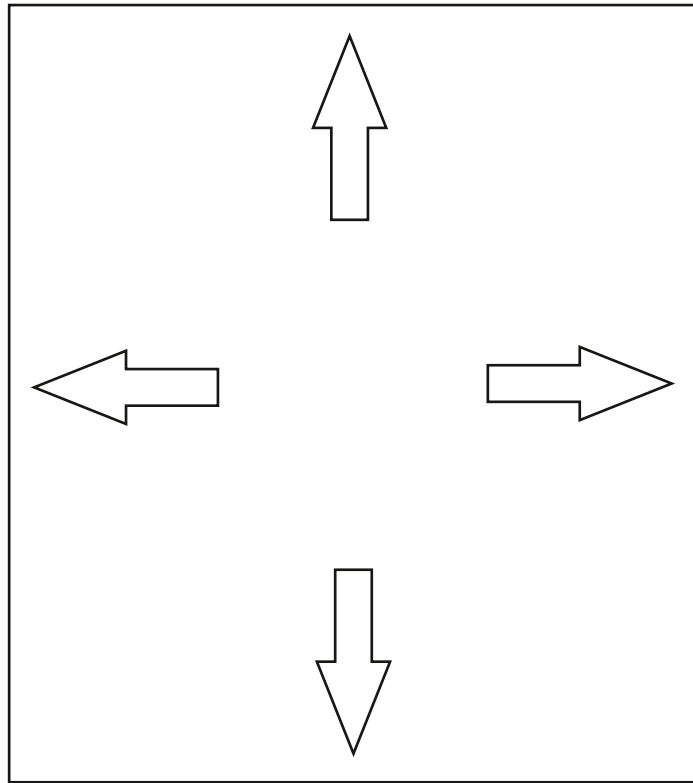
ells. Conformant una pràctica basada en l'autoreferencialitat i el procés, on la contingència a l'estudi és l'eix central al voltant de la qual es mouen les coses. Reflectint-se en forma de rastre sobre les peces i establint relacions entre elles i amb l'espai i temps amb què han conviscut. Entenent les superfícies com a llocs on l'acció queda continguda, on el procés queda latent.

Sobre els marges

La pintura és una força que intenta sortir dels límits del quadre. És una força en expansió que els marges mantenen continguda. En el quadre sempre hi ha dues forces, una que surt de dins i va cap a fora (expansió) i una que va dels marges cap a dins (contenció).

El que hi ha a la superfície de la tela és el fragment d'un tot, una part d'una cosa molt més gran, és per això que els marges prenen tanta importància. Perquè en ser l'enquadrament d'una cosa que va molt més enllà la situació dels límits és el fet fonamental que determina la composició (fotografia).

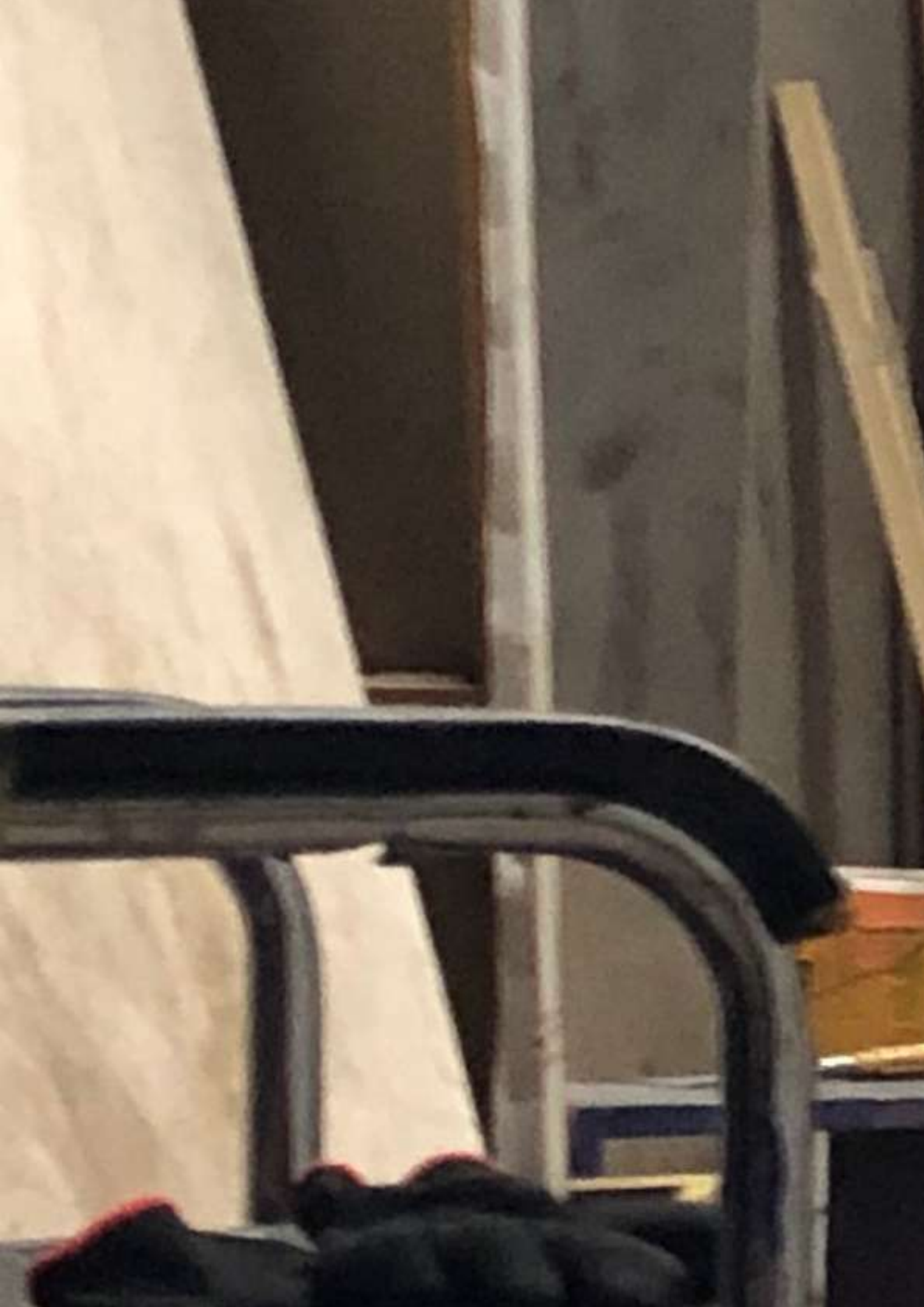
En els quadres de color (all-over), que continuen sent fragments de color infinit, els marges i els elements, que normalment apareixen a les vores, evidencien la materialitat i finitud de la pintura, contraposant-se amb la dimensió òptica i metafísica del camp de color. Sense ells el color seria un pla metafísic sense límits allunyat de nosaltres que sorgiria del fons, similar al quadre-finestra. És al afegir elements de diferents característiques materials, deixant veure coses com la pinzellada o rastres sobre la superfície s'aconsegueix una tensió entre pla òptic i pla material que és generadora. S'estableix un diàleg entre un tipus de pràctica més metafísica (pintura-imatge) i una més material (pintura-escultura).

