

síck



Escletxa Fletxa Siratxa
Margalida Estelrich Vadell

NIUB: 20423874
Treball de final de grau
Tutoritzat per Òscar Padilla Machó

Universitat de Barcelona 2024-2025
Facultat de Belles Arts
Departament d'arts visuals i disseny

A tot el que, d'una manera o l'altra,
ha pres part d'aquest treball

El aire de la calle a mí me huele a goma fresca
Yo lo asumo, me lo fumo y me escapo por la cuesta
Qué pena, mira qué pena, que mi mechero no tiene piera'
Quién pudiera, quién pudiera pintar olores en la arena

Benítez, M. A., Del Ojo, M. (2001)

Resum

Aquest text parteix d'una exploració entorn al caminar i transitar, posant èmfasi a la seva potència tant poètica com perceptiva. Quelcom semblant al renou de cotxes, martells i sirenes fetes de concepcions i ressonàncies associades al meu procés artístic.

Aquesta aproximació es fonamenta en diversos conceptes clau que articulen la relació entre mirada/espai urbà i la seva arquitectura, entesa de manera expandida, és a dir, on els elements que conté –com ara bé objectes, diàlegs o idees– són arquitectònics. A partir d'entendre el procés de marena horitzontal, m'interessa proposar una mirada més extensa a la concepció domesticada dels elements que envolten aquests conceptes esmentats, subvertint d'alguna manera la funció “originària” per tal de poder esdevenir un altre cos.

Paraules Clau: Entorn urbà, mirada, objectes, funció, resta.

Abstract

This text starts from an exploration around walking and transiting, emphasizing in its power, both poetical and perceptive. Something similar to the noise of cars, hammers and sirens, made out of conceptions and resonances associated to my artistic process.

This approach is based on several key concepts that articulate the relationship between gaze/urban space and its architecture, that is, where the elements that it contains –such as objects, dialogues or ideas– are architectural. Starting from understanding the process in a horizontal way, I am interested in proposing a more extensive look at the domesticated conception of the elements that surround these mentioned concepts, subverting in some way their “original” function so it can become a different body.

Keywords: Urban environment, gaze, environment, function, rest.

As de guia [14]

Boca en mà [20]

Teatre [?] en temps real [40]

Fer net (contenidor) [58]

Bibliografia [64]

As de guia

Encara record els marejos dels primers dies d'estada a Barcelona, produïts per la recerca constant de rostres familiars dins un flux de gent inacabable i complementats per la por de no poder reconèixer-ne cap. Davant l'expectativa de no tenir ben clar el que vendrà i dubtant en tot moment d'estar agafant el camí correcte, però tenint el desig de contemplar, conèixer i endinsar-me dins les entranyes d'un entorn carregat de novetat.

Aquest text ve en un moment d'incertesa, amb necessitat d'aturar-me al mig del carrer i mirar cap als voltants per intentar situar-me. Escriure des de la dispersió amb un llenguatge amb qui només he creuat un *Com va? Fa una mica de fred avui*.

La meva intenció és tractar aquest escrit com un receptacle, prenent el que Ursula K. Le Guin (2023) proposa en el seu assaig *La teoría de la bolsa de la ficción* amb relació al gest de substituir la punta de llança –coneguda erròniament com a primera eina fabricada– pel cistell contenidor, relatiu a la forma de narració desenvolupada des de l'òptica occidental. Tot fent el paral·lelisme amb la idea de text com a conjunt d'idees escampades, aglutinades i col·locades sense un ordre precís ni canònic. Una caixa fermada hàbilment amb un nus d'as de guia, que em permeti sostenir-la de manera ergonòmica per a poder desplaçar-me entre llocs mentre duc a sobre tot el que contengui a dins. Desfermant la corda quan sigui necessari. Transformant, retirant i introduint elements per després tornar-la a fermar un altre cop amb un nus altern. Parar atenció a tot aquest subsol de relats, dubtes i contradiccions, relatiu

a la història que acostuma a passar a un segon pla, la narrativa vital, ja que és aquesta la que conté el substrat, la que “evita el modo tecno-heroico lineal progresivo, de la flecha (asesina) del tiempo” (Le Guin, 2023, p. 40).

Com quan David Bestué (2018), en la conferència *Dar sentido*, parla del fet de posar ordre al desordre a partir d'unes certes constel·lacions:

En un inicio, siempre hay un sinsentido que no puedes obviar, tienes que trabajar a partir de ese sinsentido, y las constelaciones són un ejemplo de cómo diferentes culturas han tenido que enfrentarse a ese sinsentido, [...] poner orden al desorden. (Bestué, 2018, 13' 20")

És per això que el que pretenc en les següents pàgines és indagar dins aquesta multitud de conceptes formats per intuïcions, interessos i procediments, per tal d'anar omplint la capsa i nuant una corda prou resistent que em permeti poder aferrar-me a ella estant dins tot un mar d'incerteses.

Boca en mà

Caminar, aturar-se, enfocar, i disparar, a vegades, sense documentar-se fotogràficament. Imatges que s'emmagatzemen en el traster mental, on la potència de la mirada suposa "establecer con el mundo una relación determinada, y por lo tanto, poder"¹ (Sontag, 2008, p. 14). Com una antologia capaç de materialitzar-se, capaç de transformar-se i esdevenir cos. Com un inhaler i exhalar mode matèria.

Fa uns anys vaig començar a fotografiar petites situacions, moltes, fruit de l'atzar, d'altres provinents d'algun desplaçament, distracció o absència. Casos que donaven pas a reflexionar al voltant de com es desconstrueix l'entorn o de quina manera es planifica després tornar-lo a construir. Algunes d'elles amb un toc humorístic, d'altres exposant un solucionisme immediat, mesclant un cert enginy amb poca destresa, i sobretot i quasi sempre, sense tenir en compte tot allò que es pot considerar *viu*, és a dir, tot allò mutant o que fa mutar.

