

remor del fang

Remor del fang. Pràctiques artístiques d'interacció, moviment i extensió en l'espai.

Marta Fernández Jara

NIUB: 21404736

Tutora: Marta Negre Buso

Màster en Producció i Recerca Artística

Línia Art i Contextos Intermèdia [ACI]

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Curs 2023-2024

(cantat)

Hole

Hole

hole

hole

hole

hole

hole

hole

Down

Hole

down

- Transcripció *Flux de veu* (2024), Marta Fernández

ÍNDEX

1. Resum.....	7
2. Punt de partida.....	9
2.1 Propòsits de la recerca.....	10
2.2 Metodologia.....	12
3. Forat.....	15
3.1 Forat negre.....	20
3.2 Orificis anatòmics.....	31
4. Matèria.....	41
4.1 Argila.....	43
4.2 Cos.....	51
5. Paraula dita, paraula escrita.....	59
5.1 Experimentació amb l'escriptura.....	59
5.2 Estandarització del discurs.....	62
5.3 Emissió bocal.....	65
6. Espai, moviment i so.....	71
7. Obres.....	83
7.1 Entre mans.....	83
7.2 Descompondre's beure i recompondre's.....	93
7.3 Trau.....	99
7.3.1 Construcció del sistema de so.....	102
7.3.2 Construcció de la base.....	104
8. Conclusions.....	107
9. Referències.....	109
9.1 Bibliografia.....	109
9.2 Llistat de figures.....	113

1. RESUM

Aquest treball final de màster és un projecte en el qual he vinculat la meua pràctica amb l'argila, des de la post-artesanía, amb el moviment i el so. Des d'aquest plantejament, he treballat amb les característiques d'aquest material per trobar possibilitats sonores a través de formes que es puguin moure i per establir relacions entre el fang i el cos. Aquest punt de partida m'ha permès vincular-hi, de manera teòrica i pràctica, altres elements i conceptes com ara l'estudi dels forats relacionats amb el material, el cos i, fins i tot, el cosmos; la relació del so amb la veu i la parla; o la interacció de l'espectador en les propostes realitzades. Cal esmentar que en el projecte treballa la intra-acció entre les peces en moviment, tenint en compte la matèria de la qual estan fetes i l'espai en el qual estan situades, cosa que inclou els cossos que les transiten.

Paraules clau: art, argila, moviment, so, forat, cos

This final master's work is a project in which I have linked my practical work with the argyle, from post-crafts, to the movement and to the sound. From this approach, I have worked with the characteristics of this material to discover sonorous possibilities through the forms that can move and to establish relationships between the clay and the body. This starting point has allowed me to link, in a theoretical and practical way, other elements and concepts for the study of the holes related to the material, the body and, even, the cosmos; the relation of sound with voice and speech; or the interaction of the viewer in the proposals made. It should be mentioned that in the project I work on the intra-action between the pieces in motion, taking into account the matter of which they are made and the space in which they are located, which includes the bodies that transit them.

Key words: art, clay, movement, sound, hole, body

2. PUNT DE PARTIDA



Fig. 1. Rastre d'un gerro trencat, imatge editada d'un recipient de fang cru amb òxid de ferro i aigua (2024), de Marta Fernández Jara.

Per començar el treball, m'agradaria referir-me a un aspecte personal que serveix d'alguna manera de detonant de la recerca que he dut a terme. En la meua biografia un fet important és que sempre he tingut una fascinació especial pel ball: als dotze anys vaig decidir que volia ser ballarina de ballet i després de mirar vídeos, des de registres dels espectacles més coneguts a classes penjades a YouTube, vaig apuntar-me a una escola per fer dansa clàssica i contemporània. Vaig patir molt fent dansa clàssica, però confiava que amb el temps guanyaria força i flexibilitat, que els moviments serien precisos i alhora suaus; això últim, en part, va succeir, però no el primer propòsit. Al cap d'uns anys sentia un dolor muscular del peu al genoll, tenia periostitis tibial i em van recomanar deixar de ballar, perquè no podia saltar ni sobrecarregar la zona. Així que vaig deixar el ballet. Amb la dansa contemporània vaig seguir uns anys més, però finalment també vaig aturar-la pensant, llavors i ara, que algun dia tornaré a fer classes. Això potser sembla allunyat del que estem atenent en aquest treball, però ha estat, en part, catalitzador d'interessos que ara es posen en joc. En relació amb aquesta anècdota, el dia 29 de novembre del 2023, en els inicis de la recerca d'aquest projecte, vam assistir a una visita guiada per Daniel Steegmann a la seva exposició, «Una fulla al lloc de l'ull», al MACBA. Allà ens va dir que ell volia ser biòleg, però per aquesta disciplina no tenia traça, en canvi, l'art li permetia fer projectes de biòleg amateur. Em vaig sentir molt propera a aquesta afirmació, perquè en diferents projectes he estat músic, cantant, física, geòloga i ballarina amateur.

Seguint aquests múltiples interessos, vull assenyalar que aquesta investigació gira al voltant de diversos àmbits, com ara el so, la dansa, l'artesanía o la performance. Tot plegat per vincular els objectes matèrics amb la fisicitat del cos.

2.1 Propòsits de la recerca

En la producció artística que he desenvolupat he creuat els interessos, per generar projectes transdisciplinaris en els quals he hibridat el ball amb l'artesanía. Per fer-ho he creat unes peces d'argila que giren, fet que em permet analitzar les possibles rotacions i la interacció d'aquestes formes amb l'espai i amb altres elements, amb la finalitat de produir diferents sons. És d'aquesta relació entre la dansa, la música i l'artesanía que sorgeix un dels eixos de la recerca, tant pràctica com teòrica: el so produït pel moviment. En la meua producció artística m'interessa investigar el moviment i el so que l'argila pot produir, buscant mètodes per generar nous gestos i ritmes, jugant amb les seves qualitats, amb la manera en què poden ocupar l'espai i la difusió del so a través de l'aire que hi penetra. En relació amb això, també m'interessa tractar la veu i la paraula, i observar com es creen vincles entre l'emissor i el receptor. Una altra inquietud ha estat treballar la relació amb l'espectador, perquè aquest no sigui només una figura passiva, sinó que la seva interacció succeeixi de manera orgànica.

Aquest treball amb l'argila, m'ha conduït cap a un altre tema que és bàsic en la meua recerca: investigar sobre les possibilitats del forat, entès com una regió de l'espai definida pel seu límit, per un espai interior buit amb un exterior ple. Aquest element em permet parlar del cos, pensant en els orificis que el conformen, com són la boca o la porositat de la pell. En aquest sentit, el forat també és un element bàsic en els objectes d'argila que produiré, perquè possibilitaran el so i perquè els vincularé amb elements del cos. De fet, els diversos estats de l'argila, segons la quantitat d'aigua que conté, em remet a la pell porosa per la seva flexibilitat. També em recorda a la pell pel color vermellós a causa de l'òxid de ferro vermell, que també dona el color a la sang, o pels porus que apareixen una vegada cuita i cristal·litzada la matèria.

Per altre costat, treballar amb l'argila em permetrà parlar del seu procés de producció artesanal i parar atenció al mateix material. En el treball amb argila he pogut perfeccionar la tècnica, amb proves i errors. A part del treball amb el torn, he fet servir altres tècniques de modelat per arribar a aconseguir les formes desitjades, havent de barrejar tècniques per

aconseguir la resolució d'algunes de les peces.

Per tant, en aquest projecte he volgut vehicular diferents àmbits de recerca per a trobar espais intermedis entre la tradició del treball amb argila, els instruments, la física, la performance i la dansa per, d'aquesta manera, generar nous espais i noves possibilitats de formalització. He volgut fer un projecte d'experimentació sonora, per a trobar nous sons i noves maneres d'interactuar amb els objectes ceràmics i així ampliar l'experiència sensorial, més enllà del tacte.

2.2 Metodologia

El mètode de treball que utilitzat ha integrat la investigació teòrica i la pràctica artística. Pensament i ofici han anat de la mà per arribar a produir unes peces que són fruit d'una recerca a través del «pensar fent». Per tant, el treball s'ha fet a casa i al taller. També, s'ha fet en el temps d'espera a través de la lectura i l'escriptura, anotant paraules i poemes que establien relacions entre la investigació i la producció. Així, en l'escriptura d'aquest projecte s'intercalen poemes i reflexions, de manera que coexisteixen dos tons, un assagístic i un poètic. El primer permet vehicular la recerca teòrica i establir vincles amb artistes i amb la meua pròpia obra, i el segon permet crear imatges de les idees plantejades que apel·lin a una part més sensorial. Aquests textos que experimenten amb les paraules estan escrits tant en català com en castellà, les meues dues llengües maternes, atenent a la relació d'allò que es vol dir i com es diu, de quina sonoritat té cada paraula i de quines connotacions o polisèmies tenen.

Pel que fa a les peces, aquestes s'han produït, principalment, amb argila. Ha estat un treball artesà que requereix temps. Un fet característic en diverses peces és la reiteració del gest, que porta a una acumulació d'elements que neixen de la mateixa acció, però que generen les seves singularitats a causa del treball manual i de l'atzar fruit de diversos factors, com és la humitat, la pressió o la força. Aquests aspectes els descriuré en l'explicació de les obres i en el capítol sobre la matèria. També s'anirà desgranant la relació que plantejo amb el cos al llarg de la recerca, que està present, tant en l'acte de produir mitjançant l'ofici, com en la mateixa formalització de l'obra, la qual remet i/o interactua amb elements del cos.

Concretament, l'estructura de l'escrit és la següent, el text està dividit en quatre capítols que fan referència a temes que m'interessen i que estan vinculats a la pràctica. El primer tema és en relació amb el forat, en aquest parlo dels forats negres i els cossos celestes, i dels forats del cos. Al segon capítol em centro en la matèria, i específicament tracto l'argila i el cos. En el tercer, començo amb l'herència de les tradicions orals per a tractar l'escriptura i la paraula dita. I en el quart capítol vinculo moviment espai i so. En el recorregut per aquests capítols relaciono els conceptes amb artistes que hi treballen. A més, també introdueixo cada una de les

tres obres que he produït, ja que hi ha aspectes concrets de la recerca teòrica que estan vinculats amb particularitats de la meua pràctica artística. Al final del text, al cinquè capítol, s'explica en profunditat la producció de cada peça i es mostren imatges de les tres obres, les quals porten per títol: *Entre mans* (2023-2024), que consta d'una projecció i d'uns objectes de ceràmica repartits per terra que es poden fer sonar; *Descompondre's beure i recompondre's* (2024), un conjunt d'elements d'argila, similars als gerros, en els que he proposat diferents deformacions de les seves boques que em serviran per parlar de la particularitat cíclica d'aquest material; i *Trau* (2023-2024), una escultura sonora antropomorfa.

Acompanyant aquestes obres, he fet tot un treball de recerca amb imatge i so que us facilito a continuació a través d'un enllaç. Aquest us dirigirà a una carpeta amb material audiovisual en el qual estan recollides diferents pràctiques realitzades amb les peces. Al llarg del text faré referència al material que hi he penjat:

<https://drive.google.com/drive/folders/12wZXmRQylvyaDKnWyqej8-gEf-ZtyXP6U?usp=sharing>



Fig. 2. Argila sobre pell, detall (2021), Laura Guisado Bandrés i Marta Fernández Jara.

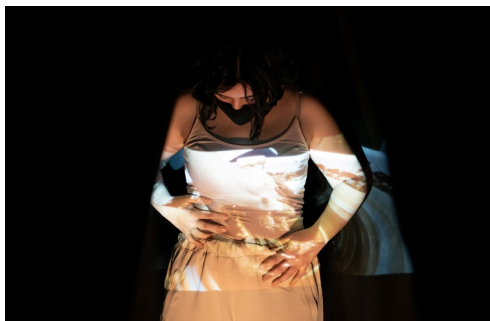


Fig. 3. Laura Guisado Bandrés i Marta Fernández Jara (2021), *Porositats i possibilitats*.



Fig. 4. Marta Fernández Jara (2023), *Extensiones del cuerpo*.



Fig. 5. Prova experimentació 1, amb fang cru, òxid de ferro vermell i aigua (2023), Marta Fernández Jara.

3. FORAT

En català, etimològicament, «forat» ve de *forātus*, que vol dir perforació. un derivat de *forare*, per referir-se a foradar (Diccionari.cat, s.d.). Per altre costat perforar es vincula a un radical indoeuropeu *bher-*, que en llatí porta al verb *ferire*, ferida. Aquesta paraula s'associa al grec *phárynx*, que significa gola, faringe (dechile.net, 2001-2024).

Segons el *Diccionari de la llengua catalana* (Institut d'estudis catalans, 1995):

m. Obertura que travessa un cos o s'hi fica endins.

m. En un semiconductor, lloc buit mòbil que deixa un electró i que equival a una partícula hipotètica amb una càrrega del mateix valor que la de l'electró però positiva.

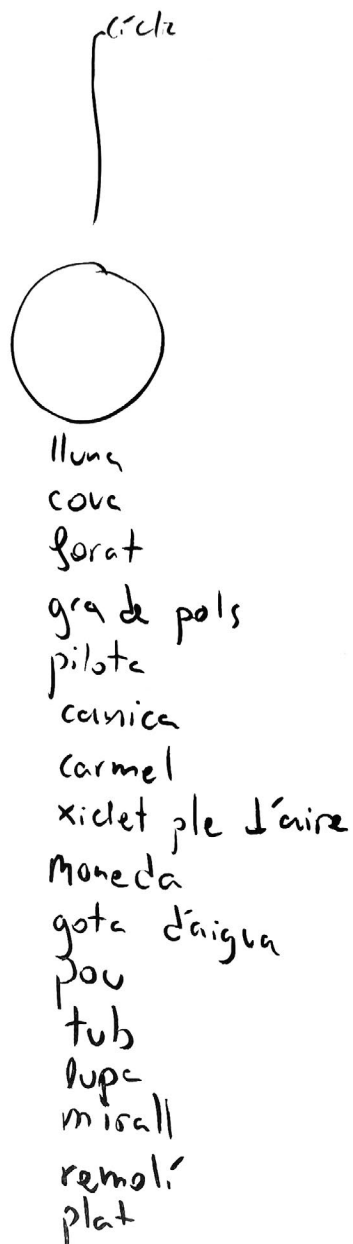
m. forat occipital Gran orifici ovalat de l'os occipital, que comunica la caixa cranial amb el conducte vertebral i dona pas al bulb raquidi, a les artèries vertebrales i al nervi espinal.

m. forat negre Cos celeste amb una acceleració de la gravetat tan gran que la llum no se'n pot escapar.

En castellà forat es tradueix per «agujero», del llatí *acucula*, compost per *acus* (agulla, instrument prim i punxegut) i el sufix diminutiu «-ula». Per altre costat, el sufix «-ero», indica lloc, relació i pertinença, ja que la paraula, en castellà, va néixer per referir-se a un objecte que contenia agulles.

En francès *trou* ve del llatí *traucum*, que designa una obertura que travessa el cos, una ferida profunda o la cavitat on es refugia un animal. D'aquí en deriva la paraula catalana «trau».

He començat aquest apartat, a la pàgina anterior, amb una relació visual de projectes i imatges fetes en diferents moments que mostren forats, ventres, rastres, porus i elements que travessen i s'expandeixen.



El forat és un element que pot remetre a coses i llocs molt diversos, però en aquest apartat em centraré en dues tipologies de forats. En primer lloc, faré referència als forats que es troben en el cosmos, com són els forats negres. En segon lloc, parlaré dels forats del cos, els quals permeten els sentits i la interacció entre interior i exterior, a partir de l'intercanvi de fluids, sons, olors, i temperatura, amb les altres coses.

Agujero, com hem vist en les definicions, ve d'acúcula, agulla, que significa contenidor d'agulles. Segarra en el seu llibre *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014) ens assenyala una contradicció inherent a aquesta paraula. Aquesta està formada per l'arrel *ak*, de la qual ve també l'origen de la paraula en anglès *heaven*. En canvi, si analitzem en anglès, *hole*, aquest mot deriva de l'arrel indoeuropea *kell*, de la qual neix, per cella, del llatí (*cel·la* i més tard *cèl·lula*), i també *hell*, infern en anglès. Arran de l'anàlisi de les arrels del mot en castellà i anglès, ens trobem amb una primera relació curiosa, i és que d'aquests mots en deriven les paraules *cel* i *infern*. Per una banda, són termes que estan presents en diverses religions i, per l'altra, el caràcter que se'ls atorga és oposat.

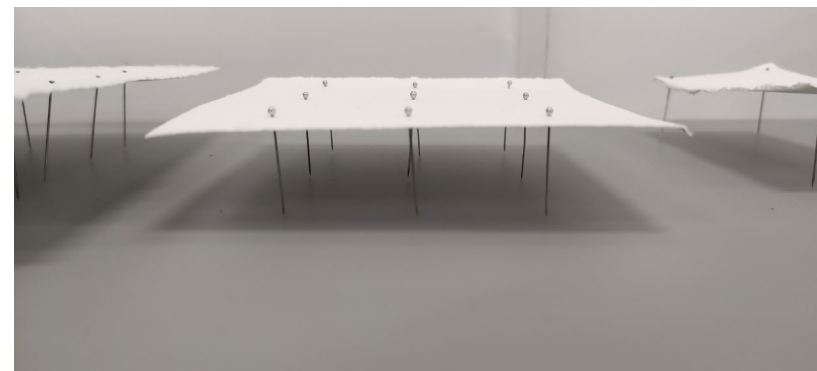


Fig. 6. Agulles i paper, proves (2024), Marta Fernández

Pel que fa al forat, es defineix com un interior buit amb un exterior ple, per tant, és la frontera entre allò que no conté res i allò que és material. A més a més, un forat també és una zona situada en un espai. D'aquesta manera el forat és límit i regió de l'espai. Altrament, si atenem els estudis en física de partícules sobre la matèria, aquesta està formada per àtoms amb espai

entre ells, que vibren i es mantenen units per camps electromagnètics. Per tant, el forat en si mateix problematitza la relació entre interior i exterior, ja que tot material és ple de buits. En conseqüència, podríem dir que un forat és una zona de l'espai més buida que la del seu entorn.

En aquest projecte el que m'agradaria és entendre aquest límit no com una cosa tancada sinó com un marge, un lloc de trobada. Així, el forat es converteix en un lloc de possibilitats, que es pot omplir i buidar de nou, que pot ser travessat i, d'aquesta manera, un lloc en el qual es pot dur a terme un traspàs d'informació.

Caer en el vacío

El hueco

Tener un agujero en el estómago

Vivir en una cueva

Hacer la croqueta

Arrastrarse por el suelo de un extremo a otro de una tubería que no sabes dónde lleva

El giro=el círculo=la cavidad=el agujero=el vacío=la porosidad

Un conjunto de elementos circulares y elípticos, cosas sin ángulos, la curva y la curva y la curva, la espiral que te atrapa.

3.1 Forat negre

Tal y como crece
menguanete cae
Tal y como cae
creciente baile

- Sílvia Pérez Cruz, *Tango de la Vía Láctea* (2020)

Comencem amb els forats negres. Com és sabut, aquests són regions de l'espai amb una força gravitacional tan intensa que cap matèria ni radiació que estigui propera pot escapar-se; s'empassen tot el que està al seu radi d'acció, tot el que tenen a l'abast en el seu «horitzó de successos», que és la «frontera» d'on no es pot escapar res, absorbint tot el que hi ha, fins i tot, la llum. D'aquesta manera, el forat negre seria un punt sense retorn. És per aquesta capacitat de devorar tot que es troba al seu voltant que sovint se l'humanitza com una cosa malvada i terrorífica, que engoleix sense possibilitat d'escapatori. Aquesta idea es torna encara més terrorífica quan se sap que al centre de cada galàxia hi ha un forat negre. El de la Via Làctia s'anomena Sagitari A*.

Tira de mi,
esgarropa i absorbeix.

Més del que puc sostenir.

No té cos, però se m'emporta,
més profund,
més a baix,
més a dins,
més enllà.

Al 2019 es va mostrar la primera imatge d'un forat negre, que correspon al M87, ubicat al centre de la galàxia Messier 87, a 55 milions d'anys llum de la Terra. Aquesta imatge la va realitzar l'Event Horizon Telescope (EHT) que sorgeix d'una col·laboració internacional que uneix vuit observatoris de radi per formar un únic telescopi de la mida de la Terra. L'objectiu és generar imatges de millor qualitat en combinar les dades lumíniques de cada receptor. Això es fa per la interferometria de llarga línia base (VLBI), que és possible de dur a terme gràcies a la connexió entre les antenes parabòliques de cada observatori. L'objectiu del EHT és l'observació del M87 i el Sagitari A*, els dos forats negres amb un horitzó de successos aparentment més grans. No és fins a 2022 que no es fa la primera imatge del forat negre supermassiu ubicat al centre de la Via Làctia, el Sagitari A*, ubicat aproximadament a vint-i-set mil anys llum de la Terra. És quatre milions de vegades més massiu que el nostre sol, i més de mil vegades més petit i menys massiu que el M87. Tot i aquesta diferència de mida, com veiem en la imatge, són similars en aspecte. El que es mostra en la fotografia és el gas i la llum que brilla al voltant del forat negre, ja que aquest, en si, no el podem veure.

