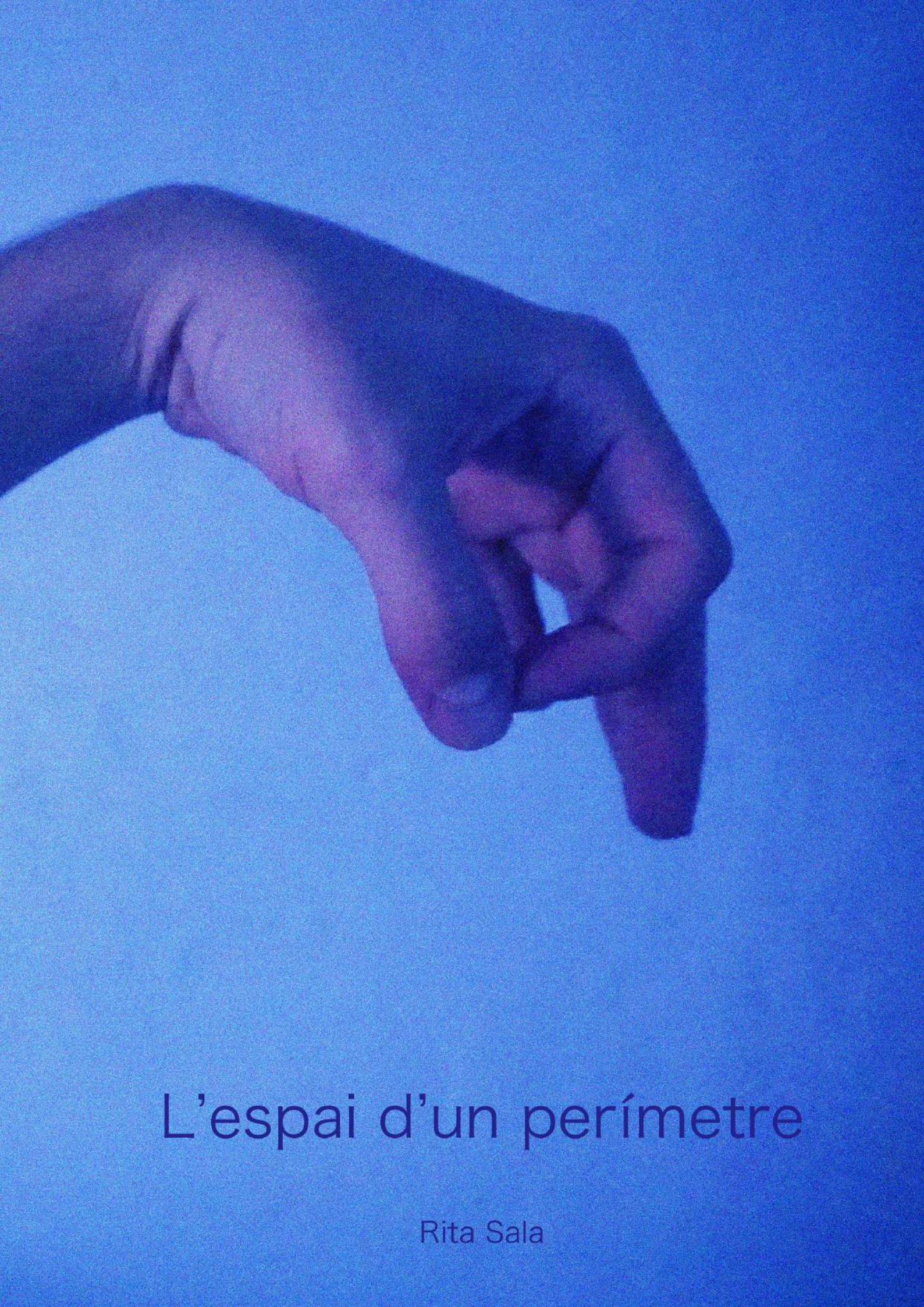


L’espai d’un perímetre

Rita Sala

L'espai d'un perímetre

Rita Sala Treig
Niub 16302963
Treball de Fi de Grau
Tutoritzat per Rasmus Nilausen

Departament d'Arts Visuals i Disseny
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
Curs 2019/2020

Dels llenguatges,
el perímetre que envolta,
i el narrar.

Aquest projecte neix de la pintura i, per tant, aquesta ha estat present al llarg de tot el procés. No obstant això, degut a la situació generada per la pandèmia, no hi ha pintura. Així, les pàgines següents recullen la idea que la construcció pictòrica pot ser traslladada a altres llenguatges i, per tant, a altres espais.

D'aquesta manera, *L'espai d'un perímetre*, un espai que delimita i rodeja, un espai que conté al mateix temps que és contingut, és una petita investigació entorn a la imatge i al llenguatge, i centra el punt de mira en el que s'entén per espai exterior i com les persones hem aprés a relacionar-nos-hi.

De la paraula, la concepció de l'altre, el gest i l'hàbit o el que queda atrapat en un *Augenblick* -un tancar i obrir d'ulls-, es proposen unes narracions que es van alternant i superposant; que circulen i es relacionen a través de diferents localitzacions, nivells i punts de vista.

About languages,
the perimeter that involves,
and the narrative.

This project is born from the painting and, in consequence, it has been present all over the process. However, because of the situation generated by the pandemic, there is no painting. Therefore, the next pages talk about the idea that the pictorial construction can be moved into other languages and, so, into other spaces.

In this way, *The space of a perimeter,* a space that delimits and surrounds, a space that contains at the same time that it is contained, is a small investigation about the image and the language, and focuses on what's understood as the outside space and how we have learnt how to relate to it.

From the word, the conception of another, the gesture and the habit or what's trapped in an *Augenblick* -a blink-, some narrations that alternate and superpose are proposed; that circulate and relate trough different locations, levels and points of view.

espai
gest
hàbit
pont
imatge
paraula
narració
altre
dintre
fora
perímetre
perifèria
recorregut
mirada

space	Raum
gesture	Geste
habit	Gewohnheit
bridge	Brücke
image	Bild
word	Wort
narration	Erzählung
other	andere
inside	drinnen
outside	raus
perimeter	Umfang
periphery	Peripherie
route	Strecke
look	schau

Al Roc

Segurament hi hagi records inexpugnables, moments que el pas del temps fa córrer enrere i passada una frontera s'esborronen per caure per un precipici etern, prim i sense forma. (Costa, 2019)

4 Resum

23 **Llançament: Del taller i el trànsit**

25 Provar entonacions

27 Camp per córrer

29 Intervenció

33 Nota

35 **Capítol U: A dins de l'estació**

37 Sobre el procés

45 Encerclar una formiga

51 **Capítol Dos: El tren**

53 L'hàbit

57 El pont

60 El sentit de la vida

62 De l'amalgamat

67 Dues imatges

71 **Capítol Tres: La persona que viatja**

74 Mapa interactiu. L'exposició.

77 *Perímetres*

81 *Un peu, dos peus*

85 *El pont, una caiguda*

89 *Violeta en groc*

93 *Recorreguts*

97 Bibliografia

101 Annex

103 **Selecció de pintures**

115 Agraïments

R em va explicar una vegada que ca
subratllar els possibles. El que em v
que en comptes de subratllar d'un t
no entenem, que creiem important
de consultar, hem de deixar constàn
sí que sabem. Subratllar allò que en
que ja sabíem. R ho explicava en un
molt concret però crec que el que m
dir anava més enllà.

R i jo estàvem aprenent l'alemany i, en aqu
subratllar els possibles era la millor opció q
no desanimar-nos. La llengua no deixa de s
comunicativa i si no et sents segur per parla
capacitat per explicar, per donar opinió o pe
troben minimitzades. Subratllar els possible
amb la qual t'enfrontes al teu exterior i la m
qual t'hi relaciones.

alia
volia dir és
ext allò que
o que hem
ncia del que
ntenem o
n context
n'intentava

ell moment,
ue teníem per
ser una eina
ar-la, la teva
er escoltar es
es és l'actitud
anera amb la

R va optar per aquest mètode molt aba
potser perquè el seu alemany era més l
meu, potser perquè estava fart d'anar r
paraules estranyes. Alguna vegada hav
llegit plegats el diari o algun llibre, per
l'Aussprache i la Lesung.

Va ser en aquestes situacions on va
me'n que la idea de subratllar els po
era una posada en escena entre jo i
desconeixia. R ho llegia tot amb el m
ritme i només parava al final per exp
missatge de fons. Jo, en canvi, anali
d'aquelles paraules que no entenia i
perdent el ritme constantment.

ns que jo,
bo que el
remugant
íem
practicar

ig adonar-
ssibles
allò que
nateix
licar-me el
tzava l'arrel
anava

Pausa. Die Augenblic
Augen... ulls. Blick.
Pausa. No sé què vo
blick. Blick... Blick...
no ho sé. Pausa.
Què vol dir?

Per això quan fèiem e
mateix amb J ens mo
de riure. Ni J ni jo ere
capacos de subratllar
els possibles. I la lectu
esdevenia com una es
d'assaig a les fosques
una bateria desafinad

ck.

l dir

. No,

el,
ríem
em

ura
specie
s amb
a.

L’espai que ocupa el lle
fa de pont. Els possible
també, tots aquells espa
les paraules, el ritme. T
aquell cercle que tracen
envoltar una formiga. I
precisament aquest mo
el de dibuixar el cercle
el que fa de pont entre
possibles i l’acció de su

Entre tu i

enguatge
s són,
ais entre
'ambé
n per
és
viment,
que
els
bratllar.

els altres.

Del taller i el trànsit.

En la primera escena de la pel·lícula *Vivre sa vie* de Godard, Nana es troba en un bar intentant deixar a la seva parella.

- ¿Tiene más dinero que yo?
- ¿Y a ti que más te da? ¿Y a ti que más te da? ¿Y a ti que más te da?
- ¿Te pasa algo?
- Nada, quería decir esta frase con una intención precisa. No sabia como expresarla mejor. Mejor dicho, lo sabía y ahora ya no lo sé. Justamente cuando deberia saberlo.

Godard ens mostra una actriu que repeteix tres vegades la mateixa frase, i en aquesta repetició busca l'entonació amb la que vol transmetre el missatge.

I a tu què més et dóna?
I a tu **què més** et dóna?
I a tu què més **et dóna**?

Apareixen dos nivells: el del personatge construït i el de les estructures que construeixen aquest personatge. Penso en aquesta primera escena com un assaig-error, com si l'autor ens estigués col·locant el resultat final i el *backstage*, l'actriu i el personatge, en el mateix pla i amb la mateixa finalitat.

Això em porta a la pel·lícula d'Alex Reynolds, *Ver nieve*, on la història va apareixent a partir de l'ordre cromàtic d'unes fotografies que donen peu a diferents narracions. I, en aquest provar, entonar, pronunciar també s'entreveuen les estructures del guió. Una veu masculina va improvisant la narració a partir d'unes fotografies que unes mans li van posant a sobre de la taula. No és una veu segura, sembla que no formi part de la història i que ni tan sols conegui el guió del qual forma part. El ritme pausat d'aquesta veu que va inventant per fragments el relat, permet que l'espectador faci la seva lectura, de manera quasi involuntària, anticipant-se i rectificant el que diu la veu que narra. S'estableix un joc entre la història i les imatges. Un joc de proves, entonacions i ritmes.

Hi ha un moment en el qual apareix la imatge d'una dona amb un gat. Durant aquesta escena s'escolten quatre veus en off, una que repeteix el que diu una altra i dues que parlen de la dona que estem veient. En la superposició d'aquestes veus veig, potser més clarament aquesta vegada, els dos nivells que em suggereix l'actriu de *Vivre sa vie*: el que s'explica i el que articula allò explicat.

Amb un to menys poètic, i potser més descriptiu i analític, en l'assaig visual *Cartas desde Siberia*, Chris Marker apunta a aquesta mateixa recerca i afegeix una reflexió entorn a l'alteració del missatge quan les imatges han sigut manipulades pels elements que les acompanyen.

O, des d'un altre punt de vista, podem afegir aquí el meravellós curtmetratge *Eût-elle Été Criminelle...*, de Jean-Gabriel Périot. Un documental que ens planteja una doble lectura del que va significar la desocupació nazi a França i, concretament, ens explica les humiliacions i la violència amb la qual es va tractar a les dones acusades de mantenir relacions sexuals amb els soldats alemanys durant la guerra. Périot ens presenta un esdeveniment històric arraconat, jugant amb recursos audiovisuals per tal de mostrar diferents punts de vista d'un mateix fet.

