

El
somieig
del **paisatge**
infinit

En memòria d'un camí
com a espai de repetició

Montse Noguera Muntadas

Tesina

El **somieig** del **paisatge** **infinite**

En memòria d'un camí
com a espai de repetició

Montse Noguera Muntadas



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Treball Final de Màster

Màster de Producció i Recerca Artística

Especialitat ATI - Art i tecnologia de la imatge

Facultat de Belles Arts

Tutora: Laura Baigorri

Curs: 2019-2020

Barcelona, juny del 2020

777 36 057 J - 687 049 193 - m.nogueramuntadas@gmail.com

Des del **somieig**,
deixo anar els **pensaments**
a l'**atzar**.



Agraïments:

Als meus pares. Als meus germans (Josep, Ramon, Dolors, Núria, Immaculada i Lourdes) per les aportacions en el record i memòria del Camí del Dret. A la meva filla Cecília i al meu marit Salvador, pel suport logístic i d'acompanyament humà sempre incondicional. Al meu nebot Jaume Noguera, per l'ajuda en la recerca de fotografies antigues de l'entorn del Camí del Dret. Al meu nebot Josep Trulls, per la contribució amb instruments actuals en el registre i apreciació del paisatge. A la meva cosina Dolors Noguera, per l'aportació d'una fotografia singular de l'indret. Al fotògraf Oskar Alvarado, pel seu ajut en el plató fotogràfic. A la meva tutora Laura Baigorri, per escoltar, dirigir i entendre les inquietuds sorgides al llarg del projecte. A tots els professors del Màster de Producció i Recerca Artística de la Facultat de Belles Arts, per la seva tasca ferma i sensible vers el nostre pensament artístic.

Al pas temps, gràcies al qual podem mirar enrera i apreciar realitats, somiejar i reconstruir, des de la pràctica artística, vivències que parlen de qui som i d'on venim.

Índex

1. Resum	7
2. Introducció	9
3. Motivació i justificació	10
3.1. Esdevenir testimonis dels canvis en el paisatge	10
3.2. Més enllà de l'arrelament personal	10
4. Context d'estudi	12
4.1. Tema d'estudi	12
4.2. Camp o objecte empíric	12
4.2.1. Estat actual del lloc	12
4.3. Objecte d'estudi	12
4.4. Hipòtesis i preguntes d'investigació	13
4.5. Objectius	14
5. Metodologia	15
6. El fet errabund i el nomadisme	17
6.1. El recorregut com a construcció de l'espai i estructura narrativa	18
6.1.1. Els Menhirs, objectes i mites en el paisatge	18
6.2. Habitar el món a través del Camí del Dret	19
7. La construcció subjectiva	20
7.1. L'experiència multisensorial, estar dins	22
7.1.1. Les qualitats primàries i secundàries	23
7.2. La distància, estar fora	23
7.2.1. Repensar l'absolut amb Meillassoux	23
7.3. La contemplació en la construcció del relat personal i col·lectiu	25
8. Les geografies emocionals	26
8.1. Els mapes i els records dels caminants	27
8.1.1. El tercer paisatge i l'observació de la matèria	28
8.1.6. El lloc és l'experiència	28
8.1.8. Els fets aparentment infraordinaris	29
8.2. La instrumentalització de la naturalesa	29
8.3. La memòria humana vers els llocs i la realitat de l'estat-nació	30

9. La repetició com a categoria del pensament	31
9.1. La causa actuant	33
9.2. L'encarnació de la diferència	33
9.2.1. L'oposició i els contraris	34
9.2.2. L'interès de l'excepció	34
9.2.3. El rol de la imaginació	34
9.3. La determinació com a grau de potència	35
9.4. Les variables expressives de la repetició	35
9.5. El principi dinàmic del caminant	36
9.5.1. Entre la multiplicitat i la unitat	37
9.5.2. El debat vers la delimitació	38
9.6. El record com a exercici de present	38
10. De la ideació orgànica a l'òrgica	39
10.1. Les representacions orgàniques o múltiples	39
10.2. L'anatomia del Camí del Dret i la gènesi de la representació	40
10.2.1. El dibuix com a revelador dels factors individuants	40
10.2.2. Les dinàmiques internes orgàniques, la repetició vestida	41
10.3. Els límits i els extrems en la cerca de la infinitud	44
10.3.1. La diferència finita, l'infinit d'una sola vegada	44
10.4. Les representacions òrgiques i els indiscernibles	45
10.4.1. L'esvaïment en les fronteres de la finitud	45
10.4.2. Les dinàmiques internes òrgiques, el cercle en Hegel	46
10.4.3. Quan esdevé la transcendència	46
10.5. El desplaçament dels centres	48
11. Conclusions	49
11.1. Del fet circumstancial a la investigació	49
11.2. Respostes a les preguntes d'investigació i les hipòtesis	49
11.3. Assoliment dels objectius i aportació de la investigació	51
11.4. Línies expansives i de continuïtat	52
12. Bibliografia	53

1. Resum

La memòria reimagina i somieja una experiència viscuda en la infància, entre l'acció de caminar i la percepció del paisatge. El record d'un camí com un recorregut repetitiu i diari esdevé suggestiu. El Camí del Dret, situat al terme de Lluçà de la comarca d'Osona, està actualment desaparegut, una realitat simbòlica que fa desplegar la pràctica artística al voltant de la memòria del lloc i la significació de la vivència. El camí parla de l'ésser humà, de qui som, del passat i present, del fet inesborrable i emotiu dels espais viscuts. Sorgeix l'exploració en clau de multiplicitat de la riquesa expressiva de la repetició com a filosofia i pensament. Des del camí, el paisatge vola i es desplega fora d'ell cap a la infinitud de la lenta visió del caminant. L'obra pren forma d'edició i explora elements impresos, així com altres suports visuals que recullen moments i variables del procés.

Abstract

Memory imagines anew and dreams of an experience lived during childhood, while walking and perceiving the landscape. The memory of a path as an inhabited and repeated journey becomes evocative. "El Camí del Dret" (The Straight Path), located in the village of Lluçà in the Osona region of Catalonia, is now vanished, a symbolic reality that unfolds artistic practice around the memory of the place and the meaning of the experience. The path speaks of human beings, of who we are, our past and present, the indelible and emotional fact of lived spaces. Multiplicity exploration arises in the expressive richness of repetition as philosophy and thought. From the path, the landscape flies and unfolds itself towards the infinity of the walker's slow gaze. The work becomes editing and explores printed elements as well as other visual aids that capture moments and changes in the process.

Paraules clau

Caminar, Camí, Paisatge, Repetició, Infinit

Key words

Walking, Path, Landscape, Repetition, Infinite

Traducció de les cites al català

Totes les cites s'han traduït al català a fi d'unificar la lectura i fer-la més plausible. La traducció ha estat feta per mi mateixa i he procurat mantenir el sentit i significat íntegre en totes i cadascuna d'elles. Espero no haver transgredit el concepte i l'esperit en els casos de difícil traducció de vegades vorejant la interpretació.

2. Introducció

“La infància és certament més gran que la realitat”. (Bachelard, 2000: 36).

“Caminar és un art que conté en el seu si el menhir, l'escultura, l'arquitectura i el paisatge. A partir d'aquest simple acte s'han desenvolupat les més importants relacions que l'home ha establert amb el seu territori”. (Careri, 2013: 15).

La poètica dels camins brolla del fet d'haver-los viscut. Els camins són les traces dibuixades pels humans en el paisatge, els espais per on transcorre la vida. La repetició del recorregut solca el camí en el territori, però fa quelcom més gran dins l'ésser: impregna lentament el paisatge en el cos. Percebre el paisatge des de l'acció de caminar és una experiència entre l'abstracció de la mirada, la narrativa i la contemplació. Bachelard deia que els espais viscuts són una vivència que s'introdueix a la regió de la intimitat on el pes psíquic domina, un embolcall inesborrable.

La investigació va iniciar-se en el record dels recorreguts repetitius en la infantesa pel Camí del Dret durant els anys 1969-1978 aproximadament. El Camí del Dret unia la meua casa natal (Mas el Grau) i el poble de Prats de Lluçanès, a la comarca d'Osona; actualment, aquest camí està gairebé desaparegut. Els meus germans i els veïns de les masoveries fèiem el trajecte diàriament per anar de casa a l'escola. Després d'un recompte de les vegades que podia haver fet aquest camí, vaig resoldre que unes 5.760 aproximadament a raó de 4 vegades al dia durant 8 anys. Així és com van iniciar-se aproximacions des de diferents vessants, però especialment en la dèria de plasmar la multiplicitat de l'experiència viscuda en la riquesa expressiva de la repetició: la percepció múltiple i infinita del paisatge des de la visió del caminant.

Les manifestacions discursives i l'arc de recerca gira vers l'acció de caminar com enllaç amb els orígens de la humanitat, el recorregut erràtic arcaic i el nomadisme, la construcció i abstracció del paisatge des de la mirada del caminant amb el ressorgiment de les geografies emocionals en el món contemporani i, molt especialment, la immersió en la repetició com a filosofia i categoria del pensament que condueix al concepte d'infinit. El marc teòric situa l'obra en el pensament i debat actual del paisatge, com llegir-lo i representar-lo, els límits, la multiplicitat i la unitat; s'emmarca també en la revaloració de la subjectivitat en la postmodernitat des d'una percepció i configuració paisatgística entre el passat i el present.

Recordar i rememorar és reviure el passat com a exercici de present d'on en resulta una experiència nova de ple, la reimaginació i la memòria cerquen un sentit i un saber resultant de la juxtaposició de les dues temporalitats. El caire anecdòtic o, fins i tot, aparentment insignificant del record és la seva autoritat. Georges Perec, des de la seva valoració pels fets infraordinaris, deia que l'art convertirà en extraordinaris fets aparentment infraordinaris i aquests faran de nosaltres el que som, fundarà la nostra antropologia, la que ha de parlar de nosaltres. L'art permet un aprofundiment de la nostra existència des de les ressonàncies de la vida a través dels espais viscuts. Donarem forma al passat prenent consciència que l'experiència viscuda havia estat una forma estètica de viure, una forma d'habitar el paisatge a través de la repetició i un embolcall inesborrable.

3. Motivació i justificació

“L’observació de l’espai al voltant de la pròpia morada és l’estímul de tota cultura. Mites i paisatges es converteixen en llocs totals de l’existència, expressions visibles de la naturalesa. Tot art, com tota arquitectura, neix d’aquest estat emocional [...]. Tot paisatge és el lloc de la pertinença [...]. Cada lloc, per tant, aferra emotivament al mateix habitant”.

(Ferriolo, 2008: 127, 128).

3.1. Esdevenir testimonis dels canvis en el paisatge

El Camí del Dret va perdre utilitat de manera gradual a partir dels anys 80 aproximadament, arran dels canvis en la concepció del transport i en conseqüència l’ús de l’espai i del mateix paisatge. La generació dels meus germans, els veïns i jo mateixa vàrem ser els últims caminants que donarem un ús diari al Camí del Dret. Darrere nostre, el trajecte va començar a desaparèixer i les restes a ser abandonades. Des de l’art i la memòria, podem impregnar de significació les vivències, esdevenint testimoni de les transformacions del paisatge i la desaparició de bona xarxa de camins en els últims anys, amb la càrrega social, històrica, emotiva i de reimaginació que tot plegat comporta. Recordar i somiejar no implica pas un abandonament perquè sí; al contrari, tot demana una gran atenció com bé recalca Sansot en els seus principis de com gaudir de la lentitud i del passat:

Però aquest somieig no implica l’abdicació de l’individu. Necessitem una gran vigilància per dur-la a terme. La infància no és el record entenedor dels nostres anys joves i l’oblit de què som adults. Molt al contrari “cal fer-se gran per conquistar la joventut” i més tard, gràcies a una imaginació inventiva, tindrem la infància que ens mereixiem. “A vegades un moble té perspectives interiors modificades sense cessar pel somieig.” “Modificades”, l’expressió indica perfectament que es tracta d’un treball. (Sansot, 2001: 62).

I així, tal com el mateix Sansot reforça, el nostre passat encara no ha adquirit forma, li’n donarem, cal recorre’l de nou i revivre’l amb uns colors més vius.

3.2. Més enllà de l’arrelament personal

L’arrelament personal i el fet de pertinença actuaren com a motor i gairebé com un repte. Fonamentaria en dos nuclis el més enllà de la motivació inicial, allò que dóna raonament i obre interessos a la pràctica artística i al desig d’interpel·lar l’altre. D’una banda la necessitat de reobrir el pensament a altres maneres de relacionar-nos amb l’experiència de caminar, fet que va enllaçat, en la present investigació, amb l’exploració de la representativitat del paisatge i el renovat interès en el món postmodern; per altra banda, fer ressorgir i valorar fets aparentment infraordinaris que marquen qui som, com vivim, d’on venim i defineixen la nostra antropologia. Des de l’art podem aportar una mirada diferenciada, reflexiva i suggestiva que desplegui lectures i debats.

L'experiència del fet de caminar en les pràctiques artístiques ha estat de difícil traducció, Careri ho descriu sense dilacions "un dels principals problemes del fet de caminar és la traducció de l'experiència a una forma estètica" (Careri, 2013: 123). De fet, els antecedents artístics del land art, com ara les accions de Richard Long i Hamish Fulton són prou instructives del fet que busquen desobjectivar l'experiència de caminar, fent de l'acció l'art en si. Richard Long dibuixa una línia a la gespa com una acció que intervé en el lloc, i utilitza la cartografia com a base on projectar els itineraris, ell dibuixa mentre camina. Hamish Fulton expressa la representació del recorregut per mitjà d'imatges i textos que donen fe de l'experiència i dels llocs caminats; ara bé, tal com analitza Careri, amb una "consciència clara que mai serà possible captar-la per complet a través de la representació" (Careri, 2013: 23). La relació amb l'experiència de caminar, des de l'art, sembla contradir l'essència de la pràctica artística, així ho expressa Xavier Antich: "Una pràctica que, sabíem, consistia en un «fer» i en un «produir» (poiesis), però que Fulton desmaterialitza fins a convertir-la en pura acció: "caminar." (Antich, 2008: 188). Però el fet desencadenant i que aquí interessa va més enllà, com exposa Antich, perquè es planteja una determinada posició davant la relació entre art i naturalesa, una reflexió sobre la realitat de la imatge i la seva representació, sobre el mateix sentit de la mimesi, prenent consciència "de la irreversibilitat d'una pèrdua en la nostra relació amb el paisatge amb la que, inevitablement, hem de conviure". (Antich, 2008: 189). Si considerem també, la manera com dadaïstes i surrealistes traslladen les experiències de les derives a les ciutats, observem que fugiren de les representacions a través de descripcions literàries. "Els situacionistes realitzaren mapes psicogeogràfics, però no volgueren representar les trajectòries reals de les seves derives" (Careri, 2013: 123). Són mostres diverses de confrontació amb el món de l'art i amb el problema de la representació. Així doncs, podem plantejar-nos noves relacions al voltant de l'experiència del fet de caminar i la seva confluència amb la vivència del paisatge, cercar noves relacions de representativitat, explorar-ne formes des de la pràctica artística i sense límits ni condicions vers l'objectivació o la mateixa mimesi.

El debat del paisatge fa ressorgir les geografies emocionals en el pensament postmodern. Diversos pensadors del paisatge, com ara Joan Nogué i Claudio Minca, expressen, en els discursos sobre el paisatge a la cultura contemporània, el renovat interès per les relacions afectives i emotives de la gent amb els seus llocs i paisatges; així mateix, en descriuen els nuclis actuals d'interès: la tensió entre el saber i el poder, la convivència entre l'objectivació del paisatge i com a contenidor de sentiments.

En la valoració de l'infraordinari, valorem el discurs de Georges Perec en preguntar-se sobre el que realment succeeix, el què passa cada dia i torna cada dia, com parlar de les coses comunes.

Dormin la nostra vida en una letargia sense somnis. Però la nostra vida, on és? On està el nostre cos? On el nostre espai?

Com parlar d'aquestes "coses comunes", més aviat com acorrallar-les, com fer-les sortir, arrencar-les de la closca on romanen enganxades, com donar-los un sentit, un idioma: que parlin per fi de què existeix, de què som.

No m'importa gaire que aquestes preguntes siguin, aquí, fragmentàries, tot just indicatives d'un mètode, com a molt d'un projecte. M'importa molt que semblin trivials i insignificants: és precisament el que les fa tan essencials o més que moltes altres a través de les quals tractem en va de captar la nostra veritat. (Perec, 1989: 23, 24).

4. Context d'estudi

“Què és el que verdaderament passa d'un a l'altre nivell de la transferència quan és el saber el que es transfereix?”. (Verwoert, 2011: 14).

4.1. Tema d'estudi

Habitar el paisatge a través de la repetició i els 5760 trajectes a peu pel Camí del Dret funcionen com a nucli que fa girar el desplegament de recerca: els discursos vers el fet de caminar, la filosofia de la repetició, al fet emocional, estètic i de transformació del paisatge i, evidentment, l'estudi del mateix recorregut. S'albirava la certesa de poder-se integrar i unir a través de la pràctica artística amb relació a un marc teòric.

4.2. Camp o objecte empíric

L'objecte empíric és l'indret del Camí del Dret. També són objecte empíric els altres caminants, germans i germanes que aporten la seva memòria i experiència del trajecte.

4.2.1. Estat actual del lloc

La naturalesa no és lògica, no està determinada, la naturalesa juga, deixant que la vida, la facticitat, l'efecte s'encarreguin de dir què ha de perdurar [...]. el món juga i confia la decisió sobre la victòria i la derrota al judici del fet fàctic, de l'efecte. el què queda és el viable. (Aicher, 2007: 172).

L'objecte d'estudi està entre la memòria i el seu estat actual. El pas del temps ha deixat transformacions. M'atenc a l'estat actual de l'objecte empíric acceptant la realitat després de més de 45 anys de l'experiència viscuda. L'estat actual de l'indret té sentit dins la investigació, ja que en forma part de la mateixa i en constitueix un dels principals actius, doncs evidència els canvis en el paisatge en el trànsit cap a la postmodernitat, essent-ne fidel testimoni. El que queda del camí és el fet viable, com apunta Aicher, i acceptar-ne l'estat actual forma part de la protecció del projecte i una ben entesa acceptació en l'evolució de l'ús del paisatge. Algunes parts del trajecte són actualment “tercer paisatge”, resultat d'una cura a través de l'abandonament, com bé diria Gilles Clement, terreny no antropitzat però en convivència amb l'antropitzat, amb superfícies modestes disperses d'espais indecisos sense funció.

4.3. Objecte d'estudi

La singularitat de la repetició com a categoria del pensament desplegada des d'una anècdota amb potència emocional i d'arrelament al paisatge. L'anàlisi de la representació en clau de multiplicitat dins la riquesa expressiva i variable de la repetició. Els matisos històrics, el potencial emocional i cultural que envolten l'estudi donen les raons epistèmiques que han d'aportar altres mirades al coneixement.

4.4. Hipòtesis i preguntes d'investigació

H1- Ha de ser possible, des de l'art, l'expressió del subjecte caminant en formes de nou objectivades i materialitzades, enfocades a la interpel·lació amb l'altre des del transfons social, psíquic i emocional. La imaginació ha de fer-ho extensible al fet inesborrable dels espais viscuts per tothom. Ha de ser possible dotar l'experiència del fet de caminar del sentit antropològic com a narrativa del nostre passat, present i futur a través d'experiències i vivències molt concretes que funcionen com a testimoni.