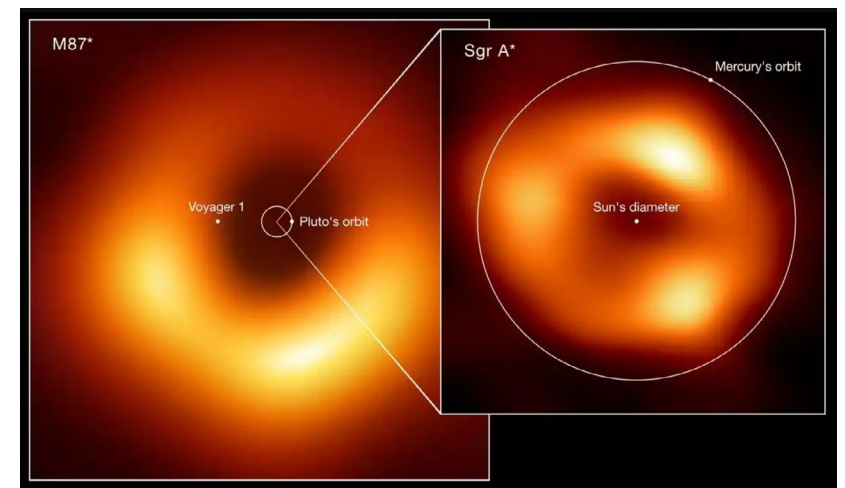


Fig. 7. Comparació dels forats negres M87 i Sagitari A* (2022), European Southern Observatory.

A la següent imatge veiem el Sagitari A* amb llum polaritzada. Aquesta imatge capta les línies de la polarització, que són el moviment de la llum. La llum és una ona electromagnètica, formada per un camp elèctric que oscil·la i un camp magnètic. La polarització d'aquestes ones electromagnètiques es refereix a la direcció del camp elèctric oscil·lant. Així, la imatge mostra el moviment de la llum al voltant de l'ombra del forat, que és la regió central fosca.

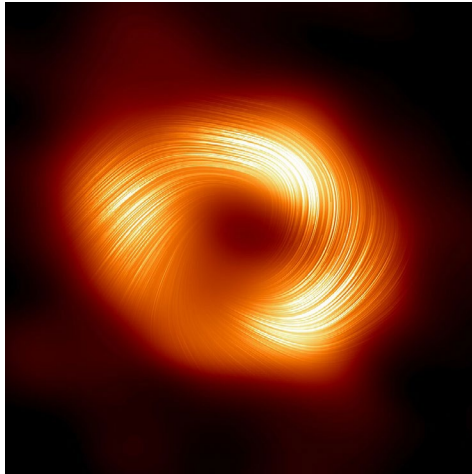


Fig. 8. Sagitari A* amb llum polaritzada (2024), Event Horizon Telescope.

A més a més, recentment ha tingut lloc un altre avenç per a les investigacions en astronomia i per a nous descobriments i aprenentatges sobre l'Univers. El 25 de desembre de 2021 es va llançar a l'espai el Telescopi Espacial James Webb (JWST), un projecte internacional conjunt de la ESA (Agència Espacial Europea), la NASA (Agència Espacial Norteamericana) i la CSA (Agència Espacial Canadaiense). El JWST substitueix el Telescopi Espacial Hubble, de la NASA i de l'ESA, i és l'observatori astronòmic més gran que s'ha llançat a l'espai. El telescopi JWST consta de tres miralls, amb un mirall principal format per 18 peces hexagonals, elements per la navegació i orientació, antenes de comunicació, coets, sistema de refredament, panells solars i escut tèrmic. Aquests elements van viatjar plegats i un cop van arribar a l'espai es van separar del coet Ariane 5 que era el que li donava l'impuls per arribar a l'òrbita. En primer lloc, es va desplegar el panell solar per generar electricitat a partir de la llum solar i es va continuar desplegant lentament al llarg de tres setmanes, fins a tenir tota

l'estructura llesta, que és tan gran com una pista de tennis. A mitjans de juny de 2022, el seu desplegament i posada en marxa es dona per conclòs amb èxit. El Telescopi Espacial James Webb es mou en una òrbita, anomenada òrbita Halo, que es troba molt més enllà de l'òrbita lunar, a un milió i mig de quilòmetres de la Terra. Aquesta òrbita gira al voltant del punt Lagrange L2, així es manté alineat amb la Terra i el Sol, i només s'han de dur a terme petits ajustos orbitals cada cert temps per mantenir aquesta posició. La distància entre el moviment del JWST al voltant del punt L2 és similar a la de la lluna al voltant de la terra. Triga sis mesos a recórrer l'òrbita i es manté en comunicació directa amb la Terra, i amb visió permanent i sense obstacles de les àrees d'observació (Solís, 2022).

Cal destacar que el JWST té més abast de visió que el Hubble, i això ens permetrà veure l'Univers més anys enrere. L'augment en l'abast de visió li permetrà veure més lluny en l'espai, i com més llum vegem, més aviat veurem en el temps. Això és perquè la llum que captarà el JWST és una llum que ha viatjat durant anys. Aquest fet posa en relleu les distorsions de l'espai-temps segons la percepció de l'observador. És interessant pensar com aquest tipus de distorsions es produeixen tant en la nostra experiència física, com en el nostre coneixement teòric, com veiem en les diferents maneres d'estudiar el forat negre segons la perspectiva històrica que té l'investigador. Aquest fet també es fa present en les múltiples teories que hi ha hagut en relació amb l'estudi de l'univers i l'organització dels planetes i altres cossos celestes. Per exemple, pel model ptolemaic es considerava que la Terra era el centre de l'univers i tots els astres, fins i tot el Sol giraven al voltant d'aquesta; amb Copèrnic es passa a considerar el Sol com a centre de l'univers; més endavant, Kepler afegeix que les òrbites són el·líptiques i no esfèriques; Hubble planteja la mutabilitat de l'univers i el fet que si les estrelles s'allunyen, l'univers s'expandeix; això últim, porta a plantejar la teoria del Big Bang, estudiar l'inici de l'univers, i pensar que tot inici implica un fi.

Tornant al forat negre, és interessant saber que la pols i la llum al voltant d'un forat negre roten, no s'absorbeixen directament cap a dins sinó que giren i roten com un remolí. Veiem el mateix efecte a les imatges de les galàxies properes a la Via Làctia realitzades pel James Webb.



(cantat)

Down, drowning, dins

Down,

Down, drowning, dins

WAY down

WAY down

WAY

WAY down

WAY down

WAY

Way down hole, drowning, dins, DOWN

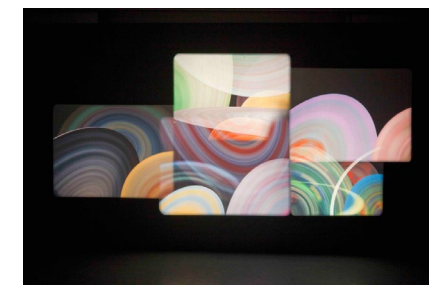
Down, drown, drowning, dins, down

dOWwWwWwWwWwWwWwWwWn

- Transcripció *Flux de veu* (2024), Marta Fernández

24

En relació amb els cossos celestes, el cercle i el moviment, hi treballen el col·lectiu format per João Maria Gusmão i Pedro Paiva que tenen una sèrie d'obres artístiques, que despleguen a partir d'objectes, instal·lacions i audiovisuals, en les quals fan referència a la cosmologia, i es barreja amb la ciència i ficció des de l'absurd i amb jocs d'òptics que fan qüestionar la capacitat de percepció de l'espectador. Un dels vídeos que han realitzat és *Wheels* (2011), en el qual el gir és l'element d'unió de les diverses imatges. La peça comença amb la roda d'una bici girant, llavors la càmera també gira i sembla que la roda estigui quieta, un barret tapa la visió i veiem el joc de la càmera girant de nou amb el pla de la roda d'un cotxe acabant amb una pintura, la càmera girant, i de nou el barret que tapa la visió. En aquest moment sembla que un forat negre s'hagi engolit la imatge.



M'agradaria destacar un altre dels seus projectes, *Onça Geométrica* (2013), que forma part d'una exposició amb el mateix títol que s'inspira en un relat escrit pels dos artistes, a mig camí entre una notícia i una fantasia surrealista. En aquest escrit, la protagonista és la gata dels artistes, la Mimi, que és expulsada de casa i, en comptes de fer-la fora per la porta, la llencen per la finestra i fotografien l'accident. Per venjar-se del mal que li han fet, la Mimi torna a la seva casa amb un jaguar. La paraula onça, es pot traduir del portuguès com a jaguar o com a unça. El projecte està format per cinc projectors de cine de 16 mm disposats a diferents llocs i alçades en l'espai projectant tots la imatge en una mateixa paret. En aquesta, es crea una quadrícula amb patrons giratoris, seguint l'interès mostrat

25

a *Wheels*, i colorits, que podrien semblar baldufes girant o els anells de Saturn. Aquests elements giratoris són cercles de vidre pintat, però no és important identificar l'element sinó el fenomen de percepció òptica i com decodificar imatges. Aquests projectes posen en evidència els nostres sistemes de percepció i com coneixem la realitat a partir dels aparells que hem utilitzat per intentar entendre-la, com ara la càmera, els telescopis, els microscopis, etc. Aquesta reflexió la traslladen als aparells utilitzats en les seves obres, com per exemple, la càmera girant, o els recursos visuals, com és el barret quan s'apropa remet a un forat negre o com la instal·lació que sembla que ens mostri part del cosmos. Ens suggereixen una representació d'allò macro, un sistema planetari en òrbita, i ho fa des d'allò petit, allò micro.

Relacionats aquests treballs audiovisuals, en els quals no s'identifica exactament el que es mostra, però que detectem certes reminiscències amb els cossos celestes, voldria introduir l'obra *Entre mans*, en aquesta, a part del conjunt de peces fetes amb argila que més endavant detallaré, vaig realitzar un vídeo que es projecta amb forma de circumferència, en el qual es mostra el bellugueig d'una massa indefinida. Aquesta circularitat fa pensar en la imatge de la Lluna o d'un planeta. El que és mostra és una palangana amb barbotina en moviment, amb ones que neixen de l'exterior i van cap a l'interior. La barbotina és una barreja d'argila amb aigua, amb una consistència fangosa quasi líquida. Pel zoom de la imatge no sabem ben bé què és el que veiem, tot i que la nostra ment ho associa a imatges que té enregistrades en la seva memòria, com podrien ser-les la dels telescopis, es tracta d'un element indefinit.

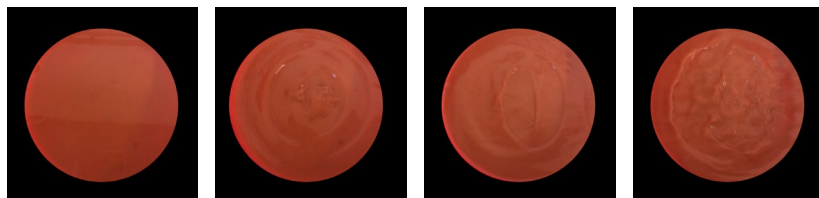


Fig.12-15. Marta Fernández Jara (2023), *Moviment barbotina i aigua* [frames vídeo].

A continuació, presento tres projectes que fan referència als forats negres i les estrelles, i que mostren interès per tractar el tema de l'Univers i buscar maneres de relacionar-s'hi i conèixer-lo, a més de posar en qüestió la veracitat de l'observació segons l'ús del medi-mitjà.

Per començar, faig referència al projecte *Sterne* ('*Estrelles*', 1989-1992), de Thomas Ruff, que consisteix en una sèrie d'imatges que parteixen d'una col·lecció de negatius de l'Observatori Europeu Austral que va comprar. Quan va començar la seva intenció era documentar les estrelles, Ruff les fotografiava ell mateix, però la llum, la pols i la contaminació no permetien que la seva càmera captés les estrelles de manera clara. Per tant, va comprar mil negatius que documentaven l'univers visible. Amb aquest arxiu, Ruff selecciona fragments de les imatges i les amplia, agregant-hi, inevitablement, soroll, i alterant lleument la veracitat de l'univers que mostren. D'aquesta manera, Ruff treballa amb la neutralitat del mitjà, el que aquest ens pot oferir, i evidencia fins on podem conèixer la realitat segons els mitjans que utilitzem.

En segon lloc, faig esment del projecte *Dark Matter* (2009) de Jordi Morell. En aquest, Morell utilitza la imatge impresa d'una constel·lació realitzada pel telescopi espacial Hubble i pinta amb tinta xinesa, de color negre, els punts blancs de llum, buscant així des d'una tècnica pictòrica, una manera de relacionar-se amb la foscor absoluta. En la impressió hi deixa la resplendor de les estrelles, convertint-les en una mena de forats negres. Aquesta brillantor és similar a l'horitzó de successos que veiem en els forats negres M87 i Sagitari A, fent referència així al que hi havia abans que els forats negres, l'estrella. D'aquesta manera veiem com en el primer projecte Ruff utilitza el propi mitjà de la realització d'una imatge, mentre en el segon Morell altera de forma pictòrica una impressió, tots dos partint de fotografies realitzades per lents telescòpiques.

Per últim, faig referència al projecte *Flow* (2009) de Patricia Dauder, es tracta d'una pel·lícula a color de quatre minuts i cinc segons sense so. En aquesta es mostren quatre escenes que exploren possibilitats gràfiques en l'observació de materials bàsics com l'aigua i l'aire i els efectes de la llum. Les escenes mostren aigua estancada, reflexos de llum sobre aquesta, reflexos de llum en la lent de la càmera i transicions de llum a l'albada, totes comprimides en el temps creant un flux continu i hipnòtic d'imatges i

llum que s'il·luminen i enfosqueixen amb esvaiements. La pel·lícula treballa amb el medi cinematogràfic per alterar la percepció mitjançant efectes òptics que fan que sembli el registre d'un espai infinit que es contrau i expandeix consecutivament, com l'Univers o una observació microscòpica. D'aquesta manera, Dauder treballa des del medi cinematogràfic, i amb la pròpia materialitat, amb la llum i el temps, sense buscar una narrativa ni una manera cinematogràfica característica. Així, en aquest projecte Dauder utilitza l'exploració amb el medi tal com feia Ruff o també Jordi Morell, realitzant distorsions i alteracions per a crear una altra cosa que fa referències als cossos celestes i a l'espai.



Fig. 16. Patricia Dauder (2009), *Flow*.



Fig. 18. Jordi Morell (2009), *Dark Matter*.



Fig. 17. Thomas Ruff (1989), *Sterne* (Sterne (16 h 30 m - 50°).

El 1969 apareix el terme «forat negre» pel científic John Wheeler (Hawking, 2011, p. 132), però abans ja se'n parlava; John Michell el 1783 va fer una hipòtesi en relació amb l'existència d'una estrella prou massiva i compacta que exercia una força d'atracció tan forta que la llum no en pogués escapar. Aquí trobem una contradicció característica del terme forat, i és que un forat negre es defineix per ser buit, no per la seva compacitat, que és el terme que Mitchell utilitza en la hipòtesi de l'estrella, i que explicaria l'atracció que aquesta genera sobre tota matèria propera. Això té a veure amb la problemàtica sobre el que és buit i el que és ple que plantejàvem a l'inici del capítol en definir el forat com a límit d'un espai més buit que el del seu voltant.

Una altra teoria que deriva de l'observació d'aquesta anormalitat en l'espai és la teoria dels forats de cuc. En aquesta no es planteja que un forat negre absorbeix, s'empassa i destrueix tot el que entra, sinó que el forat funciona com a pont o canal cap a un altre espai-temps. El seu nom, forat de cuc, és ja una metàfora del procés que suggereix. John Wheeler també va introduir aquest terme, del qual es van fer les primeres hipòtesis l'any 1935 per Einstein i Nathan Rosen que parlaven de «ponts». Wheeler ho va exemplificar amb el que li succeiria a una poma: un cuc no envolta la poma per anar d'un punt a l'altre, la travessa fent un forat (Martín, 2010, p.13). El forat de cuc, seria un plec a l'espai temps, una drecera, on s'acosten dos punts aparentment en línia recta. Això em recorda a la imatge que es descriu al llibre *Alice's adventures in wonderland* (1865) (*Les aventures d'Àlícia al país de les meravelles*) (1865), en el qual Àlícia entra pel forat del cau del Conill Blanc, que es descriu com un túnel que va en línia recta fins que gira bruscament i Àlícia cau a una mena de pou. En aquest moment hi ha una possible alteració del temps, no sap si cau molt a poc a poc o si el pou és tan profund que està travessant tota la Terra. Cau sense fer-se mal a una sala plena de portes, a un espai que no es regeix pel que és possible o no és tenint en compte el món del qual ella coneix.

Aquest interès per allò que no coneixem em fa pensar també en el conte *El Aleph* (1949), on Jorge Luís Borges imagina un punt en l'espai amagat i inesperat, que molt pocs trobaran i alguns no podran arribar a veure, i en el qual es troba concentrar tot l'univers, «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (p. 64). Concretament, el conte narra com al soterrani de la casa familiar de

Carlos Argentino, al carrer Garay, a sota d'un dels graons i amb una mida de dos o tres centímetres, no més gran, es trobava una esfera que semblava que es moguéssim per efecte d'allò que contenia, però no. El narrador de la història, que relata en primera persona, explica com en veure aquesta esfera va tenir una experiència simultània de totes les coses en la que era capaç de discernir cada element sense que es sobreposessin entre ells: veia la Terra dins l'Aleph, veia la seva pròpia cara i vísceres. Quan explica això, en el text, l'autor trenca el que anomenem «la quarta paret», parlant al directament al lector, detallant-li com intentarà descriure el que ha vist de manera seqüencial, tot i haver-ho percebut de manera simultània, ja que és la manera en què ho pot fer a través de l'escriptura. Més endavant, en el conte, torna a parlar-nos quan descriu l'Aleph dient-nos que ha vist la nostra cara. Per acabar la descripció de l'experiència, explica que plora sabent que ha vist l'univers. En aquest moment semblaria que té una mirada semblant a la que podria tenir Déu, que en contemplar tot el món com una entitat superior arriba a una mena d'èxtasi, el gran contenidor, el contenidor de totes les coses. M'interessa que en l'escrit la gran protagonista sigui Beatriz, un personatge que ja ha mort, i que no parla, però que a través del narrador la veiem en les diferents accions que ens descriu. Precisament, el narrador, després de veure l'Aleph, després de veure la immensitat de l'univers concentrada en un punt, la seva preocupació és estar oblidant-se dels detalls de la Beatriz: «nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz» (Borges, 1995, p. 68). Aquesta frase em remet a la idea de la porositat, el desgast, i els buits en la memòria.

Per concloure amb aquest apartat, l'estudi que s'ha fet dels forats negres té a veure amb com des de l'art, es busquen maneres per parlar i situar-se davant de temes que ens desborden com és el misteri de l'univers. En la història de l'ésser humà hi ha hagut una constant recerca per intentar explicar-lo, sense acabar de conèixer-lo mai en la seva totalitat. I això té a veure amb les representacions d'aquests artistes i les peces que he estat fent per a l'obra *Entre mans*, en les quals vull establir una relació entre allò que és macro i allò que és micro, buscant estratègies per situar-se en un món que no podem acabar de comprendre, a través d'establir-hi relacions amb el gest mínim, amb petites esferes, amb empremtes de dits i amb moviments i vibracions que remetien a un espai immens.

3.2 Orificis anatòmics

Tengo las entrañas revueltas,
un poro.

Tengo la barriga hinchada,
un ojo.

En aquest apartat m'agradaria començar fent menció del llibre de Marta Segarra, *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014). En aquest ens parla dels forats anatòmics, i de la relació de tot forat amb els forats del cos, entenent aquests com a element que construeix la nostra manera de experimentar el món, la relació amb els mites, amb la sexualitat, amb l'art, i amb el mateix buit i ple que va associat a la paraula.