M'agradaria pensar en tot el procés d'aquest projecte des d'aquest provar entonacions. Trobo una forta necessitat d'afegir-me a aquesta cerca de tons i alteracions, en el moment de plantejar la forma i el contingut d'aquest Treball de Fi de Grau. I, en aquest provar, combinar, ajuntar i separar, apareix una oportunitat de repensar allò que cal mostrar o ocultar, allò que es diu o s'amaga i, en últim terme, la importància del procés de construcció. Així, fent una analogia amb el format audiovisual, em plantejo si la narració queda subjecte a la superfície quan la proposem al mateix nivell que el *backstage*.

Vull plantejar l'espai encerclat entenent-lo com aquell espai que construïm, on hom viu i on hom es mor, i tot el significat que necessitem donar-li per creure que podem fer-lo nostre, que en deixarem una impremta.

Una recerca que em va semblar important fer en un primer plantejament del projecte va ser llegir totes les definicions de diccionari sobre el terme *espai*. Si bé vaig trobar molts conceptes hermenèutics que suggerien relacions i tractaments molt dispersos, el que més em va cridar l'atenció va ser l'origen terminològic de la paraula. Diu així:

[s. XIV; del ll. spatium 'camp per a córrer', per via semiculta]

Entendre l'espai que construim per conviure amb el món des de la definició de *camp per córrer* m'ha permès plantejar el tema d'estudi des d'una perspectiva, en part, intuïtiva i, en part, visual.

En aquest moment vaig comprendre que si hagués de definir la meva feina de taller dels darrers anys, havia d'incloure aquesta definició de l'espai, donat que conté totes les constants metodològiques amb les quals treballo: intuïció, exercici, prova-error. I, ineludiblement en aquest punt, em va caldre plantejar una altra qüestió que anava lligada: d'on em ve aquesta necessitat de treballar entre figuració i abstracció, entre realitat i ficció, entre contingut i forma?

És a partir de la intuïció que puc sentir-me atreta pels llocs, les persones o les històries, però sembla que he de conèixer els llocs, les persones o les històries, cada vegada amb més precisió, per justificar el meu interès. Altrament sembla que l'atracció sigui absurda:

> La intuición, por ejemplo, va más allà de la información disponible y sigue su propia lógica. Hoy se atrofia la facultad superior de juzgar a causa de la creciente y pululante masa de información. Con frecuencia, un menos

> de saber e información produce un más. La negatividad de dejar y olvidar tiene no pocas veces un efecto productivo. La sociedad de la transparencia no permite lagunas de información ni de visión. Pero tanto el pensamiento como la inspiración requieren un vacío. En alemán hay una relación entre laguna y dicha*. Y una sociedad que no admitiera ya ninguna negatividad de un vacío sería una sociedad sin dicha. Amor sin launa de visión es pornografía. Y sin laguna de saber el pensamiento degenera para convertirse en cálculo. (Han, 2013, p.17)

Així ho explica Byung-Chul Han, i, tanmateix, existeix dins d'aquesta suposada absurditat una qüestió que m'interessa i agafo com a premissa per tot el que anirà apareixent en aquesta investigació de l'espai que ocupa un perímetre: la intuïció és quelcom necessari per treballar amb llibertat i per establir diferents relacions entre l'art i les seves formes de coneixement.

Per exemple, tinc la intuïció que si jo et dic que pensis en camp per córrer,

(et deixo uns segons perquè t'ho imaginis)

t'imagines un prat segurament més verd que groc i et visualitzes a tu mateix corrent sense cap tipus de límit, lliure, sempre resistent i amb els pulmons plens d'aire fresc.

Faré ús de la ficció perquè em sembla necessari. Tanmateix, al llarg del treball s'aniran alternant les ficcions amb les històries reals. M'interessa que es llegeixin les dues narracions amb un mateix to i amb el mateix interès, perquè el que és ficció pot superar la realitat i viceversa.

Per acabar la introducció, he de dir que aquest treball s'ha vist intervingut per les conseqüències d'una pandèmia mundial. Els establiments que no són essencialment necessaris han tancat i les persones estem confinades a casa nostra. Així doncs, la pintura, em resulta impossible de plantejar ara mateix, bàsicament perquè no puc comprar material i m'he quedat sense. Una botiga de pintura no és necessària per sobreviure però sí que era necessària per tal que aquest treball sobrevisqués en la seva forma anterior.

Com dins d'aquest treball poso l'atenció en el concepte que s'hi desenvoluparà, he decidit plantejar-lo a través de la paraula-imatge. Per sort compto amb una càmera de vídeo, i penso que es pot adequar amb el que inicialment volia plantejar amb la pintura. El que formalment m'interessava en un principi era la instal·lació visual pictòrica en un espai expositiu. Tot i que estic imaginant altres formes d'accedir al mateix punt, aquesta sobtada situació que estem vivint, fa que el resultat final sigui encara més dispers del que ja era. De la dispersió, però, en vull construir quelcom positiu.

D'entrada no puc assegurar de quina manera portaré a la pràctica el treball escrit però, com a mínim, el recorregut conceptual del projecte el treballaré de tal manera que estimuli aquesta relació imatge-text.

En els significats d'aquesta pandèmia descobrim que els sistemes polítics i l'ètica humana, a escala mundial, estan sent abatuts. Que aquella sensació que descriu Sontag ara sigui una predicció molt encertada:

> La millor especulació a Occident durant els últims cent cinquanta anys sembla ser indiscutiblement la més enèrgica, densa, subtil, francament interessant i veraç de tota la història de l'home. I tot i això el resultat igualment incontestable de tota aquella genialitat és la sensació d'estar entre les ruïnes del pensament i a la vora de les ruïnes de la història i de l'home mateix. (Cogito ergo ¡bom!). (Sontag, 1969, p.45)

No només sembla tenir una bona intuïció de les conseqüències que ens portaran els grans canvis de validació del coneixement filosòfic i artístic, sinó que, a més, trobem en la seva anàlisi sobre aquests canvis de paradigmes qüestions que apunten a l'actualitat:

> Les paraules capitals de la filosofia van començar a semblar excessivament categòriques, donat que les alterava la nova arremesa de la voluntat humana cada vegada més secularitzada, dràsticament més competent i eficient, i obstinada a controlar, manipular i modificar la "naturalesa", en tant que les seves incursions en les receptes ètiques i polítiques concretes quedaven molt a saga de l'accelerat canvi històric del panorama humà. (Sontag, 1969, p.48)

Aparentment, podríem localitzar aquest canvi històric al qual es refereix, en la nostra temporalitat. I, tot i això, no me'n puc estar de pensar que, mentre hauríem de tornar a una altra realitat quan puguem sortir de casa, ens entregarem automàticament a la que ja vivíem abans de la pandèmia.

Trobo que en aquesta situació hi ha un paral·lelisme amb tot el que jo estic plantejant en aquest treball: estem tancats en un espai, amb les implicacions que això comporta; se'ns ha dibuixat un cercle, del qual no podem sortir. M'agradaria, doncs, que en les pàgines que segueixen pugueu trobar unes reflexions i unes possibles solucions anímiques (pel que fa a l'estat en el qual es troba el món) a partir de l'humor.

Disculpin les molèsties. Espero que us ho passeu bé llegint el desenvolupament.

Un tren que es mou, una persona que espera a l'estació i una altra que viatja dins del tren. En aquests tres punts de vista que succeeixen simultàniament, les mirades estan entrecreuades: el tren mira cap enfora, la persona des de l'estació veu passar el tren i la que viatja dins del tren veu que l'estació arriba i se'n va. Tot es desplaça.

En aquest Treball de Fi de Grau organitzaré el contingut per tal d'incloure aquests tres punts de vista. Així doncs, l'objectiu és trencar la narrativa lineal i col·locar la investigació en tres espais diferents, que no deixen de ser el mateix o d'explicar el mateix. Com una mena d'exercicis de força visual, com un entrenament per construir amb diferents nivells i perspectives.

A dins de l'estació.

Bon dia,

me n'alegro que tot vagi bé!

Respecte a allò que em vas dir en l'últim correu, entenc que la situació és difícil i és normal que t'estiguis replantejant moltes coses, fes via lliure. Com sempre, ja te'n sortiràs!

L'altre dia estava regirant la meva habitació i vaig trobar-me un paper on hi havia escrita aquesta frase:

El record que tinc d'aquell moment és un gest que vaig fer: plegar els genolls i repenjar les dues tíbies a una barra de ferro que encerclava uns matolls, darrere del banc i, no sé si em vaig quedar uns segons o uns minuts així, mig penjada i sostinguda des d'un punt del cos que sempre m'ha fet molta angúnia.

Crec que contesta prou bé allò que em vas preguntar, no trobes?

Una abraçada!
r.

Hola,

El vídeo que m'has enviat em sembla força interessant. Crec que si ara mateix no pots pintar, és normal que estiguis buscant altres vies per seguir amb el projecte. Així que jo no li donaria gaires més voltes. De fet, el que planteges és molt pictòric, i trobo que és un exercici molt interessant, explicar els teus últims anys de taller des d'un altre punt de vista. Potser em recorda una mica a algun treball de la Lúa Coderch, suposo que ja ho has pensat.

Tornant a la frase aquella, vas ben encaminada. El que volia dir és m'he anat construint a força de fer relacions entre imatges, gestos i emocions. En aquell moment, en el que jo vaig fer el gest d'aixoplugar-me sobre les cames, jo estava més aviat emprenyada perquè sabia que l'espai en el qual m'havia acostumat a viure s'acabava de destruir i que em tocaria lluitar per sobreviure a una nova distribució que em resultava incòmode i desagradable. També em va trastocar durant un temps la idea que l'amor no era capaç d'aguantar per sobre de tot i que les persones es deixen d'estimar.

I, de fet sí, sí que em refereixo a un fet concret que va marcar-me. Però el que t'explicava era més aviat que tot això no ho relaciono amb els fets, sinó amb aquell plegar-me i recollir-me, en aquell gest que significava la pèrdua i la deixadesa d'una voluntat per evitar un dolor. En aquell recollir les cames, entre les meves tíbies i la barra de ferro, es va xafar el sentiment de no poder fugir del món, de no poder romandre aïllada dins meu.

Evidentment, com ja intueixes, d'aquí em pregunto si és possible capturar el buit d'un dol en un gest i si aquest pot explicar el desplaçament d'assimilar que formem part d'allò que havíem pensat com exterior i aliè a nosaltres. Tot i no tenir una resposta, penso que les imatges que perduren en el temps ens presten la capacitat de comprimir caigudes i els gestos ens donen l'opció de desgranar-les per entendre com ens hem anat omplint el cos d'històries.

Tot plegat sembla un embolic, però alguna cosa en trauré.

Petons,
r.

Bon dia!

M'has fet riure! Clar, ja entenc que no acabis de compendre què té a veure un gest amb una història. M'agrada pensar que les històries al final són recollides en la memòria, de la mateixa manera que un gest també recull un estat psicològic en un moment donat. L'Alex Reynolds ho explica en aquesta entrevista, que, per cert, és molt bona:
https://elestadomental.com/diario/aun-no-le-pertenece

Per exemple, recordes aquell estiu que em vas proposar d'anar a treballar al camp, a recollir maduixes? Doncs, el record que jo tinc d'allò és com una capsa: apareixen històries desendreçades i les vaig endreçant a partir dels gestos: del recollir maduixes, de l'asseure'm en un lloc o fumar una cigarreta. Penso que els records i les imatges que anem acumulant expliquen realitats que han perdut la seva pròpia lògica narrativa i és, en trobar una nova lògica on apareixen les ficcions.

D'alguna manera, podria ser la llibertat de la segona lògica el que més m'interessa.

D'això que m'expliques, estigues tranquil·la. Ja saps que no és tant les eines que facis servir per dir una cosa sinó l'actitud amb la qual dius aquesta cosa. Amb la pintura també et passava, tot i que ho tenies més per la mà... Intenta trobar la manera de descobrir quin to vols que tingui cada peça i no deixis que desaparegui la teva veu en tot això. Crec que és el més important, mai t'han acabat de dir res les obres que no es construeixen a partir d'una veu o una mirada pròpies (encara que després et dugui a qüestions generals, de les quals tothom acaba parlant).

Un petó,

r.

Hola!

Clar, ja és això! Em sembla molt coherent que proposis els vídeos en diferents capítols i que tinguin diferents entonacions. Ja ho hem parlat varies vegades, el teu cap funciona així, per fragments, exemples i metàfores. De moment, jo no em preocuparia gaire pel conjunt, això ja es va fent.