Pregunta d'investigació 1: Podem pensar noves formes estètiques vers l'experiència de caminar i experimentar com recordar-lo?

H2 - Cal restablir un valor positiu a la repetició, a l'aparent insignificança, i eliminar l'àuria negativa que sovint adquireix. Fer-ho des d'una experiència vinculada al paisatge ha d'atorgar una especial singularitat, especialment per la relació amb les variants infinites de la percepció del paisatge en la repetició d'un recorregut. Des de l'art, podrem atorgar-li un espai de reflexió i exploració. També ha de ser possible cercar l'expressió del subjecte caminant en el si de les variants de la repetició i, cercar la percepció d'infinitud del paisatge a partir d'imputs finits.

Pregunta d'investigació 2: Quines formes artístiques poden adoptar les variants infinites de la repetició? Podem explorar la representativitat del fet infinit de les percepcions del paisatge? Pot prendre forma l'infinit?

H3 - És possible dotar de valor extraordinari fets aparentment infraordinaris des de la vivència en el paisatge, extreure les coses comunes, dotar-les de sentit i que parlin de qui som.

Pregunta d'investigació 3: Quins vectors de significació, coneixement o pensament poden sorgir de recordar l'experiència de caminar?

H4 - La desaparició actual del Camí del Dret és signe dels canvis en el paisatge. El trajecte devia tenir la seva identitat en el lloc més enllà de la meua experiència i arrelament personal, probablement en l'evolució de les xarxes de camins. Encetar el matís històric ha de conduir a l'obertura de noves hipòtesis amb relació al territori però que ja serien investigacions més enllà de la present.

Pregunta d'investigació 4: Fins a quin punt l'objecte empíric, el Camí del Dret, va formar part de la identitat del lloc? Quina significació i ús podria haver tingut el seu recorregut més enllà de la meua experiència personal?

4.5. Objectius

1- Explorar la traducció de l'experiència de caminar, estudiar formes d'afrontar la representació des de la reimaginació del recorregut. **Crear una pràctica artística constitutiva de la significació del paisatge**, tal com exposa Joan Nogué: “per entendre un paisatge és necessari entendre les seves representacions escrites i orals no sols com a ‘il·lustracions’ de tal paisatge, sinó com a imatges constitutives de les seves significacions”. (Nogué, 2008: 19).

2 - Atendre les variants expressives de la repetició a través de la vivència en el paisatge, entesa com una visió combinada de moments. Es cerca la **plasmació en clau de multiplicitat de l'experiència viscuda en la riquesa expressiva de la repetició**.

3 - Proposar un context teòric que atorgui profunditat de significació.

4 - Contribuir, des de l'art, al debat i pensament del paisatge en la cultura contemporània, especialment vers la consciència d'identitat i la memòria dels llocs, del fet territorial singular i únic a través d'una vivència personal. El paisatge com a projecció cultural d'una societat en un espai determinat.

5 - Despertar la col·laboració en el record a través de les **aportacions d'altres**.

6 - Activar la memòria, unir i juxtaposar temporalitats que despunten a diferents nivells en el projecte. Reviure el passat com a exercici de present. Parlo d'una experiència en la infantesa, també dels canvis del paisatge en el temps. Conflueixen en el projecte tensions i pràctiques endegades al llarg del temps, cercant assolir un estadi significatiu enfocat a un lloc concret del paisatge. En l'objectiu de reunir aquestes temporalitats, crec que són explicatives les paraules de Pol Capdevila des dels debats entorns al paisatge i l'emoció quan exposa relacions diverses del concepte de temps d'Agustí d'Hipona:

Agustí explica que la possibilitat de percebre com unitaris grans lapses de temps depèn d'una certa “tensió d'esperit” bolcada cap a les coses, d'una intenció (intentio) que eviti la dissipació (distentio) i que, per tant, no deixi que “li sobrevingui allò que ha de venir i passar.” (Confessions, xi: p. 29). La diferència entre una pluralitat dispersa de fenòmens i una pluralitat unitària que els unifiqui com a part d'un tot amb sentit, depèn, per tant, de la disposició anímica de qui els contempla, del seu Stimmung. Aquesta disposició anímica pot contemplar des de l'interval que dura la cançó fins a la mateixa vida o la vida de tots els homes. (Capdevila, 2015: 159, 160).

5. Metodologia

“La metodologia pertany indiscutiblement al fet de caminar, es va construir «al llarg de la via», «en l’acció de caminar», i el mètode es fa comprensible «mentre s’està procedint»”. (Careri, 2016: 125).

La metodologia s’ha centrat en tres grans nuclis i moments: reviure el lloc tot construint la memòria amb implicació dels altres caminants, analitzar i explorar en el treball de l’estudi, i formalitzar l’obra a partir del moment en què brollen resultats i s’assoleix un estadi de consolidació, un desenvolupament amb resposta o discurs vers les hipòtesis. Les lectures transcorren paral·lelament al primer i segon punt, fet que obre el pensament, enriqueix preguntes, les quals, amb l’acció de la pràctica artística, prenen definició i sumen capes de significació. Aicher descriu que el fet de projectar s’intercala entre el pensament i l’acció, “el projecte neix allà on es produeix l’encontre de teoria i praxis. en tal encontre, cap de les dues s’anul·la. ambdues troben el seu desplegament”. (Aicher, 2007: 180). La pràctica fa visibles i tangibles els resultats de la investigació. Al llarg d’aquests tres grans moments, i en especial durant el treball d’exploració de l’estudi, s’ha raonat i qüestionat constantment el grau de determinació del projecte.

Reviure el lloc de l’experiència va esdevenir una acció necessària i volguda, calia retrobar el contacte amb el paisatge per deixar fluir accions de treball de camp. Les accions eren planificades des de la intuïció però amb llibertat de deixar fluir la pràctica artística mentre tot anava evolucionant, com bé diu Careri, “mentre s’està procedint” i actuant de “manera estràbica, amb un ull posat a la ruta i l’altre en tot allò que està fora del nostre rumb” (Careri, 2016: 127). Es va planificar l’anada a la casa natal Mas el Grau com a centre de les activitats amb una durada d’un mes. Somiejar en el mateix paisatge era l’inici que havia de desplegar la pràctica i conduir a l’exploració de la representativitat. Vaig iniciar els frottage a la Roca del Vi, recollida de terra i sorra, fotografies de les parts del camí i altres enregistraments amb dron.

El grau de determinació del projecte podria definir-se entre la dèria i el somieig, perdre’s i retrobar-se contínuament en l’experimentació de tot moment. El fet del somieig bé podria dibuixar l’activitat cognitiva que ha marcat aquesta investigació sense perdre raó i procediment de les planificacions. Ambdues coses són compatibles. Metafòricament podem establir una connexió amb la filosofia de Careri en el discurs de passejar i aturar-se, saber perdre’s i com ho relaciona amb la determinació dels projectes:

L’experiència ens ensenya que tant el mètode com el projecte poden ser indeterminats i romandre indeterminats, i poden desenvolupar-se al llarg del camí. Aquesta és la base d’un saber com perdre’s en una exploració urbana, però també d’un saber com produir transformacions materials i immaterials, com una obra d’art, una obra arquitectònica o una investigació. (Careri, 2016: 125).

Si el projecte predeterminat no preveu ulteriors relacions amb el context perquè creu que ja les ha incorporat totes, el projecte indeterminat, al contrari, és completament contextual, relacional i imprevisible. Avança, canvia de direcció i s'atura sobtadament, sense previ avís. Abandona les certeses de la posició aconseguida i es dirigeix cap a on el vent és més fort, on el mar està encrespat per les ràfegues, s'instal·la i es deté on troba una cosa inesperada. El projecte indeterminat pot permetre corregir la ruta inesperadament, fer un viratge i fins i tot aturar-se. No sap res dels seus resultats i roman sempre inacabat per la seva pròpia naturalesa. (Careri, 2016: 125,126).

Així mateix, i continuant amb la metàfora de Careri, l'exploració necessita temps per perdre, un temps no funcional abocat a la recreació lúdica-constructiva. Perdre temps per guanyar espai i visió, fet que comporta una gran càrrega d'energia i, evidentment, de temps. Des del concepte de deriva i perdre's conscientment dels situacionistes, vol dir estar preparat pels incidents del recorregut i els canvis de rumb, conduir la possibilitat i activitat d'ensopegar i equivocar-se deliberadament de camí. Jugar amb l'atzar i la cosa imprevista, i conduir-ho, és una manera de trobar-se en territoris imprevistos i inexplorats on surten nous interrogants.

La fotografia ha estat pel meu treball un suport i capa de significat vinculat a la temporalitat. D'una banda compto amb l'arxiu fotogràfic dels entorns del Mas el Grau dut a terme al llarg de gairebé 30 anys. No obstant això, i arran dels avenços en el Màster, havia de recollir nous registres amb una mirada canviada, creixuda i focalitzada a les hipòtesis i objectius, com també en sentit de la contínua observació, de deixar fluir l'esdeveniment, sense certesa de si finalment entrarien a formar part de l'obra en si. L'ús de la fotografia en la metodologia del projecte té un poder de transmissió d'informació i de registre, però principalment del fet continuat de mirar el lloc, del somieig que les fotografies havien de despertar, i de les accions de dibuix que se'n podien desprendre més tard a l'estudi.

Els arxius fotogràfics del Mas el Grau, actualment en procés de gestió i organització, a càrrec del meu nebot Jaume Noguera, van ser analitzats a la cerca d'indrets propers al Camí del Dret, així la fotografia com a document de memòria va entrar també a formar part del projecte, gairebé de manera casual, arran de l'estada i les converses sorgides a l'estada al Grau.

La matèria i la formalització han cercat en tot moment el gest elemental: el traç. Des de qualsevol de les tècniques emprades en el projecte, el traç esdevé cada vegada més un principi d'obra i gairebé de vida. El grafit, el paper i els pigments naturals van ser utilitzats en les accions del frottage, essent el material que més m'acostava a la terra i em permetia el contacte. Les altres il·lustracions i gràfics busquen el traç, sigui des del llapis sobre el paper o des d'altres tècniques digitals. Sansot descriu que l'art del "poc" no té com a fi incitar als homes a contentar-se amb el poc que posseeixen i dissuadir-los de reivindicar més, sinó al contrari, és mostrar el màxim i saber gaudir de la inventiva a partir del mínim:

L'art del poc no és poca cosa. Requereix enginy, no hi ha dret a l'error, a les caigudes [...]. Posa de manifest una manera de viure, una saviesa: no recriminar, no demanar la lluna, treure partit d'allò que les circumstàncies ens ofereixen, no mirar amargament als qui se situen en el més alt de l'escala social, sinó procedir segons els gustos i la fortuna de cadascú abans d'experimentar l'orgull d'haver-ho intentat. (Sansot, 2001: 109).

6. El fet errabund i el nomadisme

“Abel era pastor d’ovelles i Caïn treballava la terra. Acabades les collites, Caïn va presentar al Senyor una ofrena dels fruits de la terra. Abel va oferir també les primeres cries del ramat amb el greix de les víctimes”. (Gènesi, 4, 2-4).

L’acció de caminar arrela amb la infància de la humanitat i pren una potent significació en els inicis de la cultura humana. “Durant milers d’anys, quan encara era impensable la construcció física d’un lloc simbòlic, recórrer l’espai constituïa un mitjà estètic a través del qual resultava possible habitar el món”. (Careri, 2013: 54). El recorregut errabund era l’única arquitectura que poblava el món paleolític, el primer signe antròpic que insinuava un ordre i fonamentava els orígens arcaics de les traces sobre el paisatge. El discurs de Careri vers la genealogia del fet de caminar manté que a finals del paleolític, l’espai desxifrat per l’ésser humà era construït pels vectors del recorregut erràtic, per una sèrie d’elements relacionats amb esdeveniments mítics i endreçats segons direccions fixades per la vertical i l’horitzó; la cultura errabunda, que entenia el paisatge com una arquitectura del buit, ja era una prèvia del paisatge contemporani.

El fet errabund és anterior al nomadisme. El fet de caminar de tipus erràtic, lligat a la persecució de les preses per part dels humans caçadors de l’era paleolítica, era un caminar encara sense cartografia i sense objectius definits. El gest de caminar nòmada era cíclic i repetitiu, vinculat als recorreguts dels animals durant la transhumància; es duïa a terme en llocs buits, amplis, sovint coneguts, pressuposant un retorn, i es movien sobre una cartografia. El nomadisme era una evolució del fet errabund i erràtic.

La interpretació de Careri vers l’episodi del Gènesi i les gestes de Caïn i Abel, fills d’Adam i Eva, en clau arquitectònica, aborda la relació que el nomadisme i el sedentarisme instauren en la construcció de l’espai. Caïn encarna l’ànima sedentària, l’homo faber dedicat a les activitats agrícoles; Abel encarna l’ànima nòmada, l’homo ludens dedicat al pasturatge que, amb el seu temps i la marxa pels prats, construeix un sistema de relacions entre la naturalesa i la vida. L’acte de caminar d’Abel atorga una primera intenció de dibuixar el mapa del territori i també l’assignació d’uns valors que conduiria al naixement de les traces sobre el paisatge i, amb elles, l’arquitectura. La divisió del treball comportava usos diferents de l’espai.

...l’agricultura i el pasturatge són dues activitats que provenen de l’especialització de les dues activitats productives més primitives, la recol·lecció i la caça, ambdues lligades al fet errabund. Aquestes activitats, realitzades per buscar aliments vagant en l’espai, van evolucionar amb el temps gràcies a la lenta domesticació dels animals (pasturatge) i dels vegetals (agricultura), i només després de molts mil·lennis van generar l’espai sedentari i l’espai nòmada. (Careri, 2013: 38, 39).

6.1. El recorregut com a construcció de l'espai i estructura narrativa

Els camins eren els signes estables a l'interior del buit. El trajecte nòmada no era sedentari; malgrat que seguia camins habituals i coneguts, distribuïa humans i animals en un espai obert i certament indefinit. Entenem l'espai sedentari com un espai dens, sòlid, ple de coses, mentre que l'espai nòmada era un espai més buit, adaptable, líquid. El camí era el guia a l'interior del buit, la línia dibuixada pel fet d'anar i venir dels humans, el segment com a desplaçament en el territori. Els punts de partida i d'arribada tenien un interès de quietud, d'estada, mentre que l'espai d'entremig, el recorregut, era l'espai del fet de caminar, de l'aventura, de la narrativa, l'essència del nomadisme i el lloc on se celebrava el ritual de l'etern errar com un fet quotidià.

El recorregut és un concepte ampli. Careri defineix el terme recorregut com l'acte de travessar, com la línia que travessa l'espai i també com el relat de l'espai travessat entès com a estructura narrativa. La marxa té, segons Careri, una característica intrínseca de lectura i escriptura simultànies de l'espai. La noció de recorregut vincula el nomadisme a la construcció cultural dels llocs i de l'arquitectura, ja que fou la primera acció estètica que posava ordre en el caos, i en la construcció de l'ordre es desenvolupà l'arquitectura com a objectes ubicats en ell. Careri recalca la transformació que representa la presència dels humans en un recorregut perquè modifica culturalment el significat de l'espai, i en conseqüència, l'espai en si mateix.

En el segle XX el recorregut ha experimentat dos aspectes que el traslladen a un altre pla, potser més aviat a un redescobriment, sense que això vulgui dir necessàriament perdre les connotacions del seu fet arcaic. D'una banda, el recorregut es desvincula del fet religiós i sagrat al qual perdurava unit a través de danses, peregrinacions o professions i, per altra banda, algunes reaccions artístiques l'han reprès per convertir-lo en experiència, en l'obra en si mateixa, fent de la mobilitat l'art en si, com ara Carl Andre, Richard Long o Robert Smithson. Així, el recorregut esdevé pur acte estètic, una forma d'expressió al voltant de la qual l'art crea i cerca debat. Qualsevol forma d'art al voltant del recorregut no pot escapar-se d'encarnar les significacions primitives lligades al fet humà de caminar com a part del seu cos i del seu ser.

6.1.1. Els Menhirs, objectes i mites en el paisatge

El menhir obre dues qüestions fonamentals en la significació cultural dels camins: com a objecte ubicat en el camí i com a revelador del fet narratiu del recorregut. Com a objecte sobre el territori manifesta l'ordre natural i evolutiu d'establir "elements" en els llocs; com a exponent del fet narratiu, potencia aquest aspecte dins la noció de recorregut.

El fet errabund i la transhumància nòmada precisaven punts de referència. El menhir va ser el primer objecte artificial situat sobre el paisatge com una acció humana d'ubicació, de referència i de guia; en definitiva, de transformació del paisatge. El menhir va impulsar el desenvolupament de l'arquitectura amb arrels amb el fet errabund dels caçadors del paleolític i els pastors nòmades. Pren importància el fet que la posada del menhir fos posterior al recorregut, com a guia pel caminant, o almenys el fet d'una interrelació mútua entre els dos; aquest detall, aparentment insignificant però evolutiu de l'acció humana, ha perdurat i ha permès estudiar l'aparició dels elements en el paisatge, i encara es considera avui. Jordi Bolós, en els estudis sobre les xarxes de camins a Catalunya, fa referència a la interrelació entre les vies i els elements del paisatge. Segons Bolós, l'estudi de la xarxa de camins és vital per a comprendre els canvis que s'han esdevingut en el paisatge al llarg dels segles, doncs els pobles se situen prop dels camins i els camins van cap on hi ha els poblats, fet que permet establir relacions entre els orígens d'ambdós.

La xarxa de camins altmedieval seguia bàsicament la xarxa romana, fet que ens mostra una continuïtat en l'ús d'aquestes vies. A més, en alguns casos, el lligam entre vies antigues i llocs medievals ens duu a pensar que el lloc triat pels pobles no fou causal [...]. Hom té la impressió que l'existència d'una xarxa d'antics camins degué tenir una gran importància a l'hora de decidir-se la ubicació dels nous poblaments medievals. (Bolós, 2015: 66).

La narrativa era una altra raó dels menhirs que mostra la profunda relació del gest de caminar amb els fonaments de la cultura humana. "Els pastors de Laconi, a Sardenya, denominen als menhirs perdas litteradas, és a dir, «pedres lletrades» o «pedres de lletres»". (Careri, 2013: 42). Amb això s'atorgava al menhir no sols la capacitat d'una geometrització de l'espai, sinó que sobre els menhirs es dibuixaven figures simbòliques i s'hi revelava la geografia i altres fets dels llocs; la pedra s'utilitzava per descriure el territori i no sols com a conjunt de senyals sobre el mateix. Ubicacions dels llocs, viatges, escenaris i llegendes hi eren representades, els menhirs funcionaven com un sistema d'orientació territorial als caminants viatgers, una guia esculpida en el paisatge que informava també de fets i celebracions rituals vinculades al fet errabund.

6.2. Habitar el món a través del Camí del Dret

El Camí del Dret era un espai d'habitatge i gairebé ara l'entendria com un recorregut nòmada, pressuposava un fet cíclic i un retorn diari, era conegut, repetitiu i amb una cartografia marcada. Sansot afirma que en la noció d'habitar els afores es converteix en un embolcall del nostre ser i del dins que som. Habitar un camí és tornar-nos a enllaçar amb els nostres orígens de la humanitat, amb el gest de recórrer l'espai, és una manera d'habitar sense deixar de fer l'activitat primera que ens va vincular, i encara ho fa, a l'estructura del món.