Gilles Clément (2024), en el llibre *Breve tratado del arte involuntario*, assenyala un espai indefinit en el qual es creuen el domini elemental de la naturalesa -les circumstàncies- i el territori marcat per l'ésser humà. L'anomena art involuntari, és a dir, "art no premeditat, sense pes, ja que la societat no li dona. Només sembla valuós per aquells que el saben mirar" (Clément, 2024, p. 13). Aquestes van ser les primeres frases que vaig llegir relatives als escenaris que anaven apareixent mentre transitava la ciutat. Tot i que vaig sentir un cert alleujament pel fet de trobar algú que d'alguna manera formulava una situació amb què em sentia tan externa i estranya, em va crear una certa discrepància la seva explicació –fins i tot una mica redundant—. No sabia si art involuntari era la

millor manera de definir-ho, ja que hi havia una gran contradicció difícil d'obviar, a causa de la intencionalitat intrínseca en l'art. Així i tot, em va donar l'estabilitat necessària per voler indagar i aprofundir dins els conceptes esmentats.

Entenc el fet de caminar com un dels maons que conformen el meu treball, ja que "El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados." (Careri, 2002, p. 40) La necessitat de travessar l'espai, de transitar-lo, de posar en pràctica la transurbància en un terreny on tot conforma paisatge. Alimentant-te d'ell per tal de *fer* des d'una posició situada com a píndola de sentit territorial. Percehent-ho com proposa Gordon Matta-Clark (1974), on l'entorn és concebut arquitectura, on tot el teixit és arquitectònic. On el terra i tots els objectes i elements disposats damunt i davall seu són arquitectònics.

Però aquest conjunt suposa un entorn carregat d'intangibles, com ara les emocions, sensacions, olors o imatges, les quals, a través de la seva capacitat de passar desapercebudes, et porten a pensar-les d'una manera menys lligada a una certa interpretació. Circumstàncies que presenten una barrera a l'hora de tenir la intenció tant de materialitzar-les, com de passar-les d'una representació² (Com, ara bé, documentar-les) a una presentació, ja que la majoria destaquen per la seva ubicació precisa i espontaneïtat.

Observa tots els objectes latents, vibrants, fruit de l'oblit del que van ser en un inici. La meua mirada els travessa i n'analitza les seves formes i possibilitats. I és que no suposen aquests una definició de la nostra concepció d'allò utilitari? No són la prova d'una falsa concepció de vestigi? Careri posa damunt la taula el concepte *Terrain vague*, és a dir:

1. Sontag, en el llibre *Sobre la fotografía*, estableix una relació entre la imatge i el poder més aviat vertical de la mirada per sobre del món. Es a dir, es podria relacionar o englobar amb tot un imaginari de la teoria de la imatge amb una concepció hermètica, pessimista o abocada a les lleis de l'espectacle de Debord i tot el que això comporta. No obstant això, crec que és més útil entendre el poder que ella esmenta com una característica ambivalent, no necessàriament mancat de potencialitats.

2. Els límits de la representació han anat fluctuant al llarg dels anys, i les tensions entre aquesta i la presentació han estat una constant en les darreres dècades. Tot i que esment una certa divisió entre aquests, entenc que no són idees polaritzades, ja que dins aquesta presentació, també hi ha una associació d'idees intrínseques en la interacció objecte/imatge - individu. Una càrrega que no es pot obviar.

Lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que solo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos de la dinámica urbana. Aparecen, como contraimagen de la ciudad, tanto en el sentido de su crítica como en el de un inicio de su posible alternativa (Careri, 2013, p. 31).

A primera vista, el concepte que esmenta Careri inicialment plantejat per Ignasi de Solà-Morales (1995), es pot arribar a confondre amb els *No llocs*, que va proposar Marc Augé (1992) uns anys abans. Aquest terme va suposar un punt d'inflexió en la nostra concepció de l'arquitectura contemporània, ja que no són pocs els treballs que s'han fet en relació amb aquests espais de trànsit, impersonals, anònims i poc habitables. Però crec que aquesta reiteració ha buidat el concepte de la seva força inicial (estant els espais encara presents). Amb el temps aquest ha esdevingut una mena de clixé teòric. Ha perdut la seva potencialitat, quedant-se en una idea simplificada de si mateixa.

Tornant al concepte *Terrain vague* i així com ho exposa Careri, crec que la idea que proposa és més aviat reduccionista, ja que només es delimita a l'extensió de terreny que conté X sense incloure aquest X dins la conceptualització. El que m'interessa és generar una perspectiva més àmplia del concepte, concebre'l com una evolució cap a una noció més oberta i dinàmica. Una idea més transversal, no tan estàtica, deixant de banda el lloc com a conjunt tancat o postal per tal d'abastar i acollir tot el que es gesta en ell o el que pot obrir.

A la facultat de matemàtiques es troben uns bancs que es caracteritzen per no estar subjectes a terra. No tenen ubicació fixa, cada cop apareixen en una disposició diferent de la del dia anterior. A vegades formen un cercle i afavoreixen la fluïdesa del diàleg entre els que conformen la conversa. D'altres s'alineen en paral·lel i permeten així recolzar els peus sobre el que es troba al davant. Aquests decideixen *qui* s'asseu amb *qui* i com s'asseu aquest *qui*, cap a on mira qui i si aquest *qui* haurà d'entretancar els ulls o no. Sembla paradoxal i fins i tot un tant irònic que aquests bancs estiguin situats a la facultat de matemàtiques, i que els individus que els moguin siguin els alumnes de primer grau.

Al carrer hi trobem persones. Al carrer observem situacions o ens movem senzillament a la deriva, perquè al carrer, mentre passegem, hi veim coses que ens expliquen coses. Al carrer ens hi perdem (Franco La Cecla) com si «Abandonessim el refugi i aprenguessim un espai més enllà de tota ànsia de tornar-hi». El carrer es produeix i ens produeix (Henri Lefebvre). El carrer és un lloc, un lloc on les coses s'organitzen seguint un ordre establert, però també és l'espai que resulta aquest «lloc practicat» (Michel de Certeau). El carrer es produeix quan hi ha moviment, direcció i temporalitat: Quan hi ha l'activitat d'una acció. I, alhora, és mitjançant l'acció de «fer carrer» amb el nostre cos humà que es reclama la condició política de l'Ésser (ocupem, actuem, ens reconeixem?) (Gómez, 2024, p. 114).

Em resulten pròxims els conceptes esmentats a l'obra de Gordon Matta-Clark, el qual va passar a entendre l'arquitectura com a reflex de les estructures dominants, i en conseqüència, un terreny per a l'acció. Mentre que Michael Asher i Bruce Nauman realitzaven tractaments estrictament

escultòrics dins d'un espai interior, Matta-Clark va realitzar efectes escultòrics en la mateixa arquitectura, suposant el “següent pas lògic” en l'evolució de l'art espacial. Encarava el seu disseny de complementar i ampliar la percepció i significat de l'espai mitjançant “talls metafòrics”, és a dir, creant fissures tant materials com ideals, tot evidenciant la fragilitat de les estructures socials i reflexionant entorn de l'especulació, la propietat privada o la mateixa privacitat i tot el que comporta.

