

/canviar la llengua amb què penso/

Mariam Kvirikashvili







Canviar la llengua amb què penso

Mariam Kvirikashvili
Canviar la llengua amb què penso

Treball de fi de grau_Belles Arts
Tutoritzat per Àlex Nogué

Departament d'Arts Visuals i Disseny; Pintura P3
Àmbit de Produccions Intermèdia
Facultat de Belles Arts

niub_16313006
2015-2016



Resum / Abstract	07
01_Introducció a la pràctica artística	09
/mirada o deixar fer: la rajola i el riu	13
/per què canviar la llengua en què penso	15
/treballs anteriors	
· <i>vam construir una casa mentre dormíem</i>	15
· <i>pràctiques per a la pertinença</i>	21
02_Relats sobre la rebuda	27
/el meu retorn i la llengua	31
/el vi i els forats a terra	33
/la casa que ja no hi és ens va rebre	35
/les pedres	37
/l'ametlla	39
/vam dinar a la casa que li sortia fum de la xemeneia	41
03_Referències	43
/desplaçats com a condició: Jonas Mekas i Adam Zagajewski	47
/l'espera com a rebuda: <i>l'hamaca paraguaiana</i> i la mare	49
/receptacles i muntanyes: Wolfgang Laib	51
/el poeta que comprava paraules: <i>l'eternitat i un dia</i>	53
/a on tornar; la casa	55
04_Obra realitzada	57
/descripció de les peces	61
/la cabuda en l'espai expositiu	69
Referències bibliogràfiques	71
Epíleg	73

1952

Nada más partir,



empezamos a volver a casa,



y todavía estamos
volviendo a casa.

Pàgina anterior: Fotogrames de *Reminiscències d'un viatge a Lituània*, Jonas Mekas, 1972

Pàgina següent: Detall de la casa del poble, 35mm, color

Resum

Fa uns mesos vaig tornar de Torí. Com que viatjava amb els meus amics més propers, en tornar no vaig sentir la rebuda, i plantejo si es tractava de retorn, o bé simplement d'arribada. Aquesta qüestió és la que m'ocupa en aquest treball: pensar el retorn sense la rebuda, si això és possible. O pensar la rebuda deslligada del retorn. Per parlar de retorn, formulo canviar la llengua en què penso, com a forma de retorn: el retorn a la llengua i el retorn físic

Paraules clau: Retorn, rebuda, llengua, espera, casa, receptacle, terra, viatge

Abstract

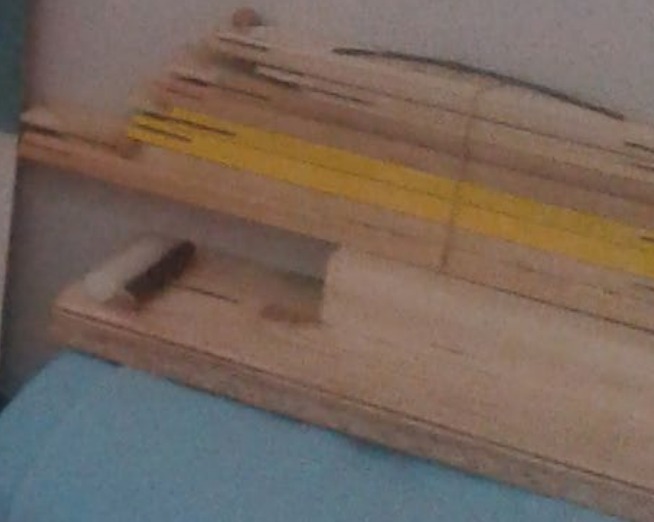
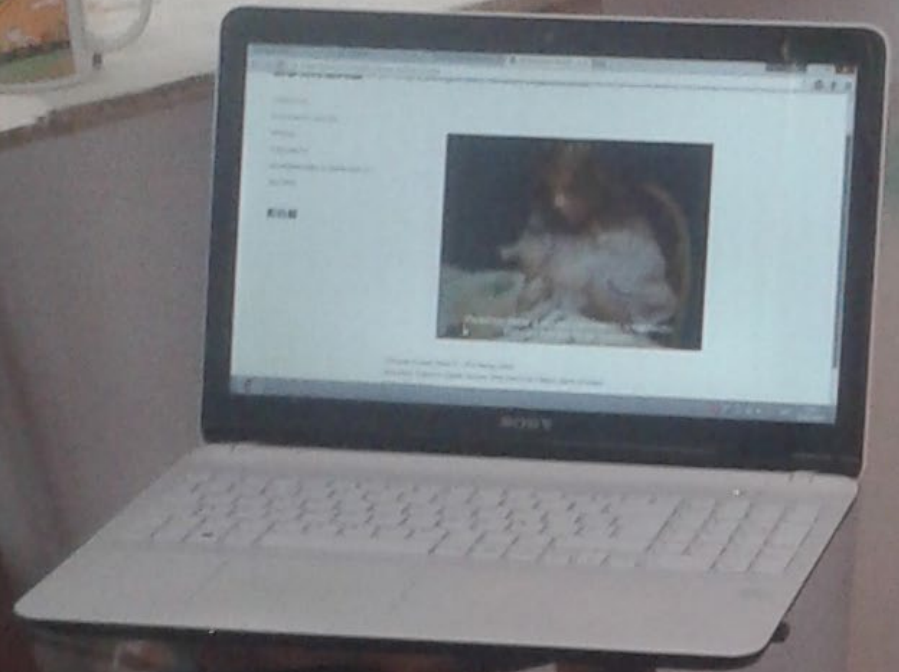
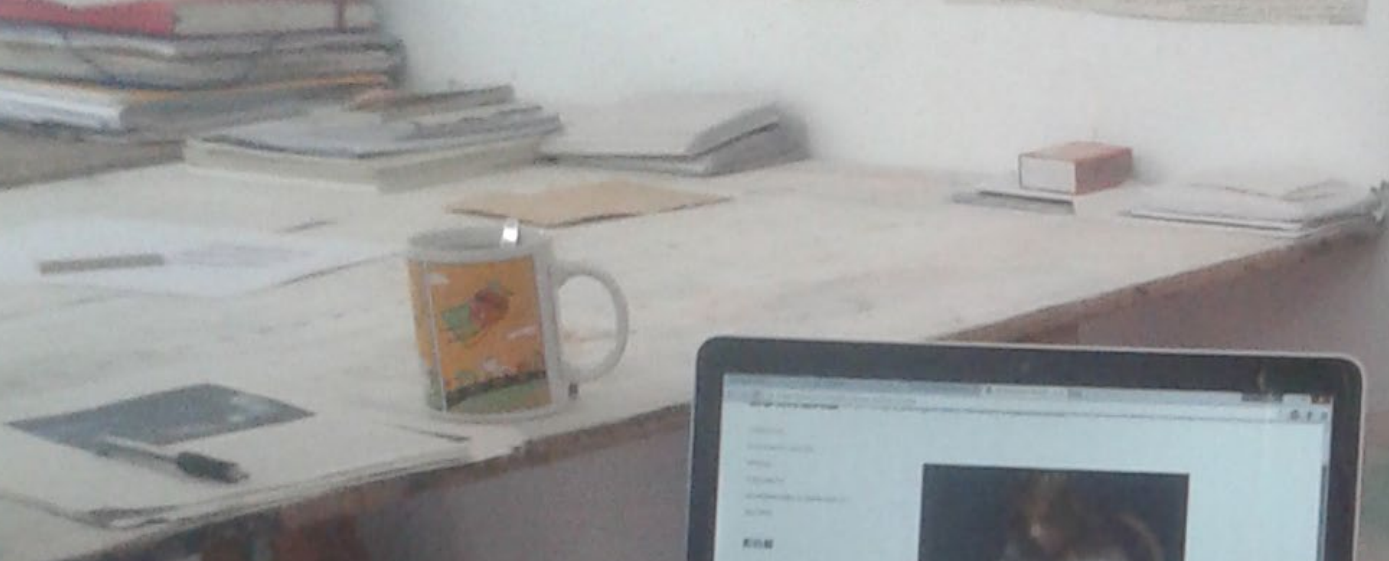
A few months ago, I came back from Turin. As I was travelling with my closest friends, when I arrived in Barcelona I did not feel a sense of welcome. I wonder if I was returning or just simply arriving. This is the subject of my dissertation: to consider return without a welcome, if at all possible. Or to think of a welcome not linked to a return. To talk about return I propose to change the language of my thinking, as a way of return: the return to a language and the physical return.