El fet d'habitar en el camí comportava viure-hi un ventall espaiós de moments, sensacions i emocions. Des dels moments distesos i plausibles a situacions d'obligació; entre els dos poden transcórrer narratives ben diferenciades. La manera com vivia Abel en els temps d'errar determina alguns d'aquests significats d'habitar, es fomentava l'especulació intel·lectual, l'exploració de la terra, l'aventura i el joc, s'assemblava a un temps de lleure que permetia construir-se un univers al voltant d'un mateix. El sol fet de caminar pot comportar ja el goig que Sansot descriu, el gust "d'una respiració lliure, una mirada no ofuscada per res, el sentiment d'estar a gust en el món, com si fos legítim treure d'ell un usdefruit". (Sansot, 2001: 36). En el ventall de situacions, hi ha moments molt plausibles i altres no tant. Tal és el fet natural. El nostre acte diari de caminar era obligatori per connectar la casa i l'escola, sense l'acció de caminar no hi havia la continuïtat de la vida; per tant, això operava en nosaltres a manera d'empeny per extreure les forces i ànsies, especialment en situacions climàtiques adverses, encara que només fos per un espai de 30 minuts. "Per partir, per caminar, cal ànsia, furor. No és una cosa que vingui de fora. No es tracta de partir com a una crida dels grans espais, una promesa de veritat o la temptació del tresor, sinó més aviat a aquesta ànsia interior". (Gros, 2015: 30).

El camí no només connectava els llocs, era el lloc. Així es va convertir en el nostre espai i territori del fet de caminar, on celebràvem cada dia el ritu del fet d'errar i on es desenvolupava una vida en petita comunitat, explorant i descobrint actituds lúdiques col·lectives. Es construïa pensament amb el nostre propi cos. Es perdia temps per guanyar espai. El camí educava en la lentitud, en l'evolució natural de l'esdevenir de les coses, en la pausada impregnació del paisatge en el cos i del temps en cada cosa. El camí descrivia una línia a l'espai i posava noms a cada part. Habitant en el camí, érem escultura i paisatge.

7. La construcció subjectiva

“Les qualitats i les virtuts que un reconeix en la naturalesa són les que la contemplació ha descobert i reconegut en ell. No són atributs de la naturalesa, sinó del subjecte contemplador”. (Marí, 2008: 152).

Al llarg dels segles XV, XVI i XVII es forja el concepte de paisatge i esdevé fonamental pel desenvolupament de la subjectivitat moderna. Això ens posa davant la premissa de com n'és de rellevant el factor subjectiu en el si del paisatge, de com sorgeix de la mirada de qui el contempla, i de com esdevé un mitjà de transmissió emocional.

Els paisatges es formen de manera reflexiva en la ment de les persones, com a resultat d'un procés intel·lectual i emocional, i són, per descomptat, una construcció intersubjectiva, que es desenvolupa històricament en un entramat d'interaccions i creacions culturals col·lectives. (Nogué, 2007, citat per Tafalla, 2015: 123, 124).

La consciència col·lectiva i individual és un dels nuclis del debat actual sobre el paisatge, es replanteja el quan i el com n'hem pres plena consciència i a quins estaments pertany la plena construcció cultural del paisatge. Jörg Zimmer fa èmfasi en el fet que la reflexió sobre l'experiència del paisatge, iniciada al principi de l'època moderna, ho fa des de la poesia i la pintura, i no des de la filosofia. Altres pensadors, com Claudio Minca, repensen continuadament sobre les condicions epistemològiques sobre les quals basar el paisatge avui, miren enrere, observen i es qüestionen: si acceptem les premisses de Gosgrove quan mantenia que el paisatge “és un concepte genuïnament modern que neix com a fruit de les epistemologies que han colonitzat el Renaixement (Gosgrove, 1984 citat per Minca, 2008: 213) i que es consolida com a concepte popular arran de l'entrada en els sabers acadèmics de la modernitat il·lustrada del segle XIX (Farinelli, 2003 citat per Minca, 2008: 213)”; i si la postmodernitat es replanteja el projecte modern perquè trenca les coordenades sobre les quals la modernitat s'ha establert com a projecte polític i intel·lectual, llavors com estudiar el paisatge avui? Minca es pregunta: què ha canviat? Perquè el paisatge està al cim del debat actual? I com n'hem de parlar? Com estructurar les bases del seu coneixement? En tot això, podem extreure'n que el paisatge se situa en una abstracció que pertany a la ment i al pensament i que l'home remou avui el coneixement paisatgístic.

El fet de caminar va crear paisatge de per si, d'una manera física i motriu, també emocional i subjectiva encara que potser soterrada en les individualitats de cadascú. Però l'ésser humà l'ha fet sorgir, ha situat el paisatge en l'intel·lecte i en els sabers. Ens preguntem constantment la relació amb el paisatge. La resposta de l'art és un espai de pensament experimental, amb la capacitat reflexiva i suggestiva que necessita avui la relectura del paisatge.

Diversos estudiosos del paisatge han recalcat el paper del subjecte en la concepció del paisatge, en la capacitat imaginativa per obrir espais de profunditat i relacions potents dels humans amb els seus llocs. Milani ho exposa així: “La constitució del paisatge natural en objecte estètic és obra de l'ésser humà i de la seva història. El què podem anomenar l'art del paisatge és un resultat humà, una imatge, un somni. És l'individu el que transforma el paisatge en una idea estètica” (Milani, 2008: 59,60). El debat del paisatge en la cultura contemporània, doncs, realça i revalora la mirada del subjecte. Les paraules de Marí afirmen que “si el paisatge existeix, és per tot allò que l'escriptor projecta sobre ell: sentiments, imatges, records, vivències. I no és una representació del paisatge, sinó el mitjà a través del qual l'escriptor expressa i mostra la seva pròpia presència imaginativa i formalitzadora”. (Marí, 2008: 152).

L'abstracció del paisatge succeeix en una interrelació des de l'interior a l'exterior. Milani ho descriu com un procés d'intercanvi, d'incorporacions entre interioritat i exterioritat, i raona sobre les interrelacions davant un paisatge. En l'obra literària o pictòrica pren relleu la realitat íntima del subjecte, la qual es projecta en la forma i matèria de l'objecte. “Apropar-se al subjecte paisatge significa, per tant, aferrar a través dels sentits el que la realitat ens desvetlla o revela mitjançant imatges de la cosa mateixa”. (Milani, 2008: 49). Tant és així el deliri de la imaginació i la capacitat d'obrir horitzons profunds i íntims:

Veurà amb els ulls una torre, un camp; escoltarà amb les orelles el so d'una campana; i, al mateix temps, amb la imaginació veurà una altra torre, un altre camp; sentirà un altre so. En aquest segon tipus d'objectes està tot el fet bell i plaent de les coses. Trista és aquella vida (i així és la vida quotidiana) que no hi veu, que no escolta, que no sent més que els objectes simples, només aquells dels quals els ulls, les orelles i els altres sentiments reben la sensació. (Leopardi, 1997: 277-278, citat per Milani, 2008: 62).

Altres autors, com Colafranceschi, des dels estudis i mirades interdisciplinàries al paisatge, introdueix el binomi matèria primera i mirada.

Òbviament, quant a porció d'espai obert que em circumda, el paisatge em necessita a mi per existir; el món és un gran pastís sense tallar i el paisatge és un tros del pastís; sense la bisecció i posterior síntesi que efectua la meua mirada, no hi ha paisatge. En tot cas, també és evident que, a més de necessitar-me a mi i la meua cultura, el paisatge necessita el territori que m'envolta. Què vol dir exactament això? En primer lloc, que cal la matèria primera que dóna contingut a les nostres mirades -arbres, camins, muntanyes, núvols, cases- (l'enteniment sense sensacions és com una closca buida); i, en segon lloc, que també es pressuposa una trucada. (Colafranceschi, 2010: 98).

Colafranceschi reafirma l'obvietat de la matèria primera: camins, muntanyes, núvols i cases, i la necessitat del subjecte per completar la percepció. Marí recalca que les coses externes no tenen consciència i insisteix en el fet que el sentiment del paisatge no està fonamentat objectivament en ell mateix, sinó que el paisatge habita en el reflex del sentiment, com un estat anímic.

7.1. L'experiència multisensorial, estar dins

La percepció subjectiva del paisatge i el procés d'intercanvi entre l'objecte i el subjecte condueix a la reflexió vers la funció dels diferents sentits en la percepció de l'entorn. Són interessants les aportacions de Marta Tafalla des dels estudis sobre paisatge i emoció, on raona sobre el fet que la tradició filosòfica occidental no ha valorat tots els sentits de la mateixa manera davant l'expressió del paisatge. Tafalla parla dels sentits, els revalorava i en reivindica la intervenció en la concepció del paisatge; analitza, des de la seva experiència personal d'anòsmia (absència d'olfacte), el què això representa en la construcció de l'entorn, i ens parla dels anomenats sentits menors, tot reivindicant-ne la valoració en l'apreciació i creació sensorial del paisatge.

L'olfacte sembla tenir influència en la memòria. El recorregut de la informació olfactiva passa pel sistema límbic, responsable de les emocions profundes, per anar després al neocòrtex, on es produeix el pensament conscient. Experimentem viatges emocionals en el temps amb l'olfacte, les olors ens transporten en el temps, a les emocions del passat. De l'olfacte, Tafalla també en recalca la capacitat de contribuir a la percepció de la temporalitat (els timescapes). Alguns esdeveniments que ocorren en els llocs canvien de manera cíclica, amb diferents ritmes; d'altres romanen més estables. L'olor pot subratllar especialment els canvis i els cicles d'un paisatge. Les estacions i els cicles són portadores d'olors; la pluja, per exemple, deixa l'olor de terra molla i l'olor fresca de l'herba. La primavera i l'estiu són portadors de fragàncies. La informació olfactiva sembla doncs aportar relleu al temps i als canvis. De tot això, Tafalla en valora els vincles que desencadenen en la història personal i de com ajuda a teixir un relat autobiogràfic.

Els humans situats en el paisatge, en són part d'ell. La mateixa posició dins del paisatge ja en marca fets perceptius, de tot això ens parla Tafalla com a reflexions per repensar i valorar el paisatge, des de la propiocepció (com a sentit de l'equilibri), a l'horitzó del tacte, la interocepció, la sensació de temperatura i el que es pot sentir a través de la pell, fins i tot el dolor intervé en l'exploració de l'entorn, també els llavis com a receptors del gust. Els sentits guarden interrelació i funcionen de manera interdependent entre ells. Sembla que a Occident, recalca Tafalla, procedim d'una tradició filosòfica i científica que no ha valorat d'igual manera tots els sentits:

Des del naixement de la filosofia a l'Antiga Grècia fa 2.500 anys, s'ha considerat que només la vista i l'oïda aporten informació objectiva de la realitat, una informació que permet comprendre racionalment el món i orientar-se en ell, i que per tant possibilita realitzar les accions bàsiques de la vida quotidiana, així com desenvolupar la ciència i la filosofia o crear obres d'art. (Tafalla, 2015: 121, 122).

Molts estudiosos podríem afegir al llistat dels que sumen la revaloració dels sentits. Allen Carlson va començar a qüestionar, als anys setanta del segle xx, el què denomina el model de paisatge. Carlson reivindica l'apreciació multisensorial i les qualitats sensorials percebudes amb la totalitat dels nostres sentits, i els creu necessaris per apreciar la riquesa i la complexitat de l'entorn. Però l'interès especial de Carlson, segons l'anàlisi de Tafalla, consisteix en la proposta de combinar la reflexió intel·lectual amb l'experiència que el cos acumula quan recorre un espai. Carlson no ho entén com un acostament irracional ni místic, sinó una defensa de l'experiència i dels sentits, una acceptació orgànica i complexa de nosaltres mateixos: "Com ens entenem a nosaltres mateixos es projecta també en com entenem els entorns que habitem". (Tafalla, 2015: 128). Més enllà del plaer biològic, es recalca l'intel·lectual, el plaer d'apreciar tals sensacions per si mateixes en la comprensió de la vàlua per la condició humana.

7.1.1. Les qualitats primàries i secundàries

La prioritat de la visió en la concepció del paisatge tenia també un altre fonament que Tafalla exposa en termes de qualitats primàries i secundàries, una distinció que ha estat fonamental en la història de la ciència i la filosofia.

Les qualitats primàries són més enllà de nosaltres, empíriques, indiscutibles i existeixen independentment de si nosaltres som o no, de si un subjecte les percep o no, ho serien les qualitats geomètriques, les mides i tot allò que pot tenir una expressió matemàtica. Les qualitats secundàries depenen del contacte de l'individu amb les coses, d'on en sorgeix, precisament, l'experiència i vivència de la qualitat, les que existeixen com a resultats de l'encontre entre subjecte i objecte: el vermell, per exemple, és vermell perquè pren contacte amb el sistema perceptiu del subjecte, els colors són la resposta del sistema nerviós a les ones de llum, les olors són olors perquè el subjecte les rep. Sembla que el gust, l'olfacte i el tacte regnen en la categoria de qualitats secundàries i han estat més apartades de la consideració constructiva del paisatge. Tafalla creu que el concepte de paisatge sorgit a Occident durant el Renaixement, ho va fer de manera íntimament lligada al sentit de la vista i a l'art de la pintura i, com a tals, com una simple imatge.

7.2. La distància, estar fora

La captació multisensorial del paisatge, tal com hem vist, necessita que el nostre cos hi entri en contacte, que estigui dins. És una proximitat física la que ens fa percebre a través del gust, el tacte o l'olfacte. Les apreciacions i captacions del paisatge però són insondables. La distància també fa paisatge. La constitució o captació d'un paisatge pot sorgir d'una separació entre un territori i el subjecte que el contempla, interpreta o recorda. La distància física es pot convertir en intel·lectual i remarcar un altre procés de captació o creació. D'altra banda, la distància entesa com una perspectiva exterior i, per tant distant en sentit literal, podria acostar-se a una captació amb imputs absoluts? Però és possible el pensament absolut avui? Què li aportaria al debat del paisatge?

7.2.1. Repensar l'absolut amb Meillassoux

Les premisses del correlacionisme, des de Kant, han establert una necessitat correlacional amb tot, expressa Quentin Meillassoux; el plantejament de base sempre recau en trobar el just correlat, la relació amb les coses, com si no poguéssim establir relació amb l'absolut. La distinció entre la recepció empírica i la constitució transcendental és, segons Meillassoux, el marc obligat de tot pensament modern. Però Meillassoux representa un sotrac en el pensament actual “autoritza novament a què el destí del pensament sigui l'absolut, i no els fragments i relacions parcials en els quals ens complaem”, ens recalca Alain Baidou en el prefaci de l'assaig *Después de la finitud* (Meillassoux, 2018: 17). Meillassoux reprèn el problema que va donar moviment a la filosofia crítica de Kant, i rehabilitant la teoria de les qualitats primàries i secundàries, ja trobada en Lojke i Descartes, reprèn i retroba el pensament de l'absolut, o dit d'altra manera, una nova relació davant l'absolut i diu: “Sí, hi ha una necessitat lògica absoluta. Sí, hi ha contingència radical. Sí, podem pensar el què és, i aquest pensament no és per res dependent d'un suposat subjecte constituent”. (Meillassoux, 2018: 17).

Sense eludir la lògica correlacional, Meillassoux posa davant de la filosofia correlacional el problema de l'ancestralitat com un qüestionament davant el cercle correlacional, com un problema que fa trontollar decisions inqüestionables i, per tant, sobre el qual repensar l'absolut, sinó en quines condicions un enunciat ancestral conserva el seu sentit?:

L'arxifòssil ens convida a *seguir la pista* del pensament, convidant-nos a descobrir el "passatge secret" que el pensament va prendre per tenir èxit en allò que la filosofia moderna ens ensenya des de fa dos segles com l'impossible mateix: *sortir d'un mateix*, apoderar-se de l'en-si, conèixer el què és, independentment que nosaltres siguem o no. (Meillassoux, 2018: 50,51).

Hi ha fils conceptuals que uneixen aquesta represa de l'absolut amb maneres actuals de visualitzar el món. Diverses tècniques i recursos actuals permeten analitzar el paisatge des de mesures i escales no humanes. Podem mirar, a vol d'ocell, la realitat d'un paisatge, reprendre la visió des d'anys anteriors i veure'n l'evolució en el temps. Els ortomapes de l'Institut Cartogràfic de Catalunya permeten visualitzar vistes de paisatges des d'anys anteriors. El record i la memòria deixen empremtes altament abstractes o personalitzades; l'ortomapa, en canvi, desvetlla una realitat que ens permet legitimar enunciats. Podem establir relació amb el que Meillassoux tracta al parlar de l'ancestralitat, o, el més enllà del plantejament: "Com pensar la capacitat de les ciències experimentals per produir un coneixement ancestral? (Meillassoux, 2018: 49) i què és el que permet descriure un món que l'humà ja va abandonar? Un món que ja no és correlacional? Com discorre sobre un passat que l'ésser humà ja ha abandonat sinó des d'una relació amb l'absolut? Algunes observacions dels ortomapes revelen l'evolució d'un paisatge en el temps; a vol d'ocell revelen la distribució de les parcel·les al voltant de l'indret del Camí del Dret, per exemple, les quals, amb el temps, han anat unint-se. L'orientació d'un terreny en les coordenades nord/sud segurament manifestarà discrepàncies amb la posició del mateix terreny en la nostra imaginació; la relació de les distàncies veritables, també. Es tracta que, de ben segur, això remourà les estructures de l'experiència subjectiva des d'una consciència renovada.

Una altra realitat que podem observar a vol d'ocell és l'estructura de clústers i la nostra posició en aquests. Careri explica que l'espai es ramifica a determinades escales formant clústers d'espais plens i buits, estructures d'espais ordenats i no ordenats. Els espais ordenats formen els plens i els espais sense ordenar, marges i altres espais indecisos, formen el buit. El buit sempre es ramifica a determinades escales. La matèria es concentra i s'organitza formant estructures que són el resultat d'un procés evolutiu i que respon a la geometria fractal perquè tant els plens com els buits es van distribuint de forma irregular però presentant certa autosimilitud. Tots els territoris mostren la seva forma fractal a diferent escala, però podem afirmar que, a partir de determinada escala, sempre es manifesta l'estructura de clústers. La consciència del sistema discontinu, del fet estructurat i no estructurat representa pel subjecte que viu en el paisatge una dimensió de posició i una reflexió entre l'absolut i la subjectivitat.