Splitting (1974) va suposar el seu primer pas en el gest d'alterar l'espai d'arrel. L'acció consistia a fer un tall resseguint tot el contorn central d'una casa destinada a demolició per nova planificació urbanística de la zona.



Fig 1: Gordon Matta-Clark. *Splitting* (1974).

En aquest cas d'obra, l'espai es concebia no com a absència sinó com a presència d'una certa poètica. Tot i que intrínsecament hi ha una actitud reivindicativa en contra de l'abrupta necessitat de construir - i, per tant, contra la incapacitat de fer-

se càrrec de tota aquesta materialitat física acumulada en l'entorn construït (Koolhaas, 2021)- la poètica és un element clau per la concepció dels espais esmentats. Espais, que ell anomena “buits metafòrics”, és a dir, “que su interés o valor no reside en su posible uso” (Matta-Clark, 1974, p. 12). En el seu cas, el mode d'acceptar-los va ser intervenir-los i, d'alguna manera, assenyalar-los.

Aquesta escletxa, més enllà de la seva dimensió física, ha suposat una transcendència immanent que ha actuat com a dispositiu de transformació de la percepció en la mateixa vivència de l'espectador. Creant ponts i unions entre la mirada i la memòria, com un seguiment de l'exposició recordada, una mena de reinauguració constant.³

M'interessa com els gestos violents passen a transformar-se en espais de contemplació i reflexió. Tall solt i agressiu en metall desplaçant-se posteriorment 3 cm cap al costat per poder fotografiar la millor llum possible. Per a poder percebre de manera més fidel aquests aspectes més esquelètics –com, ara bé, l'estructura, fonaments o llum incident–, Matta-Clark es va veure obligat a desplaçar al soterrani tot el que contenia l'espai, a causa de la càrrega afectiva i visual que aquests desprenien, o com va dir ell, “basura biogràfica fragmentada” (Matta-Clark, 1974, p. 22). A *Entre-vista en Nueva York* (1976), realitzada per Donald Wall i publicada a *Arts Magazine*, Matta-Clark, davant la declaració del desinterès per intervenir edificis amb una identitat pròpia –en aquest cas un de Le Corbusier– respon la pregunta de l'entrevistador, relativa a si la identitat anterior de les cases abandonades incidia en el seu treball. Ell contesta:

Sí, es terrible. Esta es la parte que más me inquieta. Existe una historia real detrás de todos mis proyectos, una historia que es casi tan interesante como el resultado final abstracto. [...] No podía trabajar con

3. Entre amics ens anam passant fotografies de situacions urbanes que ens recorden a l'obra de l'altre. Avui, en una conversa amb el Marc, ha aparegut el concepte *graffiti objectual*. M'ha fet gràcia.

los muebles, la ropa, la ropa interior y los momentos vitales de otra gente amontonados en las esquinas o esparcidos por el suelo. La casa tenía una vida, y los montones de cosas que se habían dejado allí indicaban de una manera bastante clara qué tipo de vida había sido.[...] Por eso lo primero fue deshacerme de todos los fantasmas que ocupaban la casa. Era simplemente aterrador, todos aquellos objetos que estaban allí. Se trata de una reacción muy personal. No me interesa ese tipo de historia (Matta-Clark, 1976, p. 56-57).

Del sostre al carrer i del carrer al sostre els objectes migren, els significats s'arrosseguen, s'uneixen i es dilaten, es confronten i es fusionen, fins i tot arriben a poder-se dissipar. És per això que, en aquest desplaçament constant, en aquesta deriva material i simbòlica de les ontologies del present, s'obre tot un camp de potencialitats. Imatges que conformen *escena*, no entesa com un lloc en si, sinó "como una práctica que va creando en su curso las condiciones mismas de su posibilidad" (Calderón, 2020, p. 97). Perquè no es tracta de generar mirades hermètiques instaurades de manera jeràrquica, ni tampoc d'establir un mode de com o què veure, sinó fer que permetin exercitar un mode de veure crític, relacional, interdisciplinari i, sobretot, canviant.













Instalación e I.V.A.
Incluidos

VIESMANN



Wi Fi

INSIDE



VIESMANN





310 €

BARLSTON

BAXI

PLATINUM PLUS

a!
o se detiene

tib





CASA DE
LA
CIVILAT
2







Teatre [?] en temps real

IV

Un dia en Joan em contava que els arqueòlegs, en algunes ocasions, acostumen a trobar-se elements o artefactes indocumentats anteriorment. En aquests casos la investigació es deriva als especialistes d'arqueologia experimental. Tot seguit es dediquen a temptejar diferents configuracions per tal d'intentar esbrinar quina n'era la funció establerta en un inici. Ocasionalment, en el moment de contrastar la hipòtesi, es troben que funciona de la manera que havien pensat anteriorment, però d'altres no ocorre així, l'ús no resulta ser l'apropiat per la funció⁴ originària.

Durant tot aquest tractament es dona pas a tot un desplegament de possibilitats aplicables a altres usos i processos. Entenc aquesta expansió com el deslligament d'una única concepció imposada, on, d'alguna manera, s'accepten les condicions materials intrínseques de l'objecte en si, el qual deixa de ser estàtic i esdevé rastre de la seva mutació.



Fig 2: June Crespo. Detall de l'exposició "Vieron su casa hacerse campo" (2023), CA2M. Fotografia: Sue Ponce.

Com en l'exposició *Vieron su casa hacerse campo* de June Crespo (2023), on abraça la idea de transformació deixant de banda el desig d'atrapar una forma i agafant-ne una de ja donada –com ara bé la tija d'una flor–, escanejant-la i fent un motlle de la seva ampliació, per després abocar-li algun material com bronze, acer o alumini. Encarant-la posteriorment des d'observar allò que esdevé al voltant d'aquesta mateixa, deixant que ella decideixi quin ha de ser el seu estat final, quan ha de girar, transformar-se o continuar evolucionant, i, sobretot, com ha d'habitar l'espai.