Keyword: Return, reception, language, wait, house, receptacle, soil, journey

რეზიუმე

რამდენიმე თვეა რომ ტურინიდან დაბრუნდი. ჩემ უახლოესი მეგობრებთან რომ მგე საფრთხი, დაბრუნებისას ვერ ვიგრძენი მიღება. ვფიქროფ თუ დაბრუნება იყო ან უბრალოთ ჩამოსვლა. ეს დისერტაცია იქნება დაბრუნებაზე, მიღებაზე და, თუ შეიძლება, მიღების გარეშე დაბრუნებაზე და, დაბრუნების გარეშე მიღებაზე. ამისთვის მინდა ჩემი ფიქრის ენა შევცვალო როგორც დაბრუნება, რომ მერე ფიზიკურ დაბრუნებაზე ვილაპარაკო.

საკვანძო სიტყვები: დაბრუნება, მიღება, ენა, ლოდინი, სახლი, საცავი, მოგზაურობა



/la mirada o deixar fer: la rajola i el riu

La meva pràctica artística se situa en el camp de la recerca pràctica i subjectiva mitjançant la identificació de fenòmens o formes de fer en les pràctiques del meu entorn —tant l'entorn llunyà de la Geòrgia on vaig néixer, com l'entorn proper d'on visc—. Aquestes observacions a partir de què treballa sovint són un plantejament al voltant de la relació entre subjecte i espai, i les formes d'habitar aquest espai. En aquesta relació m'interessa la pertinença i la incorporació.

Un component que m'agrada deixar actuar en la meva pràctica és la mirada, o deixar que les peces es facin a elles mateixes a partir d'aquesta. Penso que l'artista treballa sobre allò que troba oportú, interessant o necessari en cada moment, tal com passa amb moltes altres formes de creació. Trobo que en aquest procés és important la mirada. Descric el meu procés com el de deixar que la mirada —condicionada, és clar, pel que m'ocupa— observi i identifiqui pràctiques, formes o plantejaments que poden ser interessants per a pensar allò que he formulat inicialment. Per a pensar-ho públicament, ja menys condicionada per la formulació inicial.

La setmana passada quan sortia del taller de ceràmica vaig trobar una rajola dins un sac d'escombraries d'obra. Feia dies que pensava en rajoles; que volia aprendre a fer-ne, amb ceràmica. Havia estat buscant el procediment per fer-ne. Per aquesta raó que entenc, i segurament per moltes més que no entenc o no contemplo, incloc aquesta rajola en l'obra realitzada per aquest treball.