L'observació del més enllà, d'aquestes captacions des de fora del paisatge no estarà exempt d'apreciacions subjectives o retorns en la subjectivitat. Des de l'art en prenem consciència i dimensió contribuint a la fenomenologia de la imaginació. L'orientació real d'un camí des de les coordenades geogràfiques i la posició real en el món serà en termes absoluts o, almenys des d'una convenció humana, indiscutible més enllà de si nosaltres som o no; la nostra imatge

mental, però, pot tenir esquemes recurrents, imaginacions i representacions amb estructures íntimes que han operat en nosaltres, representat fins i tot una vivència diària, que ens ha permès viure l'existència des de la poètica del nostre espai. Els ortomapes permeten veure l'evolució del terreny en vista aèria, i donar una visió diferent del nostre record. Desfaria això la poètica del record? No, al contrari, la faria més conscient i rellevant, significativa pel seu propi desacord amb la realitat. Són interessants les paraules d'Àlex Nogué en els debats del paisatge a la cultura contemporània:

La transformació de paisatge contemporani i dels mecanismes per percebre'l és de tan altíssima intensitat que, en realitat, ens ha projectat cap a un paisatge nou (Rozenblat, 2000) [...]. Un paisatge que mira en lloc de ser mirat, a través de tots els múltiples i profusos sistemes visuals de vigilància terrestre i espacial, on difícilment són imaginables mètodes de creació tan ingenus com la visita, la deambulació i la deriva [...]. Un paisatge de paisatges construït d'acord amb superposicions sincròniques de xarxes de comunicació telemàtica diversa i simultània de desplaçaments creuats, d'omnipresència real del subjecte. Un paisatge d'imatges la simulació virtual del qual no és més que un sistema de representació. Quina és, llavors, la resposta de l'art contemporani? [...]. I seguim inventant el paisatge, una invenció que actualment, com al llarg de tota la història de l'art, no es pot obtenir exclusivament de les arts, ni només amb les arts, i que requereix la intervenció de l'art en els mateixos processos d'investigació i transformació. (Nogué, 2008: 165,166).

Podem subvertir l'absolut del paisatge, retornar-lo a la nostra subjectivitat enriquint la consciència i la contemplació? Quina repercussió tindria en la construcció del relat personal i col·lectiu? El que està en joc és la magnitud de la relació amb el nostre entorn i, en el cas de la nostra investigació, amb l'objecte empíric, sortir del jo per tornar-hi millor, de manera més enriquida, per donar relleu a l'abstracció subjectiva.

7.3. La contemplació en la construcció del relat personal i col·lectiu

La contemplació integra el tot en un conjunt harmoniós i significatiu, allò que sentim i allò que sabem, i activa el relat personal. Com a immersió en l'objecte, la contemplació sap sostenir tot allò que ha de revertir en el nostre intel·lecte. Contemplar és un mirar amb profunda atenció, és interrogar, de manera distesa i relaxada, és el que roman en nosaltres com a individu i és el què ens pertany. La contemplació esdevé admiració i presa de consciència vers la dimensió de cada cosa, i la integració del tot en nosaltres. La contemplació ens dona, doncs, l'aprehensió del lloc i, amb ella, la transposició imaginativa i l'exercici de la intersubjectivitat. És un plaer de categoria intel·lectual, un procés intern que integra les dimensions percebudes, una experiència multidimensional amb components estètics, emocionals i de raonament. Des de l'art, la contemplació esdevé una eina i un procés que ens fa aproximar i girar vers l'objecte empíric d'investigació a la cerca de múltiples dimensions que seran, cap i a la fi, investigació de nosaltres mateixos per a ser projectada i rellegida pels altres.

La contemplació pren consciència entre els fenòmens globals i l'experiència individual en un procés lent i polièdric.

8. Les geografies emocionals

“És a la regió de la intimitat, a la regió on el pes psíquic domina, a la que consagrem les nostres investigacions” (Bachelard, 2000: 34).

El paisatge habitat esdevé un espai inesborrable, motiu de record i emoció. Els llocs viscuts han creat en nosaltres un embolcall. La fenomenologia de la imaginació sap del fet inesborrable dels espais viscuts. Bachelard en menciona el fet emocional i apunta que l'ésser no els vol esborrar doncs sap per instint que són constitutius; així mateix, dignifica el pla del somieig en la memòria vers la infància. “És en el pla del somieig, i no en el pla dels fets, on la infància segueix en nosaltres viva i poèticament útil. Per aquesta infància permanent conservem la poesia del passat” (Bachelard, 2000: 37). Repensar i reviure el paisatge, des de l'acció de caminar, ens acostava a la fenomenologia del record i al debat de les geografies emocionals, és un viatge i un enllaç entre l'arrelament al lloc i la regió de la intimitat.

Diversos autors han estudiat el ressorgiment de les geografies emocionals, els seus estudis traspuen alguns dels vectors que el pensament contemporani pren vers el paisatge, es revalora la subjectivitat i la indagació al voltant de l'emoció i les relacions del subjecte amb el món. Nogué destaca la centralitat de les geografies emocionals i els paisatges afectius com una exploració a fons vers les interaccions emocionals de la gent amb els llocs i reconeix que “Les topografies de la vida quotidiana estan massa impregnades d'emoció i sentiment i que els nostres tractats de geografia no deixen de ser, en realitat, psicogeografies personals i socials”. (Nogué, 2015: 141). És interessant l'origen de la paraula emoció on Nogué recorda l'estreta relació amb el fet de recórrer l'espai:

La paraula emoció deriva del verb llatí *emovere*, compost per les arrels *e*, de ‘fora’, i *movere*, de ‘moure, traslladar’. Etimològicament, per tant, el significat d'emoció està estretament unit al de paraules com *trasllat*, *viatge*, *transferència* d'un lloc a un altre. Les geografies emocionals, per tant, no fan res més que tancar un cercle que havia quedat obert. (Nogué, 2015: 145,146).

Toni Luna i Isabel Valverde reflexionen sobre el paisatge des de diferents disciplines però prenent les emocions com a fil conductor, i conclouen que les emocions funcionen com una veritable guia per moure's en la comprensió dels paisatges i dels llocs.

El lloc proporciona el mitjà principal a través del qual donem sentit al món i mitjançant el qual vam actuar al món. Els éssers humans creem llocs en l'espai, els vivim i els imbuïm de significació. Ens arrellem a ells i ens sentim part d'aquests. Els llocs, a qualsevol escala, són essencials per a la nostra estabilitat emocional perquè actuen com un vincle, com un punt de contacte i interacció entre els fenòmens globals i l'experiència individual. L'espai geogràfic és, en essència, un espai existencial, una immensa i atapeïda xarxa de llocs viscuts, tots ells diferents. (Nogué, 2015: 142, 143).

8.1. Els mapes i els records dels caminants

La dimensió emocional i psíquica del lloc geogràfic que ens ocupa en la present investigació està ben estretament lligada a l'acció de caminar i al record embolcallat del paisatge produït pel lent moviment del caminant. El record que els diferents caminants guardaven del recorregut del Camí del Dret queda palès en un qüestionari amb escrits i dibuixos de mapes. Aquesta va ser una de les accions que es varen dur a terme entre els treballs de camp durant l'estada al Mas el Grau, a Prats de Lluçanès. Els resultats figuren en l'obra artística de la present tesina.

L'experiència del paisatge a través de la mobilitat i el desplaçament a peu condueix a percepcions d'immersió des de l'escala humana del subjecte. En el record i en els mapes hi ha el contacte proper i la sensació dels sentits, la lentitud i l'observació. Les vistes de lluny semblaven immòbils o transcorrien lentament mentre anaven infiltrant-se en el nostre ser. El record del paisatge des del desplaçament remet a múltiples enquadraments superposats i que configuren, en el tot i en el si del record, la tonalitat conjunta del lloc, l'*stimmung* del paisatge. L'*stimmung* és un mot emprat per Capdevila com un estat interior del subjecte amb relació als llocs viscuts, un concepte d'origen alemany, de difícil traducció, traslladat de la música i que esdevé tant un fenomen físic com un estat interior. El concepte cerca una relació entre la consonància d'una representació i un estat d'ànim (també s'ha aplicat a la teoria cinematogràfica i denota tant l'expressivitat d'una pel·lícula com la resposta afectiva de l'espectador).

La pràctica d'elaborar mapes psicogeogràfics guarda antecedents que ja valoraven la descripció emotiva dels llocs, Tant Àlex Nogué com també Francesco Careri ho recorden des dels estudis del fet de caminar i des de les geografies emocionals:

Els situacionistes dels anys 50 van proposar el terme 'deriva' per expressar la vivència del paisatge urbà sota el concepte de psicogeografia, una forma alternativa d'entendre l'efecte del medi geogràfic sobre el comportament afectiu dels individus. La psicogeografia explora el coneixement de les unitats ambientals, dels seus components, de la seva localització espacial i, en definitiva, la identificació de l'individu amb la seva ciutat. Les distàncies entre dos llocs diferents en un mateix ciutat no guarden relació amb la distància proporcional d'un pla fet a escala geomètrica, sinó amb la distància entre dos pols emotius. Així doncs, els mapes situacionistes, aliens a les fronteres administratives que homogeneïtzen l'espai, descriuen la dimensió emocional d'aquesta. Les relacions entre els llocs són aleatòries i emocionals. (Nogué, 2008: 161).

Joan Nogué, en els estudis sobre paisatge i emoció, recalca la cartografia emotiva que subjau sota el dibuix dels mapes, apunta que són dibuixos que semblen immòbils però que viatgen amb nosaltres. Els dibuixos i les distàncies es recolzen sobre una base autobiogràfica i no topogràfica, esdevenint una xarxa de nusos que estructurin la memòria individual i col·lectiva. Així Nogué recorda també la raó dels situacionistes, pels quals les distàncies entre els llocs no responien a una exactitud topològica o geomètrica, sinó afectiva i emotiva, i descriuen la dimensió emocional de l'espai geogràfic. Nogué considera que la raó geomètrica és essencial per sobreviure; però l'altre, l'emotiva, ho és per viure. Sigui com sigui hi reconeix una nova cartografia que posa en qüestionament les bases d'una cartografia d'ordre només visual.

Els mapes psicogeogràfics dels caminants manifesten força records comuns, punts de connexió, i parts descrites amb certa unanimitat. Les escales per compensar les diferències de relleu són recordades per tots amb especial afecte. Els elements naturals, com ara la roca a la Roca del

Vi, és un dels altres elements que despunta en un record comú. L'observació d'altres elements canvians, com ara els núvols o certs animallets esporàdics, és recordada com a motor de l'acció (si havia de ploure, havíem de córrer per arribar, o bé quan havia de ploure sortien uns cucs). La dimensió social de grup és significativa, fins al punt que cap dels caminants recorda haver fet sol el camí (Jo, en canvi, sí que recordo haver-lo recorregut sola força vegades). Tots i cadascun dels caminants manifesten vincles emotius en el fet compartit i col·lectiu de la marxa.

8.1.1. El tercer paisatge i l'observació de la matèria

L'indret del Camí del Dret sempre havia tingut petites illes de tercer paisatge, els marges dels camps operaven a manera de corredor biològic, els voltants del Pla del Ginebrà i la Roca del Vi eren veritables illes biològiques. Al llarg del camí convivien espais d'ordenació amb espais indecisos no ordenats o llocs de transició. El record de la convivència amb el tercer paisatge es deixa entreveure en els mapes psicogeogràfics, els caminants parlen de la vegetació canviant segons les estacions i de les flors en els marges dels camps, recordàvem doncs la dinàmica i poderosa diversitat botànica de vida breu. Érem observadors de les invencions actives de la natura en els fragments de tercer paisatge, on aquesta assajava la seva intel·ligència.

El nostre imaginari del record ha subratllat la matèria, allò que creava el paisatge, allò que remet al contacte del caminant amb la terra: roca, vegetació, terra marró, insectes, flors. Sense discutir ni enlairar ni qüestionar la bellesa, la matèria s'acceptava amb naturalitat:

...la composició i articulació d'un art del paisatge es revelen fins i tot en la matèria (terra, roca, sorra ...). No hi ha, com en l'art en sentit estricte o en l'artesanat precisos, materials rics o pobres. L'espendor de la sorra o de la pedra pot superar el d'una veta d'or. Els materials són l'aspecte exterior i sensible dels elements físics. L'observador dirigeix i recrea les directrius estètiques que en ells existeixen. (Milani, 2008: 54, 55).

Els caminants parlen de la matèria, no talment del record de la bellesa en la matèria, perquè entrava en una regió de suposició o per cadascú podia ser bell quelcom diferent, tot plegat recorda una mica les observacions de Marina Espasa traduint el text de Thoreau en Caminar: “un text que clama pel retorn a l'estat salvatge i que venera els aiguamolls pantanosos per sobre d'un jardí harmoniós i considerava que l'humus putrefacte és millor que el fruit de la mongetera ...” (Thoreau, 2017: 17).

8.1.6. El lloc és l'experiència

Les diferents vivències al llarg de la vida dels caminants i els temps transcorregut bé haurien pogut esborrar aquell moment. Però el record és viu i potent en tots els caminants en més o menys grau depenent del ritme de repetició. Nogué valora les causes de l'arrelament en termes d'experiència i de fets succeïts, més que no pas la localització en si. El que produeix l'arrelament és la vivència en el lloc perquè el lloc és la vivència. Una perspectiva que, com comenta Nogué, “connecta en bona part amb les propostes plantejades per autors com David Kolb (2008), qui proposa entendre els llocs com places-where-we-do-something, més que com a places-where-something-is” (Nogué, 2015: 143). Altres autors, com el geògraf canadenc Edward Relph afirmava aquest fet exposant que les localitzacions romanen, però els llocs canvien. En això es planteja el sentit de lloc i se'l relaciona, no tant amb relacions prolongades i estables, sinó amb la intensitat de les experiències viscudes.

El retorn als llocs o el record de les experiències viscudes ha despertat sempre debat i arguments, tal és la necessitat de l'individu de rendir el record. Els estudiosos del paisatge s'han fixat en algunes obres cinematogràfiques que expressen el retrobament al cap dels anys, el si de les geografies emocionals, i desperten significats nous en un temps present. Pol Capdevila analitza la juxtaposició de temporalitats a través de l'obra *El cielo gira* de Mercedes Álvarez en retornar, al cap del temps, a Aldeaseñor on: “el temps passat i el present sobrepassen l'esfera de la subjectivitat i adquireixen una dimensió d'intersubjectivitat a la impressió que transmet el paisatge”. (Capdevila, 2015: 154). Nogué fa referència al film *27 Years Later*, de James Benning, on s'explora amb poesia el sentit de lloc com a pura experiència viscuda.

8.1.8. Els fets aparentment infraordinaris

L'obra de Geroges Perec és, per la present investigació, i en aquest punt, doblement significativa, d'una banda valora els fets quotidians aparentment infraordinaris i, d'altra banda, pren la constant fonamental de tractar la relació dels éssers humans amb els espais, fent que aquesta espacialitat sigui visible i sensible. Perec ho fa des de la vida quotidiana i des de la construcció de la identitat individual, com també de la memòria. Perec posa clars exemples de com la descripció d'un lloc adquireix significats en termes analítics i cognitius.

“L'espai”, deia Perec, es fon igual que la sorra s'escapa entre els dits. El temps se l'emporta i només deixa trossos sense forma [...]. Escriure és tractar meticulosament de retenir alguna cosa, fer que quelcom de tot això sobrevisqui: arrancar alguns trossos precisos al buit que es forma, deixar, en alguna part, un solc, una empremta, una marca o un parell de signes. (extret d'*Espèces d'espaces*). (Perec, 2008: 11, 12).

Perec emprava una metodologia que consistia a desplegar una descripció meticulosa que atrapava les característiques de cada espai, les formes d'utilitzar-lo, però també la interacció creadora entre l'individu i els seus espais en l'àmbit de la vida diària. En el llibre *Lo infraordinario*, Perec descriu la rue Vilin, no per causalitat, sinó que aquest va ser el carrer on va passar la primera part de la seva infància, l'últim carrer que habitaren els seus pares.

8.2. La instrumentalització de la naturalesa

L'ús pràctic de la naturalesa és la seva instrumentalització. Els camins són a raó de les pràctiques dutes a terme pels humans en els llocs. El Camí del Dret es mantenia per un ús diari. El seu ús era la seva raó d'existir. El fet instrumental del paisatge en marca tota mena d'apreciacions subjectives, però ens aferra a la realitat de la vida, en una dimensió que es troba entre l'ètica i l'estètica. S'estableix una relació d'ús, operativa, objectiva amb els habitants dels llocs, és un punt de trobada que en marca també l'interès científic:

En el paisatge es troben entrelaçats amb força naturalesa i cultura, però també les dimensions ètiques d'un ús pràctic de la naturalesa i les pròpies d'una experiència i configuració estètiques [...]. En aquest sentit, el paisatge, objectivament i per aquestes característiques intrínseques, és un interessant punt de trobada entre ètica i estètica”. (Nogué, 2008: 20,21).

En l'art, l'ésser humà pot crear un regne autònom d'idees estètiques, perquè l'art és un producte totalment seu. Però el paisatge _ encara que sigui parcialment treballat per ell i aquest creï autèntics paisatges culturals _ sempre implica, almenys, un moment que es sostreu a la disponibilitat de l'ésser humà. (Zimmer, 2008: 29,30).

La nostra relació amb la natura, en el dia a dia, té bona part d'instrumental. La distribució dels espais d'ordenació i no ordenació, així com l'evolució, respon a les pràctiques humanes. Gilles Clement, en el seu manifest del tercer paisatge, recorda aquesta interrelació com una idea subjacent en tot i de forma explícita en molts moments: "L'evolució territorial del tercer paisatge coincideix amb l'evolució en l'ordenació del territori" (Clements, 2007: 37). També altres teòrics com Minca en fan esment:

El paisatge, tant en la seva representació com en la seva constitució es regeix per una determinada estructura espaciotemporal; una estructura sobre la qual convergeixen, per exemple, les idees d'ordre i desordre expressades per un determinat grup social en un determinat moment històric, però també el bagatge de valors assignats a aquest ordre i desordre (Turri, 1998). Recordant una metàfora sovint utilitzada, l'ordre expressa una presumpta i hipotètica harmonia del món; el desordre expressa la por, però també el desig, la transgressió sensual d'aquell mateix ordre. I el paisatge, en la forma que nosaltres el coneixem, no pot prescindir d'aquests dos terrenys de la política, de la moral i de l'ètica. (Minca, 2008: 223).

8.3. La memòria humana vers els llocs i la realitat de l'estat-nació

Des de l'art incidim en la gairebé comesa humana de no oblidar els espais viscuts, explorant respostes i maneres de cridar al record i la identitat des de la reflexió i suggestió i, en especial, en la capacitat d'establir ponts entre disciplines o pensament fora d'elles: la història, la geografia, l'antropologia, la filosofia... Des de l'art podem aproximar-nos a la cerca d'un aprofundiment de la nostra existència des de les ressonàncies de la vida a través dels espais viscuts. El fil tan prim existent entre els espais de reflexió o els espais de banalització actuals porta a diferents estudiosos del paisatge a fer-ne esment. Raffaele Milani i Claudio Minca adverteixen, cadascú a la seva manera, del perill imminent i grandíssim de la pèrdua de la memòria dels llocs arran de la seva heterogeneïtat en el si del regne postmodern. Milani focalitza els riscos del kitsh i la banalització:

Una estètica del paisatge no emana d'un sentiment vinculat al consumisme de la bellesa instaurada pels mitjans de comunicació. Quan això es produeix, com realment ha passat a la real percepció col·lectiva, s'inicia el desastre de la banalitat i del kitsh generalitzat. (Milani, 2008: 54).

