BAUMKUNST
ÀNGELS VILADOMIU

Departament
DEPARTAMENT D'ESCULTURA DE LA FACULTAD DE BELLES ARTS. UB UNIVERSITAT DE BARCELONA

Programa i Bienni
COMPORTAMENTS ESCULTÒRICS: L'ARTICULACIÓ DE LA DIVERSITAT. Bienni 1997-99

Títol de la tesi
BAUMKUNST. L'ARBRE COM A OBJECTE, SUBJECTE I TERRITORI D'EXPERIMENTACIÓ EN L'ART CONTEMPORANI.

Nom de la Doctoranda
ÀNGELS VILADOMIU CANELA

Nom del Director de la Tesi
ALBERT VALERA GARCÍA

Objectius i Metodologia :
"***BAUMKUNST***"
9 L'Arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani

Introducció:
17 L'Arbre, cultura, art i vida

31 1 L'ARBRE READY-MADE: viu i mort

39	L'Olivera: Monument al ready-made	CATTELAN, Maurizio
43	Monument al creixement arbori	KARAVAN Dani
45	L'arbre: objecte de valor preservat	PERRAULT Dominique
47	El Bosc: urinari públic	HAMMONS David
52	Arrels escatològiques	FORTUYN &O'BRIEN
54	Espai emboscat com extensió de la presó	GOBER, Robert
57	Vanitas	FORTUYN &O'BRIEN

61 2 L'ARBRE I LES COSES

64 Magritte: els arbres i els objectes - 67 L'arbre suport objectual - 70 Híbrids arboris

73	La jugada irreversible de la natura	JUANPERE Salvador
77	Poden els arbres escoltar?	ECKER Bogomir
80	Intercanvi de Natures	VILADOMIU, Àngels
85	Mes amunt dels arbres	CROFT José Pedro.
87	Natures hermètiques: casa-arbre	CROFT José Pedro.
89	Gegants arboris	CHRISTO & JEANNE CLAUDE
92	Cabellera arbòria	PEREIRA Pamen
94	Arbre de cel·lulosa: paradoxes objectuals	CRAGG Tony
98	Tractaments objectuals de l'arbre	NASH David
101	L'arbre una escala viva entre el cel i la terra	NASH David
103	Una natura domesticada: Sèrie Domestic Passion	BACHHUBER Liz.
108	Laboratori natura: Instrumentarium	BACHHUBER Liz.
112	Predicament de la poda: escriptura híbrida en l'espai	BACHHUBER Liz.
114	Natural-artificial	MIRALLES Fina.
116	Paisatges Domèstics	VILADOMIU Àngels.
119	Paisatge Desarrelat	PEREIRA Pamen.
121	Paisatge portàtil: Fageda portàtil	PEREJAUME

125 3 **ARBRE-LLIBRE**
127 Arbre-LLibre com a suport del coneixement.
133 Poema-bosc FINLAY Ian Hamilton
136 Els arbres i els noms FINLAY Ian Hamilton
138 El jardí, text poètic amb errades FINLAY Ian Hamilton
141 Quan els arbres contenen escrits privats BACHHUBER Liz
143 La pell dels arbres GRAU Matilde
147 Escriu-llegeix-recorda PENONE Guiseppe
151 Abecedari arbori FORTUYN & O'BRIEN.
153 Les alzines parlen PEREJAUME
157 Biblioteca arbòria sonora FORTUYN & O'BRIEN.
159 Biblioteca del bosc BLANCO Miguel Angel
163 L'arbre: Biblioteca per als ocells DION Mark

167 4 **SUBJECTE-ARBRE: l'arbre i el cos humà**
169 L'arbre com a subjecte - 173 L'arbre com a suport del cos humà.
175 Simbiosi Dona-Arbre MENDIETA Ana
180 Siluetes femenines arbòries MENDIETA Ana
183 Dona-Arbre MIRALLES Fina
185 La persona que dorm està fent d'arbre MIRALLES Fina
186 Interaccions Arbre-Cos MIRALLES Fina
190 Arbre- torre del vigia GORMLEY Antony
193 Transformacions arbòries del cos GORMLEY Antony
197 L'arbre de la vida FRANK Karin
199 Penjats: hiperrealisme i provocació CATTELAN, Maurizio
202 Diàleg als arbres MUÑOZ, Juan
205 Cossos emboscats GOBER, Robert

209 5 **ACCIONS I ARTEFACTES PERCEPTIUS**
211 accions amb els arbres - 215 artefactes perceptius
219 Acció de llescar, acció de carbonitzar NASH David
222 Columna carbonitzada: de vegetal a mineral NASH David
223 L'arbre, metàfora d'obra d'art CARNEIRO Alberto
225 Mandala arbori SCHLOSSER, Adolfo
228 Estora arbòria: Un tall en el temps GORMLEY Antony
231 Cercar l'edat dels arbres dins l'artifici PENONE Giuseppe

235 Col·laboracions amb la natura — BUISMAN, Sjoerd
238 Accions arbòries — PENONE Guiseppe
242 Alquimista urbà — MATTA-CLARK Gordon
247 L'arbre: escala , mesura del paisatge — MISS Mary
249 Una mirada calidoscòpica del bosc — MISS Mary
251 Rosa dels Vents: Mapa Mut — SCHLOSSER, Adolfo
254 Efecte miratge: Pot la mirada esculpir? — SCHLOSSER, Adolfo
257 Més enllà del mirall — CROFT José Pedro
259 Estança de núvols — DRURY Chris
261 És possible penetrar dins la pell del bosc? — IGLESIAS Cristina
265 Cambra de ressonància vegetal — WEST 8
268 Parc de butxaca — Kijo Rokkaku Architect & Associates
271 Tasting Garden — DION Mark

275 6 **ARBRE-COLUMNA**
277 L'arbre i la seva extensió arquitectònica-espaial
283 L'Arbre: columna commemorativa de la natura — FINLAY Ian Hamilton
289 Columna sense fi — CARNEIRO, Alberto
291 Columna infinita arbòria — VILADOMIU, Àngels
295 Bosc Flotant: Atri arbori — LAMPAERT Luc
297 Columnata de llum: camí de troncs — KARAVAN Dani
299 Columnata dels Drets Humans — KARAVAN Dani
303 Bosc Mikado: Sala Hipòstila Deconstruïda — WEST 8
307 Una sala hipòstila amb sostre arbori — LIBESKIND Daniel
311 Catedral vegetal — MAURI Guiliano
314 La Catedral verda — BOEZEM Marius

317 7 **ARBRE –HABITAT**
325 Arbre recipient — FORTUYN&O'BRIEN
327 Arbre habitat per ocells — FORTUYN&O'BRIEN
329 Dansa de l'arbre — MATTA-CLARK, Gordon
334 Habitar als arbres: Treehouses — DIVERSOS AUTORS.
342 El gest d'un cicló — DOUGHERTY Patrick
345 Teixit arbori: gest vegetal — DOUGHERTY Patrick
347 Estança vegetal — HARRIS Richard
349 Nius urbans: Sèrie Nesting Places — BACHHUBER Liz

355 8 **ESCENARIS ARBORIS**
357 El bosc escenari del fantàstic
363 El teatre de la memòria — VIOLA, Bill
365 L'arbre del Paradís — KARAVAN, Dani
366 Terror al bosc — FINLAY Ian Hamilton
368 Moure boscos i afegir llenya al foc — MACH, David
371 Esculpir la historia del bosc — Bosc del DIACA
379 Un joc teatral de paranys — FORTUYN&O'BRIEN
383 El balcó de la Natura — FORTUYN&O'BRIEN
385 Camp de Batalla arbori — FORTUYN&O'BRIEN
387 Escenaris arboris — BACHHUBER, LIZ
390 Anti Monument: l'Historia surt a flot — BACHHUBER, LIZ
394 Escenes inversemblants d'allò real — CATTELAN, Maurizio
397 Jardi-cementiri de tarongers — ONO, Yoko
400 Mon profanat — SAIZ, Manuel
404 L'experiència del bosc — BLUME Anna & Bernhard

407 9 **PLANTACIONS**
417 Els arbres són més intel·ligents que els homes — BEUYS, Joseph
440 Tree Mountain: reforestació o cementiri — DENES Agnes
444 Cementiri forestal — CASAGRANDE& RINTALA
445 Tales d'arbres: Memòria i simulació — WEST 8
447 Una història arbòria — SONFIST Alan
449 Cúpula d'arbres — NASH David
453 Arbres nòmades — De SMITHSON a MATTA-CLARK
457 Jardí-vaixell — CASAGRANDE & RINTALA
459 Jardins nòmades — ALIAS Atelier
461 Illa nòmada — ACCONCI Studio

465 **CONCLUSIONS**

475 **BIBLIOGRAFIA**

“BAUMKUNST”

L’Arbre com a objecte, subjecte i territori d’experimentació en l’art contemporani.

BAUMKUNST

L’Arbre com a objecte, subjecte i territori d’experimentació en l’art contemporani.

Baumkunst [1] aglutina un estudi d’investigació entorn el tractament que s’ha donat a l’arbre, principalment com a ésser viu, en el territori d’un art contemporani objectual. En aquesta tesi, l’arbre viu esdevé l’element al voltant del qual es desenvoluparà l’activitat artística. Artistes i creadors de diverses disciplines han abordat l’arbre com a component del seu art mitjançant usos i tractaments objectuals. Però, més enllà d’aquest interès pel caràcter objectual i vegetal - com a ésser viu -, l’arbre en si mateix, alhora, també adquireix tot un sentit espaial com a lloc. Per tant, l’arbre és abordat com a objecte i subjecte en l’art contemporani, però també esdevindrà per als artistes un espai-territori d’experimentació i investigació.

---

1 La utilització de la paraula composta de la llengua alemanya, *Baumkunst* defineix, recull i engloba el territori contemplat dins d’aquesta tesi, territori de confluència, interferències i usos artístics contemporanis entre *l’Art i l’Arbre*.
El concepte *Baumkunst* defineix el cos d’estudi de la tesi i respon en aquest cas, per una banda, a la capacitat d’aquest idioma per unir i formar paraules i desencadenar nous significats, sovint més precisos i alhora més amplis. D’altra banda, aquest apropament a través de la llengua alemanya, amb la seva riquesa etimològica al voltant del territori dels arbres i els boscos, respon a una evident cultura de l’arbre molt desenvolupada i estudiada en la cultura germànica. Per tant, una part important de la bibliografia cercada, consultada i utilitzada en aquesta tesi es troba únicament en llengua alemanya. La relació continuada amb aquesta cultura, al llarg de diverses i prolongades estades com a estudiant i com a docent, m’ha permès la utilització d’aquesta font de documentació. De fet, un primer títol seleccionat per a aquesta tesi i posteriorment descartat va ser *Treescapes* o *Paisatges d’arbres*, però aquest títol definia prioritàriament un territori arbori vinculat més al paisatge que no pas a l’estudi del present treball, més acotat al voltant de la figura de l’arbre.

L'anàlisi que s'ha portat a terme a *Baumkunst* respecte als diversos tractaments artístics dels arbres vius, s'entén, principalment, des d'una visió contemporània immersa dins del món objectual del nostre temps. Tanmateix, aquest apropament a l'element natural arbre no ha estat, ni s'ha dut a terme, mitjançant una actitud contemplativa de l'espai natural, sinó que s'ha fet des d'una mirada condicionada per un món primordialment urbà, com tampoc recull únicament l'herència romàntica de l'ús simbòlic dels arbres. Perquè la relació entre Art i Natura en la contemporaneïtat no pot ser entesa només a partir de conceptes com contemplació, expressió o assimilació, sinó a partir de la complexa trama d'un món que es caracteritza per les transformacions continuades i els canvis vertiginosos provocats pel minvament dels seus recursos naturals i els fluxos migratoris.

Espai de trobada entre l'art i la natura: mitjançant la confrontació o simbiosi d'aquests dos conceptes, l'art i l'arbre, es desencadenarà una altra manera d'abordar, observar i reflexionar entorn la natura. La natura recreada, interpretada i manipulada mitjançant una poètica objectual esdevindrà un territori híbrid, on la frontera entre allò natural i allò artificial es dilueix i confon. En aquest cas, ja no és possible fer una lectura d'aquella dicotomia entre cultura i natura o entre civilització i natura en termes de confrontació o imposició.

Alguns estudis recents ja han mostrat un evident canvi de mirada al paisatge a través d'una manifesta sensibilitat ambiental, estètica i formal molt més complexa i en sintonia en la nostra contemporaneïtat. *Hibridació i contaminació*, juntament amb d'altres disciplines, són les paraules clau per entendre una nova visió del paisatge i dels seus valors expressius, tal com diu Daniela Colafrancheschi en la presentació de la col·lecció *Land&Scape* que dirigeix.

A *Baumkunst* l'arbre és objecte d'estudi des d'una visió contemporània, l'arbre incorporat i immers dins del nostre món objectual contemporani. Quan parlem d'una utilització objectual dels arbres en el territori de l'art, sembla que ens referim a la utilització de tots aquells elements que se'n deriven o desprenen i que són reconduïts en les pràctiques artístiques. Si parlem en concret d'una utilització escultòrica, l'associació més immediata és la que fem mitjançant la seva matèria: la *fusta.* Està clar que han estat i són molts els escultors que han treballat amb aquest material sense oblidar la seva procedència i han trobat en la fusta un medi i un material idoni per formalitzar les seves obres i expressar les seves intencions. Però, també en la majoria d'aquests casos, la presència de l'arbre en la seva integritat física, o com a ésser viu, es dissol completament. Algunes vegades hi ha una voluntat de retorn a la matèria del seu art, l'arbre, cercant-ne i aprofitant-ne voluntàriament les propietats suggestives de les seves formes i estructures, o de les seves parts: branques, arrels, fulles, fruits, escorces... És ben sabut que les formes de la natura han esdevingut en diverses èpoques i disciplines un referent i una font d'inspiració de molts creadors.

L'art recent (conductes objectuals) farà un ús de l'arbre, (ja sigui viu o mort, arrelat o desarrelat, de planter o *in situ*, en la seva integritat o sotmès a una fragmentació, de manera parcial, unitària o dins d'un conjunt, com ara plantacions i zones boscoses) que respon a tractaments molt diversificats, d'entre els quals trobem aquells que s'han dut a terme merament per les seves associacions sígniques, ja siguin de caire poètic, cultural, simbòlic o expressiu. En d'altres actuacions la presència de l'arbre es produeix a través de la seva absència i l'artista utilitza recursos in situ per retornar la presència viva de l'arbre. També l'arbre esdevé un suport o espai escenari per explicar o situar alguna cosa. L'arbre serà abordat com a indicador d'un lloc, amb una identitat i una història, i fins i tot les seves propietats constructives el fan mereixedor d'un lloc, on els artistes projecten espais habitables utòpics, etc.

Per tant, aquesta tesi s'acota dins d'aquest tipus d'intervencions artístiques, instal·lacions, accions, obres o treballs que prenen la presència de l'arbre en diferents intensitats i nivells, tant objectualment com conceptual. Així mateix, tenen cabuda tant aquells treballs d'artistes i d'altres creadors, on la presència física-objectual de l'arbre com a ésser viu és present en major o menor mesura, com aquells treballs desenvolupats al voltant de la temàtica de l'arbre, sense la presència física de l'arbre.

La tesi s'estructura en tres grans blocs temàtics desenvolupats en els diversos capítols: un primer bloc *l'arbre-objecte*, un segon *l'arbre-subjecte* o l'arbre i el cos humà, i per últim *l'arbre-espai-territori*. El primer bloc temàtic es troba representat bàsicament en els tres primers capítols: 1.*L'arbre-ready-made: viu i mort,* 2. *L'arbre i les coses,* 3. *L'arbre-llibre: suport de coneixement.* El segon bloc temàtic s'acota al quart i cinquè capítol: 4. *Subjecte-Arbre: l'arbre i el cos humà,* 5. *Accions i Artefactes perceptius* i l'últim bloc s'estén i es desenvolupa en els següents capítols: 6. *Arbre-Columna: l'arbre i la seva extensió arquitectònico-espaial,* 7. *Arbre-Hàbitat,* 8. *Escenaris Arboris: l'arbre territori escènic*, 9. *Plantacions.* De fet, el tractament objectual està present en tots els capítols, així com també l'implícit sentit espaial dels arbres.
No és gratuït, el fet que l'estructura de *Baumkunst* es pugui identificar a la d'un dendrògrama o arbre genealògic que dóna forma, estructura i aglutina el cos d'estudi. Des d'un eix central es bifurquen aquests tres blocs, que alhora es tornen a bifurcar en d'altres que responen a tipologies de tractaments vers els arbres, i que de nou es despleguen en diferents comportaments, actituds i resultats que es donen en l'art contemporani. Aquesta estructura ramificada respon al sentit global, unitari i interdependent dels diversos continguts que acull l'estudi. Tot sovint la complexitat de llenguatges, intencions i continguts de l'art contemporani comporta el seu difícil o inadequat encasellament en un sol concepte o temàtica. Serà, doncs, el lector de *Baumkunst* qui retrobi el sentit unitari en les interconnexions i interseccions de les seves parts.

Gran part dels artistes o creadors presents en aquesta tesi aborden els arbres com un territori d'investigació i treball de manera molt diversificada, com a conseqüència els seus treballs es troben representats en diferents capítols al llarg de l'estudi de *Baumkunst*. Ni era la finalitat, ni tampoc hagués estat possible incorporar totes les obres existents que han abordat aquesta temàtica objectual de l'arbre. En cadascun dels capítols es troba representat un ventall ampli i diversificat d'intervencions, que alhora recullen les diferents intencions i actituds dels artistes.
Aquesta existència coetània en una mateixa temàtica, on treballs d'índole molt diferent i de vegades fins i tot contrària, esdevé un aspecte que ens corrobora allò que he anomenat símptoma de contemporaneïtat. Una contemporaneïtat que es caracteritza pel seu esperit, ja no solament interdisciplinari, sinó multidisciplinar, contínuament canviant, mòbil i en procés. Així, dins d'un món i una societat prioritàriament urbana, on els fluxos i migracions humanes ens sobrepassen, l'art també esdevindrà un reflex d'aquest món, adoptant tant els artistes com el públic un sentit nòmada, i les obres un caire portàtil i efímer. Dins d'aquest art vital i canviant en contínua evolució, també els espais verds seran replantejats des de la seva actual condició de reductes i vàlvules d'escapament alternatius a un món cada vegada més ofegador.

Per tant, els capítols es conformen de l'anàlisi d'obres i no pas d'un estudi a partir de la figura dels artistes. Prèviament hi ha una introducció als continguts abordats en cadascun dels capítols. Aquestes introduccions també estan representades i il·lustrades amb d'altres exemples d'alguns artistes o creadors. El tractament diferenciador que s'ha donat a aquests treballs respecte al cos analitzat dins del capítol, respon principalment a un sentit explicatiu, en algun cas és de caire precedent i en d'altres és documentació anterior a l'art recent.

Tanmateix, aquest plantejament del treball d'investigació permet un diàleg i una anàlisi a partir dels contrastos, afinitats i diferències en aquests tractaments arboris des de la creació. Ha estat aquesta posada en connexió de diverses formalitzacions -artístiques, ambientals-paisatgístiques o arquitectòniques...- el que m'ha permès construir i fonamentar els continguts d'aquesta tesi. En la majoria de treballs analitzats s'ha tractat la documentació gràfica de manera significativa, conferint-li importància com a part del procés analític i explicatiu. Malauradament, en alguns casos no ha estat possible accedir a una documentació gràfica idònia.

La present anàlisi, d'altra banda, és el resultat de la pròpia pràctica de l'art i de l'experiència docent desenvolupada en l'àmbit de les Belles Arts i del Disseny. La possibilitat de posar en connexió, a partir d'una anàlisi extensa, la pròpia producció artística envers d'altres treballs esdevé una opció absolutament enriquidora i fructífera.

Desenvolupar mètodes analítics, des d'una mirada crítica, d'allò que s'està fent i s'ha fet en els últims anys en el territori de l'art i la creació esdevé fonamental, tant com a creador, com a docent.

Quan anteriorment em referia a *l'arbre-objecte-viu com un espai-territori d'experimentació i investigació en l'art contemporani,* crec que és la millor definició del cos d'estudi de *Baumkunst.* Entenc aquest territori d'investigació com a fruit o conseqüència d'una manera d'abordar aquesta temàtica des dels paràmetres de la nostra contemporaneïtat. Alhora, aquesta mirada contemporània no tan sols comportarà una determinada percepció del medi natural, sinó que també suposa determinats canvis en el tractament de la natura des de l'art contemporani, esdevenint cabdals en els nous usos de les disciplines artístiques.

Segurament, aquesta tesi no hauria estat possible si no fos per la fascinació que sento envers els arbres, interès i motivació que es troba present en l'obra personal dels darrers anys, en què l'ús dels arbres s'ha realitzat mitjançant diverses formalitzacions i conceptualitzacions, i que són obres que també introdueixo en la present tesi.

L’ARBRE

cultura, art i vida.

L’ARBRE, cultura, art i vida.

L’arbre, per la seva presència i importància ha estat culturalitzat i permanentment catalogat pels homes, als quals ha acompanyat al llarg de les civilitzacions. Difícilment, doncs, podem concebre els arbres de forma indissociable de l’activitat i els processos humans, no solament pels diferents usos que l’home n’ha fet, sinó també pel sentit simbòlic que les diferents cultures els han conferit, en què hi trobem cerimònies que tenen lloc al voltant de l’arbre, que ha servit de lloc de congregació dels humans per a la pràctica de determinades cerimònies i rituals.

Citar la simbologia dels arbres sense referir-nos als estudis de Jacques Brosse , *Mythologie des arbres,* o *The Golden Bough (La rama dorada)* de Frazer és francament difícil. De fet, en aquest apartat no he tractat tant de recollir aquestes magnífiques anàlisis, com de cercar confluències i aplicacions amb aquest usos simbòlics i els tractaments que els artistes faran de l’arbre.
L’arbre és un símbol diferent dels altres a causa de la seva omnipresència, tant en els mites pagans com en els sagrats. Qualsevol lector àvid d’informació s’adonarà fàcilment que en diversos llocs i èpoques els homes han retut culte als arbres, els han venerat i considerat com quelcom sagrat... L’alzina de Dodone evocada per Plató és l’exemple més memorable d’arbre oracle, a través del qual Zeus s’expressava. Brosse en haver analitzat nombroses mitologies recollides des d’Escandinava fins a Grècia, conclou que l’arbre còsmic apareix com aquells mites més xocants, universals i fecunds. L’arbre cosmològic és la variant més plena de simbolisme segons Mircea Eliade. L’arbre eix còsmic esdevé columna que en la seva verticalitat sosté els tres eixos que conformen els tres móns, l’invisible món subterrani, el món terrestre, i el món celestial que es prolonga cap a l’infinit.

La sorprenent morfologia dels arbres proporciona als homes la intuïció que el cosmos està ple de sentit. Orientat en la seva verticalitat l’arbre creix en totes direccions i prodigiosament condensa i concentra l’energia transformant les substàncies que extrau de la terra, així com la llum que capta a través de les seves fulles. Així, alimentant-se de la terra i de l’aigua i solcant l’aire per elevar-se cap a la llum, l’arbre sintetitza els quatre elements del cosmos. Des del punt de vista espaial l’arbre s’eleva en la verticalitat a la vegada que s’estén i es desplega en les tres dimensions al voltant del tronc. La seva suggeridora silueta manifesta la funció de comunicació, de mediadora del poder amagat de l’arbre, relaciona allò terrenal amb allò celestial. Dins l’arbre s’articulen dues multiplicitats, la de les arrels i la de les branques, mitjançant la unitat del tronc, fruit del vertiginós efecte de la simetria, fent coincidir gairebé les branques amb les arrels. Aquestes dues parts, arrels i branques, es complementen i despleguen coincidint amb el moviment dels seus diàmetres; l’arrelament condiciona l’exuberància de l’arbre. Per tant, aquesta meravellosa estructura propicia aquesta dinàmica ascendent que moltes cultures han reconduït en veure els arbres com a mediadors entre els déus i els homes, i en conseqüència com a éssers sagrats als quals les civilitzacions europees han consagrat els cultes relatats per Frazer.

De fet, l'arbre no tan sols és un símbol, sinó que podríem dir que és el símbol per excel·lència: L'arbre símbol universal.

Dins la remarcable estructura espaial de l'arbre no podem oblidar la presència dels cicles vitals que el modifiquen: la floració, la producció de fruits, la caiguda de les fulles, etc. En el seu espai es materialitza el temps passat a través de les anelles concèntriques del tronc; en efecte, l'arbre representa els temps cíclics de la vida i de la mort que es regeneren indefinidament.
L'arbre, símbol de la vegetació, de la natura, dotat del poder de la fecundació ha estat objecte de cultes d'origen ancestral, els anomenats cultes arboris o dendrofories. Tanmateix, els arbres han jugat un important paper no tan sols simbòlic, sinó també econòmic, fet pel qual han estat sotmesos a especials proteccions en tots els temps i en les diverses cultures. En la predominant cultura dels boscos dels antics germànics, els *Bàrbars,* la tala il·legal o prohibida d'arbres era penalitzada fins i tot amb la pena de mort. També trobem llegendes en les quals aquells que talaven un arbre s'havien de sotmetre a cerimònies oferint la seva ànima, per tal de redimir la seva falta considerada un crim, un atemptat o una violació.

Els arbres, en tot cas, pertanyen a l'hàbitat humà. Els nostres avantpassats hi han viscut al llarg d'aproximadament sis milions i mig d'anys. Els primats ja varen trobar en les copes dels arbres un lloc de refugi i protecció. De fet, podem parlar d'un instint heretat dels primats, l'habilitat de trepar dalt dels arbres. No són potser una evident substitució dels arbres les torres de vigilància?
El bosc, apoteosi de la vegetació, allí on milers i milers de troncs s'arrengleraven fins a formar una espessa columnata, fou per molts pobles el primer lloc de culte, ens diu Fàbregas [1]. El primer concepte romà de *templum* no es refereix a l'edifici, sinó a aquell enquadrament del paisatge a través d'uns eixos de visió que podrien estar perfectament definits o marcats per la presència de determinats arbres. Per tant, els llocs adopten sentit quan han estat socialment marcats i s'hi ha dipositat la història. La nostra primera morada ens la podem imaginar sota o a sobre dels arbres: arbres-coves, arbres-cases. Fins i tot en algunes llengües les dues paraules casa i arbre són pràcticament idèntiques.
Es podria afirmar doncs, encara que sembli exagerat, que sense arbres els homes no existirien. Karl Schawelka[2] en el seu interessant assaig es qüestiona per què aquests han estat, i encara són, - en el renaixent culte arbori contemporani - tan importants i adequats per qualsevol simbolisme.

Els estudis sobre com s'ha representat l'arbre al llarg de la història de la civilització ens mostren la diversificació d'espècies utilitzades i els matisos i maneres amb què els homes s'hi han relacionat. Per tant, els arbres no són únicament arbres, sinó que ens ofereixen beneficis i virtuts en diferents graus, segons les èpoques o estacions, tal com demostren els següents refranys de la nostra llengua: *Qui a bon arbre s'acosta, bé n'ha del*

1 FÀBREGAS, Xàvier : *Les arrels llegendàries de Catalunya,* Ed. La Magrana, Barcelona,1995
2 SCHAWELKA, Karl: Heilige Eichen und andere Bäume in Kunst und Kultur, vorwiegend der Gegendwart. En *Bonifatius. Eichenkult.* Kunsthalle, Volkskunde Museum, Stadtmuseum, Erfurt, 2004.

fruit i de l'ombra o aquest del qual en fem ús tan sovint: *Tocar fusta.* Tanmateix, la gran desgràcia dels humans, segons el text del Gènesi prové d'un arbre, o més ben dit dels fruits d'un arbre.
Les diferències entre els arbres s'estableixen a partir de les seves característiques formals i materials, ja que desencadenen percepcions, sensacions i sentiments diversos. Però, també s'estableixen diferències a partir del lloc que ocupen: arbres que marquen fronteres, arbres que actuen com a jutges, com a punt de trobada de determinats grups... Es tracta, sovint, d' exemplars arboris extraordinaris situats al centre de la plaça de la vila des d'on presidien la vida d'una comunitat, sota l'ombra del qual es convocaven les juntes d'arbre, la seva soca donava caràcter sagrat als juraments i a les promeses i al seu voltant es festejava i celebraven balls i àpats comunitaris. La ritualitat o teatralitat d'aquestes accions simbòliques, és a dir, aquests tractaments *performatius* necessiten un emplaçament on poder desenvolupar-se. Els arbres per si mateixos no són aquests llocs, però ofereixen un escenari a cavall entre el sagrat i el profà, un marc on fer visible aquestes utilitzacions socials. Al Costumari també se citen una quantia d'exemples d'arbres al tronc dels quals hi ha gravats cors amb sagetes que duen els noms o inicials dels enamorats, com a testimoniatge de promeses d'amor etern; també s'hi citen nombroses activitats lúdiques que encara avui se succeeixen sota d'algun arbre simbòlic: aplecs, balls circulars de caràcter solar al seu voltant, berenades... fins i tot epifanies o aparicions de la Mare de Déu i ermites d'advocació mariana.

Si els arbres generen al seu voltant un lloc per a la celebració d'algunes cerimònies, el prototip de ritual al respecte el trobem en les sepultures. Trobem sepultures sota determinats arbres, sota la seva ombra o en arbres buits i arbres que s'han plantat a les tombes o també a l'inrevés, amb la mort d'una persona s'ha procedit a la tala d'un determinat arbre. Hom creu que les ànimes dels difunts vivifiquen o vigoritzen certs arbres, especialment els que creixen damunt les seves tombes. A la Xina és costum de plantar arbres sobre les tombes dels difunts. La creença deriva de la convicció que en morir el cos torna a ser pols, torna, per tant, a la terra de la qual germinen plantes, formant part d'un únic cicle vital. Sense anar més lluny, la conformació d'un cementiri en les cultures centre europees es fa establint una zona d'arbres o boscatge sagrat. Trobaríem molts més exemples en la mitologia o en el testimoni de personatges i personalitats que van ser enterrats sota determinades espècies d'arbres. Els troncs balmats dels arbres han estat suport d'arques i taüts, la qual cosa no ha passat desapercebuda per alguns artistes que han retrobat en aquests usos possibilitats expressives.
Per tant, els arbres són un bon emplaçament per al descans i repòs de les ànimes, com també el bosc ha estat considerat sovint l'estança dels morts.
Amb el desús actual de les tombes, arran de la major utilització de la cremació i dispersió de les cendres, desapareix l'indret de recolliment per al record i culte dels difunts. Alguns arquitectes i artistes conscients del fet que això implicava han imaginat i projectat llocs per desenvolupar el ritus de la mort, dissenyant espais on poder dur a terme els rituals de culte als difunts que permeten a qui els celebra evolucionar al voltant i amb els desapareguts de manera natural. Gran part dels projectes que es varen presentar a l'exposició *"Architectures pour une dernière demeure",* organitzada i concebuda per Francis Blaise en ocasió del Saló Funerari 2005, a París, es conformaven amb la presència d'un arbre. Dominique Vitti proposa una *Càpsula -Tub amb arbre* i

Àngels Viladomiu
Campanile emboscat, 1993, assemblage

Dominique Vitti
Càpsula-Tub, 2005

planteja amb la seva proposta les següents qüestions: Quan de temps la memòria d'un individu es prolonga després del seu traspàs? Durant una, dues o tres generacions? Poc a poc la memòria es perd, els records es difuminen i els descendents rarament hi pensen, en els seus avantpassats. La veritable mort no és allà. Per tant, la vida d'un ésser es resumeix amb la seva existència física i la seva prolongació en la memòria dels éssers. Aquesta sepultura esdevé el suport vivent d'aquesta memòria; una idea moderna de la reencarnació mitjançant una forma viva, serena i harmoniosa. Vida i memòria es prolonguen a través de l'arbre.
La utilització preferent en els cementiris, d'arbres que sobresurten per la seva marcada verticalitat, com a expressió de superar la gravetat, la podem entendre plena de sentit i significat.

Aquestes antigues creences per les quals certes vides humanes estan vinculades a la d'un arbre determinat, sembla ser que han estat recollides per escriptors, poetes i artistes al llarg de tots els temps. Un dels exemples més pròxims el trobem en *Arbres*[3] de Josep Carner, que és un extraordinari recull temàtic, que tal com afirma Jaume Coll a la introducció, *parla de les persones per mitjà dels arbres*.
Per què esdevenen els arbres tan bons representants dels humans? Segurament aquesta qüestió no està tan allunyada d'aquella idea redemptora relacionada amb els arbres que Joseph Beuys va fer pública, en la qual manifestava el seu agraïment als arbres perquè -deia- patien per nosaltres.
També un altre compatriota seu, l'escriptor Hermann Hesse expressa aquesta idea en els poemes recollits en el llibre *Bäume*[4] . Per Hesse, els arbres, més enllà de ser l'arquetip que dóna forma i mostra l'eternitat, esdevenen el sacrifici de l'arbitrarietat, tirania i destructivitat humana. En les estrofes escollides del poema *Im Nebel,* (Emboirat) els arbres i els humans comparteixen un mateix sentiment:

Seltsam, im Nebel zu wandern!	Estrany, vagar dins la boira!
Einsam ist jeder Busch und Stein,	Solitari, cada arbre i pedra,
Kein Baum sieht den andern,	Cap arbre divisa l'altre,
Jeder ist allein.	Cadascun roman sol.
Seltsam, im Nebel zu wandern!	Estrany, vagar dins la boira!
Leben ist Einsamsein.	Viure és soledat.
Kein Mensch kennt den andern,	Cap home coneix l'altre,
Jeder ist allein.	Cadascun roman sol.[5]

El sentiment expressat en aquestes estrofes ens remet inevitablement als quadres del gran paisatgista romàntic alemany Caspar David Friedrich, en els quals els arbres esdevenen símbols fonamentals, així com, sobretot, la

3 CARNER, Josep: *Arbres,* Ed.62, Barcelona, 2004.
4 HESSE, Hermann: *Bäume,* Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1984. (Recull d'articles i texts, poemes de l'autor publicats en diferents revistes i diaris refernts al tema dels Arbres). Edició original, Suhrkamp Verlag, Frank.am Main, 1952.pàg.133.
5 *Op. cit.*. Traducció: Àngels Viladomiu.

immensa quietud dels seus paisatges. Friedrich és un paisatgista eminentment reflexiu i els dispositius analítics dels seus paisatges queden, de vegades, enfosquits pel caràcter romàntic que, no sense raó, se'ls hi atribueix, ja que al cap i a la fi, les seves imatges pretenen simbolitzar la realitat i no tan sols reflectir-la.
Un sentiment/sentit similar també el trobem en el treball de l'artista Sam Taylor Wood a *Self Portrait as a Tree* (Autoretrat com un arbre), 2000. L'artista explica com en retrobar-se atzarosament amb contacte amb aquesta fotografia, realitzada temps abans, va pensar que aquesta sola imatge condensava tot el que estava sentint, per tant, no era necessari explicar-ho amb una obra narrativa. Més tard, va apreciar el que de meravellós contenia la fotografia: la història de la pintura del paisatge.
No hi ha dubte, ens diu Schama [6], que el simple acte d'identificar - i ja no parlem de fotografiar- el lloc, pressuposa la nostra presència i amb això el pes de la cultura que arrosseguem sobre el lloc.

Sam Taylor-Wood
Self Portrait as a Tree, 2000
Fotografia color sobre metacrilat

Els arbres també es planten quan neix un infant, ja que són portadors d'esperança de vida i poden simbolitzar el benestar d'una comunitat, com el roure del País Basc. El roure foral de Guernica ens mostra com el culte als arbres també pot recollir intencions patriòtiques, polítiques i nacionalistes. Sota la seva ombra varen tenir lloc les assemblees d'Euskadi i també era el punt des d'on era administrada la justícia. En l'actualitat ha assolit una càrrega representativa indiscutible i dins del museu de la Casa de Juntes es guarda tota una genealogia de roures com a relíquia. El nostre anàleg a Catalunya és el conegut *Pi de les Tres Branques,* que es troba en les zones boscoses del Berguedà, al qual Verdaguer va carregar de simbolisme patriòtic.
Simon Schama[7] relata la seva pròpia experiència respecte a aquest sentiment patriòtic i la identitat nacional dels arbres: Nascut l'any 1945, durant la seva infantesa va assistir a una de les escoles hebrees anomenades *cheder* de la ciutat de Londres. En aquell temps, els esforços destinats a la fundació del nou estat d'Israel eren importants. També en les escoles hebrees es recollien fons per a aquesta causa i l'arbre era utilitzat com a motiu. L'arbre de paper penjat a la paret de la seva escola es conformava de multitud de petites fulles verdes de paper sostingudes per agulles. Cada moneda de sis penics dipositada en la caixa de color blanc i blau, de la Jewish National Fund, (Fons nacional Jueu) proporcionava una nova fulla a l'arbre de paper. Quan l'arbre era completat la capsa era enviada, i, alhora, es plantava un arbust en sòl de Galilea amb la promesa que en alguna de les seves branques hi havia de figurar el nom de la classe. Schama diu que *mentre que al nord de Londres els arbres de paper ressonaven amb el dring de les monedes de sis penics, el bosc de Sió s'espessia com afortunada resposta. Els arbres foren els nostres representants com a immigrants, i els boscos la nostra implantació. I mentre assumíem que un bosc de pins era més bonic que un muntijol despullat per l'acció de la ramaderia, no sabíem exactament per a què servien els arbres. En tot cas un bosc ben implantat era el paisatge oposat al desert, i la diàspora era sorra. Així, què hauria d'ésser Israel, sinó un bosc frondós? Tampoc ningú ens explicava quines espècies d'arbres havíem esponsoritzat, però nosaltres creiem que eren cedres, el Salomònic Cedre, la fragància del temple de fusta. L'activitat dels arbres de paper s'incrementava per la data de l'Any Nou dels Arbres, Tu bi-Shevat, la data d'aquest festival havia estat establerta arbitràriament i encara que a Israel havia estat completament reinventat com el Dia de l'Arbre Sionista, aquest era festejat amb fileres de*

Pi de les Tres Branques

6 SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory,* Alfred Knopf, N.York, 1995.
7 *Op.cit.*

John Heartfield
Deutsche Eicheln, 1933 Fotomontatge. Publicat a AIZ, Arbeiter-Ilustrierter Zeitung (Rev. il·lustrada dels treballadors).

nens que obedientment esperaven per plantar l'equivalent botànic d'ells mateixos. Es tractava d'un ritual innocent, però al seu darrere hi havia una rica i llarga tradició pagana, que concep els boscos com el primitiu lloc de naixement de les nacions; l'inici dels habitacles. Paradoxalment, com podem comprovar, es tractava d'una tradició que havia prosperat en aquelles cultures centreuropees que havien estigmatitzat els jueus i el seu poble com a creixement aliè, estrany, i contra els quals havien emprès periòdicament campanyes d'extermini.

De fet, el conegut culte patriòtic del roure a Alemanya tan sols té un parell de segles d'antiguitat, s'inicia al 1800 amb el poeta Gottlieb Klopstock, un dels pares de *Sturm und Drang.* L'arbre, la seva fulla de forma unitària o com a corona i els seus glans estan extensament representats en la història de la nació germànica. Comparteixen lloc amb aquelles icones que s'identifiquen amb el poder (*Reichsadler*) i les disciplines militars, presents des de l'antic imperi del Kaiser fins a Bismarck, i que posteriorment van ser adoptades pels Nacional Socialistes. Però també el roure esdevé un ornament i símbol massificat, representat en ornaments públics i privats, en façanes, banderes, i accessoris d'indumentàries, segells, monedes, i fins i tot existeix una popular especialitat culinària, una torta en forma ramificada anomenada *Bismarck-Eiche* (Bismarck-roure). Un exemple recent serien les celebracions que varen tenir lloc a la ciutat de Flinsberg (Alemanya) l'any 1997, on es va plantar un roure com a punt central de confluència que representa geomètricament el centre de la reunificació de les dues Alemanyes.

Però el veritable símbol de *massa* de la unificada nació alemanya (després de la guerra francesa del 1870), Elías Canetti ens diu que està en l'exèrcit, i les arrels més profundes d'aquest símbol i el seu origen està en els boscos. Per tant, segons Canetti aquest símbol del concepte de *massa* representat en l'exèrcit, és més que l'exèrcit pròpiament: és el *bosc en marxa*. Tanmateix ens diu: *En ningún país moderno del mundo el sentimiento de bosque ha permanecido tan vivo como en Alemania. Lo rígido y paralelo de los árboles erguidos, rectos, su densidad y su número colma el corazón del alemán con honda y misteriosa alegría. Aún hoy acude con agrado al bosque en el que vivieron sus antepasados y se siente identificado con los árboles.*
Més enllà d'aquesta identitat nacional del poble alemany pels boscos, Canetti escriu unes interessants correspondències entre el concepte de massa humana i els boscos:
Bosque: El bosque está encima del hombre. Puede ser espeso y con abundante vegetación baja; puede que sea difícil penetrar en él y, más aún, avanzar por él. Pero su densidad propiamente dicha, aquello que realmente lo constituye, su follaje, está arriba*. Es el follaje de los distintos troncos, que se entrelaza y forma un techo continuo, es el follaje que retiene casi toda la luz y arroja la gran sombra colectiva del bosque.*
El hombre, que erguido es como un árbol, se alinea entre los otros árboles. Pero son mucho más altos que él, y debe alzar la vista hacia ellos.(...) *La altura de los árboles es accesible, la gente trepa por ellos y coge los frutos, incluso ha vivido allá arriba.*
La dirección en la que el bosque atrae la mirada del hombre es la de su propia transformación: crece constantemente hacia lo alto. La igualdad de los troncos es aproximada, también ella constituye, en realidad, una igualdad de la dirección. Quien está en el bosque se siente cobijado; no se halla en la cima del mismo, donde el bosque sigue creciendo, ni tampoco en su lugar de su mayor espesura. Justamente esta espesura es su protección,

y la protección queda arriba. Por esto es por lo que el bosque se ha convertido en símbolo del recogimiento. Obliga al hombre a levantar la mirada, agradecido por la protección que le viene de arriba. Levantar la vista por tantos troncos pasó a convertirse en un mirar hacia arriba en general. El bosque anticipa el sentimiento de la iglesia, estar ante Dios entre columnas y pilares. Su expresión más regular y, por lo tanto, más perfecta es la cúpula de una catedral, con todos los troncos entrelazados en una suprema e inseparable unidad.
Otro aspecto no menos importante del bosque es su múltiple inmovilidad. Cada uno de los troncos ha echado raíces y no cede ante ninguna amenaza exterior. Su resistencia es absoluta, nunca abandona su puesto. Puede ser talado, pero no movido. Así se convirtió el bosque en símbolo del ejército: un ejército en formación, un ejército que no huye bajo ninguna circunstancia, que se dejará despedazar hasta el último hombre antes de ceder un solo palmo de terreno[8]

Però, paradoxalment, els roures només ocupen aproximadament un 2% de la superfície de boscos d'Alemanya, i a més a més, aquests pocs exemplars emmalalteixen a conseqüència de la contaminació industrial de l'atmosfera i de les pluges àcides. No serà fins l'any 1980 que el govern alemany començarà a realitzar un control sistemàtic i científic sobre els danys produïts per les emissions de diòxid sulfúric sobre els boscos, i el terme *Waldsterben* (La mort dels boscos) esdevindrà moneda comú de l'entorn dels Verds. Deu anys abans, en el 1970, ja s'havia produït la confrontació més creativa i reivindicativa dins d'un bosc, incentivada per un artista contemporani alemany, Joseph Beuys. L'artista, acompanyat d'una cinquantena d'estudiants i deixebles, va dur a terme una teatral i brillant acció: *La balada de Grafenberger Wald*. Dins del bosc contigu a la ciutat de Düsseldorf, davant la proposta de convertir aquest zona boscosa en camps de tennis i golf, varen escombrar el bosc amb escombres de bedoll i marcant els arbres amenaçats amb creus i anelles pintades sobre l'escorça, com si es tractés d'un antic ritual de reafirmació de l'antiga religió teutònica, dels esperits del bosc: *Si algú intenta tallar aquests arbres nosaltres ens enfilarem a les seves branques.* Més tard, Beuys es presentaria com a candidat dels Verds al Parlament d'Estrasburg, però la seva peculiar personalitat el feia trobar-se igual d'incòmode, tant amb el pragmatisme dels processos polítics com amb les convencions de l'art modern. Així, doncs, va cercar altres fórmules per emprendre una acció cívica i històrica que comportés una significació pública directa i que obligués els seus compatriotes a enfrontar-se amb la realitat de la seva experiència històrica. Va desenvolupar, per tant, el concepte *Verwaldung*, reforestar i fer del món un gran bosc com a redempció, que va ser la principal motivació de les plantacions practicades en els últims anys de la seva vida.

Però ni de bon tros el territori alemany està mancat de boscos, ans al contrari, les extenses superfícies de plantacions de picees són fruit de la silvicultura practicada en aquest país des d'uns segles ençà. Els enginyers forestals professionals pensen que les tècniques de gestió forestal generalitzades en l'actualitat varen començar a elaborar-se en els principats alemanys del segle XVI, i com a conseqüència d'aquest fet el territori forestal europeu va anar en augment en els últims segles, paral·lelament a la seva industrialització, per molt inversemblant que ens sembli. Un altre país que de manera simultània i independent a Alemanya presenta un fenomen

Günter Zint
Aquest arbre està mort

Caspar David Friedrich
Der Chasseur im Walde, 1814

8 CANETTI, Elías: *Masa y poder*, Ed.Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

Greenpeace
Crime (9. 08.2005)
Castanyer, *Bertholletia excelsa.*
Mato Grosso, Amazonia, Brasil

similar al de la reforestació del territori és el Japó. Sorprenentment aquest és també un país industrialitzat, molt poblat i urbanitzat. A pesar que té una de les densitats de població més altes dels països del primer món, el 80% del seu territori està poblat de boscos que estan tan protegits i tan ben gestionats que fins i tot s'ha vist afavorit el seu augment. De fet, en aquest arxipèlag verd no queda cap bosc primigeni, els últims varen ser talats fa tres-cents anys i reemplaçats per plantacions d'arbres gestionades amb el mateix rigor que els boscos alemanys. Les polítiques forestals japoneses sorgiren com a resposta a una crisi demogràfica i medioambiental produïda, paradoxalment, per la pau i la prosperitat, segons diu Jared Diamond[9].

No serà fins als anys 70 que començarà a prendre intensitat l'ecologia i sobretot la consciència ecològica amb aquest tipus d'actuacions com a resposta als comportaments il·lícits que malversen el medioambient. Recordem, en els inicis de Greenpeace, aquell grup de canadencs a bord del *Phyllis Cormak* disposats a impedir les proves nuclears portades a terme a les illes del Pacífic, l'any 1971. La desforestació incontrolada, les emissions de gasos contaminants, i l'abocament de tòxics en rius i mars seran alguns dels efectes catastròfics que mobilitzaran els activistes ecològics. Les accions i campanyes mediàtiques de Greenpeace posseeixen una evident dimensió estètica, adoptant estratègies pròpies del territori artístic.

La denúncia del negre futur de la selva amazònica, a l'estat brasiler de Mato Grosso,(2005) mitjançant la fotografia aèria que mostra la paraula *crime* dibuixada com un *Crop Art* sobre el territori devastat de la selva, n'és un exemple. En aquest cas el castanyer abatut, *Bertholletia excelsa*, que fa de "i", representa l'espècie nativa/autòctona en perill d'extinció.

Els arbres en llocs determinats han estat altament valorats, i en aquest sentit ho demostren les accions empreses *Tree Protest* que varen caracteritzar els anys 90 a Anglaterra. En aquestes múltiples protestes, desenvolupades per preservar arbres i boscos, els seus activistes es varen veure obligats a pujar i habitar dalt dels arbres com els nostres avantpassats. Aquestes accions de protesta i mesura en contra de la tala dels boscos, varen requerir la continua presència dels manifestants i es varen allargar durant mesos, fet que va comportar la construcció de complexes xarxes habitables interconnectades dalt dels boscos. Malgrat tot, els habitacles van ser desallotjats i els arbres talats per a dur a terme el projecte de la construcció de carretes o d'altres urbanitzacions, però aquest fets varen servir si més no per estimular la consciència local. Sense anar més lluny, en el nostre àmbit local, recordem el fet que va congregar la manifestació d'uns 4000 veïns al voltant del Pi d'en Xandri, l'any 1997, a Sant Cugat del Vallès. L'agressió que va patir el centenari pi en ser tallat i cremat va esdevenir un símbol davant l'amenaça de la urbanització dels terrenys adjacents a l'arbre: la Torre Negra. Encara en l'actualitat l'arbre es recupera de l'agressió soferta.

Per tant, la importància que les comunitats o poblacions de forma local confereixen i adjudiquen a determinats arbres, o als arbres en general, i en concret a la seva destrucció, demostra l'evident valor sígnic, que encara avui

9 DIAMOND, Jared: *Colapso.* Ed. Debate, Barcelona, 2005. pàg. 388-389.

en dia, els hi assignem. Alhora ens corrobora el perquè els arbres tot sovint han estat escollits pel seu *estatus com la major icona global de la conservació i destrucció de la natura terrestre.*[10]
Segons els autors de *Tree Cultures*[11] la relació entre natura i cultura ha estat un focus popular en la ciències socials, encara que escassament basades en l'entorn dels arbres. En aquest interessant estudi ens plantegen què és el que succeeix quan els arbres connecten amb el nostre món tecnològic, artesanal o consumista, i quines són les dimensions ètiques d'aquestes connexions. Ens plantegen com els arbres poden afectar i, per tant, definir les nocions de lloc, així com poden esdevenir una via possible per reconèixer culturalment determinats llocs. Ja siguin els arbres catalogats o preservats, els arbres en estat salvatge, els arbres treballadors, explotats o aquells fidels acompanyants dels humans... els arbres estan considerats en relació a les dinàmiques polítiques de conservació i desenvolupament, i això afecta el valor donat als arbres en el món contemporani. A *Tree Cultures* els arbres han estat abordats i considerats en la contemporaneïtat, tant com a entitats dinàmiques materials reals com a construccions socials.