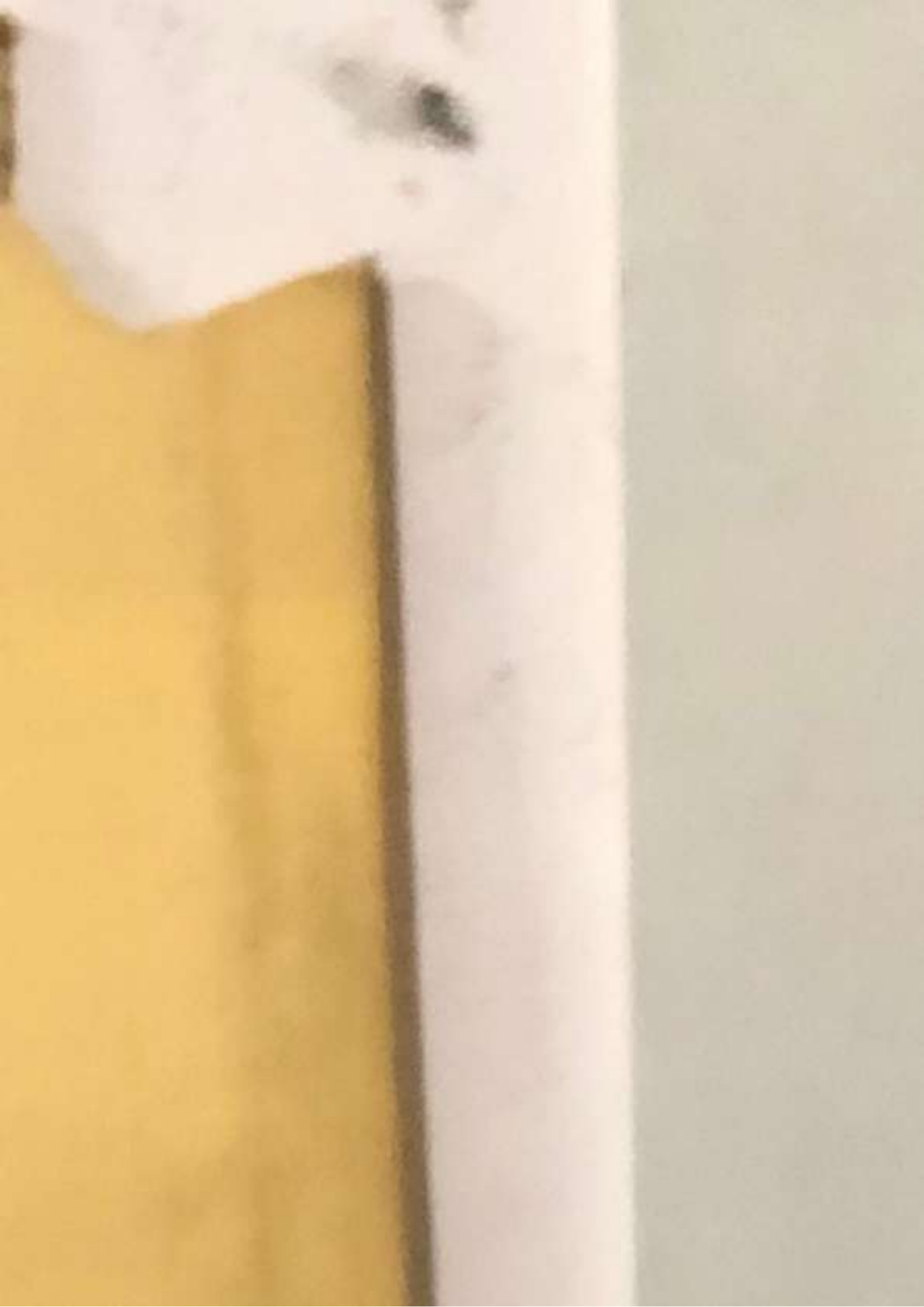


«En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco. Ésta es la lectura centrífuga. La centrípeta opera, con bastante naturalidad, desde los límites externos del objeto estético hacia el interior. En esta lectura, la retícula es una representación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos. La retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo. Es una modalidad de repetición, cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte» (Krauss, 1979, p.64).

La pintura és una estructura de contenció
La pintura és el moviment contingut









«La idea de que un punto al moverse genere una línea, esta genere un plano, el plano un volumen, etc., tenía menos interés que el pensamiento de un espacio de tres dimensiones que, cortado, genera una superficie, la cual a su vez, al ser cortada, genera una línea, que cortada da lugar a un punto. A diferencia del primer punto, que ignorante se desplaza para generar la línea, la línea, una superficie, etc., el punto, producto de cortes sucesivos de todos esos espacios de varias dimensiones, podría condensar en sí mismo toda una sabiduría espacial, ser la memoria viva de complejas operaciones con el espacio. Según esta consideración [...], todo lo que sucede en una superficie, como en la pintura, deberá, por tanto, encontrar su sentido espacialmente en un ámbito tridimensional y así sucesivamente» (Badiola, citat per Jon Mikel Euba, 2021, p.).



El cos a l'espai, el moviment

Bergson diu que se'ns formen imatges que venen de l'exterior, que es corresponen amb el món que ens envolta, i que, per altra banda, hi ha altres imatges que provenen de l'interior, que corresponen amb la nostra consciència. De l'únic que podem tenir percepció tant interna com externa és del cos, diu. Així doncs, el cos seria una mena de lloc on l'interior es troba amb l'exterior, on es produeix una trobada de la qual sorgeix una tercera cosa. D'aquesta manera, el cos és un entramat de relacions internes i externes, i no una cosa independent i autònoma. Bergson afirma que el moviment és determinat per les nostres decisions i voluntats (encara que puguin ser desconegudes) però que aquestes estan completament lligades a allò que ens envolta, a l'espai en què ens movem, i que, per tant, sempre es tracta d'una relació amb aquest.

«Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos» (Bergson, 2006, p.37).

Merleau-Ponty proposa una idea similar quan diu que no podem entendre el nostre moviment com a decisions de la nostra consciència independents d'allò que ens envolta. Posant en evidència com el moviment es veu condicionat i està completament lligat a l'espai en el qual es troba. El moviment d'un cos té lloc en funció d'allò que ocupa i el que pot ocupar, per tant, de les relacions que d'aquest es deriven. El moviment posa de manifest la correlació subjecte-objecte, el lligam entre l'individu i el món al seu davant/voltant.

«Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría desde el fondo del retiro subjetivo algún cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la consecuencia natural y madura de una visión» (Merleau-Ponty, 1964, p.16).

Els dos autors arriben a conclusions semblants adonant-se que l'acció que un cos pot exercir, les seves possibilitats, la contingència que implica el mateix acte, sempre ve donada en relació amb els altres cossos que l'envolten. Per una banda, evidenciant com les coses només existeixen en relació amb les altres i com no es pot imaginar una entitat independent. I per l'altra, entenent que les coses només prenen sentit en el conjunt de relacions que les travessen, diluint els límits entre aquestes. Deixant veure que l'espai que tenim al voltant d'alguna manera també és nostre i també som nosaltres.

La visió com a extensió del cos i del moviment

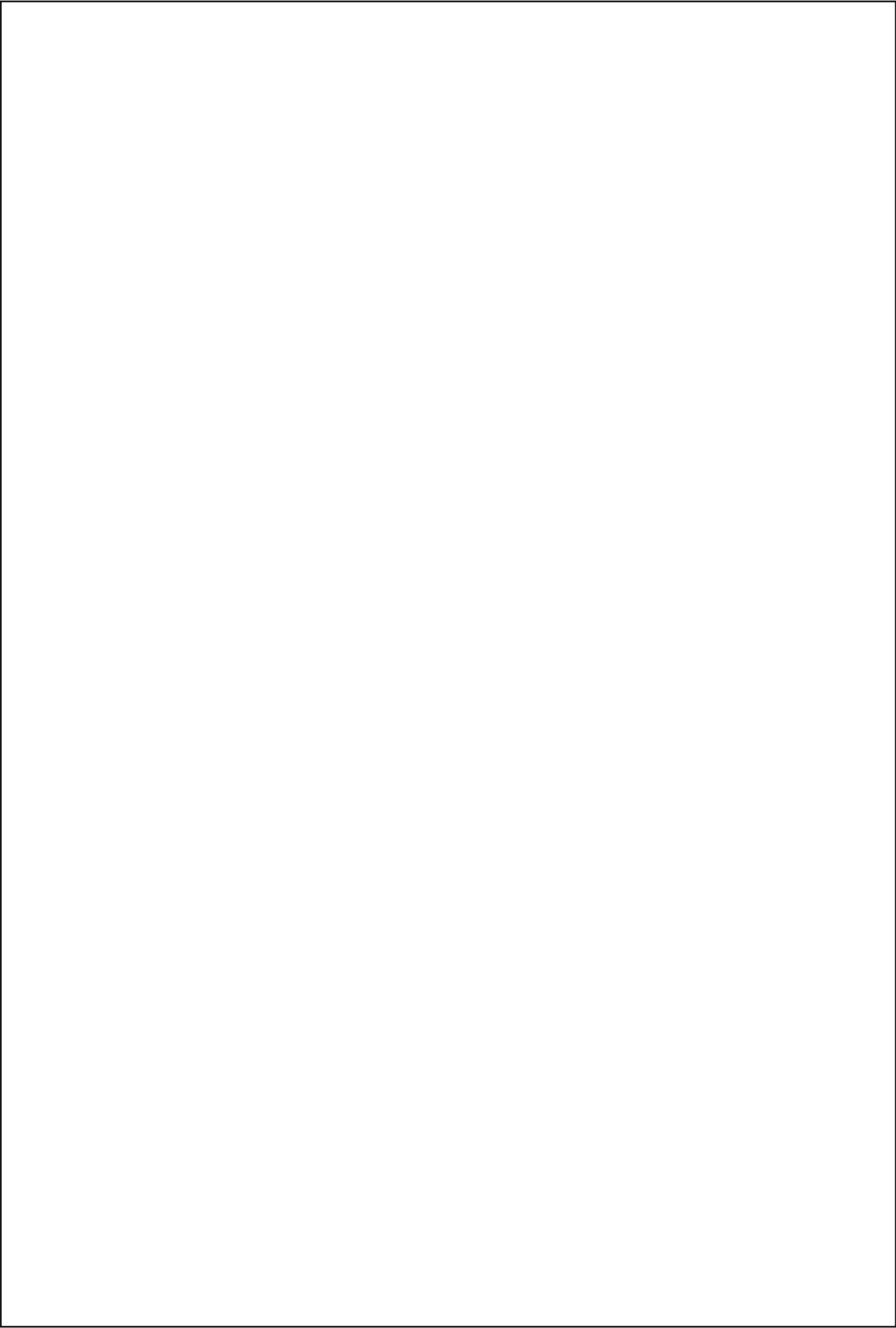
Merleau-Ponty afirma que no es pot entendre la visió com una imatge externa a nosaltres, com una simple projecció del món a la nostra consciència, sinó que hem d'entendre l'acte de veure com una relació amb el nostre entorn en el qual ens situem i del qual participem. Proposa entendre la visió com una facultat lligada al cos i a la realitat material. Entenem això quan ens adonem que allò que percebem varia radicalment segons la nostra posició, que el món