Minca apunta a la banalització produïda de vegades per ús malentès de la reproductivitat al servei de l'estat-nació. La reproductivitat, en aquest sentit, sol tractar el paisatge com una cosa, com una col·lecció vàlida per a diverses i variades ocasions, malgrat que se les intenta dotar de significat i sentit de pertinença emocional. El subjecte és tractat com a turista o consumidor passiu de les imatges.

La contradicció evident que aquesta espúria dimensió presenta no li impedeix, no obstant això, funcionar o aparèixer com a òbvia, o ser legitimada per la narrativa oficial de l'estat, o fins i tot per la lògica de mercat que intenta vincular significats, productes i experiències a uns determinats paisatges, ara ja transformats en icones, en simples fetitxes. (Minca, 2008.: 219).

9. La repetició com a categoria del pensament

“La repetició com a conducta i com a punt de vista concerneix a una singularitat no intercanviable, insubstituïble”. (Deleuze, 2017: 21).

Els humans vivim submergits en la repetició. L'existència repeteix accions en un constant ritme entre l'hàbit i els cicles naturals. I la repetició opera en nosaltres, es desplega en infinitud de matisos i variants, incrustant-se en la memòria. Es tracta de connectar la repetició amb dos nuclis de reflexió pel que fa a la present investigació: d'una banda, la repetició de la vida per si mateixa, en el fet vivencial dels recorreguts repetitius pel Camí del Dret i, per l'altra, conceptualitzar l'exploració de la representació del paisatge en les múltiples i repetides percepcions dipositades en la memòria. Ambdues prenen una interrelació. Es cerca l'exploració de la representació des de la repetició o gairebé la representació de la repetició a través del paisatge.

Kierkegaard, Nietzsche i Deleuze han pensat la repetició des de posicions i angles complementaris. Deleuze transforma el pensament sobre la repetició i el condueix a un pla complex, superior i positiu; remet a Kierkegaard, Nietzsche i Péguy com els pensadors que fonamenten la repetició com a potència del llenguatge i del pensament, categoria fonamental de la filosofia del pervenir. Kierkegaard concep un sentit de repetició experimental i terrenal, explorat en la seva vida, pres fins i tot al peu de la lletra, fa de la repetició una tasca de llibertat, atorgant-li un lloc entre l'hàbit i la memòria. En Nietzsche, tot és més complex, la repetició està embolcallada d'un fet místic i de pensament sobre la pèrdua i la salvació, és l'objecte volgut però també el perill, la cosa que encadena però salva, mata però cura. Deleuze també reprèn a Leibniz i Hegel pel que fa a la trobada de l'infinit en un punt àlgid del pensament de la repetició.

Kierkegaard explora sobre la possibilitat de la repetició i del seu veritable significat desplegant el pensament en estreta unió amb les seves experiències vitals; apunta a la maduresa de trobar en la repetició el sentit de transcórrer de la vida mateixa com a fet intrínsec i necessari per arribar a objectius, saber gaudir de la repetició, i acceptar-la amb naturalitat. La maduresa sent gust i entusiasme per la repetició, diu Kierkegaard, tot reclamant la constància i el fet sostingut i uniforme d'hàbits i costums, l'efecte positiu de la monotonia, però al mateix temps el coratge que necessita tota repetició. El sentit vivencial de la repetició en Kierkegaard el porta als principis grecs “perquè la repetició ve a expressar d'una manera decisiva el què la reminiscència representava pels grecs. De la mateixa manera que aquests ensenyaven que tot coneixement era una reminiscència, així ensenyarà també la nova filosofia que tota la vida és una repetició”. (Kierkegaard, 1997: 4). Així, doncs, per Kierkegaard “La repetició és la realitat i la serietat de l'existència”. (Kierkegaard, 1997: 5).

La repetició en l'existència porta a Kierkegaard a experimentar sobre l'exactitud real d'aquesta per concloure que la repetició exacta no és possible. Una de les experiències que duu a terme és la repetició d'un viatge a Berlín seguint els mateixos llocs on havia estat. La repetició no es produeix perquè les coses en el viatge esdevenen diferents; malgrat això, recalca la teoria positiva vers els efectes de la repetició:

Tot i que ja m'havia plenament convençut que no es dóna cap repetició, no per això deixava de constatar de manera evident que la constància uniforme dels mateixos hàbits i costums, així com la inacció i embotiment de les nostres facultats d'observació poden crear en la nostra vida una monotonia que produeix un efecte més enervant que les més extravagants diversions, monotonia que d'altra banda es va imposant cada dia més en la nostra vida, exercint sobre ella l'opressió i l'encadenament peculiars de les fórmules màgiques dels exorcismes. (Kierkegaard, 1997: 36).

L'exploració de la repetició en Kierkegaard no està exempta d'un sentit ple i espiritual que empara les vivències, i fa despuntar el concepte d'eternitat: els humans errem moltes vegades pel fet de creure que ja hem aconseguit un fi quan encara no hem recorregut a la repetició. “En l'ordre de les coses profundes que estem parlant, només és possible la repetició espiritual, tot i que aquesta mai podrà arribar a ser tan perfecta en el temps com ho serà en l'eternitat, que és cabalment l'autèntica repetició”. (Kierkegaard, 1997: 63). Així, doncs, Kierkegaard aporta una visió tangible de la repetició, però introdueix el sentit de la diferència i l'etern com quelcom implicat en la repetició, aspectes que prendran forma profunda en el discurs de Deleuze.

Sansot fa referència també a l'acceptació de la repetició dins la veritable qualitat de l'avorriment que no és el no voler fer res, sinó, “l'acceptació i el gust per allò que es repeteix fins a la insignificança” (Sansot, 2001: 14). “Actes tan normals com caminar, córrer, tocar, riure, veure o escoltar no són evidents. Només adquireixen forma després d'exercicis repetits, l'existència dels quals se'ns escapa perquè, en general, són inconscients”. (Sansot, 2001: 31).

Deleuze teoritza la repetició en un marc abstracte però extrapolable a l'exploració de la representació, la qual es projectarà en el fet de caminar de manera repetitiva pel mateix trajecte, i l'efecte que en produeix en la percepció del paisatge. La repetició no és el mateix que la generalitat, Deleuze en fa una diferenciació. La generalitat, segons Deleuze, presenta “l'ordre qualitatiu de les semblances i l'ordre quantitatiu de les equivalències. Els cicles i les igualtats són els seus símbols. [...] La repetició és comportar-se, però respecte d'alguna cosa única o singular, que no té semblança o equivalent”(Deleuze, 1997: 21). La generalitat com a generalitat del particular s'oposa a la repetició com a universalitat de la cosa singular. La generalitat designa, segons Deleuze, una potència lògica del concepte; la repetició testimonia la seva impotència o límit real. La generalitat pertany a l'ordre de les lleis, una llei que determina la semblança entre les coses, mentre que la repetició, si és possible, pertany més al regne del miracle que de la llei. Si aquesta repetició existeix, insisteix Deleuze, doncs també repensa la impossibilitat real de la repetició, expressa una singularitat contra el fet general, una transgressió, una excepció que “manifesta sempre una singularitat contra les particularitats sotmeses a la llei, un universal contra les generalitats que fan llei” (Deleuze, 1997: 27). Podríem afegir que la generalitat suposa una repetició hipotètica sota les mateixes circumstàncies, però allò que val en la repetició per dret “és «n» vegades com a potència d'una sola vegada, sense que sigui necessari passar per una segona o una tercera vegada”. (Deleuze, 1997:24). En essència, la repetició remet a una potència singular de diferent naturalesa que la generalitat, però hi ha un pas d'un ordre a l'altre per poder-se mostrar. La repetició actua com una base oculta sobre la qual es construeix la generalitat. La repetició és, en essència, simbòlica, espiritual, intersubjectiva.

9.1. La causa actuant

En el si del discurs de Deleuze i per la investigació que ens ocupa, és interessant subratllar els dos tipus de repetició que són el substrat de l'estructura del seu pensament. Les dues repeticions són interdependents l'una de l'altre perquè una és la profunditat de l'altra, les dues s'encadenen, ja que la primera desenvolupa les seves conseqüències en la segona. Una repetició és diferència entre objectes representats sota el mateix concepte; és repetició del mateix explicat per la identitat del concepte o de la representació, és estàtica, horitzontal, està desenvolupada i explicada, és commensurable, material i inanimada, és l'exactitud, és repetició en l'efecte i és la que resulta de l'obra. L'altra repetició és la diferència interior a la idea, la causa actuant, l'argument, la que es desplega del moviment creador, és dinàmica, vertical, ha de ser interpretada, és evolutiva, encarna la diferència, és l'evolució del gest, és repetició en la causa, és espiritual, està embolicada i ha de ser explicada, té com a criteri l'autenticitat, és l'esperit, és la que entrona l'essència de la diferència. És interessant també la metàfora que Deleuze estableix entre la repetició i la disfressa.

La repetició és, en veritat, el què es disfressa a mesura que es construeix, el què no es construeix més que disfressant-se [...]. Per consegüent, no hi ha res repetit que pugui ser aïllat o abstret de la repetició en la qual es forma, i també s'oculta. No hi ha repetició pura que pugui ser abstreta o inferida de la disfressa en si [...]. Gràcies a la disfressa i a l'ordre del símbol, la diferència està compresa en la repetició [...]. El verdader subjecte de la repetició és la màscara. Perquè la repetició difereix per naturalesa de la representació, el què es repeteix no pot ser representat, sinó que ha de ser significat, emmascarat pel que significa, emmascarant, al mateix temps, el què significa (Deleuze, 2017: 44, 45).

La noció de subjecte repetidor, com a forma pronominal de la repetició, també està relacionada amb la causa actuant, podem parlar de repetició “quan ens trobem davant d'elements idèntics que tenen absolutament el mateix concepte. Però entre aquests elements discrets, entre aquests objectes repetits, hem de distingir un subjecte secret que es repeteix a través d'ells, verdader subjecte de la repetició” (Deleuze, 2017: 53).

9.2. L'encarnació de la diferència

Diferència i repetició s'encaren però al mateix temps van entrelaçades en la teoria deleuziana. La diferència habita la repetició, diu Deleuze. L'hàbit va unit a la repetició, però li sostreu alguna cosa nova: la diferència. Pensar la diferència en la repetició és parlar del subjecte que contempla la repetició, de l'acció repetida, de l'hàbit, de l'excepció, de l'oposició i de la imaginació, però especialment de com les repeticions físiques o mecàniques troben la raó en estructures d'un sentit repetitiu, més ocult, i en el qual es disfressa. La diferència és un concepte reflexiu, recorda Deleuze sovint, que troba una manifestació efectivament real en la mida que designa ruptures de continuïtat en sèries de similituds. La diferència i la repetició encaren un pensament que subjau en la representació del paisatge des del recorregut repetitiu.

Els dos tipus de repetició comentats anteriorment, la material i l'espiritual, guarden una relació “diferent” amb la diferència. En la repetició material, com a manifestació d'instantos o moments successius concrets, els elements o instantos es mostren en un present vivent; en la repetició espiritual, s'inclou la diferència en el seu “Tot”.

9.2.1. L'oposició i els contraris

La diferència més gran és l'oposició, Deleuze remet a Aristòtil en aquest concepte introduint els contraris i la diferència específica.

Els contraris són modificacions que afecten un subjecte considerat en el seu gènere. En l'essència, en efecte, el propi del gènere és estar dividit per diferències [...]. que es coordinen com a contraris [...]. La diferència perfecta i màxima és la contrarietat en el gènere, i la contrarietat en el gènere és la diferència específica. (Deleuze, 2017: 64).

9.2.2. L'interès de l'excepció

L'excepció en la repetició és passió, és punyent, i activa el pensament vers la generalitat. L'excepció es pensa a si mateixa però entretant pensa en el fet general, diu Kierkegaard, es modela a si mateixa i treballa pel fet general, s'explica a si mateixa i explica el fet general. Tant és així que si no podem explicar les excepcions, tampoc podem fer-ho de la cosa general. Però el punt més interessant del pensament de Kierkegaard en la noció d'excepció és que tot això ens sol passar desapercebut perquè no es pensa amb passió en els factors generals, sinó més aviat en termes superficials; en canvi, la passió surt de la repetició "L'excepció, en canvi, pensa el fet general amb totes les energies del seu apassionament" (Kierkegaard, 1997: 66).

9.2.3. El rol de la imaginació

La repetició transcendeix en el si de la imaginació i aquesta la transporta a un pla de recreació. És el rol de la imaginació qui sostreu a la repetició quelcom nou, qui li sostreu la diferència, tal és el rol de l'esperit que contempla i viu una mateixa cosa moltes vegades. La repetició és, en la seva essència, imaginària, diu Deleuze, "donat que només la imaginació forma aquí el "moment" de la *vis repetitiva* [...]. La repetició imaginària no és una falsa repetició, que vindria a suplir l'absència de la verdadera; la verdadera repetició és imaginació". (Deleuze, 2017: 127).

La repetició no modifica res en l'objecte que es repeteix, però canvia alguna cosa en l'esperit que la contempla, diu Deleuze, referint-se a la cèlebre tesis de Hume i reflexionant sobre la paradoxa de la repetició: "no consisteix que no pugui parlar-se de repetició més que per la diferència o el canvi que introdueix en l'esperit de qui la contempla? Per una diferència que l'esperit *sostreu* a la repetició?" (Deleuze, 2017: 119). Considerant les tesis de Hume, Deleuze dedueix que es teixeix una relació entre el subjecte i l'objecte de la repetició. "L'interior de la repetició està sempre afectat per un ordre de diferència [...]. Hi a un caràcter purament extrínsec de la diferència en la repetició" (Deleuze, 2017: 56, 58).

En el punt àlgid de comunió entre diferència i repetició, en el moment en què ja no podem pensar en una sense l'altra, o millor, quan pensem una en l'altra girant entre si com en un cargol sense fi, és quan la repetició es manifesta en la seva potència. Deleuze pensa la repetició no només com "allò del qual «se sostreu» una diferència, ni en què comprèn la diferència com a variant, sinó fer d'ella el pensament i la producció de «l'absolutament diferent»; fer que, per si mateixa, la repetició sigui la diferència en si mateixa". (Deleuze, 2017: 152).

9.3. La determinació com a grau de potència

La repetició encarna la diferència i la diferència ens condueix a la determinació. La diferència permet parlar de determinació com a precisió, com a moments concrets on es plasma tal diferència d'una manera física. La diferència, es pregunta Deleuze, “no és potser l'únic extrem, l'únic moment de la presència i de la precisió? La diferència és aquest estat en el qual pot parlar-se de LA determinació. (Deleuze, 2017: 61). Kant en deia el determinable, la forma sota la qual l'indeterminat és determinable i que constitueix també, al mateix temps, el descobriment de la diferència, com a diferència empírica entre dues determinacions, i com a diferència interna. Per Kant, la determinació és pensable.

El veritable interès de la determinació, per la investigació present, és concebre-la com a grau de potència. El caràcter potencial de la determinació crearà un dels puntals conceptuals de la pràctica artística. Per això, ens centrem en la comprensió dels factors individuants dels éssers i les coses d'on Deleuze n'extreu la potència de la determinació. Per arribar a concebre-la com a tal, hem de considerar els factors individuants, intensitats singulars o graus intrínsecs intensos dels quals els éssers i les coses són capaços. Aquestes diferències individuants són variacions, intensitats singulars que es poden donar en un ésser o cosa i no en varien l'essència (Deleuze exposa l'exemple del blanc que pot ser de moltes tonalitats però no deixa de ser blanc). Siguin com siguin les diferències individuants o graus intrínsecs, d'ells se'n deriva un grau de potència i “una sola “obligació” pel mode, que consisteix a desplegar tota la seva potència o el seu ser en el límit mateix”. (Deleuze, 2017: 78).

9.4. Les variables expressives de la repetició

Kierkegaard tenia un instrument preferit: la corneta de postilló, la principal raó de tal preferència era que amb aquest instrument no es pot estar mai segur d'aconseguir dues vegades seguides el mateix so. “Les seves possibilitats són infinites i qui ho bufa, per molt que sigui l'art que posi en això, no incorrerà mai en una repetició. Visca la corneta del postilló!”. (Kierkegaard, 1997: 34). Kierkegaard repeteix el viatge a Berlín i observa la variació en diversos moments de l'experiència, i s'adona que no era possible l'exacta repetició.

El meu descobriment no havia estat certament sensacional, però no per això la seva importància i significació eren menors. A cap i a la fi havia descobert que no era possible en absolut la repetició, i me n'havia convençut abandonant-me justament a tota classe de repeticions possibles. (Kierkegaard, 1997: 31).

Sansot enalteix el poder de sorpresa a pesar de la repetició i la reproducció, “Grècia tenia, com el dia, les virtuts d'un començ absolut, és a dir, sense abans ni després. Era com un miracle. És a dir, l'arribada de l'improbable o d'un esdeveniment que, a pesar de la seva reproducció, seguia tenint el poder de sorprendre'ns”. (Sansot, 2001: 190).

Diverses reflexions o anècdotes farien donar-nos compte de la diferència intrínseca en tota repetició i de les variants expressives que això encarna, i des de cada concreció, en podem establir un pensament més en la línia de la teoria de Deleuze: “Les variables expressen més aviat mecanismes diferenciats que pertanyen a l'essència i a la gènesi d'allò que es repeteix. Caldria inclús invertir les relacions d'allò «nu» i allò «vestit» en la repetició”. (Deleuze, 2017: 45).

9.5. El principi dinàmic del caminant

L'experiència del paisatge a través del desplaçament a peu condueix a percepcions d'immersió des de l'escala humana del subjecte. En el record hi ha el contacte proper amb el paisatge, on les velocitats eren lentes, les vistes de lluny semblaven immòbils o transcorrien lentament mentre anaven infiltrant-se en el nostre ser. El record del paisatge des del desplaçament remet a múltiples enquadraments superposats, a una fragmentació visual en constant i gradual moviment que configura, en el tot i en el si del record, l'*Stimmung* del paisatge. Raffaele Milani entén aquest fet perceptiu com un camp dinàmic, com una estructura, una trama d'aspectes que es modifiquen i generen la visió del tot.

Aquesta visió del paisatge ha estat també valorada des d'altres disciplines. Alan Salvadó, en els estudis sobre paisatge i emoció, analitza la concepció fragmentada del paisatge del caminant des del món cinematogràfic, i ho exemplaritzava en el dispositiu filmic del cineasta tailandès Apichatpong Weerasethakul en *Blissfully yours* (2002). Segons Salvadó, el mateix títol respon a aquest sentiment d'experimentar el paisatge a partir de la mobilitat, el trànsit o el desplaçament. Els recursos tècnics reescriuen cinematogràficament el fet de caminar i la mirada que representa pel caminant.

La presència dels volums, de les matèries, de les textures, situa l'espectador cinematogràfic de ple en el seu interior. La tradicional lògica del paisatge de desplegar davant l'espectador s'inverteix i ara és aquest, des de la seva immobilitat, qui s'endinsa en el territori. Els detalls i fragments paisatgístics recollits al llarg del recorregut teixeixen un *Stimmung* que ressona a l'interior de l'espectador. Els múltiples plans que se succeeixen durant el passeig dels protagonistes del film configuren el "so únic" walserià que ens lliga al món i ens permet "retrobar-nos en ell" [...]. Segurament aquest concepte de 'ressonància' és el més adequat per expressar el fons de la qüestió: un món és un espai en el qual ressona una determinada tonalitat. No obstant això, és en realitat un conjunt de ressonàncies que interactuen, que modulen i modalitzen els elements, els moments i els llocs d'aquest món. (Salvadó, 2015: 70).