Pensi en la seqüència del casament a 'El pas suspès de la cigonya', aquella en què l'home es troba a la riba albanesa d'un riu i la dona en l'altra riba, que pertany a Grècia. Com que el cura que oficia el matrimoni no pot ser escoltat a ambdós marges del riu, ho fa tot en silenci i per gestos. Un any abans de rodar aquesta pel·lícula vaig estar per primera vegada a Nova York. La meva dona hi havia viscut i em va fer de guia per la ciutat. Un dia vam agafar un autobús per anar de Broadway al Bronx passant per Harlem. En un moment en què l'autobús va fer una parada, vaig treure el cap per la finestreta i vaig veure un noi negre recolzat sobre un mur a la vorera. A l'altra vorera del carrer hi havia un altre noi negre recolzat també a un mur. Es van mirar, un d'ells es va apropar a l'extrem de la vorera i va assajar un pas de ball. L'altre li va contestar amb un moviment similar, com donant-li a entendre que coneixia les claus del seu ball. Hi havia comunicació. Aquest va ser l'origen de la seqüència del matrimoni al riu, amb el nuvi a un costat del riu i la núvia a l'altre. Diuen que és atzar però no és cert: és la mirada. (Chessa i Angelopoulos, 2008:7)

/ per què canviar la llengua amb què penso

Fa un parell de setmanes vaig tornar de Torí. Com que viatjava amb els meus amics més propers, en tornar no vaig sentir la rebuda —perquè ningú m'esperava a l'arribada i m'havia de separar dels meus companys de viatge—. Plantejo, així, si es tractava de retorn, o bé simplement d'arribada. Aquesta qüestió és la que m'ocupa en aquest treball: pensar el retorn sense la rebuda, si això és possible. O pensar la rebuda deslligada del retorn, la rebuda en el desconegut. Per parlar de retorn en aquest treball, formulo, des de la narració subjectiva, canviar la llengua amb què penso, com a forma de retorn: el retorn a la llengua i el retorn físic.

La metodologia i la forma de treball i d'exposició d'aquest projecte és un comú amb l'últim treball realitzat: Vam construir una casa mentre dormíem. Així com ho és la voluntat de desvinculació d'elements, gairebé indeslligables, de l'objecte de pensament. Si aquesta vegada penso el retorn sense rebuda, a Vam construir una casa mentre dormíem contemplava la llum com a habitacle amb una voluntat de deslligar-la de la seva càrrega simbòlica, o part d'ella.

No abordo el tema des d'allò particular i concret sinó amb una voluntat d'abstracció. Si bé és cert que canviar la llengua en que penso esdevé la meva proposta de retorn particular, també es tracta d'una formulació que vol abastar el canvi de l'enteniment o el canvi de la mirada més enllà de la llengua. Per altra banda, no voldria desenvolupar amb profunditat el plantejament del treball per a no conduir al pensament únic.

/Treballs anteriors

Vam construir una casa mentre dormíem és un treball que pren com a punt de partida un seguit d'observacions entorn la llum i l'espelma al viatge a Geòrgia de l'últim estiu. D'aquest element m'interessa el gest gairebé ritual d'encendre-la i el temps d'espera per pensar allò que no és, tan en el sentit purament d'impossibilitat física en condicions de manca de llum —la foscor— com en un sentit espiritual o mortuori. La llum com a forma de creure en allò que no és visible i com a element per a ser protegit. Entorn a la protecció, el gest de les petites construccions que es fan al voltant d'una espelma perquè el vent no l'apagui, que sovint recorden a petits habitacles, de la mateixa forma que la llum i la calor del foc fan d'habitable a la foscor. Contemplo, així, la llum com a habitacle, desvinculant-la de la figura de l'espelma. I el gest de romandre al voltant d'aquesta llum —mentre és—, una forma d'habitar-la.

ს [s] სანთელი
ბ [b] ბუნარი
გ [g] გარდა
დ [d] დარბაზი
ე [e]
ვ [v] ვარაუდი
ზ [z] ზღაპრი
თ [t] თანადროს
ი [i] იმედი
კ [k] კანკალი
ლ [l] ლაპარაკი
მ [m] მანქანა
ნ [n] ნათესავი
ო [o] ოქტომბერი
პ [p] პანდომა
ჟ [j] ჯანდასა
რ [r] რეპორტი
ს [s] სანთელი
ც [c]

ყ [q] ყველა
ფ [f] ფორთოხი
ქ [k'] ქართული
ც [c] ციხე
ძ [d'] ძეგლი
წ [ts] წყვილი
ჭ [dz] ჭიქა
ხ [x] ხაზი
ც [ts'] ცხელი
ძ [dz'] ძეგლი
წ [ts'] წყვილი
ჭ [dz'] ჭიქა
ხ [x] ხაზი
ც [ts'] ცხელი
ძ [dz'] ძეგლი
წ [ts'] წყვილი
ჭ [dz'] ჭიქა
ხ [x] ხაზი

ფ-ჯ (?)





Vam construir una casa mentre dormíem, 2015-2016
Instal·lació: pedra i fotografia analògica 35mm (impressió de 7.5x10cm)/
ferro, encenedor i goma elàstica/
fusta, cera d'abelles, ametlla, 4 espelmes de cera i
fotografia analògica 35mm (impressió de 10x15cm)

Pràctiques per a la pertinença parteix del lloc propi perdut -a partir de la renúncia a l'ideal del lloc propi-, que esdevé en una mena d'estat d'intempèrie. A partir d'aquest estat plantejo la relació entre subjecte i lloc, així com el paper que tenen la pertinença i la cabuda en aquesta relació. A *Pràctiques per a la pertinença* el material és transformat mitjançant la integració en l'entorn. Aquesta transformació segueix un procés que consisteix en la recollida de terra d'un lloc concret triat segons les condicions físiques que presenta. Seguidament la terra és desplaçada fins al taller, on realitzo el receptacle semiesfèric i, finalment, és retornada de nou a l'entorn natural (lloc diferent del de la recollida). La terra que agafo d'aquest nou lloc per a donar cabuda al receptacle serveix com a iniciadora del procés altre cop. La peça construïda acaba desapareixent en l'entorn per mitjà de la incorporació.