Los orificios anatómicos son, en efecto, los elementos entorno a los cuales se organiza la experiencia y el progresivo autoconocimiento del cuerpo desde las primeras semanas de vida, y seguirán ejerciendo una suprema fascinación a lo largo de toda nuestra existencia. (Segarra, 2014, p. 10)

Segarra desenvolupa la teoria dels cossos foradats en el qual postula que tot forat físic i imaginari, incloent-hi els cossos celestes, es pot relacionar amb orificis del cos humà. Això es reflecteix en els discursos científics, però també en relats mífics i en l'actual cultura popular. Fa un recorregut que comença pel mateix significat de la paraula i transita per diverses presències del forat en el món quotidià i en l'imaginari col·lectiu. Proposa relacions amb temes com l'arquitectura, la sexualitat, el retrat i mort que descriuré breument. En primer lloc, proposa relacions amb l'arquitectura, perquè el que dona sentit a un edifici són els orificis de les portes i finestres i els marcs buits. Pel que fa a la sexualitat, considera que el sexe femení, que és l'entrada al món en néixer, hauria de tenir connotacions positives i plaents, però no és només així, hi ha tot un imaginari de la vagina dentada. En relació amb la sexualitat també assenyala com la boca no es podia pintar oberta fins a la pintura moderna on comencen a pintar-se

orificis del cos, i entre ells aquest orifici del rostre, que abans no es podia pintar per la relació de la boca amb el sexe femení. Revisa també lo *trans*, parlant de com la sodomia ha estat considerat un acte subversiu, l'homoerotisme i el trencament del subjecte masculí tradicional amb somnis de domini, fins a la no categorització binària del gènere, el sexe i la sexualitat. D'altra banda, en relació amb l'autoretrat, parla dels dos forats negres que són els ulls, allò que remet més a l'humà, i parla dels forats negres en si i la relació amb la idea de viatge i canal. Per últim, estableix relacions del forat amb la mort, passant per les tombes, les ciutats de morts dins i fora de la ciutat, el tracte en el cinema dels morts vivents, el tracte dels orificis corporals dels cossos morts, que es tanquen (cosint o amb adhesiu) en diverses cultures perquè si no s'obririen, també amb el ritual de tancar els ulls en morir, ja que són el mirall de l'ànima i aquesta ja ha abandonat el cos i els retrats a infants recentment defallits.

Plena de porus i de pors,
que en tinc moltes, que en tinc molts,
de porus i de pors.

- Transcripció *Flux de veu* (2024), Marta Fernández

En relació amb els orificis corporals vull fer referència a la peça *Trau* (2024), pren el nom de les etimologies de forat, en concret de la paraula francesa *trou*, que fa referència al forat i a la ferida. Aquesta obra, d'una banda, té aspecte de cos, amb unes potes metàl·liques i un cap de pedra a sobre. El cap té dos forats que remeten a les orelles, però els orificis en comptes de ser canals en els quals entra el so que permet l'escolta, ho són de sortida. A través d'aquests es propaga, des del seu interior, un so que correspon al moviment de l'esfera-cap, suggerint les possibilitats de gir que aquesta té.



Fig. 19. Gres i xamota, detall d'un orifici (2023), Marta Fernández Jara.

El cos està format per tot un sistema de canals, de conductes, en forma de tubs que comuniquen l'interior i exterior d'aquest mitjançant orificis. A més a més, em sembla interessant destacar com Segarra menciona que el rostre es considera la part més humana del cos perquè, d'una banda, ens permet reconèixer-nos entre nosaltres i a nosaltres mateixos i, per l'altra, conté les cavitats i forats que ens permeten exercir els sentits més humans: boca per parlar, oïda per escoltar, i ulls per mirar i expressar emocions. M'agrada parar atenció a aquests forats que, per mi, permeten establir relacions amb el món que ens envolta, i són compartits per altres éssers vius, cosa que fa que els sentits no siguin característiques exclusivament humanes, ja que els animals també en tenen i, encara més, moltes entitats corporals es nodreixen a través d'una pell que el recobreix amb orificis que fan de canals, comunicadors i transmissors entre l'interior i l'exterior.

Els orificis que defineixen els nostres sentits són: la boca, les orelles i el nas, però els elements que reben els impulsos nerviosos i el transmeten al cervell són un conjunt d'òrgans sensorials. N'hi ha d'externs i interns, com ara els ulls, la llengua i la pell. Si pararem atenció a la pell, veiem que aquesta no està formada d'un únic forat, sinó que tota ella està repleta d'orificis: els porus que estableixen una relació entre el que hi ha dins i el que està fora del cos. Aquests es troben a l'epidermis de la pell i cada persona en té aproximadament dos milions. És l'obertura que possibilita la transpiració, i corresponen als orificis de sortida de les glàndules sudoríparaes i les unitats pilosebàcies. Les primeres produeixen la suor i les

segones són unitats compostes per un pèl i una glàndula productora de seu. Aquestes permeten sentir el tacte en tota la superfície de la pell i no només en un punt en concret, són un filtre que facilita que tota la nostra superfície sigui una via de comunicació de dins cap a fora i a la inversa.

Tot això em fa pensar en la sèrie *Dystopia* (1994-1995) dels artistes Aziz i Cucher. Aquesta parella artística treballa amb la fotografia digital i en aquesta sèrie el que fan és utilitzar el clàssic retrat fotogràfic i distorsionar-lo. En els retrats, mitjançant l'edició digital, eliminen tots els forats, recobrint de pell els orificis sensorials i els trets que caracteritzen a l'individu, i que són els elements bàsics d'un retrat. Eliminen els ulls, la boca, l'orifici auditiu extern de les orelles i les foses nasals com si mai hi haguessin estat i tapant tot canal d'entrada i sortida amb l'entorn. En conseqüència, creen una mena de monstres de pell, en què aquesta actua com a frontera amb el món exterior, impedit que res pugui passar pels sentits.

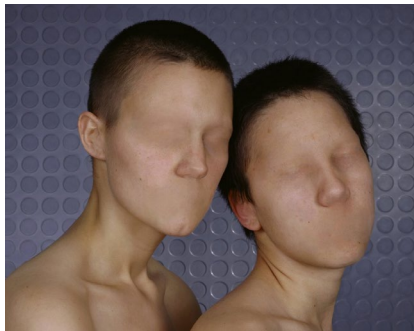


Fig. 20. Aziz i Cucher (1994-1995), *Dystopia*.

Un passatge, un canal, un trànsit

Alerta,

obstrucció del porus

L'Alicia no ha arribat

Fora

L'entrada estava tancada

Aquests versos fan referència a la relació que vull establir entre els orificis del cos i la idea de la frontera geogràfica i com aquesta afecta els cossos habitants a un costat i a l'altre. Hi ha diversos estudis al voltant de l'espai geogràfic que tenen a veure amb la definició del forat com a una zona abstracte determinada, com a límit, i que el podem entendre com a tercer espai. En el llibre *Borderlands* (1987), de Gloria Anzaldúa, l'autora dona dues definicions del concepte de marge: en primer lloc, parla del marge com a frontera que estableix una relació jeràrquica entre una centralitat, que és l'espai de la paraula, i un espai com a allò altre, l'Altre, marginat; en segon lloc, entén el marge com espai de trobada i confluència entre dues cultures, dues llengües, dues formes oposades que s'afecten i es relacionen mútuament, de manera horitzontal.

Per la seva banda, Mary Louise Pratt parla del terme «zones de contacte» (2012) per referir-se al que Anzaldúa anomena marge, a la trobada de dues zones, on colonitzador i colonitzat entren en contacte. D'aquesta trobada en pot sorgir alguna cosa nova pels intercanvis mutus de coneixement, entenent que els subjectes ens construïm en relació amb altres subjectes. Anzaldúa, a més, dona molta importància al fet de prendre paraula des d'un espai situat, en el seu cas, des de la resistència xicana, per subvertir tota relació que sigui de poder, generant una trobada al centre, sense demanar reconeixement a ningú. Això es pot relacionar amb el pensament d'Edward Soja que, parlant del tercer espai (Benach, Albet, 2010), el defineix com un espai amb multiescalaritat, proposant estudiar conjuntament el lloc a partir d'una dialèctica composta per l'espacialitat, la socialitat i la historicitat. Planteja també en una dialèctica de l'espacialitat: allò que és percebut, allò que és viscut i allò que és concebut, que permet pensar d'altres formes de relacions, i que obre la possibilitat a un altre futur, que no segueix les lògiques actuals que administren el temps i l'espai. Així, es trenca la lògica binària que parla del tercer espai com a alteritat, que el deixaria al marge i el subordinaria. A partir d'aquesta reflexió penso que si entenem el cos com espai, caldria pensar-lo i habitar-lo també com a tercer espai: un espai de trobada de diferents elements amb la capacitat de generar noves relacions i modificacions dels espais en què es troba. Un tercer espai que transforma les centralitats. Un tercer espai que no és a o b, sinó que és c en propositiu:

Soy un amasamiento, soy un acto de amasar, de unir y juntar que no solo ha creado una criatura de oscuridad y una criatura de luz, sino también una criatura que cuestiona las definiciones de luz y de oscuridad y les asigna nuevos significados. (Anzaldúa, 1987, p. 138)

En aquest sentit, pensant en el marge i la possibilitat d'altres espais, Plató parlava de «khôra» a un dels últims diàlegs que va escriure, *Timeo* (360 a. C.). Aquesta paraula fa referència al receptacle, que podríem entendre com a frontera, marge, límit en el qual les idees tenen lloc com a tamís. En aquest hi veu un tercer espai en el qual es couen possibilitats, i que és difícil de definir per no ser sensible ni intel·ligible. Per Plató era una mena d'úter o receptacle a on el pensament passa a ser alguna cosa: l'esdevenir. Referent a aquest concepte Aristòtil considerava que Plató parlava de l'espai. Khôra és introduir-se en l'espai, en el moment de transició, en què es fan i desfan les coses. És aquesta noció d'úter i receptacle abans de l'esdevenir, que em remet a la idea de motlle, té a veure també amb l'in-between del que parla Arno Böhler (2019), un espai entre dos estats, entre el ser i no ser, que anomena virtual per aquesta dimensió d'estar en mig i de no haver pres encara forma material. Böhler pensa en l'existència d'aquest estat dins la pràctica de la filosofia com a recerca artística, i diu que «philosophy as artistic research precisely curates this in-between, this insecure and precarious time zone of the dangerous perhaps» (Böhler, 2019).

Parlant des d'un aspecte físic, vull referir-me a l'espai que es genera entre dos cossos materials. Per exemple, Karen Barad parla de l'espai entre dues mans que es toquen, i com això produeix un traspàs d'energia, mentre sempre es manté un buit existent entre aquests dos materials en contacte. Karen pensa en la potencialitat d'aquest buit, dels buits que permeten que apareguin altres coses i diu:

When two hands touch, there's a sensuality of the flesh, an Exchange of warmth, a feeling of pressure, of presence, a proximity of otherness that brings the other nearly as close as oneself, perhaps closer. And if the two hands belong to one person might this not enliven and uncanny sense of the otherness of self. A literal holding oneself at a distance in the sensation of contact, the greeting of the stranger within. So much happens in a touch, an infinity of others, other beings, other spaces, other times are aroused. (Barad, 2018)

Karen Barad parla també de l'embolic ('entangled') (2007) entre els elements. Entén la matèria i el significat com a unió inseparable, i proposa una comprensió performativa del món, que a diferència de la representativa a través del llenguatge, implicaria teoritzar, pensar i observar, però sabent-se part del món, de l'espai, i amb compromís amb les agències que l'habiten. Entenem per agència allò amb capacitat d'actuar. D'aquesta manera posa en primer pla qüestions d'ontologia, materialitat i agència, aportant a la matèria el seu paper actiu en la intra-acció. Ella parla d'aquest terme, fent referència a subjectes embolicats i en constant esdevenir, en transformació. Aquestes intra-accions es produeixen per l'actuació d'agències, que generen interrelacions, dinamisme i moviment entre elles, i per les relacions de causa i efecte, amb transformacions i rastres, marques d'aquests vincles que queden registrats i que diferencien cada cos de la resta. Aquesta teoria pren el nom de *realisme agencial*, és la filosofia d'una realitat performativa formada per un conjunt d'agents en intra-acció entre si.

El forat, un porus que transpira, matèria que passa de dins cap enfora de fora cap endins, un buit, un úter...

El cercle,

la panxa,

les mans.

Dolor i plaer,

vida i mort.

De la relació entre forat i marge, interior i exterior, vaig realitzar un projecte que parla de l'extensió del cos, pensant com de gran i de gruixuda és la barrera del cos i si existeix aquest límit tancat o si «un individu no termina en su límite epidérmico», tal com diu @mikkithkid, parlant de les experiències de les trobades amb el Grupo de cicatrización al text *Manifiesto de los viernes* (2018). Aquest grup es reuneix a Hangar i treballen des del tatuatge per compartir-ne sabers i pensar al voltant del cos, des de la relació íntima entre la persona que tatua i la que és tatuada, i fora de les idees d'èxit, puresa i perfecció. El projecte que vaig realitzar consisteix en

un vestit que vaig confeccionar amb lli, i que fa referència als límits del cos, la pell com a barrera entre interior i exterior. A l'obra es pot veure una roba, que remet a la pell que és porosa i sua, i una taca al ventre, a la zona abdominal, que té a veure amb les entranyes, amb la cosa visceral i amb les emocions. Amb el que et remou, amb el dolor i el plaer, i amb la possibilitat de vida. Aquesta taca que queda en el vestit com a vestigi del cos que va embolicar, o del rastre del cos que l'ha habitat i que s'ha netejat les mans, també té a veure amb l'ofici, amb el treball manual de modelar l'argila.

el rastro de la extensión

rrrrrac

romper

traspasar una barrera

en la multiplicidad

porque si no rebiento

las ruinas de lo que estuvo y explotó

el vestigio de un cuerpo ausente



Fig. 21-25. Marta Fernández Jara (2023), *Extensiones del cuerpo* [registre de l'acció].

4. MATÈRIA



Fig. 26. Metall picat (2024), Marta Fernández Jara.

Sorra sóc
no la sorra de
bassa No silici
ESSA I No caolí Sorra
record Una mena subtil de
sorra estranya d'un altre nou
enllà del lluny de sorra clara
Indòmita roda-sorra rondaire
Un món rodó despert a l'alba
callat polít secret un
gra inabastable Sor Sorra
Sorra de poc de sí
de molt de res
de massa

- Felícia Fuster, «De massa», de *Sorra de temps absent* (1998)

Pel que fa a la matèria, m'agradaria parlar del corrent dels nous materialismes. En les noves materialitats, Jane Bennett, pensadora que se situa dins el corrent del realisme especulatiu, parla de la matèria de manera propera al que proposava la filosofia vitalista, que parlava d'un impuls vital i una força que tota matèria conté. Ella es pregunta: «¿Por qué reivindicar la vitalidad de la materia? Porque sospecho que la imagen de una materia muerta o completamente instrumentalizada alimenta la soberbia humana y esas fantasías nuestras de conquista» (Benett, 2022, p. 12). Així, Bennett proposa pensar la matèria fora de la concepció mecanicista, proposant una expansió d'allò corporal més enllà d'allò humà, una relació entre agències. Al primer capítol Bennett posa en crisi la noció d'objecte, entenent aquesta categoria com a violenta, i proposa el poder-cosa (p.39), que concep que totes les coses tenen la capacitat d'afectar i actuar. Això es relaciona amb el concepte actante, de Bruno Latour que fa referència a una font d'acció que pot ser humana o no-humana, el que és capaç de fer coses i produir efectes.

Aquesta idea de l'objecte també es treballa a l'article *La materia contra-ataca: una tentativa objetològica*, de Carla Boserman, Jara Rocha i Jaron Rowan (2015), en aquest es tracta la necessitat de pensar en un disseny posthumanista i materialista que investigui l'objecte des de les seves condicions materials: estètiques, ètiques, polítiques i eròtiques, descentralitzant el subjecte, des del posthumanisme i proposant una ontologia horitzontal en contra de l'ontologia vertical i jeràrquica amb la qual s'havia treballat i viscut fins al moment. Es defineix l'objecte seguint a Graham Harman, un altre dels grans pensadors dels nous materialismes, que no concreta una definició d'aquest, sinó que ho deixa obert a qualsevol cosa que tingui una realitat unitària. Així, es proposa posar en crisi el disseny com a forma de dominar els objectes i deixar de mirar la matèria com s'ha fet històricament per pensar-la com a agència dotada de vitalitat i capacitat de fer.

Aquest interès pels materials el veiem a les obres de l'exposició «Vieron su casa hacerse campo» de June Crespo (2023). L'artista treballa amb diferents materialitats aparentment oposades mitjançant l'escultura, unint allò mecanitzat amb allò manual. En aquesta exposició les escultures es disposen perimetralment amb una lectura seqüencial en què es van succeint variacions d'un mateix motiu. Les escultures se situen incrustades o reclinades a la paret, de manera que és impossible envoltar-les, així que no poden ser considerades escultures exemptes però tampoc relleus. M'agradaria destacar l'obra *No Osso (Occipital)* (2023), un motlle de l'estructura òssia d'un crani que en aquesta exposició es troba a dins d'una paret foradada deixant veure a través dels dos forats aquesta escultura amb taques fetes amb acrílic i argila.



Fig. 27. June Crespo (2023), *No Osso (Occipital)*.

4.1 Argila

El taller de ceràmica es converteix en un espai important per al meu projecte, tant pel que fa a la formalització com pel posicionament amb la pràctica artística. És el lloc on valorar l'ofici de l'artesanía amb l'argila, un material que prové de la terra i és una de les primeres matèries presents a la Terra. També és important el treball que faig amb el torn, amb el qual propicio una mena de conversa amb l'argila. El torn que gira i gira, el vinculo amb la dansa, amb aquest interès pel moviment i pel gir, que necessita un eix, un centre al voltant del qual va creixent.



Fig. 28. Tornejat (2024), Marta Fernández Jara.

La pirueta infinita de l'argila.

Plié, relevé et tourné.

Quan es treballa l'argila tota l'atenció ha d'estar posada en aquesta acció, en tots els moviments que fan les mans, en la fricció, la velocitat del gir del torn, la humitat de l'argila i el gruix de les seves parets. Un traspàs d'informació constant a través del contacte. Al voltant d'aquest tipus de treball processual que faig amb l'argila, el professor Oscar Padilla va dir: «en el trabajo de Marta hay algo de fe en que el proceso con los materiales va a llegar a ser algo» (2024).

L'argila és terra, martell, muntanya, repòs al fons d'un llac en calma. Un material que canvia segons la quantitat d'aigua que conté, que pot estar sec, dur o tendre i humit, o flexible i mal-leable. A més, l'argila té semblances amb el cos humà tant per la seva flexibilitat, com per la seva porositat quan està sec, com ho pot estar la pell. També pot ser de color vermell per l'òxid de ferro, que és el mateix que fa que la sang també ho sigui.

En relació amb el treball amb l'argila, m'agradaria introduir la tesi doctoral *Accions creatives situades en l'àmbit de la postartesania i de la terrissa del segle XXI* de Santiago Planella (2023). Aquest treball investiga pràctiques amb l'argila i processos creatius dins la postartesania, plantejant i submergeint-se en altres maneres de relacionar-se amb el material que responen a les preocupacions actuals, obrint alternatives a la producció massificada i també artística. Tal com diu l'autor: la postartesania «proposa la generació de processos i resultats materials discursius que –des de les ètiques i els nous imaginaris polítics, ecosocials i feministes– siguin capaços de crear noves relacions transmaterials i transc corporalitats amb continuïtat natural-cultural» (Planella, 2023, p. 7). La recerca passa per analitzar l'argila, des dels seus orígens fins a l'actualitat. També se centra en una part pràctica en la qual es busca activar noves formes de relacionar-se amb el material com a eina per a enfortir el vincle amb el món i construir coneixement distribuït. Aquest treball pràctic que Planella realitza, té com a objectiu que sigui sostenible, buscant alternatives al col·lapse de l'antropocè i posant en relleu l'extracció abusiva d'un material necessari tant en el medi ambient, com per la resta d'organismes i matèries que cohabituen amb ell. Per a això treballa amb argila verge situada a les terreres de Vacamorta, on explora maneres d'habitar conjuntament el cos humà i l'argila, i ho fa amb una manipulació mínima, només amb les seves mans i aigua, cosa que permet que un cop acabades les peces tornin a formar part del cicle característic del material. Així, són accions

performatives efímeres en les quals el procés, el resultat i la comunicació de l'acció pràctica tenen una intra-acció corresponsable, ja que no hi ha una divisió entre els efectes i les reconfiguracions de cada part (que afecten l'entorn natural, a allò personal o a allò polític) sinó que totes queden lligades. El projecte a la terrera té diverses fases, que comporta canvis en els objectius que s'havia plantejat en un inici: comença, com és lògic, amb accions per entendre i reconèixer l'entorn; continua amb accions que exploren com transformar la significació i la funció dels materials en aquest lloc; i acaba amb diverses accions en què el performer, que és ell mateix, se situa dins l'escena de l'acció, possibilitant un encontre que uneix l'argila, el cos del performer i l'entorn, en el qual els tres elements inter-reaccionen. L'objectiu és parlar, precisament, d'aquest encontre, i dels efectes entre cada agent i en tot el conjunt, lluny de la cultura antropocèntrica i logocèntrica, que separa els humans de l'àmbit natural.



Fig. 29. Santiago Planella (2020), *Tentacles minerals 10*.



Fig. 30. Santiago Planella (2020), *Tentacles insecte 3*.



Fig. 31. Santiago Planella (2020), *Plàstic travessat 1*.



Fig. 32. Santiago Planella (2020), *Quadrupe 3*.