L'acció de caminar i la repetició d'un recorregut es fonen en una varietat de percepcions del paisatge a causa de la mobilitat del subjecte i també del conjunt de registres dia rera dia, fet que causa en la seva globalitat la tonalitat perceptiva, l'esperit paisatgístic, en una continuada assimilació de variants expressives. Milani recorda Rousseau en les seves passejades solitàries i ho expressa molt clarament:

La mobilitat del subjecte registra canvis de percepció i valoració estètica de l'ambient, sentit i viscut com un immens registre d'un art de la naturalesa mateixa. El descobriment estètic del paisatge canvia amb el desplaçament de qui l'observa, del seu anar i venir, del seu rondar a peu, a cavall o en carrossa; una mobilitat que multiplica els efectes dels punts de vista i les escales de mida segons la distància. Però la visió canvia també independentment de l'ésser humà, en funció de la boira o la densificació de l'aire, dels colors del cel, de la llum del sol o de la lluna. D'aquesta manera, la mirada mòbil del viatger juntament amb la mutabilitat dels esdeveniments atmosfèrics fan que l'observació particularitzada del territori (muntanyes, roques, rius, llacs, torrents, declivis, forestals senders, cases, refugis) i dels animals estigui relacionada amb les indicacions de formes colors i tipus. Juntament amb la mirada mòbil podem observar la relació llum-ombra en funció d'emocions i passions [...]. Des d'aquest moment el paisatge es viu com un substitut o reinvençió de la naturalesa, la bellesa de la qual, expressió d'un art del visible i l'invisible, se separa en una varietat de determinacions estètiques encara imprevisibles en la seva evolució. (Milani, 2008: 60, 61).

9.5.1. Entre la multiplicitat i la unitat

El principi dinàmic que descriu Salvadó i que recorre el paisatgisme occidental és la multiplicitat i la unitat.

El “principi dinàmic” del caminant articula una altra de les dialèctiques que recorren el paisatgisme occidental: la multiplicitat i la unitat. Si tornem a les tesis de René-Louis de Girardin observem com el recorregut dels ulls ens mostra la unitat del paisatge (“quadre de referència”), mentre que el de les cames, la seva multiplicitat (“quadres de cavallet”). El tempus del caminant permet que la variació contínua dels elements paisatgístics que s’ofereixen als seus ulls pugui prendre una forma determinada, el que anomenaríem una tonalitat del paisatge composta de diferents “notes musicals”. (Salvadó, 2015: 66).

Girardin recalca que els fragments o tableaux de chevalet cal buscar-los en l’interior de la natura, a través de l’acció de caminar i recol·lectar detalls d’aquí i d’allà. “El fet de caminar a través de la naturalesa es presenta com una fórmula de trencar amb la llunyania, i ens permet plantejar una visió fragmentària i de proximitat a partir de la qual representar del paisatge-moviment”. (Salvadó, 2015: 64).

El tret interessant de l’anàlisi de Salvadó, respecta de multiplicitat i unitat del paisatge des del món cinematogràfic, es basa en el muntatge, el qual trenca amb la norma de representar el paisatge com una totalitat que creu pròpia del Renaixement, per fer-ho a partir de fragments. El cine, segons Salvadó, ofereix una renovada mirada al paisatge a través d’un doble moviment: el relleu dels “detalls” i “fragments” paisatgístics i, aquí esdevé el punt important, l’elaboració pròpia del paisatge mitjançant l’entrellaçament de tals fragments. “Aquesta nova forma de representar el paisatge és marcadament diferent, en l’àmbit estètic i experiencial, de la visió totalitzadora anterior. Passem de quelcom unitari i centrípet a quelcom fragmentari i centrífug”. (Salvadó, 2015: 61). Es crea així un políptic paisatgístic.

Les mirades fragmentàries del caminant es sumen al temps narratiu propi que té el paisatge, a les variacions temporals que canvien, fins i tot, quan el caminant resta immòbil en l’observació. Els punts de vista del caminant, mentre es desplaça pel recorregut del paisatge, varien a més a més pels canvis atmosfèrics i de llum, o altres transformacions incessants del lloc. Sovint observem com n’és d’impossible de fer dues fotografies iguals d’un mateix indret. “El paisatge, en l’experiència del viscut, és sempre i només una seqüència d’imatges, el fruit del nostre canvi a través d’una sèrie d’espais en contínua transformació tant en termes de perspectiva com en termes d’atmosfera, llum, presència, absència i estructura narrativa”. (Minca, 2008: 224-225). Altres pensadors del paisatge, com Carlson, també han recalcat l’interès dels temps, els ritmes i els cicles dels processos naturals i també humans en el paisatge. Al voltant d’aquesta valoració, s’han qüestionat el model de representació estàtica que ens impedeixen de veure la totalitat i continuïtat. Salvadó, Milani i molts altres pensadors obren perspectives de pensament i representació a través dels quals pot circular el paisatge en la contemporaneïtat

El caminant és la part humana del paisatge, hi deixa els passos i la mirada. Com en resta d’invisible la mirada del caminant sobre el paisatge! Però són aquestes mirades les que fan del paisatge una cosa nova a cada instant. L’humà és el complement del paisatge, clamava Thoreau.

9.5.2. El debat vers la delimitació

El concepte dels límits en el paisatge és un nucli de debat perquè evidencia les contradiccions que entranya entre la mateixa noció de paisatge i el moment o essència del postmodernisme. Asensi i Nogué reflexionen sobre el sentit mateix de l'expressió "paisatges postmoderns". Recalquen que ser postmodern és ser nòmada o propugnar el nomadisme; ja sigui perquè entenem el postmodernisme com un conjunt d'aportacions en les arts i la cultura a partir de la segona meitat del segle XX, ja sigui perquè fa referència a noves formes d'organització social i econòmica, o bé perquè pretén designar una dimensió teòrica; sigui com sigui, ser postmodern, és ser nòmada, diu Nogué. El nòmada és el que es trasllada, el que travessa fronteres, i això pressuposa, per tant, un anar més enllà dels límits. Però els límits són implícits precisament en l'arrel de la paraula paisatge (que prové del terme llatí *pagus* -districte agrícola-), i guarda lligams amb la comarca, el territori; hi ha un vincle entre la paraula paisatge i la delimitació. Aleshores, segons Asensi, l'expressió "paisatges postmodernistes" seria de per si un oxímoron. És interessant extreure'n el debat sobre el límit del paisatge, la translació a la representació o la mateixa mutació del concepte paisatge.

9.6. El record com a exercici de present

El record és de per si una repetició, en la present investigació és record (repetició) de la repetició. Per Kierkegaard, repetició i record constitueixen un mateix moviment, però en sentit contrari perquè allò que es recorda és quelcom que va ser, i com a tal es repeteix en sentit retroactiu. Les temporalitats se superposen i interaccionen l'una amb l'altra en el pensament de Deleuze, quina alimenta l'altra en la transferència de subjectivitat?

S'han subratllat amb freqüència les dificultats de pensar el procés de la repetició. Si es consideren els dos presents, les dues escenes o els dos esdeveniments (l'infantil i l'adult) en la seva realitat separada pel temps, com l'antic present podria actuar a distància sobre l'actual, i modelar-lo, quan en realitat ha de rebre d'ell retrospectivament tota la seva eficàcia? I si s'invoquen les operacions imaginàries indispensables per omplir l'espai de temps. Com aquestes operacions no absorbirien, en última instància, tota la realitat dels dos presents, no deixant subsistir la repetició més que com la il·lusió d'un subjecte solipsista? (Deleuze, 1997: 165).

El present antic i l'actual no són, doncs, com dos instants successius sobre la línia del temps, sinó que l'actual conté necessàriament una dimensió més per la qual re-presenta a l'antic, i en la qual també es representa a si mateix. El present actual no està tractat com l'objecte futur d'un record sinó com el què es reflecteix al mateix temps que forma el record de l'antic present. La síntesi activa té, aleshores, dos aspectes correlatius, encara que no simètrics: reproducció i reflexió, rememoració i reconeixement, memòria i enteniment. (Deleuze, 1997: 134).

Tal és la importància de la memòria en la constitució del ser. Deleuze subratlla que la memòria constitueix el ser del passat. En la memòria ens construïm. La fundació concerneix al sòl i mostra com alguna cosa s'estableix sobre aquest sòl, l'ocupa i el posseeix; però el fonament bé del cel, de dalt a baix, de la cúspide als fonaments. L'hàbit és la fundació del temps, diu Deleuze, i el fonament del temps és la memòria. Deleuze menciona les anàlisis de Hume entorn dels moviments retroactius de la repetició i la memòria:

El passat ja no és aleshores el passat immediat de la retenció, sinó el passat reflexiu de la representació, la particularitat reflectida i reproduïda [...]...les síntesis actives de la memòria i l'enteniment es superposen a la síntesi passiva de la imaginació i es recolzen sobre ella. (Deleuze, 2017: 121).

10. De la ideació orgànica a l'òrgica

“La representació infinita és memòria que conserva”. (Deleuze, 2017: 98).

El marc conceptual de la repetició proporciona elements per pensar la representació basada en “la repetició”. D'una banda, podem dir que les percepcions múltiples del paisatge, viscudes en el fet de caminar pel recorregut repetitiu, podrien derivar en una potencialitat de determinacions concretades en formes i, per tant, en representacions. En la fase final de la investigació ens cal concretar, per una banda, la dinàmica interna d'aquestes representacions i, per altra banda, aprofundir en la infinitesa del paisatge en el sentit més íntim i preuat a la cerca d'elements que li atorguin realment el pla d'infinit. Les aportacions de Deleuze amb les referències a Leibniz i Hegel replantegen els límits en la potencialitat de les determinacions introduint els conceptes de finit i infinit.

La representació i la repetició comencen a girar entorn del mateix eix. El terme representació és abordat per Deleuze com a mediació i com a relació del concepte amb l'objecte.

Fins al moment agut que Aristòtil anomena “reconeixement”, en què la repetició i la representació es barregen, s'enfronten, sense confondre, no obstant els seus dos nivells, l'un reflectint-se en l'altre, nodrint-se de l'altre; el saber és aleshores reconegut com el mateix en tant que és representat sobre l'escenari i repetit per l'actor. (Deleuze, 2017: 42).

10.1. Les representacions orgàniques o múltiples

La representació de la repetició a través del paisatge conté alguna cosa més que la mateixa representació: la seva pròpia capacitat de produir-se, les causes actuant que la generen, la llavor de la seva representativitat. Recordant els dos tipus de repetició, la material i l'espiritual, la concreta i la causa actuant, es tracta d'aconseguir el moviment intern, les causes que impulsen el més enllà de tota representació, la llança que les desplega. Aleshores és quan el conjunt de dinàmiques són la mateixa obra, es tracta “de substituir representacions mediatees per signes directes; d'inventar vibracions, rotacions, girs, gravitacions, danses o salts que arribin directament a l'esperit” (Deleuze. 2017: 31,32). Per tant, “és missió essencial de la representació representar no només quelcom, sinó la seva pròpia representativitat”. (Deleuze, 2017: 134).

Deleuze proposa convertir la diferència en un organisme harmoniós que relacioni cada determinació amb altres determinacions en una forma; és a dir, en un element i, com a tal, en representacions orgàniques. La representació orgànica conserva la forma com a principi i el fet finit com a element constituent.

La construcció de la representació orgànica té un equilibri aparent, segons Deleuze, però en recalca també el procés dinàmic de la construcció d'un desequilibri que apunta a sentits de naturalesa i llibertat. Es tracta de saber, continua Deleuze, perquè la repetició no s'explica només per la forma d'identitat en el concepte o en la representació i, per tant, reclama un principi «positiu» superior. Deleuze posa l'exemple de repetició d'un motiu de decoració:

Una figura es troba reproduïda sota un concepte absolutament idèntic... Però, en realitat, l'artista no procedeix així. No juxtaposa exemplars de la figura, sinó que combina, cada cop, un element d'un exemplar amb *un altre* element de l'exemplar següent. Introdueix en el procés dinàmic de la construcció un desequilibri, una inestabilitat, una dissimetria, una sort d'obertura que no seran conjugats més que en l'efecte global. (Deleuze, 2017: 47, 48).

10.2. L'anatomia del Camí del Dret i la gènesi de la representació

Es concep una estructura del Camí del Dret basada en 4 parts, extrems del meu record i també d'aquells aspectes més recordats pels caminants, i en la direcció de casa a l'escola:

- 1 - Les escaletes de la baixada de sota l'ermita de Sant Pere.
- 2 - El tros recte i llarg entre els camps, i els mateixos camps, amb la vista principal (Mas el Grau i les cases de Cal Teixidor del Grau).
- 3 - La llosa, el corriol i les segones escaletes.
- 4 - La Roca del Vi.

10.2.1. El dibuix com a revelador dels factors individuants

El dibuix recrea cadascuna de les parts del camí per mitjà d'elements com a trets identificatius. Cada element és dibuixat moltes vegades a fi de transmetre diferents maneres de ser recordat o bé moments concrets en la percepció del paisatge. El dibuix plasma una diferència física i, com a tal, determinacions dels factors individuants o graus intrínsecs dels quals són capaços cada element. Així tenim diferents escaletes, diferents camps, diferents punts de vistes de les cases, diferents corriols i diferents frotages a la Roca del Vi (dibuix extret del contacte directe i repetitiu amb les roques). Un camp pot ser llaurat, de blat o simplement d'herba i, al mateix temps, un camp llaurat pot gaudir de diferents tonalitats o matisos atenent a les condicions atmosfèriques, desplegant així tot el seu grau de potència. El dibuix extreu la determinació i el grau de potència des del record o amb ajuda de la fotografia.

Els elements dibuixats varien entre la vista de la llunyania o la proximitat del caminant, entre la mirada de front i la mirada dels peus. El dibuix recrea la vista principal de les cases a diferents distàncies i perspectives, però també la vista dels peus i la tactilitat de la proximitat: l'herba, la terra, les flors i, especialment, la pedra. Cadascun dels dibuixos es contempla dins el límit del paper. i, com a tal, "quiet", però és a través de les dinàmiques internes de la representació orgànica o múltiple, a través de la repetició "espiritual" de Deleuze on havien de mostrar la veritable repetició, jugar amb els límits del paisatge i amb els enquadraments mòbils del caminant, i adquirir així la continuïtat, l'*stimmung* o esperit paisatgístic al voltant del Camí del Dret.

L'acceptació de la repetició fins a la insignificança, com a intrínsec a la vida i com a rèplica dels recorreguts repetitius està reflectit en la mateixa pràctica artística, traslladat en l'acció repetida del dibuix, des d'on s'exploren les variables expressives de tota repetició.

10.2.2. Les dinàmiques internes orgàniques, la repetició vestida

El primer nivell de determinacions físiques, és a dir, els dibuixos dels elements del camí, com ara les escaletes, els camps, etc., es combinen sobre l'estructura del camí recreant-lo. Aquest gest aconsegueix les representacions orgàniques o múltiples que són un altre nivell de determinacions més elaborades perquè contemplin diversos elements i responen a una estructura dinàmica interna de comportament i combinatòria. La representació orgànica remet a la multiplicitat de la riquesa expressiva de la repetició i a la dinàmica interna que opera. Recordem els principis de Deleuze quan demanava a la representació la capacitat d'explicar la seva pròpia representativitat com a missió essencial, a més de representar "la cosa".

La combinatòria del dibuix crea les diverses representacions del camí a partir de la selecció i joc d'elements que s'ubiquen sobre l'estructura de les 4 parts. L'estructura dinàmica interna de la representació orgànica remet a la repetició espiritual concebuda per Deleuze i descrita anteriorment. Les parts del camí i el seu ordre en el mapa mental funcionen com a causa interna actuant de la repetició, com a dinàmica creadora, com el sentit espiritual i com l'esquelet en el qual es disfressa. Cada vegada que es genera una representació del camí, es crea una disfressa sobre l'esquelet. L'estructura del camí desplega el moviment creador, és l'esperit i l'argument, i allò que ocasiona l'altra repetició: la física i palpable. Les representacions orgàniques o múltiples són resultats físics i palpables, manifesten diferències concretes basades en el mateix concepte. La combinatòria respon doncs a una dinàmica interna creadora, a l'estructura del camí, a la interrelació o convivència entre els elements des del record i les múltiples percepcions o vistes fragmentàries pròpies de la visió i percepció del caminat, tot plegat plasma la multiplicitat de l'experiència canviant del paisatge. Les representacions orgàniques operen com a transmissió de la multiplicitat perceptiva del paisatge que brolla del fet repetitiu del recorregut i la immersió del caminant. L'enquadrament i la posició dels elements juga el seu rol, en algunes representacions els elements vessen més enllà de l'enquadrament i aquest els talla, els tanca; però sovint, dins l'enquadrament es difonen els límits del paisatge i aquest queda inacabat, l'enquadrament es desdibuixa, desapareix dins d'ell mateix, creant una nova gramàtica que evoca un espai de límits difosos, que no acaba i que es resisteix a ser un quadre "fix".

La combinació entre els elements gira doncs al voltant d'una estructura i genera comportaments interns en un ampli camp de signes. La repetició material i l'espiritual s'embolcallen en la memòria, el record i la contemplació. El procés de construcció intern, com a dinàmica, bascula entre l'equilibri que conserva l'exactitud del camí o un cert desequilibri com el que ens recorda Deleuze, fins i tot l'excepció que actua amb passió reafirma les dinàmiques internes. Les posicions enunciatives estan fixades però Deleuze recorda que sobre el procés dinàmic de la construcció, l'artista opera de vegades amb d'un desequilibri que apunta a sentits de naturalesa i llibertat.

La reimaginació opera en l'exploració de les representacions orgàniques a partir del dibuix dels elements i les combinacions. En la representació participen la sensació, la percepció, l'instint, la memòria en una posada en escena d'interferències múltiples. Es cerca l'experiència viscuda en el lloc transcendent la tradicional imatge arquetípica del paisatge, a través del joc dels límits i l'enquadrament, aspectes que transmeten i s'endinsen en l'experiència viscuda.

Àlex Nogué parla del rol de la imaginació i, fins i tot, la invenció, en la proposta del paisatge i la seva representació, on sorgeix un traspass entre l'exterioritat del paisatge i la interioritat de l'estudi on es desencadena el món imaginari.

Evocant el seu paisatge natal, Constable declara veure un Gainsborough, mentre Monet exclama davant de l'oceà: "Això és un Monet!" i Van Gogh explica per carta a Theo que el paisatge que es veu des de la finestra de l'hospital "és misteriós com un Ruysdael". La pura presència del món no té sentit sense la "re-presència" que ofereixen les imatges (Salabert, 1986, pàgs. 17-21). [...]. La invenció del paisatge requereix el món imaginari, del viatge mental que flueix dins de les parets físiques de l'estudi [...]... com si i utilitzés l'espai exterior només com un estudi sense parets, on l'elaboració de l'obra segueix regint-se pels imperatius del treball a l'interior de l'estudi, perseguint, encara, un model estètic que es troba més en el món imaginari que en el real. (Nogué, 2008: 156, 157).