Arribats a aquest punt els arbres ens condueixen inevitablement cap al paisatge, i concretament a la manera en què l'art ha abordat la temàtica de la Natura des dels anys 60.
Podem entendre el paisatge essencialment com una construcció cultural, una certa manera de percebre el medi des de determinats codis estètics i conceptuals propis de cada cultura. El paisatge, tant pel que fa a la seva essència física, com pel nivell simbòlic, no es pot concebre al marge de qui l'ha construït i de qui l'ha contemplat, ja que cada cultura té determinades percepcions afectives del seu entorn.
Així, existeixen moltes maneres de concebre i experimentar el paisatge, com moltes són les maneres d'intervenir-hi i representar-lo. És a dir, en els diversos tractaments del paisatge en l'art, podem veure i entendre quines actituds i graus de consciència ha pres l'home en cada època i cada lloc vers la Natura. El tractament artístic de la Natura esdevé un mirall en el qual es reflecteix i es projecta la cultura. Els artistes han contribuït a mostrar fins a quin punt la Natura és cada vegada més un producte de la cultura. És a dir, una Natura modelada, transformada, copsada i sensiblement degradada per l'acció humana.
Tal com ens diu Schama, el paisatge pot ser entès com un text sobre el qual diverses generacions escriuen les seves obsessions recurrents.

El paisatge entès com a forma d'art, utilitzable i susceptible d'ésser modelat per l'home és relativament modern. Aquesta manera d'abordar el paisatge va més enllà d'una referència als valors propis de la representació. L'art dels primers artistes del Land Art té un caràcter contradictori, el retorn a un territori natural verge i de vegades no contaminat no sempre es farà amb intervencions respectuoses en el sentit ecologista. Malgrat que alguns d'aquest artistes compartiran exposició sota l'enunciat de *Ecological Art,* a la Galeria Gibson de Nova York l'any 1969, no existia entre ells cap voluntat nítida de reivindicar valors ecològics. El que els aglutinava

10 SCHROEDER, R.A.: Contradictions along the commodity road to environmental stabilisation: foresting Gambian gardens. *Antipode*, 27, 4, 1995. En JONES,O./CLOKE,P. : *Tree Cultures.The Place of Trees and Trees in Their place.* Berg, Oxford, 2002. pàg. 2.
11 JONES,O./CLOKE,P. : *Tree Cultures.The Place of Trees and Trees in Their place*. Berg, Oxford, 2002.

era l'ús de materials naturals i pobres, la importància del procés i una marcada desmaterialització.
La precisa definició de l'entorn artístic dels anys 60 que fa Lluís Doñate[12] ens serveix per desvetllar algunes de les qüestions plantejades entre l'art i la natura:
Paralelamente al cuestionamiento de las formas del estado, de la economía o de la moral eran cuestionadas, también, las formas del arte. Los artistas descubrían el predominio de la actitud sobre el de la forma, o -tal como se mostró en la excepcional exposición de 1969 en la Kunsthalle de Berna - manifestaban que las actitudes eran determinantes de la forma. Incluso la forma parecía en ocasiones quedarse tan atrás, que resultaba innecesaria y el concepto tomaba su relevo hasta los límites extremos de la desmaterialización.(...), *junto al énfasis en el carácter pensante de la acción artística, se estaba intensificando una profunda vinculación a la experiencia y la energía que emergen de la propia vida. Este era el caso -en Europa- del arte povera y de la enseñanza de Joseph Beuys. Además, aspectos tales como el trabajo con y sobre el entorno, la participación del espectador, la utilización de la fotografía y el film, las acciones con el propio cuerpo, la interdisciplina, etc. rompían las fronteras de los comportamientos artísticos tradicionales revelando nuevas vías para el arte.*
En este contexto las relaciones entre arte y naturaleza experimentaron transformaciones radicales.

Els treballs analitzats a *Baumkunst* són sens dubte hereus o prenen com a referent o fins i tot formen part d'aquests tractaments del paisatge i la natura de l'art des dels anys 60.
Utilitzar la matèria natura porta implícit no solament treballar amb materials de caire divers, sinó també treballar amb una sèrie de qualitats, com ara allò efímer, allò canviant, treballar amb l'espai i el pas del temps, amb els cicles vitals i de creixement. Conseqüentment, això provocarà grans canvis en la manera de fer i actuar en els processos artístics.
Així mateix, treballar dins del paisatge representa uns canvis d'estratègies intervencionistes per assumir i afrontar el caràcter territorial complex dels paratges. L'ordre de la natura, les dimensions i grandària, l'immesurable, l'infinit i l'horitzó, la manca de referència, la desorientació en un entorn regular, punts cardinals, etc. seran alguns dels aspectes als quals els artistes hauran de fer front, com també hauran de tenir en compte altres aspectes com ara l'escala i la disseminació en el territori mitjançant el recorregut o la senda.

Si en aquesta última part del text m'he desviat de la temàtica dels arbres pròpiament, ara per concloure m'agradaria recuperar tres exemples d'arbres presents en el nostre llegat cultural contemporani, dins la literatura, el teatre i el cinema.
El primer és l'arbre beckettià de *Tot esperant Godot*, més enllà de possibles simbologies, és l'únic element en escena i comparteix protagonisme amb els dos actors, esdevenint un testimoni mut de tot allò que succeeix al llarg de l'obra.
El següent exemple no es tracta tant d'un arbre com d'un espai arbori en el qual el *Baró Rampant* d'Italo Calvino decideix desenvolupar la seva rebel·lia habitant a les capçades dels arbres. Fascinat per aquesta visió del

12 DOÑATE Lluis: Los años sesenta. Una imaginación distinta. En AAVV: *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo.* Ed.MACBA, Barcelona, 2000. pàg.189-208.

món i la parcel·la de llibertat que els arbres li ofereixen, sense cap mena d'enyor oblidarà els hàbits familiars aristocràtics, atenent a la paradoxal qüestió que si en la seva base els arbres marquen i creen fronteres en el territori, és precisament en les seves capçades on les fronteres es dilueixen per no existir. Allà dalt lliurat de ple a la lectura, l'estudi de la natura i a l'observació del món esdevindrà un gran pensador, fins i tot cartejant-se amb filòsofs de reconegut prestigi com Rousseau i convertint-se en líder polític del seu temps.

Si en el *Baró Rampant* la mirada de l'infant es projecta des de la capçada dels arbres, ara saltarem cap una altra mirada d'infant, en aquest cas per sota les branques de l'arbre. No podia pas faltar un arbre carregat de contingut simbòlic de futur i que es troba en el cinema. La reduïda però complexa filmografia d'Andréi Tarkovski està plena de simbologia, però en aquest cas la presència de l'arbre en la seva última pel·lícula *Offret* (Sacrificio) és d'especial rellevància. Alexandre planta un arbre de procedència japonesa a l'inici de la pel·lícula coincidint amb el seu cinquanta aniversari. Segurament hom recorda nítidament l'espectacular incendi de la *Dacha* davant la sortida del sol, mentre el simultani incendi de l'arbre pròxim a la casa esdevé més diluït i difuminat. Davant la catàstrofe s'obre un camí, la senda que recorre el fill del protagonista Alexandre carretejant galledes d'aigua i que ens condueix a l'arbre japonés de l'inici. Ara el nen, seguint les instruccions del seu pare, rega la matèria inerta de l'arbre, en acabar s'ajeu sota l'arbre a esperar. És llavors quan aquest petit mut recupera la paraula per pronunciar la següent frase, segurament sentida en els monòlegs del seu pare: *I al principi fou la paraula. Per què Papa?* Finalment la càmara s'eleva i ens mostra la capçada erma de l'arbre. La fe del nen encara no ha aconseguit miracles, però una enlluernadora llum tanca l'escena... un sentiment pregó ens fa pensar en la nostra existència i en el futur. Tal com el propi Tarkovski contestava en una entrevista: *Quería mostrar que el hombre puede renovar sus lazos con la vida, su responsabilidad frente a los acontecimientos mundiales, si renueva el pacto consigo mismo y con el principio de su alma. Esto es lo que Alexandre alcanza de hecho con su acción: paga por el hecho a sentirse parte del alma de la sociedad contemporánea. En este sentido, el público tiene que sentir la necesidad que cada uno tiene de creer en sí mismo, pues tanto el propio futuro como el de la sociedad en la que uno vive depende de ello. Lo que quiero decir es muy simple: que uno no puede creer en el futuro sin creer en uno mismo. Cada uno de nosotros tiene responsabilidad moral y esa responsabilidad debe ser efectiva*[13].

Si la nostra esperança i reflex de futur es troba en l'estat dels arbres i dels nostres boscos, aquests no estan gaire allunyats de l'arbre encara erm de Tarkovsky.

Per tant, l'estudi de Baumkunst recull i ens endinsa en les mirades que els artistes han dedicat als arbres, des dels arbres i amb els arbres.

Andréi Tarkovsky
***Offret** (Sacrificio),* 1986
Prod. Svenska Film Intitut, Estocolmo.

13 TARKOVSKI, Andréi : *Positif* nº247 (X/1981), pàg.25. En LLANO, Rafael: *Andréi Tarkovski: Vida y Obra (II),* Ed. Filmoteca, València, 2002.

1

L’ARBRE READY-MADE: viu i mort.

L'ARBRE-READY-MADE: viu i mort.

Iniciem aquest primer recull d'obres aglutinades sota el títol l'arbre-ready-made: viu i mort, en el qual es defineix una actitud o manera d'abordar l'arbre com a únic protagonista de les intervencions artístiques. **El propi arbre viu esdevindrà l'objecte artístic per si mateix, i l'artista el tractarà des d'aquesta exclusivitat tot conferint-li estatus d'obra d'art.**

L'arbre susceptible d'objectualitzar-se, no solament mitjançant tractaments objectuals, sinó també mitjançant la seva pròpia identitat objectual en tant que ésser manipulable, movible i transformable. Per tant, podem definir aquesta actuació com aquella que opera tan sols seleccionant, descontextualitzant i replantant en espais inusuals, impropis, i tot sovint, inadequats per la seva natura d'origen. Però en aquest cas també caldria preguntar-nos si com a ésser viu pot realment mantenir aquest **estatus de *ready-made,*** i en quina manera es diferencia del famós ampoller, i si són correlatives les actuacions del *Porte-Bouteilles* (1914), en haver estat extret del seu entorn funcional i posat dalt d'una peanya, amb *l'Olivera* de Maurizio Catellan en haver estat desarrelada i trasplantada per a ser exposada dins de la sala d'un museu. Segurament aquesta és una més de les moltes qüestions i hipòtesis que al llarg d'aquesta tesi aniran apareixent i que són mereixedores del seu estudi.

Primer de tot hauríem de contemplar la possibilitat de si un arbre pot adoptar la definició de ready-made. Un ready-made pot explicar-se essencialment a partir de la definició del significat de les dues paraules ready i made, és a dir, el que ja està fet, o que prèviament ha estat fabricat. Per tant, els ready-mades són objectes anònims convertits en obres d'art pel simple gest de l'artista en escollir-los. Ramírez ens diu que l'artista no crea en el sentit convencional, sinó que escull entre els objectes de l'univers industrial o - en menor mesura- natural. Seguint l'estudi de Ramírez sobre Duchamp[1] el primer ready-made no modificat va ser el *Porte-Bouteilles,* i les seves implicacions sexuals són força evidents, de fet Schwarz[2] diu que l'ampoller mai va rebre ampolles, fet que simbolitzava la solteria de l'artista. L'interessant és aquesta idea que els *ready-mades* funcionen amb *significados encabalgados: al sentido primario, definido por la función usual del objeto, se le adhieren otras connotaciones técnicas y de algun modo "enganchada" a la iconografia del Gran vidrio*[3].

Per tant, si ja és difícil despendre i aïllar un objecte de qualsevol connotació contextual, sigui la que sigui, la seva natura i procedència, el seu ús o situació dins del nostre món, encara que aquesta connotació sigui de difícil reconeixement, per conseqüent encara més difícil esdevé extreure la simbologia que les cultures han adjudicat als arbres. Alguns dels objectes escollits per Duchamp, exòtics per la seva estranyesa en l'actualitat, se situen en l'en-

1 RAMÍREZ, J.A : *Duchamp, el amor y la muerte, incluso.* Ed.Siruela, Madrid,1993.
2 SCHWARZ, A.: *The complete work of Marcel Duchamp,* Thames &Hudson, London, 1970.
3 RAMÍREZ, J.A : *Op.cit.*

torn publicitari i consumista dels anys 20. En aquest sentit un arbre no té caducitat ni en el temps ni en les modes, com a molt hi ha estat exposat i sotmès mitjançant tractaments diversificats en les diferents èpoques i cultures; això es veu reflectit en l'ús que s'ha fet del paisatge i la jardineria, per exemple a l'Orient, o en el Barroc, etc. Però els arbres segueixen sent, per sobre de tot, arbres, i tothom els distingeix com a tals, i no tan sols això, sinó que arrosseguen amb ells un pòsit de cultura, simbologia i significats difícilment eludible. De fet, aquell intent de Marcel Duchamp de suprimir tota adherència simbòlica de la pràctica artística, aquí sembla a priori difícilment aplicable. Tal com ens diu Octavio Paz: *El ready-made enfrenta a esta insignificancia su neutralidad, su no-significación. Por tal razón no debe ser un objeto hermoso, agradable, repulsivo o siquiera interesante. Nada mas difícil que encontrar un objeto realmente neutro.*[4]

Retrat de Duchamp, 1914.
Versió naturalista del *Porte-Bouteilles*
Fotografia anònima.

La versió naturalista del Porte-Bouteilles*,* que es troba documentada en el llibre de Ramirez, consisteix en un retrat de Duchamp posant somrient davant d'un arbre, sobre el tronc del qual s'han clavat enormes claus que sostenen ampolles de vidre. **L'arbre en aquest cas serveix de suport i fa la funció que no feia el famós ampoller: posar a secar les botelles.** Aquest enigmàtic retrat de l'artista, desperta molts dubtes i qüestions difícilment desxifrables, i comentades més endavant. La fotografia anònima, que va pertànyer a la seva germana Suzanne, ens demostra que els ready-mades de Duchamp no solament varen tenir extensions en les seves lectures, sinó que també varen desencadenar un seguit d'altres treballs- fotografia de les ombres dels ready-mades, 1918- de l'artista. També podem parlar d'un continuat i constant emparentat entre els diferents ready-mades, com també d'una juxtaposició i d'uns encreuaments dels seus significats i sentits. Encara que la càrrega conceptual dels ready-mades sigui molt important no anirà en detriment d'aquells significats o fonaments més arcaics. De fet, el llibre de Ramírez està basat en aquesta tesi a l'entorn de la temàtica predominant, subjacent i no tan subjacent, fonamentalment sexual de l'obra de Duchamp, arrelant-la a la universalització dels instints primaris i la iconografia eròtica.
Un simple utensili d'ús quotidià esdevé una màquina especulativa, un mecanisme senzill per evadir-nos a una altra dimensió. En les propostes de Duchamp l'art aspira a ser una cosa cerebral, mental; i alguns artistes contemporanis ho practicaran al peu de la lletra.
Amb la *Fontaine,* (1917), Duchamp reconeixia un valor estètic a l'urinari i li conferia i atorgava una certa imatge humanoide. Però per sobre de tot, era un urinari d'ús masculí i públic i la seva associació escatològica era evident. Si abans parlàvem de l'extensió naturalista de l'ampoller, en aquest cas la *Fontaine* també va ser concebuda per a ser penjada, ja fos en el llindar d'una porta suspesa en l'espai o directament sobre la paret en disposició invertida com alguns documents ens mostren. L'artista David Hammons traurà els urinaris de Duchamp del context urbà i amb una operació pastoral en sintonia amb *Dejéneur sur l'herbe* ens proposa un conjunt d'urinaris sobre els troncs

4 PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda.* Ed. Era, México 1978. pàg.33

dels arbres. Si l'urinari de Duchamp finalment ha estat previst per a ser utilitzat descrivint una paràbola de l'orina fins a conformar una cascada, en el cas dels urinaris de Hammons els fluïts són retornats directament a la natura. Així mateix, farà una reinterpretació naturalista del *Porte-Bouteilles*, *Tree Botlle,* amb els arbustos d'un terreny erm de Haarlem, però en aquest cas no es tracta d'una versió pastoral, sinó de la recuperació d'un d'aquells no llocs de les nostres ciutats. Hammons, amb aquesta relectura dels ready-mades de Duchamp, al·ludeix, a més, les avantguardes. En aquests cas, l'evocació dels objectes anti-art trobats es farà mitjançant els detritus urbans que es troben al carrer, d'aquesta manera l'artista posa en qüestió aquells paràmetres del valor del *fer artístic* imposats per les comunitats artístiques i acadèmiques.
En tot cas, segons Ramírez , Duchamp amb el seu urinari va aconseguir afegir una tècnica nova d'estirp dadaista: l'escàndol, i que sense cap mena de dubte alguns dels artistes presents en aquest estudi també en faran ús. *El ready-made no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. La accción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el* ready-made *es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte*[5].

L'arbre viu, per si mateix despullat de qualsevol simbologia i tipologia, pren estatus d'obra d'art. A partir d'aquí, en lliscar dins del territori de l'art i en concret dins dels espais del museu, l'arbre s'objectualitza i pren un valor en termes artístics. Posteriorment, amb les lectures d'especialistes, artistes i públic, s'hi afegiran d'altres connotacions, inicialment no previstes. L'ús d'una espècie o d'altra, la manera com es presenta, entestat, enjardinat, amb un plint de sorra... com se situa en l'espai, invertint-lo o estirant-lo horitzontalment, presentat com a unitat o com a múltiple...

L'olivera de Cattelan representa una definició en què l'art és allò que l'artista disposa. **Com una construcció escenogràfica, aquest treball intenta representar la vida d'una olivera, un element viu de la realitat que introdueix durant tres mesos dins del museu.** Una escultura viva, l'arbre cultivat i en creixement, que proporciona un fort contrast amb l'opulència de la decoració de la sala on va ser emplaçada. Posteriorment, l'artista penjarà del sostre del Museu, en posició invertida, de nou una olivera. Tant en un cas com en l'altre, l'arbre existeix i esdevé, determinat per la seva grandària literal. Aquests treballs existeixen pel seu propi excés, ja que van més enllà de qualsevol associació d'idees que puguin sorgir.

Contràriament a les oliveres de Cattelan, les de Dani Karavan en la intervenció *Allegoría del buon governo e del*

5 RAMIREZ, J.A.: *Op.cit.*

Dani Karavan
Allegoría del buon governo e del cattivo governo*, *Pardes, 2002, IVAM, València.
Terra, dues oliveres, fotografia.
Olea europaea

Dani Karavan
Pardes, 2002, IVAM, Valencia
Sorra, grava, aigua, música del vent, dotze figueres de moro, setanta-dos tarongers, dues oliveres, cinquanta peixos kois (carpa japonesa) *Olea europaea, Citrus sinensis*

cattivo governo, (Alegoria del bon govern i del mal govern), compartiran les dues posicions, una olivera invertida i l'altra dreta, dins del mateix espai i en la instal·lació que porta per títol el de la pintura mural d'Ambrogio Lorenzetti. Mitjançant l'olivera que penja invertida al cantó de la que creix sobre una petit piló de terra, tot presidit per la fotografia del fresc, l'artista ens fa una traducció en termes espaials i objectuals de les dicotomies i confrontacions, dels pols oposats de destrucció i de regeneració, del bé i el mal. Per Karavan la utilització dels arbres i el jardí no són més que recursos objectuals i espaials amb la seva dimensió simbòlica, depenent de la cultura amb la qual coexisteixen, que es reorganitzen per a crear aquests llocs on l'artista vol explicar quelcom. Tal com Kosme de Barañano comentava en la presentació de l'exposició, especialment realitzada per a l'IVAM, sota el títol hebreu de *Pardes* (Tarongerar), Karavan intenta construir una poètica amb diferents plantes i materials del Mediterrani a la recerca d'una imatge de tolerància. De fet, a *Pardes* **l'artista introdueix dins de l'espai del museu un tarongerar compost de setenta-dos tarongers vius plantats.** *Els llocs de Karavan són com museus a l' aire lliure, on la circulació d'idees, objectes i persones construeixen un tot que és cultura, a la vegada que memòria i patrimoni. En les seves exposicions el jardí exterior penetra en els espais tancats del museu, de la Galeria. El leit motiv i sovint títol que ha utilitzat per les seves exposicions és el concepte hebreu "Pardes" que significa paradís.*[6]

L'art de Karavan és un art vinculat al lloc, a un territori materialitzat en el concepte de *Makom* : parteix d'allò que suggereixen els trets geogràfics, culturals i històrics del lloc. Així, **en introduir en el museu tot un camp de tarongers, l'artista fa un salt de l'arbre-ready-made al paisatge, i d'aquesta manera insereix el concepte de paisatge dins de l'espai expositiu.** Un paisatge que ve determinat per una combinació de trets físics, naturals, materials i humans. *El terme paisatge en aquest cas juga amb l'ambigüitat i designa a la vegada la natura com a objecte i la seva representació. El paisatge entra així en una antropologia de l'espai i requereix, per tant, d'una interpretació històrica – cultural.*[7]

La vocació paisatgística de Karavan, que l'ha dut des dels seus inicis, en la disciplina de la pintura i posteriorment de l'escultura, a la realització d'intervencions dins del paisatge i amb els elements vegetals, és sens dubte hereva de la influència professional del seu pare, enginyer i paisatgista, que li va desvetllar el camp de les possibilitats en les relacions natura-arquitectura-ciutat: *"Vaig créixer a la casa d'un jardiner paisatgista de la ciutat de Tel Aviv. Vaig viure en l'època que aquest home, el meu pare, va crear un petit viver a l'atri de casa nostra..."* [8]

La utilització de la natura viva, l'arbre-planta, pel seu valor simbòlic, integrada dins l'arquitectura paisatgística, pren una clara rellevància en l'obra i trajectòria d'aquest artista. Suggereix una entitat en creixement, el temps de la natura. Plantes com ara el cactus, el xiprer, el roure i el taronger i sobretot l'olivera formen part integrant de la iconografia de les seves obres, ja siguin utilitzades com a plantes de planter, com a natura utilitzada *in situ,* en el

6 De BARAÑANO, K: *Pardes. Dani Karavan,* IVAM, València, 2002.
7 De BARAÑANO, K: *Op.cit*.
8 CORA, B: *Dani Karavan, Vivaio per la Pace,* ed.Masschietto&Musolino, Siena, 1999.

seu lloc de creixement o bé citades a través del text com en el cas del pavelló israelià de la Biennal de Venècia del any 1976, on hi havia la següent inscripció: "Les oliveres haurien de ser les nostres fronteres". Per l'artista l'olivera és l'arbre de la pau, és un símbol bíblic i símbol de totes les cultures del mediterrani, és també símbol del seu Israel natal, alhora que és un símbol de tolerància, un símbol de possibilitat intercultural. Per tant, la utilització del valor simbòlic dels arbres és emprat en aquest cas, per a fer entendre les conviccions polítiques de l'artista.

"Les oliveres haurien de ser les nostres fronteres" amb aquesta frase de Karavan els arbres fan una extensió cap a la seva vocació territorial i també, - per què no?- nacional. Tornem doncs, a connectar amb Cattelan. Per ell la seva olivera també és un monument a la seva terra natal, a l'agricultura, a la ingenuïtat italiana; a l'origen de les imatges impossibles? L'espectador es conforma en trobar un bocí d'Itàlia, un segment d'identitat dins d'un context crític, que és aquest espai que pertany a un territori molt acotat de l'art contemporani. Ens planteja, per tant, moltes qüestions d'identitat dins d'una exposició on nacionalitat i identitat determinen la selecció dels artistes. Així, mitjançant un element que és per si mateix territorialitat, ens parla de la pertinença nacional, opera en les cíniques franges de la comunicació i les estratègies expositives.

Dani Karavan escollint els arbres de l'exposició ***Pardes*** Valencia, 2002.

Si la immensa olivera descontextualitzada de Maurizio Cattelan es presenta sobre un espectacular plint de sorra, en el cas de *Crescita* de Dani Karavan, la jove olivera emergeix d'un imponent bloc de marbre de Carrara. El bloc de marbre, matèria de l'escultor per excel·lència, li servirà com a plint d'aquest *monument al creixement arbori.* El recinte cúbic de vidre de Dominique Perrault converteix l'arbre en un objecte d'un valor incalculable, ens presenta la natura viva dins d'una cambra de preservació. I en el pol oposat, la parella Fortuyn&O'Brien, mitjançant el bronze - material també per excel·lència de l'escultor- com a mitjà per a fossilitzar, momificar, liofilitzar, ens proposen un vanitas arbori.
En aquest capítol s'aglutinen primerament una sèrie d'obres que fan referència a aquesta idea d'arbre-ready-made - Cattelan, Karavan, Perrault -. Així com un segon bloc de treballs, que sota l'ombra d'una iconografia històrica dels ready-mades i amb una relectura d'aquests, ens introdueixen en una mostra de tipologies d'intervencions que anirem trobant al llarg de la tesi: l'arbre viu o mort com a suport, l'arbre fora del seu context amb un tractament transformatiu dialogant amb d'altres elements, i l'arbre i els boscos en la seva extensió territorial i escènica - Hammons, Gober, Fortuyn &O'Brien-.

Tant en aquest capítol, com en la resta, la selecció de treballs ha estat d'índole molt diferenciada sempre al voltant d'una temàtica, per tal d'establir connexions, contrastos i diàleg a partir de les seves diferències i paral·lelismes.

L’Olivera: Monument al ready-made

CATTELAN Maurizio, ***Sense Títol,*** 1999

Sense Títol, 1999
Olivera, terra, fusta, metall, plàstic
Olea europaea
800x500x500cm
Castello di Rivoli, Museu d’Art Contemporani Rivoli-Torino.

L’any 1998 Catellan crea un monument, un treball provocatiu per a l’edició de la 2ª Biennal *Manifiesta,* a la ciutat de Luxemburg. En una de les sales ostentoses del Casino de Luxemburg va instal·lar una olivera italiana viva, de dimensions espectaculars que omplia pràcticament l’espai en la seva plenitud, i la copa de l’olivera tocava el sostre. La instal·lació s’erigia dins de l’espai expositiu i creava una subtil distància entre la vida exterior i l’art interior. Però aquesta no serà l’única oportunitat per Cattellan d’exposar una olivera, poc temps després, va tornar a exposar la mateixa obra al Castello de Rivoli.

Una Domenica a Rivara, 1996
12 metres roba de cotó
Castello di Rivala

Sense Títol, 2000
Olivera, terra *Olea europaea*
Llarg: 5 m
Exposició Zeitwenden
Kunstmuseum Bonn, Germany.

L'any 1992 havia realitzat *"Una domenica a Rivara" (Un diumenge a Rivara),* i amb aquesta obra s'involucrava amb una nova temàtica, fins llavors no desenvolupada en la seves obres. El treball que decideix mostrar, després de rumiar escasos segons, consisteix en una corda feta de llençols lligats amb nusos, que penja des de la finestra de l'últim pis del castell medieval, on tenia lloc l'exposició col·lectiva en què havia de participar Cattelan. Però aquesta presència no era merament virtual, sinó que va ser utilitzada per l'artista per poder escapar del lloc el vespre de la inauguració. Ens presenta Cattelan *l'Art-system* com una presó d'on escapar? Cattelan no declara una voluntat per estar fora del lloc, però sí que expressa el desig de mantenir-se a certa distància d'aquest sistema, i observar el seu funcionament des d'una posició que permeti una interpretació crítica del seu mecanisme intern, una interpretació encoberta d'ironia, en el sentit d'espectacle i humor, com una fugida anunciada del castell.

Tanmateix, l'any 1999 torna al Castello amb tots els honors. La col·lecció permanent del Castello de Rivoli va adquirir una impressionant obra, que va ser creada per primer cop en ocasió de la Manifesta 2 a Luxemburg. La peça consisteix en un enorme cub de terra del qual hi surt una olivera viva que creix cap al sostre. Comparat amb la primera versió aquest cub de terra de Rivoli està perfectament escairat. Així mateix, el seu emplaçament dins de l'estança-habitació del museu té un fort efecte, l'estret circuit creat entre exterior-interior provoca una sensació d'estranyesa. Tot i això, no és el final de l'arbre, aquest existeix i esdevé determinat per la seva grandària literal. Algú ha dit que el treball existeix pel seu propi excés, i que va més enllà de qualsevol associació d'idees que puguin sorgir. Mitjançant la sorpresa Cattelan irromp de forma dràstica en l'espai del museu, com també ho fa en l'espai públic i l'espectador es veu forçat a modificar la seva visió, però també la seva relació física amb aquest espai. Aquí un canvi d'escala - provocat per l'immens pedestal de terra on situa l'olivera- i un canvi de context ens fa forçar les nostres percepcions de l'espai. Escasses vegades situa els seus objectes en una posició còmoda en termes artístics, és a dir en una situació òptima per la seva lectura com a obra d'art. Els seus objectes estan tot sovint camuflats o situats en llocs de difícil apreciació, en una cantonada, amagats sota una coberta, soterrats o semi-enfonsats en el sòl, o fins i tot no només gairebé tocant al sostre com la present obra sinó també suspesos d'aquest.

Així doncs, penjada del sostre sens presenta un altra olivera d'imponents dimensions, com és el cas de *Sense títol* (2000) instal·lat al Kunstmuseum de Bonn. En aquest cas no només situa una olivera viva centenària de 5 metres d'alçada dins l'espai expositiu, sinó que ens la presenta en posició invertida com si del sostre creixés i s'endinsés en les profunditats de la terra.

Però retornant a l'olivera de Castello de Rivoli, si fem memòria i busquem referències trobem en Pino Pascali i el seu metre cùbic de terra, una immediata relació. Però aquí les proporcions destorben qualsevol relació har-

moniosa amb la instal·lació i amb l'espectador perquè està forçat a fer un cercle al voltant de la base d'aquesta escultura natural, i té dificultats per percebre el cim de la peça. També tenim la referència del plint de Manzoni, *Socle du monde*, on el treball adquireix una evocació còsmica encoberta amb ironia, amb un gir de teatralitat i amb un punt de sarcasme. Cada referència, cada relació, fa un pas significant a través del gran impacte que adquireix el treball, convertint les referències en insuficients. Cattelan ens diu que les seves obres són *remakes* , versions tant a partir de treballs propis com d'altres artistes.

Més enllà d'ésser únicament una referència, *Sense títol* de Cattelan, evoca un projecte sense realitzar de l'artista povera Alighiero Boetti, *Monumento all'agricoltura,* de l'any 1970. Aquest projecte presenta clares similituds formals amb el de Cattelan, en tots dos casos es tracta d'utilitzar un arbre viu arrelat i incrustat dins l'arquitectura. Però, també comparteixen allò irrealitzable en endinsar-se en el territori de l'utòpic. De fet, quan s'investigava la viabilitat del projecte de Cattelan es van tenir presents les solucions que l'any 1969 Boetti proposava pel seu monument. Com a monument, adquireix significat a partir de la tensió entre simplicitat i complexitat, entre impossibilitat i viabilitat.

Monumento all'agricolture és un projecte simple, però impossible, proposat per a la inauguració de la competició organitzada per la companyia automobilística Fiat a Turí, consistia en una columna de 25 metres d'alçada, dalt de la qual hi havia d'anar plantat un pomer. Boetti, juntament amb els tècnics de l'empresa Fiat, va examinar les possibilitats de dur a terme el projecte com a monument permanent, que seria situat davant de les oficines centrals de Fiat, al centre de la ciutat de Milà. Però, malgrat que tant l'artista com els tècnics de Fiat no varen desistir en la seva intencionalitat de crear un monument permanent, el projecte esdevingué una llegenda, abans, fins i tot, de la seva eventual no realització. Per tant, la seva impossible construcció, el sistema de rec, el manteniment del pomer, els estrats de terra... tot plegat, va contribuir a la formació d'una llegenda. El monument irrealitzat plantejava i ampliava el qüestionament del significat d'una imatge descrita o presenciada, testimoniada. Es convertia en la història de com els artistes poden cessar de ser els testimonis de les seves pròpies idees.

Com una construcció escenogràfica, aquest treball intenta representar la vida d'una olivera i introdueix, durant tres mesos, un element viu de la realitat dins de l'edifici. Una escultura viva, l'arbre cultivat i en creixement, proporciona un fort contrast amb l'opulència de la decoració de la sala on va ser emplaçat.

El procés de realització de la instal·lació va generar un sentit més complex. L'artista va donar ordres i instruccions de com fer-ho, és a dir, es va encarregar a un botànic que examinés la localització i estudiés les possibilitats de supervivència d'un arbre mediterrani, fora del seu emplaçament habitual.

Una setmana abans de l'inici de l'exposició, l'arbre va ser transportat a Luxemburg, remolcat i alçat per una

grua va ser introduït en l'edifici per una finestra del segon pis. Al llarg dels següents tres dies, un equip d'aproximadament deu persones varen treballar en la instal·lació de la peça.

El treball de Cattelan fa un pas més enllà del projecte de Boetti.
L'artista ha expressat sovint que probablement no queda res per inventar. Per Cattelan també és un monument a la seva terra natal, a l'agricultura, a la ingenuïtat italiana; a l'origen de les imatges impossibles? L'espectador es conforma en trobar un bocí d'Itàlia, un segment d'identitat dins d'un context crític que és aquest espai que pertany a un territori molt acotat de l'art contemporani. Ens planteja, per tant, moltes qüestions d'identitat dins d'una exposició on nacionalitat i identitat determinen la selecció dels artistes. Així, mitjançant un element que és per si mateix territorialitat, ens parla de la pertinença nacional, opera en les cíniques franges de la comunicació i les estratègies expositives.

La qüestió bàsica per Cattelan - i aquesta peça ho testimonia i en té la clau – rau en no agregar o inventar res de nou. Per tant, continuarà amb la tradició de treballs que han estat formulats per ser relatats, narrats en comptes de ser vistos, treballs que plantegen el problema d'un art que és llegendari. Cattelan crea una imatge narrada, recordant el llegendari arbre d'un treball irrealitzat de l'artista llegendari, Alighiero Botti.
Una imatge surrealista, que no tan sols ofereix una sola interpretació, sinó que presenta una intervenció capaç d'esdevenir la tirania de la imatge transcendint la descripció i la representació.
En aquesta escultura, mitologia, narració, instruccions i reportatge coincideixen.
Cattelan no demostra cap interès en com l'obra va ser entesa pel públic, com tampoc mostra interès pels materials que constitueixen la peça, com per exemple, el cas de l'olivera i el seu procés de conversió en una escultura viva. Allò que té importància són aquelles transformacions, alteracions o canvis provocats mitjançant el rumor i la llegenda. Investigant les relacions entre el sistema de l'art i l'artista va ser capaç d'emfatitzar la distància entre l'intrús foraster clandestí i l'exposició compulsiva.

Monument al creixement arbori

KARAVAN Dani, ***Crescita,*** 2002

Crescita, 2002
Olivera, marbre de Carrara. Olea europaea
Parc de Padula, Carrara, Itàlia.

Aquesta obra realitzada amb motiu de la XI Biennal d'Escultura de Carrara consisteix en un imponent bloc cúbic massís de marbre de Carrara, del qual emergeix una jove olivera. A la part superior del bloc s'aprecien les marques concèntriques que el cisell ha dipositat sobre la superfície del marbre que dibuixa una mena d'esclat, d'explosió de la pedra provocada pel creixement de l'arbre. Hi contrasta l'aparent fragilitat del jove arbre que amb la seva fortalesa, persistència i duresa ha vençut, aparentment, aquell hermetisme de la pedra. El vegetal creix d'una matèria inerta i aconsegueix sobreviure.

Crescita, 2002 . Detall.

L'arbre objectualitzat o tractat com a objecte és susceptible d'ensemblar-se, incorporar-se amb d'altres materials, elements, formes i espais.
L'arbre predetermina l'espai, en aquest cas esdevé el punt que centralitza la intervenció escultòrica i l'espai que irradia al voltant seu.

Karavan sempre utilitza allò fragmentari, elements de diversa índole s'articulen cercant un ordre, una unitat de visió amb el conjunt de les parts que fan que l'obra adquireixi sentit. Estableix un diàleg entre els elements vegetals vius - plantes i arbres -, elements de la natura - vent, llum, aigua -, l'escriptura - texts, paraules, tipografies, idiomes -, els objectes - rails de tren, vaixell - , els elements construïts amb formes geomètriques - línies, cercles, rampes, escales, piràmides..- i amb materials diversos com ara el marbre, la pedra, l'acer, i la fusta. El resultat d'aquesta fusió és un compost integrant de cultura i natura.
Crescita es formalitza mitjançant l'ensemblatge de l'element vegetal i l'element inorgànic, però curiosament ambdós no entren en rivalitat, ans al contrari conformen un tot. Un tot on la pedra és peanya i test alhora, l' existència del qual no tindria sentit l'una sense l'altre.
L'artista selecciona les espècies arbòries que utilitza pel seu valor simbòlic. En aquest cas l'olivera és un símbol bíblic i mediterrani de totes les cultures, és també un símbol recurrent d'Israel. Per tant, el vincula tant a la seva terra natal com a l'emplaçament on té lloc la Biennal. El seu art és un art vinculat al lloc, a un territori materialitzat en el concepte de *Makom:* parteix d'allò que suggereixen els trets geogràfics, culturals i històrics del lloc. L'autor cerca un diàleg entre els elements de la natura i els components artificials- escultòrics.

Crescita recollint tota una tradició de tractaments dels plints en l'obra d'art, i tot recordant *Socle du Monde,*1961 de Manzoni, ens presenta l'olivera sobre una peanya de marbre, matèria per excel·lència de l'escultor.
Aquesta li servirà per commemorar el creixement arbori.

L’arbre: objecte de valor preservat

PERRAULT Dominique, ***Encaixat,*** 1995.

Encaixat, 1995.
Arbre i vidre
Projecte Kolonihaven
Parc arquitectònic de Copenhaguen, Dinamarca

Un grup d’arquitectes de diverses nacionalitats i completament heterogenis varen ser convidats a participar en el primer Parc d’Arquitectura de Copenhaguen. El que se’ls va demanar va ser la seva reinterpretació de les *Kolonihaven* o “colònia de jardins”, per a la qual cosa se’ls oferí una estructura de 6 metres quadrats per a ser ocupada dins del Parc, a la manera d’un parc d’escultures. Kolonihaven és una zona de petites parcel·les enjardinades als afores de Copenhaguen, A finals del Segle XIX el govern danès va cedir en lloguer uns terrenys vora les ciutats com a jardins per als obrers de les fàbriques o d’altres habitants de les ciutats que varen esdevenir una sortida i alternativa verda a les condicions atestades que oferia la ciutat. En aquests terrenys, cadascú s’hi construïa un refugi temporal o un cobert, els quals han anat evolucionant amb els anys i actualment esdevenen un símbol d’expressió individual. L’any 1996 amb motiu de les celebracions de Copenhaguen capital Europea de la cultura, l’arquitecte danès Kirsten Kisen va organitzar aquest esdeveniment.

Dominique Perrault ens proposa un recinte cúbic de vidre hermètic que delimita i tanca l’espai que envolta un arbre. Les seves parets són canviants, de vegades transparents, d’altres opaques, depenent de les circumstàncies climatològiques.

“Una casa, un árbol y una valla”: estas son las tipologías de un lugar en Kolonihaven: una naturaleza “particular”, un pedazo de terreno para uno mismo y una casa que exprese el carácter de su habitante: sensible, despreocupado, exótico..., pero por encima de todo, único.

Este pequeño territorio con un árbol es un tesoro. Se muestra por entero y "vive" abiertamente con sus alrededores. Un cuadrado formado por cuatro lunas de cristal toma posesión del lugar. Esta vitrina captura la naturaleza y faculta al hombre para que posea y comparta. ¿Es posible que la naturaleza verdadera tenga que encontrarse en otra naturaleza?[1].

La proposta de l'artista Perrault es planteja des d'una sintaxi elementalista i reduccionista que cerca el minimalisme en la seva puresa geomètrica, la seva estructura essencial i precisió tècnica que ens porta cap a una abstracció i desmaterialització.
El terreny i l'arbre tancats representen la propietat de la terra, alhora també es pot interpretar com un fragment de natura, de paisatge que cal preservar mitjançant aquesta barrera que ens permet veure'l, però no accedir-hi. És també una manera d'establir les distàncies pròpies d'objectes de valor o objectes artístics, **dins la vitrina esdevé l'arbre, un objecte d'un valor incalculable.** Perrault desencadena un doble joc amb la seva intervenció, **ens presenta la natura entronitzada i alhora en una mena de cambra de preservació, una cambra blindada, on un distanciament imposat ens obliga a replantejar la nostra manera de mirar i percebre-la.**

En el text de Perrault *Naturalezas. Más allá de la arquitectura,* l'arquitecte ens introdueix en el seus paràmetres conceptuals: *Como suma de los seres y objetos que constituyen el universo, la naturaleza no puede percibirse con una única mirada, ni contenerse en un único pensamiento, ni expresarse con una sola emoción.*
Las "naturalezas" abarcan desde lo más virgen hasta lo más artificial, pero lejos de excluirse mutuamente, se codean, ya sea por proximidad o por mezcla.
Estas "naturalezas" reconocen el tejido tramado y urdido del mundo y construyen paisajes inacabados, mundos dentro de mundos, futuros que contienen otros futuros. ***Collage, envoltorio, recorte, conservación, inclusión, desaparición... Estas y otras manipulaciones son recursos libres, múltiples, flexibles para la arquitectura.***
Pero uno también puede desear exhalar un "más allá de la arquitectura" trascendiendo sus limitaciones academias y disciplinarias, liberando la extraordinaria energía que sitúa al hombre, como en el amanecer de la humanidad, en su perpetua búsqueda de "refugio" corporal y espiritual.
Y de este modo la arquitectura, como sismógrafo de la cultura de nuestras naturalezas humanas, forja nuestra visión del mundo y genera nuevas emociones que percibimos intuitivamente y no por medio del intelecto.
Per tant, en aquest projecte la inclusió mitjançant l'aparició i la desaparició, la presència i l'absència, són alguns dels recursos poètics per parlar de la desmaterialització i els valors canviants, que alhora ens connecten allò natural amb l' artificial.

1 *Sólo con naturaleza.* (Cat.) III Bienal Europea de Paisaje, Arquithemas, núm. 17, Barcelona, 2006.

El Bosc: urinari públic.

HAMMONS David, ***Sense Títol (Public Toilets)***, 1990.

Sense Títol (Public Toilets), 1990.
Urinaris de paret, bosc.
Instal·lació, Temse, Bèlgica.

Aquesta intervenció realitzada als afores de Temse, localitat belga, consistia en la col·locació d'un grup d'urinaris masculins de paret, lligats als troncs dels arbres d'una bucòlica zona boscosa. La blanca porcellana dels sanitaris contrastava fortament sobre l'escorça texturada dels arbres i els feia visibles des de la llunyania. Aquests urinaris varen ser dispersats per una zona del bosc on els arbres creixen de forma espaiada.

Mentre que el seu antecessor màxim, Marcel Duchamp, en la seva obra *Fontaine* (1917) pren l'urinari comú com a objecte artístic i tot signant-lo amb el pseudònim R. Mutt el converteix en únic fent-li assolir la categoria d'obra d'art, Hammons, a diferència de l'urinari comú però únic de Duchamp, multiplica i diversifica l'objecte, i com ja havia fet en anteriors obres recorre al seu entorn, cerca objectes reciclats i utilitza diversos models d'urinaris usats. L'evocació als objectes *anti-art* trobats, ampolles de vi, pilotes de bàsquet, guants

de boxa..., així com d'altres detritus urbans, ja els trobem en anteriors treballs de l'artista. Tanmateix, si en aquests treballs anteriors els objectes utilitzats feien referència i parlaven de la cultura i comunitat de la qual havien estat extrets, per exemple de la comunitat negra del barri neoyorkí de Harlem - on l'artista va viure i treballar molts anys -, a *Public Toilets* aquesta utilització de l'entorn social s'articularà de manera completament diferent.

Els seus urinaris descontextualitzats no es presenten en espais expositius propis del territori de l'art. Hammons ens presenta la seva intervenció en ple bosc, al mig de la Natura, per tant qualsevol visitant, excursionista o passejant ocasional pot ensopegar amb aquesta intervenció. A l'artista li interessa especialment aquesta sorpresa provocada en un públic fortuït, que no espera trobar un lloc peculiar, provocador, impropi, grotesc i fins i tot irreverent, com és el cas de *Public Toilets*.

Per consegüent, Hammons va més enllà de Duchamp provocant un doble joc de lectures en l'ús real dels objectes utilitzats. La idèntica col·locació dels urinaris –alçada i posició- com els trobem en el seu lloc d'origen- els lavabos públics d'homes- ens fa pensar en un traspàs de funció de l'emplaçament: el bosc. Amb el traspàs de llocs també posem en connexió les activitats que en aquests llocs es desenvolupen.

Arribat aquest punt no podem obviar una lectura de caire més activista, més ecologista en sintonia amb la postura de Hammons, que s'autodefineix ell mateix com a artista marginal o artista ambiental. Des de **la pulcritud de l'escena aconseguida en Public Toilets ens parla literalment de tota aquella merda que dipositem al bosc, i de com aquest lloc pot esdevenir reflex mirall de les activitats humanes més obscures, fosques i escatològiques**.

Estem, per tant, davant d'una intervenció irreverent basada en les complicades nocions de les pràctiques duchampianes a l'entorn del valor intrínsec i autònom de l'objecte escultural, però que va més enllà, usurpant les nocions hegemòniques de les qualitats artístiques amb una actitud crítica i de corrosiva ironia. *Public Toilet*, presentada a l'àmbit europeu a la regió belga de Temse esdevé una lectura irònica dels mecanismes propis de l'art objectual hereu de Duchamp.

Tot caminant pels carrers de Harlem l'habitant de la zona es podia sorprendre en trobar dins d'un solar abandonat, ple d'escombraries, una de les intervencions de Hammons: *Botlle Tree*. Aquesta consistia en una sèrie d'ampolles de begudes alcohòliques buides, encaixades i sostingudes per unes branques d'arbre despullades que emergien directament del terreny. *Arbre d'Ampolles* neix com a resultat d'una intervenció espontània, fruit d'un lloc propi, tot reconduint els objectes i materials trobats *in situ*. En aquest cas el material utilitzat són les ampolles de vi barato, abandonades pels seus consumidors i que probablement tenien la particularitat que havien estat només en contacte amb llavis negres.

Hammons ens diu que s'estima més fer coses al carrer, el seu art es troba majoritàriament fora dels circuits corrents de l'art, museus o galeries. Per ell aquesta decisió deliberada és una qüestió d'estètica i de principis morals: *Crec que passo el vuitanta cinc per cent del meu temps al carrer més que a l'estudi. Per això, quan vaig a l'estudi espero regorgitar aquelles experiències del carrer. Tot el que veig socialment, les condicions socials del racisme, emergeix com la suor*[1].

L'artista cerca espais realment públics, nous contexts alternatius fent servir tant un solar abandonat ple d'escombraries, com unes esquerdes a la vorera. Hammons aconsegueix transformar-los en quelcom que provoca el somriure de l'espectador sense tractar-se d'un gag superflu, d'un acudit gratuït. L'espai de presentació pren sentit en tant que les seves intervencions van adreçades a la gent que ell coneix, que habita la zona, són per a aquella gent d'on ell prové i que no té accés a l'art de les galeries del Soho.

Construeix els seus treballs amb les deixalles urbanes i detritus del món afro-americà; fa art amb allò que llencen els demés i assoleix crear objectes amb una formalització francament singular i peculiar. Ja des dels seus inicis va començar construint objectes amb bosses de paper usades, que estaven olioses i que contenien restes de menjar, com ara ossos de pollastre escurats. Aquests objectes havien estat concebuts amb un clar rebuig cap a qualsevol forma d'art, o qualsevol valor comercial; no tenien, per tant, cap possibilitat de ser venuts.

Hammons: Rousing the Rubble és el títol que portava l'exposició organitzada per Tom Finkelpearl l'any 1991 a N.Y. i que defineix perfectament l'activitat d'aquest peculiar creador: *"Atizador de basuras"* rebufador d'escombraries, el que dóna vida a les escombraries. Crea el seu art amb les deixalles urbanes, amb el detritus de la comunitat afroamericana. En aquesta ideologia de la brutícia qualsevol objecte comú, banal, quotidià, com ara restes de pollastre, greix, carbó, retalls de cabells afro, costelles de la barbacoa..., són transformats en objectes irònics de rara i estranya bellesa. Calvin Reid ha definit a Hammons com un *"hip junk dealer"*, traficant de deixalles *guai*, és un especialista en fer ús de l'extravagància mitjançant aquelles, des d'unes sabates de nina, o unes boles de neu, fins als excrements d'elefant.

La natura efímera dels materials escollits esdevé un gest implícit de l'art d'aquest artista. *Bliz-aard Ball Sale* és la performance intermitent que va tenir lloc durant l'hivern del 1983, a la cantonada de Cooper Square en el barri de East Village de Manhattan. Aquest barri, que en aquell temps havia estat sotmès al boom del nou art i en el qual s'hi havien instal·lat moltes galeries, cafès... hi havia alguns carrers on s'instal·laven alguns venedors ambulants a les voreres. Hammons es col·locà al cantó d'aquests venedors i sobre una roba estesa al terra posà a la venda boles de neu. Aquestes boles de neu, modelades com a esferes de diversos diàmetres, les

Bottle Tree, 1982
Branques d'arbre, ampolles de vidre
Empty Lot in Harlem

Bliz-aard Ball Sale, 1983
Boles de neu de diferents diametres.
New York

1 *Hammons: Rousing the Rubble.* Inst. Contemp. Art. P.S.1, N.York, 1991. cit: *Think I spend eighty-five percent of my time on the streets as opposed to in the studio. So, when I go to the studio I expected to regurgitate these experiences of the street. All of the things I see socially-the social conditions of racism come out like a sweat.*

presentava ordenades de menor a major en fileres sobre una manta de colors vius.
Hammons utilitza, per tant, l'espai públic per posar a la venda les seves delicades peces, i sense cap intermediari l'artista acorda el preu de les boles de neu amb els compradors. Una vegada més la utilització de l'espai públic- per acostar-se a la gent- es farà mitjançant allò imprevisible, agafant desprevingut el vianant i provocant-li sorpresa. Enginys i paradoxes visuals plenes d'humor esdevenen la millor fórmula per atraure l'atenció d'un vianant avorrit, arrossegat pel flux de les grans ciutats.
L'artista, portaveu de la comunitat Afroamericana, viu a Harlem, però no hi va néixer, aquest fet li permet prendre una actitud més distanciada i obtenir una visió molt més general. Els treballs de Hammons ens parlen predominantment de l'experiència urbana negra, i el cos experimental del seu art el trobem en aquesta àrea de la ciutat de N.Y. com és el cas de *Bottle Tree*. Aquesta comunitat, generalment sempre havia estat exclosa del món de l'art, però també per l'artista significa un recurs d'energia i, alhora, també és aquesta comunitat la seva audiència més important.