pot ser molt diferent depenent d'on ens situem. M'interessa molt aquesta manera d'entendre l'acte de veure, ja que ens posa a un nivell més proper de les coses observades i del món físic en general. Parlar de la visió com una part del cos situada al mateix pla que la matèria comporta entendre que tan important és allò que veiem com el que es mira i l'espai en el qual aquest acte té lloc. És a dir, la visió sorgeix d'un entramat de relacions espacials i fenomenològiques tan condicionada pel subjecte com per l'objecte observat.

«Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y por eso puedo dirigirlo en lo visible. Por lo demás, es verdad también que la visión está suspendida del movimiento» (Merleau-Ponty, 1964, p.15).

«pensar la luz como una acción por contacto» (Merleau-Ponty, 1964, p.30).

M'agrada aquesta frase treta de *El ojo y el espíritu* que posa de manifest la característica material del fet de veure. Proposa entendre la llum com una vinculació física entre cossos, i per tant qualsevol cosa observada no només la llum en si mateixa. Crec que aquesta frase té molta a veure amb la pràctica, ja que en el treball que proposo la noció de contacte és molt important, així com ho és l'observació i parar atenció a allò que m'envolta. Així doncs, posa en relació dues coses que per a mi són fonamentals per al desenvolupament del meu treball, la llum, la visió i els vincles amb les coses que deriven de la percepció; i el contacte i la condició inevitablement física, material i manual de les coses que m'interessen, amb les que treballo i amb les que em relaciono.



El que m'interessa passa a l'espai

És a l'espai entre els quadres, entre les pintures i els materials

És al buit que obre la possibilitat

La contingència del fet

L'espai a
l'estudi

L'espai no es dona com una seqüència ordenada, no té una progressió que es pugui mesurar, sinó que tots els punts es donen a la vegada. A l'estudi tot és a la vegada, l'espai es veu intervingut per la multitud d'elements i relacions. Sempre treballo amb allò que tinc a l'abast i és per això que quan trobo materials sempre els porto a l'estudi encara que després potser no n'acabi fent res. Necessito estar sempre en contacte amb les superfícies, necessito tenir-les a prop, ja que el procés intuïtiu es construeix a partir de les relacions establertes amb/entre els elements. D'aquesta manera a l'estudi tot es dona a la vegada, no hi ha un punt primer ni més important que un altre, sinó que les coses creen ritmes i tensions simultànies a l'espai. Deformant l'extensió i aturant el temps, ja no és una cosa continua i progressiva, sinó que està suspès entre les coses.

«Porque en el espacio no hay secuencia sino extensión, y el recorrido siempre puede variar» (Perec, 2001, p.16).

M'interessa l'espai que hi ha entre les coses a l'estudi, l'espai que envolta els quadres i els diferents materials. L'estudi actua com un estructura de contenció que reté els elements i en la qual conviuen. La naturalesa dels quadres, les superfícies i les estructures planes fa que necessitin un lloc on recolzar-se. M'adono que la majoria de les coses amb les quals treballo es recolzen a les parets, sobre l'estructura que delimita l'estudi, com si fossin forces que intenten expandir-se que queden contingudes pels límits de l'espai. És la contingència continguda dins d'una estructura. És la potencialitat compresa i la tensió generada per dues forces en oposició. De la mateixa manera actuen els quadres que contenen forces entre els seus marges, on s'oposa el bastidor que reté i el moviment que intenta desbordar.

L'espai entre les coses s'obre per donar pas a la contingència. És entre la matèria que té lloc el contacte, és en el moviment i la fricció on es dona l'acció. Per això l'espai al centre de l'estudi és important i intento que estigui lliure per a poder-me moure i moure les coses d'un costat a l'altre. Això genera relacions i contactes entre les superfícies i materials, és d'aquest moviment del qual les peces sorgeixen.

Una habitació
buida

Em fascina la idea d'espais que es tanquen o construccions que queden buides, que no s'utilitzen. Penso en una borda abandonada al mig de la muntanya o a un camp. Tancada, separada de la resta, un tros de l'extensió delimitat i reclòs entre els seus límits. Imaginem que és tancada (que no podem entrar), em sembla interessant pensar en l'espai a l'interior, tancat i "inutilitzat" (no en el sentit productiu de la paraula útil sinó en relació amb la inaccessibilitat). Penso en l'aire contingut en el seu interior (imaginem que és hermètica) separat de la resta i condemnat a estar engabiats entre les parets que han sigut alçades al seu voltant. Les bordes, o qualsevol construcció

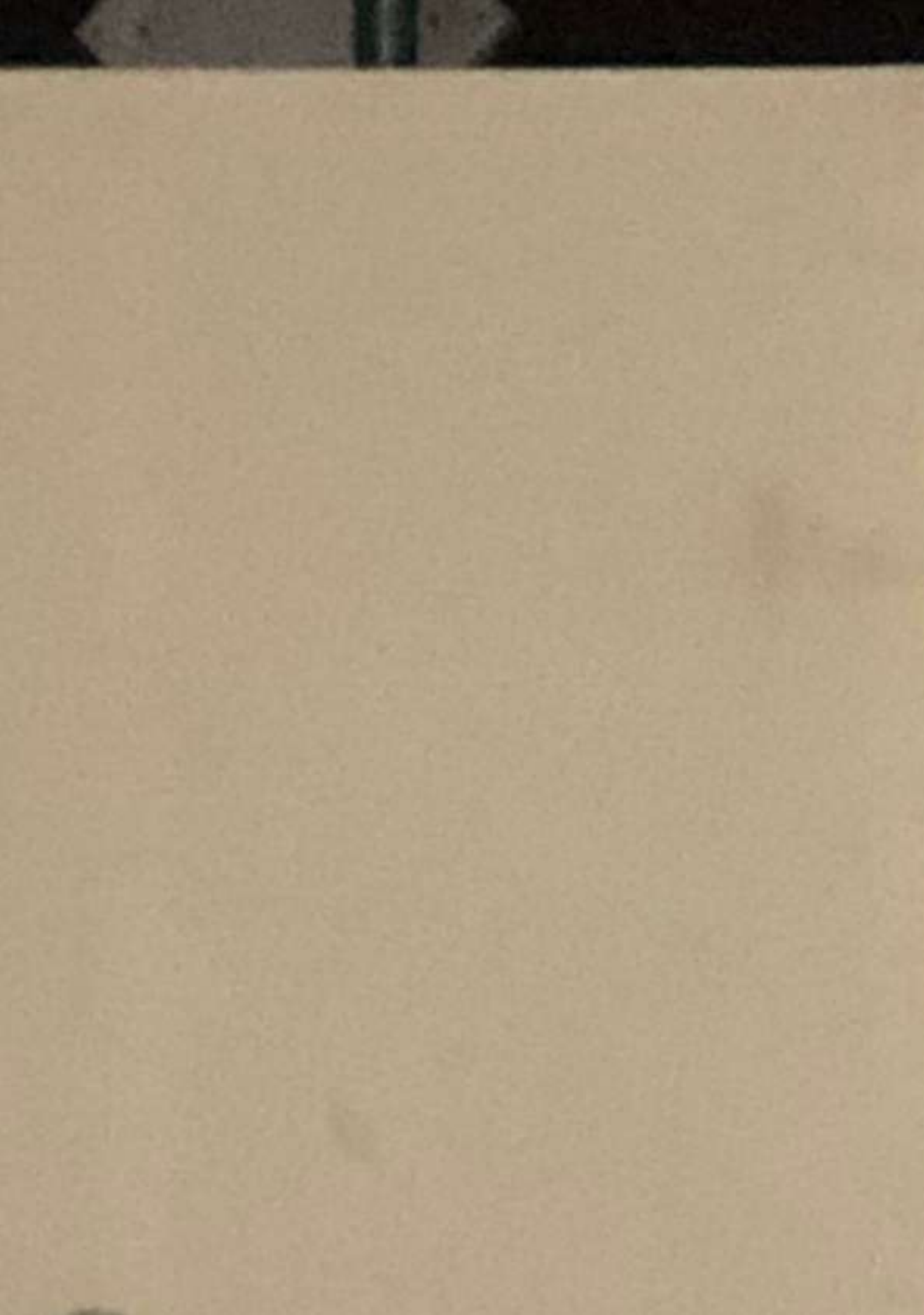
estan fetes amb un propòsit, amb el fi que compleixin alguna funció. Però m'imagino una construcció feta sense portes ni finestres, amb l'únic propòsit d'ella mateixa i de tancar i recloure un espai dins seu. No tindria gaire sentit, o no gaire més que el fet de pensar en l'espai que està confinant, separat de la resta, inutilitzant-lo i aïllant-lo del fet de poder fer alguna cosa amb ell. M'agrada pensar en les infinites possibilitats que hi hauria per habitar aquest espai i en el fet de simplement no fer-ho, de deixar-lo buit. M'agrada pensar en la contingència que suposa el no exercir.

