

Fer-ser no sé

Índex:

Text d'Edu Gil

Punta, canó, tija i aleta 4

Marta Ruaix

Estructures fràgils 8

Akane Ibáñez

Dos guions fora d'un calaix 12

Marc Gascón

Barcelona de nit 18

Helena Ripoll

Estructures calcicocelulòsiques 22

Mikel Adán

Tortuga de closca tova 27



«Fer-ser no s » és el t t l de l'exposició col-lectiva que reuneix les obres d'Akane Ibáñez, Helena Ripoll, Marc Gascón, Marta Ruaix i Mikel Adán, artistes graduades en belles arts per la Universitat de Barcelona (curs 2023-2024). Aquesta mostra presenta una selecció d'obres que reflecteixen les seves recerques en els respectius projectes de final de grau.

El t t l de l'exposició apel la a tres moments fonamentals dels processos artístics: l'acte i la necessitat de fer, la reafirmació de

ser i, finalment, la incertesa davant del no saber. Aquestes idees es materialitzen en major o menor mesura en les obres exposades, que dialoguen amb aquests estadis creatius i vitals des de perspectives diverses.

Akane Ibáñez presenta una instal laci  amb variacions d'un autoretrat pictòric que conviu amb un desplegament de documents d'investigació i objectes diversos. L'artista explora la relació entre identitat i quotidianitat, i estableix diàlegs íntims i oculta secrets que oscil len entre la banalització i la fascinació.

Les *Estructures calcicocelulòsiques* d'Helena Ripoll són el resultat d'una exploració que hibrida els processos propis del ciment i del paper. En aquest diàleg matèric, les fibrilles del paper i del ciment es barregen, es confonen i s'integren, i donen lloc a cossos escultòrics que subverteixen poèticament la percepció tradicional de cada material.

Marc Gascón pren com a base una col lecci  de revistes, postals i llibres relacionats amb la dissidència sexual o de tem tica er tica per generar peces noves. En l'exposició presenta dues escultures que revisiten conceptes al voltant de la mirada i l'erotisme, i evidencien el diàleg i la revisió constant que manté amb el seu arxiu.

Les *Estructures fràgils* de Marta Ruaix parteixen, des d'una mirada introspectiva, de vincles establerts en espais viscuts. L'artista juga amb la fisicitat i recorre a processos i materials propis de la construcció. Aix  li permet explorar la tensió entre les estructures personals i afectives i els espais arquitectònics que les acullen.

El treball de Mikel Adán reflexiona sobre les relacions que es generen en el procés artístic, ja sigui entre materials, eines, objectes, cossos o altres elements. La seva proposta entén aquests agents com a subjectes cap os d'influir en el desenvolupament del procés escultòric i de transformar-lo, desdibuixant els límits entre creador i matèria.

Aquesta exposició s'inscriu en la col laboraci  entre la Fundació Felicia Fuster i el Grup d'Innovació Docent Consolidat Art, Professió i Docència (Facultat de Belles Arts, UB), amb l'objectiu de donar visibilitat a les pràctiques artístiques de l'alumnat del grau en belles arts.

Punta, canó, tija i aleta

Aquest text es llança contra un objectiu amb la intenció de fer punteria: escriure sobre una exposició, sobre coses que s'han fet i que, per tant, són. És prou significatiu que les artistes n'hagin escollit plegades el títol: «Fer-ser no sé». Són paraules per cobrir-se de la pluja. Per convertir-les en diana. No se sap. Cal resseguir-ne el marge amb aquest text. El que queda obert per les moltes que no se saben.

Totes les persones que participen en aquesta mostra han jugat als dards. Llançar dards contra una diana és un exercici estimulador pel fet de desafiar la física, la tècnica i l'atzar en favor d'una experiència. Sembla que el sentit de jugar-hi rau en els espais buits, en allò encara per articular; en la potencialitat que conté la idea d'encertar el centre abans de tirar. Es llança un cop, un altre i encara un altre. Seria un acte carregat, en part, d'una violència irremeiable. Endevinar el gest concret per reduir a zero la distància entre un projectil i un objectiu. Es pot pensar que el joc no es tracta de fer el blanc de forma única i total, sinó de l'assaig que suposa l'intent dinàmic de fer-ho. Si es dissenyés una fórmula específica per tal de travessar el centre del cercle menor, hom seria un jugador excel·lent als dards, però infraestimulat, en estat d'absència. Contràriament, la practicabilitat del jugador inexperimentat és el que donaria, en efecte, sentit a la pràctica. Abraçar un destinatari llunyà. Ferir-lo. Pesigolles. L'espai abans d'una abraçada, o d'un cop, així potser podria encertar-se el mig d'aquesta exposició. L'impuls cap a un punt remot a l'abast. O no.

El desconexament del fet precís introdueix el buit per a un tempteig, per a un marge de maniobra, d'obra. Es tracta d'un assumpte d'efectivitat, de factibilitat. Aquestes peces s'enfilen entre elles creant una trama de relacions processuals i conceptuals evidenciables i imaginables, però el moll del seu agermanament es reté en una qüestió comuna d'actitud davant del fer. S'ha jugat als dards amistosament.

Flors estranyes a la gespa. Quan queden de la finestra i erraven el seu camí, feren la terra i perfectament callaven, d'un color llampant. Allà hi hauria res. Justament aquell dia, els recollien amb un cubell lligat a una corda per pujar-los i dardar de nou. Es feien tornos. El so del suro rebent les flors. Semblava una ampolla obrint-se o un peix agafant aire. A baix, una palmera gruixuda i baixeta aguantava el blanc amb les fulles sense tremolar. Algú es preguntava per dins quina força caldria per aturar un joc així, amb tantes ganes de jugar com hi havia; és clar que ningú responia perquè ningú ho sabia.

Dins del conjunt que estructuren aquestes propostes hi ha una mena d'urgència per la negativitat. Una lògica que opera des del contacte, collat a les parets, deixat amb força al terra, a pinzellades. Un contacte en un sentit ampli, ja sigui afectiu, dur, per donar-s'hi cops, per encercar el plaer, per colpir la forma o per saber-ne el buit. Acariciar el que no acaba de ser. En aquesta trobada, la possibilitat d'un toc, de la fricció o la tangència provoca una àrea d'operació on poden coexistir tant propostes que apel·len a afers més intrínsecs i tancats de la praxi com d'altres que posen el focus en qüestions extrínseques que s'obren al món. La sala se situa com una pista de maniobra on es produeix amablement un encontre. Una estructura divisible que acull estructures fondes. Una superfície on sistemes independents es freqüen, una interfície. I així, un espai de companyia.

Alhora, a la bastida d'aquesta exhibició hi ha una necessitat subjacent en el fer. Podria descansar-hi quelcom important, en una convicció pel fer que precedeix allò conegut. Una fe de pedra, de paper o de vidre. Com una sabata de tacó o un segell, tot de metacrilat verd. Una plataforma, un tros de la memòria, l'espai entre un grapat de gestos. Cada pràctica instaura una sensibilitat particular des de la qual pren cos, i a partir de la qual contacta. Llançat a una diana, un cop rere un altre, aguantant, allà, provant d'anar al centre. Aquest no-saber apareix com una certesa que esdevindria aquí un sentit propi, actitudinal. Un pols amb la pràctica mateixa, amb un treball que es dona cops contra si per fer-se. Per fer-se. Per fer-se. Per fer-se.





Estructures fràgils

Un espai conegut o desconegut, construït físicament i metafòricament. Format per estructures tangibles i intangibles sobre les quals tenim poc poder, o més ben dit, poc control. Estructures que costen de canviar tant com de construir. Són feixugues, dures, comporten una càrrega davant la qual mostrem resistència.

Cossos que aguanten, però que s'intueixen materialment fràgils, inestables i efimers. Sense saber quant de temps podran resistir. Un moment incert que pot acabar en caiguda.

Els són aquestes columnes que aguanten els sostres sota els quals habitem.

Ciment, formigó, barres d'acer corrugades, formigó armat, encofrat. Columnes i bigues. Construcció tangible i intangible. L'èmfasi en allò que passa en el diàleg entre materials, en la simbiosi entre aquests.