Keith Moxey, en el text *Los estudios visuales y el giro icónico* (2008), analitza la idea d'objecte (estètic/artístic o no) i la seva presència/percepció relativa a la seva agència –exposant com, en el llarg de la història, aquesta ha suposat un punt de refugi pel camp de les humanitats–. Explica:

En la urgencia por dar sentido a las circunstancias en las que nos encontramos, nuestra tendencia al pasado fue ignorar y olvidar la "presencia" en favor del "sentido". Se lanzaron interpretaciones sobre los objetos para domesticarlos, para tenerlos bajo control dotándolos con significados que no necesariamente poseen. [...] Prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede de las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención, y a lo que nunca podremos definir, ofrece un sorprendente contraste con los paradigmas disciplinarios dominantes en los últimos tiempos: la historia social en el caso de la historia del arte y las políticas de la identidad y los estudios culturales en el caso de los estudios visuales. (Moxey, 2008, p. 8)

4. Tot i que esment la paraula funció/funcional reiterades vegades dins un mateix marc de concepció, m'interessa abastar-la des d'una mirada més extensa, més transversal. Crec que aquest terme, en els darrers anys s'ha vist pervertit davant l'associació directa a la idea de productivitat, és a dir, a la validació de X en el cas de poder conduir a una certa recompensa o a resoldre un cert propòsit. Però en el nostre dia a dia s'hi presenten llocs significatius "a un nivel funcional tan absurdo que ridiculiza la idea de función" (Matta-Clark, 1974, p. 12). Com un cartell publicitari ubicat en una autopista o una alarma dins una biblioteca. Llocs, objectes o situacions que són significatius des d'un punt de vista perceptiu, suposant "interrupciones de tus propios movimientos cotidianos" (Matta-Clark, 1974, p. 13).

Davant l'aversion en el fet que el llenguatge suposi un filtre en l'experiència, "la idea de distinció entre subjecte/objecte –Durant molt de temps un aspecte diferenciador en l'empresa epistemològica (Moxey, 2008 p. 8)– ha quedat reduïda per part de molts d'investigadors". La urgència d'adoptar una manera de relacionar-nos amb l'entorn eludint al llenguatge i parant atenció a la presència d'objecte i les seves formes no només demana atendre a la imatge com una presentació envers una representació, sinó que respecta la seva ubicació en l'espai i el temps, integrant aspectes més replets de sentit com, ara bé, la posició del subjecte en la qual es construeix el significat.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto. (Sontag, 2007, p. 27)

Davant l'empobriment de l'experiència estètica causat per una interpretació excessiva –que transforma l'art en quelcom manejable i mal·leable– és necessari adoptar una mirada menys dogmàtica i més atenta a la potència emocional i sensorial de l'obra. Com afirma Sontag, "Si l'excessiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa i concienciada de la forma la silenciará" (Sontag, 2007 p. 25). Des d'aquesta mirada, les lectures forçades i reductores queden més aviat exloses, prenent consciència material/espacial i atenent a la forma i a la seva potència descriptiva.

Camin pel carrer tornant de fer la compra. Mir les capsas amuntegades, comprimides, a punt per ser recollides, com cada dimarts i dijous. Plec, rere plec, rere plec. Com el tràiler d'una pel·lícula dels anys 90. Més bé com una de Darren Aronofsky o una de Wong Kar-wai. Mostra de vídeo parcial, composta d'imatges amb fins publicitaris, però també estètics. On predominen les formes envers del guió. Pla, rere pla, rere pla, rere pla.

Pensant en recobriments record la peça *Totonaka* (2023) de Julia Spínola, presentada a l'exposició *Persona, foto, copia*, a l'Artium Museoa de Vitoria.



Fig 3: Julia Spínola. Detall de *Totonaka* (2023) De l'exposició "Persona, foto, copia" (2023), Artium Museoa. Fotografia: Nuria González.

Entenc aquesta peça com la síntesi d'un cert aspecte del paisatge. Una síntesi abundant, que acull tot un seguit de característiques que deriven en unes altres, encadentant així tot un camp de símls. Com aquest to que ella esmenta té la capacitat de condensar tota una al·legoria de signes visuals, gramaticals o coneptuals. Entorn encarnat a partir de l'òptica i els sentits, a través de les vibracions que donen a la persona "la capacitat d'afectar i ser afectada" (Spínola, 2023). Fer des de la imatge, a partir de la seva concepció intuïtiva, però sense por a que esdevengui un altre cos, per tal d'obrir-lo a noves possibilitats.

Aquesta mostra gira al voltant de la noció de persona, no només a la seva definició tradicional, si no amb relació a la seva condició de ser, entesa en un sentit ontològic més ampli amb intenció de transcendir allò estrictament humà. Per altra banda, foto – referint-se a llum, o també riquesa– es refereix al procés de com la imatge es grava en tu, imatges d'alguna manera gestades, que en el seu cas donen pas a la còpia, la darrera paraula, la qual conforma una perspectiva d'abundància o acumulació. En la peça esmentada anteriorment, Spínola utilitza materials com poden ser una pilota de Hello Kitty, un tetrabric de Granini i paper d'alumini, tots ells aguantats per una mena de perfils metàl·lics. El que m'atreu de la peça és l'activació d'un cert camp semàntic relatiu a, com diu ella:

"...En esa copia y en lo que tenemos alrededor ahora, en nuestra contingencia contextual, en nuestro mundo, las cosas pueden mantener cierto tono, el tono de la *Totonaka* está, pero igual en la forma o el material hay algo que, para que sea lo mismo, ha de cambiar" (Spínola, 2' 52", 2023)

VII

Fa unes setmanes vam anar a la inauguració de l'exposició *Duty Free* de Jiajia Zhang (2025) a l'espai independent Cordova. En la mostra s'hi presentava una mena de magatzem improvisat, on hi havia objectes trobats, fragments de veu en off en diversos idiomes, vinils a les parets i elements intervinguts, entre d'altres. Entre converses al carrer es comentava la sensació d'estranyesa que et deixava el conjunt d'elements, però jo no deixava de pensar en què allà hi havia una certa familiaritat, una proximitat negada en certa manera. Amb l'Alex parlàvem de l'atracció per una peça disposada a l'inici de la sala, una capsa de cartró que em vaig quedar mirant prou temps, provinent de l'embalatge d'una olla a pressió. Els seus costats estaven recoberts amb un vinil que pretenia replicar l'aparença de fusta, però els seus plecs evidenciaven el seu material, un plàstic de baix cost, ja que la fina capa d'aquest deixava entreveure les tipografies informatives i publicitàries.