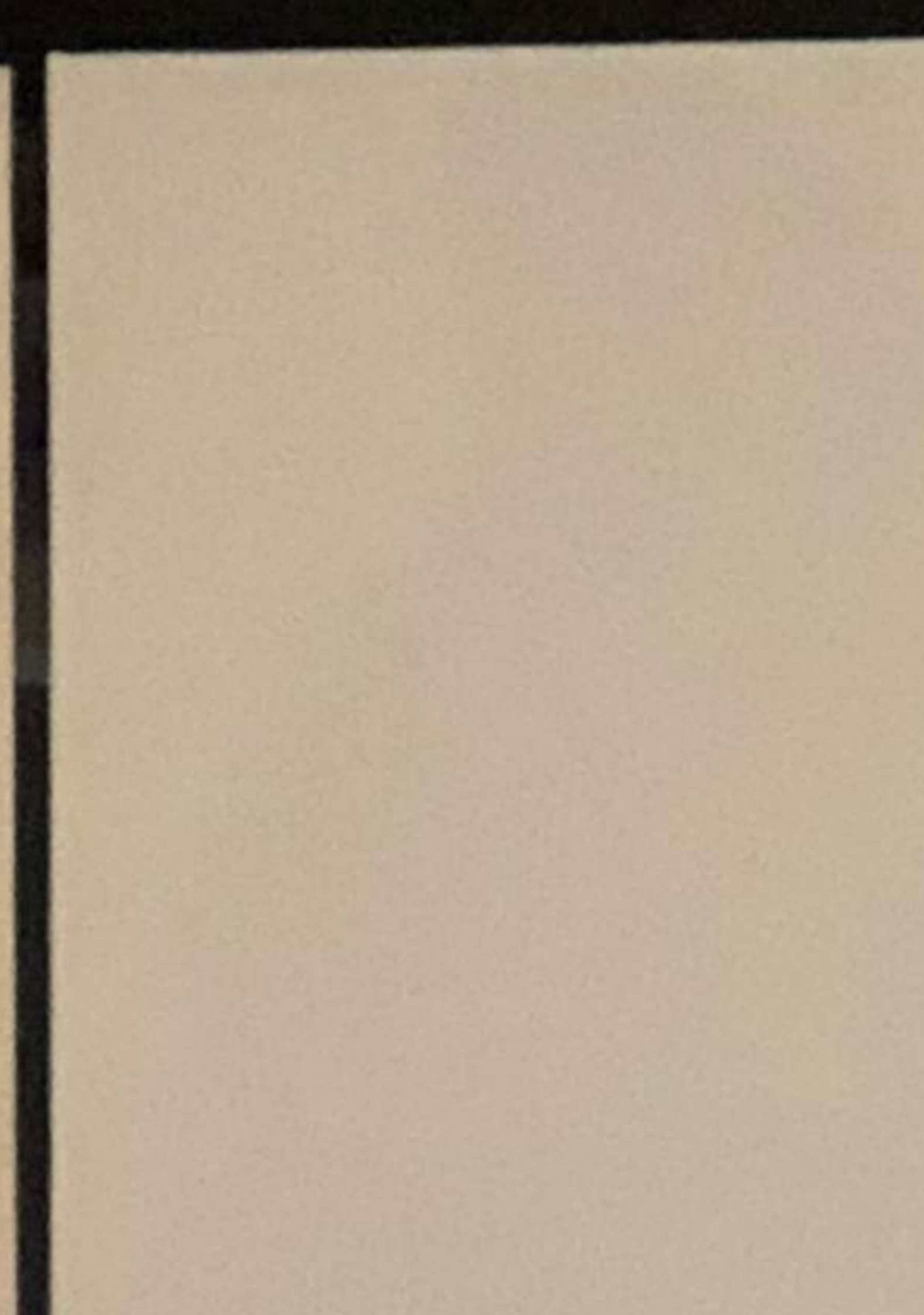
A una part d'*Especies de Espacios* Georges Perec parla de l'habitació i imagina una casa prou gran per tenir habitacions per a molts usos diferents (lunatorio, marterorio, miercolorio... habitacions per cada dia de la setmana; o habitacions per a activitats molt concretes com escoltar una única peça musical) i imagina una habitació que fos l'habitació inútil. Però no una que no tingui un ús determinat i que, per tant, tingui moltes possibilitats, sinó una que estigui feta per a no ser utilitzada, no una cosa inutilitzable sinó una cosa inútil.

Perec ens fa adonar la dificultat de pensar-ho, de pensar en la buidor o el res, posant de manifest els límits del llenguatge i la seva condició per a descriure coses sempre des de la seva funció o positivitat. Té a veure amb el que és pensable (i, per tant, anomenable) i amb la relació, i la distància, entre les coses i les paraules. Així doncs, té a veure amb la manera com percebem i concebem el món i amb els límits d'aquesta.

El buit és la contingència

Encara que es pensi en la buidor i el res sempre s'està pensant en alguna cosa, encara que sigui el negatiu d'una altra, és impossible entendre allò que no hi és sinó com una absència del que hi havia o el que hi haurà. Si pensem en l'espai buit entre les coses aquest es presenta com a buit al nivell que suposa un interval de canvi en l'extensió del que tenim davant, un fragment de l'extensió espacial que tenim davant. A l'estudi entenc l'espai entre les coses com un lloc on habita la contingència, és en l'extensió que hi ha entre els quadres, els materials i les superfícies que neix la possibilitat del contacte, la relació i la fricció entre les coses. D'aquesta manera paro especial atenció a l'espai 'buit' entre les coses com a obertures on l'acció pot prendre lloc, que fa que la suposada buidor desaparegui en benefici de la possible aparició del fet futur. El lloc buit, on no hi ha res ni hi passa res, és sempre una fracció de l'extensió on habita la possibilitat.