Com poses en paraules tot el procés creatiu, potser instintiu, a través del fer? Què es viu? Quin ordre té? En té?

«Cada cosa que se hace no es algo que allí muere, sino que estimula el movimiento, porque la actividad ejercita actividad, crea realidades nuevas que ponen en peligro las mismas realidades que las habían originado.» (Fabro, 1983).

«Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar. Por lo tanto, el movimiento no se para el cuerpo del "donde" en que habita, sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con)movido por la proximidad de otros. El movimiento puede afectar a los otros de manera diferente.». (Ahmed, 2015, p.36)

El procés varia constantment. Comença a variar aquesta idea de la qual parteixo. Moure i tornar a moure, i canviar, i treure i posar. Mantenint un estat de prova i descobriment continu. L'imprevist és sempre present en un procés on el «fer» n'és protagonista. Em recordo que cal escoltar-lo, em frustro, i el torno a escoltar.

El dubte acompanya sempre. Aprofito el fet de compartir espai amb altres companyes, altres mirades. Què veuen? Què creuen que funciona? Què els interessa d'això que veuen? Què sobra? Què falta? Què falla?

L'espai és ple de materials, proves, trossos, rastres no llençats, que es reorganitzen en aquest petit refugi construït. Obres abstractes, sense sentit narratiu, que mostren allò que no és evident.

Què afecta?
Què se sent?
Què es viu?

Imatges, pedres, pintura, ciment, vidres, teixits, ferro, tuls, mitges, paper, fils, vidres, formigó, ferro, papers, pedres, ciment, figures, fotos, tuls, ferro, metacrilat, imatges, metacrilat, teixits i teixits.

Cos.

El moviment afectuós dels mateixos materials participants.

Les relacions que establim amb la matèria són afectives. Tots els cossos es materialitzen per aquesta relació amb el món. El projecte artístic és capaç d'activar aquestes forces vives de la matèria. Les relacions d'afecte que vivim poden convertir-se

en noves experiències estètiques, noves formes d'entendre.

El ciment per si sol és pols. És un conglomerat inorgànic que, per aconseguir aquestes característiques que formen la seva identitat, necessita relacionar-se amb altres materials, com ara la sorra, la grava, l'aigua, el ferro...; per aconseguir fortaleza i les connotacions que tant el singularitzen.

Si el contenidor és molt més flexible, mostra moltes fissures a través de les quals el ciment pot escolar-se, i com que no té unes parets rígides adopta formes més rodones, amb protuberàncies, menys rectes. Material corrosiu que en entrar en contacte, en el seu estat líquid, amb el teixit, crema i trenca; foderada, tot i mantenir una relació de resistència envers ell.

Torsions, forats, tensions. Què passaria si faig que depenguin l'un de l'altre per aguantar-se? I si els poso en equilibri? I si faig que el teixit sigui el que sosté el ferro, i li trec traient-li a aquesta la funció de sostenir, de reforçar? En aquesta relació sembla que el ferro perdi pes, rectitud. El teixit pren poder, esdevé un cos resistent, perd les corbes toves i es tensa per sostenir el pes o la pressió del ferro.

Altra vegada, moviment, trànsit de característiques.

Teixit, cos; ciment, arquitectura. Ciment, cos; teixit, arquitectura.

Les imatges com a contenidores de records, de construcció. Imatges que quan es produeix el contacte esdevenen fràgils. Dins les columnes, o als fonaments. Registre de la construcció o memòria de la construcció.

Què passa si aquest bloc contacta amb un altre bloc, un de ciment? En aquesta relació hi ha una sensació de fragilitat i resistència intercalada entre ambdós materials. El vidre amb les imatges aguanta i és sotmès al pes massís del bloc de ciment, un pes que el vidre resisteix. Resistència que queda contagiada.

AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.

FABRO, L. (novembre de 1983). «Primera lección pronunciada en la Academia de Brera». [Novembre]





Dos guions fora d'un calaix

Por orden del DEPARTAMENTO P3 de la FACULTAD de BELLAS ARTES de la
UNIVERSITAT DE BARCELONA , conforme a la normativa vigente y en
cumplimiento de los procedimientos establecidos, se declara que:

A raíz de las interrogaciones a: Akane Ibáñez Miyoshi
de: Cuadro pictórico
pintado en soporte
de CAJA/CAJON
por: Sospechosa del Caso Prop
en la fecha: 22 de mayo de 2024

Se ha resuelto proceder a arrestar a: Akane Ibáñez Miyoshi
de: carne y hueso,
estudiante de 4º de BELLAS ARTES, UB

con los siguientes Cargos:

1. TENTATIVA CON ANIMO DE
TRANSMUTACION EN REALIDADES AJENAS.
2. NEGACION DE LA IDENTIDAD.
3. ANHELO ILICITO DE RESPUESTAS.
4. NEGLIGENCIA DEL DEBER ACADEMICO.
5. INTENTO DE INFILTRACION
AL MUNDO CINEMATOGRAFICO.

APENDICE: A

IDENTIFICACIÓN

ORDEN NO. 8519

OFICINA DE BELLAS ARTES, BRC

Des del sostre, l'habitació podria semblar ordenada. Poques coses (armari, llit i escriptori amb calaix) compactades en un quadrat. Akane Ibáñez, a l'escriptori, mira un autoretrat entre un caos de papers i llibres. Tecleja a l'ordinador. Rebusca entre llibres. Llegeix dossiers anteriors. Cerca al navegador. Mira el mòbil. Esbufega. Torna a l'autoretrat.

AKANE

Sé que no puedes ayudarme con esto de la vida y tal. Lo píllo. Pero de verdad que necesito ayuda con esto del proyecto. Creo que me voy a volver loca. Nada, con que me des una pista y ya. Me vale.

L'autoretrat ni s'immuta, abstret com està en un altre món, desconegut. Fora de l'abast. L'Akane esbufega de nou.

A Tallem a imatges fixes d'aquest «altre món». Un calaix ple d'objectes flota en la negritud. Temps i espai detinguts. És una altra dimensió. Els objectes semblen alterar-se, les seves imatges van canviant cap al que sembla...

B Tornem a l'habitació. L'Akane i l'autoretrat es continuen mirant.

AKANE

De verdad que estaría bien que me respondieses.

Però res. Es rendeix. Canviem a un pla en detall de la pantalla de l'ordinador. Podem veure que la pàgina del Word està buida. El cursor parpelleja a l'uníson del tic-tac que s'escolta de fons. Després d'una estona, l'Akane treu un full de paper del calaix de l'escriptori en el qual es pot llegir:

«Querida Otra Yo,
He estado pensando que no hay manera existente que me permita ignorar el hecho de que escribirle una carta a un autorretrato es ridículo. Se mire por dónde se mire. Así que lo mantendré simple. Me figuro que, si

podieses leer, o ver en general, lo agradecerías. De nada.

Necesito que me respondas. Sé que hay algo que me quitaste. Algo de mí, de mi esencia. No sé explicar cómo es posible, pero lo sé con la misma certeza de que cuando te pinté ya dos años atrás, mi (¿nuestra?) miopía era lo que nos separaba en el reflejo de aquel espejo del lavabo. Quizás tus artimañas quedaron ocultas por ella, por las cuatro dioptrías, me digo. ¿Cómo, si no, explicar el estado en el que me encuentro? Tengo que hacer un TFG de algo que tú, yo, nosotras, empezamos. Pero cada uno de aquellos retratos que hicimos me mira exactamente como me miras tú ahora, por mucho que te escudriñe. Fría e impasiblemente. ¿Qué queríamos hacer? ¿Cuáles eran los sueños que esperábamos retener? ¿Quiénes somos? ¿Es posible saberlo acaso? Y si lo es, ¿qué se supone que tengo que hacer para recordarlo?

Si alguien lo sabe, tienes que ser tú. Me digo. Voy a depositar mi esperanza en que, tal vez, en un formato más tangible, puedas recibir las preguntas. Y puedas responderlas. Porque si contienen alguna magia como la que parecen insinuar los estudiosos del arte, tu estabilidad e indiferencia deben tener alguna utilidad.

O eso me digo.

Tu creadora,

Tu Otra Yo

P. D.: Si por arte de magia me respondes, por favor, deposítala en el cajón de mi escritorio, Habitación del Medio, 1º 1ª».