Podríem dir que **l'art de Hammons és un art realista, documental, i que no solament ens parla específicament de la forma de vida afro-americana, sinó que també es composa físicament d'elements i materials extrets d'aquesta experiència.**
La pobresa i la precarietat dels materials utilitzats formen i esdevenen una part molt característica en la seva obra.
Com a artista, Hammons amplia la definició del terme o concepte del fet artístic, degut a la gran varietat de pràctiques en què treballa i s'hi implica: com a escultor, mag, performer, artista ambiental, filòsof, recensor social, alternatiu, artista conceptual...i tal com ell mateix diu se situa : *en algun lloc entre Duchamp, l'art Outsider i l'art Povera*.[2]

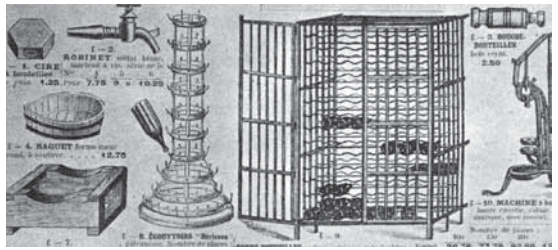
La referència en aquesta cas a una obra concreta de Duchamp és evident, per tant seria interessant analitzar les connexions, paral·lelismes o diferències resultants amb el famós ready-made "*l'Ampoller*" i sobretot amb la versió naturalista que d'aquest en coneixem.
Sobre la versió naturalista no es coneixen del cert moltes coses. La fotografia anònima on apareix, que va pertànyer a la germana de Duchamp, Suzanne, és l'únic document que existeix d'aquesta versió ambiental o environemental de l'ampoller. Segurament en els plans del propi artista no hi havia la previsió que aquest document fotogràfic arribés algun dia a esdevenir informació oberta i pública. Per tant, és possible que aquest ens desvetlli alguns aspectes que Duchamp volia mantenir en privat. En aquesta fotografia veiem un Duchamp que

2 *op.cit.*

posa per a la càmara amb una expressió satisfeta davant d'un tronc d'arbre. Parcialment ocultat per l'artista apreciem que sobre el tronc de l'arbre s'han clavat uns claus de dimensions considerables, i en aquests, s'hi han posat a assecar ampolles o potser només hi va dipositar ampolles de vidre diverses...?
Respecte al Boteller s'han fet moltes lectures pels estudiosos de l'art, però en tot cas hi ha un consens referent a la idea que existeixen unes clares connotacions sexuals; i justament per la manera com es presenta l'objecte, amb l'absència de les ampolles mullades que hi haurien d'intervenir, s'ha interpretat simbòlicament amb la solteria manifesta del propi artista. Tanmateix, en aquest document de la versió naturalista de l'ampoller, l'artista sembla fer-nos l'ullet i insinuar que el seu aparent celibat no implica virginitat. O potser estem davant d'una altra de les seves estratègies per a desconcertar l'espectador de nou. En tot cas, **Duchamp aquí farà el trasllat d'un ús , l'arbre esdevé ampoller sense assolir la funció per la qual ha estat dissenyat l'objecte ampoller**.
I per a aquell espectador que no conegui les referències mencionades, segurament veurà una intervenció fruit d'una operació artificiosa, com una mena de creixement provocat, com una mena de branques-ampolles que responen, ja sigui a alguna funció pràctica, o algun ús poètic.

Versió naturalista de l'*Ampoller,* fotografia anònima.

Retornant a *Botlle Tree*, si curiosament en el *ready-made* de Duchamp és evident que estem davant d'un objecte amb connotacions clarament eròtiques, en el cas de Hammons s'articula de manera completament diferent. Les ampolles, que també han estat utilitzades introduint-les, en aquest cas, en la part superior de les branques solitàries d'uns joves brots arboris, nascuts en un camp obert urbà, ens fan pensar en insòlits fruits. De fet, la multiplicació de la mateixa operació en diverses branques **ens remet a allò que floreix o dóna determinats fruits; i com si es tractés d'un procés d'adaptació natural, la naturalesa s'hibrida, meitat natura, meitat escombraries.** Probablement Hammons ens està donant a entendre, que en aquest barri neoyorkí, amb el qual manté una estreta vinculació, el grau d'alcoholisme segueix creixent.
Hereu de Duchamp i els Dadaistes, l'art de Hammons pren un lloc subordinat només mesurable en termes de la vida.


Boteller i altres accesoris. Catàleg, Paris anys 20.

Arrels escatològiques
FORTUYN & O'BRIEN, ***Reciprocate***,1994

Reciprocate,1994
Bronze i cautxú-goma
Mides diverses
Parc del Château de Mosigkau, Alemanya.

Caseta de lavabos.

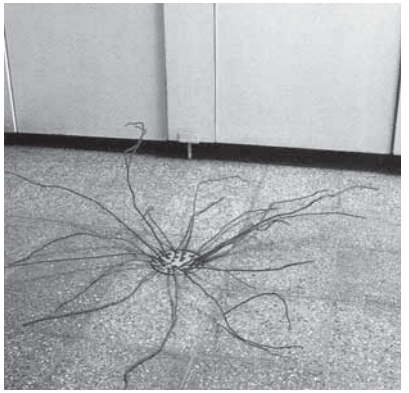
En el període de la DDR es varen construir uns lavabos per als visitants del Parc, situats enfront del Castell. Les dues construccions, actualment encara en servei, estan situades una enfront de l'altra i varen ser realitzades amb obra vista. *Reciprocate* consisteix en unes intervencions dins d'aquests recintes.
En els lavabos d'homes trobem uns urinaris-arbre, i en els de dones, només entrar en el seu vestíbul, ensopeguem amb unes llargues arrels que surten dels forats del desguàs i que són d'un inesperat material tou i flexible. Així, doncs, els lavabos han estat ocupats per formes arbòries que emergeixen de les profunditats de la terra.

Dins dels urinaris de paret trobem tres petits arbres: són bonsais que han estat fosos en bronze i emergeixen en posició ascendent, quedant les seves arrels amagades dins del desguàs. En el segon cas, els artistes en comptes de utilitzar el bronze com a material per reproduir les formes arbòries, fan una buidada en cautxú- goma. Per tant, el drenatge del desguàs, tant en un cas com en l'altre, ha deixat la seva funció d'absorbir per deixar créixer i brotar.

Està clar que en aquest entorn no és necessari anar als lavabos per observar i gaudir dels arbres, però és que en aquest cas, es tracta de tota una altra cosa , ja que els arbres emergeixen directament d'un món soterrani, ocult, i com tot allò que és desconegut desprenen un caràcter amenaçant. I fins i tot des d'aquest món de les profunditats, sembla que les diferències entre gèneres ja estan predeterminades.
En aquestes intervencions hi ha una clara voluntat, per part dels artistes, d'establir **un diàleg entre els dos espais a partir d'un joc de paral·lelismes i diferències, entre allò femení i allò masculí.** En un cas, es formalitza des de la unitat, en l'altre, des de la multiplicitat, aquell creixement amb una marcada verticalitat és substituït per una bifurcació sinuosa que s'expandeix, allò estàtic enfront d'allò dinàmic, un material rígid enfront d'un de tou... **Les estructures fractals arbòries serviran a aquests artistes per fer un traspàs de significats cap al territori d'allò humà.**
Aquí, l'urinari no s'incorpora als arbres, sinó que acull fragments que representen els arbres. És a dir, la natura se situa fora de context i s'articula amb d'altres objectes per a establir significats i provocar noves reaccions i lectures. El treball de F&O'B està basat en un lloc de descontextualitzacions i lliscaments.

Reciprocate, 1994, lavabo de dones

Reciprocate, 1994, lavabo d'homes.



Reciprocate, 1994, lavabo de dones.

Espai emboscat com extensió de la presó.
GOBER Robert, ***Newspapers,*** 1992-93.

GOBER, Robert
Newspapers, 1992-93.
Serigrafia sobre paper, materials diversos
Dimensions variables
Instal·lació Dia Center for the Arts, New York.

Newspaper és bàsicament una instal·lació espaial-ambiental i objectual. L'artista ens presenta una sèrie d'objectes quotidians dins d'un espai força peculiar, tot ell fruit d'una manipulació molt personal.
Les parets de la galeria han estat empaperades en la seva totalitat per un paper que representa un bosc, amb abundant vegetació, dins del qual es dibuixen unes sendes que fuiten i es perden dins la vegetació. Aquest motiu pintat per l'artista a la manera d'un *trompe-l'oeil* , ha estat realitzat amb serigrafia. Aquest paisatge només

és interromput puntualment per unes petites finestres enreixades en la part superior de les parets.
Sobre el sòl de la galeria trobem piles de diaris, pots de verí de rata i finalment una filera de piles blanques, prístines,impecables, que pengen de les parets empaperades. Aquests objectes semblen naufragar dins d'un paisatge verd frondós que ho envolta tot. Gober construeix meticulosament cada element i totes les parts del treball.

Les piles blanques utilitzades en aquesta instal·lació ens remeten d'immediat a la metodologia dels ready-mades. Però de fet, hi ha aspectes clarament diferenciadors amb el famós *Urinari* de Duchamp. Aquí no es tracta realment de ready-mades, ja que aquests han estat fabricats per l'artista, sinó que són objectes transformats que han estat manipulats; les piles no tenen ni aixetes, ni desaigües, ni aigua. Privats de les seves funcions, alguns han interpretat això com a símbol d'una llar inaccessible.
Els orinals i lavabos de Gober han estat sotmesos a un procés d'estranyament, les piles es transformen gairebé d'una manera antropomòrfica i adquireixen personalitat, i tenen aquesta capacitat d'assemblar-se més a mutacions genètiques, que no pas a simples reproduccions d'aquest accessori sanitari. Per tant no només els seus cossos entren en aquest joc de mutacions, sinó també els objectes.
Les piles i lavabos ens parlen d'experiències prematures en relació a la higiene i a la defecació controlada. La preocupació incipient per la puresa, que es manifesta en la imatge de la núvia que trobàvem en *Brautkleid* de 1989, aquí esta present i emfatitzada amb la utilització d'aquests accessoris sanitaris. Amb la seva luxuriosa *mise-en-scene* ens evoca escenes d'intimitat humana i alhora de repressió social, així com conductes de deures domèstics i disciplinaris imposats per una societat aparentment lliberal, però que esdevé absolutament repressora: la societat americana. Per tant, la instal·lació del *Dia Center for the Arts* planteja temes crítics sobre la identitat i la sexualitat, sobre determinada violència als infants i discriminació dels gays, i ridiculitza amb un humor sinistre els càndids ideals heterosexistes cristians i les pràctiques socials. L'artista manifesta i se'ns presenta obertament com afectat i defensor de grups oprimits, com ara els homosexuals i els negres.

Així, **Gober aconsegueix amb la seva posta en escena provocar un lliscament de llocs, l'espai emboscat és també l'espai tancat de la presó, i alhora esdevé una metàfora de la presó que suposa les normes establertes per la llar familiar.** Gober afirma que la majoria de la seva imaginària s'ha conformat de manera privada a partir de records i associacions de la seva infància. L'efecte resultant és estrany i força curiós, un espai interior que parodia una vista externa, una vista arcàdica, paradisíaca aconsegueix una distòpia maligna. **Gober ens presenta un lloc erroni, equivocat, on aquella utopia pastoral esdevé un espai on ens trobem emboscats pels propis malsons del nostre subconscient.**

Two Partially Buried Piles Sinks,
(Dos piles parcialment sepultades) 1986-1987
Col·lecció particular, Connecticut.

Dues piles parcialment sepultades, 1987
Ferro i esmalt

L'espai bosc en aquesta cas és tractat com un escenari, se situa com a rerafons d'un altre espai, d'un espai fruit d'un estat anímic, d'un estat mental.
Gober mitjançant transformacions, desplaçaments i associacions d'imatges i pensaments aconsegueix conferir un estat oníric i anímic als seus objectes, ja siguin fragments de cossos, anatomies mutilades, híbrids meitat objectes meitat cossos o estranys artefactes ...

Gober farà moltes versions amb l'objecte pila, en aquest cas es tracta d'una utilització o una versió més ambiental o naturalista; dues piles han estat semisoterrades en el terreny tapissat de gespa, mentre que un arbre solitari els fa ombra. La disposició de les piles, l'una al costat de l'altra, ens remet clarament a dues tombes. Gober aprofita les possibilitats suggestives de la forma de les piles per a realitzar aquesta transposició metafòrica i alhora sinistra, i hi incorpora, així mateix, l'entorn idíl·lic que conforma l'escena.
De fet, aquesta utilització de les piles per parelles simulant dues parts siameses que conformen un únic treball, la trobem en moltes obres anteriors. La quantitat de transformacions que sobre aquest objecte portarà a terme esdevé molt vasta; les primeres piles que l'artista va realitzar estaven carregades de connotacions a la llar i a la família i, de fet, prenien caràcter autobiogràfic en tant que esdevenien un espai on es concentraven els records. En conseqüència, les piles varen anar adquirint personalitat de forma gairebé antropomòrfica, aquesta transformació queda reflectida en els seus títols que representen comportaments i emocions d'infants : *pila tonta, pila silenciosa, pila malencòlica*, així com també varen adoptar formes distorsionades i insòlites: s'allargaven, es corbaven, etc.
En aquests cas, els orificis de l'arrambador de les piles semblen ulls que ens miren.
Els objectes domèstics esdevenen paràfrasis sinistres del que és humà i del seu paper en el procés de la civilització.

Vanitas
FORTUYN & O'BRIEN

Collection Spring 1997, 1997.
Bronze, Diferents mides.
Bloom Gallery, Amsterdam.

Vanitas és el títol designat a una sèrie de troncs tallats fosos en bronze que trobem dins del laberint del Castell de Mosigkau a Alemanya.

Mosigkau és el parc d'un *Château* del segle XVIII. Davant de l'edifici, s'hi troba un jardí simètric. El propietari original va fer plantar un laberint per al seu plaer. Seguint la senda principal del laberint entre els matolls i arbres, s'arribava a una zona oberta amb un arbre d'imponent presència: un plataner.

L'abandó que ha sofert al llarg de molts anys ha generat un creixement desmesurat de la vegetació i dels arbres, que va provocar el tancament al públic del jardí i laberint.

L'actual propietari volia conservar el plataner de dos-cents anys d'antiguitat, i en canvi, el jardiner era del parer que aquest tenia que ser sacrificat per tal de tornar a recuperar i salvar el laberint.

La proposta dels artistes va ser substituir cada arbre abatut o mort del laberint, per un tronc tallat, realitzat en bronze. Al llarg del sinuós passeig dins del laberint, anem trobant diverses soques de bronze. D'altra banda, el plataner segueix dempeus i presideix el laberint des del centre, això sí, amb el rastre dels senyals de la serra sobre la seva escorça, produïdes pel jardiner quan es disposava a tallar-lo i va ser detingut, precipitadament, pel propietari.
Els artistes varen considerar que els arbres tallats, fragmentats, pertanyen a un altre nivell d'existència, que la seva vida ja va acabar i que, per tant, estem literalment davant d'una imatge.

Vanitas és el terme que designa un gènere pictòric barroc de natures mortes relacionat amb el pas del temps, i principalment amb el *memento mori*, iconografia relacionada amb la mort. De fet, **aquestes soques fossilitzades esdevenen testimoni de la finitud dels éssers, i alhora, són imatges fragments d'una natura morta dins la natura viva.**
Aquest recurs, on les soques i restes de troncs en bronze són emplaçats en parterres de parcs i jardins, és a dir, dins dels espais públics fent una clara referència al *Vanitas*, el tornaran a utilitzar en d'altres projectes en l'espai públic com a *The Slaughterhouse Area,* La Haya,1993, o al projecte per *Wilhelminapark*, a Amsterdam, 1998. Aquesta manera de fer, on els mateixos motius de les seves instal·lacions van apareixent gairebé de manera obsessiva, però en escenaris i emplaçaments completament diferents, és una de les constants de F&O'B. Per tant, apareixeran de nou, en el següent treball comentat, els fragments arboris de bronze, però amb algunes modificacions, ja que ara ho faran dins l'espai neutre i buit d'una galeria, per tornar a l'espai exterior, que en aquest últim cas, no es tracta d'un espai natural modificat, el jardí, sinó d'una zona boscosa.

Collection Spring presenta uns fragments de troncs d'arbre en set motlles de bronze de diverses dimensions, distribuïts per l'espai d'una Galeria, els quals mostren la textura del bosc, l'escorça de diferents tipus de soques o troncs, alguns amb arrels i d'altres que representen fidelment els seus nusos i arrugues. En fer un buidament amb bronze del tronc de l'arbre permet mostrar el material que constitueixen els arbres, la imatge de la fusta.
Aquests elements arboris ocupen i defineixen l'espai de la galeria com un lloc en el qual es pot caminar, com si ho fessis a través d'un bosc, però sense que els arbres siguin reals, només són escorça. És com si desprenguéssim d'aquesta última pell els arbres d'un bosc tot despullant-los, i exposéssim aquesta pell en l'espai de la

Vanitas, 1994
Parc del Château de Mosigkau, DDR.
Peces de bronze i arbres diversos, Plataner Platanus.

galeria. De fet, els artistes com el seu títol indica, **ens ho presenten irònicament com l'última col·lecció de temporada, d'aquella muda de la qual el bosc ja s'ha desprès.** Curiosament, en presentar dins l'espai de la galeria aquestes escultures, esdevenen una mena **d'espectres fantasmagòrics, vestigis d'una acció dramàtica; aquestes conseqüències expressives probablement són fruit de la presència física i del tractament matèric dels arbres: fragments inerts, però que adopten personalitat.**

Alhora, el buidament del tronc d'un arbre en bronze sembla aïllar-lo completament. Agafar quelcom de la natura, col·locar-ho a l'interior i ho observar-ho. En aquest sentit, l'obra és un *Vanitas*. Es refereix a un lloc on les coses estan en un estat estàtic, on la vida ha cesat, on tot ha esdevingut, només resta la seva imatge. Ja res es mou, ja no pot canviar res. És literalment una imatge. Et confronta amb alguna cosa que t'és familiar, però que de sobte veus amb una llum diferent: la intensitat de la memòria.

Quan *Collection Spring 1997* va tornar a la natura, en ser exposada dins d'una pineda i situada sobre el lloc del crim, per dir-ho d'alguna forma, sobre les restes dels troncs tallats, aquests fragments d'arbres del bosc, o més ben dit aquests vestits-escorços o folres, varen provocar un efecte completament diferent del que suscitava dins de la Galeria. Allò que en l'espai interior eren vestigis arboris que cobraven un caràcter, en retrobar l'espai natural esdevenien **fòssils arboris, amb la relació amb l'entorn es petrificaven, i les parts aquí sí que es convertien en una representació del Vanitas, un paisatge del *Vanitas*.** Fins i tot, d'una presentació amb tot el caràcter de la farsa, d'allò escenogràfic.

2
L’ARBRE I LES COSES

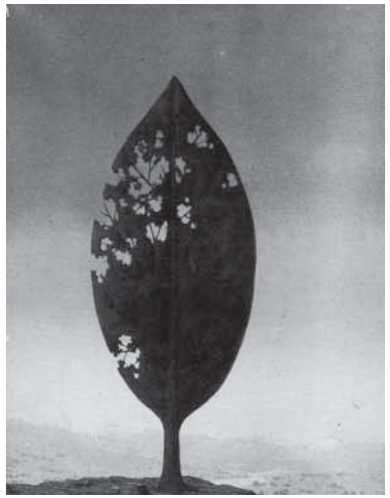
L'ARBRE I LES COSES.

L'arbre, més enllà del seu tractament artístic com a subjecte o objecte de l'art contemporani, pot esdevenir suport d'intervencions artístiques. En aquest capítol l'arbre bàsicament interactua amb el món dels objectes. Aquesta interacció és duta a terme mitjançant objectes d'índole molt diversa, així com la seva naturalesa, dimensió, quantia i escala.

L'estructura dels arbres permet aquest diàleg amb d'altres elements i objectes, que en la majoria dels casos provindran del món objectual de l'artista, d'un entorn bàsicament cultural, urbà i artificial.
Com a **conseqüència d'aquesta manipulació, transformació i interpretació, a través de la poètica de l'objecte es dilueix la frontera entre el territori d'allò natural i d'allò artificial**. Per tant, en aquestes interaccions mútues entre l'art i l'arbre es produeix una confrontació o simbiosi del concepte natural i artificial.

El llenguatge i les estratègies conceptuals de moltes de les intervencions estan basades en les poètiques objectuals, en el llenguatge de *l'assemblage* i el *collage,* en aquelles nocions duchampianes sobre el valor intrínsec i l'autonomia de l'objecte escultural. És a dir, actuacions objectuals hereves del Dadaisme i el Surrealisme.
Els objectes transvestits de Meret Oppenheim i les imatges-objectes surrealistes de René Magritte són dos clars referents en l'exploració de les possibilitats poètiques del quotidià.
Meret Oppenheim explorarà la capacitat de transformació d'un objecte banal mitjançant la combinació de dues realitats del tot oposades, per tal d'activar les seves relacions metafòriques. La dicotomia o la pluralitat de lectures i percepcions, la intel·ligència d'aquelles trobades fortuïtes, les metamorfosis, el transvestisme d'un objecte a un altre i la deliberada frustració funcional, són alguns dels aspectes remarcables dels seus objectes, i que comparteix amb l'obra de Magritte.
El vast tractament que es dóna en l'obra de Magritte al voltant de l'arbre, ha estat el motiu pel qual trobem citades referències de les seves obres en diversos punts de la tesi. Tanmateix en aquesta introducció li dedico un espai.

Nancy Rubins, ***Another Kind of Growth Pittsburgh*** (detall), 1988



René Magritte
Sense títol (arbre fulla), oli sobre tela, 63,5x49,6

René Magritte
Alícia al país de les meravelles,1945,
Oli sobre tela, 145,5x113 cm.

Alice au pays des merveilles: Imagino que l'arbre viu en un món meravellós; per això he donat drets humans al paisatge i a l'arbre. René Magritte.

Magritte: els arbres i els objectes

Magritte en els seus quadres farà un ús reiterat i diversificat de la imatge de l'arbre, mitjançant un **tractament objectualitzador de la figura de l'arbre,** que protagonitzarà l'escena d'algunes imatges del seu imaginari. Tant les seves pintures, com els seus escrits, així com el tractament conceptual amb què abordarà la temàtica de l'arbre són d'interès per aquest estudi.

L'artista amb una actitud absolutament moderna **aborda la figura de l'arbre, ja no com a símbol, sinó com a objecte, objecte susceptible de múltiples transformacions, metamorfosis i hibridismes** que l'artista li confereix. De fet, els seus contemporanis surrealistes reivindicaran la metamorfosi com un dels procediments més característics d'aquest moviment, i en les obres d'artistes com Max Ernst o Meret Oppenheim, basades en el *collage* i *l'assemblage,* esdevindrà una estratègia més.

Ara bé, en el cas de Magritte aconsegueix l'esmentada metamorfosi exclusivament mitjançant la pintura, encara que Borràs[1] opina que *en el seguit d'imatges sorgides d'un inspirat joc combinatori també hi ha implícita la idea de "collage", que per a Max Ernst era un mètode d'elaboració basat en "la trobada fortuïta de dues irrealitats incompatibles, en un pla alié a totes dues"*... Magritte fa gala d'una habilitat sense precedents perquè tot encaixi de manera natural, per inserir la imatge, per molt insòlita que resulti, en la realitat quotidiana i aconseguir el que es proposa: *En la meva pintura mostro objectes situats en uns llocs on mai no es troben, i que venen a representar amb tota versemblança el desig inconscient de moltes persones.*

De fet Magritte aplicarà al peu de la lletra *la idea de* ***collage,*** *on els fragments o imatges esdevenen unitats lèxiques; per l'artista el geni del* ***collage*** *no és pas tècnic, sinó sintàctic.*

Així doncs, **amb aquestes operacions transformistes provocarà efectes poètics pertorbadors, transposicions, trobades i juxtaposicions sobre la natura original dels arbres, que aniran acompanyades de lliscaments conceptuals i lingüístics.**

Les **metamorfosis arbòries** es produiran de diverses formes, primerament dins de la pròpia forma i dels components de l'arbre, que serà una de les imatges més persistents, on l'arbre està representat per una fulla de grans dimensions, la tija de la qual es converteix en un tronc. En el segon tipus de forma, l'arbre pren directament caràcters humans, adopta parts del cos humà, ulls, nassos, **l'arbre antropomorfitzat.** Magritte adopta les lleis del *non sens* carrollià en els seus quadres, i d'aquesta manera no tan sols s'allibera de la reproducció mimètica, sinó també dels paranys de la narració. Però també existeixen confluències formals que l'artista aprofitarà i reconduirà, com per exemple entre l'estructura d'una xarxa arterial i les formes arborescents, etc.

Un altra tipologia d'**hibridisme,** - practicat tot sovint en les obres de Magritte, com també en d'altres artistes surrealistes, per exemple Meret Oppenheim - és el provocat per un canvi de matèria o pell. Es tracta d'un trans-

1 BORRÀS, M.LL: Apunts sobre la iconografia de Magritte. En *Magritte,* Fund. Miró, Barcelona, 1999.

formisme fruit d'una substitució matèrica, d'una mutació més aviat trans-substancial, més que no pas formal. També trobem hibridismes que fan un clar lliscament cap a d'altres territoris, com per exemple el de l'arquitectura. Una torre medieval mig enderrocada després les seves imponents arrels del terreny, i se situa en aquest terme intermedi entre natura i arquitectura. Desarrelat, perdent tot contacte amb la matèria engendradora, el castell es desmaterialitza en el seu afany de levitació, però la metamorfosi encara recorda el contacte perdut.

Si Duchamp va abandonar la pintura per proclamar que l'obra d'art podia ser un esquema, una idea, Magritte creurà que la pintura podia ser una cosa mentale, una proposta de reflexió, o una idea que havia de ser formulada des de la pintura i mantenir-la en tot moment en els límits estrictes de la tradició: la reproducció del món. El que fa que la seva pintura sigui diferent és el fet de circumscriure's al seu entorn més vulgar, més trivial, fins i tot anodí, i reproduir-lo de la manera més fidel possible per tal de suscitar una reflexió que revisi i posi en qüestió allò que d'entrada es dóna per descomptat, amb la intenció de fer visible la poesia, de convertir el món que l'envolta en un univers poètic, procurant ser el poeta que inspira i no el que té inspiració, com deia Paul Eluard[2].

Així, **l'interès de Magritte pel llenguatge**, a la recerca d'imatges inesperades del desconegut ens descobreix tot un món altament suggestiu al voltant dels arbres i ens obra un territori d'actuació artística. L'artista ens diu: ***La imatge d'un arbre és un error***, *una confusió sobre la persona*, diu l'artista, ***ja que la imatge d'un arbre no és segurament un arbre.*** *La imatge està separada d'allò que mostra, del que es pot veure en una imatge pintada apassionant, es torna sense interès si allò que es veu en la imatge es troba dins de la realitat i també a la inversa: allò que ens agrada en la realitat ens és indiferent en la imatge del real agradable si nosaltres no confonem allò real d'allò surreal i surreal amb sub-real.*[3]

En aquest cas l'especial interès recau en el quadre *La voix du sang.* Dins d'una misteriosa llum nocturna blavosa, l'imponent arbre obre el seu tronc i hi apareixen dos compartiments que contenen dos elements: una esfera i una casa. *L'esfera i la casa aporten a l'arbre mesures enigmàtiques.* L'una per la seva puresa i abstracció, l'altra perquè deixa entreveure a través de les seves finestres il·luminades que conté vida en els seu interior. Aquesta capacitat per presentar i qüestionar els objectes de forma suggestiva va ser un tret de l'artista que va cridar l'atenció dels especialistes del mercat, que varen veure en els objectes de Magritte un potencial publicitari. És el cas d'*Exciting perfumes by Mem,* on l'enigmàtic tronc- armari de *La voix du Sang* queda transformat en un vulgar expositor d'ampolles de perfum. Aquesta imatge de l'arbre, ens remet a la tradició cultural d'enigmàtics arbres balmats, i en concret a un passatge d'*Alícia al país de les meravelles* que parla d'un arbre amb una porta d'accés a l'interior d'un tronc.

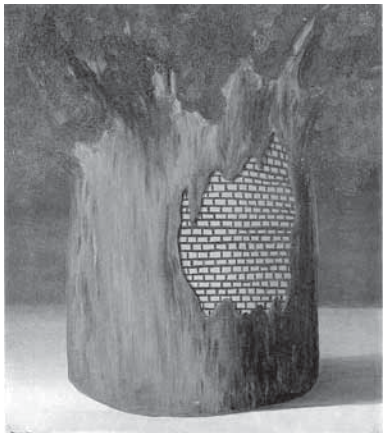
Aquesta imatge ens remet alhora a un altre quadre, *Le seuil de la fôret* (El llindar del bosc) , en què l'accès a l'interior del tronc a estat tapiat i no solament això, sinó que es tracta d'un mur infranquejable.

René Magritte
La fada ignorant, (detall) 1957, pintura mural, 2'40x16'20 m, Palau de Belles Arts, Charleroi.

El castell alçat a dalt del turó tenia unes arrels fasciculades de soterranis. Quina potència per una simple casa estar construïda damunt un bolic de soterranis!
Bachelard (La poètica de l'espai)

René Magritte
La voix du Sang, 1961, oli sobre tela, 90x110 cm

2*op.cit.*
3 MAGRITTE, René (Juliol,1959): *Lettres à André Bosmans.* 1958-1967. Ed.Seghers-Isy Brachot, 1990. pàg.71.



René Magritte
Le seuil de la fôret, 1926
oli sobre tela, 74x64 cm

René Magritte
Le perspective amoureuse, 1935
Oli sobre tela, 116x81 cm

Creixent de la terra cap al sol. Un arbre és una imatge d'una certa felicitat, per percebre aquesta imatge hem d'estar immòbils com l'arbre. Quan estem en moviment, és l'arbre que esdevé l'espectador. Assisteix igualment sota la forma de cadira, d' aula, de porta a l'espectacle més o menys agitat de la nostra vida. L'arbre esdevé taüt, desapareix dins la terra i quan es transforma en flama s'esvaeix dins l'aire.[4]

Aquesta porta ens condueix a un altre tractament desenvolupat per l'artista, les seves posades escèniques o **tractaments escènics;** en aquest cas ens presenta l'espai de l'arbre, o **l'arbre com a espai, com un territori d'actuació especulatiu.** Sobre una de les seves portes, Magritte hi diu *A través del forat informe de la porta tancada d'un dormitori, es descobreix la nit.* El forat de *La réponse imprévue,* 1933, havia estat provocat, o recordava inequívocament una figura humana, i al mateix temps ens remetia a la porta de vidre que mostrava el contorn des dos amants, dissenyada per Duchamp l'any 1937, per a la Galeria Gradiva. Amb aquesta mateixa idea es perfila una forma, en aquest cas amorfa, que deixa entreveure a l'altra banda de la porta un gran arbre-fulla.

De fet, a partir del catàleg raonat de Magritte podem entendre algunes de les claus de les seves imatges. Retornant a l'arbre com a territori especulatiu a *El reconeixement infinit,* 1946, la insòlita superposició de dos passejants surant dins del fullatge d'un arbre, esdevé un efecte particularment poètic, emfatitzat pel comentari del pintor: *Per reconèixer millor el paisatge, dos passejants trien un camí inhabitual.*

Mentre que a *Joquei perdut galopant dins d'un Bosc de bitlles* es juxtaposen dos territoris clarament diferenciats, on la bitlla substitueix l'arbre, sense oblidar el caràcter laberíntic del bosc, a *Le blanc-seing,* el bosc esdevé un engany òptic, es fragmenta calidoscòpicament. **Les escenes i els objectes de Magritte són exquisidament pertorbadors i aquest és el principal sentiment transgressor del seu art.** Ell mateix adverteix que *aquells qui busquin en la meva pintura significats simbòlics no copsaran la poesia i el misteri inherents a la imatge.* Crea, doncs, un llenguatge visual autònom, constituït per imatges organitzades segons una gramàtica nova, és un exercici en què *l'art de pintar permet descriure mitjançant la pintura (plàstica o intervencions artístiques) un pensament que pot esdevenir visible.*

Per acabar, no podem oblidar una de les poques escultures que Magritte va realitzar, i que representa aquell arbre que reduït a soca esdevé el seu propi botxí. Imatge que, segurament, haurà impulsat a molts artistes inclosos en aquesta tesi a abordar amb ironia l'alarmant temàtica medioambiental de la cessió dels nostres boscos. Pierre Sterckx ens situa l'arbre amb destral, en aquesta subtil inversió o confusió de causes i efectes- una metalepsi, en termes de retòrica- dins d'un mateix fil narratiu. Així mateix, ens diu: *i és en aquest nivell filosòfic, existencial i ecològic que cal situar, l'opció de Magritte per un eix, si no narratiu, almenys enunciatiu, de les imatges.* I tot connectant amb allò que va inaugurar una *Estètica de la desaparició* segons Paul Virilio, el cinema aquest fenomen de desaparició de les matèries dels substrats, de les substàncies mateixes, per força

4 MAGRITTE,R. (1947) pàg. 109. En TORCZYNER, H.: *Magritte. Signos e imagenes*. Ed. Blume, Barcelona, 1978.

ha de suscitar una angoixa col·lectiva. D'alguna manera, Magritte també va ser anunciador del trencament dels nostres lligams amb el nostre planeta i premonitòriament ens anunciava allò irreversible dins les angoixes de la humanitat [5].

Per tant, l'arbre esdevindrà, més enllà d'un suport, una àrea de possibilitats des d'on articular les intencions de les intervencions dels artistes contemporanis. L'arbre com a espai suggestiu serà abordat sota premisses i formes molt diversificades pels artistes, i des d'una gran diversitat de tipologies objectuals que s'incorporen en les intervencions. En alguns casos el grau de manipulació es minimitza en detriment d'aspectes més narratius, llavors la manipulació objectual esdevé pròpiament la ubicació. En d'altres casos, aquesta ubicació ja comporta una transformació, l'adaptació o incorporació a l'arbre està predeterminada per les finalitats expressives i significatives que l'artista li vol conferir. Tot sovint, hi ha una clara voluntat de fusió dels dos elements mitjançant una estratègia d'hibridisme o de qualsevol operació generada per un procés d'empatia.
Les dues temàtiques desenvolupades a continuació i que aglutinen en dos blocs diferenciats els treballs que conté aquest capítol, són igualment extensibles al capítol de l'arbre i el cos humà, així com els tractaments d'hibridisme, transformisme, i de metamorfosi.

L'Arbre com a suport d'intervencions objectuals

En aquesta primera part sobre l'estructura de l'arbre viu arrelat en el seu territori d'origen, s'hi incorporen objectes, materials i elements aliens. Aquest acoblaments es duran a terme en qualsevol de les seves parts: el tronc, la base i les branques. Generalment, la motivació d'aquestes intervencions està determinada per una intencionalitat expressiva, metafòrica, poètica, la seva voluntat és, per tant, més narrativa que no pas transformista. L'arbre *in situ* manté la seva estructura íntegra, les intervencions en la majoria dels casos han estat concebudes per a una durada temporal, i l'arbre ha estat retornat al seu estat original després de l'exposició.

En aquest ús de l'arbre com a suport objectual, trobem un clar antecedent cultural en les tradicions i celebracions d'arreu del món, tant populars com religioses, a l'entorn del culte a l'arbre. Així, és interessant veure quins vincles o ponts existeixen entre aquests cultes del passat, la memòria cultural i la seva aplicació en l'art contemporani, i en concret en aquelles actuacions artístiques basades en les conductes objectuals.
Sense necessitat d'anar gaire lluny en el temps trobem tradicions, celebracions, cerimònies, ritus, on la utilització de l'arbre ha estat present i encara hi és, tant en el nostre entorn més immediat, com en d'altres indrets del món. Tot i que avui en dia encara es practiquen, la majoria d'aquestes celebracions han sofert, al llarg del temps, moltes transformacions.

René Magritte
Le blanc-seing, 1965
oli sobre tela, 81x64cm

René Magritte
Les travaux d'Alexandre, 1967, bronce

5 STERCKX, Pierre: Formes i matèries en les metamorfosis de René Magritte. En *Magritte*, Fund. Miró, Barcelona,1999.

Festa del Pi de Centelles

Hi ha dues tipologies de celebracions que es repeteixen en molts països diferents del nostre entorn occidental, i que tenen algunes dades en comú. Es tracta de les festes que tenien lloc antigament per a celebrar tant el solstici d'estiu, com el d'hivern. D'aquestes dues festes van generar dos cultes arboris: l'arbre de maig o maigs, venerat per Sant Joan i el *Christbaum* o arbre de Nadal venerat en aquestes dades. En tots dos casos originalment es guarnia l'arbre tot atorgant-li un significat simbòlic. I si bé en la majoria dels casos els penjolls ornamentals eren elements comestibles, llaminadures o formes de pa dolç, també anaven sovint carregats de tota mena de fruites - pomes, taronges, cireres... -. Aquestes cerimònies en què es penjaven elements com si es tractessin d'ofrenes o ex-vots en els arbres adorats, responia a la creença que eren portadors – a través de la seva saba vivificadora - de la fecunditat i la salut a les persones i al bestiar, així com també creien que assegurava una bona collita.

L'arbre de Nadal tradició originària del nord i que s'ha anat estenen per tot el món, està representat per l'avet, arbre propi i autòcton de la zona d'on procedeix la tradició. L'avet, amb la seva qualitat d'arbre perenne esdevé el símbol de la natura que no mor, la seva imatge està vinculada al clima fred i a la neu que es posa sobre les seves branques verdes. De fet, té una significació semblant a la del Tió de Nadal de les nostres terres, ja que tant l'arbre sempre verd com la soca vella que esdevé fecunda expressen que la natura no mor, reviu. Si el tió en rebre sotragades a cops de bastó cagava màgicament presents per la canalla, l'arbre de Nadal també fa una florida extraordinària la nit del solstici d'hivern, i les seves branques plenes de garlandes i estrelles apareixen carregades de regals l'endemà al matí. Així, doncs, tal com diu Fàbregas, estem a l'entorn del mateix nucli mític, el de l'arbre màgic, el de la fertilitat desvetllada en el moment que des del punt de vista de l'òrbita solar pot semblar més inesperat.

Fàbregas extreu d'aquests cultes mil·lenaris unes constants que expliquen la intenció última dels cultes arboris, i evidencien que el fet que l'arbre aparegui en cadascuna de les festes carregat de fruits i d'altres elements, no és casual, sinó que: *La voluntat que aquests fets expressen és força clarificadora: el tronc eixorc és mostrat i venerat amb una càrrega de fruits a fi de propiciar la fecunditat de tots els arbres, dels quals el protagonista de la festa ostenta la representació. L'argúcia màgica, pròpia de la mentalitat primitiva, es mostra aquí de manera prou evident; si hom provoca un fet que serveixi de paradigma, per la qual cosa cal obrar segons unes regles molt precises, aquest fet es repetirà per «simpatia» sobre els altres objectes de la mateixa espècie. La fruitada màgica esdevinguda sobre un arbre es repetirà sobre els altres, i serà aconseguida així una bona collita per a tota la comunitat.* [6]

A Catalunya encara avui en dia existeixen celebracions relacionades amb aquests rituals del solstici d'hivern, però potser la més peculiar i que té un arbre per protagonista és la del Pi de Centelles. L'interès dels detalls d'aquesta festa justifica l'aprofundiment en alguns dels seus aspectes i peculiaritats.

6 FÀBREGAS, X : *Les arrels llegendàries de Catalunya,* Ed. La Magrana, Barcelona,1995.pàg.155.

La població de Centelles situada a prop del Montseny envoltada de pinedes, celebra cada 30 de desembre la festa de la seva patrona la Verge de St. Coloma, a qui la població ofereix una ofrena, que en aquest cas es tracta d'un pi, concretament la seva copa, que és la part més verda, com si es tractés d'un pom. Aquest acte es du a terme sota unes pautes, formes i codificacions molt precises. La primera part de la festa ja agrupa moltíssima gent que de bon matí va als boscos propers per tallar un espectacular pi especialment escollit per a l'ocasió. El pi es carrega en posició vertical dalt d'un tractor, - antigament es feia en una carreta de bous - i és transportat a la plaça del poble des d'on, finalment, s'introdueix dins de l'església. El punt més àlgid de la festa transcorre davant mateix de l'església, enmig d'un ensordidor tronar d'espetecs dels trabucs el pi és esporgat per tal que passi per la porta de l'església. Aleshores, un grup d'homes, els galejadors, aixeca l'arbre tot fent giravoltar un galejador enfilat dalt de la copa, i l'imponent massa arbòria en posició vertical és introduïda a l'església, on és posada cap per avall per primer cop en tota la seva trajectòria. Encara dins l'església el tronc és tallat i guarnit amb cinc poms de pomes amb propietats curatives, amb unes tires d'estrelles de pa de neula, i galetes de pa d'àngel. Finalment, amb una aparatosa operació, l'arbre es penja sobre l'altar cap per avall. El pi, majestuosament, presidirà els posteriors oficis de les festes de Nadal i el dia 6 de gener es despenja, i és en aquest moment quan el poble de Centelles corre a agafar algun bocí o branca, per emportar-se-la cap a casa perquè els doni bon auguri. De fet pels centellencs el pi adquireix un clara simbologia territorial, la copa representa tot el poble de Centelles, les branques són els carrers de la població, les branquetes les cases i les agulles del pi, els centellencs.
Curiosament tant en aquesta cerimònia com en d'altres al voltant del culte de l'arbre, existeix aquest punt de confluència i trobada del temple i el bosc dins d'unes celebracions absolutament laiques.

La festa del pi de Centelles és un clar exemple de com **dins les ancestrals tradicions existeix una voluntat d'objectualitzar l'arbre, mitjançant diverses operacions i accions. Tallar, invertir, descontextualitzar, identificar-se amb les parts de l'arbre i finalment posseir-ne un fragment amb un valor afegit, uns beneficis concrets que van més enllà del fet visual o decoratiu.**
Així mateix, l'espectacularitat de la festa, la marcada codificació dels rituals al voltant de la figura de l'arbre, com també la seva propietat "performàtica" i finalment una voluntat expositiva que pren un caire proper a la idea artística "d'instal·lació", la fan summament interessant.
Veurem, al llarg de la tesi, que algunes d'aquestes estratègies i operacions es repetiran, o més ben dit, és reinterpretaran en el context artístic dels treballs analitzats.
Alguns artistes també veuran en els arbres un territori de confluència entre el seu art i la natura, on desenvoluparan els seus rituals i cerimònies, evidentment en termes artístics i laics. Així mateix, l'ús d'una espècie

arbòria concreta o de determinats arbres, a partir d'un sentit d'identificació, és una altra de les constants que trobem en les obres artístiques analitzades, i que comparteix aquest ús arbori amb les celebracions i els cultes populars.

Per tant, una part de l'estudi constata que algunes de **les operacions desenvolupades per determinats artistes, tenen un estret vincle amb aquestes tradicions ancestrals i, bàsicament, reprenen aquest aspecte màgic que la natura acull oferint fruits inusuals, tanmateix faran ús d'aquestes estratègies transformistes per desencadenar sentits metafòrics a les seves obres. En conseqüència, aquestes actuacions artístiques difícilment poden desprendre's d'aquest pòsit que es troba inserit en la nostra herència cultural.**

Salvador Juanpere a *Alea Iacta Est* a través de la jugada (de daus) irreversible de la natura ens evidencia que aquesta no solament està en mans de la natura. Bogomir Ecker a *Hohlweg* amb els seus artificis sobredimensionats, ens remet a aquella antiga expressió de la llengua alemanya, *Der Wald hat Ohren* (El bosc té orelles) i ens activa les propietats sonores de la natura. Àngels Viladomiu a *Natural de naturals* ens presenta absurdes identificacions i empaties entre l'eina de tall i l'arbre, qüestiona l'artifici que representa amb la fusió d'allò mecànic i allò orgànic. José Pedro Croft amb les seves escales ens proposa un ascens simbòlic a través de l'arbre *Santo Tirso,* i des de les alçades torna a davallar per situar-se fermament en el sota bosc, amb un joc de paradoxals acoblaments, integracions i transformacions entre els arbres i la icona de la casa a *Isla de las Esculturas*.

Híbrids arboris

En aquest segon apartat els arbres mantenen una connexió amb els objectes del nostre entorn civilitzat, urbà i domèstic - eines, estris, utensilis, accessoris, mobiliari - i fins i tot alguns elements delimitadors del nostre espai vital s'incorporen en aquest **joc d'hibridismes arboris** - parets, finestres, tanques, escales...-

Les intervencions analitzades en aquest bloc prenen i **utilitzen principalment objectes banals i quotidians que operen amb un clar contrast amb la Natura, tot establint un diàleg entre natura i artifici, entre civilització i naturalesa.**

En la majoria dels casos l'arbre ha sofert diversos graus de transformisme, fora o en el seu context original; exposat a una fragmentació, reducció o qualsevol altra canvi formal o de natura es mostra enriquit per les pautes suggestives de l'hibridisme.

Concepte d'híbrid en l'art contemporani

L'art contemporani gaudeix d'una estructura que contempla diferents estratègies, recursos i dispositius formals que, tanmateix, comportaran problemàtiques determinades molt vastes. En aquest sentit, la definició d'híbrid com a concepte per englobar fenòmens artístics que no cerquen l'especificitat d'un gènere, és idònia.

L'art deixa de ser un objecte en si mateix, per passar a descriure un camp d'associacions obert a les especulacions. Ja la poètica de l'objecte com a mercaderia en un marc espaial i temporal, ens parlava de la fragmentació de l'experiència, de la manipulació dels sistemes i les maneres de comunicació.

Els *ready-mades* amb l'acte d'apropiació de l'artista, també posseeixen aquesta qualitat d'un art que s'insereix en d'altres territoris aliens a l'art i propers a la vida.

L'art híbrid situa la seva experiència en els límits entre les disciplines, entre els gèneres o directament fora del gèneres artístics. La característica del territori de l'híbrid és l'heterogeneïtat, la multiplicitat i la intertextualitat. La utilització de diversos mitjans, la barreja de materials, objectes i disciplines d'allò més heterogeni desencadenarà la hibridació de llenguatges i el seu caràcter múltiple. De fet, quan parlem d'hibridació, ens referim a aquell resultat d'una estratègia de teatralitat de caràcter processal i no tant sol objectual.

El territori de les instal·lacions personalitzarà aquestes estratègies convertint-se en un metallenguatge capaç d'aglutinar diverses experiències estètiques. L'exposició presentada amb el títol de *Jardin Salvaje*[7] comissariada per Dan Cameron ens plantejava l'origen estilístic de la instal·lació, no com a gènere artístic, sinó com un territori on la migració entre diverses disciplines és possible.

Per tant, **aquest caràcter diversificat i múltiple, temporal i nòmada, així com efímer, serà el terreny idoni per a aquesta heterogeneïtat de l' art híbrid. Un art que més enllà de la interdisciplinarietat esdevé multidisciplinar, no té fronteres territorials, ni ideològiques, ni físiques**.

Hereu del postmodernisme formalista, les seves característiques estilístiques rauen en la barreja de mètodes, materials, gèneres, així com en una barreja de referències, estils i períodes que es troben en una mateixa obra. Així, algunes de les seves pràctiques deconstructivistes hi seran aplicades, com ara el recurs de fragmentació i descomposició, aplicable en estructures de representació i significació. Si en el minimal la dislocació de l'objecte trenca la unicitat i l'atemporalitat, i l'escultura es torna múltiple i contextual, centrant el significat de l'obra en l'experiència del desplaçament del propi espectador, així mateix afavoreix estratègies com ara seriació, repetició, apropiació, escenificació, ensemblatge (muntatge), adoptades per l'escultura a favor d'un nou caràcter múltiple.

Podem concloure que la condició postmoderna de l'art, mitjançant l'apropiació i la instal·lació, es presenta a través de formes d'allò al·legòric, narratiu i com a estratègies d'hibridació.

En l'article *La era del hibridismo*[8], Salvador Pániker aporta algunes idees esclaridores a l'entorn, afirmant que aquest estat no tan sols serà aplicable al món de l'art, sinó que és un símptoma evident del nostre temps; els valors són cada vegada més relatius, mòbils i provisionals, i els territoris científics més interdisciplinaris,

7 *El jardín salvaje,* Fund. Caja de Pensiones, Madrid, 1991.
8 PÁNIKER Salvador: La era del hibridismo*, El PAÍS,* Barcelona, 28-12-2005, pàg, 11-12.

així com la pròpia ètica és principalment una ètica aplicada i casuística que respon a aquesta era de la fluïdesa i de l'hibridisme en què ens trobem. Parlar d'hibridisme, continua afirmant, és parlar d'identitats múltiples, pluralisme a la carta i mestissatge cultural. Tot plegat, ha generat el que Pániker anomena *sincretisme escèptic* davant d'aquest fet on tot és susceptible de ser creuat, combinable i connectable. L'autor parla de l'època de l'hibridisme lúcid i fluït, en la qual els *grans relats* tradicionals s'han disgregat, perquè el pluralisme és el rerafons essencial del nostre temps, i pluralisme significa espai laic. Si la nostra època és essencialment híbrida, també és escèptica, latentment nihilista, vagament incoherent, i no lineal. De fet, en una era híbrida el que hi ha són diferents articulacions dels elements que componen els elements finits i, precisament, un sistema és més fèrtil i complex quant més antagonismes contingui en si mateix. Aquest hibridisme fluït que genera gran inseguretat en el nostre quotidià, tal com diu Pániker, en el territori de l'art serà absolutament fructífer i permetrà acollir tots els comportaments, com mitjans i llenguatges possibles de l'art contemporani.

Així, doncs, en els exemples escollits, l'arbre, bàsicament fora del seu context, ha estat sotmès a algun tipus de mutació, ja sigui mitjançant la seva descomposició i fragmentació, el canvi d'escala, canvi de matèria, de pell, canvi de natura, o mitjançant l'acoblament i *assemblage* d'altres elements, objectes, matèries que li són aliens. En aquest cas l'art pren elements de l'entorn vital i objectual de l'artista i els fa confluir amb la natura arbòria. Aquesta vocació híbrida dóna pas a especulacions i metàfores enriquidores.

Christo& Jeanne Claude i Pamen Pereira apliquen estratègies transformistes, un canvi de pell i de matèria, per a comunicar aquells aspectes invisibles, immaterials de la natura.
Tony Cragg activa la memòria d'aquests artefactes segell-arbre en la seva paradoxal materialització i ens remet a la cel·lulosa de l'arbre. Els objectes de David Nash, s'originen en la seva mútua dependència, on branca -arbre i objecte-mobiliari són una sola cosa fruit de la seva metamorfosi. Liz Bachhuber amb la seva estratègia de niar objectes domèstics, estris i d'altres accessoris utilitaris, ens confronta el territori de la natura i la civilització. També Bachhuber, com en un procés alquímic de destil·lació, adopta metafòricament sistemes i metodologies científiques per a reconstruir una natura que requereix assistència artificial. Fina Miralles, fa confluir en un territori híbrid allò natural i allò artificial. En els paisatges domèstics d'Àngels Viladomiu, s'hi imposa allò artificial, usurpant qualsevol expressió de natura. El paisatge desarrelat de Pamen Pereira usurpa les arrels dels arbres per recordar-nos metafòricament que no existeixen fronteres dins la natura. I Perejaume, al seu torn, amb el *Postaler*, aconsegueix fragmentar, objectualitzar i contenir allò que aparentment concebem com inseparable i inabastable: el paisatge.