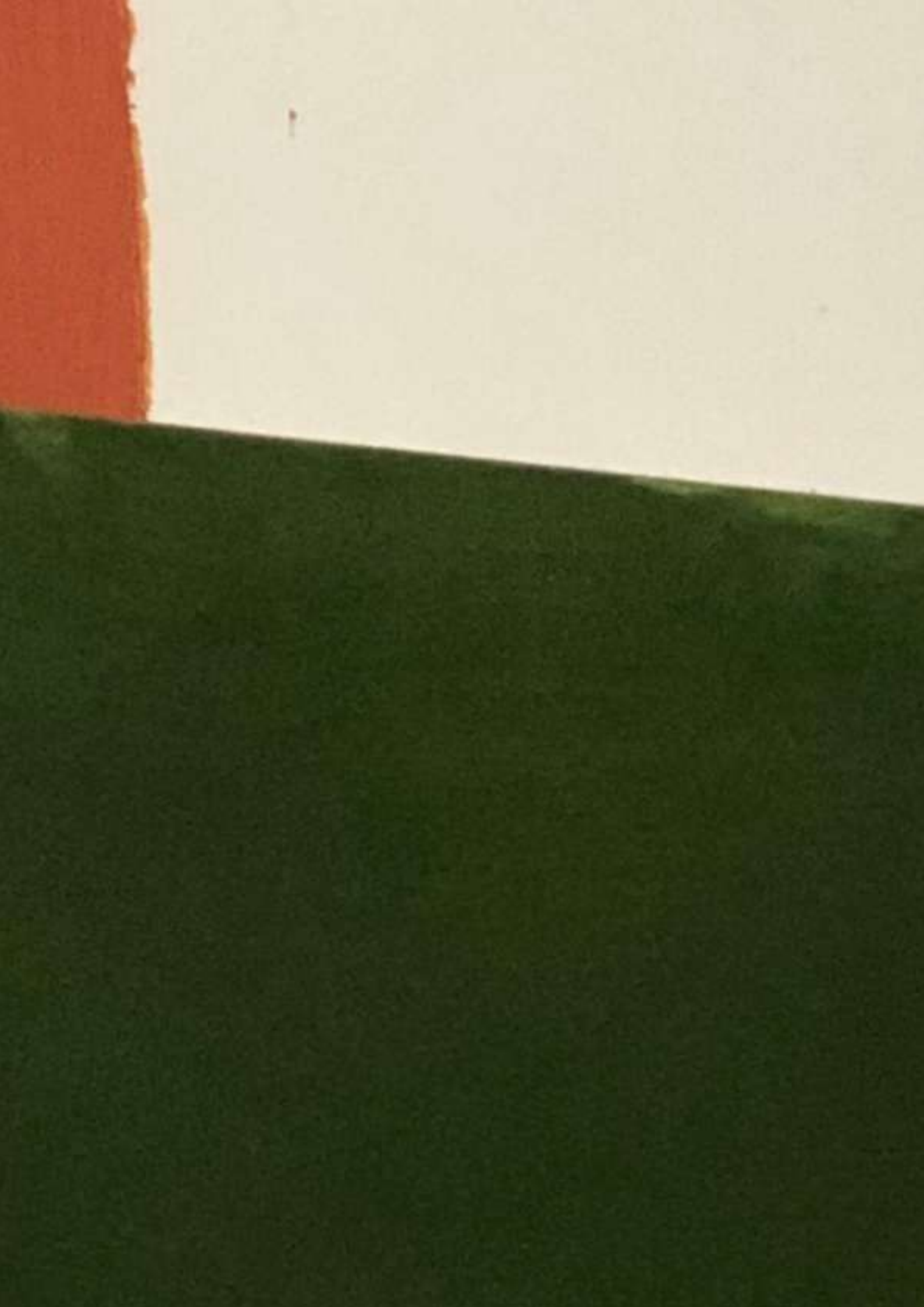
al voltant, a les parets, 4 matalassos d'espuma recolzats l'un contra l'altre, el quadre quasi blanc trencada al seu costat, el quadre testimoni de l'estudi, tres peces recolzades: quadre taronja i el que el sostre (4,35 m), petites superfícies de fusta, plàstic, cartró ploma, vellut verd, corba vermella de fregar, quadre rosat de marge esquerre blanc, fluorescent cobert de pols i de dits, un paper plàstic

al centre, a terra, pots amb l'aigua de fregar, cub vermell, la superfície de fullola i la porta d'armari, d'estanteria blanques i pols apilades, cub vermell i ventilador, metalls deformats del terra de la càmera, pintura vella, sulfatadora, sac de pols i runa de la casa, la taula dels pigments i la cadira per fer paper

penjat i el fregat a terra al seu costat, l'armilla penjada a la porta amb la fusta de la cantonada groc, llauna de pols, tela crua tela que brolla negre tela verda de pols, el pal mig metre més alt lla, cartró i paper, el tub de la xemeneia que talla la paret, peça de tela crua pintada amb l'aigua fregat durant almenys 55 anys

ri lleugerament elevades tocant-se amb el drap, el matalàs inflable blau i vermell estès, lleixes càmera fermentadora, pila de monotípies negres, pots de pintura, bols amb pinzells i bols amb pintura, colador, sabó i cubell, també draps, papers i trossos





«Por otro lado, el espacio es una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación... Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio, o todo es espacio u ocupa un espacio (...) El lleno/vacío es el espacio dinámico o la dinámica de un espacio siempre en transformación (como la materia que es), porque no hay principio ni fin, sino cambio incesante y transformación evolutiva o involutiva de una materialidad. (...) la ordenación del espacio supone así pues una configuración o estructura, una disposición de la materia diseminada o dispersa que no es una fragmentación caótica o dinamitada de la materia, sino agrupaciones nucleares del todo en múltiples partes entre las que se establecen y mantienen relaciones de variada tipología y nivel (proximidad/distancia, asimilación/disimilación, analogía/diferencia, aposición/contraposición, y cuantas se quieran descubrir o poner en funcionamiento)» (Perec, 2001, p.11).

L'extensió, la
diferència

L'espai no es dona com una seqüència ordenada, no té una progressió que es pugui mesurar, sinó que tots els punts es donen a la vegada i l'única diferència és la posició en la qual ens trobem nosaltres. Així doncs, l'espai és a tot arreu a la vegada encara que no el percebem, tot i això hi ha espais i coses més properes i d'altres més llunyanes separades per intervals d'extensió. L'únic que separa una cosa propera i la que està darrere és el temps necessari per a recórrer l'espai entre elles, és una qüestió de duració. Podem entendre doncs que espai i temps són dos eixos construïts per a comprendre la realitat que es relacionen i estan profundament entrellaçats. L'espai entre dues coses es pot mesurar com una qüestió física o com un interval temporal, totes dues magnituds com a qüestions derivades de la nostra posició com a subjecte i de la relació establerta amb l'entorn. Però, què fa que distingim una cosa d'una altra? Què ens permet distingir les parts d'un tot?

Si pensem en el que separa una cosa de l'altra, l'espai entre elles o el que les diferencia, ens adonem que en el fons es tracta d'una qüestió profundament lligada a la naturalesa del llenguatge. Anomenar les coses i fragmentar-les en parts cada cop més petites és una operació natural de la nostra consciència per tal de poder entendre el món, que es dona a través de la diferenciació. És el fet d'anomenar les divergències entre les coses que ens envolten, articulades a través del llenguatge, les que ens fan separar el món en una multitud d'elements i idees, enteses com a entitats completes i autònomes. Però és al final una operació de la ment generada per a poder operar amb allò que ens envolta. Si no podem anomenar una cosa, aquesta existeix? Podem pensar en ella?

Pensem en un quadre i una part d'aquest, un element que podem diferenciar de la resta, per exemple una pinzellada en concret. És el fet d'anomenar-la, parlar d'ella, que ens permet concebre-la com una unitat, com una cosa separada de la totalitat del quadre o del color que compon, és la idea de pinzellada la que ens fa entendre-la com una cosa diferent de qualsevol altre element. Així doncs, a través del llenguatge s'articula la realitat i l'espai entre

les coses. És la naturalesa de la paraula la que ens fa comprendre les coses com a entitats en si mateixes, creant les diferències per a separar una cosa de la del seu costat, construint el món a partir d'infinites parts.

Tot ve d'un mil·límetre, i en conseqüència de l'infinít
Tot passa en un instant.

«La intuición descubre y comprende la vida como duración. Mientras la ciencia piensa al tiempo espacializado y medido, Bergson descubre el tiempo como movimiento y mutación, el tiempo que transcurre como evolución creadora. A eso, que es condición de la novedad, lo nombra duración. El todo —el universo— es la coexistencia de las distintas duraciones: las hay más intensas —la conciencia, la memoria, el impulso vital—; las hay más dispersas y extensas —las materiales—. No difieren entre sí por naturaleza, sino por grados de intensidad. Pero se ve que si las primeras permiten pensar —como afirma Deleuze— la diferencia —en tanto son creación inmanente y permanente, la diferencia es matiz o alteración que difiere de sí misma—; las segundas configuran el plano de la repetición» (Pía López a Bergson, 2006, p.16).





Res és igual a una cosa anterior, tot és nou i diferent. Cada moment, cada fet és únic i irrepetible. El llenguatge és el que compara i defineix, estableix semblances i diferències, crea una estructura sobre la qual situar les coses. El fet de definir idees suposa establir límits i tancar les coses dibuixant-ne els marges, dissecar la realitat per a separar unes coses de les altres. És d'aquesta manera com el llenguatge, per a comprendre el món i habitar-lo, crea la il·lusió de la discontinuïtat.

«Se habla a partir de una escritura que forma parte del mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos se convierte a su vez en escritura para nuevos discursos; pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenia cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo.

Vemos, pues, que la experiencia del lenguaje pertenece a la misma red arqueológica que el conocimiento de las cosas de la naturaleza. Conocer las cosas es revelar el sistema de semejanzas que las hace ser próximas y solidarias unas con otras; pero no es posible destacar las similitudes sino en la medida en que un conjunto de signos forma, en su superficie, el texto de una indicación perentoria. Ahora bien, estos signos mismos no son sino un juego de semejanzas y remiten a la tarea infinita, necesariamente inacabada, de conocer lo similar. De la misma manera, aunque casi por inversión, el lenguaje se propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede enunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación. El comentario se asemeja indefinidamente a lo que comenta y que nunca puede enunciar; de la misma manera que el saber de la naturaleza encuentra siempre nuevos signos de semejanza porque ésta no puede ser conocida por sí misma y los signos no pueden ser otra cosa que similitudes. Y así como este juego infinito de la naturaleza encuentra su vínculo, su forma y su limitación en la relación entre microcosmos y macrocosmos, así la tarea infinita del comentario se reafirma por la promesa de un texto efectivamente escrito que la interpretación revelará un día por entero» (Focault, 2010, p.49).