L'Akane esbufega per tercera vegada.

AKANE

Estoy majara. Ni de coña voy a utilizar esto. No encaja.

L'Akane torna a ficar la carta en el calaix.

AKANE

Para empezar... Para empezar... ¿Cómo empiezo?

TALLAR A:

INT. PORTA D'ENTRADA - DIA

Uns mesos després, sona la porta.

DESCONEGUT (O.S)

¿Akane Ibáñez?

AKANE

Sí. Soc jo.

DESCONEGUT (O.S)

Tenim una ordre d'arrest a nom seu.
Ha sobrepassat els límits de
l'ensomni i se l'acusa d'atemptar
amb la voluntat de transmutar-se en
realitats alienes, negació de la
identitat, anhel il·lícit de
respostes, negligència del deure
acadèmic i intent d'infiltració al
món cinematogràfic. Podrà donar un
cop d'ull al registre oficial quan
ens acompanyi.

AKANE

Emm...

DESCONEGUT (O.S)

Té cap pregunta?

AKANE

Sí... No estic gaire segura d'estar-
ho entenent.

DESCONEGUT (O.S)

És per la carta. No es preocupi. Li
ho explicarem. Ara per ara, només
ha d'agafar-la i portar-la a sobre.

AKANE

És que no sé a quina...

DESCONEGUT (O.S)

La del calaix.

AKANE

La del calaix?

DESCONEGUT (O.S)

Sí, la del seu calaix.

AKANE

Ja. Jo... la cosa... és que se'm va
buidar...

DESCONEGUT (O.S)

Sí.

Un silenci s'estén desagradablement.

AKANE

D'acord, vaig a mirar-hi. Però
dubto que...

DESCONEGUT (O.S)

(Interrompent)

Agafi tot el calaix, serà més
ràpid.

Mentre l'Akane torna al Llindar, veiem una expressió de sorpresa genuïna. Un calaix de fusta, el mateix que hem vist abans en l'escena intercalada A, està sent portat a braços. I no només és ple d'objectes, sinó que una carta brutaament mecanografiada hi reposa clarament. Abans que hagi arribat davant el Desconegut, els seus ulls n'han pogut llegir part del contingut:

«Querida Otra Yo,
No tenía intención de escribirte. ¿Que si puedo ver o leer? ¿«Contener alguna magia»? No me había sentido tan ofendida ni siquiera cuando te atreviste a untar blanco de titanio en mi cara.
Pero me he dado cuenta de que no puedo reprochártelo. Así que te escribo para no darte falsas esperanzas: No puedo ayudarte.
No podría ni aunque quisiese (que no quiero, pero podría si quisiese, que no es el caso). Estoy con mis propios problemas, ¿sabes? He estado intentando no ser pintura y adherirme a los objetos de tu cajón. Aparecieron un día, junto con tu carta. De la nada. No puedo contarte mucho. Sospecho que me están vigilando. Nunca puedes fiarte de los retratos, siempre están observando. Pero intuyo que debe haber pasado algo real en tu mundo cuando intenté entrar en los fotogramas de la película. Fue lo único entre tus cosas a lo que realmente quise llamar hogar.
En todo caso, no tengo las respuestas que ansías. No sé qué queríamos, ni en qué nos ha convertido eso. Creo que no te conozco, no te conozco en absoluto. Pero quizás me equivoque. Igual que tú.
Tu Otra Tú»

Barcelona de nit

Acabàvem de fer la majoria d'edat. Eren les nostres primeres sortides i ens volíem menjar la nit. L'Eva, l'Esther i jo solíem tranuitar recorrent la Rambla. Començàvem a plaça de Catalunya i baixàvem fins al convent de Santa Mònica. Pel camí, ens trobàvem amb turistes despistats, venedors ambulants oferint begudes fredes, prostitutes apostades a les cantonades i promotors de discoteques que ens perseguïen amb promeses d'entrades gratuïtes i grans experiències.

Després de rebre tants estímuls, fèiem una pausa a la plaça del bar Cosmos. Ens asseïem a les escales del davant de l'escultura de Pitarra; la seva mirada de costat semblava imitar la nostra, com si intentés veure què passava Rambla amunt.

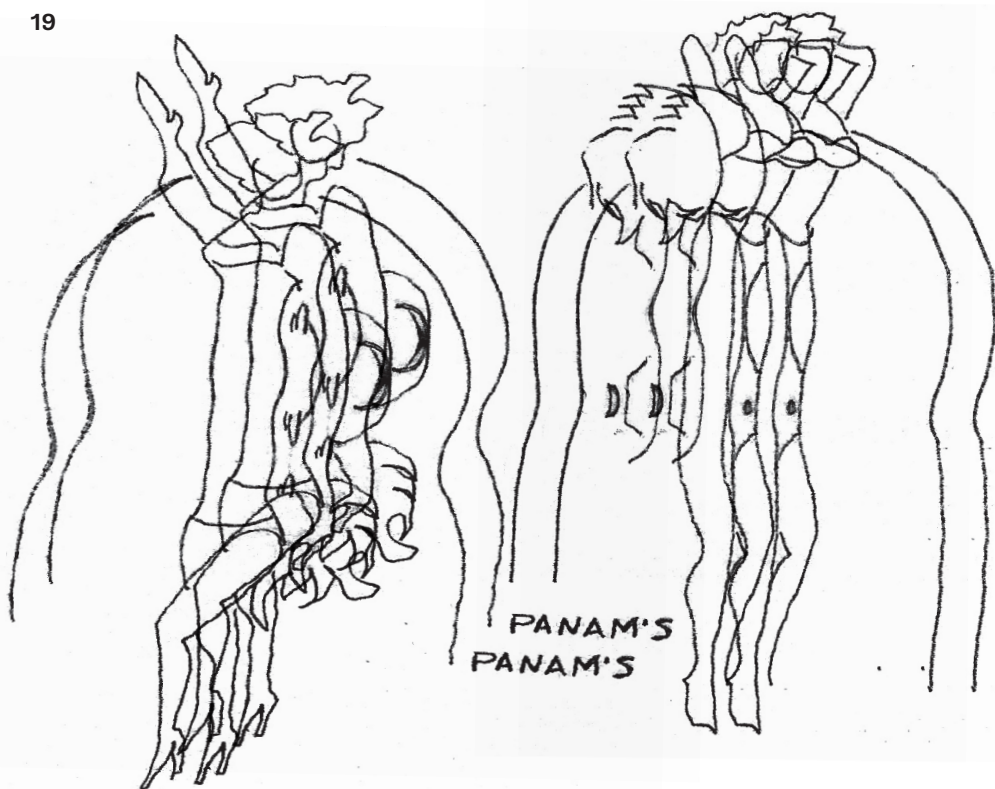
Eren les dotze de la nit i la plaça estava plena. Es barrejaven grups de turistes, estudiants, persones que esperaven l'autobús i gent que baixava al soterrani a la recerca d'un dels pocs lavabos públics del centre de Barcelona. Aprofitàvem aquell espai per planificar la nit. Teníem moltes opcions: acumulàvem invitacions de clubs i bars durant el nostre passeig i traçàvem una ruta per acon-

seguir consumicions gratuïtes i alcohol barat.

La nostra zona d'actuació era la Rambla, la plaça Reial i el carrer dels Escudellers. Un dels nostres llocs habituals era la discoteca BLVD, a la Rambla, número 27, just sota l'edifici abandonat del Teatre Principal. El local era un laberint de tres sales fosques amb sostres baixos. A mesura que pujaves de planta, l'ambient es tornava més dens i la música, més intensa. Sempre estava ple, amb l'aforament superat, però no ens importava. Si no, sempre podíem anar a una altra discoteca propera o a algun bar al carrer dels Escudellers.

Alguns amics ens havien explicat que abans el local es deia Club Fellini i que l'ambient era molt diferent. En la nostra època, estava pensat per a turistes, universitaris i altres éssers nocturns. Al seu costat, es trobava el Panam's, un club de striptease l'entrada del qual havia canviat amb els anys. A la dècada dels setanta la coronaven dues grans vedets de cartó de dos metres d'alçada. Ara, un simple cartell negre amb tipografia daurada: «Panam's Girls Club».