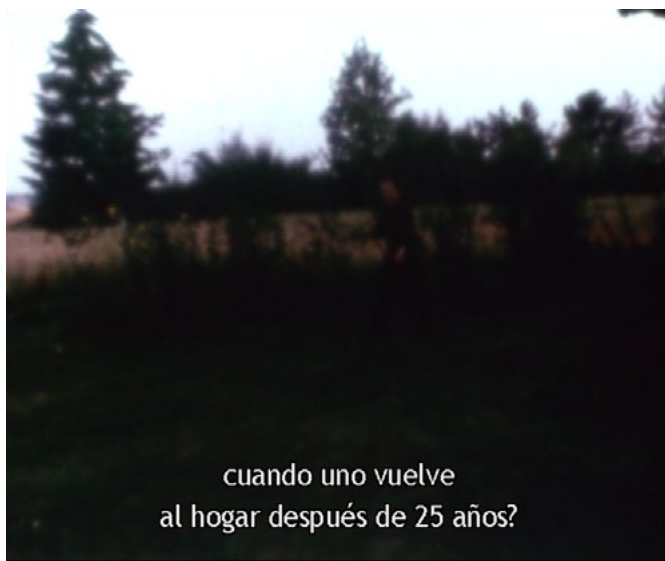


Pràctiques per a la pertinença, 2014
Fotografies analògiques, 35 mm, color





Así que, ¿qué se hace



cuando uno vuelve
al hogar después de 25 años?

Fotogrames de *Reminiscències d'un viatge a Lituània*, Jonas Mekas, 1972

/ el meu retorn i la llengua

Aquest estiu vaig volar a Geòrgia, i m'hi vaig quedar un mes. Feia set anys que no hi anava i havia abandonat la meua llengua materna -m'agrada pensar que de forma involuntària-. Així que quan anava a prendre un cafè i intercanviava unes paraules amb el cambrer, aquest em preguntava d'on era, per la meua forma de parlar. Jo li deia que era d'allà però que no hi vivia. Així, tothom es fixava en la meua forma de parlar, fos positivament o negativament. Però jo mai m'ho prenia massa bé, perquè sentia que era la meua responsabilitat no oblidar-la i d'alguna forma estava sent injusta per no intentar recordar una llengua que tan pocs coneixen. No havia desaprès a parlar, i encara menys a escoltar i entendre, però sí a escriure, les grafies. Així que mentre estava allà em fixava en cartells, pancartes, qualsevol cosa escrita, i a poc a poc, amb l'ajuda de les grafies que recordava deduïa les que ja no recordava, i les anotava. Quan vaig arribar a Barcelona de nou, de forma també discreta, vaig voler recordar i practicar la llengua, totes les paraules que havia oblidat per no utilitzar-les. Em vaig proposar canviar la llengua en què pensava, que després de 16 anys vivint a Barcelona havia esdevingut el català. Aquesta formulació responia a dues raons; per una banda tot el que em calia aprendre ja ho sabia, no era res extern a mi ni al meu coneixement, simplement havia quedat inaccessible i oxidat. I per altra banda, i no molt diferent, em semblava ben estrany aprendre-la com si fos una llengua estrangera, amb llibres i material, i sentia vergonya de fer-ho d'aquesta manera.

El treball que presento, però, no pensa la llengua, sinó que aquesta serveix d'excusa per parlar del retorn. La meua voluntat de retornar a la llengua em serveix per pensar el retorn físic, que és el que em preocupa últimament.



L'Ana al jardí de la casa del poble mentre plou, 35mm, color



Qvevri is built as a house, slowly, step by step.



Constucció d'una àmfora i marani (bodega); fotogrames de *Ancient Georgian traditional Qvevri wine-making method*, 2013



Representació d'una àmfora a დიდი მარანი ტყეში [Gran marani al bosc] de Niko Pirosmiani

/ el vi i els forats a terra

A Geòrgia hi tenim un pis a Tbilisi, la capital, i una casa a la regió de Kakheti, la principal zona vinícola. De fet, la meua família tenim vinyes no molt lluny de la casa. Allà és on van créixer el meu pare i les seves quatre germanes. Quan hi vaig estar, aquest estiu, ens hi vam quedar tres o quatre dies al poble, amb la meua tieta, que hi va sovint per cuidar la casa i el jardí.

El vi georgià és conegut pel mètode de preparació en grans àmfores de ceràmica, anomenades *kvevri* /ქვევრი/, d'una capacitat d'entre 400 i 2000 litres -potser més-. La part interior és recoberta per una capa de cera. Tradicionalment aquestes àmfores s'enterren sota terra fins a l'embocadura, que queda coberta amb una tapa. *Marani* /მარანი/ és el celler on reposen les àmfores, la "casa del vi".

/la casa que ja no hi és ens va rebre

Una tarda vam sortir al cementiri a visitar els meus avis. Quan enfosquia vam agafar el cotxe per tornar cap a casa i, de camí, vam parar a un lloc: la casa on havia nascut el meu pare, però ja no hi havia cap casa. A prop n'havien construït una, però on abans hi havia la casa només hi quedava la tapa de fusta, a terra, de les àmfores que s'havien utilitzat per fer vi. El meu pare ens va explicar que aquella resta ens protegia, a la família i a la nostra llar. Tots els georgians ho sabien, i ho respectaven. Per això restava intacte. Hi vam encendre quatre espelmes: una l'Ana, una la Helen, una el meu pare i una jo. La meva mare i la tieta s'havien quedat al cotxe, ja era de nit. I les nits als pobles són negres. Vam quedar-nos allà asseguts fins que les espelmes van consumir-se. No per cap raó mística ni de creença, tot i que hi creïem. Sinó per evitar un incendi. Mentre esperàvem, potser uns deu o quinze minuts, estàvem en silenci i miràvem la llum -és complicat mirar una altra cosa a la nit-. Segurament ningú pensava en res, i en canvi, pensàvem tots el mateix.



/ les pedres

Al cementiri hi vam encendre espelmes, com és costum. Em vaig fixar en les pedres que havia col·locat la meva tieta perquè el vent no les apagués.



/l'ametlla

A la casa del poble hi tenim un jardí gran, amb molts arbres fruiters: figueres, ametllers, nogueres, etc.

Al matí quan m'aixecava anava directa a la figuera a menjar figues. La meva tieta va collir ametlles. I a la tarda vam seure a treure'ls-hi la closca. Ella les trencava amb un martell i l'Ana i jo trèiem el fruit de dins.