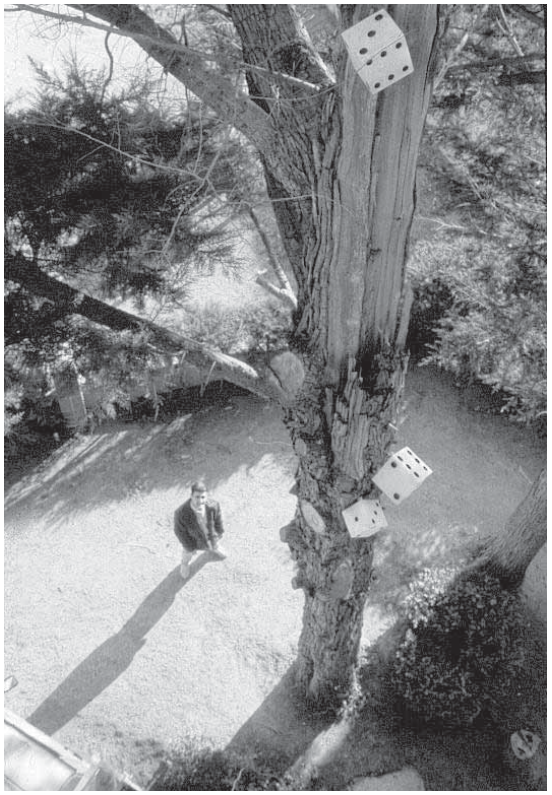
La jugada irreversible de la natura

JUANPERE Salvador, ***ALEA IACTA EST,*** 1993

ALEA IACTA EST 1993
Daus d'alabastre i cedres *Cedrus*
Daus c.u.:30x30x30cm
Cicle: Art Públic i Ecologia a Montornès del Vallès

un coup de dés jamais n'abolira le hasard
Stéphane MALLARMÉ.

La instal·lació que porta per títol *ALEA IACTA EST* consistia en la col·locació d'una quantitat variable de daus idèntics d'alabastre en els troncs i branques de tres cedres de grans dimensions, situats en el Parc dels Castanyers de Montornès del Vallès. Es tracta d'una intervenció permanent en un espai obert i públic. L'artista situa els cubs d'alabastre a una alçada per sobre dels 3 metres fins als 10 metres. D'aquesta manera, **ens presenta els daus com aquells fruits madurs de l'arbre que estan a punt de caure i, alhora, en el seu desplegament metafòric ens situa davant d'una jugada de daus com el seu títol indica.** Encara que en aquest cas els daus són de dimensions francament gegantines i d'un pes considerable, l'artista aconsegueix transmetre una



ALEA IACTA EST, 1993

sensació d'ingravitació. *ALEA IACTA EST* correspon a una expressió llatina de Cèsar que fa referència a la jugada feta, els *daus estan llançats*, i **es tracta d'un fet irreversible.** Juanpere disposa l'objecte dau per tal de provocar un sentit perceptiu dual, els daus romanen fixats i immòbils per la pròpia natura, que ha copsat aquest instant de la jugada mòbil, variable i condicionada per la força de la gravetat, i alhora, ha congelat en una única posició silenciosa, amatent a la sorollosa caiguda.

Per tant, la sobredimensionalitat dels daus evidencien la seva irrealitat i passen així a prendre un altre sentit, un sentit metafòric que deixa *"la jugada"* **en mans de la natura,** a partir del tractament a què la sotmet la intervenció humana.

De fet, aquesta jugada que ens mostra l'aspecte aleatori del joc, també ens presenta una mirada crítica i escèptica, com molt bé ha definit l'artista en el text de l'exposició, i que fa referència a què també la pròpia natura pot fer la seva jugada:

ALEA IACTA EST és el producte d'un doble escepticisme. Del dubte en la capacitat del ésser humà per afrontar amb intel·ligència la seva supervivència com a espècie, d'una banda. I de l'altra, en la també dubtosa capacitat operativa de l'art, envers la transformació social i la seva servitud a idees o causes.

ALEA IACTA EST és una obra que parteix de la proposta sobre ART I ECOLOGIA i participa d'un impuls binari entre el pessimisme més descarnat i la més inconfessada ceguesa prospectiva; una fugida d'estudi en favor de les expectatives de l' atzar . . .

¿Tractar la causa de l'ecologia des del llenguatge de l'art no és, ja d'entrada, renunciar a una actuació operativa efectiva?

El llenguatge de l'art per la seva mateixa condició mediàtica, opera en un camp restringit de complicitats. ***Comprometre's, evidenciar, denunciar la gravetat dels desequilibris ecològics del nostre món des dels llenguatges de l'art,*** *no fa sinó redundar en l' absurditat de vendre el producte a qui ja n'està ben servit. La causa de l'ecologisme no necessita precisament d' una minoria selecta molt conscienciejada, sinó d' una mínima conscienciació d'una àmplia majoria. Apropiar-se d'aquest tema, com de qualsevol causa social o política, pot resultar dins d' una societat normalitzada, un mer recurs conjuntural que no faci cap favor a la causa de l' art ni a l'art de la causa.*

Beuys a part (amb l' aigua al coll al pantà del Zuider Zee, o d'escombriaire al bosc de Grafenberg...), no hi ha treballs d' artistes amb exclusiva militància ecològica, í encara que sovint es presenta a Long, Christo, Nash, Finlay, de María, Smithson. Goldsworthy, Wood. Heizer. Laib...com a artistes ecològics, - amb el pretès que tota qualificació resulti reduccionista-l'atribut s'atorga més en favor del material emprat, d' una mirada , o del suport en el qual hom realitza el seu treball. Tanmateix l' obra d' aquests artistes no presenta una crítica operativa al voltant del "problema".

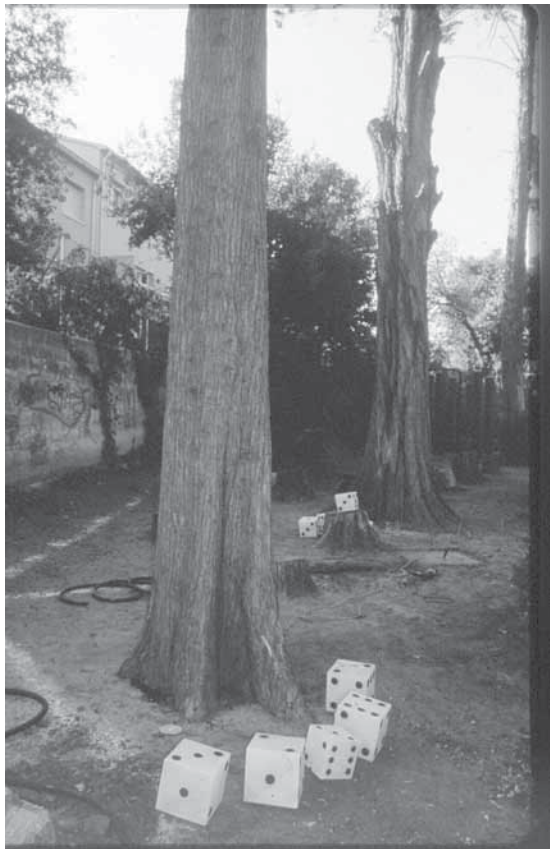
L' eficàcia operativa de certs treballs de Beuys es produeix en assolir l'atenció de polítics i gestors econòmics, i per l'estat d'opinió que desencadena í propaga la seva acció, í encara que molt més tard, les sacralitzacions de les seves "accions" i posicionament naturals en exposicions i publicacions, desnonin per complet tot contacte amb la realitat, no ens toca més remei que afirmar -com en la necrofília Gardeliana- que Beuys cada dia ***acciona*** *millor.*

D'això es tracta: no és l' art, sinó l'artista, qui ha de parlar .

....A tombants de segle –i mil·leni- i angoixats per les redundàncies metalingüístiques del propi ofici, desconcertats per l'esquizofrènia del mercat, i orfes d' un marc de referència disciplinari, els artistes busquem desesperadament models d'estudi metadisciplinaris; l'ecologia, les ciències físiques , o certs compromisos sociopolítics, poden ser un bon cos - ben format i sòlid- a través del qual esbossar un mínim intent de revolució del llenguatge en un present colonitzat per les paradoxes , les incerteses, la banalització , i on, l'única discussió intel·lectual - després de la mort de Déu decretada per Nietzsche- que sembla consensuada , és la del final de la història, la mort de l' art, la depressió filosòfica i la catàstrofe de la civilització.

Els ecòlegs - menys apocalíptics que els ecologistes- ens presenten un món, no menys angoixat, contemplat, si més no, amb certa bel·ligerància. La progressió vertiginosa de la demografia, l'espoliació sistemàtica i indiscriminada dels recursos naturals i la patata calenta dels residus apareixen com a efectes d'una malaltia abordable políticament, sempre que els sistemes democràtics del model occidental siguin capaços d' impermeabilitzar-se a les pròpies coaccions internes.

Cal un rotund gir conceptual: l'acció crítica d'un nou paradigma. Renunciar a l'exclusivitat del pastís sobre l'hegemonia dels recursos naturals, perdre la fe cega en el mite del progrés, en l' arcàdia del benestar, adoptar una consciència de la creativitat que substitueixi tants anys d'irresponsabilitat acumulada. Aquí ens hi juguem la partida i no tenim altre món que aquest. Els daus estan tirats i "el fet que depenguem totalment de la terra" [1] ens obliga –si volem subsistir- a adoptar "una consciència de progressiva viabilitat, de redefinició dels conceptes de viabilitat política i econòmica" [2]. Ningú és tan ingenu per a pretendre una marxa enrere en el model de progrés, però cada vegada som més els escèptics davant els miratges que ofereix la civilització. Cal una racionalització dels recursos, un control estricte dels costos ambientals, i solucions no maximalistes ni ampul·loses, sinó subtils canvis de sensibilitat a l'interior del cervell de l'espècie humana. Una nova manera de relacionar-nos amb la Terra; Ivan Illich ha dit: "Les solucions que anem creant per a solucionar els nostres problemes acaben creant problemes superiors als que volíem resoldre".[3]



ALEA IACTA EST, 1993

1 BARTH FREDIK. *El País*. 26 nov. 1992
2 S.PÀNIKER *Aproximación al Origen*. Kairós 1982.
3 *op.cit*.

Els daus ballen damunt dels nostres caps, l'atzar pot determinar com en una ruleta russa la sort o la dissort del nostre pervenir en aquest planeta; "L'existència de la humanitat depèn del saber obtenir el seu manteniment a partir d'un món natural finit". "L'activitat econòmica haurà de tenir en compte els costos ambientals de producció". "El manteniment d'un medi global on viure depèn del desenvolupament sostenible de tota la família humana"[4] *. Si no som capaços d'utilitzar creativament la tecnologia i la capacitat intel·lectual del nostre cervell complexíssim, ens haurem merescut –com diu Koestler- "l'herbicida selectiu...".*

-"les civilitzacions malaltes engendrades per inadaptats biològics (com sembla ser el cas de l'homo sàpiens) tard o d'hora actuaran com els seus propis botxins i desapareixeran del seu contaminat planeta. És un consol pensar que només les civilitzacions "bones" sobreviuran en l'Univers, mentre que les "dolentes" desapareixeran" [5]

L'univers, en el futur, pot veure's alliberat de la nostra insensatesa, o, colonitzat per la nostra creativitat.
Alea iacta est...

I és des d'aquest escepticisme, des d'aquest descrèdit respecte al món que l'artista ens planteja l'interrogant sobre si l'art pot contribuir a canviar alguna cosa, o, si més no, impulsar les consciències, com deia Beuys en l'àmbit social i col·lectiu, perquè està clar que el futur del planeta està a les nostres mans.

4 RUCKELSHAUS,W. Hacia un mundo viable*, Investigación y Ciencia,* Nov.1989
5 KOESTLER, A. *En busca de lo absoluto*, Kairós 1982

Poden els arbres escoltar?
ECKER Bogomir ***"Hohlweg"***, 1986

"Hohlweg" *Congost,* 1986.
Xapa de ferro lacada de vermell.
Fageda Fagus Silvatica
Format màxim: 160x20x80 cm
Format mínim: 90x20x60 cm
Jenisch-Park Skulptur,
Hamburg, Alemanya.

"Hohlweg" *Congost,* 1986. detall

Realitzat dins del programa del *"Jenisch-Park Skulptur"*[1] del juny al novembre de l'any 1986. Composat per 14 fragments d'escultures-objectes construïdes amb xapa de ferro lacada amb pintura de color vermell, en forma d'orella-musclo sobre la superfície de la qual s'han practicat diverses perforacions. Aquestes escultures -objectes han estat situades i fixades sobre els troncs de 14 arbres que es troben al llarg d'un *Hohlweg* (camí congost), en ple centre del Parc de Jenish, Hamburg. L'artista Bogomir Ecker escull per a aquest projecte una

1 *Jenisch-Park Skulptur*, Ed. Kulturbehörde Hamburg, 1986.

senda que ens endinsa a través d'una fageda; a les dues bandes del camí situa, a una alçada inaccessible, les capses perforades de metall. La intervenció va ser ubicada de tal manera, que el visitant del parc, tot passejant pels seus camins, primer trobava una de les orelles, i després d'un revolt es trobava, de sobte, envoltat d'altres arbres amb orelles. Uns metres més enllà l'estranya aparició ja havia desaparegut.
Els objectes d'Ecker estan projectats a partir d'una síntesi formal de l'òrgan auditiu. La superfície d'aquest volum tancat ha estat trepat mitjançant una sèrie de forats. Aquesta superfície de l'escultura o pell de l'òrgan funciona com a membrana entre allò visible i allò invisible, i provoca que s'obri de dins cap a fora, però també de fora cap a dins, és a dir, que actua com a emissor i receptor de sons alhora, de tal manera que esdevé un particular altaveus o bé una estranya enregistradora de sons.
Ara bé, les característiques morfològiques i cromàtiques d'aquests objectes els converteixen en quelcom més que en un simple aparell. **Un òrgan crescut directament en els troncs o una mena de pròtesi que antropomorfitza els arbres, i aconsegueix que la fageda ens escolti amb atenció aguditzant l'oïda.** Entre el malson i el grotesc ens trobem envoltats d'arbres amb orelles que ens estan espiant.

Poden els arbres escoltar? Ecker ens diu : *"Der Betrachter befand sich hier an einem, im wörtlichen Sinne, lauschigen Platz",* o sigui que l'observador es troba en aquest cas, en sentit literal, en un lloc *lauschig*. En alemany la paraula *lauschen-lauschig* pren un doble sentit, d'agradable a molest. En aquest cas es refereix a estar immers en un paisatge amè, idíl·lic, un racó retirat, i alhora un lloc amenaçant que t'escolta i t'espia. Justament, aquesta subtil però definitiva intervenció en la natura del Parc situa al passejant en directe conflicte. Les orelles dels arbres criden l'atenció i causen sorpresa al passejant, i alhora provoquen que aquest escolti amb especial atenció les múltiples veus del bosc i les refiladisses dels ocells.
Una fageda, o més ben dit un grup de faigs amb orelles vermelles, un gir irònic per transmetre una atmosfera lúdica. L'artista pinta de color vermell les orelles amb una clara voluntat de fer que la intervenció no passi desapercebuda, construeix a escala aquest òrgans per tal de personificar els arbres. D'aquesta manera convida el contemplador a un joc d'associacions formals, mentals i perceptives.
Estem davant d'una instal·lació que en la seva discreta realització, tant de material com de formes, i mitjançant la utilització de la relació de tensions amb l'entorn natural, esdevé una escenificació irònica. Les obres estableixen una relació amb l'entorn que ocupen, i amb la seva intenció estètica marquen el lloc. Ecker no pretén integrar la seva intervenció, ni la camufla ni l'adapta a l'entorn, sinó que el que fa - operant mitjançant l'estranyesa -, és provocar la sorpresa i la curiositat en l'espectador.
Les escultures d'Ecker, i en concret la sèrie de les orelles, no han estat concebudes per un lloc únic i intransferible, però això tampoc vol dir que la seva col·locació en qualsevol lloc sigui arbitrària, ans al contrari, estableix

clares conseqüències significatives ja sigui a la fageda o a la façana d'un edifici.
Les mateixes orelles les trobem en d'altres intervencions tant en espais urbans interiors com exteriors, a Munic va posar orelles a les façanes de las cases. Segons A. García, aquells contextos on els treballs d'Ecker produeixen més sorpresa són, precisament, aquelles zones al aire lliure, donat que els senyals d'aquestes es barregen amb les múltiples senyals del lloc, senyals d'ús convencional, o bé petjades produïdes pel deteriorament temporal, per successos accidentals o por la impremta humana d'índole quotidiana.

Hohlweg significa congost, camí, senda, i alhora *"hohl"* és l'adjectiu per a designar buit, foradat, ombrívol, profund, quelcom que s'endinsa, com un túnel o un lloc cavernós. Per tant, el títol de la intervenció sembla fer referència en doble direcció tant al recorregut espaial dins del bosc, com al perceptiu respecte als òrgans auditius. Altres funcions: D'altra banda, per la seva forma específica, les orelles també varen funcionar com a capses nidificadores pels ocells, al llarg de l'estiu, mentre va durar l'exposició.

Tal com defineix en el text del catàleg la seva comissària Aurora García, els treballs escultòrics d' Ecker funcionen com a senyals instigadores dels nostres sentits. Un llenguatge formal i plàstic personal de signes que aconsegueix fer partícip a l'espectador sense comunicar quelcom concret: *"lo que ocurre es que los mensajes contenidos en ellos ni son claros ni precisos, antes bien, se mueven en zonas fronterizas, ambiguas a veces hasta el grado máximo, no provocan respuestas verbales, sino que se dirigen a las conductas, a la estimulación sensorial, a promover en nuestros esquemas motores nuevas asociaciones que pongan en tela de juicio la linealidad de nuestros comportamientos y de nuestro entendimiento del mundo"*[2].
L'orella, la campana i el clàxon són alguns dels recursos formals més presents en l'obra d' Ecker, tots ells directament vinculats al sentit auditiu. El clàxon serveix per transmetre sons que arriben a l'oïda amplificats. **De la mateixa manera a *Hohlweg* les orelles estan sobredimensionades i és l'espectador qui aguditza la seva percepció del so**. A *Hohlweg* s'estableix **un clar diàleg amb els elements i sobretot amb les propietats sonores de la natura**.

2 GARCIA, Aurora: *Bogomir Ecker*, *Raumbilder, cinco escultores alemanes en Madrid*, Ministerio de Cultura, 1987.

Intercanvi de Natures
VILADOMIU Àngels, ***Natural de naturals,*** 1997

Natural de naturals, 1997
Contraplacat marí (Okume), Pi pinyoner, Cedre
Pinus pinea, Cedrus atlantica
Serra gran: 300x200x4cm
Cicle Escultura al Jardí, Jardins de la Fundació Caixa de Sabadell.

Natural de naturals es va presentar de forma disgregada per diversos arbres del Jardí de la Fundació Caixa de Sabadell, en els quals es varen disposar una sèrie de formes de serra fixades com abraçadores als troncs dels arbres. Les serres varen ser construïdes amb fusta industrialment prefabricada (contraplacat marí de fusta Okume) molt resistent a la intempèrie donat que l'exposició tenia una durada de tres mesos. Les serres de dimensions i formats diferents s'acoblaven als arbres en una voluntat d'escenificar l'acció de llescar, tallar. En la seva formalització alhora també hi ha la intenció de simular una pròtesis artificiosa. La més gran, de tres

metres de diàmetre està travessada per les branques, fusionant-se amb el conjunt en un eloqüent simulacre que esdevé una mena de coberta, plataforma inclinada. En un altre arbre una seqüència progressiva de serres de la mateixa alçada seccionen el tronc, que des de la seva impossibilitat ens remet a la tala indiscriminada d'arbres. En un tercer arbre la serra es converteix en faldó que s'endinsa parcialment en el terreny connectant l'arbre i el sòl. Totes elles, les serres, des de la seva inversemblança ja que el material en què estaven construïdes contradeia la seva funció de serrar, esdevenien part de l'arbre. *Les instal·lacions d'Àngels Viladomiu transiten també pel terreny ambigu i relliscós d'aquests plantejaments. Les serres de fusta, que a manera d'híbrids estranys, creixen dels troncs d'aquests arbres, són objectes que es poden identificar immediatament, però alhora són elements aliens, "pròtesis artificioses", com ella mateixa les ha denominades. L'objecte mai no serà capaç de dur a terme la funció per a la qual ha estat dissenyat, perquè la fusta amb la qual ha estat construït mai no arribarà a ser una fulla esmolada, i en conseqüència, la seva intromissió no serà si no un element distorsionador de la realitat. La disseminació de serres pel jardí, amb la seva naturalitat inherent al propi material que les hi dóna forma, contribuiran a afirmar i qüestionar alhora, la dicotomia entre el que és natural i el que és artificial, per arribar finalment a la constatació que es tracta de recrear-se en el que és "natural de naturals". En realitat, Àngels Viladomiu busca crear situacions en les que el sorprenent quedi immers sota una aparença de normalitat, fins el punt que les seves intervencions s'integrin d'una manera discreta, tot cercant de passar quasi desapercebudes*[1].

Natural de naturals, 1997

El resultat: un híbrid arbori que desconcerta pel qüestionament del l'artifici que representa. Les serres de fusta es converteixen en una prolongació de l'arbre, una branca afegida deixant enrere la seva funcionalitat, i com un intrús s'integra fent-se lloc. L'arbre-híbrid és producte d'un situació sobtant on es fusiona allò orgànic i allò mecànic, provocant un diàleg irònic i crític alhora. [2]*Es tracta, doncs, d'un elogi a la simulació, d'un qüestionar les aparences, d'un capgirament de les regles establertes, tot traient partit de l'eficàcia simbòlica que qualsevol objecte porta incorporada, i totes aquestes maniobres tenyides d'un cert matís irònic. Ángels Viladomiu ens ha fet veure que sovint podem posar en dubte la inqüestionabilitat del que es presenta amb gravetat i seriositat, perquè sota una aparença lleugera també pot desenvolupar-se una proposta frapant i controvertida. La seva és una ironia que més que posar en evidència, el que intenta és esdevenir reveladora, i que com ella mateixa diu, ens transporti conceptualment a d'altres realitats. Tot i pensar que el món es prou controvertit, potser caldria demanar-se si és necessari que l'observem amb tanta seriositat, perquè aquesta igualment pot ser parcial i constrenyedora.*

Natural de naturals, 1997

1 PICAZO, G.: Natural de Naturals*, Escultura al Jardí, Àngels Viladomiu,* Fund. Caixa de Sabadell, Sabadell, 1997.
2 VILADOMIU, A.: Escultures al Jardí, *La Cultura del Árbol*, Ed. Asociación Española de Arboricultura,1998, nº18, pàg.33

Natural de naturals, 1997

Edició esclusiva sobre xapa de fusta serigrafiada, 160 Exemplars. Sabadell, 1997.

El seu sol ser un procés d'intrusió forçada, per a que finalment l'objecte intrús esdevingui element integrant d'una altra situació, en aquest cas els arbres. Provoca i dissipa els equívocs, en utilitzar l'ambigüitat del faire semblant i es mou en una mena de situació liminar, que fa que l'espectador s'identifiqui amb l'evidència de la proposta i en canvi es sorprengui per la impossibilitat de la mateixa. Llavors és quan ens adonem que l'espectador ha estat considerat com algú intel·ligent, i és impulsat a participar de l'obra amb una disposició molt més activa. Introduir un cert to irònic no és res més, com digué Vladimir Jankélévitch, que l'intent de preservar allò sense el qual la ironia no seria ni tan sols irònica: un esperit innocent i un cor inspirat[3].

En tot moment, en aquesta intervenció existeix una voluntat d'utilitzar la Natura com a suport artístic i alhora com a part integrant de la intervenció artística. Així, la frontera entre l'art i la natura es fusionen i alhora es confronten. Aquesta ambigüitat a cavall entre natura i artifici, és una constant dels treballs escultòrics realitzats en els anys 90. La inclusió d'elements i aspectes distorsionadors però no estridents, d'objectes possibles però inversemblants, permet constatar la seva recreació en un joc de naturaleses invertides, en un qüestionament de l'aparença a partir de la ironia, que abans vol suggerir que posar en evidència. Per tant, les serres es conceptualitzen a partir de la idea de crear escultures que tinguessin en compte l'espai que les acollia i amb les quals l'espectador torna a participar gràcies al seu còmode estranyament. *Tot llegint unes anotacions que intentaven descriure el significat complex de l'adjectiu artificial, vaig ensopegar amb una curiosa observació: aquesta paraula en conté una altra, "art", i és evident que tot art comporta indefugiblement un marcat caràcter d'artificialitat. Una constatació tan senzilla i alhora tan patent desencadena tot un seguit de consideracions a l'entorn del concepte d'artifici, i de com la pràctica artística ha aconseguit capgirar el seu suposat sentit pejoratiu, per fer de l'artificial, del forçat i de l'exagerat, un possible joc de matisos aplicable a l'obra d'art. Jean Baudrillard, per exemple, emprava mots com ara truc, simulacre, joc o artifici, per donar-los noves significacions i fer-ne les bases del que seria la cultura simulacionista de la postmodernitat: "En el truc visual mai no es tracta de confondre's amb el real, sinó de produir un simulacre, amb plena consciència del joc i de l'artifici". Aquesta estratagema permet inserir el dubte davant la suposada evidència de la realitat, introduir una certa confusió i provocar un punt de desordre, i tot amb l'ànim de subvertir allò que a primera vista seria inequívoc*[4].

Aquesta impossibilitat paradoxal, tant pel que fa al material com a les dimensions, quedava constatada en l'edició realitzada en motiu de la inauguració d'aquesta intervenció. Natural de naturals ens transporta a un món

3 PICAZO, G: *Op.cit.*.

4 *Op.cit.*

fantàstic de petits gegants, a d'altres realitats on l'artificial i el natural es fusionen. *Una de les estratagemes irròniques emprada per Àngels Viladomiu és el recurs al canvi d'escala, a la monumentalització de l'objecte, especialment quan es tracta de les seves instal·lacions, tant interiors com exteriors. Aleshores l'environament arquitectònic o paisatgístic és el que dóna la mida de la intervenció, i en aquest fet podem veure una certa reminiscència de la manera de fer nordamericana, des de les teles de gran format de l'expressionisme abstracte, fins ais objectes desmesurats, convertits en monument, de Claes Oldenburg*[5].

De fet aquest és un recurs utilitzat sovint en les meves intervencions escultòriques de finals dels anys 80, on les petites coses, els objectes quotidians del nostre entorn han estat sotmesos a una sèrie d'actuacions de transformisme, i una de les peculiaritats que les regeix és aquest canvi d'escala desmesurat. Per exemple, a la intervenció *Plantes Trepadores,* 1989 presentada dins del cicle Art-Acció en el vestíbul de l'espai escènic del Mercat de les Flors de Barcelona es magnifica l'escena, les plantes simulen un creixement ascendent tot arribant fins el primer pis de l'atri central. Tal com jo mateixa descrivia en el tríptic de l'exposició :
Sala d'espera, recinte decorat de columnes, s'ambienta el recinte amb testos d'argila plens de terra d'on creixen inesperadament i sorprenentment uns artefactes que s'enfilen per les columnes.
Aquestes plantes màquines adopten un caràcter humà, el sospir, es transformen en artefactes vius, i la sintètica que acompanya a les plantes acaba de donar el to del que no són: naturals.
Les plantes deixen de ser el que són i es converteixen en quelcom amenaçador. Un malson en escena, com en el conte d'en Pere Calders "L'hedra Hèlix", a Cròniques de la veritat oculta.
Elles creixen amb l'aire i es mengen el nostra alè.
Tant la disposició com l'escala en aquest cas situaven l'espectador en una posició inferior, forçat a moure's dins d'una escena fabulada.

Tornant a la intervenció de Sabadell com molt bé conclou Glòria Picazo en el text del tríptic editat amb motiu de l'exposició: *Una visió macrocòsmica dels objectes - les serres- s'imposa en un entorn natural, en una mena de culte a la possible banalitat de l'objecte quotidià, ara convertit en monument artístic. Un monument que no commemora, sinó que cerca el "fer i pensar en gran", per apropar-se al fantàstic i impulsar noves hipòtesis conceptuals. Construeix els objectes com si fossin vistos a través d'una lent d'augment, com si haguessin sortit de les butxaques de Gulliver i els espectadors fossin habitants diminuts del país imaginari de Liliput. Com en la novella de Jonathan Swift, però, no ens deixem endur per l'aparent amenitat d'un viatge d'aventures, perquè rere el divertiment pot estendre's una sàtira ferotge sobre els mals costums de la Humanitat*[6].

Plantes Trepadores, 1989
Materials mixtes
Cicle Art-Acció, Mercat de les Flors, Barcelona.

Terra ferma, 1991, Materials mixtes
0 Biennal de Lleida

5 *Op.cit.*
6 PICAZO, G : *Op.cit.*

Per tant, en aquest cas el **canvi de natura** és producte més que d'un tractament transformista - com succeia en anteriors treballs aglutinats sota el títol *Unwesen* o a la intervenció en l'espai públic presentada a la *0-Biennal de Lleida*- d'un procés d'empatia. **Empatia entre l'eina de tall i l'arbre produït per aquest intercanvi de natures. L'art fa possibles absurdes identificacions i sintonies entre els contraris, fins i tot enemics esdevenint el botxí part de la seva víctima.** De fet, processos similars també els trobem dins dels processos biològics de la natura on el paràsit i l'espècie parasitada entren en un conflicte de mútues dependències.

Quan apareix la silueta de Lleida, dalt del turó i la Seu Vella es dibuixa com un vaixell encallat en una onada de pedra...Dins del pròleg de S. Espriu per una guia de Catalunya vaig trobar aquesta imatge de Lleida, quan estava treballant per la instal·lació «Terra ferma». Així doncs, em vaig disposar a fer un viatge submarí a la superfície dels carrers de Lleida, on un vaixell de pedra a la deriva, llança l'àncora que es submergí a l'asfalt de la ciutat.
Una àncora semienfonsada en un mar inexistent, on en el seu interior suren peixos de plàstic, un tros de mar blau, una cadena de gespa, el so d'un port llunyà... s'estravia la naturalesa de les coses.
Mitjançant la combinació de materials heterogenis i artificiosos, disposo i construeixo un objecte que esdevé inusual i fora de context, i la imaginació em transporta més enllà de les claus reals i viatges ficticis com en el llibre de Julio Verne. Posar en escena un gir irònic, un món invertit, el somni del transformisme.[7]

7 VILADOMIU, A.:Terra Ferma. *0 Biennal d'art.* Lleida, 1991.

Més amunt dels arbres

CROFT José Pedro, ***Santo Tirso*****,** 1998.

Santo Tirso, 1998
Ferro Galvanitzat, arbres.
Projecte.

Aquest projecte presenta unes escales que ens condueixen a dalt dels arbres, recolzades sobre el tronc, primer, i posteriorment saltant d'unes branques a unes altres de més altes. Marquen un sentit ascendent i ens dirigeixen la mirada cap a un recorregut que simula esborrar-se en la llunyania del cel. Cap a on ens porten aquestes escales? on s'acaba el trànsit? estan posades perquè i ens hi enfilem, o potser hi esperem la baixada d'algú?
Aquestes escales semblen sostenir-se màgicament dins l'entramat de la copa de l'arbre; el seu sentit ingràvid i inestable contrasta amb l'estabilitat i l'arrelament de l'arbre. Aspectes com ara la mobilitat, la transitorietat, l'aeri, ens accentuen per contrast aquells aspectes de la natura que Croft utilitza per posar en connexió.

El tronc de l'arbre, a partir d'una lectura simbòlica, connecta la terra amb el cel; les seves arrels s'agafen a les entranyes de la terra i les branques aspiren a acariciar el cel. Aquest ascens és també simbòlic, no ens porta enlloc concret i alhora ens du a un estat superior, que engloba el tot.

El llenguatge escultòric i artístic de Croft és en tot moment un llenguatge basat en l'objecte, com en el cas d'aquestes escales, objectes inestables amb problemes d'equilibri, que en el seu desbordament espaial estan pròxims a l'impossible i presenten una aparença ambigua. *"Tal vez por eso en sus obras públicas introduce preguntas en los lugares que habita: escaleras en un árbol, espejos en una plaza; modos de advetir lo relativo que resulta fijar límites precisos, únicos"*[1].

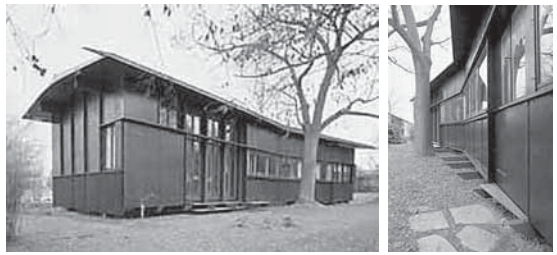
Els referents de les seves intervencions públiques els trobem en alguns motius fotografiats en els seus viatges, que esdevenen part integrant del seu procés escultòric: troncs d'arbres, pilars i columnes, escales i graons... i que es troben recollits en el Cuadern de viatge[2]. Croft es serveix d'una gran varietat i disparitat de fonts, materials i elements per la concepció i configuració de les seves obres. Això pren importància en tant que li serveix per aconseguir crear contrastos, encreuaments entre el natural i l'artificial, entre el finit i l'infinit, entre el que és estàtic i el que és mòbil, entre la llum i l'ombra, entre el virtual i el real.

1 FERNÁNDEZ-CID, Miguel: Modos de mirar. En *José Pedro Croft*, Cat. CGAC, Santiago, 2003.
2 CROFT, José Pedro: *Cuadernos de viagem.* Xunta de Galicia.CGAC,2003.

Natures hermètiques: casa-arbre.
CROFT José Pedro, ***Isla de las Esculturas,*** 1999.

Isla de las Esculturas, 1999.
Granit i arbres: roure, *Quercus*
Pontevedra.

Aquesta escultura ha estat construïda amb blocs de granit massissos de grans dimensions, composant una figura en forma de casa simple amb coberta a dos aigües. L'escala i dimensions del treball suscita una percepció com si es tractés d'un espai habitable. Després d'examinar totes les cares de l'escultura ens adonem que no existeix cap accés dins d'aquest bloc compacte de pedra.
Ubicada dins l'illa d'escultures de Pontevedra, el seu volum ha estat plantejat i modelat a mida de l'entorn o això és el que sembla. Per dues de les cares de l'escultura hi trobem incorporats dins del volum compacte, els troncs arrelats de dos roures vius.
L'artista utilitza una icona, un arquetip de l'espai habitat, però el transforma en un volum compacte i impenetrable, establint una metàfora d'aquells llocs hermètics . Un tractament sintètic li permet que aquells elements



Jacques Herzog - Pierre de Meuron
Plywood House, 1985
Bottmingen, Suisse

o temes de dimensió biogràfica -casa, taller, objectes del món quotidià, intimitat- que estructuren la seva obra esdevinguin icones universals.
Croft ens proposa un acoblament de l'arquitectura amb la natura, o a l'inrevés, de la natura amb l'arquitectura. L' escultura construïda forma part del paisatge i s'adapta a aquest, esdevenint també paisatge. Els arbres actuen com a límits, fites que determinen i alhora s'incorporen en el treball de Croft. La puresa de la seva forma, la llisor de les seves cares contrasta amb la complexitat i la irregularitat dels arbres.

Les seves escultures adquireixen l'aspecte de parets, estances, refugis, cases o túmuls que s'incrusten en la natura circumdant, retallats pels límits i per la llum de la pròpia naturalesa. L'artista desenvolupa aquesta idea de paisatge il·limitat, anònim, de pas confrontat al límit, on es projecten les formes naturals sobre les estructures construïdes. El material utilitzat ens parla d'una imponent presència física amb caire perenne i pesant. D'altra banda, aquesta forma de casa tallada amb pedra és compacta, no permet el seu accés ni tampoc ningú pot sortir d'aquesta. Croft es serveix de les propietats expressives del material, el granit per expressar justament aquest hermetisme. Dins del volum de la casa, només hi tenen cabuda els arbres originals de l'illa. En aquests cas, l'artista ens presenta aquest espai-casa que conté conceptualment, en si mateix, un món privat, quelcom completament hermètic per als humans, on només hi té accés la natura.
Diferent es el tractament de la casa *Plywood* de Herzog&Meuron, en aquest cas l'edifici adopta un gest tot respectant l'arbre ja existent en el terreny. L'imponent Pawlownia presideix la façana de l'edifici, projectat com a taller-teatre de titelles i construït íntegrament amb fusta xapada.

Croft aconsegueix transmetre a l'espectador l'estranya, i alhora, familiar sensació que aquests objectes -casa-arbre- ja formaven part d'aquest paisatge o bé que han anat creixent simultàniament en un procés d'acoblament, integració i transformació, tanmateix aconsegueix la difuminació de l'intrusisme d'allò artificial, de les coses i els objectes dins l'espai natural.

Els arbres es converteixen en part integrant de les seves intervencions en espais públics i adopten un grau de dependència i funció imprescindible.
La seva és una pràctica escultòrica feta des de la depuració de formes i materials, que situada en els límits de l'austeritat i la simplicitat aconsegueix activar una obra extremadament subtil i poètica. Ens proposa una visió intimista de l'equilibri inestable de les coses des d'una perspectiva que cerca els intersticis de silenci i immobilitat. Silenci i immobilitat esdevenen moments representatius del seu esperit escultòric i la clau de la seva obra.

Gegants arboris

CHRISTO & JEANNE CLAUDE, ***Verhüllte Bäume***, 1997-98

Verhüllte Bäume *(Wrapped Trees),* 1997-1998
Xarxa i corda poliester, arbres diversos: Castanyers, Roures, Gingkos, Faigs, Bedolls, Plataners, Freixes, Sycamores, Erables, Avellaners, Cirerers, Pruners, Til·lers, Catalpes, Salzes Desmais. Hippocastanacea, Quercus, Ginkgo, Fagus silvatica, Betula Pendula, Platanus, Fraxinus excelsior, Acer pseudoplatanus, Acer, Tilia, , Prunus, Prunus domestica, Corylus avellana, Catalpa bignonoides, Salix sepulcralis.
Berower Park, Riehen, Suïssa.
Fundació Beyeler.

El 13 de novembre, 178 arbres varen ser recoberts amb 55.000 metres quadrats d'un teixit de xarxa de poliester lligada amb 23,1 km de corda. Aquests arbres es troben en els jardins que envolten la Fundació Beyeler, que engloba tota una superfície de prats, arbredes, etc. Aquest Park conté una abundant varietat d'espècies arbòries, amb arbres d'una alçada que oscil·la des dels 25 metres d'alguns majestuosos exemplars, fins als dos metres d'alçada.

El Park de Berower existeix des de l'any 1551, segons algunes fonts documentals dels plànols de la ciutat en què es mostra un petit jardí francès envoltat de vinyes. L'any 1832 va ser reconvertit en un Park privat anglès

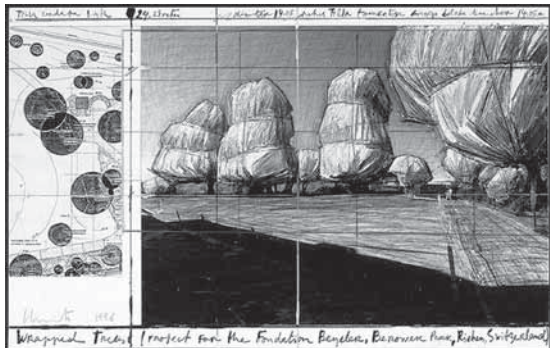
que va ser enjardinat per F.R. Caillat. L'any 1976 el Park va passar a ser propietat de la ciutat de Riehen, població pròxima a la frontera amb alemanya, situada en el nord-oest de Basilea.
Aquest projecte, com en els de la majoria d'aquests artistes, es caracteritza per la complexitat i la quantitat de gent i mitjans que impliquen; en aquest cas els col·laboradors Josy Kraft, Wolfgang i Sylvia Volz varen ser els encarregats de prendre mides de les capçades dels diversos arbres i del disseny de les seves cobertures. L'empresa alemanya J.SchigernGmbH & Co. va fabricar el teixit i Günter Heckmann va cosir tots els embolcalls dels arbres. Així mateix, una persona va coordinar les diverses àrees de treball on varen participar d'altres especialistes curadors d'arbres, escaladors i d'altres treballadors.
Com sempre, els costos generats pel projecte varen ser assumits en la seva totalitat pels artistes, mitjançant la venda d'obres originals a Museus, a privats, galeries, col·leccionistes, etc.
El teixit que va servir d'embolcall és utilitzat al Japó per protegir els arbres de les gelades i les nevades de l'hivern.
Al cap d'un mes la intervenció va ser desmuntada i els arbres van retornar al seu estat original i es va reciclar tot el material usat, per a altres fins, pràctica recurrent en tots els projectes de Christo i Jeanne Claude.
Aquest projecte era també la culminació d'una d'aquelles idees dels artistes que havien concebut molts anys enrere, i que la seva persistent audàcia farà que sigui un més d'aquells projectes que es dilata per un plec de 32 anys d'esforços. En concret, l'any 1966, *Verhüllter Baum,* un arbre de 10 metres de llarg empaquetat formava part de la seva exposició al Stedelijk van Abbe Museum de Eindhoven, a Holanda, posteriorment existeixen diversos intents de projectes d'empaquetatge d'arbres, com per exemple a un Park de Missouri o en el Museu d'art Modern de Nova York. L'any 1969 tornaran a empaquetar dos arbres a Sydney, Austràlia, per la col·lecció John Kaldors. Aquest mateix any intentaran aconseguir els permisos per a realitzar el Projecte 330 arbres, *Avenue des Champs Elysèes,* a París.

Verhüllte Bäume va ser presentat conjuntament amb l'exposició *La magie des Arbres* a la Fundació Beyeler que reunia un gran nombre de noms de l'art moderne i de les avantguardes de Post-guerra. Més enllà de l'objectiu lloable del seu director Ernst Beyeler, *sensibilitzar el públic sobre l'amenaça que pateixen els nostres boscos,* es tracta d'una exposició que recull obres diversificades amb l'arbre com a pretext.

Mitjançant el teixit metal·litzat gris plata es perfilen els volums de les capçades dels arbres La xarxa trèmula que emmascara els arbres canvia segons la incidència de la llum i el sol. Així, **la percepció de la intervenció sobre els arbres és versàtil,** d'un recobriment opac que rellueix amb matisos brillants fins a un vel translúcid a través del qual es dibuixen nítidament les branques.

Els arbres esdevenen masses de plom, gegants arboris que impressionen en el seu potencial figuratiu. Els artistes ens ofereixen la percepció dels arbres en la seva objectualització mitjançant aquest acte d'empaquetar, però alhora aquesta inusual disposició ens permet apreciar una massa volumètrica compacta, d'altra banda difícilment traduïble en aquests termes escultòrics.

Encara que en el comunicat de la premsa que varen emetre els artistes el 3 de desembre de 1998: *We have seen our work of art, Wrapped Trees, Fondation Beyeler and Berower Park, 1997-98, as part of the exhibition The Magic of Trees at the Fondation Beyeler. Together with the Fondation, we had planned that the Wrapped Trees might remain longer than the usual 14 days.*
However, as with all of previous temporary work of art, the 14 day duration of the project's exhibition has been an aesthetic choice.
Therefore, after having enjoyed and shared our work of art with so many visitors, as artists, we have now decided that Wrapped Trees, Fondation Beyeler and Berower Park, 1997-98 will remain until December 13, 1998. Then the project will be removed and all materials will be recycled.
Statement
The temporality of a work of art creates a feeling of fragility, vulnerability and an urgency to be seen, as well as a presence of the missing, because we know it will be gone tomorrow.
The quality of love and tenderness that human beings have towards what will not last - for instance the love and tenderness we have for childhood and our lives - is a quality we want to give to our work as an additional aesthetic quality.


***Verhüllte Bäume** (Wrapped Trees),* 1997-1998

De fet, pels artistes, com ja ho han manifestat en anteriors intervencions, qualsevol decisió pel que fa a les intervencions, ja sigui la seva temporalitat, el seu finançament, la manera com es mostra al públic o molts altres aspectes, són qüestions estètiques i per tant abordables en termes artístics. Aquest equip ens ha demostrat al llarg de la seva trajectòria que els preocupa prioritàriament l'apropiació d'una nova realitat visual, més que no pas la transformació de les pautes de conducta de la nostra irracional vida moderna. Per tant, els artistes varen oferir **un espectacle impressionant en les seves dimensions, com és costum en els seus projectes, però també una organicitat inusual. Els empaquetatges arboris diferien l'un de l'altre, adoptant d'aquesta manera identitat personal, adquirien una imponent presència, com gegants arboris, que encara que arrelats mantenien la seva mobilitat a favor del vent.**

Cabellera arbòria

PEREIRA Pamen***, La laguna verde ¿Cuan grande es nuestro paraguas?,*** 2001.

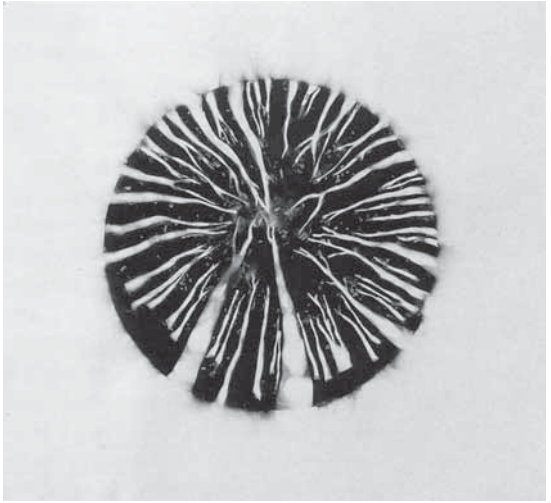
La laguna verde ¿Cuan grande es nuestro paraguas?, 2001.
Estopa i tronc d'arbre
230x115x115 cm

En aquest treball l'artista s'ha servit del tronc d'un arbre real amb arrels i branques, per a recobrir-lo d'estopa en la seva totalitat. Així mateix, aquesta gran cabellera arbòria és presentada surant en l'espai, fet que emfatitza encara més el caire fantasmagòric del treball. La peculiar disposició del treball - arbre sostingut per quatre punts–branques - adherit completament al pla del sostre de la galeria, ens parla de la voluntat immaterial que ha volgut conferir l'artista a aquest treball. Per sobre dels nostres caps, les branques de l'arbre s'endinsen al sostre i les suposades arrels queden completament a l'abast de la nostra visió, surant a mitja alçada de l'espai.

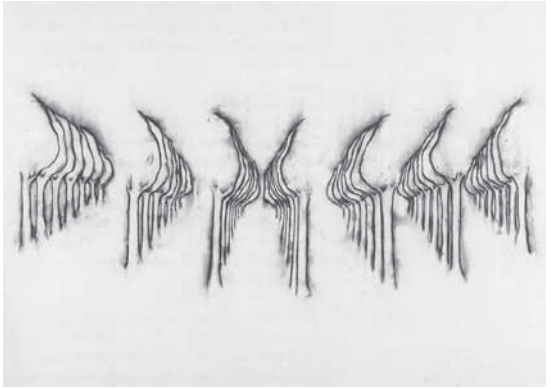
No es tracta d'un arbre invertit, ni d'un arbre penjat, tanmateix el seu tractament provoca un contrasentit en la direccionalitat del seu creixement. **La qualitat material de l'estopa serveix a l'artista gallega per a parlar d'aquells aspectes de la immaterialitat de la natura, aquells que pertanyen a un altre nivell de les aparences: representar el creixement imperceptible, l'alè silenciós dels processos vitals dels arbres.** De fet, estem davant d'un arbre fantasma que es deixa pentinar per la gravetat de l'espai del museu.

Pereira dibuixa un fragment de natura del seu imaginari, allò que aconsegueix dibuixar a l'espai, amb la qualitat llanguida dels cabells, també ho portarà a terme amb un altre recurs gràfic, dibuixant sobre paper amb fum en els seu magnífics dibuixos, en el quals l'arbre es doblega conformant un tot, allà on arrels i branques es troben i confonen. Aquesta voluntat immaterial a la recerca d'allò essencial que ens transmet l'artista, es produeix en els seus dibuixos de la següent manera, els motius arboris han estat representats mitjançant el buit, mitjançant els espais en blanc del full de paper. A *Séptula fila de árboles* el bosc en formació es conforma per l'ombra dels inexistents arbres, que sembla que avancin de forma fantasmagòrica, com el bosc encantat del Rei Lear.

Qualsevol objecte, element o cosa, és susceptible de ser folrat amb una nova pell, aquest recurs ens remet de manera immediata a alguns artistes d'actituds surrealistes, com ara l'artista Meret Oppenheim amb el seu famós treball *Déjeneur en fourrure,* 1936. Per tant, aquesta **estratègia transformista no és res més que un canvi de matèria, de pell, i fins i tot de natura per provocar un canvi de sentit i percepció en allò que ens envolta.** Pereira, doncs, incorpora aquest llenguatge en el seu treball entorn la poètica de l'objecte, i ho farà activant el poder suggestiu dels canvis metafòrics. *La Laguna verde* s'articula a partir d'aquest paràmetres i el resultat també esdevindrà un objecte força enigmàtic, posseït d'una gran estranyesa.
Aquest arbre de cabells ens mostra l'immaterial creixement dels arbres.



Arbol circular III, 1998
Fum sobre paper
72x96 cm



Séptula fila de árboles, 1994
Fum sobre paper
95x127 cm
Col·lecció particular, Suiza

Arbre de cel·lulosa: paradoxes objectuals

CRAGG Tony, ***Cellulose Memory,*** 1991

Cellulose Memory, 1991.
Fusta, Tres troncs tallats de Faig Fagus sylvatica
137x373x356 cm
Cortesia Marian Goodman Gallery, New York
Foto: M.Goodman

Aquesta obra presenta tres troncs tallats d'un faig de dimensions considerables que han estat dipositats en posició horitzontal sobre unes paletes d'emmagatzematge també de fusta. Per la superfície dels troncs s'hi multiplica una forma sinuosa repetidament que ens remet a la forma del mànec d'un tampó, però que en aquest cas esdevé gegant. Aquestes protuberàncies simulen créixer del tronc i han estat construïdes amb el mateix material que conforma l'element arbori: la fusta.