A vegades acabàvem al sex-shop del final



de la Rambla. Aquell lloc obria fins tard. Observàvem l'entrada del cinema X, llegíem els títols de les pel·lícules amb curiositat i jugàvem a descobrir qui s'amagava darrere de les cortines del peep-show del centre de la botiga.

Amb els anys, molts d'aquests locals van tancar o van canviar de nom. Baixar la Rambla de nit es va tornar més difícil. Els bars i discoteques es van especialitzar en oci de borratxera low cost per a turistes, i l'Ajuntament va retirar llicències i permisos.

Era el 21 d'agost de 2015. Aquella nit se celebrava el Monjamón Festival al carrer de la Perla, al barri de Gràcia. Actuaven Plutón amb Mònica del Raval i Putilatex. A la Mònica l'havíem vista alguna vegada a la cantonada entre el carrer de Sant Pau i la Rambla.

La festa va començar a les set amb un «trivial eròtic» organitzat pel sex-shop Amantis. Dos equips de cinc persones responien preguntes sobre temes sexuals. Els premis eren kits de joguines per a adults i lubricants. De tant en tant, llançaven condons i mostres d'olis al públic.

Entre els assistents destacava el marit de

la Mònica del Raval. Portava un vestit, camisa blanca i sabates negres, acompanyats d'una corbata i un pin amb l'estampat del Barça. En una bossa de plàstic de supermercat, massa petita i fràgil, guardava calendaris artesanals amb fotos de la Mònica i els DVD del documental de Francesc Betriu (2009), que intentava vendre entre la gent.

Després del trivial, la Mònica i Plutón van pujar a l'escenari i van cantar «Me siento Feng Shui» (Plutón, 2016). La Mònica va mostrar els seus pits caiguts i va demanar que compréssim calendaris i DVD. Plutón va llançar CD autoeditats al públic. L'energia estava descontrolada: es barrejaven persones que no entenien què passava amb d'altres que anaven a riure's de l'espectacle i el públic assidu a aquests esdeveniments.

Al final de la nit, va arribar el torn de Putilatex. Durant la seva actuació, van interpretar totes les cançons del seu primer àlbum: «Mira una moderna», «¡Ostia, un punk!», «Cerde» o «Leatherbitch» (Putilatex, 2008). Entre cançó i cançó, insultaven, escopien i llançaven objectes al públic.

Un noi i jo estàvem a primera fila, can-

tant a l'uníson. Hi havia poca gent que coneixia les lletres, i això ens va portar a entaular conversa. Es deia Peter. Ens vam intercanviar contactes i em va dir que em portaria de festa pel Raval algun dia. Vam descobrir que solíem sortir pels mateixos bars i que érem assidus del Madame Jazmine del Raval i del Sor Rita de Ciutat Vella. El primer encara resisteix, però el segon va tancar el 2019.

Sor Rita era un bar kitsch de decoració recarregada. Al fons del local, hi havia un altar dedicat a Sor Rita, una monja fictícia en èxtasi amb una copa a la mà. Les parets estaven plenes d'imatges de verges i estrelles del cinema clàssic. Sobre la barra, caps de maniquí amb perruques. Hi havia nines Barbie en postures del Kamasutra, figuretes de porcellana, vestits de *faraloes* i sabates de taló penjant del sostre. Tot el bar era un gran artefacte visual.

En Peter i jo compartíem el gust pel kitsch, l'electroclash i el tecno. Escoltàvem La Prohibida, Los Ganglios, Baccara, Raffaella Carrà i Amanda Lear. Tal com em va prometre, em va portar de festa. Vam anar al Arc del Electronic Dancing Club, al carrer de l'Org del Teatre, i a altres bars propers. El carrer havia estat un punt clau en la nit barcelonina durant el període d'entreguerres, i encara s'hi respirava aquell ambient canalla.

Em va explicar que a l'espai on avui hi ha un club de tecno, abans hi havia el *tablao* Villa Rosa, una bodega flamenca i cabaret (1915-1996). Davant d'ell, el bordell Madame Petit (1888-1956), un dels més grans i moderns d'Europa. Es diu que el bordell de *Querelle de Brest* de Genet (2018) s'hi inspira. El Museu d'Història de la ciutat conserva dues vidrieres de la seva decoració. Uns metres més enllà encara es manté el Kentucky, antic punt de trobada de mariners a la recerca de relacions homosexuals o prostitució, i uns metres més endavant trobem el Cangrejo, un local històric on anava a beure García Lorca i on va començar a actuar Carmen de Mairena.

Això va despertar el meu interès pels llocs que freqüentàvem sense conèixer-ne la història. Un dels primers llibres que vaig llegir sobre aquest tema va ser *Gent de ploma i marabú* (Morales i Pollina, 2018).

Més tard vaig conèixer en Miguel. Una nit vam sopar al desaparegut O'Barquiño. Sem-

blava un restaurant gallec comú, però els dissabtes oferia sopar-espectacle amb artistes veterans del barri. Era un espai de resistència de l'antic barri Xino on encara no havien arribat els turistes.

La sala on es feia el xou estava amagada darrere d'unes escales estretes que pujaven a un segon pis. Era un entresolat bastant baix, amb bigues de fusta. A la part central hi havia una finestra envoltada per un arc d'obra, en el qual havien col·locat una cortina vermella.

Aquest arc funcionava com a teló de fons per donar entrada i sortida als artistes. Les parets estaven plenes de fotografies de les persones que hi actuaven: Mercedes la Extremera, El Chele, Manuela Reyes, Paco Carmona, Pedro Valdivia...

L'interessant d'aquest local no era la qualitat de l'espectacle, sinó com un bar «normal i corrent» es transformava en una espècie de «café cantant».

També vam anar a *El Desplume*, a l'Antic Teatre, presentat per Víctor Guerrero, un espai que convidava cada dimecres personalitats que havien triomfat en el moment àlgid del cabaret barceloní. Es tracta d'un lloc on amics es reuneixen per tornar a fer brillar els seus lluentons.

L'any 2016, Antoni Hervàs va revisar la història del cabaret barceloní a *El misteri de Caviro* i, el 2017, el MACBA va organitzar les jornades Cabaret MACBA, presentades per La Terremoto de Alcorcón.

La memòria de la nit encara continua viva.