Bé, crec que aquesta pregunta que em fas és la que més m'han fet al llarg de tot el procés. Això del Elevator Pitch *sempre m'ha costat, ja ho saps. Al principi vaig començar anant a les palpentes i crec que ara continuo sense cap llum obert, però potser ja se m'han acostumat els ulls i intueixo algunes formes. Vull investigar l'espai a partir de la seva relació amb nosaltres. I crec que, més aviat, estic traçant un recorregut per les perifèries d'aquest espai. Com si expliques Barcelona parlant només de l'Hospitalet, Santa Coloma, Collserola i el mar. Sé que és una mica estrany tot plegat, però m'interessa justament això, que hi hagi diferents punts de vista que es mirin entre si i, que aquesta mirada expliqui el contingut de fons.*

Faig la relació amb un pont que va del punt A al punt C. Clar, haurà de passar per B. Doncs jo parlo d'A i C, que de fet és el que conec, i amb això ja s'entendrà B.

Abraçades,
r.

En una de primeres converses que vaig tenir quan ja podia sobreviure parlant en alemany, M. em va dir que si traces un cercle amb llapis, envoltant una formiga, aquesta no en sortirà mai. Segurament vaig dir que no en tenia ni idea.

- Ich hatte keine Ahnung!

(quan no parles bé un idioma, sembla que tinguis un ritme de pensament més aturat i, com t'esforces tant a seguir les converses, costa de recordar-les. A més, sempre utilitzes les expressions que tens més integrades per expressar el que, evidentment, podries assenyalar molt millor amb unes altres paraules, però que evidentment desconeixes)

A vegades em torna a la ment l'absurda imatge d'una formiga morint del cansament per no entendre que el traç d'un llapis està inscrit en el mateix pla de la superfície, i que es pot traspassar. Em pregunto fins a quin punt nosaltres hem fet el mateix amb el món per entendre'l com l'entenem i, si ens hem hagut de marcar uns límits, per tal de poder recorre'l.

Vull plantejar aquest espai encerclat, entenent-lo com aquell espai que construïm, on hom viu i on hom es mor i tot el significat que necessitem donar-li per creure que podem fer- lo nostre, que en deixarem una impremta.

El 2015 vaig decidir anar-me'n a viure a Berlín. Hi vaig viure dos anys. És inevitable que, un cop havent tornat a la meva ciutat natal, faci comparatives entre les dues ciutats i crec que aquestes contenen quelcom que em pot ajudar a explicar la idea de perímetre.

(vull aclarir que quan parlo de perímetres entenc aquí no només aquella línia amb la qual encerclem una formiga o una ciutat, sinó tot allò que aquest pot contenir. És a dir, el perímetre com a contenidor)

Farà un any, al Goethe Institut es va organitzar una conferència en la qual Verónique Michel, pedagoga del museu del *Louvre*, feia una comparativa entre l'art alemany i francès, i posava París i Berlín a l'epicentre de la cultura europea. Crec que tot això és una qüestió de perímetres. El perímetre de Barcelona, en comparació a Berlín, és petit i irreversible. I crec que per això, en comptes de Barcelona, Verónique Michel, parlava de Berlín. Per col·locar una ciutat al centre de l'activitat cultural és necessària una condició bàsica: que aquesta doni oportunitats reals a les persones que la generen actualment i, per això, s'han de poder revertir certs espais.

Quan vivia a Berlín, vaig descobrir els *OpenAtelier*, un concepte molt interessant i divertit que crec que explica molt bé la idea d'espai reversible. Un concepte que no vaig acabar d'entendre fins que no el vaig veure. Els artistes que tenen tallers, que són la gran majoria, obren els seus espais de treball per convertir-los en espais d'exposició. Això no només fa que les persones vegin el treball en el seu context sinó que la relació que s'estableix amb la persona que pretén dir alguna cosa i la que pretén contestar a aquesta cosa, es transmuti a altres espais i, per tant, a altres comprensions:

> se despliegan dos campos de experiencia interdependientes que se consideran continuamente el uno al otro: el de quien hace y muestra algo a alguien en un gesto que

> procura construir un sentido y el de quien se encuentra frente a ese algo y procura también [re]construir un sentido. (Coderch, 2017, p.25)

En els últims anys, com explica la Sónia Fernandez Pan, s'ha tractat d'encasellar el món de l'art a partir de dos vessants, des del que és local i el que és global:

> Si las no tan últimas tendencias del pensamiento contemporáneo llevan años ocupándose de etiquetar el mundo en dos epígrafes (ya se sabe del gusto occidental por la separación en grandes bloques que suman dos a base de separar uno de otro) que diferencian lo global de lo local como quien separa semillas de judías, el arte, como mundo que es, no iba a ser menos. A un tal arte global le correspondería una réplica por parte de un tal arte local. Pensando Berlín desde estas dos categorías extensibles a cualquier otra metrópolis, efectivamente, existen espacios conocidos por la mayoría para ese arte global. La singularidad de Berlín es que, a su vez, existe una inmensa minoría de espacios para producir y exhibir un arte, dígamoslo sin bajar la cabeza, local. Y es que si algo le sobra a Berlín es espacio. Este superávit espacial convierte a Berlín es una ciudad "XL" donde las calles son muy largas y muy anchas, las habitaciones duplican y triplican el tamaño de las de Barcelona, los bosques se llaman parques, y, en consecuencia, las salas de exposiciones, galerías y museos tienen dimensiones descomunales si las comparamos con las de aquí. (Pan, 2015)

La idea de revertir l'espai és essencial perquè les ciutats, les societats i el món de l'art, puguin teixir una estructura cultural amb diferents localitzacions, temporalitats, creacions i exhibicions i, per tant, que els metarelats amb què ens hem intentat explicar el món puguin engendrar-se per deixar de ser abismes i transformar-se en una estructura heterogènia que s'entengui a partir de la seva interrelació. Però de tot això en podria derivar una altra investigació.

Alguna cosa em fa pensar que no cal anar tan lluny; que també hi ha exemples de perímetres reversibles en la nostra manera

d'explicar històries. Penso que quan revertim la realitat, quan la ficcionem, podem arribar a parlar de la relació que s'estableix entre les persones o els objectes que aquesta conté.

Ho il·lustro: tothom s'ha trobat alguna vegada mirant la cara d'algú al revés. I, a més, l'ha fet parlar.Quan portem una estona, mirant el llavi de baix que ara és a dalt i el de dalt que ara és a baix, no només ens agafa el riure sinó que podem arribar a sentir raresa i por. Amb tot, és gairebé hipnotitzant.

Personalment, descobreixo en aquesta mirada, dels llavis que es mouen al revés, una actitud de dirigir els possibles a l'acció, de provar, buscar i encerclar. Generar imatges encaixant allò que resta fora de nosaltres a noves situacions i explicar-les. És més, crec que en la ficció de revertir, sempre apareix un indicador de realitat, de l'espai exterior que va lligat a l'interior. Quan jo miro els llavis revertits d'una persona aquesta també estarà veient la reversió dels meus. I, això es pot traduir al fet que en revertir un perímetre també estem revertint el seu contingut.

En l'acció de revertir una cosa, se'n revela una altra que no havíem pensat que hi tingués relació. Així, si li donem la volta, trobem tot allò que conté; si agafo una bossa i la giro, cauen totes les coses que hi havia dintre. No vull dir que hi haguin qüestions que només es poden arribar a pensar si es reverteixen, sinó que és en el fet de revertir on apareix una mirada dirigida al contenidor, a allò que conté el que s'està observant.

M'interessa el que Ursula K. Le Guin (1986) desenvolupa en el seu assaig a partir de revertir una definició: "And hero, in Woolf's dictionary, is *bottle*. The hero as bottle, a stringent reevaluation. I now propose the bottle as hero". L'autora no entén l'ampolla des de la seva utilitat sinó des de la funció de contenir: una cosa que conté una altra cosa.

Amb l'exemple de l'ampolla, Le Guin ens està explicant que és en l'amplitud del gest de posar una cosa dins de l'altra on trobem uns significats i unes relacions:

> If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home

> with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solider container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do much the same again--if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. Fully, freely, gladly, for the first time. (Le Guin, 1986, p.2)

I, en aquesta constant repetició de guardar i contenir, l'autora posa el punt de mira en el recipient o la bossa. Estic bastant convençuda que vivim posant en recipients tot el que ens envolta a nivell material, emocional i cognitiu. I, tanmateix, en comptes de veure el perímetre, allò que rodeja i agafa els objectes, acostumem a examinar el que hi posem a dins.

Si faig un dibuix d'un recipient que conté objectes, descobreixo una gran semblança amb la imatge del perímetre que rodeja la formiga. Trobo que això ja podria ser una declaració d'intencions. I alguna cosa em fa pensar que tant el recipient que conté com el cercle que envolta aquella formiga que no acaba d'entendre per on es pot moure, expliquen que l'art és precisament això: encerclar independentment del que es vulgui rodejar. Contenir, posar, delimitar, guardar.

Des d'aquest contenidor és d'on sento la necessitat d'explicar les històries que, traçant relacions entre el que és abstracte i el que és concret, fan referència a la realitat. El mateix em succeeix amb les paraules. Doncs, m'interessa prendre la paraula en si, donat que aquesta "es desenvolupa a partir de si mateixa, formant una xarxa en la qual cada punt, diferent dels altres, a distància inclús dels més pròxims, se situa per relació a tots els altres en un espai que els conté i els separa al mateix temps." (Foucault, 1966, p.5)

Entenent que el llenguatge és seccionat i cada secció es transporta a un espai d'interrelació entre totes aquestes, penso que l'estructura del llenguatge, que enllaça allò que està dins i allò que està a fora, és la mateixa que la del contenidor. A més, afegeixo una important correspondència amb la vida que em sembla que hi va, i hi ha d'anar, lligada: "l'escriptura arriba com el vent, està despullada, és la tinta, és allò escrit, i passa com res no passa a la vida, res, excepte això, la vida" (Duras, 1993, p.56).

El tren.

Però això, que és una obvietat, ho oblidem cada dia quan insistim a canviar les nostres vides personals i col·lectives sense intervenir sobre l'espai i el temps en què transcorren. Volem fer més coses, volem arribar a més llocs. Multipliquem les temporalitats amb què ens relacionem i diversifiquem els espais físics i virtuals per on transitem. Però sigui com sigui quedem atrapats en el que Heidegger en deia la concepció vulgar del temps i l'espai: és a dir, el temps com una línia recta que es pot estirar com un xiclet i l'espai com un contenidor buit que es pot omplir de més i més coses. (Garcés, 2016, p.93)

Per poder fer un recorregut entre totes aquelles qüestions determinants a l'hora de parlar del perímetre que encercla, començaré per la casa.

Començar pensant en la casa em permet col·locar aquest espai del qual vull parlar, abstracte però imaginat per tothom, en un pla tangible. No m'interessa l'espai físic de la casa, sinó la transmutació de valor que resideix en la idea de casa. Com Bachelard explica en el llibre *Poéticas del espacio*:

> en els nostres somnis, la casa és un gran bressol. Una metafísica concreta no pot deixar de banda aquest fet, aquest simple fet, tant més, quan que aquest fet és un valor, un gran valor al qual tornem en els nostres somnis. L'ésser és immediatament un valor. La vida comença bé, comença tancada, protegida, tota tèbia a la falda d'una casa. (Bachelard, 1975, p.30)

Pensem un moment la casa com a construcció arquitectònica. Trobem que totes les cases tenen dos elements bàsics: el sostre i les parets. I que és gràcies a aquests elements que la casa ens protegeix de la pluja o el fred. Després cada casa té la seva pròpia organització. La divisió de cuina-lavabo-menjador-habitació és molt variant. Tanmateix, crec que el valor que dipositem dins de la idea de casa no pertany a la seva construcció arquitectònica.

El valor que li donem a la casa construïda és, doncs, el valor que tenen totes les persones que l'ocupen, o totes les experiències que no podem explicar si no és ubicant-les a aquest espai concret.

> Creiem a vegades que ens coneixem en el temps, quan en realitat només es coneixen una sèrie de fixacions en espais de l'estabilitat de l'ésser, d'un ésser que no vol transcórrer, que en el mateix passat va a la cerca del temps perdut, que vol suspendre el vol del temps. En els seus mil alvèols, l'espai conserva temps comprimit. L'espai serveix per això. (Bachelard, 1975, p.31)

Així doncs, quan fem referència a la casa per explicar una sensació íntima i emocional,

Jo estava més aviat emprenyada perquè sabia que la casa en la qual m'havia acostumat a viure s'acabava de destruir i que em tocaria lluitar per sobreviure a una nova distribució que em resultava incòmode, desagradable.

ens estem referint a tot allò que codifica, sistemàticament, la idea de casa. Ens referim a la relació de pares i fills, a la infantesa, a les relacions íntimes entre les persones, als estats anímics, als records, a la vida fora de casa o al mer fet d'existir.

Tanmateix, penso que la configuració general de la casa cal buscar-la en l'hàbit. És a través de l'hàbit que es poden desgranar les característiques que ens atansaran a la definició de casa. M'agradaria però, no confondre l'hàbit amb el concepte d'habitar. Considero que aquest últim està massa gastat i em portaria a fer una lectura poc distesa sobre la qüestió.