A dalt: Figes del meu jardí, 35mm color
A baix: la meva tieta Mariam amb les ametlles, 35mm, color

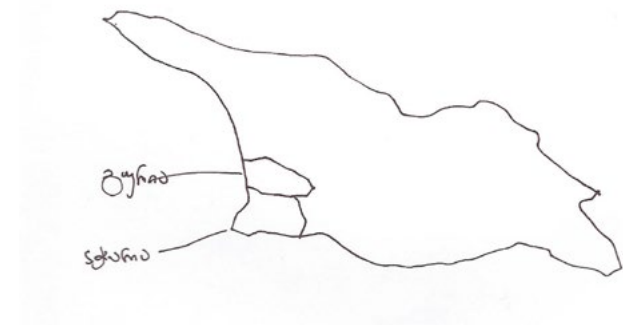


Casa entre Guria i Adjara,
foto de l'Ana

/ vam dinar a la casa que li sortia fum de la xemeneia

El 28 d'agost es celebra *Mariamoba* / მარიამობა/, el dia de Santa Mariam o l'assumpció de la Mare de Déu. A Geòrgia, un país religiós en la seva quotidianitat, *Mariamoba* es celebra com una festivitat major.

L'Ana i jo havíem anat a passar uns dies amb la família de la millor amiga de la meva mare, la Laura. El seu marit, que és restaurador de patrimoni històric, estava treballant en un poble proper al Mar Negre en aquelles dates. I la Laura havia llogat una casa per estar-nos-hi mentre es feia la restauració. Havia triat una casa en un poble que es deia Kvirike, l'havia triat pel cognom de la meva família. Així, vam passar *Mariamoba* amb la Laura i la seva família. Per aquell dia festiu s'havia organitzat una trobada entre la regió de Guria / გურია/ i la regió d'Adjara / აჭარა/ al bell mig d'aquestes dues, amb música i balls folklòrics de totes dues regions. Era en un prat tot verd, tan amunt que podíem tocar els núvols, a uns 2100 m d'altitud, i a ple mes d'agost teníem fred d'hivern. Allà les cases eren triangulars, com una xemeneia de dalt a baix. Com que els georgians són molt hospitalaris, un company de feina del marit de la Laura ens va convidar a dinar a casa d'uns amics. Ens van rebre a la casa que li sortia fum de la xemeneia, van parar la taula i vam seure tots junts a menjar plats plens de mantega i formatge.



Dibuix de Geòrgia i les regions de Guria i Adjara





Fotogrames de *Reminiscències d'un viatge a Lituània*, Jonas Mekas, 1972

/ desplaçats com a condició: Jonas Mekas i Adam Zagajewski

Jonas Mekas explica tot d'anècdotes. Ficcionades, és clar, com tota història narrada i tot record, potser res és tal com ho narra i és només la poesia més fantàstica, però no hi ha res més real que el gust d'aquella aigua tan bona i la felicitat de la mare que rep el seu fill després de 25 anys d'esperar-lo.

Sembla que Jonas Mekas ha perdut alguna cosa, i potser és per això que no vol deixar escapar cap imatge. "Sortir per no tornar no és un engany, però sí una pèrdua" (Esquirol, 2015:42). Penso que la renúncia a la confiança en el país natal com a lloc propi desactiva l'ideal de la ciutat d'origen, que esdevé d'alguna forma en pèrdua. La pèrdua de la pertinença, potser. Tot i que Mekas no abandona l'ideal de la infància a Lituània. "La casa del record, la casa natal està construïda sobre la cripta de la casa onírica" (Bachelard, 2006).

A *Reminiscències d'un viatge a Lituània*, l'any 1972, Jonas Mekas observa els desplaçats:

A algun lloc al final d'Atlantic Avenue, allà, a algun lloc solien fer pícnic. Solia observar-los, als vells immigrants, i als nous. I em semblaven animals tristos i moribunds en un lloc al qual no pertanyien exactament; en un lloc que no reconeixien. Allà estaven, a Atlantic Avenue, però estaven completament a un altre lloc.

Com farà Adam Zagajewski, que també sembla acceptar la condició de desplaçat. "Sigui per on sigui que un talla la vida, sempre la parteix en dues meitats" (Zagajewski, 2006:12). L'èxode va dividir la vida de Zagajewski en dues meitats, la primera consistent en quatre mesos a Lviv; la segona, llargs anys a la 'ciutat pitjor', Gliwice. Aquest desplaçament va obligar a deixar una casa i tota una vida a la 'ciutat pròpia' per a refer-la en una ciutat nova i desconeguda. Aquells que havien arribat a Gliwice amb una edat avançada ja no se sentien amb ànims per a començar de nou. Zagajewski escriu, en observar-los, desplaçats:

Mai vaig pensar que aquelles passejades fossin una lenta agonia. Rondaven pels carrers, contemplant amb aire de sorpresa els maons prussians dels edificis. Estaven abstrets en la seva mort i sorpresos pel lloc on els havia tocat fer-ho. Moririen desconfiats, perquè no coneixien bé aquell poble, aquell aire ni aquella terra. Alguns tenien pressa; altres, al contrari, intentaven deixar la mort per més endavant i així poder donar un cop d'ull al paisatge, conèixer els arbres locals i familiaritzar-se amb la terra (Zagajewski, 2006:25).

Els habitants de la *nova ciutat* caminaven, erraven per familiaritzar-se amb el lloc on havien d'estar. O bé caminaven perquè no tenien lloc, condemnats a ser persones desplaçades sense possibilitat de retorn. Michel de Certeau aborda l'acció de caminar com un gest d'aquell que no té lloc, un "procés indefinit d'estar absent i a la recerca de quelcom propi" (Certeau, 2000:116).