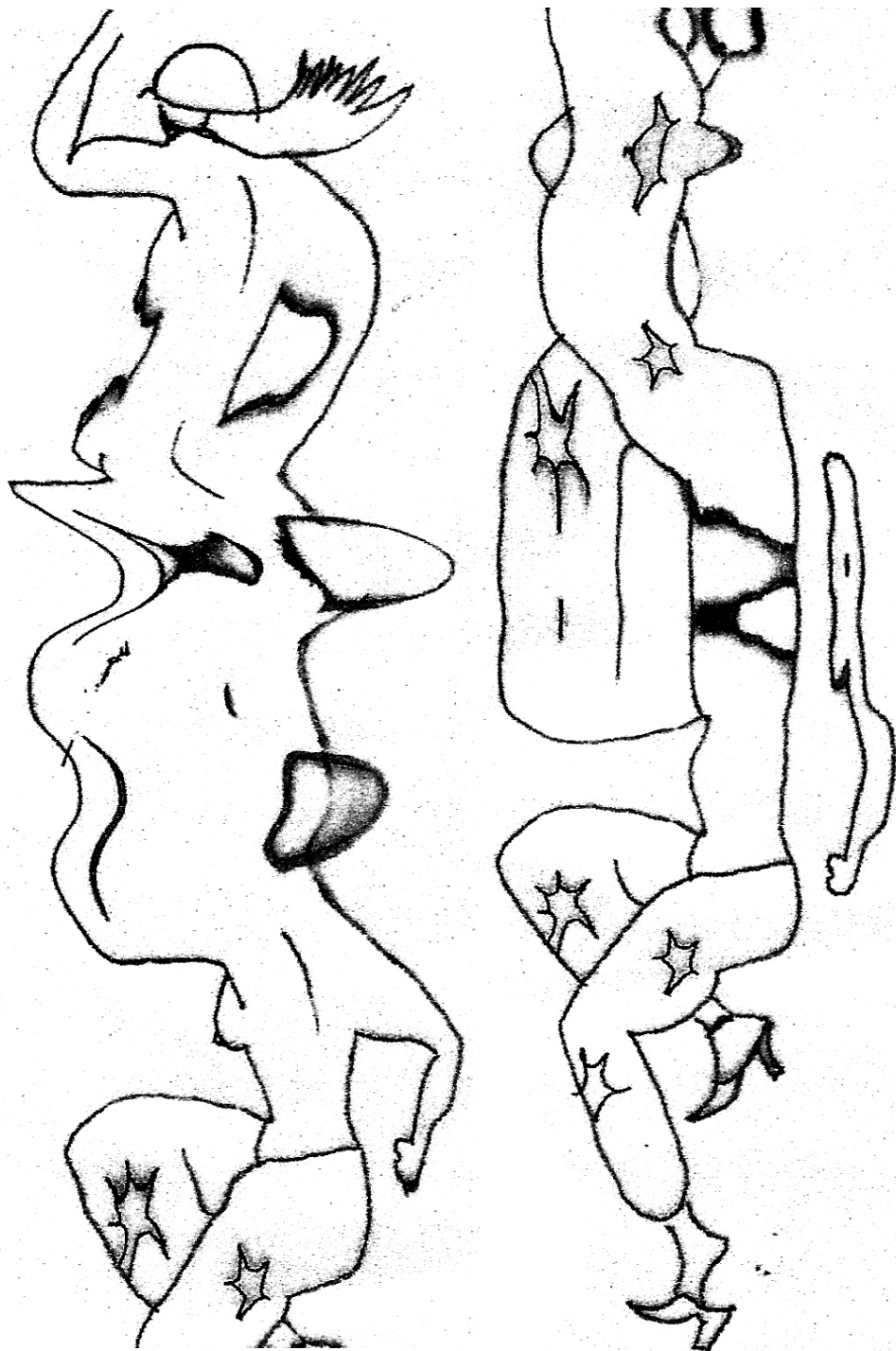
Betriu, F. (Director). (2009). *Mónica del Raval* [Película]. Factotum; Televisión de Cataluña.

Genet, J. (2018). *Querelle de Brest* (T. Mercaado, Trad.). El Cuenco De Plata. (treball original publicat el 1947)

Morales et al. (2018). *Gent de ploma i marabú*. Xarxa de Llibres.

Plutón. [Plutonmusic Pluton] (2016). *FENG SHUI PLUTON MONICA DEL RAVAL* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LCLXm1r3Av4>

Putilatex. (2008). *Domund*. [Àlbum]. do-mingo mundial / KILLYOUR RECORDS'08



Estructures calcicocelulòsiques

Hi ha unes pàgines a *Vibrant matter. A political ecology of things* (2010) que Jane Bennett dedica a explicar com un dia uns objectes dins una reixa d'un desguàs pluvial van interactuar amb ella, deixant-la «impresionada», concretament «un guante de trabajo de plástico para hombre de tamaño grande, un tupido felpudo de polen roble, una immaculada rata muerta, una tapa de botella de plástico [y] una vara de madera lisa» (Bennett, 2022, p. 37). Mentre ella es desplaçava per l'espai, aquests objectes l'interpel·laven de diferents maneres, movent-se en diverses direccions segons la llum que es reflectia al guant i que feia visibles la resta d'elements:

Si la materialidad del guante, de la rata, del polen, de la tapa de la botella y de la vara comenzaron a relucir y a echar chispas, esto se debía en parte al contingente cuadro que esas materialidades componían unas con otras, así como con la calle, con el clima de esa mañana, conmigo. (Bennett, 2022, p. 38)

D'aquesta manera, l'autora, mentre caminava pel carrer, va ser interceptada per uns objectes que inicialment es revelen com a matèria inerta, morta, però que tenen la capacitat d'interactuar amb altres cossos; per tant, seguidament, es perceben com a matèria viva, i emanen suficient poder per fer parar una persona que camina a prop d'ells.

La capacitat dels objectes, de la matèria, de no deixar indiferent a la resta de cossos amb els quals interactuen m'interessa. Igual que ho fan el paper i el ciment, que es relacionen entre ells, amb els objectes que els rodegen, amb l'espai, amb mi i inclús entre les partícules que conformen els dos materials. Això respon a un aspecte important del que entenc com una bona pràctica artística, el fet d'estar afectant i continuament ser afectada pels materials amb els quals treballa, de tal manera que «persona» i «matèria» es mantenen en una mateixa línia i direcció, en la qual es produeixen encreuaments entre les dues per entendre l'art des del seu aspecte matèric i no des de la representació.

Clementina Anstruther-Thomson i Vernon Lee eren dues escriptores i teòriques de l'art de l'època victoriana, molt poc reconegudes en el seu moment. Segons explica Maite Garbayo en una conferència realitzada en el marc del Festival Sàlmon al MACBA, «Dejar que la cosa haga por sí sola» (2024), les dues teòriques van escriure un tractat estètic, *Beauty and ugliness* (1912), sobre la trobada entre dos cossos dividits, a partir de la col·laboració performativa i corporal. Anstruther-Thomson interactuava a través del seu cos amb diversos objectes; se situava davant d'obres d'art dins dels museus o davant d'edificis i deixava que aquests la interpel·lessin, que li fessin alguna cosa, de tal manera que es desdibuixava la jerarquia entre cos i objecte, mentre Lee ho registrava tot.

Al cap i a la fi, les dues teòriques es deixaven afectar per les formes de l'arquitectura, ja que, sovint, en contemplar-la, aquesta ens envaeix i sembla que respirem segons la proporció de l'edifici, més que segons la nostra. Aquestes diverses interaccions entre cossos humans i no humans són les que m'interessen, aquelles en què el cos es perd en l'objecte, se n'esborren els límits i les formes de l'edifici o dels materials s'equiparen amb les corporals. La divisió entre objecte i subjecte comença a dissoldre's a partir de generar connexions entre cossos i matèria, entre subjectes i objectes, com diu Niel Bohr, docent, físic i filòsof de la ciència, citat per Garbayo: «las cosas solo existen cuando interactúan entre ellas».

Imagino que Bennett devia experimentar una sensació semblant a la d'Anstruther-Thomson i Lee amb la interacció involuntària d'ella i el quant-pol·len-rata-ampolla-fusta, sentint-se envaïda i fascinada per la capacitat vital dels objectes de poder afectar altres cossos. Tal com diu Bennett, «las cosas supuestamente inanimadas tienen una vida, que en lo más profundo existe una inexplicable energía o vitalidad, un momento de independencia y resistencia con respecto a nosotros y a otros cuerpos: una especie de poder-cosa» (Bennett, 2022, p. 58). És aquesta energia, aquest poder de la «cosa», el que és capaç d'afectar i de ser afectada per altres cossos, el que m'agrada pensar que va impulsar Anstruther-Thomson i Lee a buscar interaccions i connexions entre elements «inanimats» plens de vida.

Hibridar dos materials, apropar-los, sobreposar-los, barrejar-los. Com actuen entre ells i envers el subjecte que els manipula, i com aquest subjecte es pot sentir afectat per aquests. En fer ciment insereixo aigua dins un recipient i barrejo. S'ha de mesclar ràpidament fins a obtenir una combinació homogènia, líquida. Tot i això, sembla que hagi de ser impossible; la pols s'hi resisteix, i es creen grumolls que fan que el meu braç es cansi cada vegada que intento desarticlar-los. El ciment genera resistència, no acabo d'entendre què és el que necessita, sembla que no vol introduir aquesta nova substància dins la seva composició. La pols ja mai més serà pols; quan s'hi aboca el líquid i s'homogeneïtza, ja no hi ha possibilitat de retrocedir a l'estat anterior. Després, repeteixo els mateixos passos amb el paper.

A partir de llavors, el que obtinc amb el paper i el ciment és una espècie de líquid-gelatina, fruit d'unes reaccions químiques que sorgeixen a partir de la unió entre les fibril·les i l'aigua, cosa que fa que aquestes s'expandixin. En augmentar de mida, comencen a generar punts de contacte entre elles, com si mai més volguessin separar-se, com si fos una espècie de xarxa o de fenc microscòpic inseparable amb un ordre totalment aleatori.