Sobre el naixement/relació amb el llenguatge

Quan era molt petit recordo sentir que podia pensar de dues maneres diferents. Hi havia vegades que sentia que pensava en les coses a través de paraules, de conceptes, amb una veu dins del cap que deia allò que es pensava. D'acord amb la manera com tendim a articular el pensament, a partir del llenguatge. Però sentia també que en altres moments podia pensar directament amb/en/a través de les idees, sense necessitat de la paraula que l'anomenés, d'una manera més abstracta. Crec que era una manera de pensar més connectada amb el món i amb les coses, que pensava a partir d'elles, que les sentia com a pròpies, esborrant la separació entre subjecte i allò que l'envolta. Recordo sentir una relació molt més profunda amb el món. Amb el temps aquestes dues maneres de pensar es van reduir només a la primera, potser per l'aprenentatge i desenvolupament del llenguatge lligat al creixement, pel desenvolupament de la comunicació oral i escrita, i la implantació d'aquesta com a mitjà per a relacionar-se, aprendre i transmetre idees. No ho recordo

bé, però en algun moment vaig deixar de sentir la capacitat de pensar amb les coses, i a partir de llavors el pensament sempre anava lligat a la paraula.

Reflexionant-ho m'he adonat que és una manera de pensar propera al pensament que té lloc quan s'està immers en la pràctica artística, en el que l'acció i la idea estan units, i la paraula queda fora. En créixer vaig sentir que havia perdut la possibilitat de pensar d'aquesta manera, però crec que molts anys més tard he trobat que encara queda alguna cosa, que la pràctica artística m'ha permès desenvolupar-la altra vegada, obrint nous espais on la paraula no és allò que media la relació amb el les coses.

El llenguatge,
la pèrdua

El llenguatge és un reflex del món. És una representació de les coses però mai és les coses. Podriem dir que és una ombra del món. És capaç de delimitar els contorns però no de captar la profunditat. En el camí de la representació està sempre implícita la pèrdua. Mai una cosa és igual que una altra, l'experiència al voltant d'una cosa (i es que només podem parlar de les coses en relació a la seva experiència) mai serà la mateixa que la transmesa per una cosa diferent si no es tracta de la primera mateixa, amb totes les seves condicions. Així doncs el passar una cosa d'un medi a un altre és sempre un acte de pèrdua, o de canvi si es vol (es perd en benefici de guanyar alguna altra cosa). D'aquesta manera, el llenguatge és una dona a través de la parcialitat que només pot produir-se mitjançant un acte reductiu.

La paraula neix per a parlar de les coses, per entendre-les, diferenciar-les, relacionar-les i fer-les servir. Bergson diu que el llenguatge es construeix mitjançant la detenció, que les paraules són "imatges fixes" que perden la vitalitat i generen discontinuïtats. La representació suposa d'alguna manera la cristallització.

«Todo sería inmediato y evidente si la hermenéutica de la semejanza y la semiología de las signaturas coincidieran sin la menor oscilación. Pero, dado que hay una ranura entre las similitudes que forman grafismos y las que forman discursos, el saber y su labor infinita reciben allí el espacio que les es propio: tienen que surcar esta distancia yendo, por un zigzagado indefinido, de lo semejante a lo que le es semejante» (Focault, 2010, p.38).

Un reflex del món

Encara que les paraules mai siguin allò a que fan referència, encara que no siguin capaces de contenir allò real, no s'ha de pensar que són una estructura artificiosa per a tractar el món, i que bé podrien ser diferents. Tot i que no puguin captar la realitat dinàmica i fluida es tracta d'un sistema edificat sobre les coses, construït en base al món i sempre en relació amb aquest. Segueix sent el lloc on la realitat es manifesta i s'expressa. No és el món però tampoc

és un mitjà hermètic i críptic a partir del qual no es pugui arribar a una certa veritat sobre les coses. És un medi que no és allò en el que es recolza però segueix estant articulat en base aquest. La paraula és un anar i venir constant entre la ment i el món, construeix una relació recíproca entre subjecte i objecte en la que les dues parts es modifiquen l'una a l'altra (correlació). D'alguna manera la paraula també és la noció comuna de la que parlava Spinoza, no és la barreja o simplement el contacte entre dues coses, sinó una tercera cosa sorgida de les dues.

«Todo está adentro porque, para poder pensar lo que sea que pensemos, hay que 'poder tener conciencia de ello', hay que poder decirlo, y entonces estamos encerrados en el lenguaje o en una conciencia, sin poder salir de allí. En este sentido no tienen exterior. Pero, en otro sentido, están completamente vueltos hacia el exterior, son la ventana misma del mundo: porque tener conciencia es siempre tener conciencia de algo, hablar es necesariamente hablar de algo. Tener conciencia del árbol es tener conciencia del árbol mismo, y no de una idea de árbol, hablar del árbol no es decir una palabra, sino hablar de la cosa, a pesar de que conciencia y lenguaje solo encierran el mundo en sí mismos porque, a la inversa, están por completo en él. Estamos en la conciencia o el lenguaje como en una jaula transparente. Todo está afuera, pero es imposible salir» (Meillasoux, 2021, p.31).

No vull fer servir les coses, vull conviure amb elles. Vull deixar que les coses siguin i ser jo amb elles. Fer sorgir una noció comuna de la relació amb les coses treballant amb el fet d'anar i venir entre el món i nosaltres. No cristal·litzar les coses sinó acostar-me a la seva condició dinàmica i continua. La intenció és relacionar-me amb el món d'una manera propera a la d'abans de la formació llenguatge, lligada a l'experiència.

B i jo

Moltes vegades quan sortim a passejar amb B intento que ell triï per on vol anar, deixant-lo anar davant per a què em guiï en lloc de ser jo qui el guia a ell. Sovint olora alguna cosa i segueix camins olfactius que ens porten, però a vegades es queda gairebé quiet i camina a poc a poc com si no sabés on anar mentre jo el segueixo per darrere amb cura per intentar no condicionar l'elecció del camí. Encara que jo intenti anar a poc a poc per a no afectar en la seva decisió, el fet d'acostar-me fa que noti que continuo endavant i produeix que ell també continuï avançant en la mateixa direcció. A vegades no sé si soc jo el que m'estic deixant portar o és ell.

Em pregunto si passa una cosa semblant amb el llenguatge, en la relació entre el món i les paraules. El llenguatge sempre va darrere de la realitat, intentant representar-la per a entendre-la. Però a vegades penso que igual que jo influeixo sobre les decisions que pren B a l'hora d'anar cap a un cantó o cap a un altre, les paraules també condicionen la manera com concebem el món i les nostres idees al voltant de la realitat.

«La conciencia y el lenguaje son en efecto objetos únicos, porque “hacen mundo”» (Meillasoux, 2021, p.31).

Món crea
llenguatge -
llenguatge
crea món

Existeix una relació dialèctica entre el llenguatge i el món: el món crea el llenguatge, però el llenguatge també crea el món. La paraula és el mecanisme que tenim per a conèixer allò que ens envolta i, per tant, la realitat que coneixem és articulada a través d'aquesta. (No es pot parlar d'allò que no es pot anomenar)

«No se trata de que los hombres estuvieran en posesión de todos los signos posibles, sino de que sólo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya conocidos. El signo no espera silenciosamente la venida de quien puede reconocerlo: nunca se constituye sino por un acto de conocimiento» (Focault, 2010, p.65).

D'aquesta manera parlar del llenguatge i intentar comprendre la manera com funciona ens fa adonar que el llenguatge no només ens acostia a les coses i ens permet conèixer-les, sinó també ens parla sobre ell mateix i, per tant, sobre nosaltres, sobre la manera com ens relacionem amb el món i com el coneixem.

«Y, sin embargo, una mirada que no estuviera armada podría muy bien acercar algunas figuras semejantes y distinguir otras por razón de tal o cual diferencia: de hecho, no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo. Un "sistema de los elementos" —una definición de los segmentos sobre los cuales podrán aparecer las semejanzas y las diferencias, los tipos de variación que podrán afectar tales segmentos, en fin, el umbral por encima del cual habrá diferencia y por debajo del cual habrá similitud— es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo. El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje; y sólo en las casillas blancas de esta tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado» (Focault, 2010, p.5).