Allò que Cragg treballa com a substitució o canvi de pell en d'altres obres, com *Unschärferelation*, en aquest cas donada l'exagerada dimensió dels tampons, aquests es fusionen amb l'objecte-arbre per esdevenir una presència, un objecte nou, un híbrid, meitat natura meitat cultura. La part del segell que marca, enregistra i segella ha estat substituïda pels troncs dels arbres. Estem davant d'un **segell-arbre que indiscutiblement**

ens fa pensar en allò que es fabrica a partir de la matèria que s'extrau dels arbres: el paper. En quin moment d'aquest procés emergeix la memòria de la matèria? És que potser té memòria aquest artifici d'arbre-segell? O la memòria és només fruit d'una transformació cultural? En aquest sentit, la riquesa de matisos plantejada per l'artista aconsegueix que l'obra plantegi més preguntes a l'espectador, que no pas respostes.

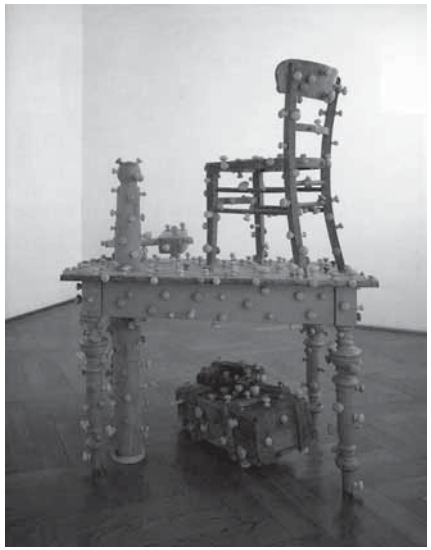
El resultat de l'obra és molt propera a una imatge surrealista tant en el seu tractament d'*assemblage* d'objectes o elements de diversa natura com en el tractament de canvi d'escala i context del global. L'artista mitjançant el tractament de la matèria i la seva disposició en l'espai aconsegueix posar en connexió tot un joc d'associacions que efectivament provoquen uns resultats expressius.

Els arbres de cel·lulosa serveixen com a visualització de la seva pròpia escorça, encara que representin un model de cosmologia evolucionada basada en la memòria del propi material creat.

Aquestes obres, aparentment, semblen allunyades dels interessos prioritaris d'investigació de l'obra escultòrica de Cragg - l'objecte i les seves extensions immaterials, l'ombra- dels anys 80 i 90, en què es va donar a conèixer amb més repercussió en el territori de l'art. L'article de Germano Celant, *El pes de les ombres* ens parla de com la incorporació de l'ombra des dels inicis de la trajectòria de Cragg esdevé molt important tant en el procés d'individualització, com pel que fa a requeriment per tal de conquerir una àrea lingüística definitiva[1].

Els treballs que millor expressen aquest interès per l'ombra són aquelles representacions dels inicis de la trajectòria de l'escultor; es tracta d'escenificacions - també s'han anomenat orquestracions -, de figures mitjançant les quals explica històries del present. Per a construir-les, l'artista utilitzava principalment el plàstic, la seva volatilitat li permetia construir fràgils figures amb llum. D'aquesta manera l'ombra deixava enrere el seu estat immaterial i adquiria una dimensió matèrica. Cragg aconsegueix reviure el detritus i donar-li dinamisme, força expressiva i treballar-lo com a fenomen magnètic. El material de detritus industrial és utilitzat des de la fragmentació i l'*assemblage* per reconduir el treball cap a allò unitari i compacte. Gràcies a la selecció d'un material únic aconsegueix conformar i modelar noves imatges i formes.

A mitjans dels 80 l'escultor fa un canvi substancial de funcionament, els objectes trobats ja no condicionen la pròpia supervivència i existència de les obres, sinó que aquestes s'autocontrolen amb les seves pròpies tècniques i formes. Ara l'ombra pren autonomia i es comporta com a orifici amb densitat i corporeïtat pròpia. La foneria amb bronze, ferro, alumini, ceràmica i vidre assumeix l'aparença d'un objecte modelat. Més que recuperar els valors negatius - dels desfets o objectes de segona mà- en aquesta fase del treball,



Unschärferelation, 1991
Cinc objectes de fusta
210x115x85 cm
Cortesia Bernd Klüser, München.

1 CELANT G.: *Materials and its Shadow* . En *Tony Cragg*, Thames &Hudson, London 1996.

Administrated Cellulose, 1992 (Cel·lulosa regentada)
Fusta, garfies, branques de faig. Fagus sylvatica
105x 270x 220 cm
Cortesia Christine and Isy Brachot, Bruselas.

Administered Landscape, 1991.
Bronze
100x100x70cm

Cragg hi proposa un valor: la iconografia emergent d'una plasticitat cultivada el porta a recuperar un treball manual i artesà.

Arbres regentats: *Administrated Cellulose* enllaça amb l'anterior obra, tant pel seu tractament formal com pels continguts; potser en aquest cas encara vol anar més enllà. La natura ha perdut tota memòria per ser regentada. Rere el terme administració trobem una submissió, un no deixar fer, una imposició d'altres maneres d'organització.
En aquest cas els troncs i branques utilitzats han estat tallats d'un faig, apilats desordenadament al terra de la Galeria. D'aquests fragments d'arbre emergeixen unes formes de fusta que ens recorden clarament el mànec dels tampons d'oficina, en una dimensió gegantina.

La utilització d'aquesta forma de tampons i predominantment el mànec dels tampons també la trobem en d'altres obres com ara *Administered Landscape*, de l'any 1991. Aquest paisatge consisteix en la presència d'un grup de tampons amb els seus mànecs aglutinats com a caps d'éssers concentrats sobre una illa. Separat del grup, un tampó segell es manté aïllat en posició vertical. La posició dinàmica dels tampons els confereix una aparença orgànica; com organismes que es mantenen agrupats i alhora estan a l'expectativa d'aquell que se situa en solitari. Cragg aconsegueix donar vida orgànica, animal, a uns banals tampons d'oficina, i això ho farà no tan sols mitjançant el tractament formal , el modelat i la seva fundició en bronze, sinó també en la seva posada en escena, és a dir, en el tractament espaial que dóna al treball.
Aquest objectes fortuïts –tampons- han estat capaços de conformar un nou cos -vegetal- o un paisatge. Però de nou aquest paisatge el trobem regentat, vigilat, controlat.

D'aquelles representacions superficials, d'aquelles imatges construïdes amb un mosaic de pell de plàstic, passem a formes orgàniques que ens condueixen al cor, al nucli dels materials. Materials en transformació o disposats per un procés alquímic de transformació, per les relacions potencials que s'estableixen entre allò incandescent i allò sòlid en els processos de foneria de les seves obres. Realitza una sèrie de treballs entorn el sistema muscular i el sistema vascular del cos humà: *Wooden Muscle* i *Stomach*. Així

mateix, tornarà a treballar amb materials de desfet, mobles, canonades, etc. però el procés de manipulació i *assemblage* d'aquests estarà dirigit a provocar una organicitat no existent en les anteriors obres, basades en l'aspecte representacional.
Conseqüència d'aquest tractament organicista, els objectes esdevenen actius, canvien la seva pell recobrint-se d'alguna protuberància, en alguns casos d'alcaiates , espines, claus, pèl, i en aquest cas de mànecs de segells, etc. que entren en una dimensió de transformisme molt propera al tractament objectual surrealista.

Univers preservat dels objectes: L'artista es veu com un petit fragment de l'univers, com un gra de matèria orgànica incapaç de concebre la seva insignificança tot intentant transcendir en el temps i l'espai, utilitzant el poder persuasiu de les seves obres. Inventa un dens i complex vocabulari per contribuir a entendre el món: *Les meves preocupacions i interessos es troben en els materials que produïm, que la humanitat ha produït, a part de la naturalesa; tractar d'assabentar-me de quines són les relacions existents entre aquests materials i nosaltres mateixos. Ho faig simplement perquè en el nostre llenguatge i coneixement sobre les coses naturals com la fusta, la pedra o el foc, disposem d'una gran quantitat d'informació i d'associacions. Els elements naturals sempre contenen un gran volum d'informació sobre ells mateixos. L'element conté en si mateix les pròpies qualitats físiques, però en el volum d'informació hi rauen les qualitats metafísiques els sentits que atorguem a l'objecte, la seva història, mitologia, el significat i l'estètica*[2].

2 CRAGG Tony: *In Camera's*, Hertogenbosch'Eindhoven: European Ceramics Work Centre/Stedelijk van Abbemuseum, 1993, p. 11. cit: *My concerns and interests lie in the objects and materials that we produce, that mankind has produced, apart from the natural world, to try and find out something about our relatíonship with these materials and objects. The reason for doing that is simply because in our language and our thoughts about natural things like wood, stone or fire, we have around these things a sort of balloon of information and associations. Natural things always have very substantial balloons of information around them. The thing has its physical qualities, but the balloon around contains its metaphysical qualities, the aspects we bring to that object, its history, mythology, meaning and aesthetic.*

Tractaments objectuals de l'arbre
NASH David

Branch Table, 1977
Beech, Faig, *Fagus silvatica*
227x100x77'5cm

Ash Stick Chair, 1979
Branques de freixe, *Fraxinus excelsior*
116x99x79cm

Els seus objectes, lluny de pertànyer a l'entorn quotidià, a la banalitat del dia a dia, pertanyen a la idea que l'artista anomena arquetipus; taules, boles, cubs, escales, contenidors, forns i atuells esdevenen models que han servit a la humanitat al llarg dels segles.

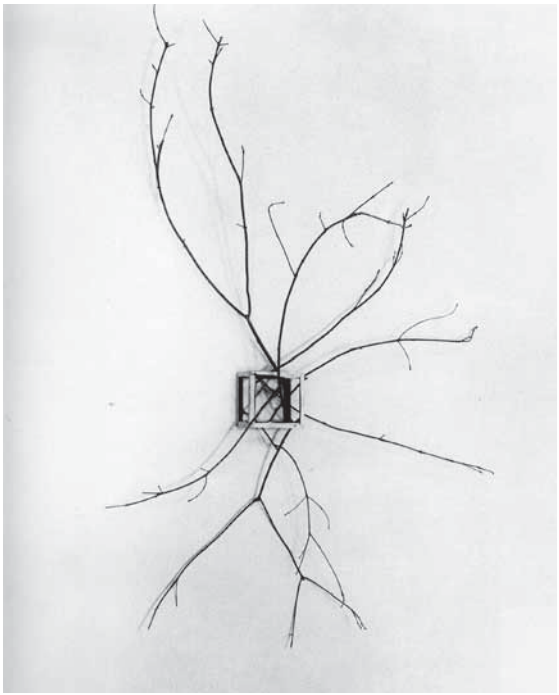
En tot cas, els treballs escollits representen objectes que parteixen clarament d'un sentit de la geometria, tema recurrent en l'obra d'aquest escultor gal·lès, la forma del marc que enquadra, el cub clavotejat, la taula i la cadira amb potes arrelades, i per últim les escales que s'incorporen dins dels troncs dels arbres; tots parteixen d'una geometrització perfecta. Una geometrització de la natura mitjançant formes que, d'altra banda, no hi existeixen i que semblen ser l'arquetipus del vocabulari artístic de David Nash. Aquesta temàtica crucial, de

la relació entre natura i geometria, la reprèn treballant reiteradament amb el cub, l'esfera i la piràmide, formes que pertanyen des d'una dimensió obsessiva al nostre vocabulari cultural.
Arquetips que tenen, precisament, una capacitat suggestiva d'anar més enllà dels objectes pròpiament. Aquest és un procés de geometrització basat en el coneixement i observació de la matèria, que incideix en aquesta dialèctica entre l'ordre de la natura i aquell ordre racional de l'home. Però, en aquest procés l'artista no tracta de generar objectes, al contrari, li interessa extraure de la fusta les seves qualitats expressives potenciant el dinamisme de les formes.

De l'arbre a la taula, de la taula a l'arbre: *Branch Table* consisteix en una taula de fusta amb la base construïda de fragments de taulons de faig; les potes estan construïdes amb llistons irregulars, també de faig, respectant parts d'escorça i ramificació d'una branca.
Aquestes peces han estat fetes a partir de plantejaments deliberadament ambigus: l'origen d'una branca ondulant que ascendeix d'una de les potes de la taula, tot indicant-nos i recordant-nos el seu origen com a arbre. L'espai s'amplia més enllà del volum de l'objecte construït, les branques surten i es bifurquen, alhora que es ramifiquen fora de la taula i aquesta, curiosament, esdevé el suport de l'arbre.
La taula serà, per Nash, un dels motius i també un recurs que utilitzarà de moltes formes i en diverses escultures. **L'objecte taula en aquest cas s'origina de l'arbre i alhora és arbre. Allò que ha donat cos a l'objecte, també li dóna una presència viva.**
Aquest és un cas que va més enllà del tractament objectual de l'arbre, ja que s'hi produeix un hibridisme mitjançant la transformació objecte-vegetal, objecte-arbre. Però, en tot moment, estem davant d'una escultura.

Metamorfosi arbre-cadira: Nash ens presenta en aquesta obra una forma de cadira construïda amb branques de freixe. Es tracta d'una cadira sobre la qual no es pot seure. De fet, per la seva construcció - respatller i culs'ha utilitzat la pràctica de fixar fragments de branques amb d'altres. Aquest treball juga amb l'ambigüitat entre la figura i la forma, entre l'objecte i la forma de l'objecte.
Aquesta estranya configuració de la cadira manlleva aspectes biomòrfics d'un vegetal amb arrels. Algunes branques semblen aixecar del pla de terra les potes de la cadira tot invertint l'efecte, com si de les potes creixessin arrels.

L'obra que ens ocupa està a cavall entre la taula de *Branch Table* i *Running Table*. Si en la primera taula, comentada anteriorment, l'objecte estava en procés de metamorfosi, però encara era un suport estàtic, en *Running Table* les potes de la taula han estat substituïdes per les branques. I és que aquesta **voluntat de metamorfosi**



Ash Branch Cube, 1979
Branques de freixe manipulades, *Fraxinus excelsior,*
249x152x96,5cm

d'objecte a vegetal o a l' inrevés, arriba encara més lluny ,adoptant aspecte i caràcter antropomòrfic: Sembla que la taula-vegetal en el seu nou aspecte està a punt de posar-se a córrer.
Aquí la cadira també es transforma en inhòspit vegetal desarrelat. *Ash Stick Chair* sembla voler arrencar les seves arrels del sòl per entrar en aquest estrany estat de gravitació, suspès, surant en l'espai, potser també per sortir corrents en un següent estat.

De l'arbre al cub: Branques fines de freixe surten expulsades dels fils, dels contorns d'una figura lineal en forma cúbica. Aquesta obra està realitzada partir de seccions de les branques tallades, amb el mateix gruix, diàmetre i llargada, i posteriorment, produint-hi un escaire, construeix les cares i les uneix entre elles en forma cúbica, però, amb la particularitat, que aquest contorn lineal del cub construït amb una branca seccionada, trobem que en algun punt s'han conservat aquelles bifurcacions de les branques respectant íntegrament el seu propi creixement, sorgit de la branca matriu.
Per tant, es tracta d'una forma cúbica, simple i oberta, que queda encaixada com si es tractés d'un marc, la pròpia forma espaial, el propi espai formal. Les llargues branques, disposades segons el propi creixement respecte de la branca matriu, es despleguen en una àrea d'espai al voltant de la figura cúbica. L'efecte del cub blanc, amb la seva delimitada mesura, contrasta amb les branques, un nucli geomètric tancat s'obre amb un dibuix espaial de línies orgàniques -naturals .

És interessant remarcar l'escultura *Craking Box* de la sèrie de les caixes esquerdades, on la forma cúbica del treball es resol mitjançant taulons molt gruixuts tallats en secció del propi arbre. Però aquesta figura compacta, aparentment massissa i reclosa en la seva solides, és trencada i desmanegada per la pròpia natura dels materials, que provoquen l'esclat de les parets del cub, restant-los-hi homogeneïtat i opacitat. En conseqüència la capsa o cub adopta un sentit absolutament orgànic i deixar passar unes escletxes de llum que li aporten vida.
Tornant a *Ash Branche Cub*, el tractament seccionat i geomètric de les branques transforma el cub en un marc real que, per si mateix, delimita un dibuix de l'arbre. Es tracta, doncs, d'una peça de paret i la seva òptima visió és la frontal.
Nash combina el dibuix orgànic de la pròpia natura, l'aire entre les branques de l'arbre amb l'efecte espaial de la forma geomètrica. La utilització d'un recurs o estratègia per provocar en l'espectador un efecte paradoxal: el contrast entre allò natural i allò construït.

Craking Box, 1990
Oak , Roure manipulat *Quercus*
93x100x97 cm

L’arbre: una escala viva entre el cel i la terra
NASH David

Through the Trunk, Up the Branch, *(Travessant el tronc, branca amunt)* 1985
Elm, Om *Ulmus carpinifolia* 360x390x165cm

L’escala, o la forma d’escala, és un altre d’aquest temes recurrents que Nash anirà explorant al llarg de la seva trajectòria. Aquesta forma apareix per primer cop en el seu treball en 1977, desenvolupant-la en els següents anys en les seves diverses estades en el bosc de Grizedale.

Through the Trunk, Up the Branch esta treballat directament amb un tronc mort però encara arrelat d’un om d’Irlanda. En aquest treball *in situ,* Nash talla literalment en la fusta del tronc un vol d’esglaons. Un gruixut tronc, travessat per una escala ascendent que continua per l’única branca encara existent. A la soca del tronc se li ha practicat una gran escletxa des de la qual es desplega l’escala d’esglaons ascendents. Una marcada direccionalitat ascendent que trenca amb la usual verticalitat dels troncs, i introdueix la diagonal provocant

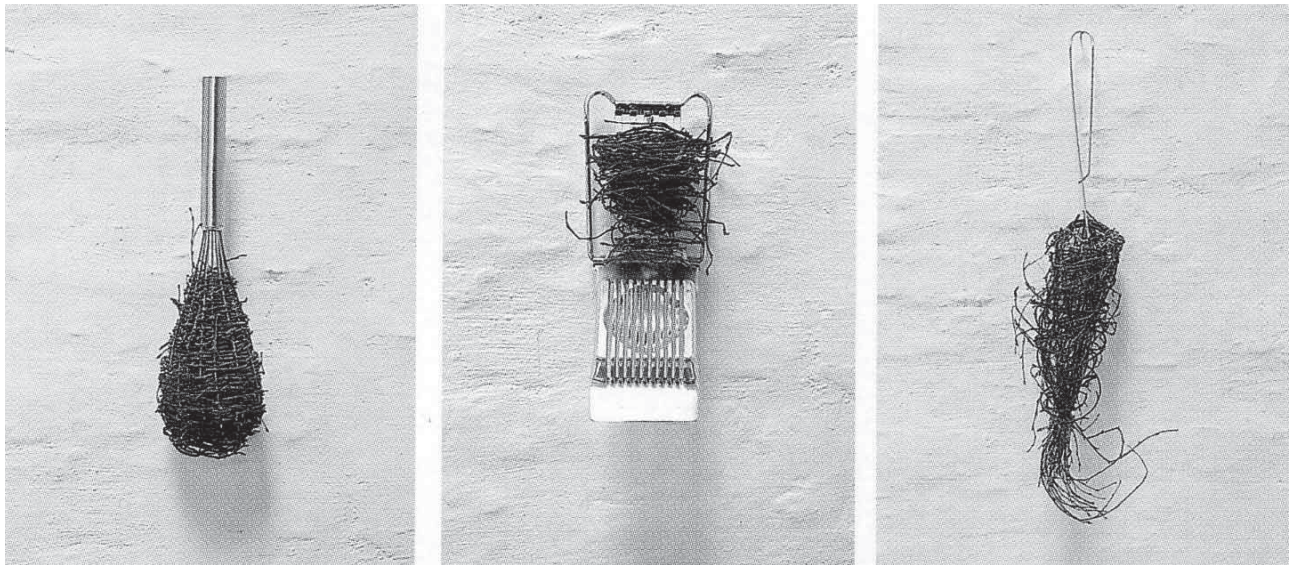
Sylvian Steeps, 1987
Redwood, Secuoia, *Sequoia sempervirens*
210x250x90 cm

un desplaçament desequilibrat. Nash escriu sobre el seu treball : *This sense of ascent and descent through the vertical has been a recurring theme in my work since the towers and columns I made in the late sixties and that a vertical sculpture of his can be seen as' not only a descending vessel but [also] an ascending flame.* [1]
Aquestes formes escalonades sorgeixen emergents directament del bloc compacte del tronc, el seu desplegament regular en l'espai li permet desenvolupar l'efecte de simetria que tant el fascina: *His fascination with the effect of symmetry caused by splitting an uneven section of wood into matching halves and then joining them has already been described: the process naturally suggests the ladder shape.*[2] Aquesta pràctica, d'obrir un bloc sòlid i explorar el seu volum ocult, pren embranzida en els anys 80 amb la sèrie d'escultures de les quals Nash extrau tota la secció interior d'un tronc i en posició vertical la situa al cantó de la peça d'on prové. En efecte buidant el volum està emfatitzant la forma.
Una particularitat d'aquests treballs són les seves dimensions, l'exemple més imponent d'aquesta sèrie és *Big Ladder* (1984), que il·lustra perfectament el dictamen de Claes Oldenburg sobre fer créixer un objecte domèstic en la mesura que li confereix una nova dimensió de la realitat.
Un altre aspecte peculiar d'aquests treballs és l'aprofitament d'un tronc sec, encara arrelat al seu terreny d'origen. Aquest contrast, provocat per l'arrelament de l'arbre al terreny i l'acció de l'artista sobre el tronc despullat d'un arbre sec, mitjançant un tractament formal, ens fa pensar amb aquesta actitud impositora de l'home envers la natura i la insistència d'imposar un ordre, amb unes pautes geomètriques, sintètiques i en aquest cas, **introduir mòduls arquitectònics dins la natura** motivats per un sentit simbòlic.

El simbolisme d'aquestes escales o esglaons voladors com a metàfora, com a connexió entre un món terrenal i d'un espiritual, és força evident: *Sylvan Steps does have a strangely magical quality about it, inviting the visitor to rise beyond the point reached by the topmost step.*[3]
And he dreamed, and behold a ladder set up on earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it. [Génesis chap 28, v 12]. Aquesta és la impressionant imatge somniada per Jacob, a l'Antic Testament, que també ha inspirat a molts artistes al llarg dels temps, especialment al gravador *William Blake*; és un concepte que representa molt bé aquesta idea de moviment espiritual en totes dues direccions, cap a dalt i cap avall.
En aquest sentit l'artista ha realitzat moltes escales de Jacob que permeten la comunió entre dalt i baix. **Un arbre és, per suposat, una escala viva entre la terra i el cel** i Nash ens ho recorda.

1 ANDREWS, Julian: *The Sculpture of David Nash,* Henry Moore Foundation, London ,1996.
2 *op.cit.*
3 *op.cit.*

Una Natura domesticada
BACHHUBER LIZ



Küchenutensilien, *(Sèrie Utensilis de cuina)*1997
Acer inoxidable i branquetes
Mides variables

Una part del treball escultòric de l'artista americana, resident a Alemanya, Liz Bachhuber, està basat en l'estudi dels comportaments dels nius dels ocells i en la recerca d'analogies entre aquests i els comportaments socials.

L'artista construeix formes de nius que s'incrusten, s'encasten en objectes quotidians diversos. La trama vegetal dels nius es teixeix i s'incorpora dins les estructures de les cadires, gronxadors, cadiretes d'infants, o bressols. Del resultat de posar en connexió aquests dos elements – l'objecte quotidià i el niu -, sorgeix un suggeridor objecte subtilment modificat que ens parla dels instints maternals de protecció, recolliment i caliu. De fet, l'artista, amb aquests nius-objectes està plantejant una situació regressiva dins d'una societat altament civilitzada: l'occidental.

Els treballs de Bachhuber es posicionen en un territori que oscil·la entre natura i civilització, en la frontera on la natura incorpora productes de la civilització mitjançant els seus recursos d'adaptació. La Natura no s'incorpora de forma nostàlgica en els treballs d'aquesta artista, sinó que ho farà parlant també en termes de sostenibilitat.

Aquestes analogies, anteriorment mencionades, ja han estat suggerides en alguns estudis i investigacions sobre els comportaments animals, especialment d'ornitologia. Es diu que els ocells assimilen el seu entorn i s'adapten a les circumstàncies que els ofereix. Depenent de l'espècie o de la seva procedència fan niu en llocs completament aliens com ara campanars, forats de les torres, barbacanes...També s'ha observat, d'un temps ençà, que algunes espècies mostren preferències per determinades ciutats, on s'hi estableixen, sense que, aparentment, existeixen circumstàncies afavoridores o diferenciadores amb d'altres ciutats o llocs propers. Per aquelles espècies acostumades al flux migratori anual, la recerca de nous hàbitats o assentaments forma part dels seus hàbits.

Per tant, el que l'artista anomena comportaments dels nius són tots aquests canvis i adopcions de noves estratègies dels ocells per niar en els llocs més insospitats i insòlits. Aquest comportaments, no tan sols depenen de l'espècie, sinó també del lloc on s'estableixen, tot sovint llocs completament atípics que contradiuen els seus hàbits naturals. Per Bachhuber, aquests comportaments de les aus respecte als assentaments no són aliens a l'espècie humana, ans al contrari, demostren que existeixen molts paral·lelismes i proximitats. De fet, vàrem tenir l'oportunitat de constatar-ho amb l'exposició *Altres Arquitectes* que es va fer al Museu de Zoologia de Barcelona l'any 2003.
L'home per si mateix també posseeix aquest instint de niar, i no en va existeix tant en anglès com en la llengua alemanya l'expressió *Nest dweller* o *Nesthocker,* que fa referència als residents de nius en els quals s'insereixen o introdueixen. D'aquí també l'expressió en castellà que diu: *que el hombre es un polluelo en el nido.* **El niu etimològicament designa un lloc d'arrelament, d'emplaçament per assentar-s'hi, per establir-s'hi de forma més definitiva.** Per tant, els nius d'aquesta artista són una mena de forma primitiva d'hàbitat basada en un comportament instintiu, en contrast amb els iglús de Mario Merz que representen la forma cultural de les cabanes arcaiques, originals. Així, doncs, la nidificació a què l'artista fa referència no es defineix tan sols en termes de maternitat, sinó que és la clara metàfora d'un sentit d'apropiació i pressa de possessió de l'espai.
Però l'artista no es limita a establir relacions en l'apropiació d'assentaments, també ho fa en els materials utilitzats per a la construcció dels nius. Per a ella, són clares les analogies entre els comportaments de determinades espècies d'ocells i els anomenats caçadors de cultura, ja que aquests no tan sols reclamen determinats llocs de la civilització, sinó que també utilitzen aquells materials i productes exclosos - escombraries i desfets -. Així mateix, hi ha espècies d'ocells que en adaptar-se al nou medi urbà construeixen i equipen els seus nius, amb aquells materials que els proporciona el lloc: plàstic, alumini, paper o robes.

Aquesta pràctica, de recol·lector de residus i escombraries, ens parla d'un procés social que transforma les coses i els objectes sense valor en elements susceptibles de ser manipulats, lliures de valor. De fet, en una societat súper productora, els seus residus o deixalles també es magnifiquen i, per tant, el reciclatge esdevé un procés rellevant . Les deixalles són els excrements de la civilització i el signe de l'entropia de la societat industrial. Però, més enllà d'una cultura del reciclatge, en el marge de la producció industrial, resten les sobres d'allò marginat. Kurt Schwitters serà un dels primers artistes que dirigeix la recol·lecció de deixalles cap a principis artístics. La recerca d'objectes llençats entre les piles d'escombraries, entre la ferralla, etc. com a matèria per a la creació, és una pràctica comuna i una estratègia artística molt utilitzada en la contemporaneïtat.
L'artista cerca i selecciona conscientment objectes que podríem dir que han esdevingut relíquies quotidianes, sense cap valor, que ens narren la seva pròpia història. Es tracta de petits bocins de memòria de la història, la memòria de les insignificants coses del dia a dia, que en un altre context es constitueix de nou. Així doncs, amb la manipulació artística torna a activar-se el valor social de les deixalles. **Les deixalles són un potent portador d'informació, una font històrica acumulada dessota la història oficial de la cultura. Els objectes són un conglomerat d'informació que ens desvetllen les seves pràctiques socials, les referències als seus orígens i al seu ús**. Una part important dels objectes recuperats per l'artista procedeixen de l'antiga DDR, i són seleccionats i utilitzats en les seves obres en què fan referència als contextos vitals de les dones.
Els objectes de Bachhuber sembla que mantinguin la seva aparença original, les modificacions es minimitzen o s'integren de tal manera que ens fan creure que estem davant d'objectes extrets del nostre món, de la nostra civilització. En aquest sentit, mitjançant l'estratègia de la familiaritat l'artista aconsegueix una aproximació de l'espectador. Però, la fórmula es troba en la combinació de diferents materials i objectes, tot generant transformismes. Aquells objectes que ens envolten en el dia a dia, com ara estris de cuina, llits d'infant, cotxets, etc. adquireixen una nova natura híbrida. Per tant, la connexió amb nous significats esdevé d'estratègies com la familiarització o distanciament, resultat de les insòlites combinacions o descontextualitzacions imposades per l'artista. La selecció de determinades famílies d'objectes i materials, la recol·lecció, la seva ordenació i estructuració plàstica, tenen el seu paper en el procediment conceptual dels seus treballs. En tot cas, les manipulacions de Bachhuber estan molt properes a les estratègies utilitzades en els objectes surrealistes, i ens desvetllen la poètica d'uns objectes que ens captiven amb humor i simpatia.

Així, **l'artista aborda els seus nius amb diversitats d'objectes quotidians com ara estris de cuina, diferents accessoris d'infants fins la utilització de tota mena de tipologies de cadires. Mitjançant l'ús de les cadires investigarà el territori dels espais públics, que es converteixen, no pas en nius d'objecte, sinó en nius de llocs o emplaçaments.**

Sèrie Domestic Passion
BACHHUBER Liz

Kinderwagen, *(Cotxet)* 1997
Estructura de cotxet de ferro cromat, feix de branques de bedoll.
Betula pendula
120x85x70 cm

Aquesta denominació prové del grup de treball en el qual Bachhuber va estar implicada en els anys 80. La idea principal d'aquest col·lectiu de dones artistes, era convertir allò privat en objecte d'art i d'aquesta manera representar la paradoxa de la vida quotidiana de les dones. L'expressió *Domestic Passions* significa literalment passions domesticades, però també significa patiments domèstics.

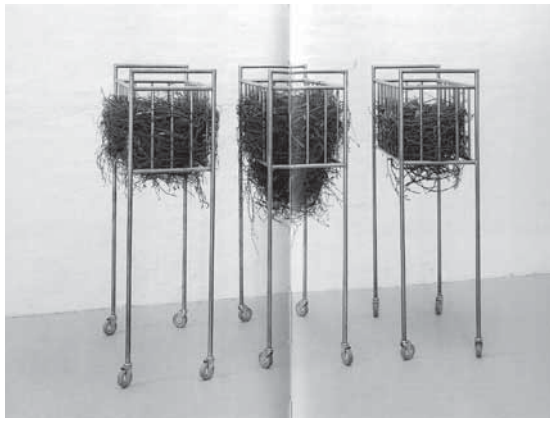
A la sèrie d'escultures *Domestic Passions* l'artista utilitza objectes quotidians que fan referència a un ús dins l'entorn de la maternitat o la nutrició. El dia a dia de la vida domèstica aporta la matèria prima per al treball artístic de Bachhuber, i en aquesta reducció els objectes són alliberats de les seves referències pràctiques, de la memòria nostàlgica d'un ús privat i personalitzat, per esdevenir prototips d'estructures d'acer. Els objectes escollits per l'artista posseeixen *per se* un aspecte repressor o d'instrumentari impositor. Són objectes que en el seu disseny contenen estructures metàl·liques, i és justament aquest aspecte que els atorga una marcada aparença de gàbies: *Así, el parque (1992) revela su verdadero carácter; con sus barras de acero y su nido resulta ser un*

ambiguo instrumento de educación y cuidado maternal. Los balancines procedentes de guarderías de la RDA parecen jaulas y se convierten en aparatos para reprimir pasiones infantiles (1995). Un balancín es el invento temprano de un juguete cuyo fin es bambolearse libremente en el aire. A priori es una metáfora de la libertad, de la naturaleza salvaje y grosera del niño, y aquí se transforma en un aparato de represión de pasiones infantiles [1].

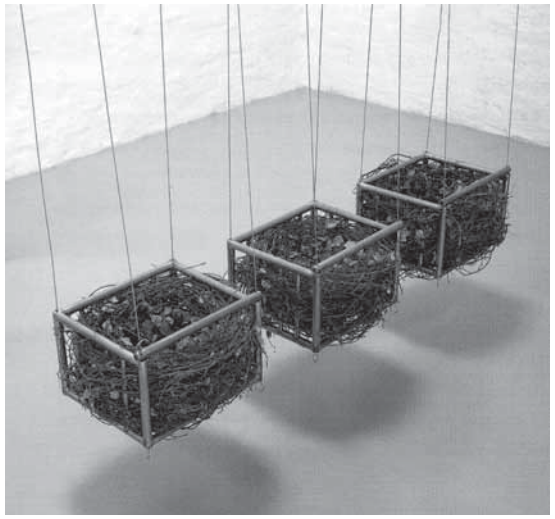
D'altra banda, aquestes estructures dels objectes serveixen com a suport als nius, i com a suport on poder-se entortolligar i fixar. En conseqüència, els nius s'adapten a la forma i grandària dels objectes-suport i adopten, podríem dir, diverses tipologies com si es tractés d'un autèntic ventall ornitològic. Les flexibles branques de bedoll, i d'altres arbres, s'enrotllen dinàmicament al voltant del fred metall d'un instrument de cuina. De fet, la flonjor del material vegetal necessita un sosteniment estable, contràriament, li seria impossible fixar la seva forma. Per tant, el suport que en l'àmbit natural es troba en les branques dels l'arbres, aquí ha estat substituït per l'ànima metàl·lica de l'objecte. Però, en aquest cas el suport no es troba arrelat com succeeix en l'entorn natural, sinó que tots els objectes utilitzats tenen moviment per si mateixos. Tant els llits bressols, com els cotxets contenen rodes i es desplacen, els gronxadors s'accionen mitjançant el moviment. Així, Bachhuber introdueix, **amb els seus nius domèstics, la qualitat nòmada de determinats hàbitats enfront l'arquitectura estàtica que ens envolta; els ocells són la personalització de la llibertat i la independència, i els seus hàbits errants els porta a cercar nous hàbitats.**

Els nius de *Domestic Passions* estan buits, els seus habitants els han abandonat provocant aquest insòlit aspecte idíl·lic, i alhora amenaçant, de la Natura.
El contrast entre la fredor i rigidesa de les estructures funcionals metàl·liques, basades en una geometrització regnant, i les estructures vegetals, teixides des de l'organicitat, flexibles, canviants i adaptables... generen uns objectes metafòrics i paradoxals alhora. Amb els seus objectes l'artista qüestiona les contradiccions i ambivalències entre les relacions i conflictes quotidians del nostre món: entre allò tecnològic i allò instintiu. Així doncs, **mitjançant l'estratègia de niar objectes l'artista ens està confrontant el territori de la natura i el de la civilització.**
Tot i que les escultures de *Domestic Pasions* es desenvolupen en el territori objectual, s'articulen com a llocs; llocs desencadenats per la seva natura mixta entre un objecte, ja sigui instrument o eina d'ús, o un mobiliari humà, i l'hàbitat natural: el niu. Aquesta clara vocació, doncs, de les seves obres com a llocs, conduirà l'artista a la realització d'un treball amb una trama molt més complexa en l'espai públic: *Nesting Places*.

1 Hoormann Anne: Sobre Liz Bachhuber. En *El objeto mismo. Cuatro propuestas.* Ed.UPV, València, 2004



Kinderbetten, *(Bressols)* 1993
Acer, feixos de branques, cinta de plàstic
C.u. 70x40x130 cm



Schaukel, *(Gronxador)* 1995
Acer, cable d'acer, feixos de branques
i fulles seques
c.u. 42x42x22 cm

Laboratori Natura
BACHHUBER Liz

L'artista entén els seu taller com un laboratori on tenen lloc tota mena d'experiments i investigacions amb els objectes i les coses que ens envolten: *Les coses mateixes com a testimoni de la natura, de la vida quotidiana i de la ciència proporcionen el material per l'obra artística de Liz Bachhuber*, d'aquesta manera introduïa el seu text sobre l'artista la crítica alemanya Anne Hoormann[1].
Les coses, per l'artista, són tots aquells objectes que mitjançant l'art adquireixen un nou significat sense abandonar completament la seva aparença originària, la seva pròpia història, fins i tot el seu ús i la seva producció. I encara, en incorporar-se al territori de l'art, aquests objectes passaran a esdevenir memòries de la seva pròpia història.
Encara que el territori d'investigació en el treball escultòric d'aquesta artista sembla girar al voltant del món de l'objecte quotidià, i en concret d'aquells objectes que ens envolten en la nostra realitat urbana occidental, els objectes de la natura, "els arbres" o fragments d'aquests, adquireixen un paper primordial en el seu treball, per tant, no podem subestimar aquest objecte de treball ja que, de fet, és mitjançant el tractament de la natura que es desencadenen els continguts del treball de Bachhuber.
Així, en les seves escultures utilitza els objectes de la natura, però també investiga amb les seves estructures de creixement, amb les ramificacions i formes fractals, com també amb els processos que van sorgint en el seu laboratori artístic. Per tant, com podem veure, encara que l'anàlisi es realitzi mitjançant codis científics, la seva és una experiència estètica de la natura.

En el seu recurrent ús d'elements dels arbres per il·lustrar un missatge artístic, no es pot obviar el significat simbòlic ancestral dels arbres; l'arbre com a símbol de la vida i la seva relació per a connectar l'home amb la natura. És interessant veure la diversitat d'usos en termes artístics que l'artista durà a terme amb els arbres: d'una banda, un evident ús metafòric per desvetllar els processos i les relacions amb la civilització, d'altra un ús biogràfic mitjançant la conversió de les branques en documents privats, que ens parlen de les complicades ramificacions del passat de l'artista, d'altra, un eminent desig de seguretat i impuls instintiu que els seus nius ens transmeten, i per últim, la intenció representativa d'aquests objectes híbrids que ens parlen d'una voluntat regeneradora de la natura en un entorn on la tecnologia de les reproduccions és predominant. Així, la natura és tractada com a element corpori susceptible de ser fragmentat, modelat, fusionat, i que es pot

1 HOORMANN A.: *Op.cit.*

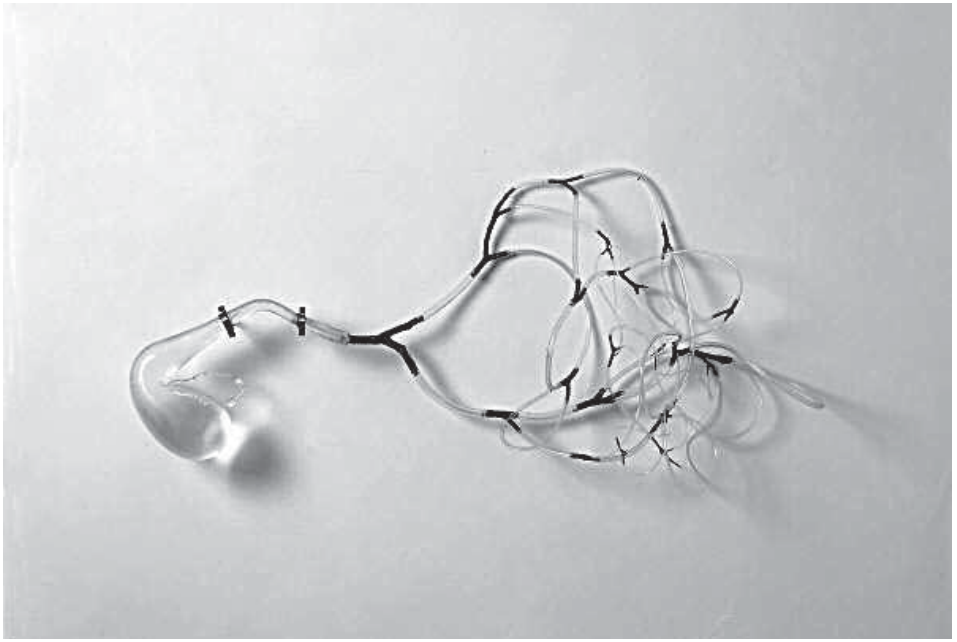
adherir, per tant, a altres elements d'una altra naturalesa. D'aquesta manera, materials com els trossos, branques i ramatges d'arbre són articulats amb materials d'altra natura.

La mirada de l'artista cap a la natura i el quotidià, en el seu context urbà més proper, esdevé una mirada analítica en un intent de desvetllar l'essència de les coses en totes les seves contradiccions, però també es tracta d'una mirada producte del record d'una natura enyorada, perduda. Per tant, aquesta és una relació que neix d'un sentiment dual envers la natura: Sense asfalt no hi hauria l'admiració als arbres, opinava Adorno ens diu Schweppenhäuser[2] en l'introducció del text de l'escultora. **Aquest retorn nostàlgic de la Natura sorgeix com a conseqüència d'una repressió de la natura sota la tecnologia de la Civilització, de la Modernitat.**
La present etapa, amb la tècnica al servei de la reproductibilitat de la natura, esdevé un fenomen fortament desenvolupat i irreversible. Així mateix, una consciència ecològica crítica apareix de forma pragmàtica, amb un sentit calculador, ja que seria estúpid sacrificar les gallines de les quals necessitem els seus ous. Sigui com sigui, natura i tecnologia esdevenen aliades en les seves mútues dependències. En un ambient altament mecanitzat en què ha estat possible reproduir la naturalesa a través de l'enginyeria genètica, no es pot fer cas omís dels símptomes d'alineació en la relació entre l'home i la natura. Per tant, totes aquestes investigacions genètiques han provocat discussions sobre els límits i les responsabilitats de la ciència en la natura, discussions, que de fet es generen amb més intensitat en els àmbits de la filosofia i l'ètica, que no pas en el propis laboratoris d'investigació genètica. Els artistes sensibles a aquestes problemàtiques també l'has han incorporat en els seus discursos; Bachhuber aborda aquestes temàtiques de la natura artificial natural com un apropament a la natura i alhora com a diferenciació amb aquesta. Així, els resultats dels seus experiments són retornats al laboratori on s'havien desenvolupat.

En aquest apartat sobre Laboratori Natura s'inclouen i analitzen alguns dels treballs aglutinats i seriats per l'artista sota el títol d' *Instrumentarium.* L'exposició d'objectes i d'instal·lacions presentats a la galeria de la ciutat de Tuttlingen, també portava el títol *Instrumentarium*. Bachhuber prepara les seves exposicions per una població o lloc específic, seguint el mateix procés *site-especific* dels projectes per a espais públics. Li interessa establir vinculacions amb el lloc, amb la seva història, amb el passat, amb el quotidià de la població. En aquests cas, el diàleg es va establir a partir de la vinculació que té la ciutat de Tuttlingen, des de l'any 1867, amb la fabricació d'Instruments quirúrgics, avui en dia és un centre internacionalment reconegut de la tècnica mèdica.

2 SCHWEPPENHÄUSER G. : Nature as Vacancy. En *Liz Bachhuber. Arbeiten 1992-1998*. Gal. Fischmarkt, Erfurt, 1998.

Instrumentarium
BACHHUBER Liz, ***Spiegelung 1-2***, 2001



Spiegelung *(Teil 1) Reflex (Part1),* 2001
Branques d'arbre, brides metàl·liques, proveta, tub PVC.
50x95x44 cm

Spiegelung *(Teil 2) Reflex (Part2)* 2001
Fragments de branques, tub PVC, brides metàl·liques, Resina Epoxi
40x100x12 cm

En el díptic *Spiegelung,* Bachhuber utilitza fragments de natura, branques d'arbres i tubs d'assaig, o més ben dit, recipients d'assaig utilitzats en experiments químics. D'aquesta manera l'artista aconsegueix que Natura i Ciència intercanviïn les seves connotacions.
En la part 1 d'un tub d'assaig, creix una branca, en la part 2, el tub d'assaig ha estat substituït per un recipient molt similar, però amb subtils diferències, perquè no ha estat fet amb el famós vidre de Jena, realitzat amb poliuretà transparent, a més, la seva forma ha estat extreta del motlle d'un úter. D'aquest últim creix una estructura d'una branca interrompuda per fragments de tubs de plàstic flexible. Així dos fragments de la mateixa peça que responen a una voluntat de desencadenar un diàleg, a partir de les seves semblances i diferències.

Spiegelung com el seu títol indica, efecte reflex, ja introdueix una dualitat entre allò que és i el seu emmirallament. Si en l'un estan connectats el recipient i les branques mitjançant taps connectors conformant un tot , en l'altre, la branca ha estat només introduïda en el recipient; si l'un és un circuit tancat en si mateix, en l'altre la forma fractal de la branca s'obre en la seva voluntat de creixement infinit.
El resultat és un enigmàtic objecte d'un alt grau de poètica continguda en la fragilitat i l'elegància de les formes. **A cavall entre planta i recipient, en aquest estrany estadi de l'objecte, ens està fent veure la fràgil condició malaltissa de la natura.**
Aquests treballs també investiguen la relació entre la humanitat tecnològica-civilitzada i la natura, o respecte a la natura.
Per tant, **les accions de l'artista sobre l'arbre, en aquest cas semblen adoptar sistemes i metodologies científiques,** i ens condueixen a constatar l'experimentació amb la natura híbrida de la Naturalesa.
Bachuber construeix peculiars escultures amb elements o estris relacionats amb les ciències mèdiques -elements utilitzats en laboratoris- que en ajuntar-se amb fragments de la natura semblen **el resultat d'un procés de destil·lació: hibridisme.** La natura es presenta com un artefacte que mitjançant una mena de procés alquímic cerca el seu estat primer.
Spiegelung ens parla d'una utopia anhelada en el passat, que sovint va ser motiu de relats de ciència ficció: arribar a produir mitjançant la tecnologia una natura exactament idèntica al seu patró, és a dir, el que avui en dia s'entén per **l'acció de clonar.**

En aquests treballs englobats en la sèrie *Instrumentarium,* trobem el recurs de connectar mitjançant tubs d'ús mèdic els fragments d'una natura disseccionada, sotmesa a experiment per finalment crear un nou objecte-ésser. Aquest tractament hibridista, entre allò orgànic i allò artificial, ens planteja la dissolució de les fronteres entre natura i tecnologia.
De manera que aquesta peça ens fa plantejar més preguntes i inquietuds que no pas respostes sobre les tecnologies de reproducció , i desperta tot el debat que el seu entorn motiva, qüestions ètiques sobre la natura clonada, sobre la reproducció i el diagnòstic genètic, sobre tractaments privilegiats per mantenir la vida, etc. En tot cas, una de les qüestions que també ens posa sobre la taula *Spiegelung* és el destí biològic tradicional del cos de la dona, amb el seu potencial reproductor, això també es posa en qüestió, fins i tot plantejant la seva no necessitat per les noves tecnologies de reproducció.
De fet, podem interpretar, és més, hi ha molta gent que així ho constata, que **les intervencions sobre el cos no són res més que la prova simptomàtica d'aquell tracte de l'home envers la natura, una voluntat manipuladora que conté un rere fons destructiu i, alhora, un anhel per cercar i establir nous mitjans tecnològics reparadors, que l'ajudin a recuperar un balanç ecològic.**

Predicament de la poda: escriptura híbrida en l'espai.

BACHHUBER Liz

Pruning's Predicament, 1993.
Tub PVC, Brides de paret, brides, branques de faig, *Fagus silvatica*.
320x6000x30 cm

Liz Bachhuber va utilitzar 26 arbres per a realitzar aquesta obra, fixant-ne a la paret, amb brides metàl·liques, les diferents parts o brancatge. Es tracta d'un treball complex on tots els fragments del arbres estan connectats: troncs amb troncs, tiges amb tiges i copes amb copes. Primerament, els arbres han estat manipulats mitjançant la poda. Totes les branques resultants han estat encapsulades amb mànegues flexibles de PVC transparent. Les mànegues connecten totes les branques entre elles, i com a conseqüència la instal·lació des de la seva múltiple fragmentació de les parts assoleix un sentit unitari, global i continuat.

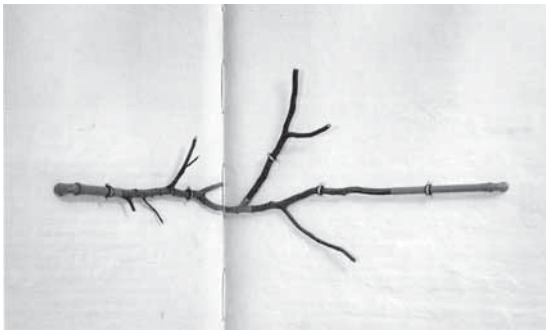
Aquesta peça va ser realitzada per a ser exposada en una galeria de Berlín, per tant, les mesures responen a aquest espai, i comença i acaba en el seu llindar. L'obra es disposa de forma continuada al llarg dels 60 metres de paret de la galeria, com si es tractés d'un sistema de canalització. *Predicament de la poda* està formulat com un dibuix en l'espai, una escriptura que s'estén en la linealitat direccional de l'horitzontalitat. Una escriptura, un signe continuat al llarg de 60 metres sense pausa. L'artista posa en evidència les constriccions culturals provocades pels nostres hàbits adquirits envers la natura, una natura dissenyada sota la nostra voluntat. Nosaltres intervenim sobre la natura, la podem, transformem i corregim, per tant, també és responsabilitat nostra supervisar que aquesta sobrevisqui a la nostra *cura afectuosa.* [3]

3 SCHWEPPENHÄUSER G. : *Op.cit*..

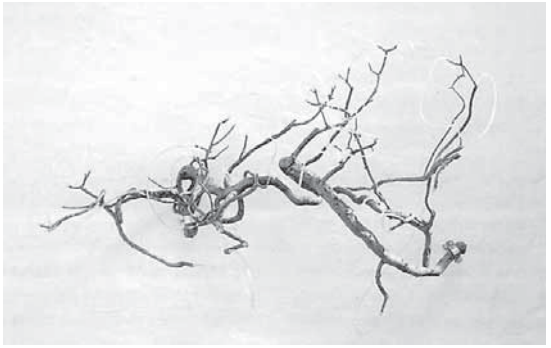
Encara que el tema que ens qüestiona l'artista sigui aquest estat de síntesi dels processos naturals i tècnics, allò que queda en evidència en el treball són les combinacions d'elements irreconciliables, que mitjançant les habilitats resolutives de l'artista esdevenen una unitat.
Es tracta d'un desplegament del creixement ramificat de la natura amb una prolongació artificial. **La natura requereix assistència artificial.** Sobtadament el fluir cíclic de la Natura és interromput, seccionat per una voluntat humana d'experimentar amb els éssers vius. I és en aquest procés, on la natura requereix l'artificialitat d'una pròtesi, d'un empelt: la natura disminuïda dels arbres. De fet, som els homes els que provoquem aquesta relació amb la feblesa, disminució i l'estat malaltís dels arbres i, això, Bachhuber ens ho presenta amb extremada cura estètica.