Quan aconseguixo homogeneïtzar la barreja, la deixo reposar. Si no insisteixo a remenar-la, se solidificarà al cap d'unes hores, i les partícules que la componen començaran a cedir i formaran una massa dura i compacta, que donarà pas al procés de l'adormiment.

Edificis líquids i adormits, estructures adormides.

Si usted quiere cimientos, los verteremos; si quiere pilares, los verteremos; si quiere un suelo, lo verteremos. (Miodownik, 2017, p. 80)

Miodownik, M. (2017). *Cosas (y) materiales: la magia de los objetos que nos rodean*. Turner.

GARBAYO, M. (2024). *Dejar que la cosa haga por sí sola*. MACBA, Festival Sàlmon 2024 (febrer). [En el marc del projecte *Canción para muchos movimientos*]

BENNETT, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.





Tortuga de closca tova

Tortuga de closca tova. Material dur a la vista, com una cuirassa romana d'aquelles en què es representen uns abdominals definits. D'aquelles que cobreixen pit i eskena. Material dur, en formació tortuga, en bloc amenaçador.

M'apropro i començo a intuir de quin material es tracta, però no n'estic del tot segur. Decideixo fer-li una exploració de tòrax i, sorprenentment, en recolzar les mans a l'escultura, aquestes s'hi enfonsen lleugerament i puc notar-li les costelles i alguns òrgans; una estructura interna de cartró s'endevina sota aquella pell gruixuda de poliuretà d'expansió ràpida.

Viu majoritàriament en aigua dolça i en llocs de poc corrent, com llacs i estanys, i en algunes ocasions tolera l'aigua salada. És carnívora i s'alimenta de peixos, insectes, crustacis, amfibis i petits rèptils. Les femelles són més grans que els mascles, i arriben a pesar entre 20 i 30 kg (Fundación Bioparc, 2024). Li agrada enterrar-se sota fangs tous i argilosos, i també prendre el sol. La seva closca és d'un bonic color castany amb uns tocs verdosos que tenen forma de petits puntets; la closca és de forma ovalada i plana. Això la fa

una espècie de tortuga singular, ja que, com que no té plaques còrnies, el seu cos està cobert per una pell flexible i resistent que va des del coll fins a les potes.

Ara vull intentar definir el llenguatge escultòric des d'on l'entenc, des de la contingència del fer, des del contrasentit d'una tortuga de closca tova, traslladant la corporalitat a l'estructuralitat. De dins cap a fora, com un mitjà al revés. Com les intraaccions de les quals parla Karen Barad, que precisament es construeixen d'aquesta manera, de dins cap a fora. Sense imatge prèvia i entenent el que succeeix en aquest procés entre subjectes. Com la descripció d'una tortuga, des de l'experiència estètica del que tenim davant, entenent que:

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas. (Sontag, 2007, p. 25)

Encara que considero necessari fer un gir de la prescripció a la descripció per explicar el que tenim davant, en moltes ocasions crec que la forma ha de passar per sobre del llenguatge escrit o oral. O és el llenguatge que passa per sobre de la matèria? Confiar en el nostre sentit de la vista, del tacte o de consciència espacial per comprendre la forma, per arribar a allò primari.

Le hemos otorgado demasiado poder al lenguaje. El giro lingüístico, el giro semiótico, el giro interpretativo, el giro cultural... Pareciera que, en cada uno de estos giros, todas las <> (incluida la materialidad) son transformadas en un asunto de lenguaje u otra forma de representación cultural. (Barad, 2023, p. 55)

La meva amiga Idoia em va enviar un text que va escriure amb motiu d'una acció que va fer al Museo Oteiza titulat «*Que chorree la materia y se extienda hacia los lados*» (abril 2024). En aquell text, s'explica com l'ús d'un material l'havia desbordat i la situació havia passat, del pla A, al pla B i havia arribat a un pla C, i que en aquell moment es va sentir atropellada pel llenguatge propi de l'art:

En esta situación entender la diferencia entre lo que mis amigas y yo llamamos el tiempo del arte y el tiempo de la vida es un factor importante. Todas aquí sabemos perfectamente que el tiempo del arte, el tiempo de los procesos, es de alguna manera abstracto, no es lineal como el tiempo de la vida, no funciona por horas, ni por noche y día, no entiende de eso, tiene su lógica propia, muchas veces ligada a la de las materialidades, y también tiene su manera de operar. El problema aquí es cuando al tiempo del arte le pedimos respuestas como si fuera el tiempo de la vida, y de ahí surge la sensación de derrota. (Leache, comunicación personal, 23 de abril de 2024)

Parlava amb la Irene i em deia que havia de pensar en conjunt, en una seqüència de moviment. Que no podia pensar en imatges fixes, perquè la dansa és moviment, i coreografiar és, d'alguna manera, encadenar moviment. En aquell moment, jo pensava des de l'escultura (o això creia), i li vaig dir que la meva feina era fixar moviment i que em semblava molt difícil pensar a no fer-ho.

Quan ho vaig explicar a l'Àlex, ràpidament em va dir que la Irene tenia raó, que l'escultura s'assembla més a la dansa que a la pintura, més al cine que a la fotografia, i que el meu pensament que l'escultura era fixar no era del tot cert. Que si una cosa tenen en comú l'escultura i la coreografia és precisament pensar en moviment, per una senzilla raó: l'escultura es pot rodejar.

Vull redimensionar una forma natural pel pur desig de fer-ho, i per atendre un cos molt petit i observar la seva morfologia. Com quan Isa Genzken redimensiona una rosa però amb una abstracció més gran. Per generar una espècie d'alter ego de la forma i així poder descobrir la seva identitat secreta, com Dr. Jekyll i Mr. Hyde; que la forma tingui dues identitats diferents, però continuï sent el mateix individu.

Cerco una forma més ambigua que una rosa, una abstracció més gran que la de Genzken. M'interessa canviar la lògica del material del que pretenc copiar, com quan Pino Pascali utilitza tela en la seva peça *La decapitazione del rinoceronte* (1966), però amb més abstracció. Fer servir un altre material per generar altres possibles lectures. Aquest engrandir permet generar estranyesa amb allò reconeixible.

Les formes es tornen més animals quan són vegetals, més minerals quan són animals, més humanes quan són minerals... Escoltar el temps de l'art (dels processos) per ajudar a fer que el llenguatge que s'ha creat en engrandir la forma i en canviar el material es potenciï i sigui propi.

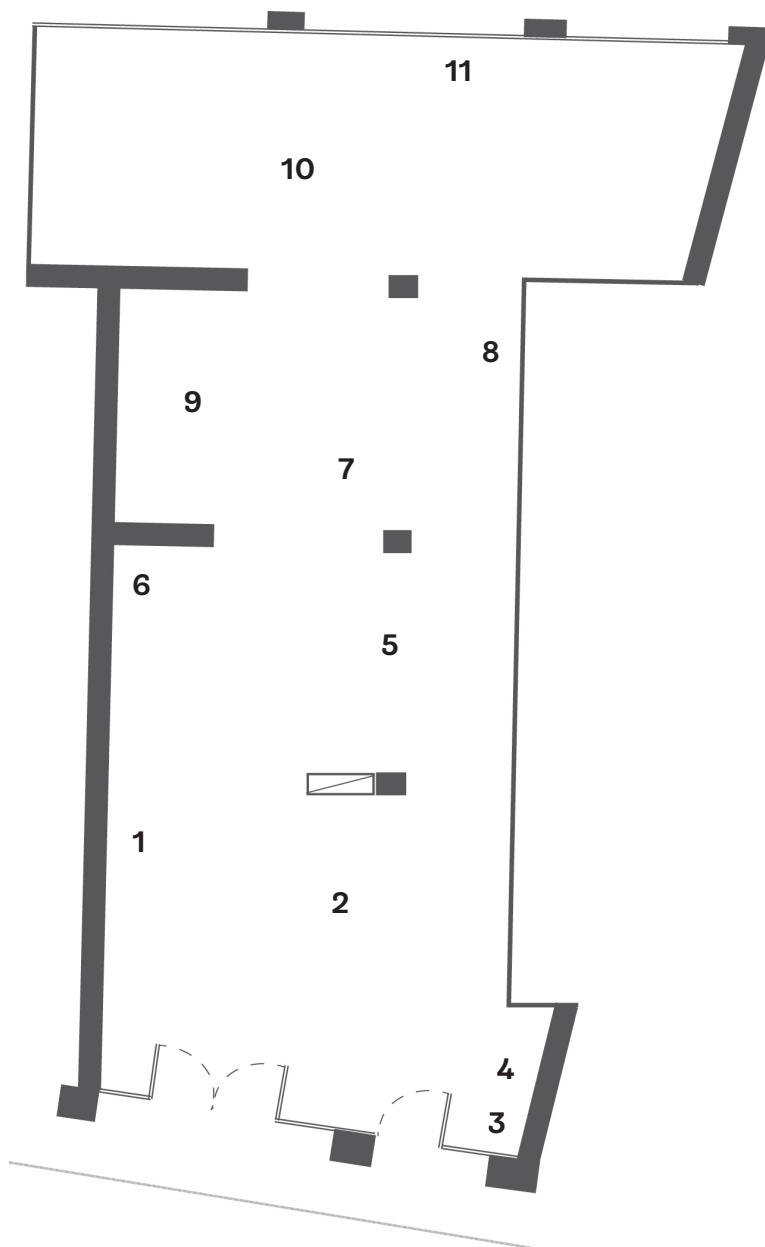
BARAD, K. (2023). *Cuestión de materia*. Holobionte.