Fig 4: Jiajia Zhang. Detall de l'exposició *Duty Free* (2025). CORDOVA. Fotografia: Roberto Ruiz.

Ja feia un temps que pensava en la facilitat amb què acceptem el límit, o en la superfície com a refugi del què s'amaga a dins. Sobretot en les superfícies que et desafien a tocar-les, o simplement et fan qüestionar-te

el que recobreixen. Com diu Bestué (2018), aparences que “Carecen de sentido, son aleatorias, son como juegos visuales, juegos para el ojo más que para el pensamiento” (Bestué, 2018, 31’ 26”).



Fig 5: Peter Fischli/David Weiss's. *Untitled (Small Bucket)* (1994)

Com quan Peter Fischli i David Weiss actuen dins aquesta mateixa lògica en la sèrie *Polyuréthane Objects* (1991-2006), imitant objectes quotidians fets amb poliuretà esculpit. On l'única manera de comprovar la seva veracitat és percebre'ls amb el tacte, rompre'n la barrera visual.

VIII

Jo, igual que tu, alguna vegada, he ajustat una brida sobre ella mateixa. Just per pur desig, estirant la corbata sense intenció de contenir cap element sòlid, res més que aire i la mà subjectant-la. Plena d'aquelles dents emetent el trtrtrtrtrtr tan característic i satisfactori. Un joc seductor, però també incòmode, que amoïna, on el límit entre angoixa i entreteniment es dissipa i fluctua rere cada segon. Com en el joc d'1,2,3...*pica paret*, on cada passa feta suposa un no-retorn, i tot i ser-ne conscient, avances, amb moviments que oscil·len entre la meditació i la pulsio més salvatge, instintiva, aleatòria. Però, a diferència de la brida, en aquest es pot tornar a començar. Una vegada es produeix l'encontre entre mà i esquena, es va en sentit contrari del recorregut fet anteriorment. Situant-se a la línia d'inici per enllestir-lo una altre vegada. Perquè aquesta és la gràcia del joc...no? Potser s'assembla més a una corda...o a l'argila, no ho sé.

IX

Si agafes un penjador i el gires amb un gest de 180°, aquest passa de subjectar a contenir. Si en comptes d'un penjador agafes una tassa i la gires amb un gest de 180°, aquesta passa de contenir a subjectar. Si agafes un bolígraf i et reculls els cabells amb ell aquest esdevé l'esquema d'una goma de pèl. Si agafes aquest mateix bolígraf i t'apuntes un recordatori a la mà, aquesta passa a ser l'esquema d'un paper.

Ahora mismo estoy en mi casa; concretamente, en una estancia que cumple las funciones de estudio y que, naturalmente, es un decir pues el estudio se lleva en la cabeza, camina todo el día contigo. Pero ahora mismo estoy en ese estudio, junto a la pared del fondo hay una batería, los platos, la caja, el bombo, los timbales. Todos esos elementos entre sí conectados pero en modo pausa, detenidos, latentes, a la espera: hace meses que no la toco.

La partitura de una canción es el esquema de la canción, pero, ¿te has fijado alguna vez en los instrumentos cuando es tán ahí, solos y quietos? ¿No son acaso el esquema, el mapa de algo más abstracto y paradójicamente concreto: el cerebro del músico que los hará sonar? (Mallo, 2013, p. 113).

Agustín Fernández Mallo, a l'epíleg *Esquemas_Mecanismos* del llibre *Esculturas/Sculptures* de David Bestué, estableix una línia distintòria –més aviat difuminada– entre dos tipus de concepcions: els esquemes i els mapes. Segons Mallo, els esquemes són topologies, és a dir, no mesuren, no reflecteixen proporcions rígides ni estrictes, a diferència dels mapes, que són topografies, tenint escala a peu de pàgina, conservant les distàncies relatives. Però que separa el mapa de l'esquema? Què distingeix quins són els límits?

He llegado a pensar que todas y cada una de las cosas que existen son el esquema de otras tantas, y al mismo tiempo esas otras tantas son el esquema de aquellas. Es decir: cada cosa puede hallarse simultáneamente en “modo esquema” o en “modo materia”. Supongo que esto tiene que ver con la relatividad inherente al punto de vista (Mallo, 2013, p. 116).

Aquesta distinció de perspectives em condueix a la deriva que protagonitza Jordi Colomer en l'obra *Medina Parkour* (2013), duita a terme a Tànger, concretament dins el marc de la residència artística Trankat. En aquesta es mostra la documentació del propi artista, juntament amb alguns alumnes de 1r grau de l'escola d'arquitectura de Tetuan recorrent de manera gimnástico-burlesca els terrats de l'antiga medina.



Fig. 6: Jordi Colomer. *Medina Parkour* (2016).

Aquesta pràctica és un clar exemple d'un desafiament directe de les conviccions establertes –en el seu cas en un sentit d'estructura, distribució i habitabilitat– dissipant els límits entre la privacitat domèstica i l'espai públic i enfrontant qüestions com les visions subjectives de l'espai urbà, alhora mostrant com pot ser reinterpretat i utilitzat de maneres no convencionals des de la lògica de l'òptica occidental.

Paral·lelament, també va impulsar el taller *Zamanarchitecture* –zaman, «temps»– amb els mateixos alumnes de l'escola. Aquesta consistia en la “construcció material d'una maqueta subjectiva, individual i comunitària de la ciutat, fabricada amb l'equivalent d'una jornada de feina al forn artesanal del barri on hi havia la residència artística” (Gómez, 2024, p. 118).



Fig. 7: Taller Zamanarchitecture organitzat per Jordi Colomer dins el marc de la residència Trankat. .

Perquè potser aquest gest de poder-te menjar la ciutat, aquest construir individualment pensant en conjunt, “per poder esborrar els contorns (els nostres contorns), són exemples del *com* i *des d'on* cal parlar” (Gómez, 2024, p. 118). És per això que el meu desig és dotar als objectes amb una identitat pròpia, un caràcter viu, posant-me en segon pla fent amb una forma ja donada, amb una condició ja implementada, per poder sortir d'aquest cànion establert tot el possible. Per poder donar-li una altra veu, una altra subjectivitat, i així, potser algun dia el futur ve amb bolígrafs als cabells i ciutats fetes de pa.