Així doncs, faig servir la paraula hàbit, d'habitud i no d'habitar:

f 1 PSIC Disposició relativament estable tendent a reproduir els mateixos actes i assolida per l'experiència.

Aquesta repetició voluntària d'una acció concreta, amara la nostra quotidianitat. Així, l'hàbit no només es contraposa als nostres pensaments sinó que els acciona. Veig l'hàbit com un estri per desgranar, confirmar i filtrar aquells fils de pensaments i emocions que tendeixen a recollir abstraccions, per tal de fer-les físiques, per il·lustrar-les i col·locar-les en un pla tangible, visible. D'alguna manera penso que és en prendre consciència que els gestos dels nostres hàbits estan plens de significacions, quan podem transformar el pensament a través de l'acció; posar la paraula i el gest al mateix nivell.

> A third maxim may be added to the preceding pair: Seize the very first possible opportunity to act on every resolution you make, and on every emotional prompting you may experience in the direction of the habits you aspire to gain. […] He who has no solid ground to press against, will never get beyond the stage of empty gesture-making. (James, 1914, p.60-61)

Penso en l'hàbit des de l'activitat. Penso que l'activitat determina els nostres hàbits i aquests els espais que ens ocupen. Segurament us ha passat alguna vegada que entreu al lavabo de casa i hi ha una altra persona. Sabent-ho, hi entreu igualment, perquè es pot dir que hi ha confiança i teniu pressa per rentar-vos les dents. En sortir del lavabo, tanqueu la llum.

El lluuuuuum!

En aquest moment, la persona que, asseguda a la tassa del vàter, reclama el llum, deixa de ser aquesta persona amb la qual convivim per ser un objecte que interfereix en la nostra relació amb el medi. És un curtcircuit.

Veig en l'hàbit un reflex de com convivim amb l'espai. D'aquesta qüestió m'interessa tant la persistència d'un hàbit com la situació amb la qual aquest apareix. Tendeixo a pensar que anem recollint els hàbits per fer-ne records. Que és gràcies als hàbits que quan pensem en algun punt del nostre passat ens venen a la ment totes aquelles emocions que sentíem llavors. Crec que l'hàbit configura els records i, com més atenció hi poses, més descriptiva et vas construint la memòria. Amb altres paraules: l'hàbit és aquell fil que va entre el punt A) una experiència i el punt B) la teva disposició d'ocupar-la; un connector com una I o una O.

Fa un mes que visc a Berlín i ja m'he acostumat a deixar les sabates a la porta de casa. Visc a un quart sense ascensor i ja em vaig coneixent les sabates del veïnat de l'edifici.

Els hàbits van lligats a les situacions i a l'experiència de conviure amb allò que resta fora. Quan se'ns planteja una nova situació, la transformació de l'hàbit és una de les primeres coses que ens fan prendre consciència de fins a quin punt estem disposats a adaptar-nos-hi. I:

> **adaptació.** M'admira l'extrema velocitat amb què m'he adaptat a les noves situacions, havent estat tan fortament i pregonament adaptat a les anteriors. Potser no té cap mèrit, car que els animals i els no animals també s'adapten. L'aigua i les serpents s'adapten també al terreny per on han de córrer. Potser, per adaptar-se no cal un coneixement especial o més intens de la cosa a la qual hom s'adapta. Potser tot és radicalment automàtic o cibernètic. Sigui com sigui, l'adaptació és un concepte cabdal a una categoria o caràcter essencial de l'ésser. (Bauçà, 1998, p.18)

Adaptar-se, ajustar, acomodar, restablir una cosa a un nou ús. D'aquesta adaptació, d'aquest fil entre A i B, vull centrar un moment l'atenció a tot allò que queda surant entremig.

Recordo uns versos_
l'aigua que et fa surar,
la línia que delimita l'horitzó es desmaia.

The water sustains me without even trying
The water can't drown me, I'm done
With my dying
Now the land that I knew is a dream
And the line on the distance grows faint

(The water by Johnny Flynn and Laura Marling)

I d'aquest surar, d'aquesta línia desfeta,
em ve una imatge_ **un pont**.

Crec que ens hem acostumat a viure en constant moviment, transitant. I que la mirada envers allò que ens envolta s'estableix sota aquesta circulació, en una interfície vertiginosa que ens sosté en la possibilitat de quedar, per una banda, sostinguts i, per l'altra, agitats. De la mà de l'accelerat desenvolupament tecnològic, hem portat la virtualitat i els seus trets a l'hàbit, a la vida. Crec que, tot i ser conscients que els mitjans influencien la nostra visió del món, ens resulta impossible no impregnar-nos d'aquests i adherir-los a la nostra manera de relacionar-nos i conviure amb l'exterior.

> Aparte de esto, la diferenciación habitual entre el mundo de los medios y la naturaleza es tremendamente problemática. Y es que los signos de la cultura son también objetos materiales, lo cual significa que es difícil -si no imposible- diferenciar efectivamente entre los signos del archivo de la cultura y las cosas de la naturaleza. (Groys, 2008, p.279)

Així, com diu Groys, els mitjans i les eines que hem produït queden tan subjectes a la nostra condició que és impossible saber què desencadena què; si és primer l'ou o la gallina.

Sense perdre'm en aquesta sospita mediàtica, alguna cosa em fa pensar que ens hem adaptat a comprendre el món a força de superposar punts de vista i que ja no ens podem explicar els fets des d'un sistema lineal dirigit per la causa-conseqüència. Steyerl explica que aquest canvi de visualització i comprensió de nosaltres mateixos i del nostre entorn es produeix a partir de la pèrdua de l'horitzó.

> La desorientación se debe en parte a la pérdida de un horizonte fijo. Y con la pérdida del horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y espacio. Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen. (...) Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios. Por lo tanto, también percibimos que decrece la importancia de un paradigma que durante largo tiempo ha dominado nuestra visión: la perspectiva lineal. (Steyerl, 2014, p.17)

Penso que és a partir d'aquesta caiguda que descriu Steyerl, que podem agafar certs espais i separar-los dels límits als quals es veien collats per parlar d'un espai a partir dels seus límits; explicar una forma a partir del seu perímetre.

Quan passaven pels ponts que lligen les muntanyes els deien que miressin endavant, mai cap a baix. A V. li era impossible; l'apassionava el vertigen de la mirada capbaixa. Aquesta sensació que li feia rodolar el cap l'aterrava al mateix temps que li feia entendre el perill de la caiguda. La prenia com un repte de resistència.

Aquest mateix vertigen a mi m'havia embolicat ja de molt petita, estirada al llit. El meu vertigen es dirigia cap amunt, imaginava que desapareixia tota superfície i el meu cos flotava perpendicular al terra que ja no em sostenia i navegava univers endins. D. em va dir una vegada que el vertigen cap a dalt provoca més pànic. Jo diria que ambdós vertígens són el mateix: petites preses de consciència de la finitud, dels límits.

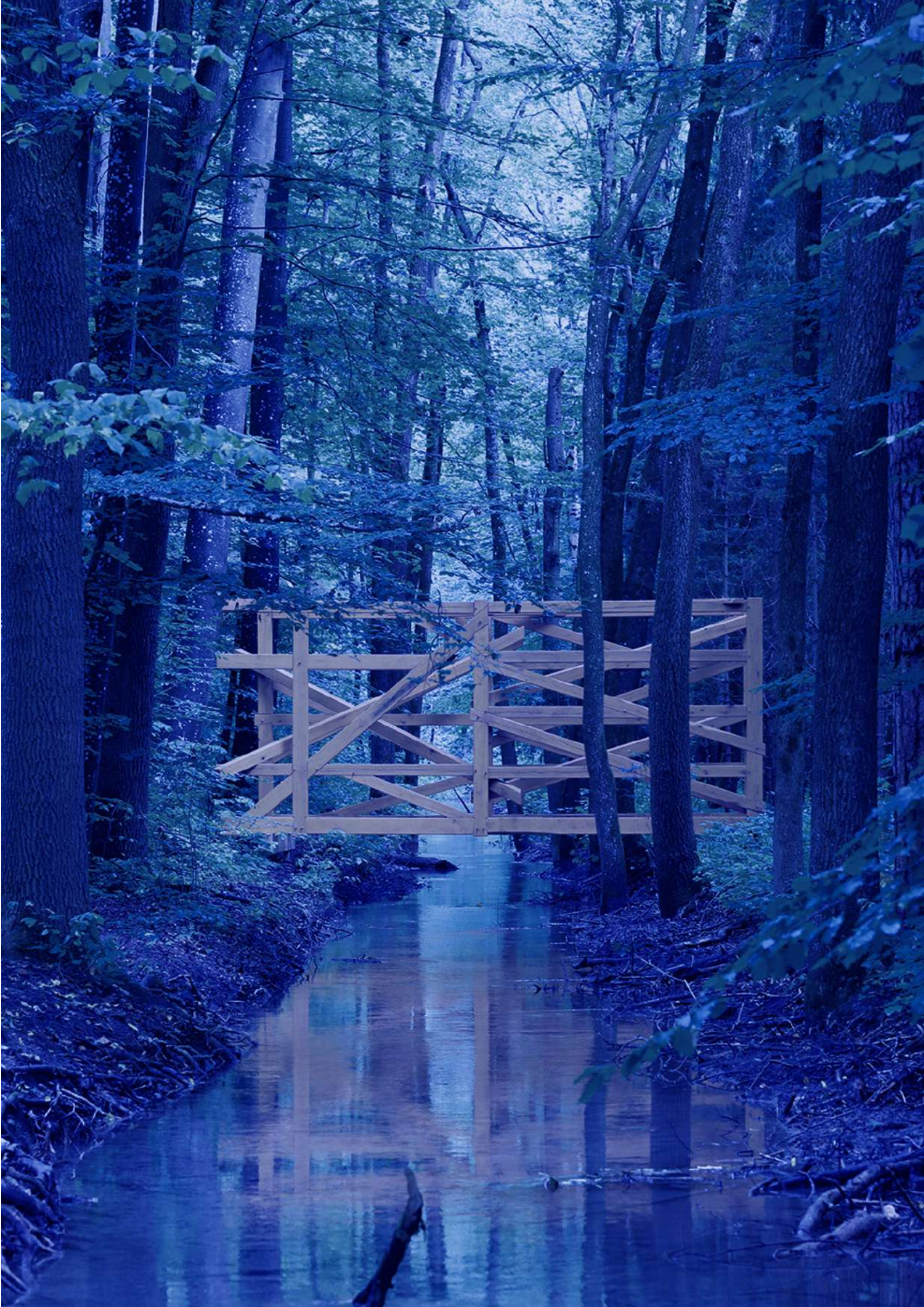
A *Wilder Mann auf Brücke*, Olaf Holzapfel explica la nostra integració amb l'espai a través de la geografia. És a dir, uneix la representació del món en la configuració de la seva superfície i les divisions espacials amb tot allò que conforma el sentit de pertinença, d'identitat i col·lectivitat. L'espai entremig del pont, ens col·loca en un terreny pantanós i ens sotmet a una pèrdua d'orientació i sentit. I, com explica Steyerl, aquesta nova posició desencadena un canvi de visió-explicació del món.

> As we passed the last cactus forest of northern Argentina, the food contained less and less meat, the concept of space changed. The life forms of the periphery and those of the center mirror each other. (Holzapfel, 2017)

Sembla que hagin posat un pont a sobre de tots els carrers i ara els podem veure -i conèixer!- des d'una vista vertical, que baixa i baixa fins a peu de carrer. (en vertical)

_Recupero la imatge del pont i la col·loco a sobre de la casa.

Crec que si construïssin un pont a sobre de casa meva, em sorprendria el fet de ja conèixer la casa des d'aquesta perspectiva. De fet, conec els espais de la ciutat des d'aquesta vista multipanoràmica i navego, traço camins, sé quant de temps necessito per anar d'un punt a l'altre. Trobo que en aquest habituar-se a la vista aèria es va perdent el sentit de la vida i, la sensació de caiguda lliure, ens col·loca en una posició de fer i construir paral·lelament. Acumulant, omplint. Semblant a les pestanyes obertes d'un navegador d'internet.