FUNDACIÓN BIOPARC (2024). «*Tortuga de caparazón blando: biología y comportamiento*» [en línia]. <<https://www.bioparc-fuengirola.es/animal/tortuga-de-caparazon-blando/>>. [24 març]

SONTAG, S. (2007). *Contra la interpretación: Y otros ensayos*. Debolsillo







1/ Mikel Adán

Ante un campo deseante, 2024. Impressió sobre paper, 160 × 230 cm.; *Intraació*, 2024. Pedra sorrenca, escaiola, ferro, fusta i cartó, 67 × 80 × 57 cm.; *Campo deseante I*, 2024. Formigó i tèxtil, 70 × 18 × 58 cm.; *Campo deseante II*, 2024. Formigó i porcellana, 26 × 17 × 62 cm.

2/ Marc Gascón Blasco

Verde (¡Tápame, tápame, tápame!), 2024. Plaques de metacrilat i frontisses, tall làser, 170 × 240 × 0,3 cm.

3/ Marta Ruaix Viñas

Columna, 2024. Ciment i imatges transferides sobre vidre, 121 × 7 × 5 cm.

4/ Helena Ripoll

Mitja lluna vellutada, 2024. Cel·lulosa, cola blanca i vareta metàl·lica, 45 × 20 × 15 cm.

5/ Helena Ripoll

Cocodrill, 2024. Paper, cola blanca i crema hidratant, 25 × 128 × 32 cm.

6/ Marta Ruaix Viñas

Sense títol, 2024. Tul i barra d'acer corrugat, 94 × 112 × 90 cm aprox.

7/ Marc Gascón Blasco

Rojo (Piernas, tacones y glúteos), 2024. Metacrilat, tall làser, 95 × 132 × 52 cm.

8/ Marta Ruaix Viñas

Sense títol, 2024. Tul i barra d'acer corrugat, 155 × 103 × 132 cm aprox.

9/ Akane Ibáñez Miyoshi

No encajo: me responde un autorretrato en su cajón, 2024. Instal·lació interactiva de reproduccions digitals i analògiques, 120 × 140 × 70 cm.

10/ Helena Ripoll

Ciment verjurat, 2024. Cel·lulosa, cola blanca, ciment i malla metàl·lica, 118 × 55 × 32 cm (mida per peça).

11/ Akane Ibáñez Miyoshi

Misterio del Otro: ¿Adónde recórcholis pertenecemos?, 2022-2024. Cartó, taps de pintura, impressió digital, aquarel·les i xilografia sobre paper, 36,8 × 28,3 × 7,8 cm.

Mikel Adán. *Ante un campo deseante*, 2024.







Marc Gascón. *Verde (¡Tápame, tápame, tápame!)*, 2024.





Marta Ruaix Viñas. *Columna*, 2024.





Helena Ripoll. *Mitja lluna vellutada*, 2024.



Helena Ripoll. *Cocodril*, 2024.