L'actuació amb l'argila és real i és fenomenològica. És una acció física compartida i és una manifestació de la intraactivitat processual. És la sincronia topològica entre la perpetuïtat progressiva del canvi i la disponibilitat plàstica de la matèria original i primordial. Les pràctiques de l'argila, doncs, des d'aquest posicionament, són la manifestació arquetípica de la intraacció real i corporal entre els fenòmens. (Planella, 2023, p. 405)

A partir d'aquesta lectura i del treball que he fet amb el material se'm genera una preocupació i una contradicció que té a veure amb la cocció de les peces. Aquest projecte està format per obres que en gran part treballen el so i per produir-lo amb peces de ceràmica és necessària la seva cocció. En aquesta, es du a terme un procés de cristallització del material que dona la porositat a l'argila, eliminant tot rastre d'aigua, i canviant la seva qualitat sonora; però aquesta cristallització també trenca amb la característica cíclica de l'argila, que permet que, tot i haver-se assecat, rehumidificant-la torni a un estat mal·leable. Però, en el moment en què l'argila passa pel forn, no pot tornar al seu estat inicial. És per això que les peces cuites en aquest projecte s'han fet amb fang reciclat.

Durant aquest curs he estat assistent del taller de ceràmica a l'Escola Massana. Aquest espai té molta aflluència d'alumnes que van per a produir peces pels projectes que se'ls demanen, per producció d'obra individual i/o per pràctica. Això comporta proves descartades que no arriben al forn i generen una matèria que es pot reutilitzar, i no només això, a més es pot reutilitzar aquella argila que queda adherida a les mans en el procés de treball i que quan es renten es podria desapropiar. És per aquest motiu que per recollir aquesta matèria hi ha unes palanganes sota les aixetes del taller en què en el seu fons queda el fang. Aquests mesos part de la meua feina a l'espai ha estat reciclar-lo, primer es recull el fang del fons de les palanganes amb les mans en forma de bol i es trasllada aquesta barbotina a una altra palangana. A més, es pica amb un martell les peces descartades de fang ja sec i, posteriorment, se li passa un rodet de cuina per sobre per fer-lo pols. Aquests dos estats de l'argila, la barbotina i els fragments i pols d'argila seca, es barregen perquè la matèria seca absorbeixi l'aigua de la barbotina i amb el temps s'homogeneïtzi el material. Posteriorment, es passa la barreja a una lleixa de guix i s'estén sobre aquesta. El guix té la capacitat d'absorbir l'excés d'aigua que té encara la barreja. Per acabar, es pasta el fang quan la consistència ja és mal·leable, això es pot fer pastant

porcions a mà, o passant el fang per una màquina extrusora, que al seu interior consta d'un cargol que gira i empeny el material cap a la sortida, i aplica pressió, eliminant l'aire de l'interior de l'argila i compactant-la.



Fig. 33. Procés de reciclatge 1, barbotina sedimentada (2024), Marta Fernández Jara



Fig. 34. Procés de reciclatge 2, esmicolant fang sec (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 35. Procés de reciclatge 3, fang sobre guix, extraient l'excés d'aigua (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 36. Procés de reciclatge 4, fang pastat (2024), Marta Fernández Jara.

Tot aquest fang que juntament amb altres assistents i mestres del taller hem reciclat, és el que he utilitzat per a produir les peces de l'obra *Entre mans*. No obstant això, tenint consciència del no malbaratament del material, ha estat igualment necessari l'ús del forn per a obtenir les peces amb la qualitat sonora necessàries per a la meua recerca. Així i tot, hi ha hagut una selecció de les peces que passaven pel forn, adaptant i repensant la

manera en què aquestes es podien presentar per a minimitzar l'ús d'argila i del forn, reduir l'impacte mediambiental i no generar residus.

En l'obra, *Descompondre's beure i recompondre's*, reflexiono sobre aquest caràcter cíclic de l'argila, generant una obra que una vegada presentada i desfeta tornarà al taller per a reutilitzar-se, permetent que el material tingui nous esdevenirs.

En relació amb aquest aspecte, vull destacar la producció de l'artista Pere Noguera, que va realitzar diversos projectes basats en l'observació de la transformació de l'argila amb terra crua en contacte amb aigua. Va realitzar una sèrie d'accions amb aquesta idea sota el títol *Rajola crua i seca, submergida dins l'aigua* (1972), que ell considera que és la seva primera acció. En aquesta peça intenta rellegir el procés de la matèria i els seus estats, cru i cuit, els utensilis, l'ús i la tradició. L'obra consisteix a submergir una rajola, un element de llarga tradició d'ús dins la ceràmica, dins una palangana blava. També hi ha un interès similar amb la utilització del càntir, un objecte de gran tradició i ús a Catalunya, a l'obra *Matèria adormida* (1994-2003), que utilitza onze galledes i onze poals trencats i mig desfets en el seu interior. Amb aquestes accions analitza els estadis de transformació de l'argila, un element que forma part del seu entorn des de ben jove quan va treballar amb els terrissaires de la Bisbal d'Empordà.

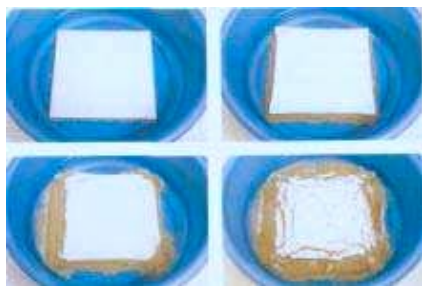


Fig. 37. Pere Noguera (1972) *Rajola crua i seca, submergida dins l'aigua*.

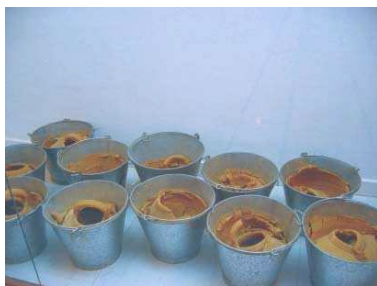


Fig. 38. Pere Noguera (1994-2003), *Matèria adormida*.

Aquesta obra és un dels referents de la meua peça *Descompondre's beure i recompondre's*, en la qual treballo amb els estats del material, sec i cru, amb la seva capacitat de transformació: un esdevenir natural propi de les característiques de l'argila que determina la temporalitat de l'acció.

Una altra artista que treballa amb fang i amb la seva capacitat de transformació és Maria Díez Serrat, tal com es pot veure a la seva exposició «El Pes que Estira Cap Avall» (2019), una instal·lació de treballs escultòrics presentats a Casa Elizalde. En aquestes escultures Díez juga amb les propietats dels materials com l'elasticitat, la plasticitat, la tensió etc. En ser escultures d'una mida gran, utilitza tot el cos per a manipular els materials, tenint així un efecte sobre aquests i el seu cos, convertint l'escultura en un registre de les accions que s'han realitzat en el material per arribar a la seva forma final. Una preocupació en aquestes escultures és com mantenir la humitat del material, que és el que manté la plasticitat original, cosa que té a veure amb la possibilitat de transformació, per això les escultures estan embolicades de plàstic. Així, d'una banda, les escultures tenen registre-memòria dels canvis que se li ha efectuat al material, i de l'altra, mantenen la possibilitat de continuar el seu procés d'esdevenir.



Fig. 39. Maria Díez (2019), *Pes que es re-sisteix 2*.



Fig. 40. Maria Díez (2019), *Ple 2*.

Treballant amb la capacitat del fang d'enregistrar el gest, l'artista Gabriel Orozco du a terme el projecte *Mis manos son mi Corazón* (1991), una obra escultòrica en la qual agafa el fang que li cap entre els dos palmells de la mà i hi aplica pressió amb els dits deixant-los impresos amb una forma similar a la d'un cor, que una vegada dur, contrasta amb la vulnerabilitat i la textura tova del cor. Una altra obra que treballa amb el rastre del material és *Piedra que Cede* (1992), en la qual una bola de plastilina amb el mateix pes que l'artista va rodant juntament amb ell durant el seu recorregut quotidià pels carrers, fent que s'hi adhereixi brutícia i pols a més de registrar les marques dels carrers com la textura del paviment i la de les clavegueres. M'interessa aquesta obra, per un costat, per la relació amb el material que registra el recorregut habitual de l'artista i, per l'altra, per la forma esfèrica que té amb un eix central que remet a un planeta.



Fig. 41. Gabriel Orozco (1992), *Piedra que Cede*.

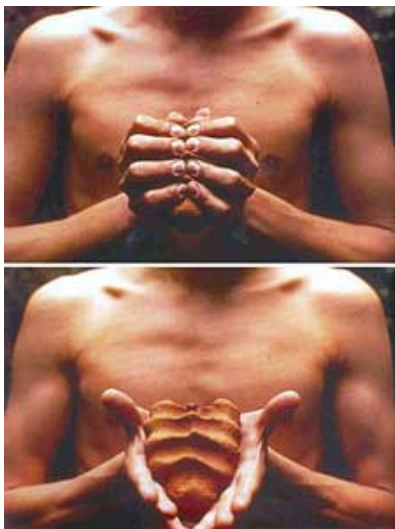


Fig. 42. Gabriel Orozco (1991), *Mis manos son mi Corazón*.

4.2 Cos

M'agradaria atendre també a la recerca de Claire Bishop i la relació que proposa entre l'artista i les dades-informació que aquest recopila en una investigació artística. Bishop veu la potència de la recerca artística, perquè pot traspassar els límits de l'establert en la recerca acadèmica, «the richest possibilities for research-based installation emerge when preexisting information is not simply cut and pasted, aggregated, and dropped in a vitrine but metabolized by an idiosyncratic thinker who feels their way through the world» (Bishop, 2023). En aquestes paraules veiem com ella dona importància al moment en què la informació no es presenta exclusivament, sinó que passa per un cos que la llegeix, l'analitza i s'apropa a aquesta des del seu punt de vista particular. Aquesta recerca esdevé una investigació que travessa el cos, que en llegir-veure-escollar els diversos arxius, els metabolitza d'una manera que cap màquina seria capaç de fer. Així, després d'un estudi en el qual Bishop traça una línia cronològica de les maneres en què l'artista ha treballat amb l'arxiu al llarg dels anys, des de l'edició lineal d'imatges, al trencament de la linealitat mitjançant estructures multidireccionals i l'excés d'informació i fonts que són impossibles d'abastar per a l'espectador, fins arribar a aquesta proposta en què el treball artístic amb l'arxiu té sentit per la capacitat de l'artista de metabolitzar la informació. D'aquesta idea m'interessa, per una banda, la potència de proposar una perspectiva alternativa al voltant de la recerca en arts i, per altra, la manera en què tracta el pensament, que passa a ser contingut matèric que travessa el cos i que aquest metabolitza.

Seguint aquesta línia, en el projecte *Every exit is an entrance* (2020), l'Ariadna Guiteras es presenta com un cos contenidor d'altres cossos, veus i històries que ja no hi són. L'artista realitza una instal·lació-performance amb cànirs de ceràmica porosa que suen essències de plantes que tradicionalment s'han utilitzat per a l'autogestió del cos de les dones. Utilitza la seva veu com a materialitat i l'argila com a cos, un cos porós, que conté memòria i arxiu. D'aquesta manera fa present la problemàtica que gira al voltant de la construcció de la idea de cos a occident, un cos controlat per una institució mèdica i que divideix els cossos entre el binarisme femení i masculí. Ella mateixa invoca a les mèdiums, capaces de corporitzar ens masculins i femenins. Així treballa amb la materialitat de la veu, de l'ar-

gila i de l'arxiu. Un arxiu que en aquest cas no són documents, carpetes ni ordinadors, sinó que són veus del passat que es recullen en el cos de la mèdium. Un arxiu viscut i encarnat, un arxiu sota la pell. Aquesta idea de contenir altres veus sota la figura de la mèdium estaria, a més, relacionada amb el llibre *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986), d'Úrsula K. LeGuin. El text revisa la història dels orígens de l'ésser humà eliminant la narrativa de l'heroi masculí i proposant l'acció de recollir i guardar en un contenidor com a acció fundacional que s'exemplifica en aquest sac-bossa-fula-capsa que conté l'aliment, que emmagatzema i permet carregar a sobre i emmenar d'un lloc a l'altra. Un cos contenidor que emmena altres cossos i altres veus.



Fig. 43. Ariadna Guiteras (2020), *Every exit is an entrance*, Ditalica.

Aquest gest de transcripció de l'estat de la matèria succeeix també a l'obra *Dansa concreta* (2019), de Melania Henrich i Mònica Planas, una performance en la qual mitjançant la lectura i la dansa, es pensa en els estats físics pels quals passa un material concret, en aquest cas el ciment, i en el seu procés d'assecatge. Planas va llegint un text sobre la història i els estats del ciment mentre Henrich va fa una traducció corporal d'aquests canvis al llarg del temps, de manera que el cos tradueix i reinterpreta aquest procés amb el moviment de manera similar que l'acció que s'està veient.

A la performance *Strata* (2017), d'Ariadna Guiteras, l'artista treballa també amb la hibridació d'elements a l'espai, tots ells units d'una manera o una altra generant un cos format per elements tecnològics i orgànics, fent difusa la divisió entre uns i altres, ja que junts formen un cos que constantment muta. El títol pren nom dels estrats de la terra, en relació amb la geologia i les diferents capes sedimentades al sòl. A l'obra sentim la veu de l'artista, que tot i néixer de la seva gola, pretén ser una veu múltiple, una veu ancestral que simula ser passat, futur i present continu, i que sentim

a través d'un altaveu submergit en un bidó. D'aquesta manera, la performance altera i trenca amb la noció de temporalitat lineal, una temporalitat que ja veiem alterada en els estrats de la terra, els quals no sempre estan visibles cronològicament, com se'ls pressuposa; a aquest fet se l'anomena estrata plegada. Així mateix, l'artista parla en primera persona i de manera poètica, com a narradora omnipresent que posa en tensió l'esdevenir constant, l'especulació, la veu ancestral i el que sent aquesta veu.



Fig. 44. Ariadna Guiteras (2017), *Strata*.

L'ús de manera significativa de l'altaveu també es fa present en la meua obra, *Trau*. L'altaveu, en la peça de Guiteras, és una placa de cartó que vibra i que emet el so del senyal que rep. Per tant, no és la veu de l'artista la que sentim, sinó la traducció que en fa el cartó. A la meua obra, també es juga amb la idea d'altaveu i de ficció. L'esfera emet un so, i aquest és filtrat per les seves pròpies parets i cavitat a través d'un transductor. Així, és el material el que fa sonar l'enregistrament del seu propi moviment. Es tracta així d'un joc de ficció, en la qual la mateixa materialitat de la peça parla de si mateixa.

En aquests darrers projectes, a més de parlar de la relació del cos i l'arxiu com a matèria metabolitzada, he mostrat treball que incorporen la veu perquè és rellevant en el meu treball. També, pensant en la part més física de la veu, m'agradaria entendre-la com a matèria amb la qual investigar, de la mateixa manera que amb l'argila. En aquest sentit, m'interessa el que diu Ixiar Rozas en el llibre *Sonar la Voz. 9 ensayos y 9 partituras* (2022). En aquest ens dona aquesta mirada matèrica de la veu, de la corporalitat, de la relació amb l'aire, amb l'espai, amb l'escolta i, fins i tot, amb tot allò que no ha estat pronunciat, que no és enunciable. Aquesta mirada es trasllada també a l'escriptura i al llibre de Rozas: cada paraula és matèria i és veu, escoltes el text i llegeixes el so, percebent el llibre com una caixa de ressonància en vibració. Per altre banda, en relació amb la paraula

escrita, María Pía (2006), en el pròleg del llibre *Matèria i memòria* d'Henri Bergson, parla de com el llenguatge atura el fluir de les paraules, i que l'escriptor-filòsof ha d'escriure posant en evidència aquest moviment que existeix en la paraula, i, a més, explica l'estratègia que va utilitzar Bergson per cercar el ritme de l'escriptura com a reflex del ritme vital.

A banda d'això, Rozas ens dona aquesta mirada matèrica no només de la veu, sinó també de la boca, aquesta l'estructura per la qual neix la veu i que fa de pont entre l'interior i l'exterior del cos:

No obstante me parece vital hablar de bocalidad para volver a situar nuestra boca en el lugar que merece: la boca, húmeda cavidad, antecámara de la voz. Con bocalidad, tal vez un neologismo que vengo utilizando desde hace tiempo, he querido llevar la atención a la boca, a la fisicidad del aire que de ella emana, cada vez que emitimos un sonido, se convierta o no en palabra. Tal vez imagen, vibración o mero gesto. (Rozas, 2022, p. 193-194)

Així veiem com l'autora para atenció als llavis, a la llengua, a la bava entenent la veu com a matèria de treball, de pràctica i d'investigació. Seguint aquesta mirada, l'artista Laia Estruch treballa amb la veu, el cos, l'espai i el joc. Investiga les emissions sonores, sovint mitjançant instal·lacions performatives, en les quals l'espai i les estructures que l'habiten disposen el cos i la veu, i fan que aquest emeti unes sonoritats determinades. Entre els seus projectes m'agradaria destacar-ne tres. Un d'ells és *Ganivet* (2020), format per una estructura robusta que es troba enlairada, penjada del sostre i sense contacte amb el terra. L'artista se situa damunt d'aquesta estructura inestable, que es mou pel seu pes i pels moviments que ella fa que provoquen uns sons que es barregen amb la seva veu. D'aquesta manera crea una partitura mitjançant el moviment. Un altre projecte és *Ocells perduts* (2020), en el qual es troba de nou enlairada en una escultura creada per unes xarxes, per les que va transitant durant els assajos oberts al públic. En aquesta obra modula la seva veu per replicar el cant dels ocells d'espècies migratòries com ara la tórtora el cucut i el xot. Finalment, el projecte *Crol* (2019), que ha presentat en diversos formats expositius i es tracta d'una experimentació sonora que fa referència allò que està moll i allò que està sec. Un d'aquests formats es compon d'uns inflables en una piscina, que actuen com a laboratori per a l'experimentació sonora per aproximar-se a allò inaudible. L'artista treballa amb el so

i les narracions dins l'aigua, fent present el que és audible i el que no ho és, tenint en compte que els silencis i les pauses són sonores a causa de les bombolles. Amb aquesta estructura d'inflables fa una performance en la qual interactua amb aquesta dins la piscina. Amb els inflables també construeix una escultura. A més a més, fa una performance amb unes estructures metàl·liques fixes a la paret, per les quals va escalant. Mentre es troba elevada en aquestes estructures la seva veu emet sons com si estigués sota l'aigua, una veu travessada del record de les bombolles que provocaven els seus pulmons sota l'aigua.



Fig. 45. Laia Estruch (2020), *Ganivet*.

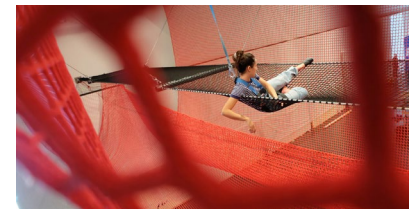


Fig. 46. Laia Estruch (2020), *Ocells perduts*, assaig obert, Foto: Eva Font i Latitudes.

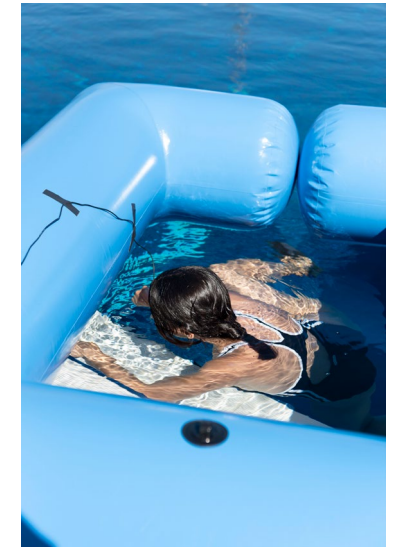


Fig. 47. Laia Estruch (2019), *Crol*, Piscines Municipals de Montjuïc, Foto: Anna Fàbrega.

Altres projectes que tracten la boca són els de *Not I* (1975), de Samuel Beckett, i *No yo* (2019), de Lúa Coderch. En el primer, Beckett escriu un monòleg dramàtic (1972), que posteriorment és enregistrat en un vídeo de tretze minuts de durada, interpretat per Billie Whitelaw i dirigit per Bill Morton. En el vídeo es mostra una boca que sembla flotant en la foscor, il·luminada per un raig de llum i gravada en un primer pla. Aquesta boca parla constantment de si mateixa en tercera persona, explicant una història dolorosa que segons diu no li pertany. D'aquí prové el títol de l'obra, de la repetició insistent en dir que allò que explica no li ha passat a ella. Tot

i que ho interpreta una actriu, el text no deixa clar si es tracta d'un home o d'una dona. Com que, a la versió televisiva, només es veu una boca a la pantalla, això no té gens d'importància, ja que la boca passa a ser un element autònom. El ritme amb el que parla la veu és frenètic, sense control, una mena de flux desendregat com si fos la veu del propi pensament, una boca incorporada que parla tan ràpidament que no pot pensar i pensa tan ràpidament que no pot parlar, però ha de parlar.



Fig. 48. Sambuel Beckett (1975), *Not I*, BCC, interpretació de Billie Whitelaw i direcció de Bill Morton.



Fig. 49. Lúa Coderch (2019), *No yo* [vídeo instal·lació], Galeia Àngels. Boca: Ikram Bouloum, veu: Lúa Coderch.