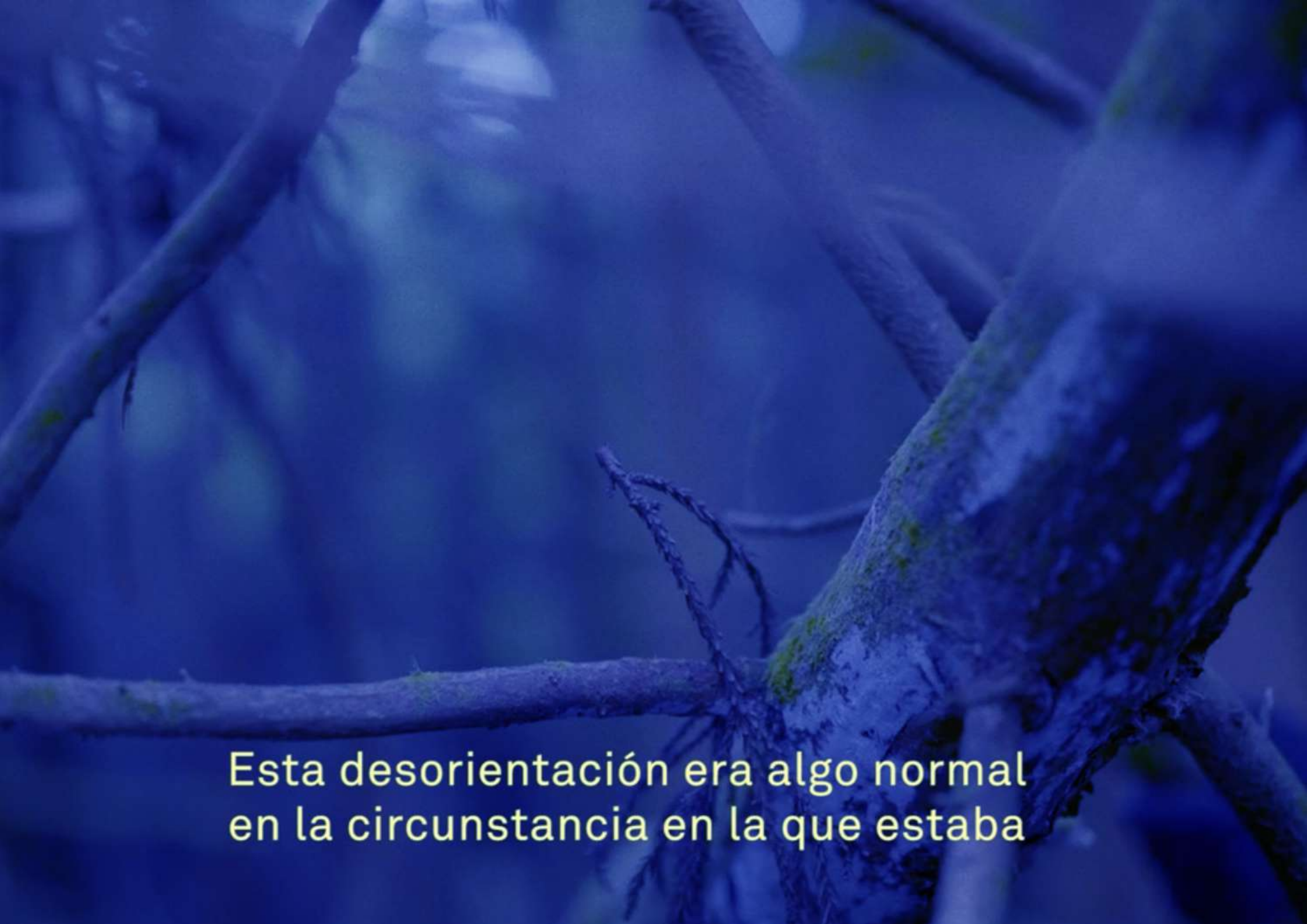
Tinc dues pestanyes obertes a Internet, en una hi ha el document d'un capítol del tfg, en l'altra aquest document que t'estic escrivint. I, per escriure aquesta frase he anat i tornat entre els dos documents. Al tfg vull parlar d'aquest espai, de l'espai que hi ha entre les dues pestanyes obertes, de l'espai que hi ha entre la forma i el contingut, entre l'art i la vida, entre el sentiment i el pensament. I per parlar d'aquest espai interdependent, faré servir històries.

En el vídeo de Lúa Coderch, *SHELTER The Meaning of Life + They Look at Me and They Think That I Know Too*, apareix la idea del sentit i el valor que li donem a la vida i a la nostra activitat com a éssers individuals. Amb un to molt subtil i irònic, se'ns presenta la possibilitat que, mentre que s'acostuma a creure que els altres (*they*) saben perfectament què estan fent, tothom estigui com tu surant en la superfície, refugiant-se.

A vegades em dóna la sensació que em trobo amunt d'un pont i que tinc els peus a dues superfícies diferents. Sempre he cregut en la importància de trepitjar terra ferma i, de fet, més d'una vegada he intentat saltar a una banda o a l'altra, però en els últims anys he anat entenent que és justament en la combinació d'aquestes dues superfícies on trobo una estabilitat.

M'interessa la idea que és a través de l'espai i de com ens hi col·loquem que podem arribar a entendre la nostra relació amb el defora. Crec que totes les emocions que sentim respecte a una cosa ens poden arribar a explicar-la des del seu significat, de la mateixa manera que la geografia o l'arquitectura ens expliquen quins tipus de política configura un espai.

Avui Ò ha vingut a visitar-me al taller. Estàvem parlant del meu problema amb l'autoritat i de cop m'ha deixat anar que els estats totalitaris destrueixen l'ambigüitat i, que és a partir de l'espai ambigu que pots combatre amb llibertat. Hi he pensat tot el dia. Ara vaig a dormir i encara hi penso.



Esta desorientación era algo normal
en la circunstancia en la que estaba

A *Palais*, Alex Reynolds entra d'amagades al Palau de la Justícia de Brussel·les. Durant una mica més de mitja hora, entrem amb ella dins del palau i veiem els espais secrets que configuren l'edifici. L'artista va recorrent i filmant aquests espais, des de les enormes sales de conferències i vestíbuls fins a passadissos, ascensors vells i atrotinats o cantonades i terres fets malbé i foscos. En aquest enregistrament podem observar tots aquests espais que conformen la infraestructura. També es visibilitzen els elements que fan que l'arquitectura institucional ens imposi el poder i la magnitud que aquesta representa.

De tot això, Reynolds n'extreu un conjunt de sensacions i emocions que la interpel·len a ella com a subjecte, directament. No és tan sols el fet d'haver entrat a l'edifici de forma clandestina, sinó el recorregut espacial i el xoc dels contrastos que hi troba un cop a dins.

Això és semblant al que li pot passar a qualsevol alumne que es trobi en una classe magistral. Aquella respiració accelerada de Reynolds en sortir d'un ascensor i trobar-se a les fosques en un espai de dos per dos metres, és la mateixa alteració d'un alumne que intenta dir la seva davant d'un professor que està pujat a una tarima. L'arquitectura és específicament quelcom dissenyat per establir unes relacions de poder concretes. I una prova que aquestes relacions de poder funcionen és la burocràcia.

> Expuesta por todas partes, la burocracia debe ser la clase invisible para la conciencia, de forma que toda la vida social se vuelve demente. La organización social de la mentira absoluta dimana de esta contradicción fundamental. (Debord, 1967, p.34)

A Alemanya vaig haver de fer molts tràmits burocràtics i aprendre paraules com Haftpflichtversicherung. *Creia estar entrenada per bregar amb la burocràcia. No vaig tenir en compte que, mentre a Alemanya la burocràcia fa la funció de policia, la d'Espanya és una burocràcia estèril, que sembla fer escabrosa la voluntat de les persones. Penso en la burocràcia com una filla de l'Estat; com un reflex del drap polític; com una forma d'imposar indirecta però veloçment un poder, unes lleis. Alguna cosa em fa pensar que si treballéssim en els sistemes burocràtics podríem arribar a trobar espais on la violència i el poder quedessin substituïts per una possibilitat de llibertat personal i diferència col·lectiva.*

A *Com una mica d'aigua al palmell de la mà,* Mirella Sallarès aconsegueix el mateix que Reynolds, procedint de manera contrària. Ella explica, a través d'una enginyosa entrevista-ficció, que la seva obra és una investigació sobre l'amor. Mentre que va enunciant les diferents formes que sinestèsicament poden manifestar o esdevenir amor, construeix un retrat de la situació social i política de Sèrbia entre el 2015 i el 2018.

> A Sèrbia hi ha diferents tipus de camps. Els camps oberts i els camps tancats. Els camps tancats són com presons a la perifèria, no pots sortir. Els camps oberts són com un tercer grau, pots sortir però has de tornar cada nit per què sinó et fan fora. Els refugiats de l'estació de tren [que no són ni un ni l'altre, perquè estan en un camp il·legal] estan a la cua de la cua de la possibilitat de ser admesos a Europa en condició d'asil. (Sallarès, 2019, p.82)

Ambdues artistes proposen un paral·lelisme entre el coneixement racional i emocional, i, en els dos casos, un queda obsolet si no existeix l'altre. Així doncs, no estem parlant d'una descripció d'un edifici burocràtic ni la recepta per aconseguir l'amor, sinó del que amalgama ambdues coses. Penso que cal entendre la diferència entre A) una política que negocia amb les emocions per fer xantatge i B) la capacitat d'entendre les emocions a través dels sistemes polítics d'un territori i, clar està, viceversa, dels sistemes polítics a les emocions.

A *Retrats Paral·lels,* Montserrat Roig posa en pràctica la mateixa relació. Deixant de banda la primera, que pel meu gust es queda en un intent, el recull d'entrevistes-retrats que apareixen al llibre són una minuciosa anàlisi de l'obra i la vida d'escriptors i artistes a partir de la seva lectura de l'època. La de Pla, però, és diferent. Potser per la seva presència o perquè l'admiració de l'autora adorna l'escena. Tant és.

El cas és que Roig aconsegueix fer un retrat inacabat; la captura d'un moment i d'un espai que donen lloc a un pensament emocional de gran fondària i de temporalitat inaturada. I és des d'aquest punt que es genera una cadena de *zoom-in* i *zoom-out* entre la persona i els fets històrics, que tant Pla com tots els altres entrevistats van viure en vida: guerra, exili, resistència. El que

més m'interessa és com a partir de descripcions, més intuïtives que objectives, i de converses on l'experiència i el pensament de l'escriptor es col·loquen al mateix nivell, l'autora ens acaba ubicant l'espai de l'herència històrica dins d'un gest.

> Crec que, a en Pla, li deu costar molt de dissimular -si alguna vegada ho ha fet- la seva angúnia davant de les persones que no li agraden. Perquè els trets de la seva cara es couen indistintament, traïdors als seus sentiments, mai estranys a la vida externa. Les mans d'en Pla? Crec que les seves mans denuncien, al contrari de la cara i el cos, el lent i feixuc trajecte d'un escriptor. Són fines, petites i del tot expressives. Però alguna vegada, ignoro per quin motiu, sembla que les vulgui amagar... (Roig, 2019, p.93)

A la pel·lícula de *Stalker*, Tarkovsky presenta el viatge de tres homes que van a *La Zona* on podran fer realitat els seus desitjos més profunds. Com *La Zona* és un lloc on hi va haver una invasió d'extraterrestres i va ser evacuat, a la pel·lícula és un espai que està vigilat per militars. Així, la incursió al territori postapocalíptic és perillosa i, tanmateix, el cineasta ens ho mostra amb gran bellesa.

En les pel·lícules de Tarkovsky són recurrents els buits temporals i espacials que no queden resolts. D'aquesta manera, el cineasta ens presenta personatges i històries que tenen més a veure amb la realitat que amb la ficció: aconsegueix trencar la narrativa lineal del cinema comercial. Mai s'acaba d'entendre com són els personatges, què senten o de què pateixen. Crec que les característiques de les seves pel·lícules són producte d'una gran reflexió entorn a la imatge i la narració. Com funciona una càmera, com i quan filmar, quina és la imatge, quines són les normes en cada moment i com es trenquen. Es fa palès que és imprescindible el ritme per intentar copsar una temporalitat real. I tot això s'intensifica quan ens planteja pel·lícules de ciència ficció com *Solaris* i *Stalker*, perquè planteja el que és real i el que és fictici des del mateix punt de partida: l'emoció.

Buscant informació sobre la pel·lícula, m'he trobat davant de l'ordinador amb dues imatges obertes: un fotograma de *Stalker* i una fotografia de la Diane Arbus que tinc guardada. Així, he començat traçant una relació estètica entre aquestes i he acabat connectant uns conceptes que se submergeixen en l'obra d'ambdós artistes que, fins ara, no havia tingut en compte.

Tant en les obres de Diane Arbus com en les pel·lícules de Tarkovsky hi trobem un fort arrelament a la vida, les relacions humanes i les seves condicions. Un ens apropa a una comprensió del món i del pensament a partir de la ciència ficció i l'altre aconsegueix el mateix a partir de fotografiar la realitat. El que em crida l'atenció i crec important per a l'espai que estic investigant és com aconsegueixen capturar personatges pels quals no arribem a sentir empatía. I tot el que hi ha darrere de la manifestació de l'empatia.