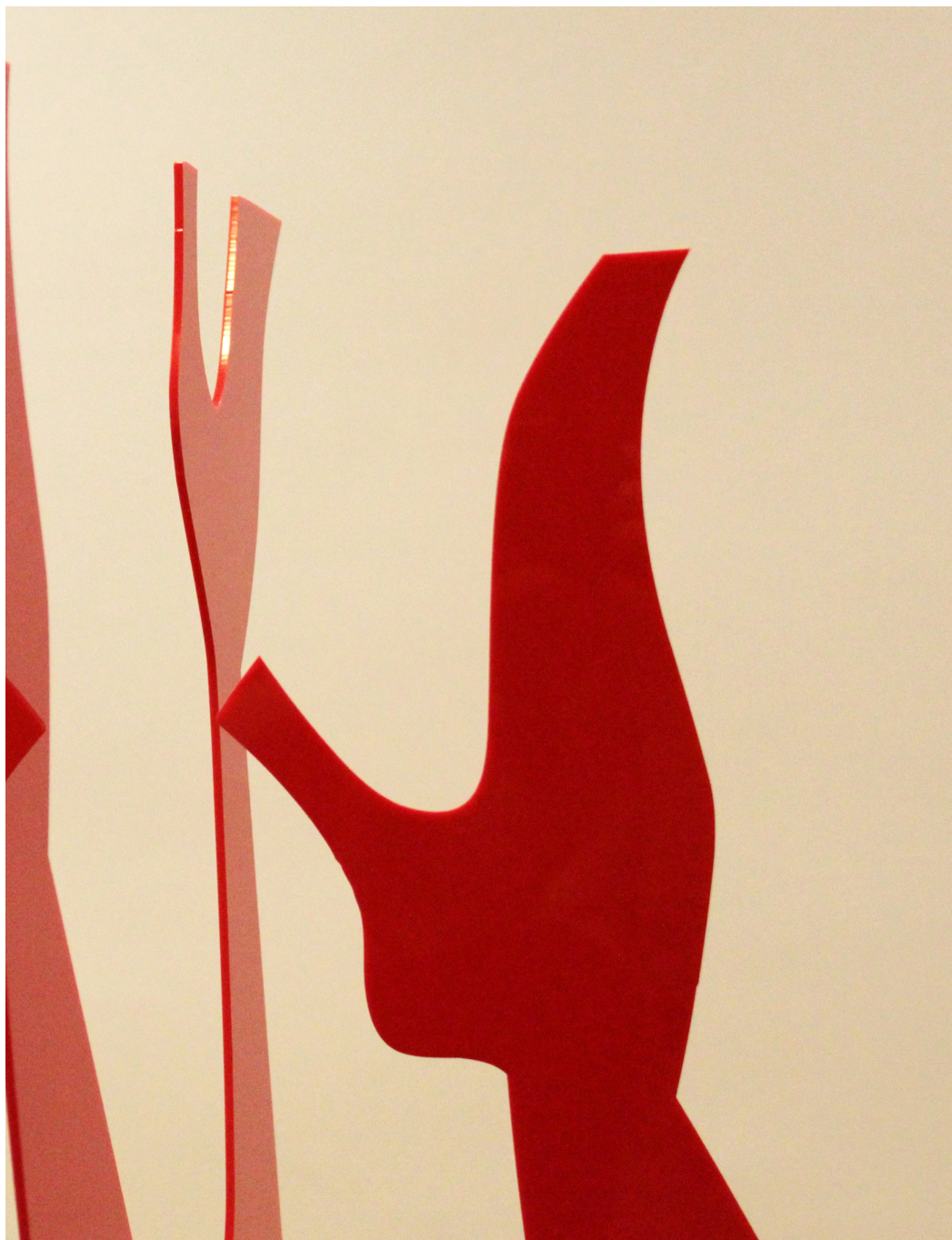


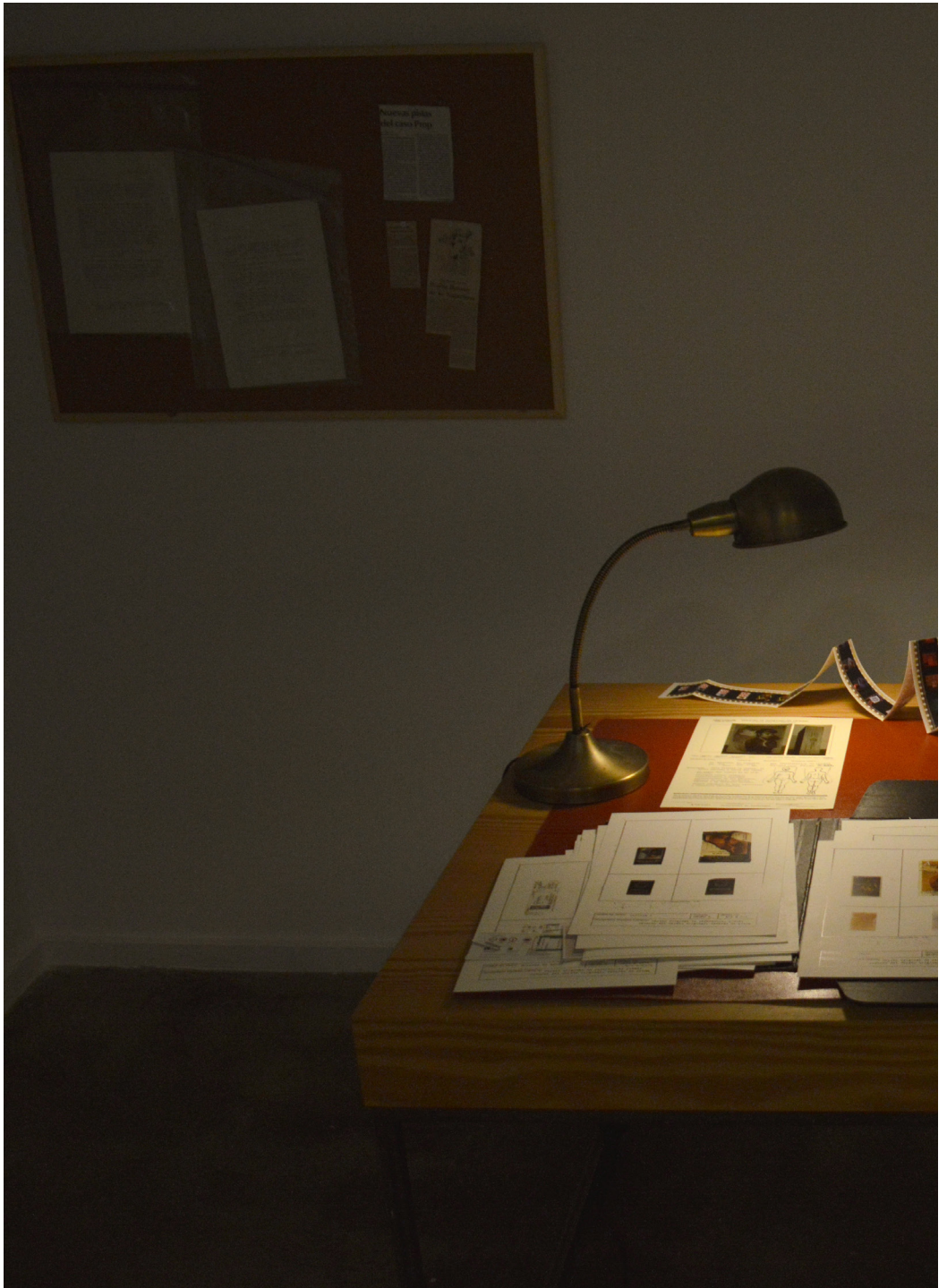
Marta Ruaix Viñas. *Sense títol*, 2024.



Marc Gascón. *Rojo (Piernas, tacones y glúteos)*, 2024.









Akane Ibáñez. *No encajo: me responde un autorretrato en su cajón*, 2022-2024.





Helena Ripoll. *Ciment verjurat*, 2024.







Akane Ibáñez Miyoshi (Tòquio, Japó, 2002) ha presentat el seu treball en exposicions col·lectives com «ARS-LUDI» al Museu Picasso de Barcelona (2024), «Intramuros» a La Destileria (2023) i «Intimitats» a Diluvi 5 (2023). Desenvolupa el seu treball a partir d'una visió de la realitat modelada per escenaris inventats que tendeixen a explorar la fantasia i, a vegades, la ironia. En els seus projectes, les obres conversen de manera personal i íntima, com si tinguessin un secret desconegut fins i tot per a elles mateixes.

www.behance.net/akaneibanez

Helena Ripoll Llopart (Bagà, 2001) ha participat en exposicions col·lectives a Halfhouse i a la galeria Estrany-de la Mota (2024). Ha rebut la Beca Art Jove Creació (2025), la Beca Contemporanis de la TAVCC (2025) i el premi PATRIM (2024). La seva pràctica parteix de l'arquitectura, analitzant els gestos i formes que conformen les estructures. Mitjançant el procés escultòric, investiga el seu paper dins del conjunt arquitectònic. Així, explora la relació entre les formes i els materials que utilitza.

@helenaripoll_

Marc Gascón Blasco (Barcelona, 1995) ha exposat la seva obra en espais com L'Automàtica, Hangar i Tinta Invisible. El 2020 va entrar a formar part de l'arxiu Hamaca amb la convocatòria Imatge Pornogràfica i, l'any següent, va rebre el tercer premi Ana Mendieta (2021) i va participar a Plinton Flash 24h. El seu treball parteix de la seva col·lecció de revistes, llibres i postals relacionats amb la dissidència sexual i amb temàtiques eròtiques, i explora la representació d'identitats marginals i la construcció de narratives visuals.

@marcgasconblasco

Marta Ruaix Viñas (Tona, 2002), en el seu treball més recent, exposat a Homesession durant el festival Art Nou del 2024, explora les relacions afectives entre les persones amb qui comparteix vincles i les interaccions entre diversos materials. Mitjançant una sèrie de tècniques, experimenta amb els elements de les seves obres per crear subtileses, tensions i fragilitats. A través del procés de fer, investiga les connexions humanes i materials. La seva pràctica artística es basa en el diàleg entre materials i afectes.

@martaruaixvinas

Mikel Adán Tolosa (Caldes de Montbui, 1998) ha participat en exposicions col·lectives a Halfhouse (2024), Sala d'Art Jove (2024) i FOC (2022). També ha rebut la Beca Art Jove Creació (2024). El seu treball se centra en les relacions que es generen durant el procés artístic. En Mikel considera que tots aquests agents actuen com a subjectes capaços de modificar i influir en el procés escultòric, i a través d'aquestes interaccions explora les dinàmiques entre els elements que formen part del seu treball.

@mikel.adan

«Fer-ser no sé»

Exposició d'artistes graduades en belles arts
per la Universitat de Barcelona (curs 2023-2024)

26.02.2025 – 25.04.2025

ESPAI EXPOSITIU
Fundació Felícia Fuster
C/ Camps i Fabrés, 11
08006 – Barcelona

ARTISTES

Helena Ripoll
Marta Ruaix
Marc Gascón
Akane Ibáñez
Mikel Adán

ORGANITZA I COORDINA

GIDC Art, Professió i Docència.
Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona
Exposició i catàleg coordinats per: Jordi Morell,
Òscar Padilla, Teresa Pera, Marta Negre i
Joaquim Cantalozella

Amb el suport de la Fundació Felícia Fuster:
Esther Rodríguez (directora)
i Maria Vilardell (estudiant en pràctiques)

Continguts i imatges: Helena Ripoll,
Marta Ruaix, Marc Gascón, Akane Ibáñez i Mikel Adán

Disseny gràfic: Marc Gascón

Text de la introducció: Edu Gil

AMB EL SUPORT DE
Fundació Felícia Fuster
Departament d'Arts Visuals i Disseny (UB)
Programa de Recerca, Millora i Innovació
en la Docència i l'Aprenentatge (RIMDA) (UB)

CORRECCIÓ

Maria Massot Magarolas

DL B 7917-2025



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts



Fundació
Felícia Fuster