En el projecte de Coderch, l'artista pren com a referència l'obra de Beckett i la vincula amb un personatge que va inventar l'any 2012, *La chica sin Puerta en la boca*, que s'inspira en un text d'Anne Carson sobre Eco, un personatge de la mitologia grega que repeteix l'última cosa que ha escoltat. Amb aquestes referències explora qüestions al voltant de la veu com a fenomen físic, a través de la parla i el discurs. En aquest obra la imatge de la boca és diferent de com ho va plantejar Beckett: la boca es difon en una massa de pell llisa, com un maquillatge, perfecte o a la inversa, o també pot semblar un fons de pell llisa en la qual apareix una boca femenina doblada. La veu que sona i parla no és la seva, hi ha un desajust entre les dues parles, la del moviment de la boca i la de la veu que s'escolta que a vegades encaixa i d'altres no, violentant la imatge. Es descriuen sis escenes: una adolescent intenta eliminar una taca de la seva roba; una actriu se sotmet al dictat d'un director de teatre; un nen té la veu més aguda del desitjable; un presentador de ràdio perd la veu; la llengua d'un acadèmic s'infla sense cap explicació; i una becària és avergonyida públicament pel seu cap de feina.

A més a més, la relació amb la boca es fa present a l'obra *Descompondre's beure i recompondre's*, que està formada per un conjunt de gerros que treballen amb les deformacions de les seves boques, amb algunes de petites, com una 'o', altres que s'obren i cauen cap a fora, i altres de plegades. Si recordem, a l'inici del primer capítol, revisant les etimologies de català hem vist que la paraula forat està vinculada a la gola i a la faringe. En aquest conjunt de formes ceràmiques es juga amb la boca i la cavitat, i amb la relació entre interior i exterior. Per fer-lo s'han revisat les formes clàssiques fins a deformar-les, amb boques grans i descompensades de la mida de la resta del gerro, així com boques petites per cavitats grans. D'aquesta manera hi ha un vincle amb la idea de boca, però també de deglució, porositat i transpiració, ja que a l'interior s'abocarà aigua que farà que aquests gerros es deformin, desfacin i trenquin. A més, el seu interior està pintat d'òxid de ferro vermell, que dona a l'argila vermella i a la sang el seu color característic, i que reforça la idea de carn, i d'interior i d'exterior.

Palabras que se te quedan en la boca:

barbotina
bruma
brunzir
esgargamellar-se
gárgaras
frondoso
murmurar
sensualidad
xafogor
grumollós
gemegar
freqüentment
viscositat
pidgin

5. PARAULA DITA, PARAULA ESCRITA

5.1 Experimentació amb l'escriptura

Deja que te diga



Fig. 50. Argila, engalba i aigua (2024), Marta Fernández Jara.

L'experimentació amb l'escriptura i l'acció de recitar és un recurs que diversos autors hi treballen des de fa temps i que està vinculat amb les produccions avantguardistes. Un precedent és Stéphane Mallarmé, en concret amb l'obra poètica *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), que trenca amb la manera tradicional de disposar els versos del poema a una pàgina i utilitza diverses tipografies. El text consta de 20 pàgines en les quals van canviant les tipografies i en què és tan important el text com l'espai en blanc entre aquest, fet que dona un altre ritme de lectura al poema.

Posteriorment, dins el dadaisme, al voltant del 1920, apareixen diverses propostes que tenen a veure amb partitures sonores i que treballen directament la sonoritat de les lletres, sense escriure paraules ni cap tipus de narració, a través d'una partitura de fonemes. Entre aquestes propostes trobem les de Kurt Schwitters i Raoul Hausmann, que treballen amb partitures de lletres que poden ser llegides i interpretades. El primer va fer un poema fonètic titulat *Ursonate* entre 1922 i 1932, que és una sonata amb quatre moviments en la qual els ritmes de lectura van variant creant un ritme cantat, un ritme rigorós i contundent i un altre de tremolós. El segon va fer els *Poèmes Phonétiques* (1919-1943), una agrupació de fonemes i lletres per recitar. Aquest tipus d'escriptura-partitura, van rebre el nom de poesia sonora l'any 1950, encunyat per Henri Chopin, que va definir amb

aquest concepte aquelles creacions que uneixen poesia i música, i que amb el temps es van hibridant amb altres pràctiques com la performance, la dansa o el teatre. M'interessen aquests treballs en poesia sonora perquè assenyalen a sonoritats concretes, a fonemes determinats, i provoquen que l'interpret i l'espectador sigui conscient de la cavitat de la boca i de la possibilitat de moviments i disposició de la llengua per emetre'ls.

D'altra banda, em sembla interessant destacar com les propostes d'escriptura experimental travessen també les narracions i no només la poesia. Hi ha molts autors que experimenten amb les normes del llenguatge a partir de diferents elements com: ús de la coral de veus i personatges que es van intercalant en les diverses històries i trames que conformen la història; la narració de la mateixa situació des de diferents perspectives; el plantejament d'una línia no cronològica que fa salts de temps, d'espai i de personatge; o una escriptura que juga amb els límits del llenguatge i de les estructures semàntiques. En aquest sentit, m'agradaria fer un incís en dos llibres contemporanis, el primer, per la proximitat amb certs aspectes actuals del context espanyol; i el segon, perquè tracta el propi procés d'escriptura des de l'experimentació amb aquesta. Els llibres són: *Napalm al cor*, de Pol Guasch (2021), i *El ruido de una época*, d'Ariana Harwicz (2023). En la primera obra, Guasch treballa l'escriptura amb una temporalitat fragmentada, alternant passat i present sense avís. En cada curt capítol va configurant la història d'una manera no seqüencial, però creant l'univers narratiu i les relacions entre successos que han tingut lloc en diferents moments. La novel·la, que tracta la violència i el desig, és una ficció ambientada en un passat indefinit, però que remet a l'època de la dictadura i la postguerra, moment que es passa fam, i que parla de la repressió de la llibertat d'orientació sexual. Guasch treballa amb la polifonia d'històries i moments, i segueix el camí de dos nois immersos en un context hostil i violent, durant la guerra, que no accepta el desig que hi ha entre ells, en la vida i en la mort. Pel que fa al llibre *El ruido de una época*, utilitza una manera d'escriure i narrar similar, en la que reflexiona sobre el propi procés d'escriptura. Parla de la temporalitat de l'escriptura, de les pauses i els temps de la no-escriptura com a part del procés, i de la censura, la construcció del personatge i l'ús d'escriptura com a destrucció de si mateixa. M'interessa la manera en què ambdós autors construeixen un univers i generen una relació entre successos que són aparentment llunyans, sigui pel temps o pels personatges, a través d'una escriptura no lineal.

Personalment, em preocupa en l'escriptura d'aquest treball, aconseguir interactuar amb el lector que el llegirà, per facilitar-li la comprensió, però també establir-hi una relació de proximitat. Crec que hi poden ajudar altres maneres d'escriure, com ara textos transcrits de la paraula dita, i poemes, ambdós presents en aquesta redacció.

5.2 Estandarització del discurs

A l'article «La estandarización de la escritura» (2013), Marina Garcés reflexiona sobre l'homogeneïtzació de l'escriptura des del pla Bolonya a través de les normes imposades per redactar un «paper». Considera que la imposició d'una manera de narrar, pensar i escriure té efectes en la pràctica de l'escriptura, concretament, de la filosofia. Garcés explica que en l'escriptura es detecta l'empremta de l'escriptor, pel to i els ritmes que utilitza. Parla de l'escriptura com una dansa, una sèrie de moviments que estan allà i que són rics quan mantenen aquest caràcter experimental. Segons ella, el «paper» és una neutralització d'això a través de diversos fets que ella esmenta. Un és la dissociació de forma i contingut. També hi ha un acte de silenciar la veu, ja que ja no hi ha una veu pròpia, sinó que sempre parla un expert a altres experts. Per tant, hi ha una anul·lació de l'experiència, ja que perquè l'escriptura sigui una experiència s'ha d'assumir que, a part del saber, hi ha el no-saber i és en aquest encontre que es pot produir la riquesa. Un altre aspecte és la demarcació d'un dins i un fora, ja que tota escriptura que no segueixi les normes del «paper», i sigui més propera a altres formes d'escriure com la literatura o la poesia queda fora de l'acadèmia, això és perquè no segueix els protocols, i si no compleix els requisits no és avaluable i, per tant, tampoc és publicable. També hi ha la subordinació de l'escriptura a l'anglès, no només per potenciar la internacionalització de les obres sinó, a més, com a mèrit a assolir en si mateix. La filosofia és capaç de generar nous conceptes a través de transcriure el pensament en un text, cosa que té a veure amb la llengua en què un escriu, i sobretot amb la presència de la seva llengua materna. Aquesta estandardització el que fa és eliminar la tria de la llengua en què un parla i escriu de manera natural per poder tenir visibilitat i publicar. Finalment, Marina Garcés remarca la importància d'ensenyar filosofia i filosofar ensenyant, del fet d'utilitzar un llenguatge propi per obrir un espai perquè la resta utilitzi el seu, deixant que aquest travessi el cos, que aparegui el que és personal en la manera de deixar-se perdre en la investigació i en l'acte de comunicar-se, fent de la filosofia i l'escriptura sigui una cosa viva i no embussada ni encotillada.

Per aquest motiu, en aquest treball he escrit els poemes en les meves dues llengües maternes: català i castellà. Trobarem canvis d'una llengua a

l'altra en els escrits poètics en els quals dono importància en la manera de pronunciar una paraula segons les lletres que la conformen; les connotacions de la paraula, que varia segons la llengua; el moviment de la boca en dir-les com si fos una dansa o un embarbussament; a la importància de la imatge-objecte-matèria a la qual la paraula remet. Amb tot això es manté viu i latent allò que passa escrivint.

Al voltant de l'escriptura reflexiona l'Anna Dot en el text, «Intentos de decir», dins el llibre *Arte y espacio social en tiempos de control, descontrol y aislamiento* (2022). Al text té un moment en el qual parla directament amb el lector: «Al recibir su invitación, empecé a tomar notas sobre aquello que me gustaría decirte (sí, sí, a ti, que eres otro elemento que justifica el motivo de este texto)» (p. 33), m'interessa molt aquest incís de reflexió al voltant de cada aspecte que fa possible la redacció del text. Però, més enllà d'això m'interessen dos temes que ella tracta un en relació amb la desconfiança en el llenguatge i, l'altre al voltant de l'escriptura i l'article acadèmic. Pel que fa al primer tema, explica una anècdota d'una conversa que va tenir amb el fotògraf italià Domingo Milella qui li va dir que estava posant el llenguatge al centre de tot i estava oblidant el cos i la matèria. Milella estava treballant en una sèrie que l'havia portat a fotografiar les caveres per enregistrar pintures rupestres que ell considera fòssils de l'expressió humana. Aquestes, tot i ser una herència que actualment s'intenta explicar amb paraules, van més enllà del llenguatge, amb significacions que no sabem com interpretar amb paraules i que tenen a veure amb el gest. Pel que fa a la reflexió sobre com escriure un article acadèmic explica que un professor seu li va dir que escriure'n un és com construir un castell. A partir d'aquí Dot comença a entendre l'escriptura com una arquitectura que pot ser exuberant i amb aparença de poder o ser més improvisada, una arquitectura efímera i intuïtiva, de la qual es pregunta si només pot tenir lloc de forma oral i no mitjançant l'escriptura. El text acaba amb una defensa de la pluralitat de llenguatges, que van més enllà dels límits d'allò textual i que faciliten terrenys comuns, que possibilitin la trobada de diverses persones.

En aquest sentit, Dot va realitzar una acció, *Construir como escribir o escribir como construir* (2019), en la qual reflexiona sobre la idea del text acadèmic com si fos un castell. L'acció va consistir en unes cinquanta persones dividides en grups i construint castells medievals amb unes peces

de fusta d'un joc infantil, cada una d'elles amb una lletra pintada. Així, no es podia dir si estan escrivint o construint.



Fig. 51. Anna Dot (2019), *Construir o escriure*. Foto: Blai Marginedas.



Fig. 52. Anna Dot (2019), *Castell o text d'un grup anti-monàrquic i revolucionari*.

En el meu text de TFM també he adoptat, en certa manera, el símil que planteja Dot. Això demana assajar altres maneres de transmetre el contingut, entenent que cada to pot aportar matisos i més capes d'informació. És evident que l'assaig implica una manera d'explicar les coses diferents de la manera que ho fa un poema, per tant, el que comunica i transmet un o altre, i l'experiència de la lectura serà diferent. D'altra banda, què s'escriu, com i quan interfereix en la narració i aporta altres connotacions. Una part del procés d'aquest treball, ha estat apuntar paraules i frases que apareixen mentre he treballat amb el material per produir les obres d'art: he anotat sensacions, textures, moviments, pressions o temperatura, entre altres aspectes, que després poden transformar-se en altres paraules o ajudar en l'escriptura de poemes en relació amb aquest procés de fer.

5.3 Emissió bocal

Com és sabut, la transmissió de coneixements, relats i tradicions s'ha fet mitjançant la transmissió oral abans que l'escripta, possibilitant que aquests ens arribessin. En aquest procés, la relació entre l'emissor i el receptor ja no és a través de la lectura, sinó de l'escolta.

Paraules dites a cau d'orella

Seguint el concepte bocalidad (2022) de Rozas, que hem vist al capítol anterior i que indica el vincle de la veu amb la boca, he escollit un títol per aquest apartat que fa referència a aquest òrgan, substituint vocal per bocal. En el context d'un diàleg, el vincle entre emissor i receptor porta implícit l'escolta i la parla, però aquesta relació es pot trencar en el moment en el qual una persona que emet un missatge i no és escoltada, produint-se una bretxa en l'acte comunicatiu. Aquí ens trobem amb el problema de ser més o menys escoltat, en relació amb el fet que hi ha veus que ho són més que altres, perquè tenen un espai d'enunciació, mentre que les altres no. Aquest és un aspecte que ja era recurrent en els mites grecs, com ara amb el personatge de Filomela, que li van tallar la llengua per no poder explicar la seva història, o Eco que només podia repetir l'última cosa que sentia, sense possibilitat d'expressar-se.

Una bona il·lustració d'aquest tema és l'esquema fet per Jaume Ferrete, que s'inclou a l'article *Las ideologies de la voz* de Teresa Villaverde (2016), que parla de les polítiques en les quals està inserida la veu. En aquest context, a part del fet corporal i físic, és important tenir present la importància d'allò que és polític, que té a veure amb el poder, i amb la capacitat de parlar i ser escoltat. En relació amb això hi ha dos projectes de Lucía Egaña Rojas, *Desclasificación bibliográfica nº1* (2018) i *Desclasificación bibliográfica nº2: Hombre, blanco, cis. Una etnografía de la blanquitud* (2021), en les quals pensa en la bibliografia i en l'espai de l'arxiu com a espai del cos. En aquests analitza la memòria col·lectiva que es genera a través dels llibres i com aquests són generats en països concrets per «hombres blancos y cisgénero cuyos nombres se van repitiendo incesantemente, construyendo una letanía del poder de la palabra, del poder del decir, del

publicar» (Egaña, 2021). Un arxiu que roman al cap, un arxiu de veus que et parlen i altres veus que no saps que hi són, que construeixen i codifiquen les maneres de pensar, mirar i escoltar. El projecte planteja obrir nous espais epistèmics trencant, estripant i foradant els llibres deixant espai perquè altres hi entrin.

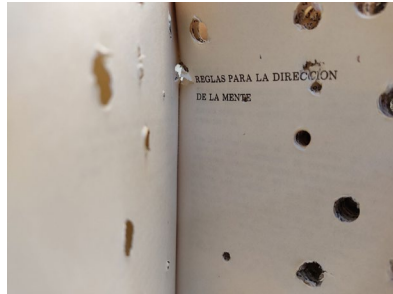


Fig. 53. Lucía Egaña (2021), *Desclasificación bibliográfica n°2: Hombre, blanco, cis. Una etnografía de la blanquitud*, Tangent Projects.



Fig. 54. Lucía Egaña (2021), *Desclasificación bibliográfica n°2: Hombre, blanco, cis. Una etnografía de la blanquitud*, Tangent Projects.



Fig. 55. Jaume Ferrer (2016), *Las ideologías de la voz* [esquema].

D'aquesta divisió entre allò que veiem (o llegim) i el que no, d'allò material i d'allò que queda ocult sota la distribució general, és del que parla Jacques Rancière a *El reparto de lo sensible: estética y política* (2009). Rancière, a més, considera que els artistes fan política, vulguin o no, sigui o no la seva intenció, ja que un artista quan presenta un projecte s'està posicionant respecte al repartiment d'allò sensible, sent així l'art un conjunt de diferents maneres de fer que intervenen en la distribució general, l'artista pot fer imatges repetitives per arribar a més gent o profunditzar en un tema i transformar així l'ordre sensible. Per Rancière, la política es defineix pels moments en què aquells que no formen part d'aquesta trenquen l'ordre establert per crear-ne un altre.

La política conforma el que veiem i el que podem dir, i això té a veure amb qui té la capacitat per decidir, qui pot parlar, qui és visible i qui no, i de quina manera s'ha organitzat el repartiment d'allò sensible. L'art té la potència de posar aquest ordre en qüestió i també de plantejar-ne un altre, donant espai per a altres veus, parlant amb uns altres codis i trencant el marc (Butler, 2010) de la distribució general. Judith Butler parla del marc, que engloba tot allò que és visible i que es construeix a través del llenguatge, sent el llenguatge un ordre revisable, però que per ser efectiu es presenta com a marc hegemònic, inamovible. De manera que per ella no és fins que una entitat externa a aquest marc es fa visible que comença un procés de ruptura que permet que el marc es trenqui i que sobri incloent a altres o enfocant a un nou conjunt que serà visible a través d'ell.

Per resumir i tancar aspectes sobre la veu, sobre l'acció de dir i d'escriure, em sembla interessant fer referència a les influències que puc tenir. De manera que en aquest escrit, en el fons, és una recopilació de converses amb amigues, lectures d'assajos i novel·les. Tot plegat va conformant l'estil i la manera de comunicar-me. Tots aquests interessos entre la paraula escrita i dita i les sonoritats d'aquesta, tenen a veure amb l'escriptura, el cant i la poesia per l'atenció a les paraules, que compren la relació entre el significat d'una paraula, l'objecte al qual remet i la pronunciació.

La veu és allò que surt, el que emana del cos. Tot té a veure amb l'aire i l'espai, que permet que viatgin les ones sonores i que ens travessin. Unes ones que neixen gràcies a la respiració, i que a través de les cavitats pulmonars, que funciona com a caixa de ressonància, i juntament amb el

moviment de les bandes vocals generen la veu. És a dir, inspirar i expirar, per viure i per dir. Un constant intercanvi entre el dins i el fora que fa que potser el límit entre aquests dos espais no sigui tan definit. I és difús a causa del traspàs d'oxigen i diòxid de carboni i per totes les altres partícules, com per exemple, la pols, que poden acompanyar aquest moviment en un camí d'anada i tornada.

En relació amb la veu vaig realitzar una pràctica d'improvisació a un buc de la Fabra i Coats cantant, parlant i emetent sons sense cap estructura prèvia. Això ho vaig fer després de cinc hores de treballar concentrada amb les peces d'argila, fent-les sonar i enregistrant-ho. Per tant, vaig deixar que sortissin els mots sense cap perjudici. A continuació hi ha un fragment d'una part d'aquesta improvisació, altres parts s'han intercalat al llarg del text. També es poden escoltar les paraules enregistrades a l'enllaç que he vinculat a la introducció del text amb el títol: *Flux de veu*.

Tots aquests interessos en la respiració, la boca, les cavitats ressonadores, inspirar, expirar i transpirar, o amb l'ús del text i del cos, tenen a veure també amb l'espai i el moviment.

Dinnnns

Dinnnnnnns

Buit

Buit molt a dins

Molt gran

Petit?

Buit,

a dins,

buit.

Panxa – cavitat

Panxa – i un forat

Panxa – un melic

Panxa – jo la tinc

Negre, dins, profund, finit

Negre, dins: profund infinit

- Transcripció *Flux de veu* (2024), Marta Fernández

6. ESPAI, MOVIMENT I SO



Fig. 56. Rastres d'argila (2023), Marta Fernández Jara.

El cos i la dansa, en els darrers anys, ha format part de la recerca de molts projectes artístics amb més o menys pes, donant importància a la interacció del cos amb altres cossos o objectes. També s'han generat produccions que es basen en el moviment de les obres, i en com es vinculen entre elles segons la disposició en l'espai, la distància i la relació que es genera amb l'espectador: si aquest és un simple espectador o algú que hi participa. En aquest sentit, l'autor intenta involucrar-lo fent de la formalització una experiència. Pel que fa a la meua experiència personal, la dansa, ha estat una disciplina important per al meu aprenentatge, cosa que em permet situar-me en un espai i trobar estratègies per a generar una escena, tenint en compte els recorreguts del cos segons la disposició de la resta d'elements.

En aquest apartat faré esment de diferents projectes de dansa o que treballen amb el cos en moviment, continuaré amb propostes que vinculen cos i espai, i acabaré fent referència al so com a dispositiu artístic, que neix de vibracions i moviments, i que ocupa i s'estén per l'espai.