Fotograma de *L'hamaca paraguaiana*, Paz Encina, 2006



Fotogrames de *Reminiscències d'un viatge a Lituània*, Jonas Mekas, 1972

/ l'espera com a rebuda: l'hamaca paraguaia i la mare

L'hamaca paraguaiana, de Paz Encina (2006) és una pel·lícula ambientada a Paraguai, l'any 1935. Una parella gran de pagesos esperen el retorn del fill de la Guerra del Charco. Alhora esperen, també, l'arribada de la pluja. És aquesta espera el motor del relat. La mare, que no creu en el retorn del fill i ha abandonat l'esperança, espera encara així —si és que és possible l'espera sense esperança—. El que a mi m'interessa, però, és la condició de rebuda, de receptor potser. El film transcorre en un pla fix: la parella asseguda a una hamaca a un espai exterior, com si aquesta condició hagués esdevingut la seva identitat. Com la rebuda de la mare de Jonas Mekas “que estava esperant. Portava esperant vint-i-cinc anys”.

Potser, es pot pensar l'espera com a indeslligable de la rebuda conscient. Quan em refereixo a la rebuda, però, en aquest treball és de forma força general, no tan sols en la forma conscient de la rebuda sinó que es pot pensar un espai, un objecte com a receptors, o un ésser, és clar, que no assumeix en la consciència la condició de receptor. En l'arribada, però, són entesos com a tal per aquell que arriba.

El Genís pensava en l'espera de peu, recordava la figura d'aquell que espera fora, de peu, en la rebuda petita i quotidiana.



Wolfgang Laib
Milkstone, 2010
llet, marbre
6,3 x 30 x 38 cm



Wolfgang Laib
Reishaus, 1998
cera vermella, arròs
27 x 14 x 68 cm



Wolfgang Laib
Untitled, 2015
cera d'abella
32 x 16 x 14 cm



Wolfgang Laib
Pollen Mountain, 2015
pol·len d'avellaner
7 cm d'alt aprox.

/ receptacles i muntanyes: Wolfgang Laib

La casa és la concavitat de l'aixopluc, de la mateixa manera que el bol fet amb les mans ho és del do. El teulat de la casa s'assembla a la figura de les mans juntes mirant avall; els palmells en constituïrien el sostre. El bol es fa amb les mans juntes mirant amunt. Amb el bol es dóna i s'ofereix. Amb el teulat es guarda i s'empara. L'aixopluc porta cap al do. Es dóna a casa i se surt de casa per donar. (Esquirol, 2015:43)

Una amiga em va escriure aquest fragment en relació al meu treball, després vaig trobar que es tractava de *La resistència íntima*, de Josep Maria Esquirol, i vaig anar directament a buscar el llibre. Les muntanyes d'arròs i pol·len de Wolfgang Laib són com la teulada de la casa, les mans que no donen sinó que guarden.

Sarah Tanguy: Al llarg d'aquestes línies, penso que molt de l'art que veus ara involucra narració o relat. I això sempre és un punt d'entrada fàcil. En el teu cas, però, una porta d'entrada pot ser l'ús de materials naturals i les seves qualitats sensorials. Les teves icòniques formes destil·lades —rectangles, cons, cases, vaixelles i cambres— són també reconeixibles, així que al final, tot i que no estas, necessàriament, explicant una història ofereixes vies d'entrada.

Wolfgang Laib: Sí, això ha sigut també molt bonic per a mi. Quan jo mostro el pol·len o la llet a qualsevol país del món, tothom coneix el que és el pol·len o el que és la llet. I això no té res a veure amb l'art Alemany o amb l'art Europeu. Això és quelcom força universal, qualsevol ésser humà pot relacionar-se amb això sense llenguatge o explicació. (Tanguy i Laib, 2001)

L'ús de materials d'origen natural com el pol·len, la llet, la cera, l'arròs, etc. porta potser a la universalitat, perquè tots sabem de què es tracta com diu Laib, però també això els carrega de simbologies predefinides. Quan Laib fa el bloc de marbre cobert d'una fina capa de llet a la superfície, la càrrega simbòlica d'aquests elements queda en segon terme. I dota aquests materials d'una participació ritual. "L'aliment és una imatge de la intimitat; s'assimila i esdevé consubstancial a la cavitat mateixa. I dels aliments en destaca, en aquest sentit, la llet, essència de la intimitat maternal, i la mel, per la concentració i la dolçor, que poden fer recordar una primera intimitat ja passada" (Esquirol, 2015:40). Les formes també, com els colors, tenen càrrega simbòlica. I les formes que utilitza Laib són sovint formes simples, que sabem reconèixer, universals també. Les muntanyes, les cases, els quadrats, les barques. "El treball que faig és molt, molt simple, però aleshores és també molt, molt complex" (Laib, 2001).



Fotogrames de *El pas suspès de la cigonya*, Theodoros Angelopoulos, 1991

/el poeta que comprava paraules: *l'eternitat i un dia*

A *Eternitat i un dia*, Angelopoulos explica un curt relat per mitjà d'un dels personatges; la història d'un poeta que oblidava la llengua materna i busca les paraules oblidades. Si les paraules són l'eina del poeta, en què es converteix en perdre-les?

Què pot fer un poeta? Cantar la revolució. L'endemà, va agafar una barca a Venècia i va tornar a Grècia, a Zacint, la seva illa. Va reconèixer les cares, els colors, els perfums, la seva casa. Però no sabia la llengua. Va voler cantar la revolució, però no podia parlar la llengua de la seva mare. Va començar a passejar pels barris concorreguts, els camps, les àrees de pescadors, anotant les paraules que sentia, i pagant per aquelles que sentia per primera vegada. Les notícies es van escampar per tot arreu: "el poeta compra paraules!"