Una potència continguda

Quan veig arranjaments d'aquest tipus (el de la imatge següent), conjunts de superfícies i materials sobreposats i acumulats, penso en l'espai contingut, en el que podrien ocupar i les possibilitats del seu desplegament. El que m'interessa és aquesta força reprimida més que el seu desplegament real, m'interessa la seva possibilitat, que es podria donar a través de multitud de formes diferents. M'agrada la idea d'una força més gran que, encara que no sigui evident i tan sols la intuïm, és allà continguda. M'agrada pensar en la idea d'una potència (del verb poder) condensada, acumulada en un conjunt de materials, que en qualsevol moment podria desplegar-se. Com les partícules d'un gas contingudes en un recipient, que en obrir-lo s'expandeixen per a ocupar tot l'espai disponible a la sala. M'agrada pensar el fet de poder retenir una força molt més gran que nosaltres, d'alguna manera continguda en els quadres i les peces o en el conjunt de materials acumulats. La condensació d'una potència que és capaç d'omplir l'espai, però que mai arriba a fer-ho, sense necessitat que arribi a fer-ho.

A l'estudi una de les qüestions que m'interessen és l'espai, l'espai entre jo i les coses i l'espai entre elles, fonamentalment l'espai com a lloc de contingència en el que les coses poden passar. Treballant a partir d'això els materials i les superfícies s'acumulen recolzats a les parets per a deixar espai al centre de l'estudi. S'obren les possibilitats, a l'espai al mig en forma de buit per a ser omplert i al perímetre entre les coses en forma de la potencialitat del seu desplegament. Però, de la mateixa manera que em passa quan trobo una d'aquestes estructures materials al carrer, m'interessa la contingència de la seva obertura més que aquesta en una forma concreta entre les moltes que podria adoptar. Així doncs, la possibilitat existeix en l'agrupament i la concentració dels materials, sempre que el desplegament no s'arribi a produir.

Raum 19 (1968) de Imi Knoebel crec que és un bon exemple per a parlar de la qüestió de l'aplegament i desplegament de les superfícies, així com per a posar sobre la taula la dialèctica entre presentació i representació. En aquesta peça es veuen el que podrien ser una sèrie de superfícies i estructures, tots del mateix color i material, condensats en poc espai com ho podríem trobar a l'estudi. A part de ser una peça que m'atrau formalment, m'interessa perquè segons el lloc on ha sigut exposada ha pres formes diferents (segons l'espai disponible) combinant-se i recombinant-se, obrint-se i explorant les seves possibilitats.

Clinica Dental
Tel. 93 723 59 89

Clinica Dental
Tel. 93 723 59 89

ALARMA
TSA
938 071 691

Clinica Dental
SERVICIOS QUE OFERTAMOS:
- Ortodoncia
- Endodoncia
- Periodoncia
- Cirugía Bucal
- Radiología
- Pedagogía
- Prótesis Fija y Removible
- Rehabilitación Bucal
- Mantenimiento y Limpieza
- Tratamiento de la Sensibilidad
Tel. 93 723 59 89







Jon Mikel Euba, *Animales que aguantan el peso de cargas misteriosas en entornos creados por fuerzas en oposición*, 2023.
Centro de Arte Dos de Mayo.



Sobre la
relació entre
peces

Un dia E va venir a veure'm a l'estudi, parlant sobre el treball vaig acabar explicant-li que sempre havia cregut que quan una peça només funciona en conjunt, en relació amb altres, i no funciona sola, no és una peça realment bona. Que hi pot haver coses interessants, però si no és capaç de sostenir-se per ella mateixa en el fons no funciona. E va respondre dient que creia que a vegades hi havia peces que servien com a ponts per a donar consistència al conjunt d'una exposició, que no necessàriament totes les obres havien de ser igual de bones o havien de tenir la capacitat de generar una cosa interessant a l'espai independentment de la resta. Em va fer pensar que potser la meua opinió era molt reduccionista i que no tenia en compte la complexitat i particularitat de les relacions que s'estableixen a l'espai un cop disposades les coses. Em va fer adonar que, si penso en l'espai expositiu com una part fonamental de la construcció d'una exposició, no té sentit creure que totes les peces han de tenir prou força per a funcionar per si soles, ja que el fet de pensar en l'espai vol dir pensar en la relació entre les coses i no només en aquestes com a entitats independents.

La pintura
a l'espai

Un temps més tard vaig estar a l'exposició de Soledad Sevilla *Ritmos, tramas, variables* al Reina Sofia. A la majoria de les sales les peces estaven disposades en forma de conjunts o sèries, i em va tornar al cap allò que parlava amb E. Hi havia molts quadres a l'exposició que si els hagués vist sols segurament no m'haurien cridat gaire l'atenció, però el fet de veure'ls agrupats en diàleg els uns amb els altres feia que l'experiència a la sala fos molt diferent. Em vaig adonar que es generava una cosa a l'espai, en la relació entre les peces, que anava més enllà de la individualitat de cada quadre i que feia que la pintura s'expandís per tota la sala.

Sempre m'ha semblat imprescindible entendre l'espai i pensar-lo a l'hora de presentar qualsevol peça, però veient l'exposició de Soledad Sevilla em va semblar molt evident la necessitat d'entendre la sala com una experiència i la pintura com una cosa que té lloc a l'espai, que va més enllà dels límits dels quadres i les superfícies. Crec que és la manera més coherent de presentar el treball, ja que les relacions a l'espai entre les pintures i els materials a l'estudi són qüestions fonamentals amb les quals treballa. Interessant-me per la relació amb/entre les coses i entenent el que envolta la pràctica pictòrica com a parts d'aquesta també.





De l'estudi
a la sala

Com a conclusió de la producció del TFG se'm demana la presentació pública del treball. En primer lloc, es dona a la sala a partir de la disposició dels materials generats (els que es creguin pertinents) per tal de concloure el treball de la manera que normalment s'entén l'última fase que conforma la producció artística, la mostra. I, en segon lloc, a partir d'una defensa oral del que s'ha exposat, del document produït i del text (que sovint ja s'entén com la defensa del treball material) a través de la paraula.

La definició d'una forma expositiva que mostri i resumeixi el treball comporta el fet d'extreure el treball del seu lloc de producció, l'estudi, on les condicions contextuais han determinat la concepció i la impressió que es té d'aquest, per a traslladar-lo a un espai de condicions diferents. Per a mi aquest pas implica el fet de pensar en les característiques del nou espai de la mateixa manera que durant el procés s'ha pensat i s'ha tingut en compte l'estudi on les peces han nascut. D'aquesta manera, entenc el trasllat del material de l'estudi a la sala expositiva com a part també del procés de producció, l'última si es vol, però igualment inscrita dins del seu desenvolupament. La intenció és fer de l'espai expositiu un lloc de producció i no de representació.

De forma semblant a la manera com Jon Mikel Euba enfocava l'exposició *Animales que aguantan el peso de cargas misteriosas en entornos creados por fuerzas en oposición* m'agradaria plantejar la mostra. La intenció d'Euba era la de construir una exposició en relació amb l'espai i amb el seu propi desenvolupament: el transport, la relacionalitat i negociació de les decisions, el muntatge... El resultat va ser la disposició a la sala de les peces pensades en relació amb l'espai, el plantejament de peces potencials amb les quals s'indicaven possibles intervencions a l'arquitectura, i l'acumulació del conjunt de materials que havien participat en la producció de la mostra així com en el seu transport i muntatge. Conformant una exposició que tractava la seva mateixa condició d'exposició en relació amb l'espai i els cossos del públic.

A l'estudi l'espai ha sigut un element fonamental a tenir en compte, tant pel que fa a la meua interacció amb les superfícies i materials, com a escala relacional entre les peces. Treballar al voltant de la relació (o la correlació) torna imprescindible el fet de pensar en l'espai expositiu com a lloc de trobada entre l'espectador i el treball. A l'estudi les peces s'han produït a la vegada de manera contínua (si més no en algun moment totes han compartit espai), sense un ordre determinat, en contacte constant entre elles i amb els materials, i en relació amb l'espai. Si el treball vol tractar el seu procés mateix, la seva exposició s'ha de pensar a partir del fet d'exposar-lo.

El fet de presentar el treball a la sala vol dir configurar-lo d'una manera determinada, fixar-lo en una forma concreta, i en conseqüència refusar la resta de formes possibles. D'alguna manera això comporta la cristal·lització del treball i les coses per a produir una imatge fixa, obviant la naturalesa

dinàmica i fluida del procés. Em veig evocat a seleccionar d'entre tot el conjunt de peces i materials produïts els adients (ja que el volum de treball és considerable i l'espai disponible és limitat) per a fixar una forma en la que disposar les coses a l'espai. Davant d'aquesta situació, crec que el més coherent amb les meves idees és portar tot el material generat, que ha habitat l'estudi i ha participat del desenvolupament del projecte a l'espai, amb la intenció de, un cop allà, treballar amb tot el conjunt i veure què passa.