En el treball titulat *Leitung* el sistema de construcció és completament invers a l'aplicat a *Prunings Predicament.* Si en l'anterior són les branques les que marquen i vinculen les connexions entre elles mitjançant un element, les mànegues, pràcticament invisibles, aquí són els tubs de desguàs els que delimiten i defineixen el treball, per dir-ho d'alguna manera. Situats en una cantonada, els tubs simulen sortir de la paret mitjançant uns colzes, i un tercer colze amb bifurcació brancada connecta els únics dos fragments de branques de faig. Aquí les branques també han estat sotmeses a la poda per simplificar les seves complexes formes bifurcades. La rigidesa i rectitud del tub de PVC és substituïda per les línies trencades i ramificades de les branques. Es tracta potser d'una extensió de la canonada per una de fusta, que queda interrompuda i no porta enlloc.

A *Curley Cue* una branca d'heura podada i tubs transparents de plàstic que encapsulen i connecten les diverses bifurcacions de la branca. L'espècie de branca ha estat escollida pel seu creixement recargolat. Els tubs de plàstic s'adapten i tanquen les línies de les branques en si mateixes. El resultat és un signe enrinxolat - com el mateix títol ens informa- de naturalesa mixta híbrida. En aquest treball els elements naturals i els elements artificials es conformen com una unitat, ja que mostren una clara dependència entre ells. Es tracta d'una peça de paret, i la disposició sobre aquesta respon respectuosament a la fluïdesa del sentit de creixement de les heures. Aquesta heura originàriament cobria una paret d'una casa. Ara, representa l'element absent. Segons l'artista l'heura indica l'espai negatiu de l'arquitectura construïda pels homes. Per tant, es tracta d'una peça de paret sense formar part de la paret, però que es refereix a una estreta relació amb la paret.



Leitung *(Canonada)* 1994
Branca de faig, tubs de desguàs PVC, brides de paret
210x70x10 cm
Fagus silvatica

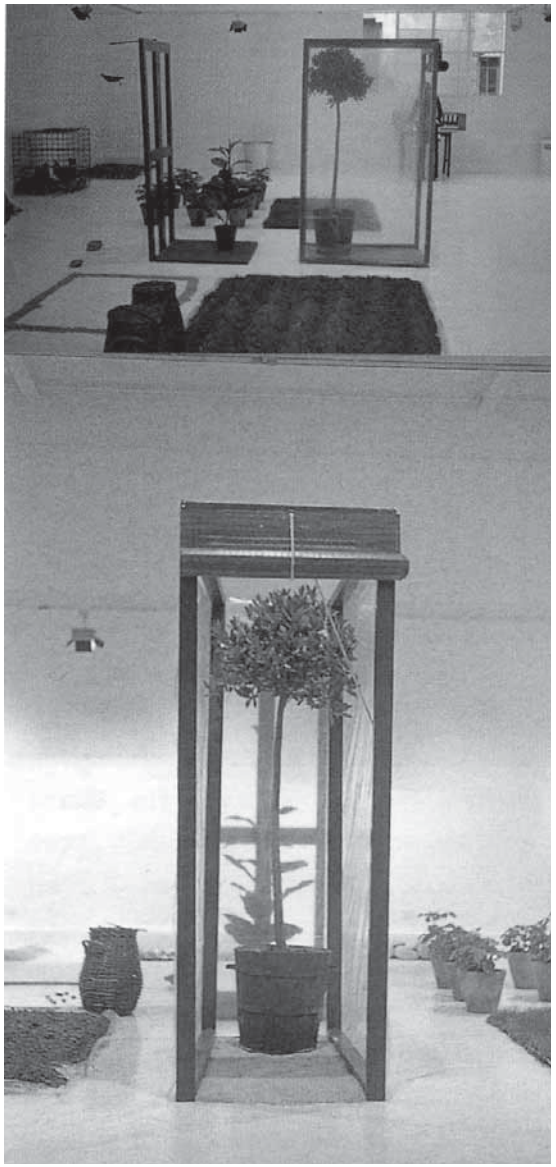


Curley Cue *(Signe enrinxolat),* 1995
Branca d'heura, tubs de PVC, brides de paret
70x36x120cm

Natural-artificial
MIRALLES Fina

En els anys 70 l'artista portarà a terme una sèrie de treballs entorn la dicotomia natural-artificial. *Naturaleses naturals* va ser la primera exposició presentada a la Sala Vinçon l'any 1973, on es fa palès aquest interès per la dialèctica natural-artificial. En aquesta mostra és també on hi apareix per primer cop en la trajectòria artística de Miralles la presència d'un arbre viu. L'arbre està presentat dins d'una escena composada d'una sèrie d'elements naturals al costat d'altres productes artificials. Una gàbia amb dues gallines, uns testos amb patateres, un paviment de terra llaurada amb mongetes, cistells amb cargols, colomar amb coloms, un jove arbre dins d'un peculiar recipient mig arquitectura mig capsa, etc. conformaven una escena d'allò més heterogènia dins del blanc espai neutre de la Galeria Vinçon. Així, l'artista fa referència a una natura domesticada i ho farà, no tan sols mitjançant aquesta posta en escena tan peculiar, sinó també introduint un aspecte distorsionador, que consisteix en provocar l'estranyesa, raresa o, si més no, la sorpresa en l'espectador, quan en trobar-se dins del galliner entre les gallines vives n'observa una de dissecada, així mateix, en fer volar la vintena de coloms continguts dins del colomar, tres d'aquests no poden gaudir d'aquesta llibertat.

D'altra banda, la dialèctica entre allò natural–artificial es feia evident en disposar confrontats materials naturals i artificials: una gespa natural i una de sintètica, una planta viva i una de plàstic... com bé descriu Alexandre Cirici, la mostra volia ser una *...manifestació orientada cap a les quatre finalitats de patentitzar la naturalesa dels materials naturals i artificials, canviar llurs contextos, llurs semblances formals,*



Naturaleses naturals, 1973
Materials i objectes diversos, animals, plantes i arbres. Llaurer, *Laurus nobilis*.
Sala Vinçon, Barcelona.

llurs diferències materials, i manifestar la pèrdua d'importància que experimenten com a objectes....''
Així mateix, és interessant veure aquells punts que la pròpia artista va voler posar en evidència, tant pel que fa als materials natural com als artificials, en el seu manifest *''Materials naturals, materials artificials'':*
Materials naturals:
a) Mostrar únicament la seva matèria, b) Patentitzar que no han sofert transformació, c) Posar en evidència que són naturals, d) Desposseir els objectes de llur caràcter d'objectes i accentuar-ne la pura existència física, e) Mostrar que el valor material pot substituir el formal.

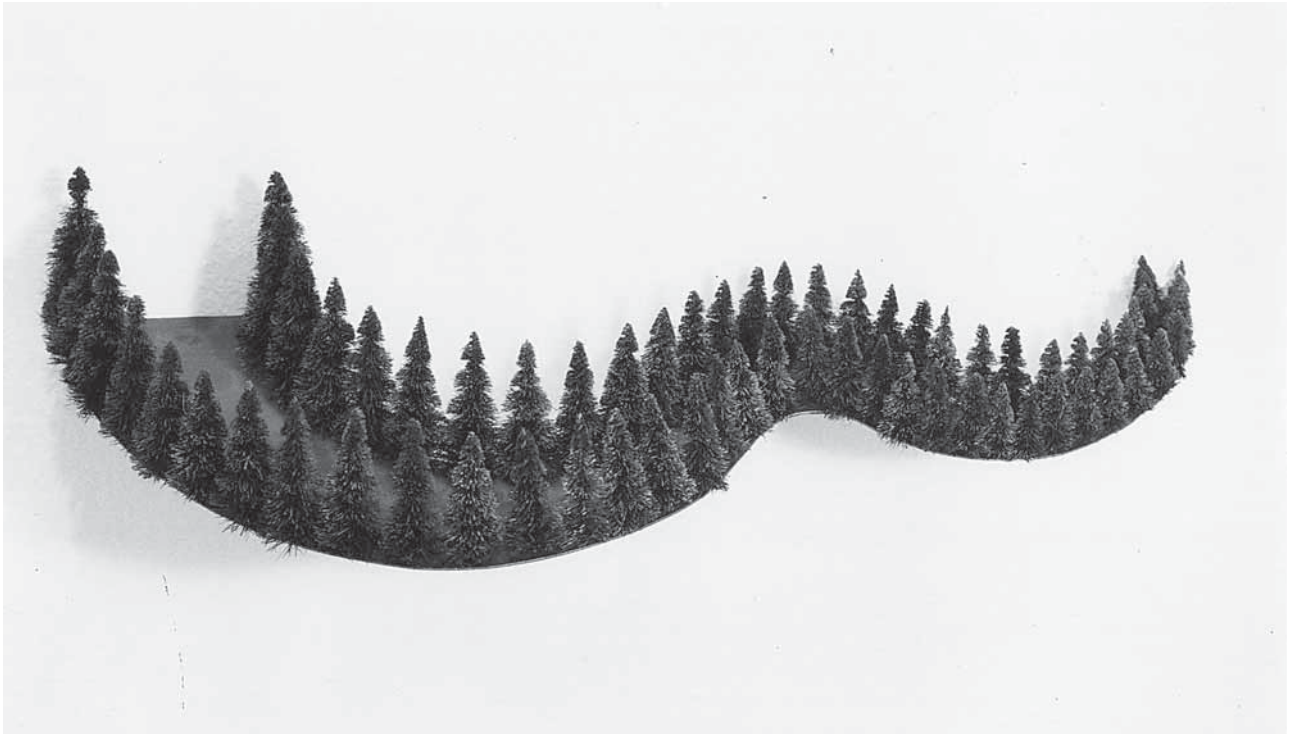
Materials artificials:
a) Que el material és artificial, b) La imitació que fan d'unes coses naturals, c) La substitució del significat decoratiu pel valor de la presència pura del material, d) Les qualitats específiques de l'artificialitat. f) La conseqüència d'un procés industrial g) El canvi de context.

En aquest text ens demostra **l'interès per les qualitats matèriques i per la presència física tant d'allò artificial com d'allò natural.** La utilització dels elements o materials de la natura, sense cap transformació o intenció esteticista, portarà l'artista a emprar les propietats físiques i matèriques com el que és plàstic i formal. Com a conseqüència d'aquesta accentuació de la presència física queden destacades les qualitats materials per damunt del seu sentit objectual. Pilar Parcerisas comenta que *La natura i el paisatge no seran treballats com a suport, sinó des de la seva materialitat, i és des d'aquesta mirada que els treballs amb la natura no seran només d'ordre contextual, sinó un vehicle per a la recerca del primari i l'enllaç amb la cultura popular i el caràcter processal de l'art povera''*[1].
L'estudi dels elements naturals, la substitució del valor formal pel material, les equivalències entre propietats plàstiques i propietats físiques, la utilització dels materials de la natura sense cap transformació estètica. Es tracta de treballs de l'evidència, com diu Parcerisas, que intenten destacar la qualitat material de la natura, despullar-la del seu sentit d'objecte i accentuar-ne la presència física.

A *Naturaleses naturals* la utilització de l'arbre és francament discreta i es manté en segon terme, però serveix per introduir i veure la relació d'aquesta temàtica dins l'obra de l'artista. Fina Miralles és potser l'artista catalana que ha tractat d'una manera més àmplia, rica i diversificada la temàtica de l'arbre des de la identitat i arrels culturals del nostre entorn més proper.

1 PARCERISAS, P. De la naturalesa a la naturalesa. En *Fina Miralles, De les idees a la vida,* MAS, 2001.

Paisatges domèstics
VILADOMIU Àngels



Waldweg, 1994
Ferro i avets
16x60x21 cm

Petits paisatges que en la seva impossibilitat dimensional no cerquen esdevenir un model o maqueta, sinó al contrari, **reclamen el seu estatus de peces de butxaca, la seva minúscula escala els fa manipulables, transportables, en definitiva els domestica**. Propers a la condició de Bonsai, els diferencia **la seva marcada artificiositat, no requereixen cap cura, són i se situen sobre la buidor de la paret desenvolupant el seu sentit escènic, petits fragments de paisatge.** Algunes d'aquestes peces de petit format semblen articular-se en la seva formalització objectual com a maquetes d'alguns projectes a escala natural - mida de l'arbre - per a l'espai públic.

A *Bosc*, 1993 dins d'un test bessó creix un bosc d'avets en miniatura que ens parla, no tan sols d'una natura domesticada, sinó també, pel seu recipient, d'una manipulació genètica mitjançant l'ajuda de la ciència. A *Llac,* 1993 dos testos s'acoblen per la seva base i la imatge es desdobla en l'eix vertical, com si es tractés d'un emmirallament els dos petits boscos es capiculen. Un subtil matís els diferencia en els seu enfocament, ja que un està nevat, i l'altre no. De fet, aquesta domesticitat es veu alterada quan la vegetació es rebel·la i reclama un estatus de l'artificial; a *Tropisme,* 1992 el fragment arbori, en contra del seu estat fràgil i efímer, adopta un tronc de totxanes i inclou dins del seu gest creixent els testos com a fruits.

Bosc, 1993
Testos, avets
18x18x11 cm

Una altra tipologia de paisatges són els que pertanyen a la sèrie conformada per sendes infinites de diversa natura, que fuiten i se situen directament sobre l'espai buit de la paret, i fins i tot, en alguns casos s'incorporen dins la pròpia paret. A *Waldweg* (camí del Bosc) els avets dibuixen el camí corbat i estan disposats de forma escalonada tot provocant una sensació visual de fuita. Així, doncs, tots els treballs d'aquesta sèrie juguen amb l'artifici de la perspectiva, ja sigui mitjançant l'*assemblage* objectual o el tractament més gràfic. Tot sovint es tracta de sendes amb un recorregut definit, encara que des de la seva creïble transcripció amb el sistema perspectiu són camins clarament impossibles, que ens condueixen a llocs inexistents. Tant aquestes obres com les que conformen la posterior sèrie *Paisatges en Blanc,* tracten més de paisatges depurats, destil·lats, gairebé teòrics, construïts únicament dibuixant l'espai, ja sigui amb l'*assemblage* i disposició de materials, o bé modelant i gratant un suport tan fràgil com és el paper, o escarpellats directament dins la superfície de la paret blanca. Totes aquestes sendes estan articulades a partir de la combinatòria de molts pocs elements, camins i avets, camins i cases, sendes i muntanyes. Totes van d'un punt a un altre, d'una marca a una altra, ja sigui un arbre, un avet, un massís muntanyós o la forma arquetípica d'una casa. La casa com univers personal, les veritables cases del record; el camí com a trajecte, aquell recorregut escollit; i els arbres i les muntanyes com espai laberíntic i inaccessible. Tres arquetips, tres isomorfismes, on casa és cos, camí és vida, i muntanyes/arbres són natura. Paisatges plantejats com espais de síntesi que cerquen l'essencial.

Tropisme, 1992
Materials mixtes
105x140x93 cm

L'aspecte sintètic d'aquestes obres es produeix mitjançant l'estratègia de la seva reducció, que podríem dir que és hereva d'aquella tradició mil·lenària dels paisatges en miniatura xinesos, també anomenats jardins diminuts, on els seus materials bàsics són els arbres i els testos, en els quals s'hi representen paisatges manllevats en miniatura, inscrits dins d'un receptacle. Es tracta d'una variant dels jardins urbans tradicionals, que naixien d'una necessitat d'endur-se a casa un símbol de la vida ideal, que sovint apareix representada en les escenes rurals dels paisatges pintats a tinta. Aquests jardins proporcionaven privacitat i tranquil·litat i alhora la serenitat enyorada que s'obté de l'observació de la natura en repòs. Aquestes representacions tridimensionals aniran evolucionant

Llac, 1993
Testos, avets.
36x10x11cm

fins arribar als abstractes jardins Zen de contemplació, o jardins secs (Karesansui), on uns pocs elements: sorra i pedres es disposen per ser contemplats i deixar vagar la imaginació per paisatges ideals. Però, allò que és **interessant en aquests jardins minvats, és l'aspecte de préstec que s'hi produeix, ja que usurpen un fragment de realitat i s'inspiren en un panorama bucòlic. Difícilment podrem domesticar, encara que es tracti d'un petit bocí de bosc nòrdic d'avets, dins les nostres llars urbanes.** Ara bé, **aquestes imatges en si mateixes esdevenen una metàfora de preservació, és més, d'un tipus de conservació nòmada i portàtil.**

Si en les primeres peces comentades hi havia sota una formalització objectual un joc metafòric de contrasentits, aquestes darreres obres naixien més d'una voluntat representacional i gràfica a partir d'un llenguatge minimitzat. De fet, aquests canvis o lliscaments híbrids es produïen en tots els treballs d'aquesta època de Viladomiu on el referent natural es debatia dins de la forta pressió d'allò artificial. Per tant, **s'imposava allò artificial usurpant qualsevol expressió de natura.**

Paisatge desarrelat

PEREIRA Pamen, ***No hay orilla (montañas),*** 1997.

No hay orilla (montañas), 1997
Argila, arrels, talc, i cable
65x60x70 cm
Col·lecció particular, València.

No hay orilla (montañas) presenta un paisatge amb muntanyes, a escala diminuta, i suspès en l'espai, en el buit. Col·locat al centre de l'espai i a certa alçada, deixa entreveure per sota el paisatge un entortolligat d'arrels trenades. Les arrels dibuixen en l'espai subtilment el seu moviment creixent. De nou, l'artista ens mostra allò que normalment està ocult dins la natura, desenterrant aquestes parts fa emergir l'essència de la natura.

Aquest treball pertany a una sèrie de la qual l'artista va realitzar diverses versions, en què utilitza arrels de diversos arbres i matolls. La primera d'aquestes peces va ser *Agua caliente para el té* realitzada dos anys abans. En referència a aquests treballs Pereira confessa: *Fue la primera vez que vi que abarcaba el mundo, en la que fui capaz de no ser yo, sólo de ser testigo, testigo de todo, de lo que hago, de lo que veo...y realmente, da una tranquilidad enorme cuando tienes esta sensación. Es una sensación como de mucha calma. De la otra hice tres versiones con distintas raices, de tomillo, de higuera..., pero esa sensación también la tengo en la naturaleza, cuando voy a la laguna verde en invierno y veo la rama que ha caido y ha vuelto a enraizar, los musgos como de pelo de sus árboles, o cuando lo veo todo desde arriba, hasta el infinito y ves que lo abarcas todo*[1].

És interessant observar, tant en aquest cas com en l'anterior, el lliscament o traspàs de propietats d'un objecte, ja sigui físic o representacional, a un altre. És a dir, el paisatge en miniatura adopta parts de l'arbre dins la seva unitat, es tracta d'un paisatge-arbre o d'un arbre-paisatge. L'artista influïda per algunes filosofies orientals, ens transmet aquella lúcida màxima on el tot i les parts conformen una unitat. La referència i la importància que pren la filosofia *Wabi- Sabi* en aquesta etapa de l'artista - d'altra banda completament marcada per l'estada al Japó l'any 1996-97-, es veuen reflectides en aquests treballs. *Wabi-sabi es la belleza de las cosas imperfectas, mudables e incompletas. Es la belleza de las cosas modestas y humildes. Es la belleza de las cosas no convencionales*[2].

En aquesta petita illa suspesa en el buit, amb el suggestiu títol *No hay orillas (montañas)*, ens presenta un objecte d'una alta càrrega poètica. Un objecte-paisatge que s'articula a partir de la poètica d'allò auster, d'allò mínim i que alhora també ens relata l'experiència personal de l'artista durant la seva estada al Japó: **metafòricament, aquest paisatge desarrelat ens està recordant que no existeixen fronteres dins la natura.**

1 PEREIRA, P. *Gabinete de traballo, o encontro coa sombra.* En *Pamen Pereira*. CGAC, 2001.
2 KOREN, L. *Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filosofos,* Hipòtesi-Renart, Barcelona, 1997.

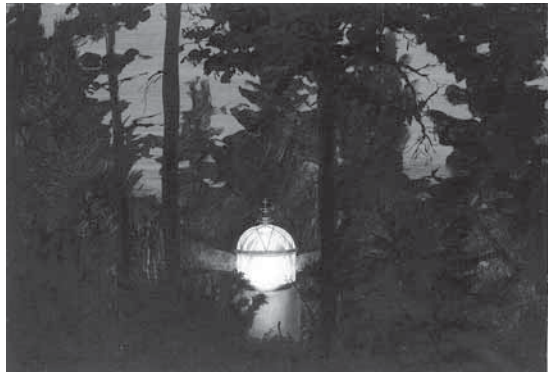
Paisatge portàtil: Fageda portàtil
PEREJAUME, ***Postaler,*** 1984

Postaler, 1984
Postaler, miralls.
197x 56x 50 cm

Postaler consisteix en un aparador metàl·lic per vendre postals ple de trossos de miralls rectangulars, talment com postals. El *Postaler* aconsegueix, en la seva complexitat i alhora senzillesa objectual, atrapar l'entorn circumdant, copsant fragments emmirallats del paisatge circumdant, amb la peculiaritat que tot i que el seu suport és absolutament pla i fragmentari aconsegueix captar un camp de visió de 360 graus. Tant en l'objecte *Postaler,* com en les accions que d'aquest se'n deriven portades a terme per l'artista, s'expressa en tot moment el desig de emmagatzemar i fixar el paisatge.

L'artista ha passejat el *Postaler* per diversos llocs i de cada emplaçament diferent n'ha realitzat sempre un document fotogràfic, en cadascun dels quals es reflecteixen els canvis inevitables que sofreixen les imatges a causa dels efectes ambientals i de la diversitat de paisatges que l'artista tria per situar el *Postaler.*

Perejaume mitjançant el seu *Postaler* **aconsegueix fragmentar i objectualitzar el que aparentment concebem com una unitat inseparable: el paisatge.** *Ara bé, així com no es pot atrapar quelcom que d'entrada defuig la seva visibilitat, tampoc no es pot pretendre arxivar-ho*[1].
Carles Guerra en *La resistència a l'arxiu,* comenta respecte al *Postaler* : *Fins aquí, aquesta obra s'equipararia a les investigacions que tant Robert Smithson com Robert Morris van realitzar amb miralls desplaçats a la fi dels anys seixanta i començament dels setanta. Significativament, però, l'aspecte més notori del Postaler s'introdueix en virtut de la seva influència sobre la idea d'exposició i arxiu. En termes històrics, la confusió de la noció d'obra amb un format d'arxiu hauria de ser connectada amb les Construccions espacials penjades (1922) de Rodtxenko. Allò que afecta directament el Postaler, tal com passava amb els ovals desmuntats de Rodtxenko, no és sinó la noció de museu com a institució pensada per emmagatzemar les representacions. La conclusió que es deriva de confrontar aquestes dues obres és que la institució museística (per força) ha de des-muntar l'obra (literalment i metafòrica) per tal de conservar-la... Aquest moment, incompatible amb l'exposició pública, correspon tradicionalment a l'arxiu. L'arxiu, més enllà de contenir i mantenir, és un acte que oculta la representació. Per això al Postaler, element d'arxiu per excel·lència, no hi queda cap imatge*[2].
La funció del *Postaler,* diu Guerra que s'enfronta d'aquesta manera amb una paradoxa: aturar i arxivar el tràfic d'imatges. I de tot això se'n deriva que el *Postaler* és una peça antimuseística que defuig retenir les representacions.



Far emboscat 1980
Oli sobre tela. 50x74cm

Però, si abans introduïa el *Postaler* en un entorn genèric, una idea de paisatge global, aquell *Postaler* que principalment ens interessa, en aquest cas, és aquell que trobem situat dins d'un entorn boscós, una mena de fageda, en un ambient de tardor.
Un paisatge és una postal feta escultura. I en aquesta voluntat de l'artista de moure i desplaçar el seu *Postaler* trobem una nova posició que ens remet a algunes qüestions interessants respecte al paisatge. La seva posició horitzontal sobre el terra fa que sobre el seu eix es reflecteixi i, per tant, s'hi identifiqui l'horitzó, operació mitjançant la qual l'artista ens reprodueix una imatge que ja la trobem en d'altres obres al llarg de la seva trajectòria artística: **la del paisatge dins del paisatge**. En aquest cas gràcies a l'efecte òptic dels miralls, dos

1 GUERRA C.: El pintor d'esquena. En *Perejaume. Deixar de fer una exposició.* Actar, Barcelona 1999.
2 *Op.cit*.

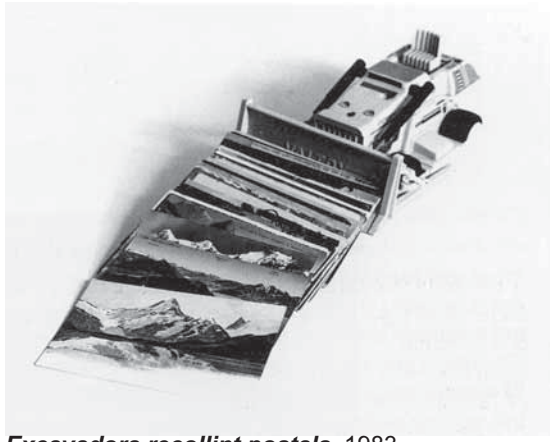
horitzons se superposen. Aquesta mateixa operació la duia a terme en algunes de les seves pintures anteriors, com *L'entrada del mar o Far emboscat* on dos espais o més ben dit, paratges antagònics confluïen a partir d'una teatralització i un tractament escènic de la llum. Ho trobem perfectament descrit per Cirici Pellicer: *Moltes vegades el paisatge hi és tractat - en l'obra de Perejaume- com si fos un paisatge de teló de teatre.*

De fet, Perejaume ens introdueix amb aquesta temàtica que tants i tants escrits i pensaments ha generat i esta generant, al voltant del paisatge com a construcció conceptual a l'entorn d'una determinada percepció de la natura.

L'artista incorpora, duplica, desdoblega, juxtaposa... en definitiva ens demostra tot allò que és possible amb aquest concepte canviant que pot esdevenir el paisatge. Fins i tot el paisatge esdevé portàtil, un paisatge de mà, un paisatge transportable, que només adquireix sentit des de l'experiència del propi paisatge, en el seu entorn real: una postal canviant.

Aquí les postals de paisatges muntanyosos són remolcades per una excavadora de joguina i en la seva acció també recull, concentra i transporta aquella experiència del paisatge, l'experiència de l'artista en definitiva. Ja no es tracta d'aquelles postals que ens recorden els indrets visitats, sinó de l'experiència en si mateixa en un no temps i no espai.

Dins d'aquest mateix sentit dels paisatges errants o nòmades hi trobem la figura de l'home del bosc, aquí el bosc es desplaça en adoptar un cos humà i es desplaça del seu espai propi a les poblacions properes. En el cas de Perejaume es tracta d'un pintor plenairista, que com el seu nom indica es fica de ple dins l'entorn vegetal, fins i tot mitjançant el camuflatge.



Excavadora recollint postals, 1983

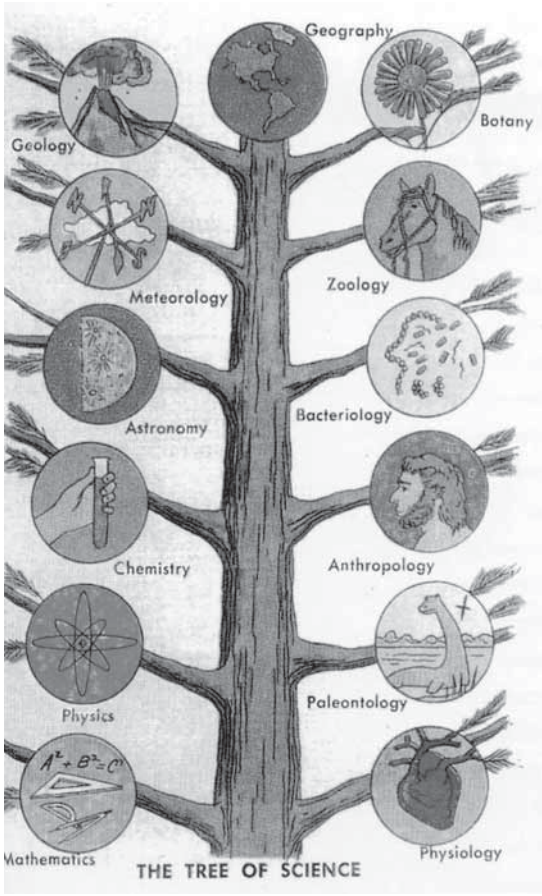
Pintor plenairista (detall), 1996

ARBRE-LLIBRE com a suport del coneixement.

Quants boscos s'han talat per omplir les prestatgeries de llibres plens de pàgines i de pàgines plenes de textos? **L'arbre i els llibres sempre s'han mantingut en aquesta paradoxal relació on la natura d'un és conseqüència dels altres**. Però més enllà d'aquesta relació els llibres contenen històries, poesia, coneixements, paraules... que l'arbre misteriosament també acull en l'experiència del seu lloc.
L'arbre esdevé suport del coneixement, fruit de la seva mútua dependència amb els llibres. Si la matèria prima, el suport dels llibres, procedeix dels arbres, existeix, doncs, un cercle retroactiu a través del qual allò que contenen els llibres retorna a la seva procedència arbòria.

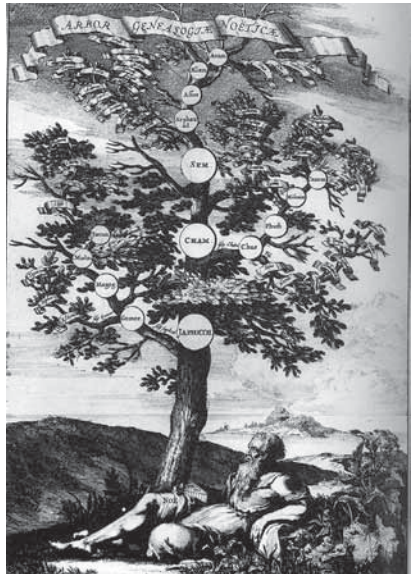
Dins d'aquesta tradició d'arbres que contenen i són transmissors de coneixement o d'informació, podem incloure també els **arbres genealògics,** també anomenats **Dendrògrames**. Aquests són diagrames en forma arbòria, que mostren les relacions de proximitat entre els individus d'allò representat. La seva estructura ramificada possibilita recollir dins la seva unitat una informació que es desplega en un espai de temps dilatat, i que engloba moltes generacions d'una família. Així mateix, aquests diagrames arboris han estat sovint usats en el territori de les ciències, per il·lustrar una àrea de coneixement amb les seves diverses branques aglutinades sota un concepte unificador: L'arbre de la ciència il·lustrat en tantes enciclopèdies de la nostra infantesa troba el seu referent ancestral en l'arbre del coneixement, l'arbre de la vida, del bé i del mal i les seves associacions judeocristianes; o en l'arbre filogenètic, l'arbre de Darwin. Aquest últim, també anomenat arbre de l'evolució, va esdevenir la benvolguda icona dels naturalistes victorians que hi varen trobar la manera d'acomodar la polèmica teoria de l'evolució darwiniana. L'arbre de l'evolució ens mostra quatre estadis dels éssers, sorgint des de formes de vida primitives en la seva base, passant dels invertebrats als vertebrats fins arribar als mamífers i primats, per a culminar l'arbre amb l'home. De fet, aquesta icona no cercava tant demostrar que tots els éssers provenim de la mateixa matèria, com de situar l'espècie humana en un estat de superioritat, utilitzant aquesta irònica imatge del lloc de l'home en el pinacle de la jerarquia evolutiva.

L'artista alemany Anselm Kiefer també fa un ús d'aquestes estructures genealògiques dins les seves impressionants pintures dels anys 70, on es representen paisatges boscosos devastats, amb arbres abatuts per arreu, de copes invisibles i troncs despullats pels instruments de la guerra, un bosc passat pel filtre de la guerra. Dins la densa matèria dels seus quadres i la claustrofòbica textura de la fusta, s'hi representen arbres suïcides, un bosc sanguinari que conté totes les turmentades agonies que caracteritzen el concepte alemany del *Waldsterben* (La mort del Bosc). Kiefer, en la seva reiterada tendència de treballar amb els mites relacionats amb els arbres i els boscos teutònics, farà diverses versions de *Hermann Schlacht* (La matança de Hermann), signe primari de



Arbre de la ciència
Golden Enciclopedia, 1959

Ribot, fotomuntatge
Arbre genealògic de la família Bonaparte



A. Kircher, *Arbre genealògic de Noé*, Amsterdam, 1675

la identitat cultural germana. I sobre aquest paisatge de boscos dantescos situa els noms dels seus herois a la manera d'un arbre familiar, en el qual hi tenen cabuda tots els mites, herois espirituals, representants de l'idealisme corrupte, etc.: Hermann, Rainer Maria Rilke, La reina Luise, Schlegel, Fichte, Heinricht von Kleist, von Schlieffen, Hölderlin, Gottlieb, Klopfstock, etc. En una altra versió de *Hermann Schlacht,* amb la seva visió poètica i èpica alhora, totes les figures que s'hi anomenen (Weber, Stifter, Heidegger) pertanyen a la cultura forestal, a la cultura dels boscos amb qui el propi Kiefer s'identifica redundantment amb el seu propi cognom. L'artista, que s'havia retirat a viure a principis dels 70 a la zona de Odenwald - en aquella època ja no quedava gran cosa del que havia estat identificat en el renaixement com el gran terreny de boscos pan-germànic – va mantenir un intens i paradoxal vincle amb la morbidesa dels arbres i els boscos.

Però més enllà d'aquest trasllat, que es produeix en els arbres genealògics com a sistema informatiu mitjançant la transcripció de l'estructura dels arbres, aquests també esdevindran **suport d'informació escrita.** En la seva escorça, les parelles enamorades hi registren els seus noms fent públic d'aquesta manera el seu sentiment d'amor. Tanmateix, a més d'un acte comunicatiu, aquesta ferida sobre els arbres també suposa una manera de perpetuar el seu sentiment amb la vida de l'arbre.
En aquest sentit Finlay enllaça aquesta temàtica quan diposita les plaques de pedra sobre l'escorça dels arbres, que porten gravades els noms de famoses parelles històriques. Finlay aconsegueix amb aquest fet un efecte semàntic o més ben dit desenvolupa l'aspecte semàntic de la natura: **la semantització de la natura,** tot recordant-nos aquells paisatges enjardinats del temps de Goethe, i ens fa conscients del nostre coneixement de la natura des d'un sentit schillerià, o sigui, l'apreciació d'una *Natura sentimental*[1]. De fet, el texts en l'obra de Finlay són el pretext escultòric i narratiu. A la seva intervenció *Silence* el propi Bosc en el seu profund silenci esdevé un poema. Per Finlay els grans jardins estan conformats de solituds i tristeses i no pas de plantes i arbres, a *Stockwood Park* l'artista ens diu que *si el jardí és un text poètic, aquest també té errades.*

Així mateix, **els arbres dels desigs,** tan arrelats a les religions de les cultures orientals, **són contenidors i suport d'informació escrita.** En els temples japonesos, sintoistes i budistes-zen, hi trobem arbres de les branques dels quals hi pengen tires de papers amb oracles escrits amb magnífics cal·ligrames. Aquest temples atrauen molts fidels que en l'interior del temple adquireixen aquests paperets amb les respostes dels oracles, les prediccions dels quals fan referència a qualsevol esdeveniment de la vida futura, èxit en l'amor, els negocis, la salut, el concert de matrimonis, etc., Aquest textos no són res més que les peticions dels seus creients: desigs exposats al vent. En d'altres casos es porten a terme ofrenes similars mitjançant espectaculars nusos trenats de

1 SCHAWELKA, K. Heilige Eichen und andere Bäume in Kunst und Kultur, vorwiegend der Gegendwart. En *Bonifatius. Eichenkult*. Kunsthalle, Volkskunde Museum, Stadtmuseum, Erfurt, 2004.

paper que en el seu volum conformen una mena de cascada o cortina de paperets. L'obra *Wish Tree* (Arbre del desig) 1996, de Yoko Ono, troba la seva principal referència en aquests cultes practicats en aquests temples. L'artista ha anat desenvolupant aquesta acció amb arbres de diverses ciutats d'arreu del món; l'arbre del desig escollit per la ciutat de Barcelona va ser una olivera (Olea europea). En el cas de la ciutat d'Alacant va escollir un magraner (Punica granatum), arbre que manté unes clares evocacions poètiques i iconogràfiques amb la cultura mediterrània i àrab, tant a l'occident com a l'orient. El magraner és símbol de fecunditat, de posteritat fèrtil i abundant, a Àsia la imatge de la magrana oberta és l'expressió dels desigs. Per les seves intervencions les instruccions de l'artista són clares:

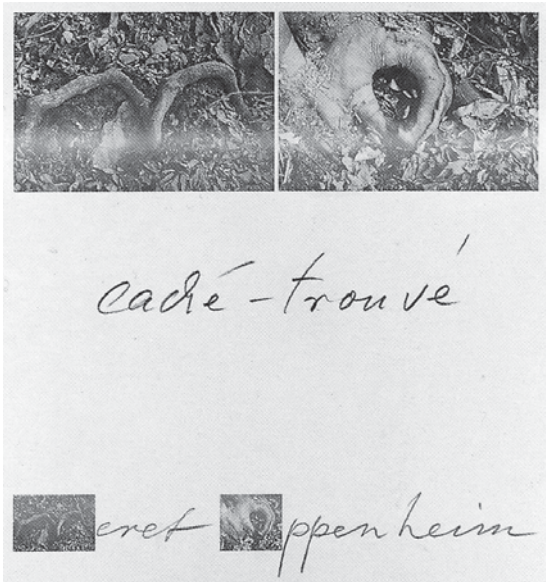
Demana un desig.
Anota'l en un tros de paper.
Doblega'l i nua'l al voltant d'una branca d'un arbre del desig.
Demana als amics que facin el mateix.
Continueu desitjant
Fins que les branques estiguin cobertes de desigs.

Yoko Ono, artista vinculada a alguns dels moviments artístics dels anys 60, el conceptual i el grup *Fluxus*, ha estat sempre una gran exploradora de noves vies expressives avantguardistes i de nous llenguatges experimentals. Les seves instal·lacions tot sovint inclouen aquest aspecte participatiu, on sense la implicació del públic l'obra no acaba de completar-se. D'aquesta acció se'n extrauen dos moments o situacions d'una gran poètica, una és quan els paperets moguts pel vent semblen realment activar tots aquells desigs i pensaments dels seus dipositaris. I l'altra és aquella imatge on l'arbre recobert gairebé en la seva totalitat pels desigs, substitueix les seves fulles verdes per les fulles blanques plenes d'escriptures.

De diferent manera retrobem els textos als arbres de les escultores Liz Bachhuber i Matilde Grau, en ambdós casos folrant el tronc o les branques dels arbres, ja sigui amb texts personals provinents de la correspondència de l'artista (Bachhuber) o bé dels fulls extrets de diferents diaris d'Europa (Grau). En aquestes obres l'arbre adopta una nova pell, una nova escorça que il·lustra, en un cas, els processos canviants de l'Europa de l'euro, i en l'altre, ens deixa entreveure el sentiment d'arrelament envers una actitud vital contemporània erràtica.

Molt més impositora i agressora és la manera com Penone escriu, en aquest cas ja no sobre els arbres, sinó dins dels arbres. L'artista introdueix els textos mitjançant tascons de ferro dins l'estructura de l'arbre, l'escriptura serà assimilada i integrada dins la matèria de l'arbre, esdevenint l'arbre la memòria, el mitjà o mediador entre l'autor i el lector dels boscos. A *Scrive, legge, ricorda* (escriu, llegeix, recorda) l'arbre és suport de l'escriptura, i en aquesta lectura imposada lluitarà per seguir el seu curs natural, fent tots els possibles per esborrar, esquivar qualsevol mutació o rastre extern i per tant no recordar.

Yoko Ono, ***Wish Tree*** (Arbre del desig) 1996



Meret Oppenheim
Caché-trouvé (Amagat-trobat),1971
Edició d'Offset, numerada i signada.

Meret Oppenheim, cerca en les formes arbòries de *Caché-trouvé* trobar una configuració lingüística que la identifica, o més concretament, cerca i troba les seves pròpies inicials, el seu nom, la seva signatura. Aquest ha estat un acte que respon i recull aquelles accions d'automatisme dels surrealistes, o simplement recull aquell hàbit o deformació per antropomorfitzar tot allò que ens envolta, que els humans practiquem de forma instintiva des de la infància, on l'atzar i la casualitat hi juguen un paper important. Tant l'arbre figuratiu de Perejaume com l'Abecedari "*A-Z*" de Fortuyn&O'Brien es troben en aquesta sintonia, encara que en aquest últim les seves claus conceptuals parteixen d'allò indesxifrable.

De l'*A a la Z*, 32 nusos d'arbres representen una lletra de l'abecedari i alhora corresponen al nom d'un noi o una noia. En aquest treball els nusos esdevenen boques arbòries que silenciosament emeten noms propis.
Aquesta obra, ens connecta amb aquella tradició que es troba en moltes de les llegendes populars, on es diu que els arbres esdevenen excel·lents guardians del que escolten, amb la seva peculiar capacitat per absorbir i contenir sorolls i textos. En aquest context adquireixen sentit algunes frases fetes o expressions, com aquesta de la llengua alemanya *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* (El prat té ulls, el bosc té orelles). D'una manera absolutament universal en totes les cultures i cultes als arbres, sembla que hi estigui representada aquesta **aptitud antropomòrfica dels arbres per escoltar, captar veus i sorolls, i de la mateixa manera també per emetre sons, missatges, profecies.** *Assaig de mimologia forestal* de Perejaume enllaça amb aquesta tradició de **les alzines parlants**, transmissores de missatges divins de l'antiga Grècia. En aquest cas l'artista cedeix i atorga als arbres una veu democràtica: *Un arbre s'adreça als humans.* L'artista reprèn en aquest treball la idea política de l'antropòleg Bruno Latour, que concep la natura com una entitat viva que necessita ser escoltada i que té els seus drets*: la ecologia nos obliga a repensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Hemos expresado esta doble reestructuración con la expresión "el parlamento de las cosas ".*[2]

D'una manera molt diferent s'atorga so als arbres a la *Petita Biblioteca Sonora* de Fortuyn&O'Brien. En aquest cas es tracta més d'un so naturalista, extret mitjançant un complex codi transcrit gairebé amb mètodes científics, i directament contingut sota el suport dels llibres. Per tant, en aquest cas són els llibres sonors que ens informen dels matisos sonors de les espècies arbòries. Si aquesta és una biblioteca francament reduïda, ja que només es compon de quatre exemplars, la impressionant *Biblioteca del Bosc* de l'artista espanyol Miguel Ángel Blanco és tot el contrari, ja que supera els 1000 llibres capses. Blanco construeix i conforma la seva Biblioteca amb material procedent únicament del bosc. L'artista fa un lliscament no tan sols metafòric de la biblioteca al bosc, de l'arbre als llibres, sinó que també cerca correspondències etimològiques per tal de donar

2 LATOUR, B: El parlamento de las cosas*, Culturas, La Vanguardia*, Barcelona, 8-Febrer-2006, pàg.2-3.

sentit al seu treball: *Los libros tienen, de hecho, una gran relación con el árbol, incluso terminológicamente, pues liber es también la parte viva de la corteza de este.*

Amb el mateix procediment que les Biblioteques de Blanco i Fortuyn&O'Brien, **les antigues Xilotecas arxivaven i documentaven els arbres. Existeix, doncs, un clar referent en aquest tractament on llibres-arbres trobaven un punt de confluència en les anomenades Xylothèque, Biblioteca de fusta, del segle XVIII.**
Respecte a la *Xiloteca,* llegim en Schama: *"Arraconada entre l'optimisme i el pessimisme trobem aquesta biblioteca del bosc, representada per un parell de volums de fusta o llibres de fusta"*[3]. Aquests volums de la *Xiloteca* són el producte d'un temps durant el qual la investigació científica i la sensibilitat poètica semblava que es podien exposar enginyosament i sense esforç, parlem de l'època de la Il·lustració del segle XVIII o també anomenat Segle de la Il·luminació. A la cultura germànica, a on va néixer la moderna silvicultura o ciència forestal, van aparèixer algunes idees entusiastes per a dur a terme uns volums que il·lustressin de manera més idònia la taxonomia dels arbres, i que superessin els, fins aleshores, volums botànics. Així, el llibre era fabricat a partir de la matèria a la qual es referien, de la mateixa matèria del subjecte. Per exemple, el volum sobre el faig comú europeu, *Fagus sylvatica,* seria fabricat a partir de la fusta de l'arbre i enquadernat amb la seva mateixa escorça. En el seu interior havia de contenir mostres i trossos provinents del tipus d'arbre pròpiament, com ara llavors, fruits, i branquetes; i les seves pàgines havien de ser literalment fulles. Però els llibres de fusta no eren només un pur caprici, un magnífic joc sobre la idea de cultiu, sinó que en rendir homenatge a la matèria vegetal de la qual estava constituïda tota la literatura, la biblioteca de fusta establia una enlluernadora declaració sobre la necessària unió entre cultura i natura, tal i com Schama afirma:
Dos segles i mig més tard , després que la brillant confiança en la Il·lustració fos soterrada en la catàstrofe, després que sublims i pintorescs paisatges foren enterrats per la guerra i fertilitzats amb la sang, un artista alemany crearà un altre tipus de llibres de fusta. Però en les pàgines dels llibres de Anselm Kiefer la història s'escriu amb lletres de foc i l'optimisme de la cultura de la natura del segle XVIII es consumeix en fum. Les pàgines del llibre anomenades pel propi artista "cauterització (cicatritzar amb foc o combustió referent a una ferida) del districte rural de Buchen (fageda)", estan calcinades, sucarrimades per les conflagracions de la guerra total, per l'holocaust, per la consumació de la natura en atrocitat. No podem obviar el foc com element d'anihilació però els mitògrafs i els historiadors de la natura sabem que d'un estrat de cendra pot emergir un rebrot de vida restituïda. Així doncs, si aquest és un llibre de memòries, no representa un lament a la crema de les nostres esperances. Més aviat és un viatge a través d'espais i llocs, amplia la visió i potser ens pot ajudar a conservar la creença en aquest tenaç, estimat i vell planeta..[4]. Aquests llibres de Kiefer representen aquesta

3 SCHAMA S: *Landscape &Memory*, Alfred Knopf, N.York, 1995. pàg. 19
4 *Op.cit.*

idea amb què l'artista concep el seu art en aquells anys, una agressiva reconstrucció de la destrucció històrica, literalment com un incendi. Així doncs, en comptes de fer una magnificació romàntica del paisatge, fa el que ha fet la història: cremar-lo. Cremarà literalment els seus llibres tal com varen fer els seus compatriotes Nacionalsocialistes. A *Cauterització del Districte Rural Buchen* les fulles de la fageda i les fulles dels llibres comparteixen el mateix destí catastròfic incendiari, i per extensió ens torna a parlar de l'agonia dels boscos.

Schama finalitza la introducció del seu llibre fent una reflexió al voltant d'aquelles contribucions genèriques que pot aportar el seu llibre, que es tracta més d'una anàlisi d'autoconeixement que no pas d'una estratègia pel rescat ecològic del nostre planeta. Suggereix que durant segles els hàbits culturals han format respecte a la naturalesa quelcom més que treballar cap a la seva mort, i que això pot ajudar a veure que els nostres mals venen de dintre més que de fora, i que *en el nostre compartit món mental, aquest llibre no haurà malgastat enterament la bona pasta (paper) provinent del bosc.*[5]

Xylothèque, Biblioteca de fusta,Segle XVIII
Franeker, The Netherlands

5 SCHAMA: *Op.cit*..

Poema-bosc

FINLAY Ian Hamilton, ***Grove of Silence,*** 1988.

A la vora d'una senda del bosc es troben tres plaques arbòries, penjades a prou alçada dels troncs de tres arbres. Sobre aquestes plaques de pedra de forma ovalada, es pot llegir la paraula "silenci" en tres llengües diferents: *schweigen, silence i silenzio*. Aquestes paraules, que signifiquen silenci, fonèticament reprodueixen el so de l'onomatopeia referida. En aquest doble joc s'articula aquest treball, que en el seu extens xiulet evoca el silenci, alhora que el destrueix.

En un dels llibres[1] de Finlay trobem una analogia amb el poema dels anys 50 del poeta Eugen Gomringens:

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

tots dos treballs poden existir silenciosos sense necessitat de sonar.

Aquest treball de Finlay s'articula a partir del concepte d'un poema, d'una paraula, tot transportant-lo al **poema-objecte situat en l'entorn natural**.

1 FINLAY, Ian Hamilton: *Works in Europe 1972-1995, Werke in Europa 1972-1995*. Ed. Cantz Verlag, Hamburg, 1995.

Grove of Silence , 1988.
Arbres i pedres.
Forest of Dean (Bosc del Diaca), Bristol, Anglaterra.

Vincennes, 1988
Forest of Dean (Bosc del Diaca), 1988.

Però Finlay no es limita al tronc dels arbres, sinó que fa de nou una extensió cap al territori del bosc, mitjançant la seva idea o concepció de *grove*, boscatge, com ja la trobàvem a *Sacred Grove*. Si en la utilització de plaques, rètols i pedres amb inscripcions, no podem obviar la imatge de làpides, sepultures i tombes, a la manera d'un *Vanitas* o *Memento Mori*. Aquí sembla estendre's al territori silenciós que són els cementiris. Com si es tractés d'una zona on ha cessat la vida que ens convida a una meditació silenciosa, a parar l'orella al silenci del bosc.

Per tant, el record als epígrafs apareix com una constant en la seva obra, aquestes inscripcions esdevenen un desplaçament cap al jardí modern i, tot suggerint les jerarquies de la paraula, denoten el materialisme vigent. D'altra banda, amb aquestes intervencions semàntiques entenem la seva activitat inicial com a poeta, que el va dur a endinsar-se en el món de la creació i de l'art.
Tot sovint, les seves obres s'acompanyen precedides de títols metafòrics que ens ajuden o ens desvetllen els misteris, de vegades indesxifrables, de les seves obres i ens donen la clau per a llegir-les.
Molta de la inspiració de Finlay prové de l'emblemàtica renaixentista, sota la combinació de la imatge impresa de màximes enigmàtiques, freqüentment amb aspecte de metàfores o d'oxímorons. Però també s'hi troben altres fonts de referència d'altres períodes de la història, com ara el manierisme, i en concret, un manifest interès pel neoclassicisme, essencialment el francès del període de la Revolució Francesa.
En el bosc del Diaca també hi trobem una referència al respecte, un indicador de fusta amb la paraula *Vincennes* gravada fa referència al recorregut realitzat a peu, l'any 1749, per Jean-Jacques Rousseau, cap al castell de Vincennes que es trobava a sis milles de París, per a visitar el seu amic empresonat Diderot.
Finlay treballarà, per tant, sota l'aparença del neoclassicisme pròxim als epígrafs antics, i l'aplicarà a aquelles situacions de la contemporaneïtat, fent ús de paradoxes.