En primer lloc, m'atreveixo a relacionar la manca d'aquest sentiment que t'arrela a l'altre amb la manera amb la qual aquest queda retratat, és a dir, amb el significat que se li dona a la seva condició com a *altre*, a la seva imatge. D'alguna manera, tant

en el cas de Tarkovsky com d'Arbus, els personatges queden capturats sota una neutralitat que provoca un deslligament de les categories i estereotips generalment normalitzats.

Una altra qüestió que pot semblar anecdòtica però que trobo molt important per tal que s'estableixi aquesta equanimitat és la manera de treballar amb els actors/models. En el seu llibre *Esculpir en el tiempo*, Tarkovsky subrratlla que el guió ha de ser una estructura fràgil i, per tant, ha de poder ser sotmesa a constants canvis. De fet, tornant a mirar *Stalker* trobo un diàleg en el qual es fa menció a aquesta idea de fragilitat i flexibilitat:

> Permite que todo lo que ha sido planeado se vuelva verdad. Permíteles creer. Permítele reírse de sus pasiones porque lo que ellos llaman pasión, en realidad no es ninguna energía emocional, sino tan solo la fricción entre sus almas y el mundo exterior. Y lo que es más importante, eso les permite creer en ellos mismos. Permíteles ser niños porque su debilidad es una gran cosa y la fuerza no es nada. Cuando un hombre nace, es débil y flexible. Cuando muere, es rígido e insensible. Cuando un árbol crece, es tierno y dúctil, pero cuando está seco y rígido, muere. Rigidez y fuerza son compañeros de la muerte. Ductilidad y vulnerabilidad son las expresiones de la frescura del ser. Porque lo que se ha endurecido nunca ganará. (Tarkovsky, 1997)

Que el guió sigui flexible permet que els actors tinguin un espai de llibertat, per integrar els personatges i, fins i tot, formar part del desenvolupament del text. Aquesta relació entre la persona que dirigeix i la persona que actua també la veiem en les pel·lícules de Claire Denis o de Xavier Dolan. El resultat és una proximitat realista que col·loca a l'espectador en un espai no-sentimentalista, on la figura de l'altre queda submergida per les estructures narratives i, precisament per això, es trenca la concepció d'altre.

Llegint *On photography*, descobreixo que en les fotografies d'Arbus s'entreveu la mateixa dinàmica. I, com escriu Sontag, Arbus no pretén ensenyar a l'espectador imatges lamentables per produir un excés de sentimentalisme, ans tot el contrari:

> Her work shows people who are pathetic, pitiable, as well as repulsive, but it does not arouse any compassionate feelings. For what would be more correctly described as their dissociated point of view, the photographs have been praised for their candor and for an unsentimental empathy with their subjects. What is actually their aggressiveness toward the public has been treated as a moral accomplishment: that the photographs don't allow the viewer to be distant from the subject. More plausibly, Arbus's photographs —with their acceptance of the appalling— suggest a *naïveté* which is both coy and sinister, for it is based on distance, on privilege, on a feeling that what the viewer is asked to look at is really other. (Sontag, 1977, p.26-27)

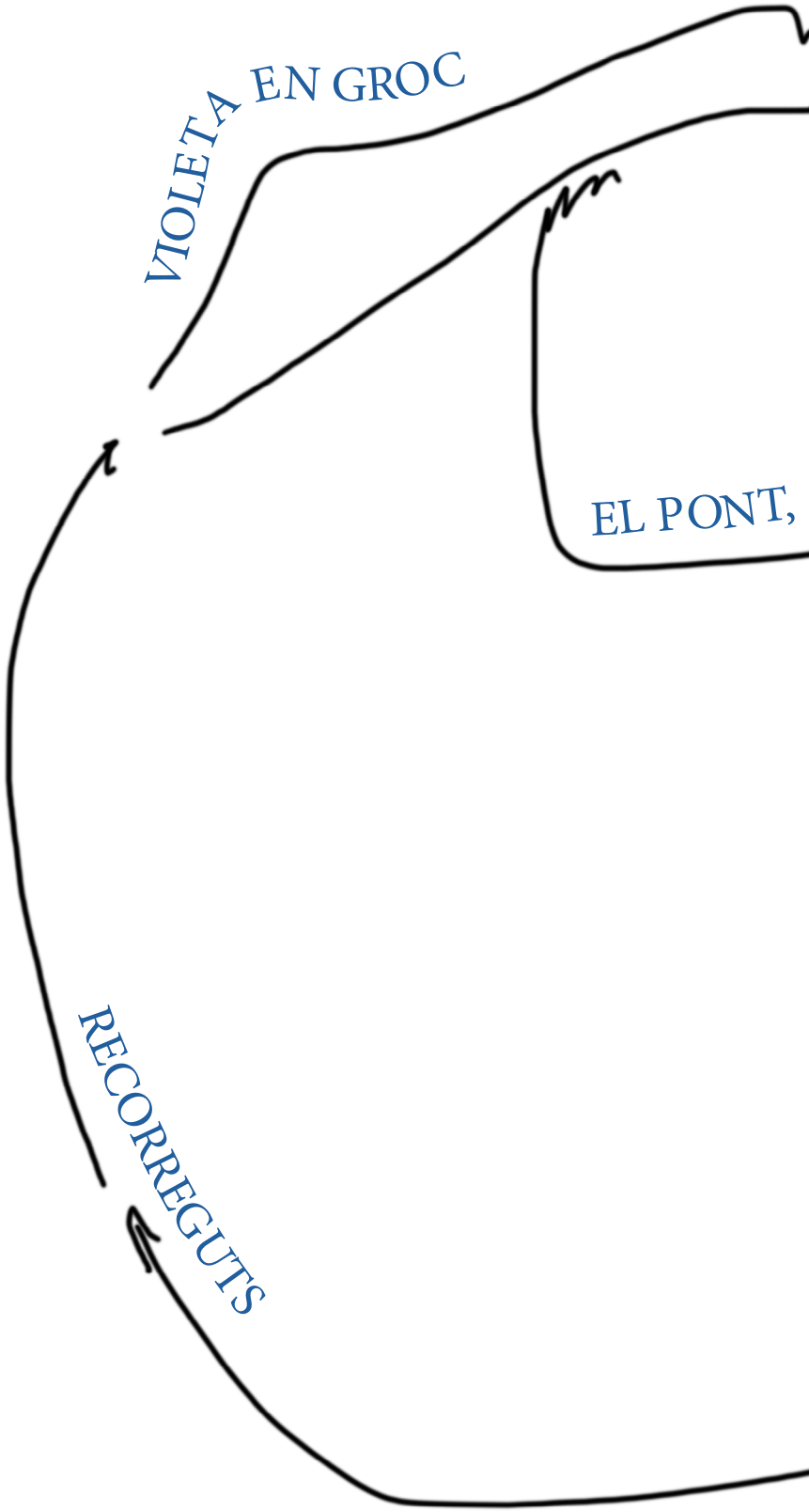
La persona que viatja.

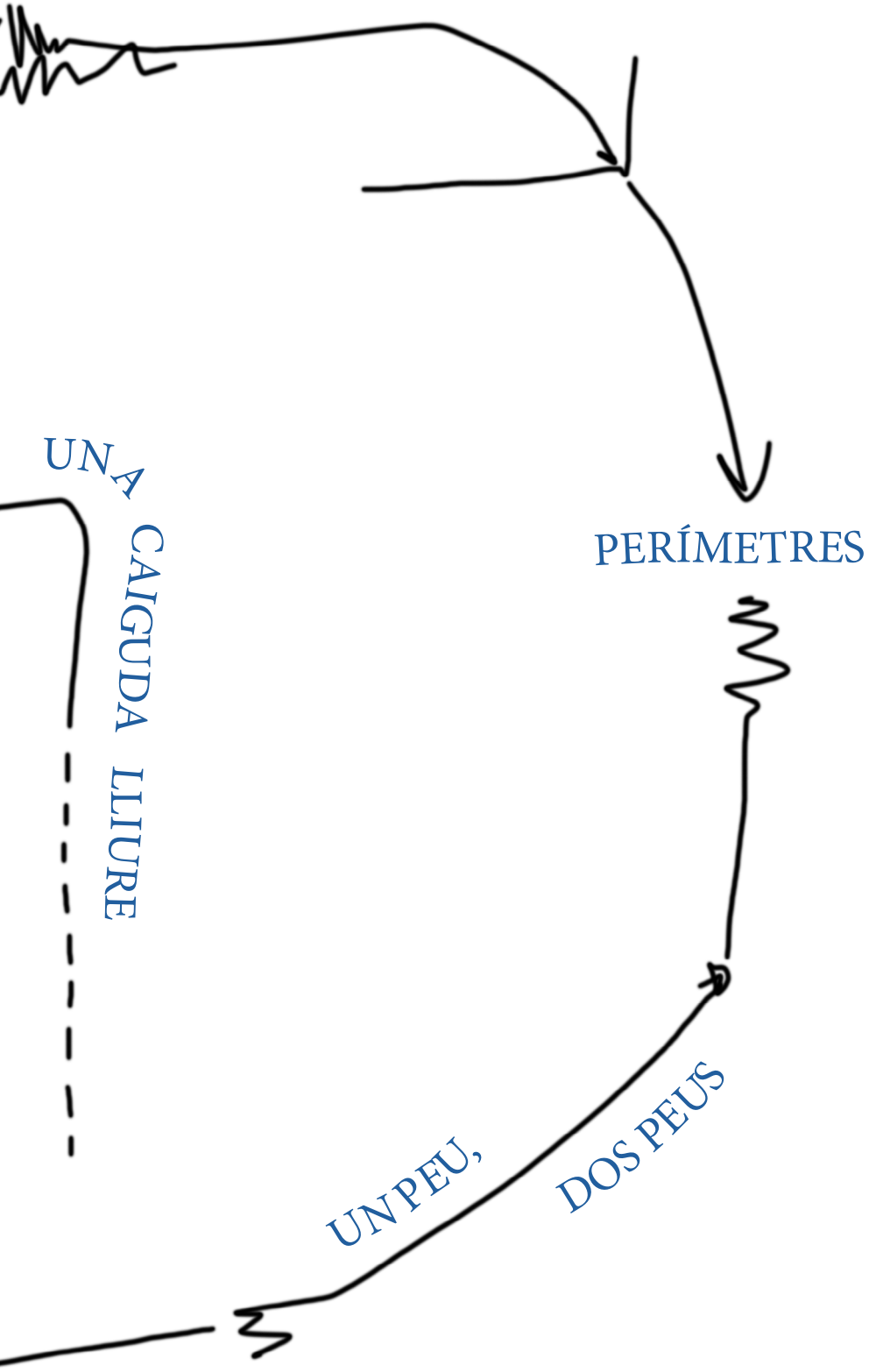
Dimarts em vaig despertar a aquella hora llangorosa i sense ànima en què la nit de fet s'ha acabat, mentre que l'alba encara no ha trencat del tot. Sobtadament despert, vaig voler córrer en taxi cap a l'estació perquè em semblava que havia d'anar-me'n de viatge i, només al cap d'un minut, em vaig adonar amb dificultat que el tren no m'esperava a l'estació i que no havia arribat l'hora de res. (...) Era el temor de la no-existència, l'ànsia del no-ésser, la inquietud del no-viurem, el neguit de la irrealitat, un crit biològic de totes les meves cèl·lules davant l'escissió, la dispersió i la polvorització que es produïen dintre meu. Era el terror a la futilitat i a la petitesa indecents, l'esglai davant la desconcentració, el pànic a la fracció, la por a la violència que hi havia dintre meu i a la que m'amenaçava des de fora. I, cosa que és més important, tot aquest temps m'acompanyava sense separar-se de mi ni una mica una vaga sensació d'escarniment i de befa interna i intermolecular, una rifada autògena de les aviciades parts del meu cos i les parts anàlogues del meu esperit. (Gombrowicz, 1998, p.13)

Se'm presenta l'opció, més aviat se'm demana, que tota la feina feta en els últims mesos, la presenti virtualment. En cap moment he pensat que això pogués anar-li a la contra al projecte. És més, arran d'aquesta condició externa, he volgut trobar alguna solució que fos coherent amb tot el que he anat proposant al llarg de la investigació. Fer-m'ho venir bé.