Llegint i revisant el text anterior record observar els objectes-escultura presentats per Jordi Colomer a l'exposició *Façana Foto Festa Futur Fideus* (2024) mentre l'explicació de Martí Peran se solapava sobre els meus propis pensaments. Meravellós, miravelles, miravilles, meravelles eren les configuracions resultants del joc mental practicat en solitari, tractant d'omplir els buits de les lletres absents del rètol disposat a la paret frontal del rebedor. Poc temps després, el Martí va explicar que es tractava de la peça *Maravillas [fragment]*, un tros del decorat d'una fira ambulant, indicant un estat confús entre el seu muntatge i el seu desmantellament.



Fig. 8 : Vista d'instal·lació. Jordi Colomer, *Maravillas [fragment]* (1995-2004). Exposició Jordi Colomer. *Façana Foto Festa Futur Fideus* (2024), MACBA. Fotografia: Miquel Coll

Les peces objectuals de la sala esquitxaven el conjunt de situacions, geografies, relats i temporalitats com un alfabet elemental que ajudava a abordar interrogants (Peran, 2024) relatius als imaginaris, cronologies i actors principals de la mostra. L'ambigüitat que sorgia de la relació no arbitrària entre l'objecte i el seu significat, és a dir, la connexió directa entre la literalitat material de l'objecte i la seva capacitat de generar relats, de la seva potència narrativa, constituïa la condició escènica que travessa tota l'obra de Jordi Colomer. I és que, com apunta Peran en el text del catàleg de l'exposició:

La condició escènica no s'ha de confondre amb la mera proximitat entre un significant formal i la seva eficàcia respecte un significat, per més que s'incideixi en la reunió entre imatges i paraules. Lluny d'aquesta unilateralitat, cal interpretar la posada en escena com aquella operació per mitjà de la qual cada objecte o gest artístic obre, en cada ocasió, una situació específica –incloent-hi l'espectador– en què la presentació i la representació es dilueixen en la seva pròpia indistinció. Una situació que disposa ella mateixa un espai i uns temps propis. Un espai i un temps tan reals com meravellosos (Peran, 2024, p. 354).

Peran explica com, de manera encertada, el minimalisme denominava «teatralitat» a això que ara denominem «condició escènica» degut al fet de fonamentar-se en una fenomenologia de la percepció. Aquesta representa “la traïció més explícita a l'autonomia de l'art que preconitzaven alguns capitosts de la modernitat com Clement Greenberg” (Peran, 2024.), degut al fet que la puresa o l'autonomia de l'objecte queda tacada en el moment en què implica una entrega a l'espectador, que esdevengui ja «escenari» fins i tot abans del pas de l'individu.

Mitjançant diferents modalitats d'inscripció o «tatuatge» -textos, tècniques de collage o objectes afegits-, sorgeix una narrativa que avorta la regularitat de les superfícies pures i les formes geomètriques i infon als objectes una condició escènica redoblada. Amb cada peculiar tatuatge, les escultures esdevenen ja «escenari» on passa alguna cosa, fins i tot abans que aparegui l'espectador. Escultures dubtoses que, atesa a aquesta sobredimensió d'impuresa, no poden només exhibir-se per a una percepció situada: són objectes que ja estan tacats pels indicis que porten inscrits; uns indicis sobre els quals cal discernir si representen rastres d'experiència (retalls d'alfombres, ampolles de llet, caixes de sabates...) o eines preparades per a l'acció

(la transcripció de paraules pròpia d'un argot teatral). Teatre en temps real, en tot cas, perquè cada objecte ja és allà *operant*. [...] Ja no es tracta que, gràcies a la literalitat callada l'objecte escultòric, s'obri la possibilitat d'experimentar-lo, sinó que més aviat hi ha alguna cosa que ja està succeint des d'aquesta condició literal pròpia i inicial. [...] L'escultura no és un objecte que es manté indiferent, a l'espera que un espectador anònim l'activi mitjançant la seva percepció singular, sinó que, en la seva mateixa presentació, ja opera una experiència real, encara que sigui en un entreson a la qual l'espectador està convidat a incorporar-se per augmentar-ne les impureses (Peran, 2024, p. 355-357).

Ja siguin objectes actuant en temps real o objectes actuats –més ben dit assetjats–, aquests són objectes que conformen espai dins espai. Tot i que em sembla d'interès la «condició escènica» que Peran esmenta –i tenint alguns conceptes aplicables a la meua pràctica–, els aspectes dramàtics o espectaculars que connota intrínsecament la paraula crec que no responen a les característiques generals del meu treball, ja que m'interessa moure'm a partir de llenguatges i gestos potser més oberts, sense condicionar la vista de la peça des del primer moment amb aquesta càrrega escènica esmentada anteriorment. Tot i així, m'interessa la problemàtica de com es presenta alguna cosa, de com l'espai/objecte, amb la seva càrrega visual i perceptiva, articula i condiona unes certes idees, actuant com a *dispositiu*. Entès com un artefacte que d'alguna manera organitza les relacions entre els elements i els individus o éssers que l'habiten, capaç d'orientar, determinar o modelar els discursos i l'imaginari, les seves identitats i els seus comportaments.