Retornant a **Grove of Silence, una meditació silenciosa que emergeix de la pròpia història del bosc del Diaca**. Aquell bosc, que en el passat estava ple d'interferències sonores desencadenades pels treballadors del bosc, o de les mines que es varen explotar durant un període, en l'actualitat roman aturat, silenciós. **Tots els boscos tenen temporades on la seva activitat ha estat silenciada, a banda d'aquella activitat pròpia del bosc**, de les espècies que hi habiten i que emeten sorolls.
El bosc del Diaca (veure cap.8 **Escenaris arboris** on l'hi dedico un espai) en d'altres èpoques havia acollit gran activitat humana arran de les explotacions forestals; a mitjans dels 80, Rupert Martin, junt amb d'altres col·laboradors decideixen posar en marxa el projecte d'un bosc d'escultures. Plantejant el bosc no tan sols com un espai expositiu i com a suport de les obres, sinó que encarrega a artistes que hi intervinguin amb treballs

que provoquin en els visitants una mirada diferent envers l'espai del bosc. Presentat dins d'aquest esdeveniment artístic, en els anys 80, el treball de Finlay mostrava aleshores diverses dificultats: la primera deguda a la seva formalització i a les dimensions desconcertants, ja que no encaixaven amb la idea que el públic tenia d'escultura. La següent dificultat provenia del fet que els visitants veiessin el seu treball com uns mers indicadors o marques de rutes d'excursionistes, ja que utilitza i juga amb aquesta idea, més que amb el concepte clàssic d'escultura. Un treball, d'altra banda, d'una simplicitat que comportava una gran complexitat, un tret comú a alguns treballs d'artístics basats en la conceptualitat. Una obra que obligava a reconsiderar la posició de l'art i la seva funció i que interactuava amb l'espectador tot focalitzant en la quietud de l'arbreda. Aquesta pausa meditativa, provoca probablement una introspecció en tots nosaltres i ens ajuda a ser més curosos en la necessitat de mantenir-nos callats i quiets, metafòricament parlant, respecte a la Natura. Per tant, és interessant pensar com Finlay amb les seves intervencions activa mecanismes per elevar la pròpia consciència.

A *Grove of Silence* els arbres esdevenen una font il·lustrada de paraules, un espai on les paraules troben els seu lloc en un complex i alhora senzill joc de significacions: un magatzem de significats que ens fa pensar en la biblioteca del bosc.

Els arbres i els noms
FINLAY Ian Hamilton

Plaques als arbres, 1984
Pedra, arbres.
Col·labora Nicholas Sloan
Bruglingen Gardens, Basel. Suiza.

Domaine de Kerguehennec, 1986
10 plaques de pedra stone, arbres: avet, erable, faig, pi, roure. *Abies excelsia, Acer platanoide, Fagus sylvatica, Pinus nigra, Quercus robus*.
Collab: Sue Finlay, Nicholas Sloan
Bretanya, França

Domaine de Kerguehennec, 1986
10 plaques de pedra stone, arbres: avet, erable, faig, pi, roure.*Abies excelsia, Acer platanoide, Fagus sylvatica, Pinus nigra, Quercus robus*.
Collab: Sue Finlay, Nicholas Sloan
Bretanya, França

Cinc plaques ovalades, penjades dalt dels arbres, porten gravades els noms de reconegudes parelles d'amants al llarg de la història de la civilització. Al seu costat, d'altres cinc plaques rectangulars identifiquen les espècies particulars dels arbres dels quals pengen.

Angèlica i Medoro és una de les parelles escollides, en aquesta intervenció allò metafísic de les bases de les columnes de Sagred grove queda enrere, i a les plaques dels arbres s'hi troben els noms dels amants. Les taules de pedra representen el seu amor i en enregistrar-lo sobre l'arbre s'immortalitzarà, com també el propi arbre. Per tant, d'una altra forma aquí els arbres també commemoren l'amor immortal d'aquesta sentència de l'amant desesperat que diu que "tot gravant l'amor en els arbres, en créixer aquests, també creixerà el meu amor".

En el *Domaine de Kerguehennec* **els arbres mateixos són commemorats amb plaques amb els seus propis noms en llatí:** *Abies excelsia, Acer platanoide, Fagus sylvatica, Pinus nigra, Quercus robur.* No ens enganyem pensant que estem davant els rétols que descriuen l'espècie arbòria com si es tractés d'un jardí botànic.

Aquestes plaques ens situen els arbres en una altra dimensió fent-nos veure que només els propis arbres es coneixen a si mateixos, i com si gairebé fossin un vestigi del passat se'ns presenten idealitzats dins d'una natura oblidada.

En aquest cas en les taules de Finlay trobem només una paraula que fa referència a un nom propi de personalitats o espècies arbòries, en aquest sentit mostra moltes proximitats amb la intervenció realitzada al bosc del Diacon *Grove of Silence,* anteriorment comentada. Però no solament pel caràcter formal d'aquestes intervencions, sinó també per les seves conseqüències espaials, perceptives i sígnifiques.
El punt de partença d'aquestes intervencions escultòriques de Finlay és sempre **la poesia, el llenguatge i l'escriptura.**
Schawelka en el seu article - sobre roures sagrats i d'altres arbres en l'art i la cultura contemporànies- ens fa una interessant i molt pertinent observació sobre els arbres, adequada segons el concepte de Jardí de Finlay, que es basa en què els arbres no són únicament arbres, sinó allò que ens ofereixen, i no tan sols materialment formal i pels seus drets i característiques botàniques, sinó a través del lloc que conformen o desencadenen. Per tant, s'estableixen diferències per l'ús del lloc, és a dir, per la utilització social que una comunitat l'hi adjudica. Així, doncs, en aquest cas els arbres ofereixen un lloc- escenari on fer visibles aquests usos socials i culturals. Un arbre pot marcar una frontera, els arbres jutgen, pengen, tot sovint són el punt de trobada obert o clandestí de determinats grups, **els arbres també són aquell lloc on les parelles graven els seus noms en l'escorça, fent públic amb aquest el seu sentiment, alhora que immortalitzant a través de la vida de l'arbre el seu sentiment d'amor.** Els arbres són l'emplaçament per a determinats actes rituals o performatius que necessiten un emplaçament, un lloc entre el profà i el sagrat per a les seves utilitzacions simbòliques.
L'acció de dipositar les plaques de pedra sobre l'escorça, adquiria un caire simbòlic tot aconseguint, alhora, un efecte semàntic de la natura, una semantització de la natura.
Les intervencions de Finlay sobre els arbres també acaben, per tant, conformant un lloc, que sovint s'amplia a més d'un arbre - idea de boscatge *Grove*- i s'articula per un ús poètic. Encara que el territori d'actuació preferent de Finlay seran els jardins i els parcs, és a dir, una natura filtrada pel sedàs del paisatge segons la màxima d'un dels seus herois: per Rousseau la naturalesa és el camí per assolir l'ideal de la naturalesa humana.
Els jardins haurien de ser **espais de joc per les paradoxes; Finlay aconsegueix mantenir el jardí com un espai viu ple de paradoxes en si mateix.** En aquest sentit el seu és un plantejament innovador, ja que aconsegueix bastir el que és territori d'oci, tot fent confluir allò verbal i visual, allò filosòfic i botànic, l'espai de la filosofia i l'espai del jardí. Ens planteja el jardí i els seus espais arboris com a conservatoris dels valors i de les idees.

El Jardí, text poètic amb errades.
FINLAY Ian Hamilton, ***Stockwood Park,*** 1991

Stockwood Park, 1991
Luton, Bedfordshire, Anglaterra
Bedoll, Silver Birch, *Betula pendula.*

Aquesta obra és el resultat d'un projecte de condicionament i restauració del Parc que se li va encarregar a l'artista.
El jardí era originari del temps de la Villa palatina, en 1740, que va ser enderrocada no fa gaires anys. Finlay proposa la realització d'unes actuacions que adquireixen un sentit tradicional sense ser-ne; per tant, seran antigues i modernes alhora.

La seva proposta es conforma d'una sèrie d'elements, frases, paraules i objectes que ens traslladen al món de les idees dins del paisatge. Si per Finlay el jardí és un text poètic, és en aquest punt precisament on matisa diferències entre un *art-garden* i un jardí botànic. **Per ell els grans jardins estan formats de solituds i tristeses, i no pas de plantes i arbres**. Les seves intervencions ens activen aspectes de la nostra memòria cultural, les seves inscripcions que sembla que estiguin fora de lloc o no pertànyer als jardins moderns, sacsegen la nostra laïcitat a través del suggestiu poder de la jerarquia de les paraules.

Dins les vistes bucòliques del parc, com si es tractés d'un paisatge pastoral de Claude Lorrain, la presència d'una manada d'ovelles és substituïda per un grup de pedres dipositades al terra. Sobre la pedra més gran trobem la següent inscripció, que fa referència a aquesta presència absent de la vida animal dins del parc:

FLOCK, n., a number of a kind, an amplitude.
The Pythagoreans regarded men as the property of the gods,
as a sort of flock, which may not leave its fold
without the consent of the gods. Zeller

Com un encreuament divertit, ple de sentit irònic, Finlay transforma els xais com en les Metamorfosis d'Ovidi. I encara va més lluny en el mur d'Ovidi que trobem en una mena de Panteó dins del Parc, on en el text *Errata of Ovid* trobem unes errades forçades d'impressió:

for DAPHNE read LAUREL
for PHILOMELA read NIGHTINGALE
for CYANE read FOUNTAIN
for ECHO read echo
for ATYS read PINE
for NARCISSUS read NARCISSUS
for ADONIS read ANEMONE

Si el Jardí és un text poètic aquest té errades.

Leonardo da Vinci
pintura, castell Sforza, Milà.

Entre aquest variat assortiment d'elements que es troben i conformen la intervenció de Finlay a *Stockwood Park,* n'hi ha dos que ens interessen especialment: una base d'arbre i una placa d'arbre. La primera és una base doble de columnes construïda amb totxanes i pedra, amb les mateixes peculiaritats formals que trobàvem a *Sacret Grove.* En aquest cas, el forat de la base per ser omplert amb el fust-tronc d'arbre, acull dos joves bedolls arbres acabats de plantar, al frontal de les bases trobem la descripció vulgar i la descripció botànica del arbres *Silver Birch* i *Betula pendula.* En aquest cas més que una base de columna és un mur de totxanes, una mena de construcció suport de joves arbres, com si es tractés d'un dic al mig del bosc.

Aquest dos joves arbres s'integren dins d'una filera de bedolls a la manera d'una columnata - com si es tractés

Remembrance of Annette, 1987

Stockwood Park, 1991

d'una representació de la creença de Vitruvi, que creia que els primers temples clàssics se sostenien per arbres vius en comptes de columnes - i marquen una barrera metafòrica entre la zona d'allò arquitectònic i d'un boscatge.

En un arbre s'hi troba penjada una placa de pedra amb una frase inscrita *I sing for the muses and my self.* Aquesta frase extreta del famós joc d'*aulos Ismenias* que l'emperador Juli apostata ens convida a un doble joc poètic. Aquest magnífic arbre de branques recargolades que per si mateix esdevé un prodigi de la naturalesa, ens està dient que la seva existència ja fa sentit per ella mateixa.

Aquest lliscament del món de les paraules, i en concret de la poesia, a l'existència dels arbres, una existència amb consciència i sensibilitat, també el trobem a *Remembrance of Annette* realitzat l'any 1987 a la ciutat alemanya de Münster . En aquest cas sobre la placa es llegeix: *Meiner lieder werden leben, wenn ich längst entschwand.* (Els meus cants encara viuran, molt després de la meva desaparició).

Per últim, un capitell corinti semienfonsat sobre la gespa, o surant de les profunditats de la terra, també ens retorna a Vitruvi i als orígens mitològics del capitell corinti en una planta d'acant.

Podem dir, doncs, **que el resultat d'aquest jardí neoclàssic és una realització, auto portant i autoreferent, que reviu l'esperit del lloc.**

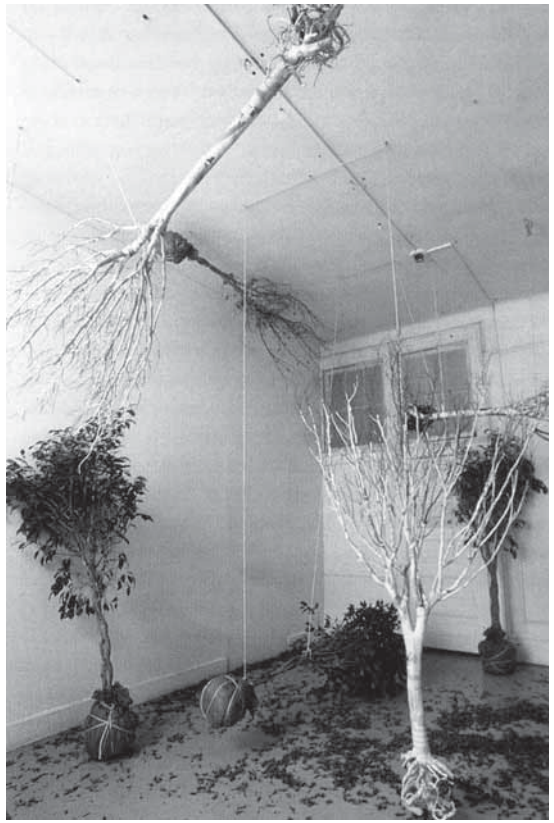
La primera constatació que fem en el cas de Finlay, donat l'ampli ventall de treballs amb jardins i com a paisatgista que ha dut a terme, és que estem davant d'un gran amant dels jardins amb un clar arrelament a la tradició anglesa paisatgista, la qual cosa ens porta instantàniament a recordar la seva versió de *Et in Arcadia Ego* i la seva recurrent referència a l'Arcàdia. L'Arcàdia com a lloc de la imaginació representa l'estat de la llibertat, però un estat sense protecció. La possibilitat de pèrdua en aquest espai obert no ha estat tematitzada. Aquí **el jardí esdevé un espai d'oposició, de resistència en un món cada vegada més buit de continguts. Finlay recorre a una estètica del sublim, utilitzant en la mateixa mesura la bellesa i la lletjor, el terror i la virtut.**

Quan els arbres contenen escrits privats
BACHHUBER Liz

Gelber Ast, Philemon und Baucius (1994)
foto detall
Brides de paret, branques d'heura folrada de paper de cartes.
90x70x50 cm

Per a aquests treballs l'artista va utilitzar branques encorbades i flexuoses d'heura. La superfície de les branques ha estat plenament recoberta per fulles de paper provinents de la correspondència escrita a mà per ella mateixa. Aquestes cartes contenen tant texts cal·ligrafiats a mà com escrits a màquina, els quals esdevenen il·legibles en convertir-se en una segona pell dels arbres.

Les cartes, ara il·legibles, han passat a formar part de les branques que fan que la natura s'expressi a través d'allò indesxifrable i enigmàtic. Disposades per l'espai de la Galeria s'entortolliguen conformant un gargot de grans dimensions, que ens presenta el seu caràcter gràfic, lineal, dibuixat.



Trees, 1988
Terra, arpillera, cordes, cartes escrites, arbres i ficus.
700x350x400 cm
Instal·lació Atelier P.S. 1, N.York

Ja en anteriors intervencions dins del jardí de la Galeria Ilverich, Bachhuber, havia cobert un arbre de fragments de cartes per crear d'aquesta manera un arbre genealògic. A l'Aktionsgallerie de Berna, l'any 1983, també va realitzar una acció al voltant d'aquesta temàtica del símbol genealògic. L'artista aixecava una torre de bastons, tots ells folrats de textos personals, pel quals quedava envoltada i apressada. Finalment, restava la torre piramidal aixecada com una mena de monument privat condensat per la petjada de les relacions, de les històries personals del passat. Per Bachhuber, encara avui en dia les cartes escrites a mà esdevenen un mitjà de comunicació molt important que adquireixen un sentit simbòlic.

La natura en la nostra contemporaneïtat laica ha perdut qualsevol sentit simbòlic sagrat, per tant, no apareix com un llibre diví interpretable per analfabets que desxifren en ella la signatura del seu creador, tampoc esdevé, en aquest cas, aquell concepte universal mitjançant el qual s'estableix una comunicació mística.
Tanmateix, l'art de Bachhuber ens mostra que sí que **és possible comunicar mitjançant la natura, deixar i dipositar traces, rastres i signes** que es mantenen en el pla de l'ambigüitat. **Les branques cobertes de cartes ens deixen entreveure i ens desvetllen les complicades ramificacions del seu passat biogràfic.**
La constant utilització de fusta de bedoll en l'obra de Bachhuber **no respon tant a una utilització simbòlica, com a la peculiar blancor de l'escorça.** L'artista comenta que per ella aquesta peculiaritat és **com si es tractés d'un full en blanc** on registrar la pròpia marca, la pròpia història. No és gratuït, per tant, que ja en aquests treballs les branques de bedoll remarquessin de forma òptima el sentit de l'obra.

Mitjançant aquest procediment de mimetisme del material, l'artista s'apropa a la natura sobre la qual hi posa la seva capa subjectiva, personal. La pròpia natura s'entén com una mena d'escriptura xifrada i les cartes privades com a fruit o conseqüència del nomadisme. Per l'artista els canvis de lloc esdevenen un estímul inspirador, fins i tot ens parla d'una mena de dependència d'aquests canvis en el seu treball, d'altra banda expressa un sentiment d'enyorança per arrelar-se a algun lloc concret, sentiment que es veu minimitzat per una societat que cada vegada més tendeix a la globalització i mobilitat.
Liz va estudiar art a la University of Wisconsin a Estats Units, però a finals dels 70 es trasllada a Alemanya on va acabar els estudis a l'Acadèmia de Belles Arts de Düsseldorf, on s'acostarà cap a un art ecològic i amb determinades motivacions polítiques, articulat a partir d'un llenguatge dels objectes i les coses. Bachhuber se socialitzarà en comunitats independents de tallers, de la mà del moviment feminista. Un dels principis dels seus treballs vàlid fins avui ens diu que cal *"no instruir, sinó sensibilizar, con medios narrativos, sobre las ideas a las que nos hemos hecho demasiado rápido"*.

La pell dels arbres
GRAU Matilde

Wachsen, (Creixement) 1999
Paper de Diari, farina, aigua, soca viva d'arbre. *Picea*
Jornades culturals a Selm, Bosc de Cappenberg, Alemanya.
Organitza Col·lectiu d'artistes TOR (Thomas Ohm)

A l'estiu de 1999 l'artista catalana Matilde Grau, juntament amb d'altres vuit artistes d'Espanya, Itàlia, Bolívia, Turquia i Alemanya, va ser convidada a participar en les jornades culturals de Selm, dedicades en aquesta ocasió a la naixent idea o concepte d'Europa. Sota la denominació d'*EuroLandart* es demanava als artistes que treballessin dins del bosc proper a Selm i que només fessin ús de materials naturals.

Intersticis, 2001
Fusta 200x200x200 cm
Val di Sella, Trento, Italia.

Northen Sun, 2002
Fusta i llautò
300x150x150 cm
Kakslauttanen, Lapònia

L'artista Grau resol les tres condicions des de l'austeritat i la immediatesa dels materials usats i l'arbre triat. La seva intervenció consisteix en folrar amb papers de diaris de tota Europa la part inferior de la soca d'un majestuós arbre. L'elecció d'aquest arbre no va ser pas fortuïta. Grau explica que en endinsar-se en el bosc dens i ombrívol una clariana va cridar la seva atenció. Es tractava d'un focus, un punt de llum que cridava especialment l'atenció i que estava situat en un punt més alt, un monticle, sobre el qual s'alçava un arbre senyorial d'un tronc francament imponent, majestuós. En aquest cas, l'espai, la natura i la seva màgia varen captivar la creadora estimulant el desencadenament del projecte.
L'artista mitjançant la utilització de diaris d'arreu de Europa recobreix la part inferior del tronc de l'arbre. Els fragments de diari varen ser adherits meticulosament amb una pasta realitzada amb farina. Grau explica la seva preocupació en dur a terme una intervenció poc contaminant. I fins i tot la utilització de materials biodegradables i comestibles varen desencadenar la intervenció de les formigues. El folre es realitza amb un modelat que s'ajusta fidelment a les formes del tronc i tan sols afecta al tram de l'arbre inferior i a la part arrelada. D'aquesta manera, els fragments d'arrels emblanquinats que sobresurten de la terra contrasten amb la negror del sòl del bosc.
Mitjançant aquest imponent faldó arbori, suport de textos, d'informació, l'artista ens presenta la natura com a transmissora de la nostra pròpia història. Per tant, la imatge resultant reforça el sentit que Grau volia conferir a l'obra per parlar d'aquella Europa que els polítics ens volen fer creure: ***"Europa està creixent sobre una base sòlida".*** **Potser l'esmentada intervenció atzarosa de les formigues i la incidència dels factors climatològics que van esborrar la intervenció de Grau també caldria interpretar-les en termes metafòrics.** ***Wachsen*** **-creixement- actuava amb aquest canvi de pell de la natura, i en particular de l'escorça d'un arbre, per parlar metafòricament d'aquest estat canviant de l'Europa de l'Euro.**

En els posteriors anys, Matilde Grau seguirà fent ús d'aquest recurs artístic per desencadenar lectures poètiques, un canvi de pell dels arbres. Les següents intervencions realitzades amb arbres esdevenen un mitjà per endinsar-se i conèixer de prop un territori exòtic, i ja no tant per parlar d'aspectes concrets de la nostra història europea, ja que l'artista ha visitat nombrosos paratges en aquests darrers anys atreta per la possibilitat que li oferia el fet de treballar en els indrets més insospitats i diversificats del planeta.
Així, doncs, de la clariana de les profunditats del bosc germànic a *Wachsen* ens condueix a *Intersticis* dins l'espectacular fageda del bosc di Sella a Itàlia, on la sinuosa linealitat dels arbres és interpretada des de la geometria i l'abstracció. De la frondositat de la fageda saltem als terrenys cultivats de fruiters del Lago di Garda, a Itàlia, on Grau folra la branca d'un fruiter amb xapa de llautó. **Aquest fragment d'arbre cuirassat ens recorda que la natura també requereix protecció davant les agressions externes. Però alhora, el material**

brillant i aparentment valuós li confereix un valor incommensurable, al mateix temps que emfatitza una marca en el territori. L'estada a Corea del sud, l'experiència més dilatada als estats Units i l'afectació davant l'exuberant natura de l'exòtica Lapònia, la conduiran a realitzar uns treballs en aquest darrer país articulats en termes d'espectacularitat. A Kakslautten, Lapònia, l'artista farà dues estades els mesos d'estiu, quan la natura es mostra en la seva plenitud i el clima esdevé amable per treballar amb els arbres a la intempèrie.

El resultat de la primera estada és la intervenció *Northen Sun*, on nou blocs de fusta presentats a la manera de columnes conformen un espai cúbic. Aquests pilars de fusta han estat col·locats deixant la part plana serrada cap a l'exterior, mentre la part interior manté la forma corbada del tronc adoptant una escorça daurada. L'espai cúbic de 1'50x1'50 per 3 metres d'alçada ens deixa entreveure que en el seu interior conté un tronc escorçat d'or, sense donar la possibilitar de transitar pel seu interior. Els troncs-taulons que ja havien estat manufacturats retornen al seu estat d'arbre en adoptar una nova pell, una escorça metàl·lica de llautó. Aquesta escorça, realitzada amb xapa de llautó recuit, havia estat manipulada prèviament per l'artista sobre la imponent escorça dels arbres vius de la zona. L'artista, mitjançant la tècnica del frottage a *grosso modo* traspassa la textura de l'escorça de diversos arbres vius a la planxa de llautó, per finalment folrar o enganxar parcialment amb la xapa de llautó, a manera d'escorça, als pilars. Únicament el tronc interior serà folrat en la seva totalitat. D'aquesta manera allò manipulat mecànicament retorna al seu estat original, i en la seva cúbica disposició els troncs esdevenen pilars que conformen un espai compacte, però alhora obert, i en cap cas transitable.

Tània Costa en el text que li dedica al catàleg de l'exposició *Lonely golden walk* ens diu al respecte:

En el seu primer viatge a Lapònia l'artista s'apercep del contrast entre la referència daurada de les explotacions d'or de la regió i els enormes arbres morts que es conserven dempeus en els seus boscos. El concepte de viatge o de passeig se sumarà a la idea primera de manera natural, ja que gairebé sense adonar-se'n el mateix esdevenir de la creació anirà portant l'artista d'una configuració a una altra, d'aquesta localització a la de mes enllà, fins a retrobar-se amb el punt de partida, amb l'origen de la memòria. La imatge de la combinació dels troncs pelats amb el daurat es concretarà immediatament, el mateix any, a la setmana següent, amb la intervenció Golden protection realitzada al Lago di Garda, a Rocca di Manerba, Italia. En aquesta ocasió la Matilde embolcalla amb llautó una branca d'un arbre caigut. En la llunyania, la proposta es percep com una línia de llum o una brillantor oscil·lant, com un senyal que indica quelcom de

Golden Dream, 2003
16,5x1,10 metres
Kakslauttanen, Lapònia, Finlàndia.

Golden Dream, 2003
Kakslauttanen, Lapònia, Finlàndia.

Sharing II, 2003
bronze
122 x 210 cm. (64 peces)

desconegut al bell mig d'un extens paisatge natural.
A continuació, el mateix 2002. l'escultora participa en la mostra d'art contemporani New Art de Barcelona, amb Golden Illusion col·laborant amb l'espai d'intervenció cultural Maus Hábitos d'Oporto, i continua reflexionant sobre la mateixa temàtica: la branca morta, l'embolcall de llautó, la memòria d'una pell daurada, el record d'una interioritat perduda o a voltes cercada, etc. Per a la comanda que va fer-li la Universitat de Barcelona, en canvi, aquestes inquietuds van plantejar-se de manera ben diferent. En Sharing1 i Sharing 2 es reinterpreta l'estructura arborescent d'una branca a través de la seva reproducció en bronze. En aquest cas l'acabat es presenta seccionat i, en efecte, en el regne vegetal el fragment imita la forma del tot, es a dir, la branca copia la constitució de l'arbre[1].

L'estiu del 2003 Matilde Grau retorna a Lapònia, en aquest cas amb l'experiència acumulada d'un munt de canvis de pell practicades sobre diverses branques; es proposa el repte d'aconseguir aquest mateix efecte sobre un arbre mort però encara arrelat. Fascinada per la idea que aquests arbres morts dels boscos de Lapònia es mantenen dempeus des de fa més de cent anys, intervindrà sobre un d'aquest espectaculars exemplars esdevingut esquelet. Golden Dream es conforma de la solemnitat i espectacularitat d'aquest arbre de quinze metres d'alçada. En aquest cas, **el canvi de pell ha estat aplicat paradoxalment amb l'extracció de la seva escorça, l'artista pacientment enfilada dalt d'una grua desescorça i neteja la superfície de l'arbre fragment a fragment. Gairebé podem pensar que estem davant d'un treball portat a terme des de la minuciositat del biòleg o del restaurador.** La minimitzada gesta de l'artista es tradueix en una impressionant intervenció on l'arbre esdevé espectre del seu ésser. La seva és una experiència dels llocs i de la natura a través de la llum i com aquesta incideix sobre la pell de les coses.

Grau explorarà en d'altres treballs escultòrics aquell concepte de dendograma o arbre genealògic, introduït a l'inici del capítol. En la sèrie d'obres *Sharing,* com el seu títol indica, es tracta de dividir per compartir, en aquest cas se serveix de l'estructura ramificada d'una branca seccionada en tants fragments com l'artista vol fer constar, cada fragment representa un membre d'una comunitat, en aquest cas es tracta del Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, del qual la pròpia artista forma part.

1 COSTA,Tània: Memories i refugis. *Lonely golden walk, Matilde Grau,* Galeria Esther Monturiol, Barcelona, 2003.

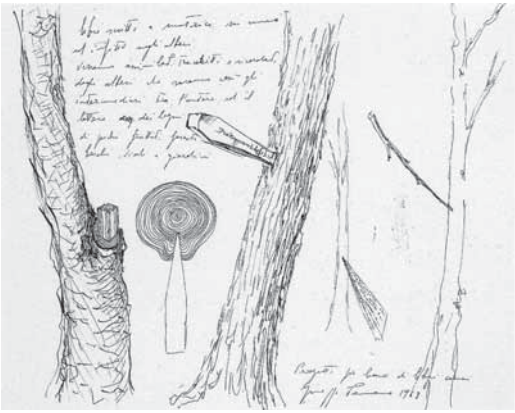
Escriu-llegeix-recorda
PENONE Guiseppe

Scrive, legge, ricorda,1969
Escunys de ferro, arbre.

A *Scrive, legge, ricorda* l'artista introdueix dins del tronc d'un arbre amb els violents cops del mall, diverses falques de ferro colat. Aquests tascons contenen gravats sobre la seva superfície lletres, números, paraules, l'abecedari. Així, els tascons com a matrius portadors d'informació són clavats a través de l'escorça dins del tronc de l'arbre, que esdevé un llibre escrit. L'arbre és abordat per l'artista com una matèria que s'adapta, on queden inscrites i registrades les lletres de l'alfabet; amb el seu creixement, l'arbre és capaç de fer una lectura tàctil de les formes. Per tant, amb el temps, l'escriptura passa a formar part de l'estructura de l'arbre, és assimilada i integrada dins la matèria de l'arbre. **L'arbre, d'aquesta manera, passarà a contenir la informació, esdevenint la memòria, mitjà o mediador entre l'autor i el lector dels boscos. L'artista proposa una hipotètica lectura de l'arbre en desxifrar aquest registre confidencial**:

Los libros estampados sobre troquel de hierro y clavados
en la corteza, son asimilados, transcritos y recordados por los árboles,
intermediarios entre el autor y el lector de la madera de las florestas, de las
avenidas, de los bosques, de los jardines, de los parques, de los vergeles…(1969)[1]

1 PENONE, G : *Respirare l'ombra,* CGAC, 1999.



Projecte per a un bosc de llibres-encunys, 1968

Posteriorment Penone va projectar la realització d'un altra obra que no es va arribar a publicar mai ens diu l'artista, però que va pensar en motiu d'una primera exposició sobre l'art conceptual a Leverkusen:
"Konzeption/Conception". El principi de l'exposició es basava en la realització, per part dels artistes, de les pagines del catàleg... L'exposició era el catàleg. Sobre una planxa de ferro vaig inscriure 2I libri scritti a matrice su cunei di ferro" (Llibres escrits amb matrius sobre encunys de ferro) i vaig fer un frottage d'aquesta inscripció.
1 Igual que en tipografia, les lletres estan invertides, i les volia imprimir a l'interior dels arbres tal com es faria en un llibre. A mes, hi ha una part de l'arbre, el líber, que en italià es diu libro, o sigui, igual que llibre en italià...
Es la idea del contacte, i per tant la idea d'escultura: les coses les toquem i les entenem pel tacte. Després vaig fer un tiratge múltiple amb un encuny que duia el meu nom en una cara i el número del tiratge a l'altra. També vaig fer alguns encunys amb la inscripció "Prova d'artista"[2].

El temps i els canvis com a processos vinculats a la natura constitueixen els conceptes artístics de les obres realitzades en els anys seixanta i setanta, i que engloben les accions amb la denominació general *Alps marítims*.
Penone, com a contemporani dels artistes Povera, hi comparteix alguns paràmetres i arquetips existencials i artístics. Els treballs d'aquests anys estan basats principalment amb accions i actuacions poètiques que reflecteixen conceptualment la dependència, tant material com temporal, entre natura i civilització. Els artistes del Povera amb una mirada pseudo científica, veuran en la terra i la natura un mirall de la vida humana. Les seves referències a la història i els mites es concentren en la matèria que els homes manipulen i en la lluita amb la vida. No cerquen una plenitud amb la Natura, no es tracta d'una actitud o posicionament polítco-ecològic a la recerca d'una relació amb una natura original, sinó que Penone s'imagina i cerca una resposta de la natura en el ara i l'aquí, i en tot cas com aquesta *Natura* ens condueix a una nova relació, un diàleg actiu.

La natura és, doncs, conceptualitzada no tan com aquell territori desconegut, aliè, inaudit, sinó també com allò utilitzable. Per l'artista la natura i l'home no són dues coses que hagin d'estar confrontades, l'una forma part de l'altra, així com les seves activitats. Però, per Penone el seu tractament artístic no és fruit d'una actitud romàntica ni contemplativa, com si es tractés d'un alliberament espiritual, ans als contrari, **la natura és utilitzada com un territori d'experimentació on irrompre sense limitacions:**
Ver, sentir, tocar, arañar, tallar el árbol, *medir sus tiempos de crecimiento, tocar y alejarse, poner y quitar del árbol que conserva las huellas e identifica la estirpe familiar, es ejercicio de escultura. El árbol como centro del espacio, da un sentido a la idea del construir circular y se identifica totalmente con una idea de centro.(1980)*[3].

2 *Guiseppe Penone.* Centre Pompidou, Paris 2004
3 PENONE, G : *Respirare l'ombra,* CGAC, 1999.

L'arbre de les vocals, 2000
Bronze i teix, freixe, roure, om, àlber Faxinus excelsior, Taxus, Quercus, Ulmus, Populus alba.
450x3000x12000 cm
Jardí de les Tulleries, Paris.

Per tant, mitjançant aquesta voluntat, **en créixer l'arbre conservarà el gest de l'artista en la seva memòria, o fins i tot l'edat de l'artista, fet que ens remet a aquesta idea dels arbres transmissors d'informació. Aquesta funció de l'espècie arbòria mitjancera de coneixement -missió testamentària, on l'arbre és vist com a document, testament hològraf, transmissor de texts-** sense ser necessàriament biogràfica, també la trobem a l'impressionant arbre abatut del Jardí de les Tulleries *L'arbre de les vocals,* 2000 i a la continguda escultura arbre llibre. En el primer cas, un arbre abatut de 12 metres de llargària, amb les arrels i les branques despullades, que han estat realitzats en bronze, donada la qualitat mimètica i vegetal que aporta aquest material. De fet, la utilització d'aquest material respon a una necessitat de portar a terme obres en la natura, que fossin instal·lacions permanents i que continuessin presents entre la natura, però que no es tractés ni d'una escultura ni d'un treball de jardineria. Això només es podia resoldre amb la utilització del bronze, material que li permetia fossilitzar el que és vegetal. En el cas de l*'Arbre de les vocals,* també introduirà un altre element inusual per aquesta tipologia de jardins afrancesats, marcats per l'ordre geomètric: la incorporació d'un arbre abatut. Aquesta pertorbació, amb la seva marcada horitzontalitat també és trencada en els extrems de les seves cinc branques. Just en aquest punts hi creixen cinc espècies d'arbres diferents - teix, freixe, roure, om i àlber- que l'artista associa a les vocals, en concret l'alfabet dels druides. Tanmateix, es tracta més d'un simple suggeriment tal com ens diu el propi artista, ja que *tots són arbres i tenen una forta connotació simbòlica, ja que representen divinitats importants.*

Aquestes obres més monumentals realitzades en bronze, ens remeten a aquella il·lusió del mimetisme, però més enllà de l'inquietant engany dels nostres sentits en no apreciar des de la llunyania que es tractava d'un doble, aquí també ens introdueix aquella qüestió fonamental de l'estatus del doble en l'art. Així doncs, *el mimetisme amb la natura que introdueix el bronze desestabilitza la lectura de la realitat* ens diu Penone, entre

Arbre-llibre, 1995, vidre i roba

La palabra encerrada en un libro. Un libro completo que encierra
una sola palabra. El espacio interno, la cosa encerrada por una forma,
la idea encerrada en el cráneo, la crisálida encerrada en el capullo,
el agua encerrada en el agua, las corrientes del mar
envueltas por el mar. Las ideas son cristales, se solidifican,
se cristalizan en las palabras, son cristales atravesados por la luz
de sus significados, tantas luces diversas, tantas imágenes diversas de una sola palabra(1995).

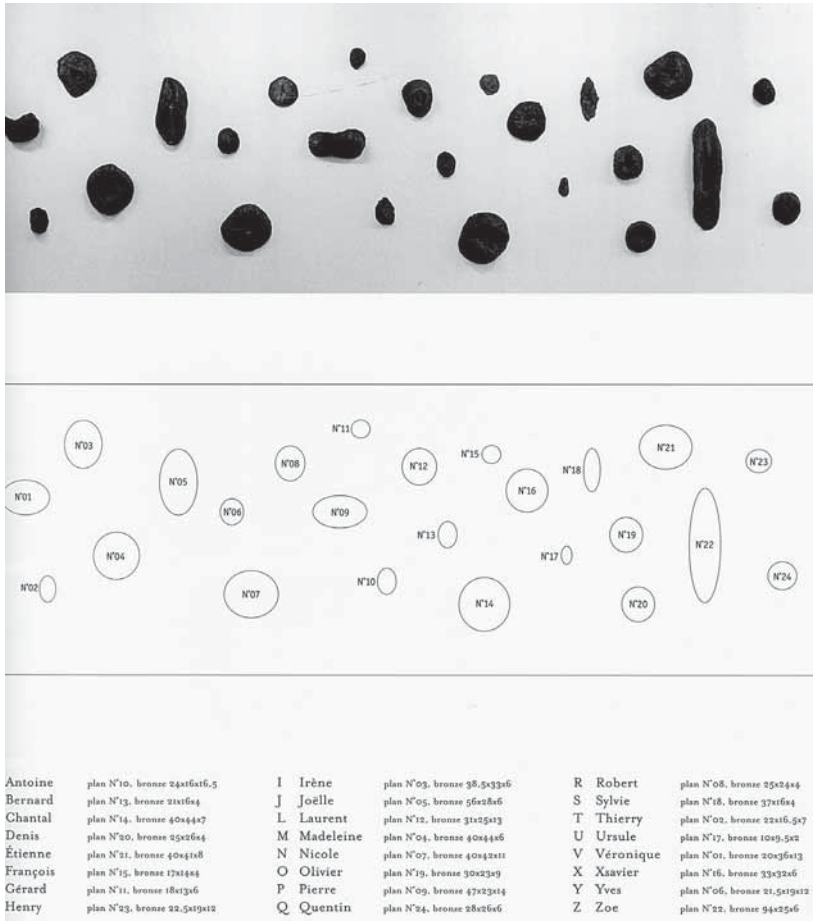
simulació i realisme posa en connexió altres aspectes metafòrics al voltant dels arbres, i en concret dels arbres del coneixement.

Després de dur a terme els emmotllaments d'arbres en bronze, començarà a utilitzar el cristall. Aquest material que també li permet el mateix efecte il·lusionista i mimètic del bronze, conté, a més, un caràcter de desmaterialització que reprèn en les obres dels anys 90. A *Arbre-llibre* un fragment de tronc realitzat en vidre està tallat pel mig i en el seu interior conté un tros de llençol blanc, que alhora conté paraules bordades sobre la seva superfície doblegada, apressada, comprimida en l'interior del tronc.
En aquest obra, de contingut més poètic i escultòric, Penone reprèn i reinterpreta la seva acció *Scrive, legge, ricorda.* Amb la utilització del cristall que absorbeix, conté i difracta la llum a través de les formes arbòries que adopta, ja siguin troncs o branques, l'artista aconsegueix una espiritualització de l'element natural. Aquests arbres de cristall els utilitzarà en diverses configuracions que arribaran a adquirir dimensions poc corrents per la propietat fràgil i valuosa del material. Però, potser el més peculiar és aquell aspecte espaial que Penone aconsegueix en retornar aquest fragments arboris de cristall a l'espai natural. A *Aguantallibres,* 1994, diversos troncs de vidre, que com en treball anteriorment descrit, han estat dipositats directament sobre el terreny d'un prat, però en comptes de llençols contenen en el seu interior joves arbres (roures), que estan perden les seves fulles seques. Estem davant d'una paradoxa?, una broma, en què aquests mustis arbres han esdevingut el suport dels nostres apreciats llibres? En tot cas, sembla que aquella actitud no gaire respectuosa amb els arbres, vint anys enrere - l'artista cercava una resposta de la natura, imposant les seves accions en els processos de creixement dels arbres- ara sembla que viri cap a un treball més contingut i metafòric.

Per tant, reprenent *Scrive, legge, ricorda* tant l'acció com els documents fotogràfics desencadenants d'aquesta acció tenen el caràcter d'obra d'art. El treball artístic es realitza primerament mitjançant els tascons en el tronc creixent. Només en la seva indissoluble, inseparable relació amb l'arbre, l'escultura esdevindrà per si mateixa portadora de la seva pròpia idea. En introduir el tascó **Prova d'artista està provocant un lliscament de l'arbre cap al seu estatus d'obra artística única.** L'alfabet i les xifres dels altres tascons, representen al mateix temps allò bàsic i mínim per generar una rica metàfora en la reacció de l'arbre davant d'un element imposat. Element, que sense cap dubte per la natura de l'arbre és una alteració. Conseqüentment, la temporalitat i allò canviant constitueixen els conceptes artístics per a descriure les propietats espiritual de la natura, i mitjançant la durabilitat dels arbres l'artista s'endinsa en una mena d'examen de consciència.

Abecedari arbori

FORTUYN & O'BRIEN, ***A-Z***, 1997.



A-Z, 1997
32 nusos d'arbres de bronze
Mides variables

Sobre una paret, s'hi troba tot un mostrari-abecedari de nusos d'arbres. Cada nus d'arbre ha estat realitzat amb un buidament de bronze i correspon a la posició de la boca en produir el so d'una lletra que, alhora, correspon a un nom de noi o noia.

Sobre la superfície blanca de la Galeria, s'hi dibuixa un motejat diversificat i peculiar. **Boques arbòries que mostren diferents posicions sonores**. Com a espectadora, he intentat cercar correspondències entre la posició

de la boca en emetre les lletres corresponents i les obertures dels diversos nusos representats.

De fet, en aquest cas també **ens proposen escoltar la veu dels arbres i ho fan a través del traspàs a les lletres de l'abecedari,** però a més, les relaciona amb noms, tant de nois com de noies, i ens recorda que és ens els arbres on les joves parelles enregistren i graven els seus noms tot provocant una ferida en la pell de l'arbre. Com si l'arbre fos un territori misteriós que guarda i conté secrets de la humanitat i, que a través d'aquestes boques que emeten o xuclen ens permet escoltar a través de la profunditat de la negror dels seus forats.

A-Z, 1997, detall.

Les alzines parlen

PEREJAUME, ***Assaig de mimologia forestal,*** 2005

Assaig de mimologia forestal, 2005
Vídeo instal·lació

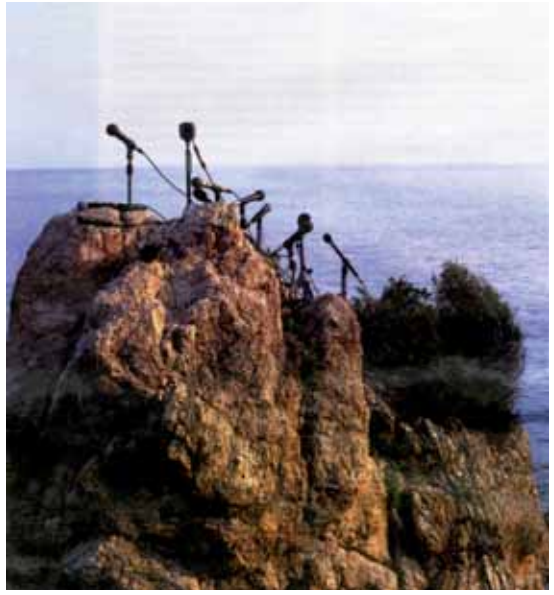
El vídeo *Assaig de mimologia forestal 1* (2005) és una obra complexa i fascinant. La imatge fixa del vídeo ens mostra un fragment de bosc d'alzines sureres del Montnegre, dins del qual s'han col·locat uns micròfons a diferents alçades adreçats cap als arbres, que esdevenen els artífexs de l'enregistrament i transmissió d'aquest *Assaig.* Sobre la imatge fixa del bosc van apareixent frases al llarg dels vint minuts de durada , la primera, que sembla emesa per una de les alzines ens transmet el següent missatge: ***"Un arbre s'adreça als humans".***

Es tracta, doncs, d'un bosc instrumentat perquè els arbres tinguin la paraula, un bosc preparat - tal com ens diu el propi artista - a la manera del *Piano preparat de John Cage.* **Fruit de l'indissoluble maridatge entre el vent i el bosc, es desprénen aquelles veus del bosc**. El so de les fulles dels arbres propulsat pel vent és transcrit a través de l'*Assaig*. Per tant, **l'Assaig és la veu del bosc**: *"**Si los árboles, las rocas y el cielo ya no tienen o no nos parece que tengan una voz divina, sería bueno que, al menos, les otorgáramos una voz***

democrática: alguna forma participada, parlamentaria y política de voz. Con tal de poder cederles a ellos la palabra y recibir su rumor" *ens diu Perejaume.*

En *Assaig de mimologia forestal,* per parlar-nos del present, Perejaume es remunta a la saviesa de l'antiga Grècia, als orígens del coneixement occidental. Aquest treball connecta amb aquesta antiga tradició de les alzines parlants que trobem a l'antiga Grècia - l'alzina sagrada del santuari dedicat a Zeus, a Dodona, que amb el murmuri de les seves fulles produït pel vent transmetia els missatges dels Déus al seus sacerdots – Així ho explica Perejaume: *La tradición de las encinas parlantes se remonta al antiguo santuario que Zeus tenía en Dodona (en la región del Epiro, cerca de la actual loanina), donde una encina sagrada, con el murmullo de las hojas producido por el viento, daba a entender los mensajes del dios a sus sacerdotes. El hecho lo recoge Hornero, cuando el dios "desde el árbol divino de elevado follaje" aconseja a Ulises que regrese a Itaca. También Esquilo se hace eco en el 'Prometeo encadenado' de esta encina que habla "claramente y) sin enigma alguno". Siglos más tarde, Virgilio, en las 'Geórgicas', aún se maravilla ante "la encina gigante de los bosques, con su follaje amado por Júpiter'. Por lo que parece, desde entonces, las encinas se han tragado el silencio de los dioses. Ahora bien, si los árboles, las rocas y el cielo no tienen o no nos parece hoy que tengan una voz divina, bueno será que les otorguemos, como mínimo, una voz democrática: alguna forma participada, parlamentaria y política de voz. Para poder cederles la palabra y recibir el rumor. Ya lo dice Miquel Bauçà a "No parlàvem i era el cel".*

Les paraules de Perejaume concorden amb aquella apreciació de Mirceae Eliade en el seu assaig sobre *Religiones y lo sagrado,* on ens diu que mai els arbres són oferts *per ser*, sinó que aquest valor sagrat l'adquireixen en tant que suport o espai habitable per les forces espirituals, o com a lloc que congrega fets místics, aparicions, etc. Els arbres s'alcen com a enllaç cap els déus, cap a allò diví, però no són en si mateixos divins. Sovint trobem llegendes sobre arbres que absorbeixen tons i sorolls, i per tant esdevenen contenidors d'allò que han escoltat i absorbit, convertint-se en transmissors de secrets. Aquesta capacitat antropomòrfica per captar o emetre veus i sorolls està present en totes les cultures i tradicions universals. Ja en l'edat mitjana trobem l'expressió *aures sunt memoris, oculi campestribus ors* il·lustrada per Brueghel. De fet, l'alzina que escoltava Zeus era una de determinada que posseïa el do de profetitzar. En tots aquests mites i tradicions sembla que s'evidencia el fet que aquests rituals estaven clarament vinculats a un lloc concret, arbre o bosc, fàcilment identificable, el qual era capaç d'activar la consciència humana.

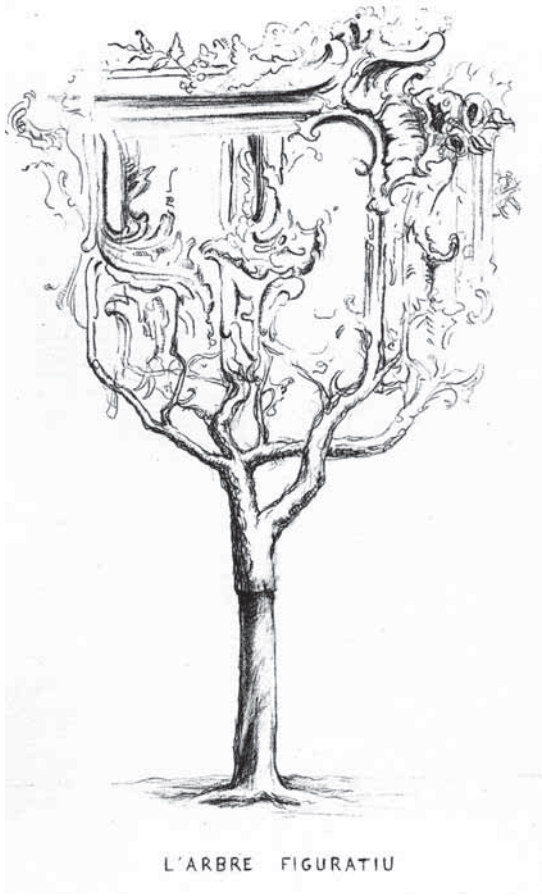


Assaig de mimologia forestal, 2005
Vídeo instal·lació

Però en la nostra contemporaneïtat el bosc no és cap enigma, sinó més aviat una realitat física concreta que fins i tot a causa de la febre urbanística, arribem a depreciar sense cap mena de contemplació, ni de mala cons-

ciència. **Perejaume a través de la veu poètica difosa en els boscos ens adverteix i posa en evidència la nostra relació amb l'entorn natural:** *La ruta invita al espectador de lo universal a lo local, de lo general a lo particular, de lo exterior a lo interior.*
Guerrero comenta: *La devastación es imparable. El desierto avanza, lentamente, en todas direcciones. No sólo crece el desierto geográfico, también se amplia el desierto moral. Ante la evidencia de un crecimiento insostenible planetario y de una fuerza de destrucción masiva incontrolable, no es extraño que el arte más comprometido con el presente tome partido por la preservación del medio ambiente, de la naturaleza humana, del lenguaje*[1].