En relació amb la dansa i la seva història, Aimar Pérez Galí va realitzar el projecte, *Sudando el discurso* (2015) en el qual presenta, a través del text i el cos, un recorregut històric sobre els canvis d'estil que hi ha hagut a la dansa, començant per la dansa clàssica, passant, després, per les noves propostes d'Isadora Duncan i Loïe Fuller, ambdues contemporànies, fins a arribar al treball d'Yvonne Rainer. En la peça, va narrar aquesta història a través de la paraula, alhora que es mou per l'espai «suant», literalment, un discurs, en el qual paraula i moviment són inseparables, encarnant, com a ballarí, l'herència de la història de la dansa, i deixant que aquesta travessi els porus de la seva pell, esdevenint cos-text i text-cos.



Fig. 57. Aimar Pérez (2016), *Sudando el discurso*, Foto: Alessia Bombaci.

També, en relació amb l'estudi de l'herència històrica de la dansa, i de com aquesta travessa el cos i hi deixa una ferida, hi ha el llibre *Pensé que bailar me salvaria* (2022), de Luz Arcas. El títol està extret d'un fragment de text del seu interior que diu: «pensé que bailar me salvaria de volverme del todo indiferente» (p. 17). El llibre reuneix les obres escèniques d'Arcas, ballarina, coreògrafa i directora, de la companya La Phármaco. En aquest, Arcas parla de les ferides encarnades i heretades, de les que passen de generació en generació, de les guerres, de la impassibilitat davant el dolor, i de les estratègies per conviure i sobreviure amb aquestes en un món globalitzat. Ella balla la guerra, reobre les ferides històriques i deixa que travessin el cos, experimentant aquest dolor físicament, vivint el procés i deixant que l'aire entri i surti, en una dansa que habita l'espai que l'envolta. Per fer-ho, reprèn tradicions i costums, realitzant un ball que recupera aspectes del folklore, amb moviments constants, esgotadors i plaents. Ritme, música, moviment i entrega, com si fos una festa, en la qual els moviments són més lliures i l'individu desapareix dins la pulsació col·lectiva. Ella busca el ball, no la dansa, el ball que neix de ben a dins, de les entranyes, de la intuïció, de la vergonya del cos que l'abraça com a potència, que es mou amb ella, perquè no es mou com s'espera, es mou per la ferida, per la ràbia. I és aquesta cerca en el ball el que m'ha mogut a continuar movent-me, a deixar que les coses travessin el cos; que, si bé hi ha conflictes entre la idea de dansa i la de ball, també hi ha la potència de dir les coses d'una altra manera, de comunicar-se, de sentir i deixar-se travessar.

Al voltant de la interrelació d'elements a l'espai, Merleau-Ponty en el llibre *Fenomenología de la percepción* (1993) proposa una experiència i una visió del món a través del cos, parant atenció a la relació que tenen els objectes i els no-objectes entre si. La mirada del món a través del cos i no de l'ull és el canvi que proposa per a no observar-lo com a agents separats d'allò

observat, per saber-se immers entre altres cossos, objectes i materials i, encara més, per saber-se material (Merleau-Ponty, 1993). Aquesta manera d'estar al món i habitar l'espai que proposa Merleau-Ponty, juntament amb les idees relatives als nous materialismes que hem introduït al capítol anterior, tenen a veure també amb el concepte d'intra-acció i de l'embolic que es comentava en el primer capítol, ja que tot aquest context tracta de relacions espacials entre agències amb la capacitat d'afectació mútua entre elles. En aquest sentit, l'autor relaciona el cos i l'espai com a elements que tenen agència l'un sobre l'altre, entenent el cos com espai. En parlar d'espai ho fa en tant que espai de relació en el qual cada element nou que s'introdueixi o la seva disposició tenen un efecte sobre la resta. Per tant, hi ha una alteració i afectació mútua.

Per exemple, la relació del cos amb la Terra és determinada per la massa, l'atracció i la gravetat, cada cos que sigui a prop tindrà un efecte sobre la resta de materials, com la relació entre la lluna i les marees. Luna Acosta, realitza una investigació artística anomenada *El tiempo como las piedras* (2023) que neix del fet que tots els cossos migrants contenen fragment de magnetita al seu cos. La magnetita és un mineral que es troba al centre de la Terra, i que els cossos humans també tenim, però no es troba connectat al sistema nerviós, de manera que no pot exercir la facultat de guiar-los, tal com passa amb altres éssers vius. Aquesta investigació es presenta a través d'escrits, de relats de persones colombianes migrades a Espanya i d'un treball sonor en el qual els senyals del camp magnètic que transmeten fragments de magnetita roten sobre una estructura que gira constantment, i que són captades per un sensor que les tradueix en temps real en so. A l'obra també es proposa una meditació col·lectiva per reconnectar-se amb la magnetita que es troba dins el cos, juntament amb la resta d'agències, bacteris, minerals, etc. que conformen el nostre organisme.

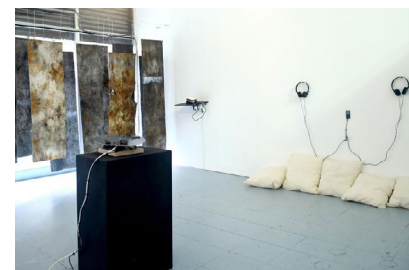


Fig. 58. Luna Acosta (2023). *El tiempo como las piedras*. Foto: Luiza Fagá.

Em sembla interessant relacionar aquesta idea d'espai i viatge, amb l'aventura que es proposa en el llibre *Viaje al centro de la Tierra* (1864), de Jules Verne. El professor Otto Lidenbrock i el seu nebot Axel, juntament amb Hans Bjelke, un guia islandès, penetren a les entranyes de la terra seguint el descobriment d'un antic criptograma d'un alquimista islandès que explica el camí d'entrada a l'interior de la Terra és a través d'un volcà a Islàndia, anomenat Sneffels, que ja no té activitat volcànica. Amb aquesta idea hi ha un vincle també amb l'imaginari comentat al primer capítol sobre el forat, el centre de gravetat i el canal. En el camí tenen dificultats com pot ser la falta d'aigua i el problema de la desorientació, que fan que l'Axel es perdi. M'interessa el fet que és només gràcies a l'eco de la veu del seu tiet que és capaç de retrobar-se amb la resta.

Sobre aquesta idea d'experienciar el món a través del cos, hi ha una altra preocupació que té a veure amb el fet de trobar altres formes de relacionar-se amb l'espai, amb l'entorn i amb altres agents que no sigui a través només d'allò visual. Per exemple, una estratègia per activar altres maneres de percebre és posar atenció en l'escolta.

En el treball final de grau vaig realitzar un arxiu sobre els conceptes «descentrament» i «desequilibri», ho vaig fer a partir d'un arxiu sonor anomenat *Ressonant_que s'està omplint de so* (2022). La premissa a partir de la qual va néixer l'arxiu va ser: tornejat cada dia i tenir com a mètode el fer i el gaudir. El que volia fer era generar cavitats contenidores i generadores de so, entenent cada volum construït com una caixa de ressonància. En el procés de fer es van abraçar els accidents, que funcionaven com una disrupció capaç de generar altres formes, que funcionaven com a interferència. Així l'obra consta de dos tipus de sons: el soroll que sona al picar aquesta cavitat per sentir la seva freqüència, i el soroll format per l'accident. Posteriorment, el conjunt de cavitats resultants es van catalogar i endreçar segons el so que emetien, de més greu a més agut.

En el projecte que ens pertoca, continuo amb aquesta els mateixos interessos. La peça *Entre mans* està formada per un conjunt de bols el·líptics, que continuo treballant al taller per generar cavitats de ressonància a través de la reiteració. Però en aquesta peça la reiteració del gest és la de generar formes esfèriques, i és una reiteració d'un gest que dona sempre un resultat diferent, mai una esfera perfecta, sempre hi ha una multiplicitat de resultats.

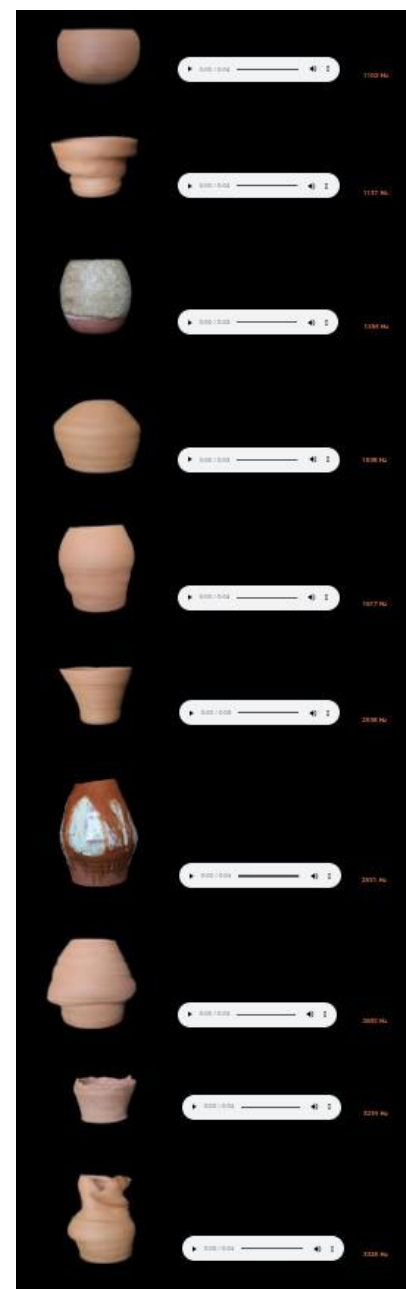


Fig. 59. Marta Fernández (2022), *ressonant_que s'està omplint de so* [web].

A més, acompanyen a les cavitats esfèriques un conjunt de petites boles d'argila que vibren i es mouen amb el mínim contacte per la seva forma, pel seu poc pes, i per ser de petites dimensions. Aquestes boles es poden posar a dins de les cavitats i permeten sentir el so propi de l'argila, ja que la fricció d'aquestes boles a dins dels bols emet el so característic de la matèria que xoca amb si mateixa.

Per acabar l'apartat, i en relació amb aquesta idea de so, m'agradaria presentar el projecte *Trena* (2023), de Laia Estruch. Aquest neix d'una recerca sobre el plexe, que és una xarxa ramificada de vasos i nervis. En llatí plexe ve de «plexus», que significa trena. D'aquí pren el nom el projecte i també la seva forma, ja que l'escultura està construïda com una trena amb tres ramificacions. A més, aquesta escultura de gran format, a la qual poden entrar persones, s'inspira també en els circuits automobilístics d'atletisme i en els parcs d'atraccions. A partir de tots aquests referents, el propòsit de l'obra és fer una investigació sobre el moviment i el cos en relació amb la veu i la paraula. Els sons que s'amplifiquen a dins de l'obra arriben a l'oïda del transeünt sense saber ben bé d'on venen. Per altre costat, a dins de la instal·lació ens envolten els sons que generem nosaltres i la resta de gent que la transiti. M'interessa com genera un joc sonor, en aquest cas, a gran escala i que alhora és transitable, cosa que com hem vist són idees que ja estaven presents en els seus projectes anteriors.

De manera similar, amb la peça *Entre mans* he volgut generar també un espai de joc i interacció, a través de l'experimentació sonora i del moviment.



Fig. 60. Laia Estruch (2023), *Trena*.

De la mateixa manera que la disposició de les coses-objectes-agències afecta a l'hora de transitar, habitar i moure's en un espai, m'interessa també com afecten els sons, i quina és la relació sonora que establim amb un lloc, com pot saturar i generar rebuig, malestar, mal de cap. M'interessa investigar la ressonància d'un espai i en paraules de Franco Berardi, també conegut com a Bifo, ser capaços «de vibrar a la misma velocidad de un universo que se ha hecho demasiado sufridor, opresivo» (PlayGround, 2019). Trobar així, en una vibració que segueixi el mateix ritme que l'univers, la calma. Quan hi ha un desequilibri en què el cos no és capaç de vibrar al ritme càòtic del món ho anomena caos, mentre que la vibració al mateix ritme, l'anomena erotisme.

Todos los seres vivos son osciladores. Vibramos. Seamos amebas o humanos, palpitamos, nos movemos rítmicamente, cambiamos rítmicamente, marcamos el tiempo. (K. LeGuin, 2020, p. 254)

Aquesta vibració i oscil·lació té a veure amb les obres comentades de la peça *Entre mans*, amb el conjunt de cavitats esfèriques i les petites formes esfèriques que vibren amb el mínim moviment i que entren en fricció entre ells mateixos i amb les parets de les cavitats, permetent l'escolta de la reverberació interna, l'eco d'una multiplicitat en moviment que les activa.

Pensant des d'aquí, m'interessa treballar amb el so com un dispositiu de (des)orientació. Aquesta orientació pel que sents, té a veure amb l'afecte, amb la tendència o inclinació del cos cap a determinats sons propers, coneguts o que resulten plaents a l'oïda. Per Sara Ahmed, l'escolta situada a un lloc porta també a processos de (des)orientació. Sara Ahmed a *Queer Phenomenology* (2006) repensa des d'una mirada fenomenològica, els fenòmens de la percepció des de la teoria i la pràctica queer, pensant en els afectes i els efectes en relació amb l'espai i el cos. També analitza la idea de (des)orientació del cos situat en un espai. Si abans hem parlat de Merleau-Ponty que entén el cos com a espai en si mateix, un espai viu de relacions que es modifica segons la disposició, la presència o absència, ara, per Ahmed aquests moviments del cos també habiten l'espai:

involves a dynamic negotiation between what is familiar and unfamiliar, such that it is still possible for the world to create new impressions, depending on which way we turn, which affects what is within reach. Extending into space also extends what is «just about» familiar or what is «just about» within reach. (Ahmed, 2006, p. 7-8)

Aquest fragment parla de com tot allò que no és familiar pot passar a ser-ho, provocant una inclinació del cos cap a allò que té a l'abast. Aquest moviment cap a un lloc l'anomena *turning* (Ahmed, 2006, p.15), com ho fa Axel al llibre *Viaje al centro de la Tierra*, retrobant el camí gràcies a l'eco de la veu del seu tiet. Això té a veure també amb l'acte d'escoltar, en el fet d'apropar-se a sons reconeguts i allunyar-se d'altres. En el fet de seguir un recorregut degut al rumor que t'envolta. I «if orientation is about making the strange familiar through the extension of bodies into space, then disorientation occurs when that extension fails» (Ahmed, 2006, p. 11). Aquest error en la desorientació d'un cos que no és extensió de l'espai té a veure amb la forma que Merleau-Ponty (1993) defineix la desorientació com a desordre que provoca nàusees i mareig.

Fent una revisió a aquest punt de vista, Sarah Ahmed pensa la desorientació com a possibilitat, un espai en el qual obrir polítiques queer, com quan el so que t'envolta és aclaparador i no saps cap a on anar, entenent aquest no saber com a potència, ja que el so et disposa a l'espai d'una altra manera i genera una altra manera de relacionar-se i conèixer-lo.

En la idea d'un cos mogut per un so hi veig un vincle amb l'obra *Trau*. L'escultura al centre d'una sala emet un so que és el que capta l'atenció sobre ella i convida a apropar-se als forats per escoltar-lo des del seu interior.

I continuant amb l'escolta com a mètode de recerca, ens trobem amb dues propostes, diferents, però alhora similars: l'escolta activa que planteja Pauline Oliveros al llibre *Deep listening. A composer's sound practice* (2005) i l'escolta distractiva amb la que treballa Arnau Sala. Pel que fa a Pauline Oliveros, proposa realitzar una pràctica d'escolta profunda:

The purpose of the exercise is to challenge your normal pattern or rhythm of walking so that you can learn to reconnect with very subtle energies in the body as the weight shifts from side to side in an extremely slow walk. (Oliveros, 2005, p. 29).

Com veiem, proposa un exercici d'escolta activa que passa per una disposició i atenció concreta del cos, com a meditació i forma d'entendre i relacionar-se amb l'entorn des dels detalls més silenciosos. A diferència d'això, Arnau Sala parla de l'escolta distractiva, això ho reflexa en dos projectes: en primer lloc, *Distraction Patterns* (2021), que va ser la pri-

mera instal·lació del projecte presentada a la galeria etHall en la qual diverses marques de guix blau fetes amb un fil utilitzat en construcció es troben a les parets i uns tubs de plàstic pengen a sobre d'altaveus; i, en segon lloc, *Patrons de Distracció. El nivell perceptiu més immediat* (2023), a partir d'una nova presentació amb diferents materials i formalitzacions presentada a Konvent. En aquesta proposta una interrelació de superfícies amb rodes sota les quals se situen uns altaveus i, a sobre, unes peces de ceràmica. En totes dues hi ha una amalgama de sons que neixen d'un o d'un altre altaveu sense distingir ben bé d'on venen. Aquest mètode que planteja es tracta d'abraçar la distracció, és a dir, ser a atent a cada cosa que et crida l'atenció i que genera una interferència, establint la distracció com a manera de prendre decisions. Això es pot aplicar a diversos tipus de pràctica, des del passeig fins a l'escriptura.



Fig. 61. Arnau Sala (2021) *Distraction Patterns*. Foto: Violeta Mayoral.

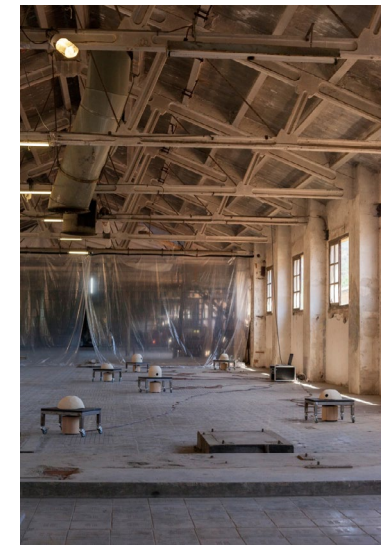


Fig. 62. Arnau Sala (2023) *Patrons de Distracció. El nivell perceptiu més immediat*.

L'obra *Entre mans*, està vinculada amb tots els aspectes tractats en aquest capítol, ja que les peces es troben a terra i estan pensades per fer-les moure i, en conseqüència, sonar. Vaig voler, jo mateixa, activar-les. Tenint-les totes a l'abast, les vaig moure i fer sonar, generant amalgames sonores per l'acumulació dels sons. Vaig començar fent que les set cavitats fessin el seu vaivé característic i giressin, intentant que estiguessin, alhora, totes en moviment, tocant-les, d'una en una, perquè no paressin de girar. També em vaig centrar en sons més delicats, més fluïxos, sostenint els bols a les mans i fent girar la boleta que hi havia al seu interior. A més, a mesura que anava avançant la pràctica, vaig trobar maneres de generar ritmes i els vaig repetir durant un temps determinat, utilitzant diversos elements com a instruments. Finalment, també vaig realitzar altres interaccions entre peces no previstes, com ara agafant un tub i una de les cavitats-bols i afegint- hi la veu, explorant com aquesta es modificava a través dels dos elements. Aquest vídeo el podeu trobar a l'enllaç de la introducció amb el nom *Activació entre mans*.



Fig. 63. *Activació entre mans*, movent tots els bols alhora (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 64. *Activació entre mans*, picant amb els dits recoberts amb didals d'argila esmaltats (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 65. *Activació entre mans*, interacció amb peces i veu (2024), Marta Fernández Jara.

7. OBRES

Tal com he comentat anteriorment, en el projecte de recerca presento tres obres que porten per títol: *Entre mans*, *Descompondre's beure i recompondre's* i *Trau*. En aquest apartat descriuré detalladament el seu procés de producció i la manera com plantejo la seva instal·lació en l'espai expositiu.

7.1 *Entre mans*

L'obra *Entre mans* està formada per un seguit de peces que funcionen com a elements sonors. Aquest conjunt es troba disposat a terra per crear un espai d'interacció amb el visitant. El conjunt consta d'elements realitzats amb argila que funcionen com a instruments o elements sonors, i que tenen forma de panxes esfèriques amb un buit al seu interior, dits i punys, llengües i canals. En segon lloc, també presento la projecció a la paret d'un vídeo sense so. Concretament, es tracta de l'enregistrament del rebot d'una massa que és barbotina i aigua, i que representa la vibració que emeten el conjunt de peces sonores.

Pel que fa a la relació de l'espectador amb l'obra, és important tenir en compte el següent: les peces estan presents per a ser activades per aquells que transitin l'espai/obra. Així, la instal·lació es converteix en un espai d'exploració i experimentació sonora, per escoltar el buit, per a sentir el forat.

En català el verb «sentir» té dos significats principals. D'una banda, remet a escoltar, que té a veure amb el sentit de l'oïda a través de les orelles. D'altra banda, sentir es pot entendre com a percebre. En aquesta acceptació del terme hi pot participar qualsevol sentit (tacte, olfacte, vista, gust), sensació o experiència, sigui emocional o física. Així doncs, sents el forat, el volum d'una cavitat que no és una esfera perfecta, el buit del xiulet o el so d'un canal, però també l'experiència del forat, que remet al cos, a la porositat de la pell i al ventre.