© 康乐汇集团

細嫩

2

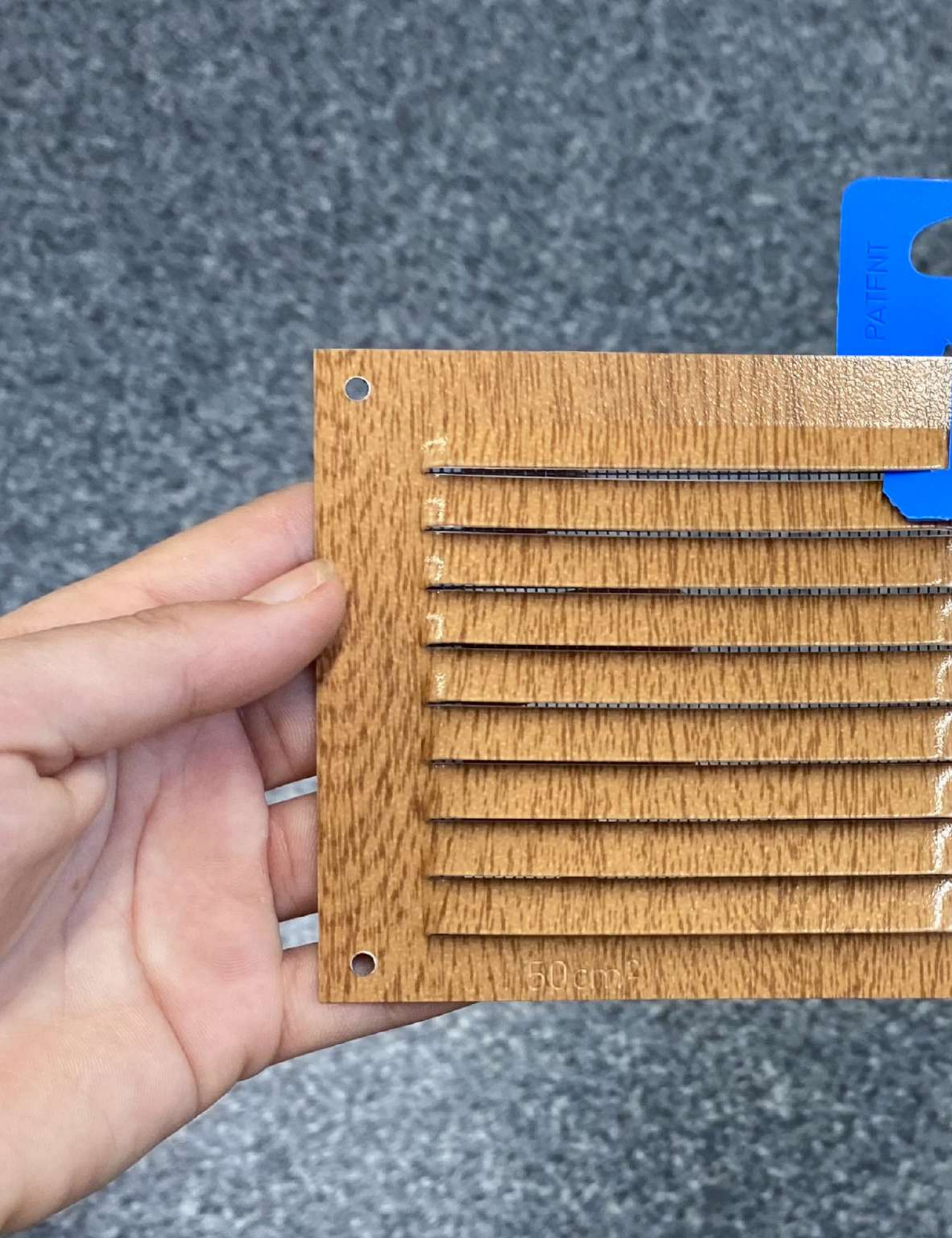


Importador / Importateur /
EUROFROST LUCHENG
Calle Julio Palacios, 28-2891
Tel: 0034-915001444
Email: info@lokcheng.com
RGSEA: 40.080322M

Num. Autorización UE / Num.
inatrio / Numero di approvaz
Lote / Lot / Lote / Lotto / Ch
avant le / Consumir de prefe
mente entro il / Mindestens

CHILE SANCOS
AV. ALCAZAL 127
ALTO 153904
TEL: 56 2 2333 837
Email: info@lokcheng.com

MEING



PATENT

50 cm²





Oferta válida del 2

Oferta vál



9 octubre al 11 de noviembre de 2024

ida del 29 octubre al 11 de noviembre de 2024





Un d'anticlinal. Estructura geològica on dues forces tectòniques s'enfronten entre si com dos cotxes que col·lisionen de cara. Un gra blanquinós, groguenc, a punt de vessar, pressió acumulada. Però també una gyoza o una panada, ben farcida de verdura o carn, delicada i valuosa. Les mans adjuntes, fent closca. Un festuc. Com melics que es toquen i arrugats s'entretenen. Sobretot com un llibre, que sumant fulls decididament genera un volum, però, sobretot, sobretot, sobretot com la potència d'un element que en conté d'altres, que es fa d'altres. La pràctica artística proposada com un estudi d'estratigrafia, on sempre hi ha una capa més rere la primera i preciada capa. Plec rere plec plec ple. Complexitat que s'amplia i s'embolica en diferents nivells. El sòl d'un terreny, superfície i fonaments. Talment una successió, i així un moviment en ordre.

Full de sala de l'exposició col·lectiva *Plec Ple* (2025). Realitzada per Marc Gascón Blasco, Helena Ripoll, Alex Luz Palomares, Edu Gil Alsina, Marc Salas Armengol, Mikel Adán Tolosa i Marga Estelrich a la galeria 200cent.

Fer net (contenidor)

Fa un temps que pens en quan Helena Cabello ens comentava el seu rumiament i la seva angoixa davant la producció constant d'objectes i en l'acumulació d'aquests en la pràctica artística. Aquest pensament em rondava pel cap des de feia molt temps, una d'aquestes contradiccions que decideixes obviar per tal de satisfer un cert desig, per què, oi que és complaent poder fer des de la ignorància i la despreocupació de no saber on acabarà tot el que produïm, tot alimentant les estructures capitalistes i les seves estratègies? De poder fer amb la possibilitat d'abastar de manera més àmplia l'imaginari de possibles? Malauradament, però, si només ens limitéssim a crear a partir d'allò ja existent, potser resultaria en va, ja que el capitalisme té la capacitat de desactivar tots aquests conceptes, de reabsorbir fins i tot el que el desafia, fent que es pugui arribar a un estat de convivència còmode. Res no s'escapa de la seva lògica integradora: ni la crítica, ni l'art, ni la resta, ni la runa, ni el marge.

Damián Tabarovsky, a *Lo que sobra* (2023), posa una anècdota significativa dins d'aquesta lògica. En el 1908, Gustav Mahler, des de la finestra d'un hotel a Nova York, presència una manifestació en honor a l'heroica mort d'un bomber. En un cert moment, tot s'atura, es sent un cop de tambor i després, el silenci. L'escena, profundament emotiva, porta a Mahler a incorporar aquest tambor a la seva *Simfonia n.º 10*. Allò de carrer, banal, popular —aquest tambor que no pertany a la tradició clàssica— passa a ingressar en un àmbit on, fins aquell moment, el seu imaginari era inexistent. Transformar allò sobrant en obra significa qüestionar els valors establerts i desafiar l'ordre cultural dominant. Una forma de dir que el que el sistema considera menyspreable pot ser el més valuós. Perquè l'art pop, per exemple, no pretenia eliminar les diferències entre l'alta cultura i la cultura popular, sinó mostrar que aquestes diferències ja

estaven barrejades des d'abans. Elements absurds en la filosofia més profunda, o tragèdies universals en les cançons més simples i banals.