El Pla del Ginebrà i la Roca del vi	La llosa, el corriol i les escaletes	El tros recte i llarg entre els camps	Les escaletes de la baixada
--	---	--	--

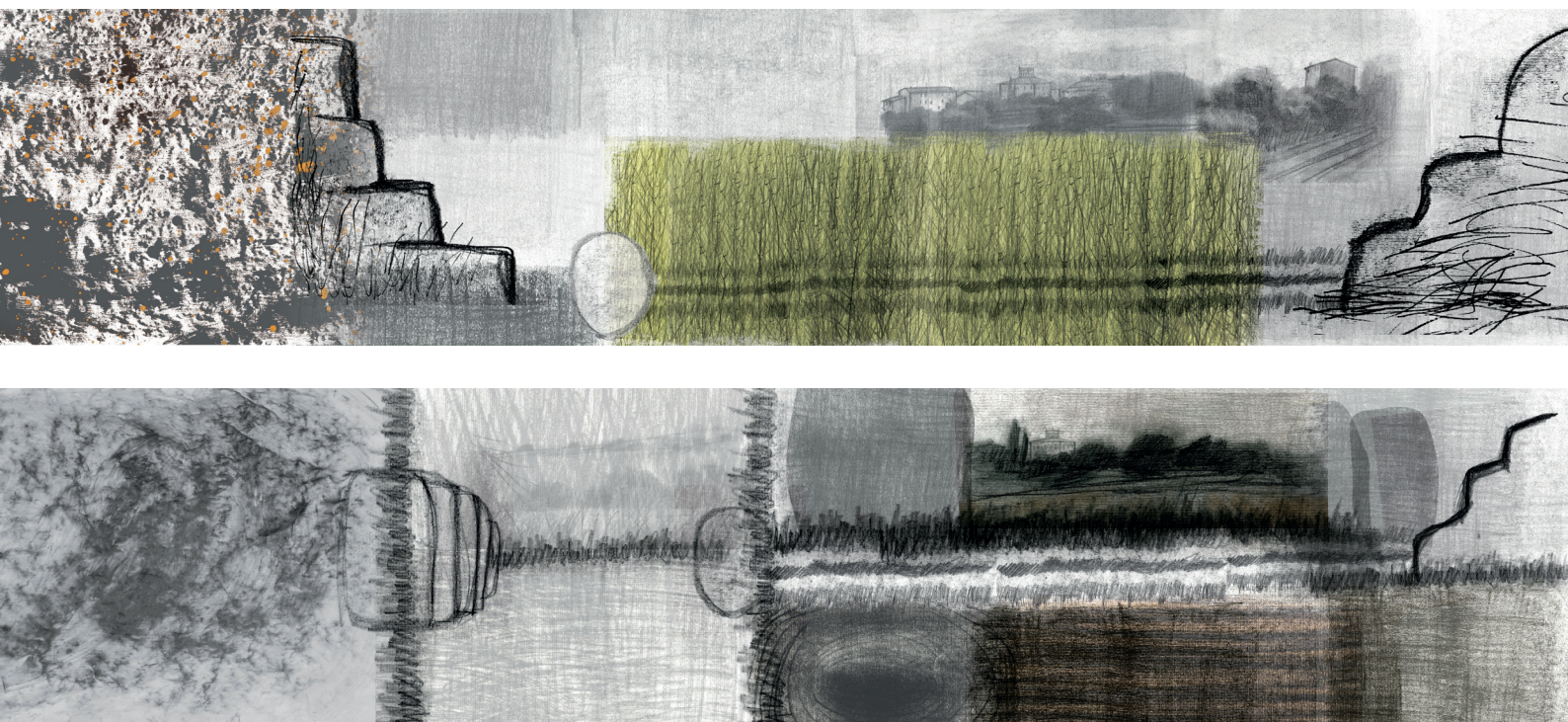


Figura 1. Representacions orgàniques o múltiples repetides a partir de l'estructura del Camí del Dret. Elaboració pròpia a partir d'una tria d'elements i parts del camí.

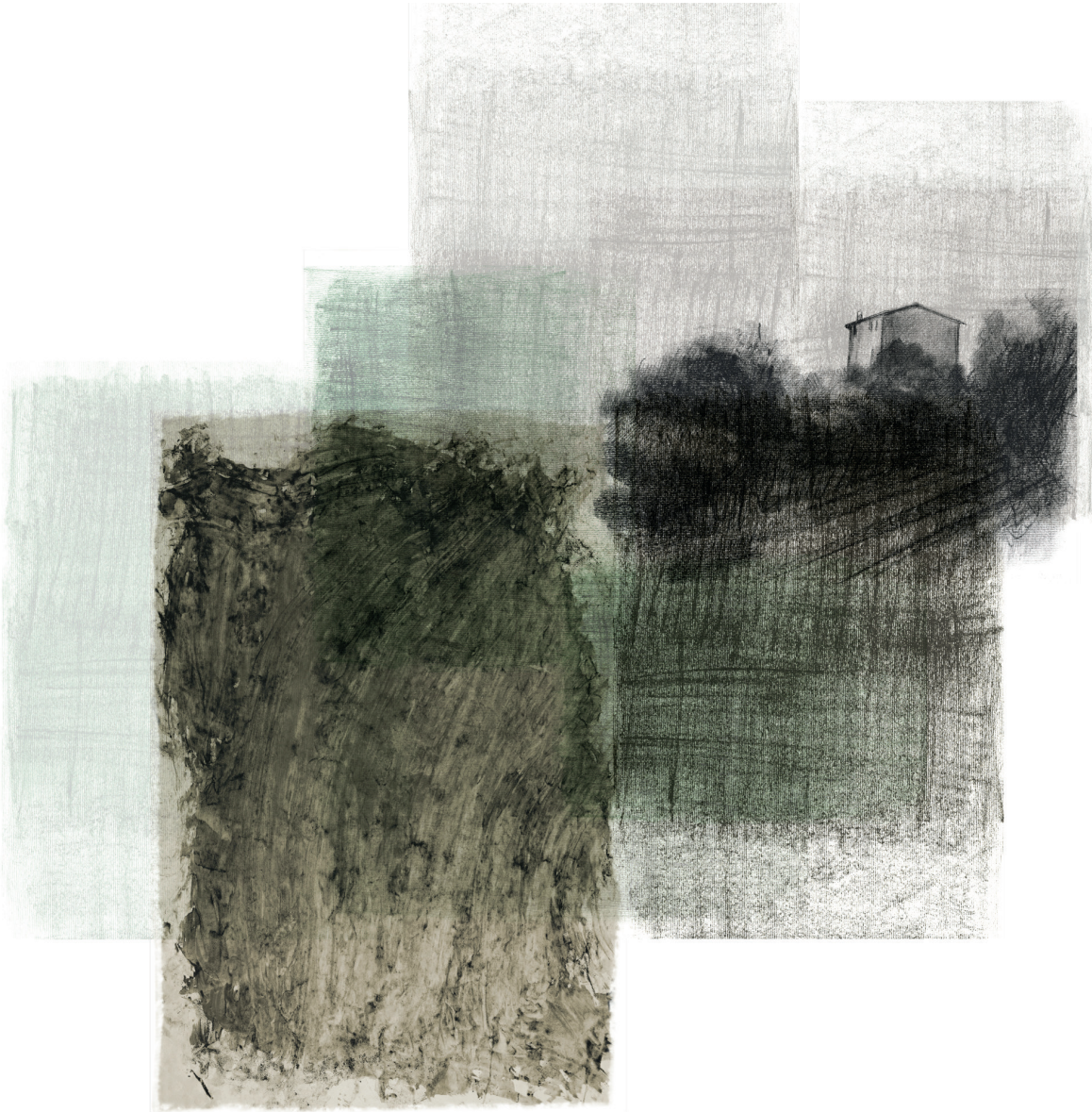


Figura 2. Representació orgànica o múltiple del paisatge amb límits difosos dins l'enquadrament. Elaboració pròpia a partir d'una tria d'elements del Camí del Dret: Cal Teixidor del Grau amb roques i camps enfangats.

Les representacions orgàniques responen, com s'ha comentat, a les percepcions entre la multiplicitat i la unitat del paisatge i a les variables expressives de la repetició. La combinatòria dels elements seria, de per si, infinita doncs podríem obtenir moltes representacions, fins a l'infinit; un petit canvi ocasiona una altra representació i així successivament. Ara bé, calen diversos elements o diverses representacions orgàniques per tal de copsar el més enllà del fet finit o el conjunt de la totalitat, la infinitesa en si. En un pas més enllà, calia trobar la manera de copsar la infinitesa del paisatge amb **els menys elements possibles o d'una sola vegada**. Per això, ens cal entrar en les aportacions que Deleuze reprèn de Leibniz i Hegel d'on ressorgeixen els límits d'entre la potencialitat de determinacions i els conceptes de finit i infinit.

10.3. Els límits i els extrems en la cerca de la infinitud

La cerca de l'infinit en la representació demana traspasar la determinació orgànica, anar més enllà de cadascuna de les formes que la defineix, cercar una solució que no impliqui més representacions, sinó al contrari. Deleuze apunta als principis de Leibniz i Hegel que ens deriven cap a la representació òrgica, la qual contempla l'infinit. Per poder pensar i entendre la representació òrgica, cal endinsar-se en la identitat del límit i de l'infinit amb les mateixes aportacions de Leibniz i Hegel.

Estudiar els límits pot conduir a pensar l'infinit, Deleuze proposa que l'expressió “fins al final” defineix encara un límit, però aquí el límit ja no designa el que manté la cosa sota una llei, un fonament o un tarannà, ni el que determina o ho separa, sinó allò a partir del qual es desplega en tota la seva potència. “Els extrems semblen definir-se per l'infinit, en aquest sentit l'infinit significa encara la identitat dels extrems, del fet més petit al fet més gran”. (Deleuze, 2017: 74).

El punt on Leibniz sembla trobar l'infinit diu: **“només es pot introduir l'infinit en el fet finit sota la forma de la cosa infinitament petita”** (Deleuze, 2017: 85). La lluita de l'infinit és la recerca de dir quelcom d'una sola vegada per una banda i trobar els límits de la diferència finita, del fet infinitament petit.

10.3.1. La diferència finita, l'infinit d'una sola vegada

Segons Deleuze, en la repetició tot es resumeix en la potència.

Quan Kierkegaard parla de la repetició com de la segona potència de la “consciència”, “segona” no significa una segona vegada, sinó l'infinit que es diu d'una sola vegada, l'eternitat que es diu en un instant, l'inconscient que es diu de la consciència, la potència “n”. I quan Nietzsche presenta l'etern retorn com l'expressió immediata de la voluntat de poder, aquesta voluntat de poder no significa en absolut “voler el poder”, sinó pel contrari, sigui quin sigui el fet volgut, portar-lo a “l'enèsima” potència, és a dir, extreure d'ell la forma superior, gràcies a l'operació selectiva del pensament en l'etern retorn mateix. Forma superior de tot el que és. (Deleuze, 2017: 30).

Doncs el fet extrem sembla definir-se per l'infinit en el fet petit o el fet gran. L'infinit, en aquest sentit, significa encara la identitat de la cosa petita o la cosa gran, la identitat dels extrems. Quan la representació troba en si l'infinit, apareix com a representació òrgica i ja no orgànica: descobreix en si el tumult, la inquietud i la passió sota la calma aparent o els límits del fet organitzat. (Deleuze, 2017: 81).

10.4. Les representacions òrgiques i els indiscernibles

El punt important que ens interessa és el matís de Leibniz, que introdueix **l'infinit en el finit sota la forma de l'infinitament petit, de la infinita petita apreciació**. Entendrem que l'expressió “diferència infinitament petita” vol dir que la diferència s'esvaeix per ser tan minúscula l'apreciació diferencial. **I què és l'infinitament petit, allà on s'esvaeix la diferència?: l'indiscernible**. Segons Deleuze, Leibniz feia conuiu la llei de la continuïtat amb el principi dels indiscernibles; la continuïtat opera i gestiona els casos complets, les propietats i afeccions mentre que l'indiscernible regeix les essències i espais compresos entre nocions individuals senceres. En el principi dels indiscernibles és on veiem la diferència com a diferència infinitament petita i com a **diferència finita**.

“Leibniz descobreix en la idea clara finita la inquietud de l'infinitament petit” (Deleuze, 2017: 86). **Quan la representació troba en si l'infinit, apareix com a representació òrgica i ja no orgànica:**

Per consegüent, el concepte es casa amb la determinació, la segueix d'un extrem a un altre, en totes les seves metamorfosis, i la representa com pura diferència entregant-la a un fonament, respecte al qual ja no importa saber si ens trobem davant d'un mínim o d'un màxim relatiu, un gran o un petit, un començament o un fi, donat que els dos coincideixen en el fonament com un únic i mateix moment “total”, que és tant el de l'esvaïment com el de la producció de la diferència, el de la desaparició i el de l'aparició. (Deleuze, 2017: 81).

10.4.1. L'esvaïment en les fronteres de la finitud

Tant Leibniz com Hegel superen la representació orgànica cap a la representació òrgica. La introducció de l'infinit marca la representació òrgica. Hegel i Leibniz coincideixen, segons Deleuze, en la importància al moviment infinit de **l'esvaïment** com a tal, és a dir, al moment en el qual la diferència s'esvaeix, que és també aquell en el qual es produeix:

El que canvia per complet de significació és la noció mateixa de límit: ja no designa les fronteres de la representació finita, sinó, al contrari, la matriu en què la representació finita no deixa de desaparèixer i de néixer, d'embolcallar-se i desplegar-se en la representació òrgica. (Deleuze, 2017: 82).

En una paraula, la representació òrgica té el fonament com a principi i l'infinit com a element, contràriament a la representació orgànica que conservava com a principi la forma i, com a element, el finit [...]...la representació òrgica converteix a les coses mateixes en altres tantes expressions, proposicions: proposicions analítiques o sintètiques infinites [...]. Aquesta representació és tal que l'infinit i el finit tenen en ella la mateixa “inquietud” que permet precisament representar l'un en l'altre. (Deleuze, 2017: 83).

La llei de la continuïtat opera també en la representació òrgica. “No només la relació diferencial és l'element pur de la potencialitat, sinó que el límit és la potència del continu, així com la continuïtat és la dels límits mateixos” (Deleuze, 2017: 88). La continuïtat com la potència dels límits esdevé íntimament lligada als indiscernibles, aquell moment on la diferència se'n va del rang d'apreciació.

10.4.2. Les dinàmiques internes òrgiques, el cercle en Hegel

En la present investigació va succeir la representació òrgica com a resultat del joc continu entre els elements del paisatge i la insistència vers l'infinit, el somieig constant. La representació d'elements del paisatge dins un cercle va sorgir tot jugant, entenent el cercle com el lloc de l'infinit; el fet giratori entre dos cercles, un d'ells transparent i superposat a l'altre, em va sorprendre en allò que aconseguia. El gir del cercle transparent ocasionava un moviment sense principi ni fi i amb una contemplació constant dels canvis sobre el paisatge del fons. El punt final de la recerca fou la sorpresa i descoberta dels cercles de Hegel dins el mateix discurs de Deleuze, descoberta que fou posterior a la troballa del joc. Els cercles de Hegel entenen una relació entre dos elements: un fons i un Jo [Moi]. Els cercles en Hegel i les nocions de fons com a continuïtat infinita i el Jo [Moi] com a particularitats finites o essències, així com la interrelació entre els dos, van donar sentit teòric al joc que s'havia trobat tot jugant, atorgant un fonament de primer ordre al somieig constant cap al paisatge infinit. Vegem com se suggereix, la representació infinita comprèn el tot, és a dir:

“...el fons com a matèria primera i l'essència com a subjecte, com a Jo [Moi] o forma absoluta. [...]... o bé el fons és la continuïtat infinita de les propietats de l'universal que s'embolcalla en els Jo particulars finits considerats com essències, o bé les particularitats són només propietats o figures que es desenvolupen en el fons universal infinit, però que remetent a les essències com a les verdaderes determinacions d'un Jo pur o, més aviat, d'un “Si mateix” embolcallat en aquest fons. **En ambdós casos, la representació infinita és objecte d'un doble discurs: el de les propietats i el de les essències**_el dels punts físics i el dels punts metafísics o punts de vista de Leibniz; el de les figures i el dels moments o categories en Hegel_. (Deleuze, 2017: 90, 91. (La negreta és una aportació de l'autora de la Tesina).

El joc amb elements circulars del paisatge adquireix fons teòric a partir dels cercles de Hegel, per configurar una **representació òrgica en dos elements: un fons fix i una forma mòbil giratòria a manera d'indiscernible que, en girar vers el seu centre i sobre el fons, hi plasma la infinitesa de variables de manera tan finitament petita entre els moments del gir (indiscernible), que crea el paisatge infinit**. I el gir no té principi ni fi perquè l'inici i el final són al mateix lloc, qualsevol punt és inici i final; heus ací la perfecció del cercle. La noció de cercle com la cosa més perfecta, com allò que tot ho ordena i unifica, ja era una idea grega present en Parmènides, Plató i Aristòtil.

La representació infinita queda sotmesa a la condició de la convergència de les sèries en Leibniz i a la de la concentricitat dels cercles de Hegel. En la infinitesa dels cercles, hi reina la contemplació continuada del paisatge en la repetició en bucle del gir. “En la representació infinita, el deliri no és més que un fals deliri preformat, que no pertorba en absolut el repòs o la serenor de la cosa idèntica”. (Deleuze, 2017: 92).

10.4.3. Quan esdevé la transcendència

Els cercles infinits han conduït la investigació a un grau d'assoliment teòric i pràctic que dona un estadi de consolidació al voltant del paisatge infinit. En el moment de passar de les representacions orgàniques a les representacions òrgiques, hem volat del Camí del Dret, ja no estem en ell, sinó en qualsevol paisatge, d'entre els meus paisatges o els de tots, però es conserva la mirada i el desplaçament lent i canviant del caminant. En aquest punt es fon el somieig des de les arrels del camí a les ales de la llibertat, la universalitat i l'infinit.

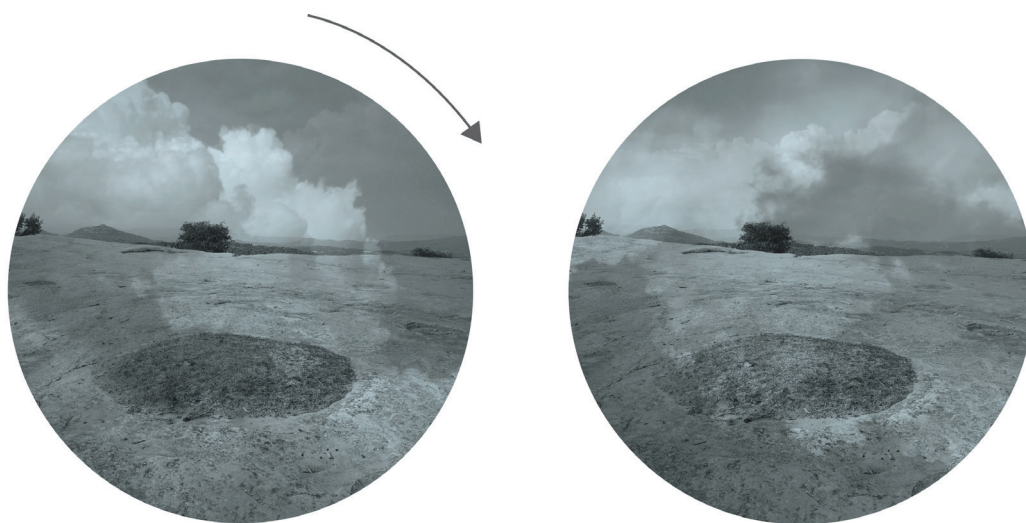


Figura 3. Representació òrgica o infinita del paisatge. Cercles concèntrics.