Fig. 66. Marta Fernández (2023-2024), *Entre mans*.

A continuació explicaré el procés de modelatge de cada peça i els seus significats, tot acompanyant-ho d'imatges.

En primer lloc, en aquesta instal·lació trobem un conjunt de set formes esfèriques, més o menys ovalades, de diverses mides. En la realització de les peces he intentat buscar un equilibri entre la reiteració del gest, i un ús responsable dels materials. La diversitat de formes i mides comporta diversitat de moviments i sons, i també diversitats d'experiències sensorials: com ara el pes, la corba, les diverses textures segons l'acabat. Tot això modifica la manera de sostenir-les i d'interactuar-hi.



Aquestes formes esfèriques requereixen temps de producció i pràctica. Una vegada he aconseguit generar la forma amb el torn, espero fins que la consistència de l'argila sigui de cuir (és a dir, que encara sigui humida, però ja no tan mal·leable) per donar la volta a la forma, tornar-la al torn i polir les bases per eliminar les cantonades. A aquesta acció se l'anomena retornejar. D'aquesta manera, aconsegueixo que les peces no tinguin la base plana i es puguin moure girant amb un vaivé: un moviment de dreta a esquerra en contacte amb el terra.

A la presentació es troben agrupats aquests set elements esfèrics, juntament, amb unes boletes fetes d'argila. Així doncs, els volums presenten un buit en el seu interior, mentre que les boletes es troben plenes de matèria. Aquestes estan situades a tant l'interior de les peces esfèriques, com a sobre d'una planxa d'argila. El visitant les podrà agafar i realitzar un joc d'experimentació, fent sonar, rodar, inclinar i vibrar l'argila sobre la safata o amb si mateixa xocant entre si, i introduint-les a les cavitats de les esferes. Així es pot escoltar la fricció de l'argila amb si mateixa, i això em fa pensar en les boletes com a porus, com si s'hagués fet un motlle dels buits de les peces cuites. Per a poder escoltar totes les possibilitats sonores pròpies del treball artesanal amb l'argila, una de les set esferes està esmaltada per dins.

Fig. 67. Esfera i boletes de fang vermell humit (2023), Marta Fernández Jara.

Fig. 68. Tornejant fang vermell (2024), Marta Fernández Jara.

Fig. 69. Boletes humides de fang vermell (2023), Marta Fernández Jara.

Fig. 70. Esferes fang vermell humit (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 71. Esfera cuita amb interior esmaltat (2024), Marta Fernández Jara.

A la instal·lació també hi ha dos micròfons que permeten amplificar el so i que indiquen a l'espectador que les peces estan allà per ser tocades i escoltades, no només per ser contemplades.



Fig. 72. Prova de presentació (2023), Marta Fernández Jara.

El projecte explora el so, considerat no-matèria des de la física, a través de l'argila, que és matèria. Tot i aquestes concepcions físiques he volgut treballar amb la materialitat del so. En fer sonar les peces, aquestes s'omplen de so que vibra i que s'expandeix fora dels límits de les seves parets, arribant a l'oïda d'aquells que es trobin a prop. Em sembla rellevant el vincle que s'estableix amb els forats negres, que funcionen de manera similar, produint un efecte sobre tot allò que es troba en el seu horitzó d'esdeveniments. A més a més, una altra connexió amb el forat negre és

per la relació entre el buit i el ple. Al primer capítol, comentàvem que el forat negre és una regió amb una gran força gravitacional tot i no tenir massa, de la mateixa manera, el so és energia sense massa, però és capaç d'omplir les cavitats i desbordar-les.

En segon lloc, continuant amb la recerca de les cavitats esfèriques i les boletes, es genera una nova peça, una reformulació que conjuga els dos elements. Són esferes completament tancades amb els porus al seu interior. N'hi ha una de gran amb moltes boletes i una altra de més petita que en té només una més gran. En ser esferes tancades poden girar per la sala generant so i joc.

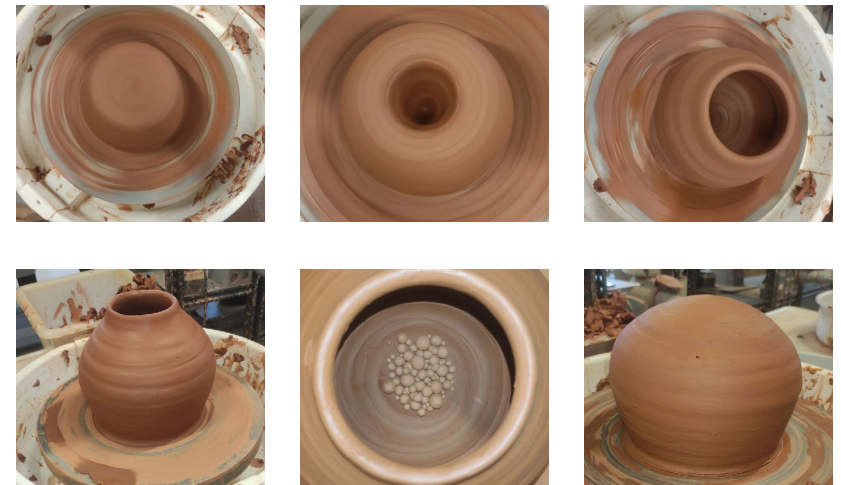


Fig. 73-78. Procés de creació amb torn d'una esfera d'argila vermella amb boletes seques a dins (2023), Marta Fernández Jara.

Fig. 79-81. Procés de creació amb torn d'una petita esfera d'argila vermella amb una bola seca al seu interior (2024), Marta Fernández Jara.





Fig. 82. Esfera gran d'argila vermella amb boletes al seu interior cuita, pintada amb terra sigillata (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 83. Esfera petita d'argila vermella amb una bola al seu interior cuita, pintada amb terra sigillata i polida (2024), Marta Fernández Jara.

Aquestes peces tenen una complexitat afegida: controlar el procés d'asseccament. Una vegada feta la cavitat, vaig assecar la base amb un assecador perquè tingués una textura de cuir. Quan ho vaig aconseguir vaig abocar dins la cavitat les boletes d'argila ja seques. Si l'interior de l'esfera hagués estat encara mullada, s'haurien enganxat i després no es mourien quan la peça estigués cuita. La dificultat estava a deixar la part de dalt de l'esfera ben flexible per poder-la tancar del tot i assecar només, parcialment, la base, ja que si la superfície estigués completament seca, podrien aparèixer esquerdes i, en conseqüència, fer malbé la peça. Això és perquè l'argila en assecar-se es comprimeix i tota la peça ha d'assecar-se a un ritme similar per fer-se petita de manera homogènia.

En acabar la peça, la vaig pintar amb terra sigillata, similar a una engalba, que és la mateixa argila en una pols molt fina barrejada amb aigua sense calç i un floculant que redueix les aglomeracions de les partícules aconseguint un estat de certa viscositat amb menor quantitat d'aigua. Com que no vitrifica com un esmalt, es pot pintar tota la superfície de l'esfera sense risc que s'adhereixi a la base del forn. A més, li proporciona un color vermell més intens, semblant a l'estat original de l'argila quan està humida.

En tercer lloc, un altre parell de peces que hi ha a la instal·lació són dos tubs, dos cilindres fets al torn deixant les marques dels dits pròpies del procés de tornejar que, una vegada enforats funcionen com a rascador. Per a poder fer sonar aquests elements vaig modelar uns dits que funcionen com a didal i baqueta. Aquests dits tenen la punta esmaltada per a indicar el lloc amb què s'ha de tocar les peces. Així, en el conjunt ens trobem amb l'argila porosa nua, l'argila amb terra sigillata i l'argila amb esmalt.

Pel que fa als dits de ceràmica, estableixen una relació amb el cos, ja que, per un costat, remetent a una part d'aquest en la qual s'han de col·locar. Així doncs, la relació amb el cos ja no és només pels rastres dels dits que han modelat les diverses peces, sinó també pel tipus d'interacció que es té amb elles.



Fig. 84. Procés de modelatge dits 1, motlle dit amb fang cru (2024), Marta Fernández Jara.

Fig. 85. Procés de modelatge dits 2, esmaltant amb el gest (2024), Marta Fernández Jara.

Fig. 86. Procés de modelatge dits 3, dits a la mà (2024), Marta Fernández Jara.

Fig. 87. Procés de modelatge dits 4, dits esmaltats (2024), Marta Fernández Jara.

Fig. 88. Dos tubs cuits, rastre dels dits al prcés de tornejar (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 89. Tub i dits (2024), Marta Fernández Jara.

En quart lloc, vaig realitzar un conjunt de formes, que continuen fent referència a aquesta relació amb els dits. Vaig començar tallant circumferències d'una planxa de porcellana i una de fang vermell. Posteriorment, les vaig col·locar sobre una esponja, vaig fer pressió amb el dit. La forma resultant són unes petites cúpules amb les empremtes marcades al seu interior. Vaig repetir el mateix procés amb els punys tancats deixant el senyal dels artells. Totes aquestes formes es troben foradades al seu centre i, per ara, estic experimentant i assajant com instal·lar-les.



Fig. 90. Cúpules de porcellana foradades (2024), Marta Fernández Jara.

Per últim, vaig modelar dues llengües que funcionen com a xiulets. Les dues peces tenen un forat a la punta, i m'agrada pensar que fan referència a la frase feta: «les paraules que s'han quedat a la punta de la llengua». El fet de xiular seria una manera de poder-les treure. Tècnicament, una de les dues llengües està brunyida, que consisteix a tancar el porus de l'argila fregant la seva superfície fins que estigui brillant. Aquest procés el vaig realitzar amb una pedra mineral. L'altra llengua, a més, està pintada amb terra sigillada i acabada de polir, fregant-hi un plàstic per aconseguir extreure'n la màxima brillantor, com si estigués mullada de saliva.



Fig. 91. Llengua 2 polida, vista lateral (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 92. Llengua 2 polida, vista frontal (2024), Marta Fernández Jara.



Fig. 93. Llengua 1, activació (2024), Marta Fernández Jara.

Aquest conjunt de peces sonores funcionen amb l'aire i el moviment. Així, hi podem trobar vincles i semblances amb alguns instruments de percussió i vent, tot i que l'objectiu no ha estat la creació d'instruments com un luthier, que treballa amb una escala de notes. L'objectiu ha estat l'escolta de la matèria, de la cavitat i dels canals, amb una producció feta tenint en compte la possibilitat de l'ofici com a element bàsic de la ceràmica, al mateix temps que exposa els processos característics d'aquesta tècnica. En aquestes peces hi trobem també un vincle amb la dansa per la presència del moviment, el gir i el vaivé, i per la interacció d'aquests cossos en moviment, activats per un altre cos-humà. Aquesta relació amb el cos, travessa totes les fases del projecte: la concepció, la tria del material, la producció feta amb les mans o l'activació de les peces.

7.2 *Descompondre's beure i recompondre's*

L'obra *Descompondre's beure i recompondre's* es va començar a formalitzar a partir d'unes proves fetes amb diversos materials amb les quals analitzava la permeabilitat del material, creant unes cavitats contenidores d'aigua, en els que volia veure el traspàs de l'aigua de l'interior a exterior.

En les primeres proves es va treballar amb objectes d'argila i vidre experimentant amb les seves propietats. El vidre conté l'aigua en el seu interior sense deixar-la traspasar, mentre que l'argila cuita deixa passar a poc a poc l'aigua a través dels seus porus, traspasant les parets fins a generar un toll. Aquestes proves em van portar a treballar amb l'argila sense coure, fet que permet que hi aparegui una qüestió de temporalitat, ja que en omplir el recipient d'aigua, aquest l'absorbeix de nou generant esquerdes, trencant-se i desfent-se. Això té a veure amb la duresa i la fragilitat, l'absorció i la porositat, i també amb allò cíclic: és a dir, els canvis en la matèria per interacció d'altres elements. A més, amb aquestes proves amb argila el contenidor s'expandeix més enllà dels límits de la seva pell i torna al seu estat original, perquè no pot contenir allò que porta dins.



Fig. 94. Marta Fernández (2024), *Descompondre's beure i recompondre's*.



Fig. 95. Rastres de fang tendre i aigua (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 96. Bol, fang, vidre i aigua, (im)permeabilitats (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 97. Prova experimentació 2, amb fang cru, òxid de ferro vermell i aigua (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 98. Prova experimentació 3, amb fang cru, òxid de ferro vermell i aigua (2023), Marta Fernández Jara.

Concretament, els gerros estaven fets de fang vermell i l'aigua estava barrejada amb òxid de ferro vermell que, en expandir-se, creava unes transicions de color molt interessants. En canvi, el conjunt de peces finals són uns gerros fets amb pasta albina, que és argila blanca. El seu interior està pintat amb l'òxid, que és el que dona el color vermellós de les argiles trobades a la naturalesa, i que, tal com hem comentat, és el que dona el color vermell a la sang. L'argila d'aquestes peces està seca, però crua, és a dir, no ha passat pel forn. El dia del treball, s'abocarà aigua a cadascun d'ells deixant que l'argila faci el seu procés d'absorció i recuperi la humitat. En trencar-se i desfer-se, la pasta albina es barrejarà amb l'òxid, creant mesclures de color del blanc i el granat. Per tant, es tracta d'una acció que mostra un procés. Les peces tot i que ens recorden a gerros són efímeres. El resultat acabarà sent unes peces amb formes amorfes que ens recordaran el que abans van ser i els efectes i canvis produïts pel pas del temps.



Fig. 99. Pintant l'interior d'un gerro de pasta albina amb òxid de ferro vermell (2024), Marta Fernández Jara.

Condensación: el aire no puede contener el agua que el aire trae
Visto en el bus, en la libreta de un estudiante camino a la universidad.



Fig. 100. Prova experimentació 4, amb fang cru, òxid de ferro vermell i aigua (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 101. Prova amb gerro de pasta albina cru pintat d'òxid de ferro vermell i ple d'aigua (2024), Marta Fernández Jara.

A diferència de l'obra *Entre mans*, en què la relació amb el visitant és vital, en aquesta peça la performance la fa l'obra per si mateixa, condicionada pel material del qual està feta i per les seves característiques físiques. Així l'argila defineix la temporalitat de l'acció, el material dicta quant triga a descompondre's.

Així mateix, en els gerros exploro les formes de les boques. El conjunt són cinc gerros, però podrien ser-ne més. En aquests m'interessa el contrast entre les diferents formes de les boques, fent referència als gerros tradicionals, molt presents en el treball ceràmic, però també mostrant deformacions i desproporcions, amb formes més orgàniques, rastres de dits que han sostingut la peça i boques plegades. D'aquesta manera l'obra estableix una relació entre el cos del gerro i el cos humà.



Fig. 102-104 Rastres de mans sobre gerros fets amb torn amb pasta albina 1, 2 i 3 (2024), Marta Fernández Jara.

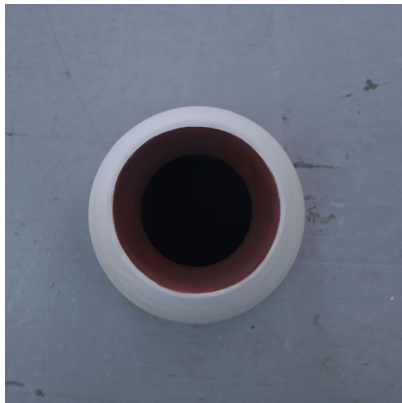


Fig. 105. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, boca 1.

Fig. 106. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, boca 2.

Fig. 107. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, boca 3.

Fig. 108. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, boca 4.

Fig. 109. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, boca 5.



Fig. 110. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, gerro 1.

Fig. 111. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, gerro 2.

Fig. 112. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, gerro 3.

Fig. 113. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, gerro 4.

Fig. 114. Marta Fernández (2024), *Descompondre's, beure i recompondre's*, gerro 5.

7.3 Trau

Aquesta peça, que porta per títol *Trau*, està feta amb gres d'alta temperatura amb xamota de tres mil·límetres i una base de metall. La peça de gres mesura aproximadament 25 centímetres de diàmetre i es tracta d'una esfera d'argila, buida per dins, amb dos forats a cada costat, que emet un so i es troba elevada sobre un suport de metall. En conjunt, aquesta peça té una alçada d'un metre i trenta-vuit centímetres. Per a la realització de l'esfera es van necessitar 6 kg de gres i dos intents. En necessitar tanta pasta, la manipulació era complexa i van caldre guants, perquè la xamota, que són petites pedres, m'haurien provocat ferides amb la velocitat del gir al torn. En el primer intent vaig tornejat 6 kg. Cal destacar que aquesta pasta és més difícil de manipular que el fang vermell, perquè és d'alta temperatura i té xamota. En conseqüència, a mesura que va avançar el procés de modelatge en el torn, la peça es va descentrar, els gruixos de les parets eren desiguals i l'alçada d'aquestes també, tenint punts molt fràgils i d'altres amb massa gruix.



Fig. 115. Marta Fernández (2023-2024), *Trau*.

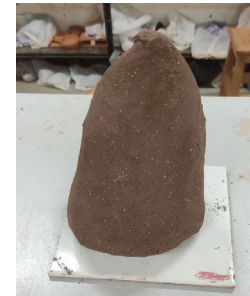


Fig. 116. Sis kg de gres amb xamota (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 117. Centrant al torn sis kg de gres amb xamota (2023), Marta Fernández Jara.



Fig. 118. Descentrament i trencament de sis kg de gres amb xamota (2023), Marta Fernández Jara.

La solució a aquest problema pel pes i la densitat de la pasta va ser realitzar una tècnica mixta de plaques, xurros i torn. Primer vaig passar part de l'argila per una laminadora per a fer una planxa llisa i del mateix gruix a tot arreu, d'aproximadament tres centímetres per a poder retornar i arrodonir al final del procés. Vaig tallar aquesta planxa en forma circular, i aquesta va ser la base que vaig col·locar al torn. Després vaig anar afe-

gint xurros, fets amb les mans rodant des del centre cap enfora diverses vegades fins a obtenir el gruix desitjat. Aquests els vaig anar afegint sobre la base i els vaig modelar a mà per a unir-los completament. Així, la forma al torn va anar agafant alçada. Després vaig començar a insinuar la curvatura de l'esfera fent girar el torn. Llavors, vaig afegir una placa ben gruixuda i de nou vaig tornejat donant la forma circular a les parets. Per acabar, una vegada ja tenia una forma arrodonida, vaig afegir tres xurros més i els vaig modelar i tornejat per a acabar de tancar l'esfera.



Fig 119-126. Procés de tècnica mixta amb planxes, xurros i torn de creació d'una esfera de sis kg de gres i xamota tancada , retornejar-la i foradar-la (2023), Marta Fernández Jara.

Un cop vaig obtenir una textura de cuir vaig retornejar la peça, que consisteix a donar-li la volta per a polir la forma de la base que estava en contacte amb el torn. Una vegada estava arrodonida vaig foradar-la de lateral a lateral, fent referència a un cap amb orelles.

Així, si es mira la forma final, no se sap ben bé si es tracta d'un forat o de dos, podria ser un canal que s'ha bombat, un pal que ha travessat una esfera o dos forats fets autònomament. Aquests orificis modifiquen el so de la peça, mentre que la xamota li dona rugositat a les parets, la qual cosa provoca que en el gir de l'esfera aquesta generi so. Quan la peça va passar pel forn, va adquirir dos tons, com es mostra a la imatge.



Fig. 127. Esfera foradada de gres i xamota cuita (2024), Marta Fernández Jara.

7.3.1 Construcció del sistema de so

La peça emet so a través de les seves pròpies parets gràcies a un sistema connectat a un transductor de so. Un transductor de so és un altaveu de contacte amb un motor a través del qual rep un senyal que fa vibrar el cilindre i el cercle metàl·lic. Aquest es posa en contacte amb una superfície per a transmetre aquesta vibració al material que fa d'altaveu. Així, el que fa el transductor és generar moviment i transmetre'l a un altre cos, fent-lo vibrar perquè amplifiqui el senyal.

El que és interessant del transductor és que el so que s'escolta depèn directament de les propietats del material. En primer lloc, de la rigidesa i flexibilitat d'aquest. Per exemple, si se li dona un senyal a un element de metall, el so pot continuar en emissió uns segons després de finalitzar el senyal, ja que és molt flexible. En canvi, l'esfera de gres, no és tan flexible com el metall. També hi afectarà el gruix del material, la densitat i la temperatura de cocció, que en aquest cas va ser de 1.250 °C. Per últim, també afecta el so la forma de l'objecte. En aquest cas, l'esfera té una forma que afavoreix l'emissió del so per la cavitat buida que hi ha en el seu interior, que fa ressonar i amplificar el senyal. D'aquesta manera, el que necessita un transductor és un medi que pugui ser prou flexible per a rebre una vibració i tingui prou superfície per a moure l'aire.

Hi ha una altra qüestió a tenir en compte i és que l'emissió, en ser a través del material i les seves característiques, tindrà el seu rang sonor. L'esfera, si la piques, emet una nota determinada i, per tant, tindrà les seves pròpies freqüències naturals, a les quals tendeix. Són aquestes les que pot amplificar de manera més idònia, i és possible que si hi ha freqüències molt agudes o molt greus siguin imperceptibles per a l'oïda, ja que amplificarà més les que siguin properes.