Al llarg dels últims anys, el taller virtual ha sigut més o menys present a l'hora de plantejar algunes peces. Ara tinc, literalment, el taller a l'ordinador. Hi ha un espai, però, que balla entre aquest ordinador i el que roman a fora, i, durant aquests últims tres mesos he necessitat agafar la càmera amb la mà, per no perdre'm en la virtualitat que, per molt interessant que em resulti, no em satisfà la necessitat de jugar amb el material, el cos, l'aparell, l'estri. També he sentit la urgència de realitzar alguns esquemes a mà. Aquests esquemes, que s'han anat acumulant a sobre la taula de treball ara ja són una pila. Al principi els entenia únicament com a formes d'endreçar el pensament i l'estructura d'aquest Treball de Fi de Grau, però a hores d'ara, no puc estar-me d'adoptar-los com a peces que parlen directament amb el projecte, com si fossin sistemes itinerants, interactius.

Així doncs, presento un mapa interactiu en el qual hi afegeixo els enllaços de les peces audiovisuals. Aquest mapa el penso com recorregut d'un tren que circula al voltant d'un centre, i les obres com les parades des de les quals es pot intuir el centre a l'horitzó.


VIOLETA EN GROC
EL PONT,
RECORREGUTS



** Fer clic als títols marcats en blau per accedir als enllaços dels vídeos*

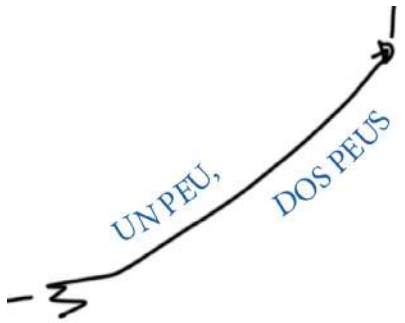
PERÍMETRES

La llengua alemanya està plena de paraules compostes. N'hi ha una en especial que sempre m'ha cridat molt l'atenció: *Augenblick*, que en català es traduiria com a instant. Si dividim la paraula hi trobem dos noms: *Augen* (ulls) i *Blick* (mirada). Trobo que la *mirada dels ulls* indica amb redundància el que entenem com a instant. Penso que precisament és gràcies a aquesta redundància que en alemany es planteja el terme instant des de la nostra incapacitat de captar-lo. Diria que és una bona manera de descriure el terme.

Les traduccions esbrinen altres comprensions, i en el vídeo de *Perímetres* aquesta qüestió, tot i que no l'acabo d'explicar, apareix constantment, mutant i transformant-se a altres explicacions. D'alguna manera penso que si les metàfores em són necessàries no és tant pel seu valor poètic sinó més aviat perquè les entenc com traduccions. Així, des del llenguatge i la nostra manera d'aprendre'l i fer-lo servir, puc parlar d'aquesta mirada envers el que resta fora i d'aquesta relació entre contenidor i contingut.

En les traduccions descobreixo la resignificació de conceptes i de maneres de fer. Dins d'aquesta investigació, i sobretot alhora de portar-la a la pràctica, em sembla que la resignificació és quelcom inevitable. Resignificar els espais, les imatges, les paraules.

Autor-a: Rita Sala
Títol obra: Perímetres
Any de producció: 2020
Durada: 4:26 minuts
Format original: Vídeo digital .RAW
Format de la còpia: Online .MP4
Estàndard: Pal
Color
So: AAC estèreo
Llengua: català
Projecció: única
Producció: Rita Sala
Copyright: Rita Sala
Edició: Primera
Enllaç al vídeo: https://vimeo.com/401956653


UN PEU,
DOS PEUS

Trobo en el gest un conjunt de comunicacions que ens descriuen els hàbits. Crec que el gest és quelcom que no es pot dirigir en la seva totalitat. Com en el cas de Josep Pla, que no pot evitar expressar amb els ulls o amb les mans. Passa el mateix amb els actors i les actrius: tenen gestos i expressions que en escena semblen merament actuacions però que, quan els trobes fora de l'escenari, te'n adones que són qüestions personals, les seves formes de relacionar-se amb l'exterior. Les expressions facials que els han anat acompanyant al llarg de la seva experiència.

La feina d'actuar sempre m'ha deixat desconcertada precisament per això. Aquest engany que sents quan estàs al seient del teatre, aquesta immersió total al fons d'un personatge fictici, no és sinó produïda per gestos i projeccions personals que estan contextualitzades en històries i textos. Per això, quan segueixes a un actor i t'endinses dins de la seva quotidianitat, descobreixes que no fa més que servir-se de les seves eines comunicatives (que són moltes) i la dels altres.

El divuit d'abril d'aquest any, el Pol López va publicar un vídeo de dos minuts on se'l veu a ell treballant el text de l'obra *Esperant Godot*, i al seu fill d'uns cinc anys, intentant fer-li l'escolta. Amb dos minuts tenim prou temps per reconèixer els gestos que després veure'm en l'escena. Podem veure com la tonalitat de les paraules no ve d'un distanciament entre l'actor i la persona, ans tot el contrari: d'una integració del personatge des de l'experiència de la persona.

L'altre dia V. havia d'enregistrar una escena que està treballant amb un company i em va demanar que li donés la meva opinió. Dels problemes que jo hi veia, V. m'explicava que eren de direcció i que ho havia de fer així perquè estava dirigit. Suposo que el teatre, com en molts altres àmbits, es tracta d'aquestes negociacions entre les persones que s'hi veuen implicades. Sense anar més lluny: quan vols llogar un pis, quan una relació obstaculitza la teva vida, quan has de muntar una exposició.

D'aquestes negociacions, d'aquesta figura que direcciona i té la última paraula i com això es pot revertir (o no), proposo un minut de vídeo, titulat *Un peu dos peus*, en el qual no sabem si els peus son els dirigits o bé els que dirigeixen. I tot això a través de gestos perquè tampoc en les negociacions, les direccions i els moviments entre tu i els altres, no podem defugir de comunicar-nos segons la nostra experiència i aprenentatge.

Autor-a: Rita Sala
Títol obra: Un peu, dos peus
Any de producció: 2020
Durada: 1:09 minuts
Format original: Vídeo digital .RAW
Format de la còpia: Online .MP4
Estàndard: Pal
Color
So: AAC estèreo
Llengua: català
Projecció: única
Producció: Rita Sala
Copyright: Rita Sala
Edició: Primera
Enllaç al vídeo: https://vimeo.com/413957985

EL PONT, UNA CAIGUDA LLIURE

Crec que una de les qüestions que defineixen millor la nostra temporalitat és el poder viure en diferents espais simultàniament. Aquesta possibilitat de col·locar-nos en múltiples recipients on la vida física en un espai concret i la vida emocional, proporcionada pel record del passat o la projecció d'un futur, es barregen.

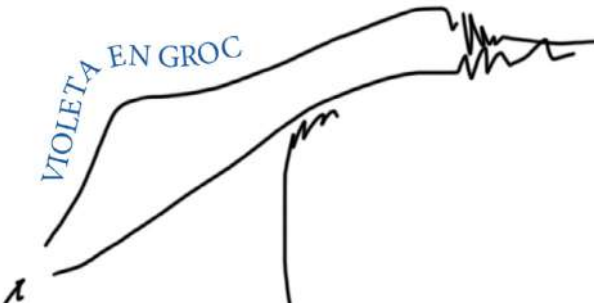
D'alguna manera és com si s'hagués obert una porta més enllà, on podem passejar —ja no només mentalment sinó visualment— pels carrers d'una ciutat en la qual no estem inscrits físicament. Em sembla que tots aquests canvis i juxtaposicions, provoquen un desenvolupament de les emocions melancòliques que sentim per la nostra vida anterior o la que encara no hem viscut. Alguna cosa em fa pensar que no només les perspectives sinó que també les sensacions i els pensaments que aquestes provoquen es barregen.

De tot això, vull parar l'atenció a la vigilància. Crec que dins de qualsevol moviment virtual hi ha una qüestió de vigilància. La vista aèria, que tots podem veure ja a les nostres pantalles, és quelcom que, físicament, correspon a un espai militar. Quan hi ha manifestacions, per exemple, la circulació aèria és només permesa al cos policial. Llavors el cel s'omple d'helicòpters que vigilen el moviment a peu de carrer fent el seu rum-rum estrident, molest. Són maneres de controlar, de vigilar. Això succeeix també en totes les xarxes socials: hom pot vigilar l'activitat de qualsevol persona, i, tot i que s'entengui com quelcom negatiu i hi hagi qui ho vulgui evitar, la pròpia infraestructura de les xarxes socials fa que participis en una vigilància, per passiva que sigui. Potser s'ha arribat a entendre aquest fet de vigilar com una capacitat més, com un navegar en sistemes virtuals, que pot arribar a ser positiva.

Personalment crec que hi ha enganys —i faig el símil amb la qüestió que he plantejat abans, l'engany de l'actor o l'actriu en escena— en aquestes visions virtuals i les emocions que aquestes ens provoquen. La qual cosa em fa pensar que vivim en sistemes cada vegada més complexos i contradictoris, que estem creant diferents maneres de viure, diferents vistes sobre el que està fora de nosaltres i sobre nosaltres mateixos.

Quan hom és vigilat, cal anar amb compte. Quan hom vigila, cal estar a l'aguait. Així doncs, diria que estem aprenent a anar amb compte al mateix temps que estem a l'aguait. I, inevitablement crec que això xoca directament amb la concepció que tenim sobre el l'altre i com ens hem adaptat a l'hora de comunicar-nos-hi.

Autor-a: Rita Sala
Títol obra: El pont, una caiguda
Any de producció: 2020
Durada: 3:39 minuts
Format original: Vídeo digital .RAW
Format de la còpia: Online .MP4
Estàndard: Pal
Color
So: AAC estèreo
Llengua: català
Projecció: única
Producció: Rita Sala
Copyright: Rita Sala
Edició: Primera
Enllaç al vídeo: https://vimeo.com/414079652


VIOLETA EN GROC

Al llarg dels anys, he fet servir la càmera per gravar persones. Remirant els vídeos guardats al disc dur, he descobert que sovint he fet servir la càmera per demanar que m'expliquessin històries. Històries d'aquelles que es van generant a partir de les capacitats imaginatives d'una persona. D'aquelles que van perdent el fil conductor perquè no estan planejades, i et fan riure. Aquestes històries que han quedat enregistrades amb les que mai he sabut ben bé què fer-ne, perquè no tenen ni l'acabat que es creu que ha de tenir una obra d'art ni semblen tenir un contingut suficientment treballat, se'm presenten ara com una manera de mostrar el meu interès i posicionament.

M'interessen les històries i la persona que l'explica, per la relació que es construeix entre el llenguatge i la imatge. Al llarg de tot aquest projecte he intentat proporcionar diferents vies per repensar les imatges. Així, he necessitat plantejar una peça on tot aquest explicar, narrar i reinventar fos capturat. D'aquesta manera presento *Violeta en groc*. En el primer plantejament d'aquest vídeo volia revertir la paraula a través de la imatge. I crec que el resultat és més aviat una imatge que es veu subjecte a unes paraules, a una narració improvisada amb un conjunt de paraules aleatòries. En aquest joc, descobreixo la capacitat de dir i descobrir altres maneres d'expressar el que interessa. Crec que quan li demanes a algú que expliqui una història, per molt improvisada que sigui, sempre triarà paraules, personatges, situacions que li desperten un interès i amb els que pot explicar altres coses. És més, m'atreveixo a afegir que en qualsevol acte d'escollir es pot entreveure el fil de pensament que articula un acte.

En la conferència de Camnitzer *El arte como forma de conocimiento*, es planteja la relació de l'art amb el coneixement des de diferents punts de vista. Camnitzer diu que una de les capacitats de l'artista és poder endinsar-se en diferents camps del coneixement sense tenir una coneixença formada al respecte. Penso que és una bona descripció del que és l'art. D'aquesta conferència, m'interessa més aviat la relació que fa entre l'artista visual i l'escriptor:

> Tengo muy claro que el artista visual se concentra en imágenes mientras que el escritor enfoca sus esfuerzos en textos. Pero hoy ya es un lugar común aceptar que ambas manifestaciones se "leen" y que en ambos casos estamos hablando de lenguajes. (Camnitzer, 2016, p.6)

Autor-a: Rita Sala
Títol obra: Violeta en groc
Any de producció: 2020
Durada: 3:18 minuts
Format original: Vídeo digital .RAW
Format de la còpia: Online .MP4
Estàndard: Pal
Color
So: AAC estèreo
Llengua: català
Projecció: única
Producció: Rita Sala
Copyright: Rita Sala
Edició: Primera
Enllaç al video: https://vimeo.com/417175397

Mal
Línia
Groc
Crida
Algú
Ungla
Estació
Ones
So
Ostres
Silenci

RECORREGUTS

Penso el vídeo *Recorreguts* com un intent de tancar la feina feta en els últims mesos i, no obstant això, més aviat han quedat totes les qüestions obertes. Ho considero quelcom positiu: no pretenc que aquest projecte configuri un missatge lineal, un model d'introducció-nus-desenllaç ni una reconstrucció dels passos i els camins que he anat agafant per arribar a aquest punt, ans tot el contrari. Tampoc tenia la intenció d'anar tancant el projecte a mida que m'anava apropant a les darreres pàgines. Prefereixo deixar oberts uns fils de pensament que s'adhereixen al contingut de la feina de taller feta en els últims quatre anys o al meu intent de dir alguna cosa sobre l'espai que ens envolta i el que construïm nosaltres per envoltar-lo a ell.