/a on tornar; la casa

En un univers de dimensions inimaginables, la casa és el raonament que fa de centre del món. Per això la casa modesta ho és més, de casa, que no pas el palau, de dimensions massa grans. El centre demana més delimitació, més definició i, sobretot, escalfor. (Esquirol, 2015:38)

Sobre aquesta immensitat crec oportú introduir la teoria de prospectiva i refugi d'Appleton entorn el plaer paisatgístic (Appleton, 1996). Segons aquesta teoria existeix una doble i relativament contradictòria aspiració a gaudir d'un ampli desplegament de vistes paisatgístiques sense perdre, d'aquesta manera, la sensació de tenir les espatlles cobertes. És a dir, gaudir de la immensitat sense deixar lloc a la por. Així, apareixen com a possible opció per a satisfer aquest desig els llocs que ofereixen resguard alhora que obertura i exposició a l'entorn. La teoria d'Appleton se situa propera a la sensació d'immensitat i de vacuïtat del sublim, tan tractada pels romàntics.

Davant el temor innat que provoca la sensació de buit [...] existeix la necessitat primigènica de l'home de projectar-se en allò que és massiu, de tallar grossos menhirs, columnes o figures colossals que, imposant-se sobre la plana vacuïtat d'una plana, proporcionen confiança amb la seva expressió de solidesa. (Maderuelo, 2008:20)

En aquest punt deixa d'haver-hi una barrera marcada entre el dins i el fora, entre la "comprensió de l'habitatge (un *dins*) i la comprensió de l'espai a què es vincula (un *fora*)" (Mayol, 1999:10)

De vegades, la importància del retorn pot passar desapercebuda, precisament i paradoxalment perquè ja s'hi compta sempre. I quan el retorn no es pot fer, aleshores s'hi pensa i s'enyora. [...] El retorn a casa té alguna cosa d'impossible (Esquirol, 2015:41)



Presento tres vídeos, tots tres en bucle i sense so. En ordre d'exposició i de realització:

[.] El primer és un fragment digitalitzat d'una pel·lícula super 8 comprada a un mercat de puces. La pel·lícula és una gravació casolana del 1981 d'una estada a Segòvia, a la granja i a la Garriga, d'una duració de tres minuts. El vídeo que presento és el primer fragment d'aquesta gravació, de 50 segons. Si en la gravació original apareixen persones, potser d'una família força nombrosa, sortint d'una casa gran de poble, ara el vídeo està invertit per a què aquestes persones entrin dins la casa, imaginant l'arribada. Aquest vídeo serveix d'arribada ficcionada, i el presento a l'entrada per a què funcioni com a element de rebuda. Hi ha una voluntat de desvincular el meu treball d'una part més personal i autobiogràfica, així com desactivar l'element nostàlgic. L'ús d'una gravació aliena a mi i al meu temps respon a aquesta causa, així com ho fa l'ús del recurs que utilitzo.

[.] El segon vídeo, text blanc sobre fons negre, d'una duració de 40 segons. El vídeo consta de dues narracions: l'arribada a Tbilisi i la marxa, totes dues a l'aeroport:

(1)
*Aquest estiu quan vaig arribar a Tbilisi,
a l'aeroport em van regalar vi.
Als turistes els regalaven vi*

(2)
*A l'aeroport de Tbilisi,
de camí cap a Barcelona
els operaris de facturació es van dirigir a mi en anglès.
Jo els vaig respondre en georgià,
i vaig sentir com l'operària comentava al seu company:
“que bé ha après la llengua!”*

[.] El tercer vídeo és una gravació d'una teulada amb una xemeneia que li surt fum. Està projectat sobre el límit superior d'un sortint rectangular de la paret, que serveix d'extensió i acull la projecció com si l'estructura fos la casa que sosté la xemeneia.

A més dels vídeos, consta d'un parell de dibuixos, dues petites escultures i una reproducció de cassettes.

[.] Un mòdul amb un reproductor de cassettes com el d'un cotxe, amb un o dos cassettes per a la seva reproducció. Farà un parell d'anys que el meu pare va portar de Geòrgia una capsa de cassettes. L'Ana li ho havia demanat perquè buscava unes entrevistes enregistrades que Xabier Kintana —filòleg basc, traductor a l'euskera de *El cavaller de la pell de tigre*, obra clàssica georgiana del segle XII, escrita en vers per Shota Rustaveli— havia fet al meu avi Gurami. El meu avi havia estat una temporada a Espanya per feina i Kintana estudiava les relacions entre la llengua basca i la georgiana. A més d'algun cassette amb algun fragment d'aquesta entrevista n'hi havia bastants de l'Ana i jo recitant poemes de petites. A Geòrgia és comú que els nens aprenguin la llengua a partir de poemes. Ara fa poc, vaig escoltar els cassettes en el reproductor del cotxe del Genís. “El cotxe és, avui, l'hereu de la barca; fa també la funció de receptacle mòbil per acollir la intimitat” (Esquirol, 2015:39).

[.] Un bol de ceràmica esmaltat de blanc i omplert de cera d'abella. En primer lloc hi ha una voluntat de fer cabre la ceràmica en la meva pràctica artística, ja que és una pràctica que m'interessa i a què dedico temps al taller de la ceramista japonesa Misako Homma. En segon lloc, la forma del bol és una forma receptora, que ja havia utilitzat abans a *Pràctiques per a la pertinença*, 2014. "La intimitat té forma de receptacle" (Esquirol, 2015:39) Per altra banda, sigui de forma conscient o inconscient tot allò que fem té el seu origen en referències visuals o d'altres tipus que han quedat emmagatzemades. A vegades ens n'adonem més tard, i ho posem en relació. I penso que aquest fet, que trobo interessant, es dona sovint en el meu procés. D'aquesta forma, vaig relacionar els receptacles que havia estat fent amb les àmfores del vi aquest estiu, i potser de forma més conscient vaig començar amb la ceràmica. Ara fa un parell de dies vaig estar mirant un vídeo sobre el procés de fabricació artesanal de les àmfores, i vaig descobrir que la part interior es recobreix d'una capa fina de cera. Jo ja havia omplert de cera el bol, per alguna raó, i potser era aquesta.