D'aquesta manera, és la combinació entre la forma i la matèria el que determina el tipus de comportament que el so tindrà, com si es tractés d'una mena de dansa, que depèn de les articulacions del cos, aquest es mou d'una forma o d'una altra.

El so que sentim filtrat per l'argila prové d'una acció que vaig fer en la qual vaig moure l'esfera fent-la girar per l'espai i enregistrant tots els sons que es generaven.

Un altaveu comú fa un procés de traducció d'un senyal, fent vibrar una placa de cartó. En aquest procés l'oient creu que està sentint directament la veu d'un cantant, però allò que sent és un cartó en moviment que tradueix un senyal. Per això, podríem afirmar que produeix una certa ficció o engany. És per això, que he decidit construir aquest sistema en comptes d'utilitzar un altaveu a l'interior de l'esfera, perquè aquesta sigui el mitjà i en determini les seves sonoritats a través del seu cos i del seu buit. A més, si ens apropem a un dels forats del lateral, sentirem el buit, i la vibració en el seu interior.

Per a la construcció del sistema que li dona el senyal al transductor va caldre una targeta de so, que té tres necessitats: una entrada d'àudio, una sortida i una font d'energia. Ja que la peça es troba al centre de la sala, es va buscar una manera de resoldre això sense necessitat que estigui directament connectat al corrent. Així, la targeta de so és una DFPlayer Mini, que té l'entrada d'àudio a través d'una targeta micro SD, i es troba connectat a una bateria amb tres piles. La sortida és a través d'una entrada jack on es connecta el transductor de so que estarà en contacte amb l'esfera.

En el sistema s'han integrat quatre botons per poder fer funcions bàsiques, un per a pujar el volum, l'altre per baixar-lo, el tercer per activar el loop, i, per últim, un botó que activa i atura la connexió a les bateries per evitar consumir-les mentre no es faci ús.

La producció d'aquest sistema s'ha fet a Mutan Monkeys amb l'ajuda i guia del Rob Martínez per a connectar els elements.

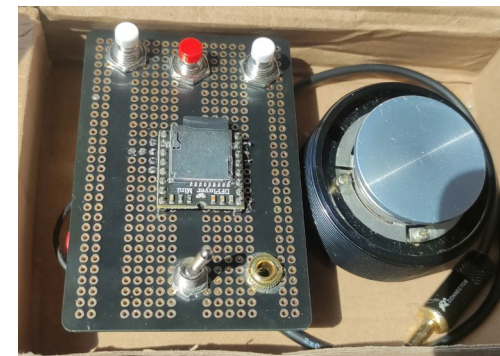


Fig. 128. Targeta de so DFPlayer mini connectada i transductor (2024), Marta Fernández Jara.

7.3.2 Construcció de la base

Per a elevar la peça del terra, he construït un suport de tres potes i mitja esfera metàl·lica. Les potes mesuren un metre i vint centímetres, i tenen un diàmetre de dotze mil·límetres. Per a l'esfera convexa he partit d'una planxa metàl·lica de ferro d'un mil·límetre i mig de gruix.

He començat picant la planxa sobre un cilindre de setze centímetres de diàmetre. Aquesta feina ha estat a través de cops de flexió, ja que al no tenir res a sota, el metall s'anava enfonsant. Una vegada aconseguida la cavitat, vaig tallar els sobrants de la planxa, deixant un marge circular que, posteriorment, vaig picar per pujar i tenir més espai a l'interior. Així vaig aconseguir que entrés el sistema sonor, i l'esfera pogués reposar sobre aquesta.



Fig. 129-131. Procés de picar amb martell 1, 2 i 3 una planxa de 1,5 mm de metall sobre cilindre de 16 cm de diàmetre (2024), Marta Fernández Jara.

Tot aquest procés de picar amb el martell ha estat una feina molt feixuga físicament. No obstant això, el treball amb el martell ha dotat al suport d'una textura rugosa com la de la peça que sosté, unint-los per la semblança tot i la diferència de materials. Així doncs, es podria considerar el conjunt de l'obra com un cos, que té tres potes i un cap, amb els seus propis orificis, canals i porus, a més del seu so característic.

Com que en el projecte volia treballar amb les diverses materialitats i sons, vaig iniciar una exploració del so de la base de l'obra, picant-la abans de soldar les potes i, col·locant-la cap a dalt i cap avall, i, finalment, omplint-la d'aigua. Els enregistraments que vaig fer es troben a l'enllaç compartit a la introducció dins la carpeta anomenada «Metall». Les diverses sonoritats i els moviments produïts per la vibració van ser molt interessants, voldria destacar, que en el registre on es pica el bol de me-

tall que conté aigua al seu interior, es pot veure pel moviment del so en la superfície de l'aigua per les ones que es creen, aquest moviment va des de quatre punts perpendiculars del perímetre del bol, cap endins, al centre d'aquest.

Com he mencionat anteriorment els forats poden remetre a les orelles. No obstant això, també poden fer referència a altres canals, com per exemple, la boca, atès que l'esfera funciona com a altaveu que emet so. Així es produeix una emissió sonora per part de la buidor, d'una esfera sense interior. Això també pot remetre al cap, a la panxa i al cau, a més de generar una tensió entre un element aparentment estàtic i el so que prové del seu moviment.



Fig. 132. Marta Fernández (2023-2024), *Trau*, vista contrapicada.

D'aquesta manera, les obres es complementen. Per un costat, hi ha un conjunt de peces que possibiliten la interacció i el joc, i que tothom pot tocar i manipular. Després hi ha unes obres en què és l'argila que dicta la temporalitat de l'acció. Finalment, amb la peça *Trau*, a partir de l'emissió sonora que neix de la vibració de l'argila, i de l'escolta del seu moviment enregistrat, s'obren a la imaginació de l'espectador les possibilitats d'activació de la mateixa.

8. CONCLUSIONS

El desenvolupament d'aquest projecte m'ha suposat un gran aprenentatge, tant pel que fa al que m'ha aportat l'estudi teòric com el pràctic, tant en la recerca duta a terme, com pel que fa a la producció artística que he desenvolupat. Concretament, en l'obra que he creat he treballat des de la post-artesia, valorant el treball manual i la relació amb el material a través del contacte. Aquest procés ha estat una manera de metabolitzar la recerca, passar-la pel cos i donar-li una forma. La producció ha estat una conversa constant amb el material (argila, so, metall). Durant tot el curs he assajat la pràctica amb el torn per produir peces cada vegada més complexes. A més, he après molt en l'àmbit sonor-tècnic, per exemple, en la construcció de la targeta que es connecta amb el transductor de so, o per produir els xiulets-llengües de l'obra *Entre mans*. En el resultat final he vist que han aparegut noves sonoritats a través de les formes i que s'han establert relacions interessants a través de la intra-acció entre les peces.

Aquest projecte encara pot generar noves línies de recerca i de producció en les que puc desenvolupar més àmpliament les obres que he desenvolupat. Alguns aspectes en què m'agradaria persistir, estirant el fil, són les deformacions de les boques dels gerros, en les que crec que puc produir formes més orgàniques i amb diversitat de plecs. També voldria continuar investigant sobre les sonoritats del metall i la interacció d'aquest amb l'aigua. Un altre aspecte que he iniciat, però que voldria continuar treballant és amb l'activació de les peces sonores per a realitzar una acció performativa, a fi d'explorar i ampliar la idea d'objectes sonors com a extensions del cos, entesos com una segona pell.

Aquí tanco una primera proposta amb aquesta investigació amb la qual espero continuar treballant i que vagi creixent, com si fos un forat infinit per omplir.

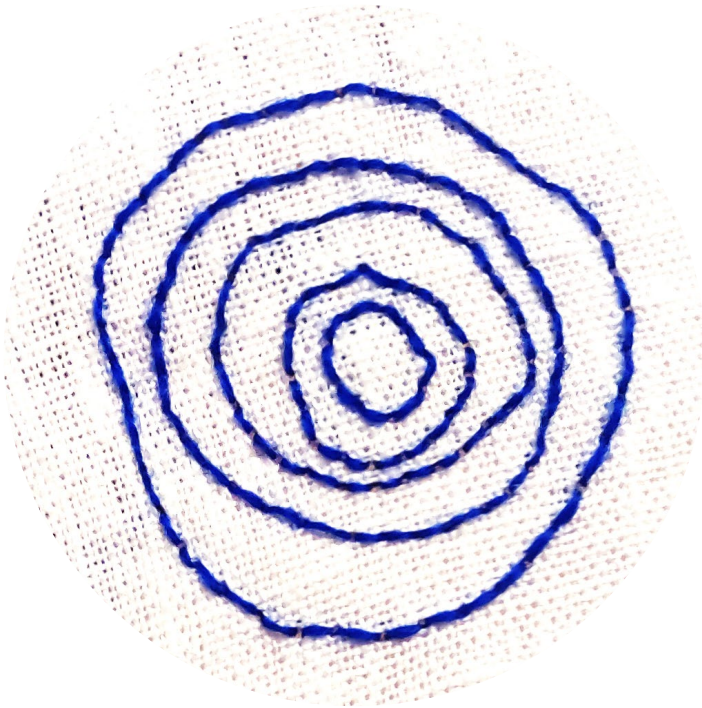


Fig. 133. Brodat sobre lli (2023), Marta Fernández Jara.

9. REFERÈNCIES

9.1 Bibliografia

- Ahmed, S. (2006). Introduction. Find your way. En *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others* (p. 1-24). Duke University Press.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Capitan Swing.
- Arcas, L. (2022). *Pensé que bailar me salvaría*. Continta Me Tienes.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2018) *On Touching: The Alterity Within* [conferència]. <https://www.youtube.com/watch?v=u7LvXswjEBY>
- Benach, N. i Albet, A. (2010) *Edward W. Soja: La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Icaria.
- Benett, J. (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Bishop, C. (2023). *Information Overload*. Artforum. <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>
- Böhler, A. (2019). *Philosophy AS artistic research: Philosophy On Stage*. Journal for Artistic Research [en línia]. DOI: 10.22501/jarnet.0014.
- Borges, J.L. (1995 [1949]). *El Aleph*. Alianza.
- Boserman, C., Rocha, J. i Rowan, J. (2015). La materia contraataca: una tentativa objetológica. *Obra Digital: Revista De comunicación*, 9, 80-97. <https://www.raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/301290>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Dechile.net (2001-2024). [recuperat el 12 de novembre de 2023] <https://>

etimologias.dechile.net/PIE/?bher-3

Diccionar.cat (s.d.). [recuperat el 12 de novembre de 2023] <https://www.diccionari.cat/GDLC/forat>

Dot, A. (2022). Intentos de decir. A Parramon, R., Agustí, E., Puig, E., Irulegi, I., Moreto, L. i Pimiento, M. *Arte y espacio social en tiempos de control, descontrol y aislamiento* (p. 33-44). Idensitat. <http://hdl.handle.net/2445/206698>

Garcés, M. (2013). La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual. *Athenea Digital*, 13(1), 29-41. Disponible a: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/1039-Garces>

Guasch, P. (2021). *Napalm al cor*. Anagrama

Harwicz, A. (2023). *El ruido de una época*. Gatopardo.

Hawking, S. (2011). *Historia del tiempo. Del Big Bang a los Agujeros Negros* (3a ed.). Alianza Editorial, S.A.

Institut d'estudis catalans (1995). Forat. A *Diccionari de la Llengua Catalana* (p. 897). Edicions 62, S.A.

K. Le Guin, U. (2020 [1986]). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Ignota Books.

Martín, J. (2010). La influencia de Albert Einstein y la Física Cuántica en la narrativa de Kurt Vonnegut. *Hikma*, 9, 143-160. <https://helvia.uco.es/handle/10396/19324>

Merleau-Ponty, M. (1993 [1945]). *Fenomenología de la percepción*. Planeta- Agostini, S.A.

Mikkithekid (2018). *Manifiesto de los viernes* [en línia]. <https://hangar.org/wp-content/uploads/2018/11/Manifiestoviernes-BCC-mikkithekid.pdf>

Oliveros, P. (2005). *Deep listening. A composer's sound practice*. iUniverse.

Pía, M. (2006). Prólogo: Bergson, el vitalista. A Bergson, H. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (p. 9-22). Cactus.

Planella, S. (2023). *Accions creatives situades en l'àmbit de la postartesania i de la terrissa del segle XXI*. [Tesi doctoral. Universitat de Barcelona]. Tesis doctorals en xarxa: <https://www.tdx.cat/handle/10803/688255?locale-attribute=es#page=1>

PlayGround (5 juny 2019). *El erotismo con Franco Berardi "Bifo", Ideas Peligrosas #1* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=laLIGWGJ8Mk>

Pratt, M. L. (2012 [1992]). *Arts of the contact zone*. In *Negotiating academic literacies* (pp. 171-185). Routledge.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros.

Rozas, I. (2022). *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*. Consonni.

Sagarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Melusina.

Solís, J. (2022). Telescopio Espacial James Webb. *ACTA*, 122. <http://hdl.handle.net/20.500.11765/13840>

9.2 Llistat de figures

En aquest apartat trobareu referenciades totes les imatges que no són de la meua propietat i les fonts d'on les he extret. Les imatges del meu procés de treball i de la meua obra ja estan correctament citades i amb les dades necessàries als peus de foto al llarg del text.

Figura 7. Comparació dels forats negres M87 i Sagitari A* (2022), European Southern Observatory. Disponible a: https://www.abc.es/ciencia/abci-sagitario-agujero-negro-nuestra-galaxia-no-sido-primero-fotografiado-202205121553_noticia.html

Figura 8. Sagitari A* amb llum polaritzada (2024), Event Horizon Telescope. Disponible a: <https://eventhorizontelescope.org/blog/astronomers-unveil-strong-magnetic-fields-spiraling-edge-milky-way%E2%80%99s-central-black-hole>

Figura 9. Webb, Dinou galàxies properes en espiral (2024), NASA, ESA, CSA, STScI, Janice Lee (STScI), Thomas Williams (Oxford) i l'equip PHANGS. Disponible a: <https://science.nasa.gov/centers-and-facilities/goddard/nasas-webb-depicts-staggering-structure-in-19-nearby-spiral-galaxies/>

Figura 10. João Maria Gusmão & Pedro Paiva (2011), *Wheels* [frame vídeo]. Disponible a: <https://vimeo.com/50779945>

Figura 11. João Maria Gusmão & Pedro Paiva (2013), *Onça Geométrica* [instal·lació]. Sies + Höke, Düsseldorf. Disponible a: <https://www.sieshoeke.com/artworks/joao-maria-gusmao-pedro-paiva-onca-geometrica>

Figura 16. Patricia Dauder (2009), *Flow*, Film Super-8 transferit a 16mm, 4'05". Disponible a: <https://patriciadauder.net/work/flow/>

Figura 17. Thomas Ruff, *Sterne* (Sterne (16 h 30 m - 50°) (1989), VG Bild-Kunst, Bonn 2019. Sprüth Magers. Disponible a: https://www.researchgate.net/figure/Thomas-Ruff-Sterne-16-h-30-m-50-1989-C-print-260-x-188-cm-102-3-8-x-74-inches-C_fig1_341514801

- Figura 18. Jordi Morell (2009), *Dark Matter*, 80x100cm. Disponible a: <https://www.jordimorell.net/index.php/projects/dark/>
- Figura 20. Aziz i Cucher (19945-1995), *Dystopia* [fotografies]. Disponible a: <https://www.azizcucher.net/dystopia-1994-95/itsg8ok5fks0ikp98hqen8cb3e1lzf>
- Figura 27. June Crespo (2023), *No Osso (Occipital)*, dins l'exposició «Vieron su casa hacerse campo», CA2M, Madrid. Disponible a: <https://junecrespo.com/works/vieron-su-casa-hacerse-campo-ca2m-madrid-2023/>
- Figura 29. Santiago Planella (2020), Tentacles minerals 10. Imatge cedida per l'artista.
- Figura 30. Santiago Planella (2020), Tentacles insecte 3. Imatge cedida per l'artista.
- Figura 31. Santiago Planella (2020), Plàstic travessat 1. Imatge cedida per l'artista.
- Figura 32. Santiago Planella (2020), Quadrúpede 3. Imatge cedida per l'artista.
- Figura 39. Maria Diez (2019), Pes que es resisteix 2, dins l'exposició «El Pes que estira cap Avall», Casa Elizalde. Imatge cedida per l'artista.
- Figura 40. Maria Diez (2019), Ple 2, dins l'exposició «El Pes que estira cap Avall», Casa Elizalde. Imatge cedida per l'artista.
- Figura 41. Gabriel Orozco (1992), *Piedra que Cede*. Disponible a: <https://issuu.com/edilar/docs/cdm-239/s/12027716>
- Figura 42. Gabriel Orozco (1991), *Mis manos son mi Corazón*. Disponible a: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/MUSEOS/bellasartes/orozco.htm
- Figura 45. Laia Estruch (2020), *Ganivet*. Disponible a: <https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/es/recomanem/ganivet-esenario-partitura-laia-estruch-fundacio-joan-brossa>
- Figura 46. Laia Estruch (2020), *Ocells perduts*, assaig obert, Foto: Eva Font i Latitudes. Disponible a: <https://www.macba.cat/es/>

- [actividades/ensayos-abiertos-de-ocells-perduts/](https://www.macba.cat/es/actividades/ensayos-abiertos-de-ocells-perduts/)
- Figura 47. Laia Estruch (2019), *Crol*, Piscines Municipals de Montjuïc, Foto: Anna Fàbrega. Disponible a: <https://www.tea-tron.com/fernandogandasegui/blog/2019/11/01/laia-estruch-crol-es-un-entrenamiento/>
- Figura 48. Sambuel Beckett (1975), *Not I* [performance], BCC, interpretació de Billie Whitelaw i direcció de Bill Morton. Col·lecció MACBA. Disponible a: <https://www.macba.cat/es/obra/r4397-not-i/>
- Figura 49. Lúa Coderch (2019), *No yo* [vídeo instal·lació], Galeia Àngels. Boca: Ikram Bouloum, veu: Lúa Coderch. Disponible a: <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centredart/es/content/l%C3%BAa-coderch-no-yo>
- Figura 51. Anna Dot (2019), Construir o escriure. Foto: Blai Marginedas. Disponible a <https://www.annadot.net/es/construir-com-escriure/>
- Figura 52. Anna Dot (2019), Castell o text d'un grup antimonàrquic i revolucionari. Disponible a: <https://www.annadot.net/es/construir-com-escriure/>
- Figura 53-54. Lucía Egaña (2021), *Desclasificación bibliográfica nº2: Hombre, blanco, cis. Una etnografía de la blanquitud*, Tangent Projects. Disponible a: <https://www.tangent-projects.com/project-24-lucia-egana-rojas>
- Figura 55. Jaume Ferrete, *Las ideologías de la voz* [esquema]. Disponible a: <https://cajanegraeditora.com.ar/wp-content/uploads/2022/06/Bennett-MATERIA-VIBRANTE-Fragmento-Caja-Negra.pdf>
- Figura 57. Aimar Pérez (2016), *Sudando el discurso*, AnticTeatre (Barcelona). Foto: Alessia Bombaci. Disponible a: <https://aimarperezgali.com/pages/sudando.html>
- Figura 58. Luna Acosta (2023). *El tiempo como las piedras*. Foto: Luiza Fagá. Disponible a: <https://lunaacosta.net/el-tiempo-como-las-piedras>
- Figura 60. Laia Estruch (2023), *Trena* [instal·lació]. Disponible a: <https://www.macba.cat/es/>

www.eina.cat/es/blog/trena-la-escultura-sonora-de-laia-estruch-en-el-mnac

Figura 61. Arnau Sala (2021) *Distraction Patterns*, etHall, Foto: Violeta Mayoral. Disponible a: <https://arnausalasaez.com/2021/06/01/distraction-patterns/>

Figura 62. Arnau Sala (2023) *Patrons de Distracció. El nivell perceptiu més immediat*, Konvent.Zero, Cal Rosal. Disponible a: <https://arnausalasaez.com/2023/05/11/el-nivell-perceptiu-mes-immediat/>

Voldria agrair a totes les persones que m'han acompanyat i donat suport en el procés d'elaboració d'aquest projecte.

Al meu pare i a la meva mare, pel suport, la cura, i per estar sempre allà.

A la Sara, que ha seguit i ha acompanyat el projecte, dedicant moltes hores de conversa, des del seu inici fins a l'escriptura de l'última paraula.

Al Martí Ruiz i al Robert, per ajudar-me amb el treball sonor i compartir els seus coneixements amb mi.

A l'Ares, per la guia i explicació de les tècniques amb metall.

Al Santiago Planella, que em va descobrir l'argila i que m'ha acompanyat des de llavors en els projectes en els quals investigo i treballo amb ella.

A totes les veus citades, als artistes i teòrics que envolten i conformen la recerca.

Als meus companys de màster.

I a la meva tutora, la Marta Negre que ha acompanyat tot aquest recorregut, setmana a setmana i paraula a paraula.