Interpretació del doble discurs: els punts físics i els metafísics, les figures i els moments indiscernibles (els núvols com a Jo [Moi] giren sobre el fons). El moviment de l'indiscernible és infinitament petit, s'esvaeix la diferència. Elaboració pròpia amb fotografies de l'arxiu de Montse Noguera.

10.5. El desplaçament dels centres

Els cercles permeten nous sistemes de combinació entre ells. Podríem crear relacions de caràcter sistèmic entre diversos cercles? El desplaçament dels centres i el fet de sortir de la concentricitat també crearia noves dinàmiques. Quan Hegel parla del cercle, parla també del cercle dels cercles, perquè les parts d'un tot poden concebre's circulars.

El moviment pel seu compte implica una pluralitat de centres, una superposició de perspectives, un embolic de punts de vista, una coexistència de moments que deformen essencialment la representació: un quadre o una escultura són tan “deformatores” que ens obliguen a fer el moviment; és a dir, a combinar una mirada rasant i una mirada en profunditat o a pujar i baixar en l'espai a mesura que un s'avança. ¿N'hi ha prou en multiplicar les representacions per tal d'obtenir tal “efecte”? La representació infinita comprèn precisament una infinitat de representacions, sigui que assegura la convergència de tots els punts de vista sobre un mateix objecte o un mateix món, sigui que faci de tots els moments les propietats d'un mateix Jo. (Deleuze, 2017: 100, 101).

El pensament vers el desplaçament dels centres dels cercles ens condueix a una mobilitat d'aquests més enllà del gir concèntric. Una interpretació suggestiva del desplaçament dels centres de Hegel ens invita a jugar amb els cercles superposant-los fora de la concentricitat, creant plans i altres moviments on es pot mantenir o no el gir, emfatitzant la contemplació i mirada del caminant. Però tot això ja traspassa la present investigació i serà considerat una de les possibles línies de continuïtat. No obstant això, es va encetar una petita mostra en vídeo.



Figura 4. Detalls dels fotogrames del vídeo amb desplaçaments del centre.

El desplaçament de la concentricitat genera noves relacions que segueixen evocant els canvis constants i lents de la mirada del caminant, “puja i baixa en l'espai a mesura que s'avança”. El moviment en vídeo crea instants indiscernibles en bucle. Elaboració pròpia amb fotografies del l'arxiu de Montse Noguera.

11. Conclusions

11.1. Del fet circumstancial a la investigació

Un fet anecdòtic pot desplegar una investigació, deia Lúa Coderch en una sessió del Màster. La present investigació es va iniciar amb caire de petita història, com un record en el qual la repetició diària d'un recorregut esdevenia suggerent; al llarg d'aquests mesos, la investigació s'ha encaminat a direccions, reflexions i resultats prèviament impensables. Des dels vincles amb els orígens de la cultura humana i la mirada del subjecte, la investigació va avançar cap a la filosofia de la repetició on va trobar orientacions i fonaments teòrics per a la formalització de tant somieig: encertar les formes de la multiplicitat, l'infinit, les formes de l'indiscernible, el moviment on la diferència finita s'esvaeix, on apareix i desapareix. En aquest punt s'assolia un estadi de consolidació on les hipòtesis i els objectius es recolzaven, i s'encetaven noves línies de continuïtat. El punt on la investigació pren posició i resposta, no és només l'objecte artístic, sinó les relacions que aquest pot generar en la interpel·lació amb l'altre.

L'equilibri entre l'objecte i el concepte va anar creixent entre les interrelacions de teoria, pràctica i procés. El desenvolupament del pensament ha estat un viatge a les entranyes de l'obra per cercar els nuclis de reflexió a la cerca d'aquest equilibri, s'ha vist com els fonaments teòrics brollen en la pràctica artística i concerneixen a la formalització, la direcció inversa també succeeix. Al llarg de l'obra i les exploracions formals, observem com algunes variables sorgides en els processos resulten molt interessants, tant com la mateixa obra. El punt on el procés és obra de per si, és a voltes difós, però això també conforma un interès; tal ha estat el cas dels frottage, els quals prenen un rol en l'obra final però esdevenen de per si, especialment pel significat de l'acció, una branca processal de l'obra, aspecte que mostro més en la memòria i en els vídeos. És de recalcar especialment aquells moments del procés on tot estava difós, a voltes encallat i de difícil resolució o continuïtat.

El sentit d'aquesta investigació en la meua trajectòria artística ha estat significatiu. El procés ha estat motiu de recerca i anàlisi i no tan sols de producció, quelcom sense precedents en la meua obra. Aquest treball m'ha aportat un punt d'inflexió i una escalada conceptual al ja constant interès pel paisatge com a motiu recurrent i com a mitjà per expressar-me.

11.2. Respostes a les preguntes d'investigació i les hipòtesis

H1 i Pregunta d'investigació 1: Podem pensar noves formes estètiques vers l'experiència de caminar i experimentar com recordar-lo?

Era supòsit que, des de l'art, podíem repensar l'expressió del subjecte caminant en noves formes objectivades. A través del record d'una experiència personal de la infància sobre el fet de caminar i el paisatge, s'ha aconseguit aplegar i crear diversos elements: textos i reflexions, poesies, mapes antics i mapes dels caminants, frottages, fotografies antigues i actuals, i representacions múltiples i òrgiques del paisatge. Aquesta expressió múltiple ha pres forma d'edició a través de la convivència entre els elements. L'edició dona raó al discurs d'alguns pensadors del paisatge quan plategen, com a problema genuí i propi del postmodernisme, que el paisatge no pot reduir-se només a text o només a imatge, el paisatge és un conjunt de coses i expressions d'una cultura. La importància de tot el que va anar sorgint vers el Camí del Dret com

a memòria vers l'experiència, amb la capacitat de transmetre el nostre passat i present, no s'explicava només en una sola forma, no hauria sigut de justícia plasmar-ne només una sola dimensió; hauria estat, pel cas, una manifestació plana. Però la complexitat havia de conduir-se, treballar-se a la cerca d'una orientació comuna; així és com s'ha decidit elaborar l'edició en trilogia, com una pluralitat unitària en la qual s'inclouen les representacions paisatgístiques, com a màxima expressió de la riquesa repetitiva del paisatge, i els altres elements diversos, estructurats en un llibre. Tot plegat dona testimoni del passat i del reencontre amb el camí, tot configurant un sostracte narratiu i emocional arrelat en els espais viscuts, en el trajecte i l'acció de caminar, i que va desplegant pàgina a pàgina tot el sentit antropològic i humà de l'experiència. Es parla de l'ésser humà a través de l'objecte artístic.

H2 i Pregunta d'investigació 2: Quines formes artístiques poden adoptar les variants infinites de la repetició? Podem explorar la representativitat del fet infinit de les percepcions del paisatge? Pot prendre forma l'infinit?

El fet d'atorgar un valor superior i positiu a la repetició ha quedat palès des del marc filosòfic de la repetició, de les teories de Kierkegaard i Deleuze. S'ha fet una interpretació paisatgística dels fonaments de la repetició. Les variants expressives i infinites de la repetició, així com la diferència que entranya i el grau de potència, han pres forma artística en les representacions orgàniques o múltiples que Deleuze reprèn de Leibniz i Hegel. Es va treballar el factor individuament des del dibuix en diversos elements i punts de vista del camí (representats en termes d'enquadrament absolut) i pren relleu el joc de l'enquadrament d'aquests elements en la combinatòria, cercant una relació entre la represa de l'absolut de Meillassoux i la relativitat de la postmodernitat o els "no límits" del paisatge. Les dinàmiques repetitives treballen sobre l'estructura del Camí del Dret, estudiada des de la subjectivitat i amb les aportacions dels caminants. El fet infinit del paisatge ha pres forma en les representacions orgàniques i els cercles concèntrics de Hegel amb el concepte d'indiscernible com el finitament petit, el lloc on la diferència apareix i desapareix, s'esvaeix. La immersió en la repetició es va iniciar per la vinculació amb el fet repetitiu del recorregut, i ha donat resposta de manera sorprenent, a la plasmatió de l'infinit des del paisatge, al somieig d'aquesta infinitesa. La filosofia de la repetició ha estat el passadís que teoritza l'exploració en les formes de representació del paisatge des de la vivència de la repetició. Aquest fet també recau en la valoració de la repetició en el si de la vida.

H3 - És possible dotar de valor extraordinari fets aparentment infraordinaris des de la vivència en el paisatge, extreure les coses comunes, dotar-les de sentit i que parlin de qui som.

Pregunta d'investigació 3: Quins vectors de significació, coneixement o pensament poden sorgir de recordar l'experiència de caminar?

La valoració de fets aparentment infraordinaris s'ha desplegat des de diferents vessants, i s'han despertat significacions: les arrels del fet de caminar amb els orígens de la humanitat, el fet subjectiu i la mirada al paisatge en el pensament contemporani, la identitat territorial i el fet constitutiu humà dels espais viscuts. Tot això ha desvetllat reflexions, enriquides des de les teories de Perce, dels pensadors del paisatge i de Bachelard entre d'altres, que mostren com aquests fets descriuen el que som, i l'art els fa brillar. Així s'ha dotat de sentit la vivència i s'ha extret pensament d'allò que, inicialment, semblava una anècdota. En el llibre de la trilogia incloc una aportació vers diferents personalitats per les quals el fet de caminar ha representat una opció de vida o part de la seva obra: Rousseau, Nietzsche, Rimbaud, Kant, Thoreau...

H4 i Pregunta d'investigació 4: Fins a quin punt l'objecte empíric, el Camí del Dret, va formar part de la identitat del lloc? Quina significació i ús devia tenir el seu recorregut més enllà de la meua experiència personal?

Tal hipòtesi no pot oferir conclusions tancades, ha de plantejar noves preguntes més que donar respostes tal com es descrivia: “Encetar el matís històric ha de conduir a l'obertura de noves hipòtesis amb relació al territori però que ja serien investigacions més enllà de la present”. Com a espai inesborrable en la nostra generació, ha quedat palès en les aportacions i mapes dels caminants, formava part de la nostra identitat. Més enllà de nosaltres, s'han obert preguntes d'acord amb punts estudiats: els mapes antics i els estudis sobre la desaparició dels camins a Catalunya, que s'inclouen en el llibre de la trilogia, també el referent dels menhirs i les teories de Careri vers els recorreguts. Pel que fa als mapes antics i les teories dels historiadors, veiem com plasmen la importància dels camins en la construcció del territori i la relació amb vies antigues com eixos transversals que han perdurat en el temps usats segons les necessitats dels humans. Per altra banda, segons Careri, els menhirs marcaren fites sobre el paisatge i inicien una narrativa d'interrelació entre el paisatge, la cartografia i els elements ubicats en el territori. El recorregut es convertí en la primera acció estètica que posava ordre en el caos, i l'arquitectura seguia aquest ordre ubicant objectes en les vies, les traces sobre el paisatge. Com deia Bolós, les cases i els pobles es fan al costat de vies i així mateix, les vies condueixen als pobles. Vies i elements s'atrauen. Amb tot això al davant s'estableixen les possibles noves hipòtesis: com va ser l'ordre d'aparició dels elements en el paisatge en l'indret del Camí del Dret? Podia haver tingut tant de relleu el camí com a via que fos el Mas el Grau qui s'apropà a la traça del paisatge i no a l'inrevés? Què va ser primer? Podia haver estat el Camí del Dret una drecera important de la via antiga Berga a Vich, prou anomenada en tots els mapes i especialment en les cartografies del Comte Darnius? (Aquesta hipòtesi figura en un gràfic del llibre de la trilogia). Com es podria fusionar aquesta història amb la pràctica artística?

11.3. Assoliment dels objectius i aportació de la investigació

Amb relació als objectius proposats: s'ha explorat la traducció de l'experiència de caminar experimentant formes i dimensions de l'objecte artístic arribant a les representacions múltiples (orgàniques) i les representacions infinites (òrgiques). En l'exploració, s'ha focalitzat l'atenció a les variants expressives de la repetició a través de la vivència del paisatge, entesa com una visió combinada de moments. La dinàmica del caminant s'hi ha quedat fixada de manera intrínseca. El marc teòric ha girat entorn dels orígens de la humanitat en el fet erràtic i nòmada del caminant, la mirada del subjecte, les teories dels pensadors del paisatge i la filosofia de la repetició. L'enquesta als caminats, com els altres subjectes que van viure l'experiència, va activar col·lectivament la memòria del lloc i la vivència. Totes les temporalitats i indagacions vers el Camí del Dret s'han reunit en una pluralitat unitària. Amb tot, esdevé un testimoni pel pensament en el debat actual del paisatge. Espero poder contribuir a la construcció d'una configuració paisatgística que expressi la sensibilitat i l'esperit del temps en una relació entre passat i futur, i aprofundir en la memorització dels llocs des d'experiències personals que donen valor al paisatge en els processos de creació i consolidació de la consciència i identitat territorial.

Amb les reflexions i respostes a hipòtesi preguntes d'investigació, com l'assoliment dels objectius, podem analitzar l'aportació i la capacitat transformadora de les nostres investigacions, o el que esmenava Thoreau: "El punt més alt que podem atènyer no és el Coneixement, sinó l'Empatía amb la intel·ligència" (Thoreau, 2017: 85). Careri recorda que "la fase més important de la investigació és la seva territorialització: com, on i quan comunicar tot el que hem entès, i a través de quines accions, llenguatges o pràctiques compartir amb el territori estudiat els resultats de la nostra investigació". (Careri, 2016: 130). És per això que, en la memòria que complementa aquesta tesina, he orquestrat un seguit d'accions de promoció i difusió per connectar, interpel·lar no sols amb el territori sinó amb "l'altre" en sentit ampli.

11.4. Línies expansives i de continuïtat

L'estadi de consolidació de la present investigació m'invita a prendre diverses direccions de continuïtat. La sensació actual és com un volcà ple de possibilitats, davant meu veig una cruïlla de múltiples direccions.

- És possible establir relacions sistèmiques entre els cercles del paisatge infinit (punt final d'aquesta investigació)? Els cercles de Hegel poden concebre's des de noves dinàmiques internes de combinatòria per repensar el reflex d'una percepció del paisatge des de la visió del caminant. S'ha obert una finestra amb l'última representació òrgica amb desplaçament dels centres.
- Insistent en la multiplicitat del paisatge, imagino formats més socialitzats i democràtics, sortir de l'edició d'artista per arribar a un públic més ampli. El joc és una dinàmica on sovint la meua obra es recolza i les arrels del joc en la cultura, amb tota la teoria de Johan Huizinga, podria ser el principi de noves relacions subjecte/paisatge.
- La paraula en la descripció del paisatge i la plasmació de l'imaginari col·lectiu en grafia i traç obre un espai emocionant i, de fet, arrela en l'interès pel traç que sempre he tingut. L'essència, o gairebé diria una fenomenologia de l'esperit en el marc d'un paisatge/lloc, m'insinua la capacitat de sostreure pensaments i imaginaris col·lectius i identitaris vers l'espai/paisatge. Imagino accions col·lectives en aquesta possible línia a seguir.
- La línia històrica de per si és un espai de trobada entre l'historiador i la pràctica artística.

En la continuïtat de l'obra, en qualsevol d'aquests vessants, recordaré les dinàmiques apreses en el Màster i les claus del desenvolupament del pensament artístic que, des de la Facultat de Belles Arts, els docents ens impulsen.

Espero poder seguir aportant el valor que l'individu és com a element integrant i constitutiu del paisatge. Que els espais on hem viscut llueixin com un valor legítim i preuat, fins a voler recordar-los i reconstruir-los per gaudir de la vida que ens mereixem. Al dia d'avui, puc dir que em sento satisfeta del procés i feliç d'haver pogut fer aquesta investigació, en un moment ja planer de la meua vida, vers al meu recordat (i ara ja nostre) Camí del Dret.

12. Bibliografía

- Aicher, O. (2007). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Antich, X. (2008). *Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas entorno a algunas prácticas del land art*. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 169-188).
- Asensi, M. (2008). Paisajes nómadas. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 193-207).
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bolós, J. (2015). (Dir.), *El paisatge en èpoques de transició al llarg dels darrers dos mil anys*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Capdevila, P. (2015). Stimmung y temporalidad en El cielo gira. En Luna, T., Valverde, I. (Dir.), (2015). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (pp. 149-165). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra.
- Cardona, R. (2000). *De vies antigues a camins rals*. Centre d'Estudis Lacetans. Annals 200-01.
- Meillassoux, Q. (2018). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Clement, G. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clement, G. (2017). *Un jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Careri, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gros, F. (2018). *Andar, una filosofía*. Barcelona: Penguin Random House.
- Ingold, T. (2015). *Breve historia de la línea*. Barcelona: Gedisa.
- Kierkegaard, S. (1997). *La repetición*. Argentina: JVE Psique.
- Luna, T., Valverde, I. (Dir.), (2015). *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra.
- Luna, T., Valverde, I. (Dir.), (2015). *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra.
- Marí, A. (2008). Paisaje y literatura. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 141-143).
- Milani, R. (2008). Estética y crítica del paisaje. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 45-64).
- Mínca, C. (2008). El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 209-228).
- Nogué, A. (2008). El paisaje en el arte contemporáneo. De la representación a la experiencia del paisaje. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. (pp. 155-166).
- Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Nogué, J. (2015). Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales. En Luna, T., Valverde, I. (Dir.), *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (pp. 25-39). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra.
- Perec, G. (2008). *Lo extraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Thoreau, H. D. (2017). *Caminar*. Barcelona: Angle editorial.
- Thoreau, H. D. (2015). *Un paseo invernal*. Madrid: Errata naturae.
- Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes. valores estéticos, valores ecológicos. En Nogué, J. (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 67-84).

- Rousseau, J. J. (2016). *Ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid. Alianza editorial.
- Salvadó, A. (2015). Recorrido por algunas de las “geografías emocionales” del cine contemporáneo. En Luna, T., Valverde, I. (Dirs.), *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales* (pp. 61-75). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra.
- Sansot, P. (2001). *Del buen uso de la lentitud*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Tafalla, M. (2015). Paisaje y sensorialidad. En Luna, T., Valverde, I. (Dirs.), *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales* (pp. 115-133). Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. Universitat Pompeu Fabra.
- Venturi Ferriolo, M. (2008). Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar. En Nogué, J. (Ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 115-138).
- Zimmer, J. (2008). La dimensión ética de la estética del paisaje. En: Nogué, J. (Ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 27-44).
- Verwoert, J. (2011). Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia. En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (pp. 13-28). Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.

Aquesta tesina es va gestar durant mesos pel que fa a lectures, notes i reflexions, i la fase final va ser escrita entre els mesos de febrer, març i abril de 2020, en ple confinament per la pandèmia COVID-19. Dins de la incertesa del moment, es va procurar mantenir la concentració i serenor necessàries per donar un impuls d'acabat a la investigació.

Barcelona, abril del 2020