[.] Dos dibuixos sobre paper emmarcats amb un mateix marc. Els dibuixos són una il·lustració de *La casa que ja no hi és ens va rebre*. Aquí la rebuda està deslligada del retorn, com ho està a *Vam dinar a la casa que li sortia fum de la xemeneia*. Una forma de pensar la rebuda allà on abans no s'hi havia estat. Volem tornar a una casa on, de fet, no hem estat mai. (esquirol, 42)

[.] Per últim una projecció de diapositiva. La projecció és propera a terra, baixa. L'últim treball realitzat, *Vam construir una casa mentre dormíem*, partia d'una fotografia d'una marca delimitadora a la gespa; el meu company i jo havíem anat a dormir a la muntanya i al matí quan vam haver recollit la tenda d'acampada vaig fixar-me que a terra havia quedat marcat l'espai que havíem ocupat. La gespa havia quedat aixafada i d'un color més terròs. Aquí, em permeto retornar a la imatge, si no és caure en la nostàlgia.



L'arribada, 2016
pel·lícula super 8 digitalitzada
49", color
Projecció en loop

Aquest estiu quan vaig
arribar a Tbilisi





Sense títol, 2016
Projecció de diapositiva sobre una rajola



La casa que ja no hi és ens va rebre, 2016
Retolador sobre paper
26 x 35 cm

/el recer en l'espai expositiu

Amb l'encenedor que feia d'espelma o foguera situat al centre de la sala hi havia una voluntat de crear un espai de reunió, com la rotllana al voltant del foc. No delimitat físicament, que no comença ni acaba enlloc, però que genera un espai al voltant. “Centre discret del món. La casa centra el món i el fogar centra la casa. La llar és el fogar d'una casa, centre que escalfa, on es feia bullir l'olla i al voltant del qual s'estaven els de casa per escalfar-se i parlar. El centre, no pas de naturalesa geomètrica, sinó existencial, reuneix i orienta” (Esquirol, 2015:41).

La cantonada i el receptacle com a espais de protecció, com la llar. Tant en aquest treball com en l'anterior es fa ús de les cantonades de la sala per a l'exposició de les peces. En el treball anterior hi havia una voluntat de generar cantonades fictícies, a partir de la pedra i el taulell, així com del quadrat format per espelmes. Aquesta vegada la projecció de la diapositiva, que toca a terra —la proximitat a terra com a element protector— també es troba en una cantonada. El cotxe, la tenda d'acampada, etc. no deixen de ser elements que poden ser entesos com la *nova casa*, i les referències, tan pel que fa al contingut com a la referència formal o conceptual remetent a l'acollida.

Referències bibliogràfiques

Ancient Georgian traditional Qvevri wine-making method [enregistrament en vídeo]. Dirigida per Merak Kokochashvili. Geòrgia: Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia, 2013. [en línia]: 9,59 min.: color. Versió original subtítulada en anglès. [Consulta: 10 de maig de 2016]. Disponible a: <http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films_details&pg=33&id=3515>.

APPLETON, Jay. Prospect-refuge theory. A *The Experience of Landscape*. Londres: Wiley, 1996, p. 63-67

BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensueños del reposo*. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad. Espanya: Fondo de Cultura Económica, 2006.

CHESSA, Alberto. Para endulzar el tiempo que pasa. Entrevista con Theo Angelopoulos. *Círculo de Bellas Artes* [en línia]. 2008 [Consulta: 5 de maig de 2016] Disponible a: <[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Para__endulzar__el__tiempo__que__pasa_\(5778\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Para__endulzar__el__tiempo__que__pasa_(5778).pdf)>.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*. Mèxic: Universidad Iberoamericana, 2000.

DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce i MAYOL, Pierre. *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. Mèxic: Universidad Iberoamericana, 1999.

ESQUIROL, Josep Maria. Tornar a casa. A *La resistència íntima: Assaig d'una filosofia de la proximitat*. Barcelona: Quaderns Crema, 2015, p. 38-52.

Eternity and a day [enregistrament en vídeo]. Dirigida per Theodoros Angelopoulos. Grècia: Paradis Films, 1998. [DVD]: 130 min.: color. Versió original subtítulada en anglès.

La hamaca paraguaya [enregistrament en vídeo]. Dirigida per Paz Encina. Paraguai: Black Forest Films, 2006. [DVD]: 72 min.: color.

MADERUELO, Javier. El espacio y el arte. A *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 11-29.

Reminiscences of a journey to Lituania [enregistrament en vídeo]. Dirigida per Jonas Mekas. Regne Unit i Alemanya: Vaughan Films, 1972. [DVD]: 88 min.: b/n i color. Versió original subtítulada en castellà.

TANGUY, Sara. Making the ideal real: A conversation with Wolfgang Laib. *Sculpture Magazine* [en línia] Maig 2001, vol. 20, núm. 4 [Consulta: 3 de juny de 2016] Disponible a: <<http://www.sculpture.org/documents/scmago1/mayo1/laib/laib.shtml>>.

ZAGAJEWSKI, Adam. Dos ciudades. A *Dos ciudades*. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 9-84.

Epíleg

En el treball realitzat aquest últim any hi ha una clara voluntat de deslligar-lo en gran mesura d'un component personal i autobiogràfic. És clar que aquest component serveix com a punt de partida per pensar sobre aquelles coses que m'amoïnen, però també ens amoïnen d'alguna forma, a nivell més general. Per a fer-ho trobo important no condicionar l'obra física que genero amb una part escrita, ja sigui narrada des del jo com a relat personal o bé en forma d'investigació assagística personal o impersonal. La part escrita d'aquest treball no funciona com a justificador de les peces ni dóna raó de ser a aquestes. Si bé es tracta d'un treball acadèmic i és necessari per a aquest una part escrita, he volgut explicar aquelles coses que explicaria a un amic. Si treballo sobre el que m'interessa i el que m'ocupa, el que aquí explico són relats entorn d'això: el retorn, la rebuda i la llengua, aquesta vegada. Penso, però, que aquests relats són un afegit, i que d'alguna forma condicionen el visionat del conjunt d'obres. I tal com plantejo la meua creació artística i el seu visionat és sense aquesta part narrativa.