En aquesta línia, l'art innovador i la política de transformació troben la seva potència en allò que es considera sobrant: en els espais marginals, en les resistències, en allò que el sistema rebutja o no pot assimilar. I és aquí on succeeix un concepte clau: no es tracta que el nucli "accepti" allò marginal, com si li estigués fent un favor, acabant en narratives no-oficialitzades, sinó que es tracta que allò marginal adquireixi la seva pròpia força, aparegui de manera incident i canviï les regles establertes. Que no suposin simples convidats, sinó que suposin el focus. Això no és només un desplaçament de lloc, sinó una transformació radical del sistema en conjunt: allò que anteriorment es considerava deixalla deixa de ser-ho, allò que semblava sense valor es torna indispensable, i allò que no encaixava en els motlles existents s'estableix com una nova norma..

XII

Potser aspectes circumstancials incideixen més en el meu treball que molts d'altres que he esmentat en aquest text. Pràctica que, durant aquests mesos, ha vengut condicionada per moltes postures, algunes variants, d'altres fixes. Accions que han passat de puntetes, però que, d'una manera o una altra, suposen la condició de *ser* d'aquest text. Perquè, en la pràctica artística, entesa com a mitjà relacional, cada faceta compta i cada moviment suposa.

Tot i amb les dificultats d'analitzar en tercera persona el treball propi, aquesta recerca ha suposat una obertura de camps, una exploració de camins, sense intenció de tancar-los o unir-los entre si. Veient aquest com un procés continu, encaixat per uns temps determinats, però intentant respectar els temps propis tant de l'art com de l'experiència vital, on de cada vegada tenc menys clar on comença un i on acaba l'altre.

XIII

Davant l'angoixa i limitació d'accions que em causava aquesta acumulació material esmentada anteriorment, fa uns mesos vaig decidir fer una visita al punt de recollida de residus del meu poble. Sabia amb certesa que estava prohibida l'acció d'agafar els objectes una vegada ja llençats, però la curiositat de veure el funcionament d'una estructura capaç d'acollir una extensa galeria d'artefactes, eines i maquinàries i el criteri de classificació d'aquests, em va conduir a ordenar el rebost de casa i destriar alguns objectes com a excusa per poder accedir al recinte. L'espai es classificava en 7 grans contenidors, un per cada material freqüent —Fusta, metall, plàstic...—. Al seu voltant, cistells amb petits objectes: bateries, rentadores, entre molts d'altres. Es va acostar un senyor de mitjana edat, vestit amb un guardapits reflectant i una gorra. La placa de l'uniforme indicava que es deia Joan. Mentre agafava els objectes del cotxe li vaig explicar la situació fictícia —que em vaig veure obligada a inventar-me per intentar tenir èxit en l'operació— que a la classe d'escultura el professor m'havia encomanat realitzar una peça amb objectes ja existents i que si em podia ajudar amb la tasca. Ell va riure i em va dir que sortís del cotxe i l'acompanyés. Mentre anàvem als contenidors vam passar per un jardí que havia realitzat ell mateix amb plantes llençades de diferents procedències. Enmig d'aquestes hi havia unes columnes d'objectes apilats, com una mena de tòtems, petits altars escultòrics, coronats amb peces figuratives. Explicava que ell també feia escultures amb el que li anava arribant, i que era un gran fanàtic de l'art contemporani. Que solia visitar museus quan tenia temps. Una vegada davant els contenidors, li vaig demanar si em podia agafar un vidre amb un envinilat d'orquídies d'estil oriental, però em va dir que just tenia un ganxo i la forma d'aquest impossibilitava el poder pescar-lo. Tot seguit em va assenyalar un bidó blau que es trobava a un altre contenidor, dient seguidament: Mira! Just fa uns mesos vaig anar al Guggenheim de

Bilbao. Allà hi havia una peça feta amb un bidó exacte com aquest. T'interessa? Tornant a casa pensava en quina obra podia ser. Unes hores després vaig recordar les peces de la June disposades a l'exterior del museu. O potser són unes altres, qui sap. Aquell dia no vaig agafar res, tenc pendent tornar.

Bibliografia

Augé, M., & Mizraji, M. (2017). Augé, Marc. Los «no lugares» espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad. Gedisa.

Careri, F. (2014). Walkscapes (1.a ed.). Editorial GG.

Clément, G., & Puente, M. (2024). Breve tratado del arte involuntario. Puente Editores.

Colomer, J., Faus, C., Plasencia, C., Dyangani Ose, E., Duarte, I., Olivares, C., Casini, B., Peran, M., Roger de la Peña, A., & Museu d'Art Contemporani de Barcelona, institució d'acollida. (2024). Façana, foto, festa, futur, fideus. MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Crespo, J. (2023). Vieron su casa hacerse campo. Museo CA2M. Bom dia boa tarde boa noite.

Benítez, M. A. Del Ojo, M. (2001) El aire de la calle. El sentimiento garrapatero que nos traen las flores. [CD]. Virgin, EM

Bestué, D. (2013). Esculturas = Sculptures. Biel Books.

Bestué, D. (2018). Dar sentido. [Conferència] Dins de VIII Curso de introducción al arte contemporáneo. POST-ARCADIA 2. Sesión 1. CENDEAC.

Matta-Clark, G., & Puente, M. (2020). Entrevistas. Puente Editores.

Moxey, K. (2008). Los estudios visuales y el giro icónico. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo.

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

Sontag, S., & Gardini, C. (2009). Sobre la fotografía. Debolsillo.

Soto Calderón, A. (2020). La performatividad de las imágenes. Ediciones Metales Pesados.

Spínola, J. (20 de juny de 2023). Artium Museoa. Julia Spínola | “Persona, Foto, Copia”. [Vídeo]. <https://youtu.be/sjEKIWf1gcl?si=cCQ4HP7ebYBOKN-Hk>

Tabarovsky, D. (2023). Lo que sobra. Consonni.

Le Guin, Ursula K. (2023). La teoría de la bolsa de la ficción. Rara Avis.



Escletxa Fletxa Siratxa

Margalida Estelrich Vadell