Així, aquest vídeo em serveix en certa mesura per concloure. Parlo de la imatge i de les històries per parlar de les persones i de les relacions que aquestes van traçant al llarg d'una vida. Cal que les anades i vingudes, entre qüestions abstractes i altres potser més concretes i precises, assenyalin el mateix cercle: els éssers humans i la seva activitat.

Aquesta és, notablement, una temàtica molt general, i, suposo que per això necessito posar certs exemples. Amb *Recorreguts* pretenc mostrar la idea que les persones som també imatges, i de com es poden llegir des de la superfície, des de diferents punts de vista o des d'un intent d'anar un pas més enllà. Penso que qualsevol enregistrament em torna a la vida quotidiana confirmant pensaments o intuïcions més aviat intangibles.

Crec que el vídeo m'ha servit per desgranar, des d'un altre tractament, tot allò que configura una pintura: el plantejament, el procés, el resultat. I tot això, a la vista. I, després d'aquest punt i seguit, acullo el vídeo com una altra forma de treballar.

Autor-a: Rita Sala
Títol obra: Recorreguts
Any de producció: 2020
Durada: 2:34 minuts
Format original: Vídeo digital .RAW
Format de la còpia: Online .MP4
Estàndard: Pal
Color
So: AAC estèreo
Llengua: català
Projecció: única
Producció: Rita Sala
Copyright: Rita Sala
Edició: Primera
Enllaç al video: https://vimeo.com/422250591

AAVV, 2017. *Documenta 14 Daybook.* Munich: Prestel.

BACHELARD, G., 1975. *La poética del espacio.* Santiago de Chile: FCE.

BAUÇÀ, M., 1998. *El canvi.* Barcelona: Empúries.

CAMNITZER, L., 2016. *El arte como forma de conocimiento. Conferència a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Màlaga.*

CODERCH, L., 2017. *Política del encuadre: espacios de enunciación crítica en las prácticas artísticas contemporáneas.* Universitat de Barcelona.

CODERCH, L., 2018. *SHELTER The Meaning of Life + They Look at Me and They Think That I Know Too.* Disponible a: https://vimeo.com/290357931

CODERCH, L., 2018. *SHELTER The Meaning of Life + They Look at Me and They Think That I Know Too.* [Imatge]. Fotograma extret de: https://vimeo.com/290357931

COSTA, R., 2019. *Tornar.* Article disponible al seu web d'escriptura: https://roccosta.cat/2019/07/13/tornar/

DEBORD, G., 1999. *La sociedad del espectáculo.* València: Pre-Textos.

DENIS, C., 1997. *Nenétte et Boni.* Disponible a: https://www.filmin.es/pelicula/nenette-y-boni

DENIS, C., 2010. *White Material.* Disponible a: https://www.filmin.es/pelicula/una-mujer-en-africa

DURAS, M., 1993. *Escribir.* Barcelona: Tusquets Editores.

FERNÁNDEZ-PAN, S., 2017. *Berlin über alles.* Esnorquel. Disponible a: http://esnorquel.es/berlin-uber-alles/

FLYNN, J. i MARLING, L., 2010. *The water.* Disponible a: https://www.youtube.com/watch?v=a4QQ7HYYdWw

FOUCAULT, M., 1988. *El pensamiendo del afuera.* Valencia: Pre-textos.

GARCÉS, M., 2016. *Fora de classe. Textos de filosofia de guerrilla.* Barcelona: Arcadia.

GODARD, G., 1962. *Vivre sa vie.*
GOMBROWICZ, W., 1998. *Ferdydurke.* Barcelona: Quaderns Crema.

GROYS, B., 2008. *Bajo Sospecha: Una fenomenolgía de los medios.* Valencia: Pre-textos.

HAN. B-CH., 2013. *La sociedad de la transparencia.* Barcelona: Herder Editorial.

HOLZAPFEL, O., 2013. *Wilder Mann auf Brücke*. [Imatge]. Fotografia extreta de: https://www.documenta14.de/en/artists/13509/olaf-holzapfel

JAMES, W., 1917. *Habit.* New York: H. Holt and company

LE GUIN, U., 1986. *The Carrier Bag Theory of Fiction.* Consultat a través de https://www.deveron-projects.com/site_media/uploads/leguin.pdf

LÓPEZ, P., 2020. *A partir d'un fragment de "Tot esperant Godot" de Samuel Beckett.* Disponible a: https://www.youtube.com/watch?v=Y29EMpk-plk&feature=youtu.be

LÓPEZ, P., 2017. *Entrevista a Pol López.* Punts de vista. Disponible a: https://www.rtve.es/alacarta/videos/punts-de-vista/punts-vista-pol-lopez/4222882/

MARKER, C., 1957. *Cartas desde Siberia.* Fragment disponible a: https://www.youtube.com/watch?v=BIY59Nmsh1s&t=3s

REYNOLDS, A., 2016. *Ver nieve.* Consultat a través d'un enllaç privat. Teaser Disponible a: https://vimeo.com/172248303

REYNOLDS, A., 2020. *Palais.* Consultat a través d'un enllaç privat. Informació disponible a: http://www.alexreynolds.net/projects/palais/2/

REYNOLDS, A., 2020. *Palais.* [Imatge]. Fotograma extret de: http://www.alexreynolds.net/projects/palais/2/

ROIG, M., 2019. *Retrats paral·lels, una antologia.* Barcelona: Edicions 62.

SALLARÈS, M., 2019. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà.* Barcelona: Arcadia.

SALLARÈS, M., 2019. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà.* [Imatge]. Fotografia extreta de: https://www.barcelona.cat/fabraicoats/fabrica/ca/activitat/kao-malo-vode-na-dlanu-com-una-mica-d%E2%80%99aigua-al-palmell-de-la-m%C3%A0-un-projecte-sobre-l%E2%80%99amor

SONTAG, S., 1969. *Styles of Radical Will.* New york: Picador.

SONTAG, S., 1977. *On photography.* New york: Picador.

STEYERL, H., 2012. *Los condenados de la pantalla.* Buenos Aires: Caja Negra.

TARKOVSKY, A., 1991. *Esculpir en el tiempo.* Madrid: Rialp Ediciones.

TARKOVSKY, A., 1972. *Solaris.* Disponible a: https://www.filmin.es/pelicula/solaris?origin=searcher&origin-type=primary

TARKOVSKY, A., 1979. *Stalker.* Disponible a: https://www.filmin.es/pelicula/stalker?origin=searcher&origin-type=primary

L'usual és explicar l'obra al llarg del desenvolupament i fer servir l'annex per incloure les fotografies de l'obra. Malgrat això, m'ha semblat necessari en aquesta ocasió replantejar la funció de cadascuna de les parts del treball i revertir l'estructura.

Com explico a la introducció, els últims anys a la Facultat m'he dedicat a treballar la pintura, i, per això, he tractat de plantejar la memòria de la mateixa manera que treballo la pintura. En primer lloc, el contingut i la forma han anat des de l'inici, de la mà. M'ha estat necessari treballar la maquetació i la redacció dels textos de manera simultània. Ha sigut així que han anat sorgint relacions entre conceptes i històries que he anat afegint com capes a una tela.

La construcció de tot el treball ha sigut treballada per estrats, per fragments que després he anat unint i que, a mesura que he anat avançant he anat trobant la configuració general. Potser el que més complicat se m'ha fet ha estat conservar aquells elements que se'm presentaven feixucs i incòmodes però necessaris i eliminar-ne els que trobava bons però massa inconnexes. Però aquest és el combat pel qual, inevitablement i sense gaire excepció, he de passar quan em trobo al taller, pintant.

He volgut donar un espai a l'error, a la incomoditat de no submergir-me en les profunditats dels conceptes i plantejar-los des de la superfície, des de la planor, perquè és un altre aspecte important a l'hora de treballar sobre la tela. I, com amb la pintura, he sentit la urgència de treballar aquest projecte des de les anades i vingudes de narracions i ficcions, abstraccions i figuracions.

Durant tot el procés m'ha semblat que estava construint una mena de quadre en el qual també hi he trobat les problemàtiques que m'abraonen a la feina de taller. D'alguna manera puc afirmar que he traslladat el que entenc per pintura a un espai virtual, sense paleta ni pinzell.

És per això que no me'n puc estar de dedicar l'últim espai d'aquesta investigació a l'obra pictòrica. Així, i per ser coherent amb tot el que he estat treballant els darrers mesos, vull incloure aquí una petita selecció de les pintures que, en unes altres circumstàncies, haguessin format part de l'exposició final.

Autor-a: Rita Sala
Any de producció: 2019
Títol: Polítiques fent xup-xup
Tècnica: Pintura a l'oli sobre tela
Dimensions: 97 x 130 cm.

Es pot entendre com un despatx o com un espai dins d'una casa. La diferència tant és, perquè els dos espais ens mostren el mateix. Les estructures i els mecanismes del gest i, fins i tot, la seva utilització i aplicació. Tot això està marcat amb negres. M'imagino així l'Ada Colau al seu despatx de l'Ajuntament, prement botons i manipulant palanques, fent xup-txup. M'imagino també així una mare banyant el seu nadó a la banyera, que esquitxa i l'aigua cau i surt i cau i surt i el nen que plora i riu i plora i riu. La repetició mecanitzada d'uns gestos (marcats amb rosa) que es tornen hàbits i deixen un rastre.

Autor-a: Rita Sala
Any de producció: 2019
Títol: Estudi d'una habitació
Tècnica: Pintura a l'oli sobre tela
Dimensions: 100 x 75 cm.

La identitat construïda a partir del territori que s'habita. Ara podria afegir una persona molt petita al llit, com una formiga. Tic-tic-tic, removent els llençols i buscant la diagonal que dibuixa el raig de llum. Podria ser l'habitació d'un gran palau, i d'una persona que es fa petita perquè les parets són molt altes i les finestres allargadeeeeeeeees. L'espai està registrat pels colors del cel de fora o per la memòria d'un el record precís. Groc, vermell i blau, d'una llum que no s'està quieta mai i va passant pels tres estats, per les tres finestres.

Autor-a: Rita Sala
Any de producció: 2019
Títol: Tres formalitzacions
Tècnica: Pintura a l'oli sobre tela
Dimensions: 41 x 33 cm.

Un espai que en són tres alhora, i un reclam. El mar en vertical, la línia de l'horitzó cau, i enmig hi ets tu, surant entre dos plans plans. No cal anar de vacances al mar, això passa dins del dia a dia, també. Diferents punts de vista, superposats. Com quan et fan pessigolles als peus i al coll al mateix temps i quedes arronsat.

Autor-a: Rita Sala
Any de producció: 2020
Títol: Paral·lels
Tècnica: Pintura a l'oli sobre tela
Dimensions: 34 x 19 cm.

The doors de fons per jugar al billar. Els pals del billar que es van movent per l'espai i acaben enganxats, uns paral·lels dels altres, amb diferents altures i sense tocar-se. Doncs el mateix passa amb qui veu wiskhy.

Autor-a: Rita Sala
Any de producció: 2020
Títol: Nobody was here
Tècnica: Pintura a l'oli sobre tela
Dimensions: 130 x 97 cm.

Una història que no és meva però que m'han explicat. Una història de la qual tinc record perquè me l'han explicat. Es poden conèixer les imatges de les històries dels altres? Un espai que no és de ningú. Que ara ja no s'hi pot entrar i no es pot evitar. El problema de rectificar o acceptar un error. No cal tocar-ho massa, tot això. Potser qui queda ho entén com un espai reduït a l'error. Només era necessari un pas enrere, i tot i això, el sostre cau i les parets es trenquen i tot fa boom!

Gràcies a l'Ainara i a l'Anna per l'immens suport i la meravellosa amistat.

Gràcies al Rasmus, que ha entès i confiat en tot moment en aquest projecte i m'ha ajudat a no perdre la veu. Sense ell no hauria sigut possible plantejar aquest treball.

Al Jan, crític indispensable i al Genís, gran coneixedor de la nostra llengua i extraordinari poeta.

Gràcies a la Carlota, per ser tan a prop.

Als companys de confinament i a l'Andrea, que m'han regalat moments de pausa molt necessaris.

Al Roc, per l'amor, el coneixement i la seva immensa i brutal escriptura.

I a l'espai que m'envolta.