«Esto desplaza la noción de escultura tradicional, que tiene un hábito conmemorativo: una necesidad de levantar un objeto de memoria o de albergar el vacío de su ausencia. Ese impulso deíctico, ese señalar, es sustituido por una forma transitiva: la autonomía se vuelve negociación, relacionalidad; la conmemoración depuesta abre paso a la formación» (Manuel Segade a Jon Mikel Euba, 2024, p.265).

Igual que a l'estudi, m'agradaria que a l'espai expositiu les coses no fossin d'una sola manera, m'agradaria fer de la sala un espai de contingència dinàmic on no hi ha res segur i tot pot produir-se.

«Hay, efectivamente, una estructura en obra en las imágenes dialécticas, pero que no produce formas bien formadas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones y, por lo tanto, efectos de perpetuas deformaciones. En el nivel del sentido, produce ambigüedad –"la ambigüedad es la imagen visible de la dialéctica", escribía Benjamin–, que no se concibe aquí como un estado simplemente mal determinado, sino como una verdadera ritmicidad del choque» (Didi-Huberman, 2021, p.114).

«el pensamiento dialéctico ya no procurará reproducir el pasado, representarlo: lo producirá de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados» (Didi-Huberman, 2021, p.117).

M'imagino una exposició a partir de tots els quadres, superfícies i materials de l'estudi pensada per a ocupar tot l'espai a la sala. Una exposició potencial, o moltes, amb la capacitat d'estendre's a l'espai. Vull transformar la sala en un espai de contingència on tot pot, o no, passar. Vull intentar no definir la forma, no escollir una concreta, i obrir a l'espai a la possibilitat més que quedar-me amb una sola. Recopilar, ajuntar i condensar totes les superfícies i materials, contenir-los a la sala pensant en la contingència d'expandir-los a l'espai, treballant a partir de la idea d'una exposició potencial més que pensar en una exposició concreta. D'aquesta manera el que ensenyi i el com ho faci es definirà un cop traslladats els materials de l'estudi a l'espai expositiu, veient què passa amb ells allà i amb l'espai mateix, treballant a partir de les relacions sorgides, de les correlacions entre el treball, nosaltres i l'espai.

Serà un cop allà on vegi que pot sortir d'aquestes idees. Puc pensar en el treball com una estructura de contenció que acumula possibilitats, però no preveure que passarà a dins. Els marges estan definits, però tot està per fer.

«La performance potencial conecta la sala de exposiciones con el estudio como el lugar por excelencia donde el cuerpo propio sirve de medida. Pero también es en el estudio donde la economía técnica de las piezas se da como un compartir y el montaje ha sido también un taller entendido como forma de problematizar, de dejar que se oigan otras voces, de negociar decisiones, de demostrar la apertura de posibilidades y el estado no definitivo de la forma que adopte la exposición final. Para que el espacio expositivo sea productivo hay que sembrar el espacio de duda, hay que crear un tiempo de espera que es en sí mismo una forma de legibilidad» (Manuel Segade a Jon Mikel Euba, 2024, p.264).

El dispositiu

Donat aquest plantejament em sembla pertinent fer servir la paraula *dispositiu*, proposada per Foucault i desenvolupada per Giorgio Agamben, per a parlar de l'articulació de la mostra a la sala. Foucault va fer servir dispositiu per a referir-se al conjunt d'elements (fets, normes, estructures...) que organitzen el poder i el saber en resposta a un determinat moment històric i amb una intenció concreta. Giorgio Agamben rescata aquesta idea per a donar-li un significat més ampli fent-lo servir per a referir-se a qualsevol cosa que té la funció d'articular el comportament i la relació amb/entre els éssers vius, fent del terme una cosa que abasta la nostra relació amb el món d'una manera molt més oberta. Podem entendre d'aquesta manera des de les tecnologies que sostenen el món actual fins al mateix llenguatge que ens relaciona, així doncs el dispositiu és qualsevol element que media la nostra relació amb el món i les coses.

«llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y –por qué no– el lenguaje mismo que, quizás, es el más antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de años atrás –probablemente sin darse cuenta de las consecuencias a las que se enfrentaba– un primate tuvo la inconciencia de hacerse capturar» (Agamben, 2014, p.18).

M'interessa la noció de dispositiu com una cosa oberta creada o sorgida per a organitzar diferents agents i les relacions entre ells. M'interessa la manera com Agamben fa servir el terme no només per a parlar de coses concretes enteses com a dispositius en si mateixes, sinó per a parlar també de les

relacions que d'aquestes se'n deriven. D'acord amb la impossibilitat de pensar una cosa deslligada de la manera en què ens relacionem amb aquesta.

«Los dispositivos, de hecho, son aquello que ocupa el lugar de los universales en la estrategia foucaultiana: no sólo tal o cual medida de policía, tal o cual tecnología de poder y tampoco una generalidad obtenida por abstracción: más bien, como decía en la entrevista de 1977, “la red (le réseau) que se establece entre estos elementos”» (Agamben, 2014, p.12).

Agamben defineix el dispositiu com a tot allò que té la capacitat de convertir-nos en subjectes, com a eines per a subjectivar-nos. Hem d'entendre aquests processos de subjectivació com a la materialització de les relacions de poder establertes a través de regles i institucions, com a la manera com es relacionen els éssers vius amb el context històric a través dels dispositius. (La veritat és que no m'agrada parlar de relacions de poder en la pràctica, ja que sempre he intentat treballar a partir de l'obertura de les coses i de posar-me al mateix nivell que aquestes. Tot i això, crec que és ingenu creure que no s'estableixen relacions de potència entre les coses, tant a l'estudi com a l'espai expositiu.) Així doncs, Agamben proposa el dispositiu com la manera en què s'articulen les relacions entre els individus. M'agradaria anar una mica més enllà i entendre el dispositiu no només com a allò que media entre subjectes, sinó també com a la manera com es relacionen entre elles les diferents coses o objectes, dotant d'aquesta noció a les coses mateixes i a l'espai expositiu.

Per altra banda, la noció de dispositiu té molt a veure amb la pràctica que desenvolupo, en el sentit que aquesta tota l'estona gira al voltant de la voluntat de l'organització del fet contingent, orgànic o caòtic. Entenent la pintura com una estructura de contenció que intenta retenir el procés que té lloc a l'espai i, per tant, que, de manera semblant al llenguatge, té la intenció d'estructurar la manera com ens relacionem amb el món, amb els materials i amb allò que ens envolta.

«A través de los dispositivos, el hombre trata de hacer girar en el vacío los comportamientos animales que se separaron de él y así gozar de lo Abierto como tal, del ente en cuanto ente. En la raíz de todo dispositivo, entonces, está un deseo muy humano de felicidad y la captura y la subjetivación de este deseo en una esfera separada constituye la potencia específica del dispositivo» (Agamben, 2014, p.20-21).

Em sento còmode parlant de dispositiu com a manera d'organitzar els elements i peces a l'espai. Vull posar èmfasi en aquesta idea com a forma d'entendre la presentació de les coses basada en la relació, o correlació, entre subjecte i objectes. També m'interessa per l'obertura que genera, per a poder referir-me a la situació de les coses a l'espai expositiu com una cosa amb la

capacitat de fer sorgir possibilitats, de generar espais de contingència en els quals treballar.

«Como escribía el filósofo Gilles Deleuze, el arte no tiene un problema de sentido, sino un problema de uso. En la acumulación de potencialidades está lo estructural, lo que el arte hace que no hacen otras disciplinas o tecnologías de la cultura: sostener contradicciones entre formas no verbales para salvaguardar la complejidad del mundo... o postergar las soluciones y los impulsos de conclusión a favor de una producción incesante pero de materialidad mínima, de una realidad ajustada» (Manuel Segade a Jon Mikel Euba, 2024, p.265).









Bibliografia i
referències

- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo.
- Antonioni, M. (1970). *Zabriskie Point*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Bergson, H. (1896). *Materia y memoria*. Cactus.
- Deleuze, G. (1981). *Pintura: el concepto de diagrama*. Cactus.
- Deleuze, G i Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial.
- Euba, JM. (2024). *Animales que aguantan el peso de cargas misteriosas en entornos creados por fuerzas en oposición*. Centro de Arte Dos de Mayo.
- Focault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Knoebel, I. (1968). *Raum 19*. Dia Art Foundation.
- Krauss, R. (1979). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- Manubens, A. (2020). *Paratext #46*. (12 de març de 2025). Hangar.
<https://hangar.org/ca/blocs/bloc-paratext/paratext49annamanubens/>
- Meillasoux, Q. (2006). *Después de la finitud*. Caja Negra.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Mínima Trotta.
- Perec, G. (1974). *Especies de espacios*. Montesinos
- Support-Surface. (27 de febrer de 2025). Wikipedia.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Supports-surfaces>