Perejaume reprèn amb aquesta instal·lació la temàtica dels arbres com a contenidors de coneixement i fins i tot un coneixement transcrit amb aquell llenguatge abstracte entenedor del nostre àmbit humà: les paraules, ja siguin escrites o parlades.
De fet, un dels temes d'interès de l'artista en obres anteriors, és el que el propi artista ha denominat ***oïsmes*** que mostra estretes vinculacions amb el treball present. *Oïsmes* és el concepte que serveix per definir aquells exercicis de veu d'un pintor. ***L'oïsme concentra la percepció del paisatge a través del sentit de l'oïda.*** Aquesta atenció sobre el nivell fonètic ha estat una constant en diversos escrits de l'artista, la trobem en *El puig* dins de *la La pintura i la boca,* en *El paisatge es rodó* i en el llibre que porta per títol *OÏsme,* que comença amb una poètica basada en una escriptura latent i lligada al territori, *La bardissa: En mes d'una ocasió, mentre caminava per algun indret, he arribat a veure, en una bardissa que hi creixia, una meravellosa rúbrica. Aquell conjunt de traços, flotants i enrinxolats, era potser la manera que tenia, el natural, de signar tot allò on s'exposava amb noms diversos, a cada marge, d'una grafia afeixinada i cabdellosa. No en va, estassar un bosc o una clariana consisteix, abans que res, a llevar-hi romegueres, arítjols, argos, i deixar els arbres i el terra nets d'aquell grafisme amb què tot terreny s'expressa, es protegeix i s'aombra. Sempre he cregut que, més que no pas una rúbrica personal i constant, calia aconseguir, en la nostra manera d'escriure, els traços forans, distrets i arborescents amb què el natural sembla ordit.* ***Aquests esbarzers rubricistes són, en efecte, uns bells models d'escriptura.*** *Sembla, a vegades, com si el real mateix operés com un d'ells i es succeís amb la mateixa prosa retorcista d'aquells matolls, cercant, en un capgirament perpetu, l'aplom i la justesa d'una redacció definitiva. Cal admetre que qualsevol noció d'enllaç sol obeir, en el nostre pensament, a un grafisme ingovernable i capriciós...*[2]



L'arbre figuratiu, dibuix

1 GUERRERO, M: El desierto avanza, *La Vanguardia, Culturas*, Barcelona,31-8-2005, pàg.15..
2 *Perejaume. Deixar de fer una exposició.* Actar, Barcelona 1999

A partir de l'oïsme el paisatge és reformulat com un "camp transmissor". Tot i basar-se en el so, aquesta sèrie de textos visualitzen les connexions que omplen l'espai aparentment buit. Així, malgrat la retòrica arcaïtzant, els textos adrecen una problemàtica ben contemporània que al·ludeix la invasió de l'espai per les tecnologies de la comunicació.

Tant les aptituds poètiques del artista com la seva vocació per l'escriptura el porten a utilitzar tot sovint l'escriptura, una escriptura altament poètica, de vegades fins i tot narrativa com en el cas de *El suro sorollós.* Però en l'art de Perejaume es retroben formes i gèneres tan diferents i distants com el vídeo fins la poesia, però es resumeix en termes de paisatge.

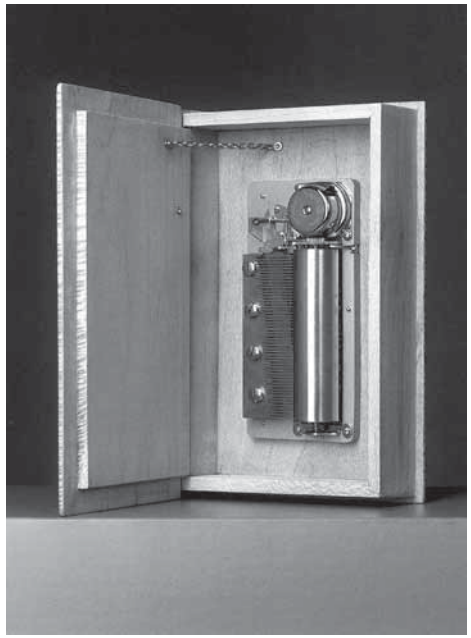
De fet per acabar aquesta suggerent imatge del dibuix d'un boscatge que es desplaça, ja no expressant-se mitjançant les paraules sinó mitjançant el gest dels seus arbres, **arbres que han esdevingut pinzells i tot pintant el paisatge adopten un nou caràcter errant**. Aquest connecta amb els altres treballs comentats de Perejaume al voltant del paisatge portatil.

Biblioteca arbòria sonora
FORTUYN & O'BRIEN, ***Small sound library,*** 1994

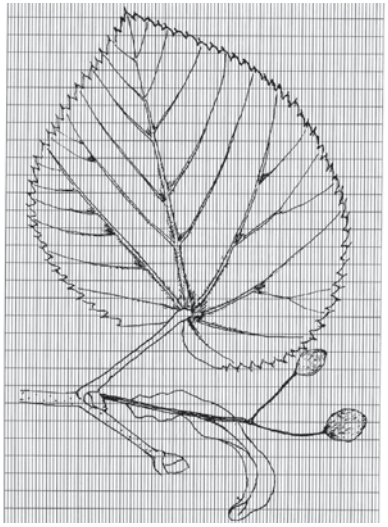
Small sound library fora n old village square,
(Petita biblioteca sonora per a l'antiga plaça d'un poble), 1994.
Capses de fustes diverses i mecanisme metàl·lic de música.
Tilia vulgaris, Populus italica, Platanus occidentalis, Aesculus carnea.

Una petita biblioteca sonora composta només per quatre llibres que corresponen a quatre espècies d'arbres: Tilia vulgaris, Populus italica, Platanus occidentalis, Aesculus carnea.

Cada llibre-capsa ha estat construït amb la fusta originària de l'espècie que representa. En aixecar la tapa i obrir-se el llibre, s'activa automàticament un mecanisme de música que sona. De fet, no es tracta d'una música, sinó més aviat d'una complexa transcripció del dibuix de les fulles de cada espècie en notes musicals. Per exemple, a Tilia vulgaris la transcripció esquemàtica del dibuix de la seva fulla va suposar 72 notes musicals, aquestes traspassades a partitura varen esdevenir un so. Fortuny&O'Brien ens proposen escoltar una veu dels



Petita biblioteca sonora per a l'antiga plaça d'un poble, interior.



transcripció en notes musicals.

arbres que potser s'apropa a aquella misteriosa veu amb que gemeguen els arbres, segons algunes supersticions ancestrals.

Petita biblioteca sonora ens recorda i remet a aquells exemplars de les xiloteques, que naixien d'una voluntat d'arxivar, documentar i aglutinar informació de caire científic i alhora d'aquell interès i passió per la botànica i els arbres. **De fet en aquest cas també es tracta d'una Biblioteca arbòria, estem davant d'una interpretació, una lectura, una anàlisi dels arbres mitjançant el só**. I en concret de quatre espècies d'arbres: el til·ler, l'àlber, el plataner i un castanyer.

Biblioteca del bosc
BLANCO Miguel Angel

Biblioteca del bosque, 1986- ...
Materials diversos, mides variables

Biblioteca del bosc es presenta amb forma d'un gran moble de prestatges dins del qual hi ha multitud de llibres-capses de diverses mides construïts amb forma de capsa de fusta. Aquestes capses, a la manera d'estoigs, acullen en el seu interior uns llibres, amb continguts molt diversificats, que des de l'exterior només es diferencien per la varietat de colors del seu llom.

Per tant, dins de cada capsa, s'hi troba documentat un element del bosc que l'artista ha anat recol·lectant en las seves passejades pels boscos, plantejant l'obra com a col·lecció oberta que va ampliant al llarg dels anys. L'artista va començar l'obra l'any 1985 i l'any 2000 contenia al voltant de 700 llibres-capses, nombre que posteriorment s'ha anat ampliant. Des de la filosofia del col·leccionista aquesta obra requereix una actitud metòdica d'ordenació, arxivació de tot aquell material que l'artista ha anat trobant i destil·lant mitjançant el

seu propi procés artístic.

Tal com el propi artista formula d'una manera molt poètica, la seva és una aproximació a la natura i en concret al bosc, des de l'experiència espiritual: *El bosque es uno de esos lugares privilegiados en los que se puede sentir la palpitación de la madre tierra. Es el punto en el que el cielo se enraíza en la tierra, un espacio sagrado cargado de misterios. Es, por tanto, un ámbito propicio para la creación artística. El hombre, como el árbol, busca allí el alimento necesario para el desarrollo del alma. Hace ahora quince años que me retiré a los bosques del Valle de la Fuenfria, en la Sierra de Guadarrama, movido por la constatación de que la intensidad y la verdad de mi trabajo artístico dependían de la concentración y, especialmente, de la soledad y el silencio que solo allí encontraría. La vida vegetal enseña que la muerte y el enterramiento son imprescindibles para el renacimiento. Yo quise germinar en los bosques*[1].

Des d'una actitud humil i austera com la d'un asceta, Blanco es retira als boscos on troba l'espai idoni per viure, treballar i fer una aproximació a la natura des d'allò essencial, que tot sovint es troba en aquelles petites coses insignificants: *La simple acción de caminar a lo largo de los senderos del bosque desarrolla una mirada para lo esencial, acrecienta la receptividad y afina los sentidos. El caminante esta al acecho, en estado constante de alerta, intentando ver en el paisaje mas allá de lo acostumbrado, extendiendo la realidad. El bosque comunica un estado interior de serenidad, de pureza y de optimismo. Lo que allí ocurre, esos acontecimientos que pasan desapercibidos para los extraños, es siempre razonable, justo y definitivo. Ningún copo de nieve cae en el lugar equivocado*[2].

És interessant veure com en *Biblioteca del bosque* tot aquest material resultant de l'experiència directa amb la natura pot esdevenir coneixement mitjançant l'operació metafòrica de reconvertir-lo en llibres: *"No es posible describir la experiencia de la participación en el misterio de lo natural. Mi obra, que surge toda ella de esa participación, no es explicativa: es una colección, en crecimiento continuo, de instantes mágicos, de descubrimientos, de revelaciones, de invocaciones, de ceremonias rituales, conservados, VIVOS, en los libros-caja que componen mi Biblioteca del Bosque"*[3].

A cavall entre una biblioteca i una col·lecció d'un naturalista que trobem en els museus de ciències na-

1 BLANCO Miguel Ángel, dins de *Arte con la Naturaleza*. *Percepción del Paisaje*. Ed. Junta Castilla y León. Salamanca, 2000.
2 *op.cit*.
3 *op.cit.*

turals, en aquesta peculiar biblioteca els seus llibres han deixat enrere les paraules per transmetre els coneixements mitjançant matèries, materials i elements del propi bosc: *El libro, instrumento por excelencia de transmisión de conocimientos, no esta compuesto, en mi caso, de palabras. Es otro el lenguaje que habla. Es la "genciana amarilla y azul" de las Elegías de Duino, de Rilke. Es decir, el fragmento de naturaleza capaz de comunicar todo un mundo al que las palabras solo pueden aproximarse. Todos los componentes de mis libros proceden de la naturaleza y, casi siempre, del bosque. Incluso la madera de las cajas y los distintos papeles —transformación sutil del corazón leñoso— de las páginas sobre las que dibujo*[4].

Així, per Blanco es tan important la procedència de la natura dels materials que utilitza per realitzar en la seva totalitat, tan estructurals, com aquells que tenen una funció de suport o aquells que esdevenen el contingut dels llibres: líquens, molsa, escorça, terra, arrels, pinyes, aglans, pol·len, fruits del bosc, esbarzers, ceres i resines… També la documentació extreta de la natura ha estat filtrada pel gest interpretatiu de l'artista: *Por ello, la naturaleza generosa, de la que dependo, ha de ser propiciada con gestos de agradecimiento que piden además su protección y su bendición. Así ha ocurrido siempre, y de esos gestos de apropiación nació el arte*[5].

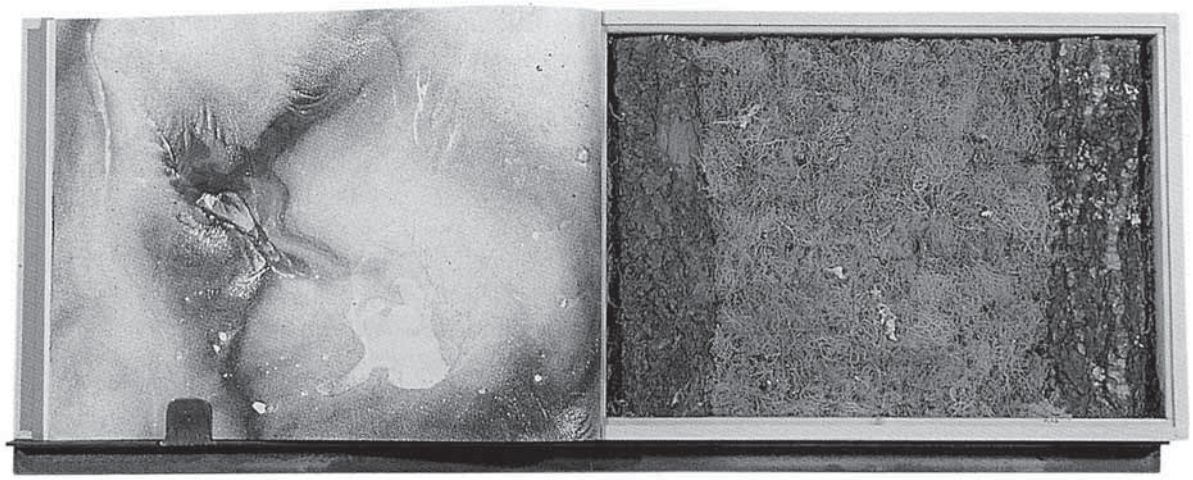
Per l'artista les capses es converteixen en un territori on copsar aquesta experiència mística mitjançant diversos procediments, petjades, gofrats, traspàs de textures de la natura mitjançant el frottage i d'altres tècniques de premsat, gravat, el rastre dels elements com ara el foc, l'aigua, etc., però en tot cas per Blanco pren un sentit que va més enllà d'allò material: la immensitat inabastable de la formació de l'univers. *La caja es un pequeño santuario recóndito, un sancta sanctorum. Sellada con vidrio, para mantener incólumes e inmaculados sus contenidos, es área, esenciario, relicario y crisol todo a un tiempo*[6].

Però, reprenent la vocació de llibres per la qual han estat concebuts aquests treballs, també esdevé cabdal l'elaboració artesana i manual de cada un d'aquests llibres: l'artista enquaderna, construeix les capses, segella el seu contingut…*Una vez sellada la caja, procedo a encuadernar el libro y a realizar un estuche de madera para él. Es importante para mí el ejecutar yo mismo cada una de estas operaciones, recuperando un cierto espíritu de Robinson Crusoe, que me proporciona una independencia creadora total y evita cualquier contaminación externa*[7].

4 *op.cit.*
5 *op.cit.*
6 *op.cit.*
7 *op.cit.*

I per últim, cal referir-se a la manera com l'artista presenta tots aquells llibres que conformen una multiplicitat, o més ben dit que representen petits fragments d'aquest complex espai que és el bosc o els arbres, i que es troben per fer sentit en una unitat que els engloba: la biblioteca. *Finalmente, el libro pasa a integrarse en mi gran escultura, la Biblioteca del Bosque, que concibo como una obra en proceso de crecimiento continuo. La Biblioteca es un pinar donde la escala variable de los árboles queda reflejada en los distintos formatos de los libros. Es un ente vivo que posee incluso el don del oráculo*[8].

Blanco fa un lliscament no tan sols metafòric de la biblioteca al bosc, de l'arbre als llibres, sinó que també cerca correspondències etimològiques per tal de donar sentit al seu treball: *Los libros tienen, de hecho, una gran relación con el árbol, incluso términológicamente, pues liber es también la parte viva de la corteza de este*[9].



Biblioteca del Bosque, 1985-....
(729)Aguas de roble, 4/10/1998.
299 x 420 x 44 mm.
4 pàgines: Paper verjurat amb contactes d'aigües i esmalt.
Caixa: Líquens i escorça de carballo.
Enquadernació: Paper reciclat gris.

8 *op.cit.*
9 *op.cit.*

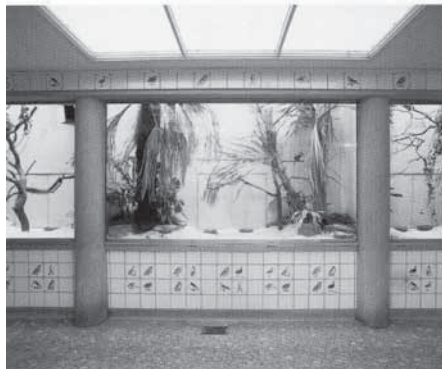
L’arbre: Biblioteca per als ocells

DION Mark, ***The Library for the birds of Antwerp,*** 1993

The Library for the birds of Antwerp, 1993
18 Pinzons africans, arbres, rajoles de ceràmica, llibres, fotos, gàbies d’ocells, destral i d’altres objectes.

La present instal·lació de Dion realitzada en el Museu d’Art Contemporani pertany a un conjunt de dos projectes que l’artista va crear l’any 1993 especialment per a la ciutat d’Anvers: *El Projecte per al Zoo d’Anvers i La Biblioteca per als Ocells d’Anvers.* Ambdós concernents als ocells i els sistemes per a representar-los.
En el primer, per al gabial del zoo, Dion va dissenyar deu tipus de rajoles basades en els dibuixos de les xilografies flamenques del segle XVII, en l’apogeu del pròsper imperi comercial d’Anvers, que representaven

Projecte Antwerp Zoo, 1993



Detall ***Antwerp Zoo***, 1993
Rajoles Majolica.

ocells que habiten els confins de la terra: la gallina de Guinea d'Àfrica Central, el casuari d'Austràlia, el tucan d'Amèrica Central i Sud-Amèrica, la coloma imperial d'Àsia del sud, etc. Si els mosaics esdevenien símbol d'un temps passat gloriós, les modernes instal·lacions contemporànies de l'aviari ens situen al present; l'exotisme colonial contra l'autenticitat ambiental, l'extravagància imperial contra la cura ecològica i tècnica. Per tant, col·locats com una frontera a les vitrines, els mosaics juxtaposaven les preocupacions d'un segle contra les d'un altre.
Les xilografies eren un recordatori que el segle d'or d'Anvers havia estat un veritable desastre, almenys en termes ambientals. Tant a les Amèriques com a Austràlia l'arribada dels primers exploradors i colonitzadors va suposar l'extinció d'un nombre incomptable d'espècies d'ocells. En alguns casos - la dinornis, la gran alca, el dodó, la coloma de pastura - el registre històric ens permet albirar i endevinar en quina mesura es van perdre, però en la majoria de casos les espècies van desaparèixer sense deixar rastre, van ser anihilades tant pels colonitzadors com pels gossos, porcs i d'altres animals domèstics que els acompanyaven. **La instal·lació de Dion al gabial parlava d'un passat bàrbar i d'un present compromès amb el medi ambient; en un cert nivell potser els espectadors es podrien consolar pensant que els temps havien canviat per a millor.**

La Biblioteca per als Ocells d'Antwerp, va ser instal·lada en una nova ala que s'havia afegit recentment al museu d'art contemporani; era un espai circular, blanc, vast i buit que en principi no era un ambient especialment prometedor per albergar ocells vius. Dion va disposar la gran estructura d'un arbre sec en el centre de l'espai, dins d'una jardinera circular que havia estat enrajolada amb les mateixes rajoles d'ocells de la instal·lació del Zoo. L'artista va condicionar l'espai amb una peculiar posada en escena, que alhora també havia d'aconseguir persuadir els ocells per adaptar-se a l'espai del museu com la seva llar temporal. Així doncs, divuit pinsans africans van volar, cantar i reposar a les branques de l'arbre al llarg de la durada de l'exposició. Potser els ocells haurien piulat menys dolçament si haguessin reconegut tota la infrastructura que ambientava el seu actual hàbitat en captivitat.
Dion disposa al voltant de les branques de l'arbre tot un conjunt d'objectes, imatges, llibres i documentació que feien referència al tracte que la civilització ha mantingut envers els ocells. A la manera d'un arbre genealògic, il·lustra una història dels ocells en el temps passat. Les gàbies de fusta i els paranys metàl·lics, assenyalaven el comerç lucratiu d'ocells exòtics que va començar a segle XVI, i que prosperava en aquella època al Vogelmarkt d'Anvers - on es traficava i comerciava amb els pinsans -. D'entre els objectes, una reproducció del quadre de Fran Snuders *Concert d'Ocells,* actualment al Prado, representa el principal atractiu dels ocells per als pintors i col·leccionistes al segle d'or del mercantilisme: l'esplendor i la intensa coloració del seu plomatge. Altres objectes disposats com a símbols de la captura i de la mort: cartutxos de perdigons, una catapulta, una destral, pots de DDT i un fusell antiquat, indicaven els contextos en els quals els ocells continuaven essent classificats com pestes o bestioles. Així, l'arbre també indica que els humans no són els únics animals de rapinya, veiem també el crani d'un gat, el cos suspès d'una rata, i el d'una serp marró, preservada en formaldehid. Són aquests els enemics naturals dels ocells des del principi dels temps?

Per tant, els signes de l'extinció són presents per tot arreu en la instal·lació, tant en l'escenificació dels objectes com en els llibres representats i els textos que contenen.

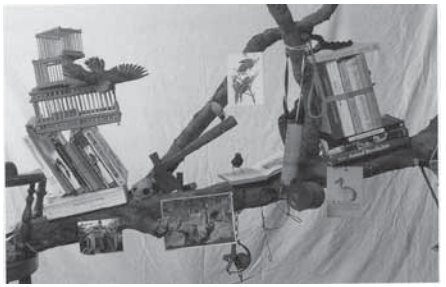
Com comentàvem anteriorment, aquest és **un arbre del coneixement, que aglutina tota aquesta informació pejorativa dels hàbits humans respecte a aquestes espècies voladores que són representades, i que són símbol de llibertat.**

L'arbre del coneixement, l'arbre de la vida, les seves associacions judeocristianes assenyalen que les espècies humanes van suposar la caiguda de la natura enfront de la història i la cultura; l'arbre filogenètic i l'arbre de Darwin són la base assumida de la vida en la competència per la dominació, i per la ja irònica imatge del lloc de l'home en el pinacle de la jerarquia evolutiva. L'arbre filogenètic era una benvolguda icona dels costums victorians i - posteriorment - naturalistes. Encara que la teoria de Darwin feia esclatar la idea de l'home com el centre de la creació, així com la revolució copernicana havia trencat la idea de la terra com el centre del cosmos, els homes seguien entestats en cercar i trobar un lloc preferent per a situar-se en l'esquema universal.

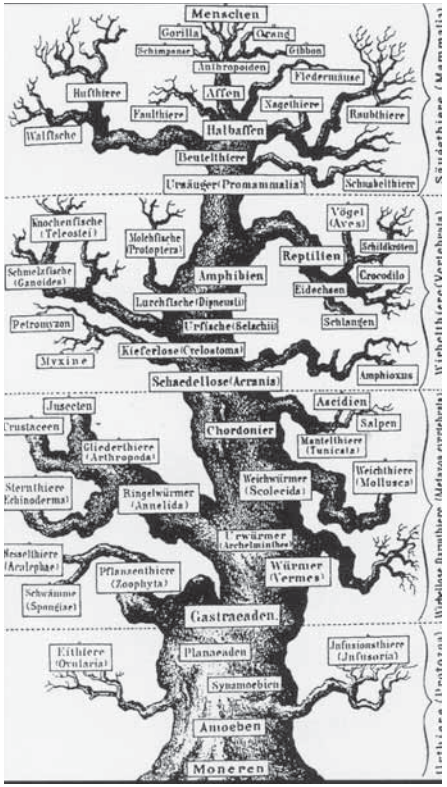
Així doncs, la 'Marxa de l'Avanç Evolutiu', des del primat encongit a l'Homo sapiens, també podia ser representada des de la verticalitat per 'l'Ascens de l'Home', o l'arbre evolutiu, el qual anava ascendint des de les formes vitals més arcaiques en la seva base, fins a culminar a la seva part superior amb l'home, sens dubte "la cúspide", que també significava allò més evolucionat, allò més bo, allò superior. **Per tant, la referència a l'arbre del coneixement o a l'arbre filogenètic esdevé en la instal·lació de Dion completament sarcàstica, ja que la posició de l'home és presentada com la d'aquella espècie dominant que amenaça el seu entorn, fins i tot l'arbre: el seu tronc i branques apareixen malalts o més ben dit sense vida.**

Però, el que és significant en les instal·lacions de Dion, no és tan sols aquest sentit irònic, sinó també la manera com fa referència a les disciplines de la història natural, de la teoria evolutiva i la seva disseminació a través de convencions i institucions del coneixement. Per Dion, els museus de ciències naturals representen la història oficial d'una determinada forma de pensar, en un temps concret i per un grup particular de gent. El museu és una càpsula del temps, ens diu l'artista, en la qual allò que li interessa especialment és la tensió que es produeix entre l'entreteniment i l'educació. A Dion, el fascinen especialment aquelles meravelloses i peculiars col·leccions del segle de la il·luminació, les *Wunderkammers* (Gabinets de Curiositats), en què hi prima més l'espectacle que no pas la seva finalitat didàctica, sovint molt poc cientifista. **Per Dion, si una exposició és un repte, ho és en dos sentits, tant pedagògic com d'entreteniment.**

Amb tot, més enllà del *divertimento* escènic i l'advertiment ecològic existent, l'obra també replanteja algunes qüestions respecte als sistemes de representació. Dion proposa dues maneres de representar els ocells juxtaposades, dos períodes d'actituds cap als ocells diferenciats, l'un, a través de les rajoles que representen un temps passat, i l'altre, que ens situa en el temps present. Totes dues representacions són artificials, són sistemes de representació profundament convencionals en els quals els ocells 'reals' podrien representar només una moda summament redactada i codi-



The Library for the birds of Antwerp, 1993, Detall



Ernst Haeckel
Evolutionary Tree, 1874

The Library for the Birds of New York, 1996
Arbre sec, objecte diversos.
323x286x143 cm

ficada culturalment. El que planteja la instal·lació és la categoria d'allò que és real en si mateix, encara que els ocells volaven en una atmosfera natural simulada dins de l'espai museístic, malgrat ser éssers vius de veritat la seva funció era la representació. Per tant la finalitat de la seva captivitat era representar-los a si mateixos, com a exòtics exemplars, davant la mirada dels visitants del museu.

Si la instal·lació de Dion no podia representar allò que és real directament, el que sí podia fer era invocar allò que és real en termes d'experiència d'espectador. Per a molts visitants del museu era l'aspecte fenomenològic de la Biblioteca el que poderosament els va commoure, la creació d'un espai sense les barreres normals entre l'espectador i els ocells. Un visitant recorda l'experiència d'entrar a l'espai a través d'una antecambra ennegrida; el fet d'estar envoltat per éssers vius voladors sense la protecció d'una gàbia o una barrera de vidre; la simultània angúnia de ser tocat pels ocells i la fascinació envers ells, l'entusiasme de poder caminar dins l'escena del quadre.

Així doncs, *com un tros d'escultura vivent, el treball de Dion invoca sensacions i respostes a un nivell diferent de l'aspecte pictòric o iconogràfic, i per alliberar sentiments d'inquietud i admiració, eufòria i ansietat, el treball establia per a cadascun dels seus espectadors una certa pressió d'allò que és real, com en un somni.*

Els ocells vius que volaven i cantaven dins la instal·lació, com fan sempre els ocells, més enllà de l'abast humà. Es pot teixir qualsevol discurs al seu voltant - si vell o nou, bàrbar o culte- els ocells coherentment s'escapaven i evadien del niu discursiu llençat sobre ells. Abans que l'avanç del coneixement humà, els ocells marcaven l'últim límit o tancament. El treball de Dion aporta la possibilitat que en l'era dels recursos manejables, ara es reconeix que són limitats, el coneixement mateix pot ser el recurs dels límits històrics del qual necessitem més urgentment entendre.[1]

Encara que el territori artístic de Dion, sembla situar-se preferentment en l'àmbit de la investigació científica de les espècies, i principalment en el territori animal, existeix una part important dedicada als ocells i és en aquesta on pren importància la figura de l'arbre, com a extensió del territori habitat dels ocells. **L'arbre és el suport físic i conceptual de les biblioteques per als ocells. L'arbre en la seva vocació escènica obra un territori metafòric de significats. L'arbre és tractat com a signe, com a territori de coneixement entenent la natura de l'arbre com un concepte més que no pas una construcció òptica, una elaboració lingüística que pren la forma d'un diagrama, d'una sentència.**

En aquesta paradoxal posició dels divuit ocells que varen habitar la biblioteca-arbre Norman Bryson afirma que *la forma assumida per les institucions del coneixement és una biblioteca per als ocells. Amb la presumpció que els ocells són lectors, la biblioteca presenta la idea inversa (més propera a la veritat) : per a nosaltres, els ocells són insondables fora dels sistemes del coneixement que apliquem sobre ells; per a criatures com nosaltres, l'hàbitat primari es comprèn de sistemes lingüístics i simbòlics, la realitat sense mediació és estrictament per als ocells.*[2]

1 BRYSON N: Mark Dion and the Birds of Antwerp, En AAVV: *Mark Dion*, Phaidon, London, 1997.
2 *Op.cit.*

4

SUBJECTE-ARBRE: l’arbre i el cos humà

SUBJECTE-ARBRE: l'arbre i el cos humà

L'objecte d'anàlisi d'aquest capítol és centra en les relacions, interdependències, interferències entre l'arbre i el cos humà, en les seves possibles fusions, utilitzacions i accions.
Fruit d'aquesta interrelació podem parlar de dos tractaments o maneres clarament diferenciades d'abordar aquesta temàtica.
En el cas de **l'arbre com a subjecte**, tant l'arbre com el cos estan sotmesos a mutacions, hibridismes, metamorfosis, simbiosis, camuflatges... **El cos humà adopta aspectes arboris alhora que l'arbre adopta caràcters humans.** Qualsevol d'aquestes operacions metamorfosi, transvestisme, transfugisme o directament un canvi de natura seran alguns dels mecanismes expressius, metafòrics i narratius usats pels artistes.
Al seu torn, **l'arbre com a suport del cos humà, esdevé un lloc-objecte per a determinats usos** que l'home li confereix.

L'arbre com a subjecte.

L'arbre figurat, l'arbre personalitzat o caracteritzat, així com els **arbres antropògens o antropomòrfics** tracten principalment d'aquell estat arbori que el cos humà pot adoptar o a l'inrevés. És ben sabut que tant en les llegendes populars com en les rondalles abunden els casos de transformació de persones en arbres, ja sigui a causa d'un encantament, d'un càstig, o d'un amor... Així mateix, es diu que alguns arbres contenen esperits arboris on viuen les ànimes dels difunts, com també es creu que els arbres són estatges **d'esperits arboris**, divinitats boscanes o silvestres, genis locals. Com ja hem vist en l'anterior capítol *L'arbre i els llibres,* en escoltar-los o fer-los parlar els arbres prenen o adopten atributs humans. En certes tradicions es reconeix que són éssers humans pels planys que fan en tallar-los i arrencar-los, *Gemecs dels arbres en ser talats pels homes.*
Arbres que gemeguen, que es mouen, que el seu fullatge acariciat pel vent parla, la seva silueta tot sovint recorda una figura humana, un gegant...
De fet, en la nostra parla hi ha un munt d'expressions que fan referència a aquest **estat arbori** : *anar-se'n per les branques, estar arrelat, embrancar-se, arborar-se, posar arrels, ser ben plantat, cepat, deixar llavor, tocar fusta, els fruits d'una persona, alzinar-se, ser de bona soca...*

La figura de la **dona i l'home del bosc** present en les festes populars de diversos punts d'Europa, també es troba a Catalunya. Es tracta d'un personatge que irromp en mig del ball o de celebracions cobert de branques, provocant expectació i conferint a la comunitat aquelles virtuts que la seva vinculació amb el bosc li han permès d'adquirir. Una de les rèpliques més impressionants d'aquest personatge la trobem en la figura dels plens

Home del Bosc
Il·lustració del Costumari Català, Joan Amades

Apol·lo i Daphne
Miniatura francesa del Segle XV

William Kentridge
detall de ***"Processó"***, 1999-2000

de la Patum de Berga. El ple és una còrpora vegetal disposada a ballar sota d'una pluja d'espurnes, ja que del seu cap emergeixen unes banyes metàl·liques, on estan dipositats els cartutxos de pólvora. En el ball, que té lloc a la plaça de l'església s'hi concentren una trentena de plens, l'olor d'herba tendra que emeten els plens s'esvaeix en començar la dansa i en mig dels ensordidors focs d'artifici, hom és arrossegat per la massa humana que segueix el batec dels tambors i l'experiència es converteix en impactant i inoblidable.

Les formes de caracteritzar o personalitzar els arbres conferin-los aspectes humans han estat, doncs, diverses. Trobem també nombrosos exemples dins la mitologia grega en què homes i dones esdevenen arbres a través de misteriosos processos de metamorfosi. A les *Metamorfosis d'Ovidi* trobem diversos exemples dels quals el més conegut, que ha inspirat en diverses ocasions i èpoques als artistes, és el d' Apol·lo&Daphne. Bernini mostra l'escena on la nimfa assetjada per Apol·lo es transforma en llorer. Per l'escultor barroc, el marbre, matèria de l'escultor, es doblega per donar forma a aquest transformisme. Daphne també és llorer en els treballs de Penone, on literalment perfila la figura del cos acotat per la pell de fulles entrellaçades per la matèria del bronze. En aquest cas l'absència del cos humà que hi era i ha deixat de ser, parla de l'aspecte efímer del pas per aquest món. Però també altres gènesis com la del pulmó en fulls, o les arrels en potes seran reinterpretades pels artistes de tots els temps.

La figura del *Caga-Tió* és potser una de les formes encara vigents més carismàtiques de caracterització del fragment d'un arbre, ja sigui el tronc o la soca, que en l'actualitat diria que té una connotació exclusivament lúdica. Per entendre les celebracions que es despleguen al voltant del *Caga-Tió* cal considerar que antigament l'arbre era la font i matèria primera per manufacturar tota mena d'eines, construir objectes, mobles, vehicles, i cases, així mateix també era la font d'energia per cuinar i escalfar. Per tant, no és estrany que l'arbre esdevingui protagonista de la celebració d'una festa, una mena de festa de l'arbre que es repeteix a molts indrets del món seguint les mateixes pautes amb denominacions molt diferents: a Euskadi es *l'Olentzero-emborra,* a l'Aragó rep el nom de *Troncada, Toza o Tizón,* a la Provença li diuen *Lou Cacho-fio* o *Gachofio,* a la Bretanya és el *Kef Nedelek,* a la Normandia el *Chouque*, a Bessin el *Trefoué,* a Westfália (Alemanya) és el *Christbrand,* a la Vall d'Aran el *Nadau Tidún...*

El Tió, Tronca, o Soca de Nadal com es coneix al nostre país, es triava el dia de Santa Llúcia, i durant aquests dies se l'abrigava, se li donava menjar i de vegades s'adornava, es disfressava i es pintava, en definitiva s'actuava humanitzant l'arbre.

Originàriament es tractava d'un culte més a la fertilitat vegetal. El *Caga-Tió* il·lustra un antic ritu mitjançant el qual una soca, aparentment morta, després de ser bastonejada i sacsejada la nit més llarga de l'any, era capaç de fruïtar, és a dir que els esperits interiors que hi dormien es despertaven per donar fruit, aquest fet evidentment

era la premonició de tots els fruits que havia de portar l'arribada de la primavera i l'estiu.
De fet, tot això ho documento per mostrar la universalitat d'alguns d'aquests hàbits i celebracions al voltant de l'arbre i com aquestes fórmules connecten amb una escatologia d'allò més primària i directa, i tendeixen a comparar el tió amb un cos humà meravellós, les excrecions del qual serien venturosament suculentes.

El procés de mutació del cos que adquireix atributs arboris, tot sovint comença per les extremitats inferiors que desapareixen per arrelar-se en el territori mentre que les extremitats superiors es transformen en branques. Això és el que succeix a *Topiary III* de Louise Bourgeois, en què realitza un tractament escultòric *d'assemblage* basat en un llenguatge acumulatiu d'imatges, d'objectes i materials per a representar la metamorfosi: ***"dona-arbre".*** Un arbre de brancatge generós se sosté sobre les extremitats minúscules i febles d'un cos femení. La part inferior de l'arbre es configura per un cos femení mutilat i vestit amb combinació. Una de les extremitats inferiors ha estat substituïda per una pròtesi. Els braços es transformen en branques que es recolzen en una crossa per a sostenir-se. A partir del cap es desplega un abundant brancatge d'on surten molts fruits o flors figurades per perles de color turquesa. D'una de les branques, hi penja un niu d'ocell. Com el seu títol indica *Topiaria* fa referència a les "ferides" practicades pels homes als arbres, per tal de donar-los formes contranatura, i particularment geomètriques. Un dels punts àlgids d'aquestes pràctiques es troba en el racionalisme francès dels segles XVI i XVII, en què hi ressalten, els jardins de Le Nôtre, que sens dubte pertany al paisatge cultural que forma part del pòsit de l'artista francesa.
Mitjançant aquest objecte Bourgeois fa un salt metafòric al món de la dona. La feblesa i el cos malaltís de la part inferior contrasta amb la voluptuositat i la fertilitat del brancatge superior de l'arbre. Les diverses icones estan parlant de la mutilació de la dona en un món marcat per les pautes masculines, i tanmateix, de la seva capacitat fructífera, procreadora, i de com en si mateixa, hi engloba també una llar, un niu.
Les dones des de l'inici de la civilització han estat perseguides per la figura dels arbres, ja sigui a través del motiu popular o erudit, bíblic o folklòric; Quance afirma al respecte:
En su conocido estudio arqueológico The Tree of Life (El árbol de la vida), E. O. James rastrea el culto al Árbol de la Vida en el Oriente Medio antiguo, India, Irán, y la Grecia y Roma clásicas. En tiempos lejanos los árboles eran objeto de culto por cuanto se consideraba que eran epifanías de una deidad. "Una de las figuras más prominentes de la iconografía del Árbol de la Vida -nos dice- ha sido la de la Diosa, en su condición y bajo las advocaciones de Madre productora de la vida y personificación del Principio Femenino. Tras esta imaginería reposaba el misterio del nacimiento, de la fecundidad y de la muerte, remontándose, en sus más tempranas expresiones, a tiempos paleolíticos"[1].

BOURGEOIS, Louise
Topiary III, 1999
Acer, tela, fusta i perles
68,6x50,8x53,3 cm
Col·lecció privada

1 JAMES, E.O.: *The Tree of Life. An Archaeological Study,* Ed.J.Brill, Leiden, 1966 citat dins de QUANCE, R. A.(2000).

Arbre de Jessè
Miniatura francesa del Segle XV

Quance ens diu més exactament[2] que a les dones els obsessiona la mitologia que depèn dels arbres, les innumerables dríades i esquives nimfes, que en última instància ens remeten a la gran Deessa que l'arbre simbolitza. Però més enllà de l'extensa simbologia, que relaciona l'arbre de la vida i la mare Deessa, existeix una iconografia de l'arbre que suggereix una fertilitat autònoma, i és en aquesta figura on moltes feministes s'han abocat per reivindicar una Deïtat suprema femenina. Però segons l'autora, si els arbres ofereixen aquesta imatge de fertilitat suprema, és a causa de la desacralització d'un món en què els arbres evoquen, en la majoria de vegades, la seva condició d'objecte. En aquest sentit, és possible apoderar-se'n, i a més, són objectes muts reduïts als seus fruits. I és en aquesta paradoxal relació metafòrica jerarquitzada on la dona forma part de l'arbre on l'una substitueix l'altre.

Aquest temàtica dona-arbre ha interessat a moltes dones artistes, que l'han desenvolupat des de l'accionisme, com també amb la creació d'escultures arbòries. Fina Miralles a *Dona-arbre*, amb l'acció d'arrelar-se i plantar-se ens proposa un retorn a la terra de la dona emancipada de la ciutat. A *Llit-arbre,* aconsegueix substituir la dorment per un arbre real, un llorer: *Hi ha un arbre dormint perquè la persona que dorm està fent d'arbre.* De manera més amplia, continuarà les seves investigacions entre les interrelacions entre l'arbre i el cos humà a *L'arbre*. En aquest cas desenvoluparà tant el potencial antropomòrfic i antropògen a *L'arbre amb personalitat humana,* com l'ús de l'arbre com a suport del cos en totes les seves vessants a *L'arbre i l'home*. Ana Mendieta, en les seves accions, camufla el seu cos recobert de matèria orgànica entre les arrels, escorça i tronc d'un arbre, esdevenint arbre el cos de l'artista. Per l'artista el cos femení pertany al paisatge, a la terra en què deixarà la seva empremta. Entre les siluetes arbòries que portarà a terme, *Tree of Life* consisteix en la creació d'un *ars topiari* en forma de silueta femenina, deessa de la fertilitat, arquetip femení, que s'abraça al tronc d'un arbre. Però a diferència de l'arbre-femení mutilat de Bourgeois, aquest, paradoxalment, se sosté, conté i oprimeix en el seu cos la natura masculina de l'arbre: el tronc.
L'escultora Karin Frank farà una relectura del cos masculí per reivindicar irònicament sobre l'estat de la terra. L'escultor Antony Gormley també durà a terme algunes transformacions arbòries del cos, des del territori del masculí. En aquest cas els cossos no abandonen ni la matèria de l'escultor, el plom, ni el seu referent humà. A *Matter* reprèn la simbologia cristiana de l'arbre de Jessè, on l'arbre que creix del melic de Jessè sosté en les seves branques els reis de Judà, ancestres de Crist. Des d'un plantejament completament diferent, a *Post,* l'arbre i el cos amb un tractament inert i hieràtic es fusionen per esdevenir marca del territori. L'arbre en aquest cas és també un lloc-objecte, la torre del vigia, un suport del cos humà.

2 QUANCE, Roberta Ann: *Mujer o árbol. Mitologia y modernitat en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Ed Balsa de la Medusa, Madrid,2000.

L’arbre com a suport del cos humà.

L’arbre com a suport del cos humà, en aquells usos que els homes li han designat.

L’arbre com a fita, estaca per tortures que es converteix en patíbul, el trobem no tan sols en el referent cristià de la figura de Jesucrist, on l’arbre còsmic es transfigura en l’arbre de la creu el fruit del qual és el cos mort de Jesucrist..., sinó també en d’altres rituals d’altres cultures, així com en un context laic i èticament transgressor.

El treball dels provocadors artistes anglesos, els germans Jakes i Dinos Chapman ens introdueix en aquesta temàtica, a través de la iconografia de Goya. L’arbre com a lloc per la pràctica de vexacions, tortures, càstigs, assassinats, castracions, execucions. Estaca en els seus múltiples usos per penjar, clavar, lligar. El treball dels Chapman parteix de la complexitat iconogràfica i ideològica de Goya davant d’uns fets del seu temps completament irracionals i ferotges. Goya descriu amb gran realisme tot aquest dramatisme que recobreix la barbàrie humana: cossos penjats, decapitats, fragmentats són algunes de les escenes narrades en els seus famosos gravats dels *Desastres de la guerra* 1810-1820. D’entre aquest els Chapman escullen un gravat de gran contingut teatral que porta per títol, *Grande Hazaña! Con muertos!* per a realitzar-ne dues versions escultòriques, així com també intervenir directament sobre la estampa reeditada amb les planxes originals de Goya. La primera versió de l’any 1994 *Great Deeds Against the Dead* , és una reproducció fidedigna gairebé a escala real, mentre que en la segona versió *Sex I* (2003) de dimensions similars, hi queda patent el rastre del pas del temps. Aquí escenifiquen les restes de les despulles humanes devorades pràcticament en la seva totalitat pels cucs, restant només els esquelets d’aquests cossos, a excepció d’algunes irròniques parts del cos que estan intactes, les orelles, el peu i la mà.

En la seva provocació el treball dels germans Chapman està proper a la intervenció dels *Penjats* de Cattellan, que reprèn la temàtica dels penjats, posada al dia utilitzant la infantesa. Cattelan fa una mirada a la condició humana i al món de l’art des de l’humor sarcàstic, perspicaç, irònic, que provocava en el públic reaccions mai indiferents. L’artista se serveix d’aquesta estratègia de l’escàndol i la provocació imitant, plagiant, se’n riu, juga i oculta, com el Duchamp del nou mil·leni exerceix la seva llibertat i qüestionà tot allò que està al seu abast, fins i tot la seva pròpia identitat d’artista.

Els treballs a partir d’aquest usos del cos amb els arbres comporten un gran potencial escènic, en tant que ens estan explicant escenes humanes aterradores o de gran contingut màgic i misteriós. Per tant, també podien haver estat incloses en el capítol d’escenaris arboris.

De diferent manera l’home peix de l’artista Paul Thek, *Fishmann* del any 1968, tot i que està penjat a un arbre amb cordes, sembla que leviti en el seu estat dorment, i amb actitud conformada, els personatges de Juan

Jakes & Dinos Chapman
Great Deeds Against the Dead, 1994
Tecnica mixta
277x244x152 cm

Paul Thek
Fishmann, 1968
Làtex
Escala real, 226 cm

Hans Bellmer
La nina (Sèrie Els jocs de la nina)1935
Tiratge argèntic acolorit amb anilina.

Muñoz a *Two Figures for Middelheim* dialoguen en silenci dalt dels arbres.
Finalment, allò que he titulat cossos emboscats correspon a un treball de l'artista Robert Gober que representa la temàtica del cos humà dins l'imaginari d'un paisatge boscós, malgrat que el tractament del bosc no esdevingui ni físic, ni real en les seves instal·lacions. Les seves instal·lacions s'articulen amb pautes escèniques, mitjançant un medi gràfic amb gran vocació espaial i un recurs objectual figuratiu d'una gran força expressiva i suggestiva. L'artista aconsegueix transmetre a l'espectador una percepció del bosc laberíntica i angoixant, i ho farà amb la utilització d'una narrativa fragmentada i principalment amb l'estratègia de la dislocació, hereva dels surrealistes i en concret de Magritte i Bellmer.

Un altre clar referent en l'ús dels arbres com a suport del cos, és Hans Bellmer. En les escenes fotogràfiques de Hans Bellmer, l'arbre és un suport per a exposar les seves nines, o més ben dit, els jocs de la *La nina* que tantes disposicions formals adopta. Els cossos de la nina reconstruïts a partir de fragments, se'ns presenten com a cossos desmembrats incorporats dins l'entorn natural, que mantenen un estret diàleg entre el cos i el tronc, entre l'espai i el bosc. De fet, la nina, ja sigui penjada o recolzada, té aquesta composició dual, s'ha després de la roba i es manté en actitud exhibicionista i misteriosa. En una altra fotografia, el cos crucificat roman en posició simètrica, simetria d'altra banda que ens recorda a aquella deesa-topiaria *Tree of Life* de Mendieta. Aquests desplegaments simètrics de les extremitats també ens fan pensar en l'estructura arbòria on se sosté, on arrels i branques són el mateix. Per tant, els cossos de la nina han estat sotmesos a perverses i suggestives transformacions d'ambigüitat, i en la seva castració corporal esdevenen objecte d'aquelles fantasies sado-masoquistes. De vegades les nines, ni tan sols estan lligades als troncs dels arbres, però la seva insolent nuesa ens fa pensar en **l'espai del bosc com un lloc que amaga perverses i violentes sorpreses.**
Tanmateix, el referent de Bellmer , també esta inclòs en el capítol d'*Escenaris Arboris,* malgrat la importància del tractament del cos humà fragmentat el bosc esdevé l'escenari narratiu de l'imaginari on presentar aquests cossos. De la mateixa manera, a l'inrevés, part dels treballs comentats a *Escenaris Arboris* podrien haver estat inclosos en aquest apartat.

Simbiosi Dona-Arbre
MENDIETA Ana

Sense Títol *(Serie Tree of Live),*1976-77?
Performance
Documentació fotogràfica en color.
Old Man's Creek, Iowa
Llegat Ana Mendieta Collection,
Courtesia Galerie Lelong, New York

Encara que l'art de Mendieta és un *art made from, with, and of the body* tal com ha definit un dels coautors del llibre *Ana Mendieta, Earth Body ,Sculpture and Performance, 1972-1885*, també existeix una estreta relació amb la Natura, i fins i tot una part bastant extensa de la seva producció està associada a l'element arbre.
Mendieta va utilitzar i desenvolupar la terminologia d'*Earth-body Art* per descriure la seva producció híbrida, que irromp amb les seves *performances* corporals dins la natura, per tal de forjar vincles amb l'ancestral passat i present. El resultat és un imaginatiu i poderós cos de treballs creat entre els anys 1972 i 1985, artísticament incomparable. Per tant, aquestes obres de Mendieta se situen a cavall entre el *Body art,* moviment emergent a final dels 60, que involucra la manipulació física del cos dins del procés d'articulació i expressió de les idees

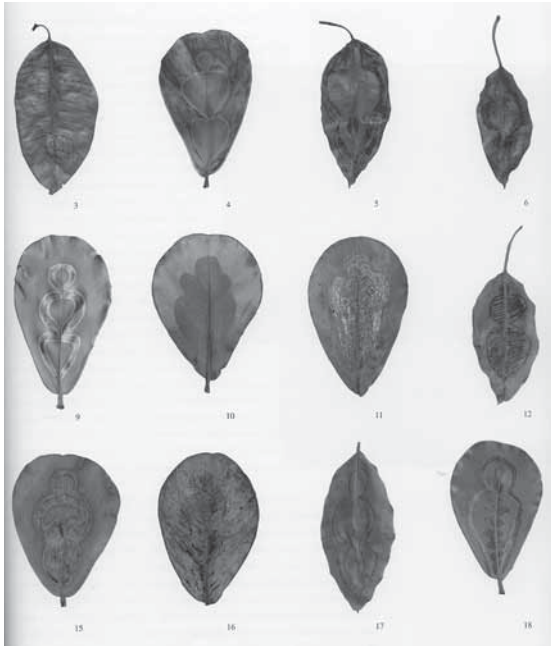
de l'artista, i d'altra banda, el *Earth art,* o *Land art,* que es desenvolupa paral·lelament, movent les produccions artístiques cap al paisatge natural.
En la majoria de treballs d'aquesta època **l'artista farà una utilització del cos nu recobert de matèria orgànica situat dins l'espai natural. Aquestes accions responen a una voluntat d'integració i immersió del cos dins i amb el paisatge;** un paisatge que és objecte-arbre serà el que ens ocuparà en el present estudi. **Mendieta en aquestes accions no utilitzarà l'arbre com a suport o com a objecte del seu art, ja que el propi cos s'articula com a tal, l'arbre serà l'espai fungible de la seva creació,** i sense aquest no tindria lloc.

Els artistes que varen treballar en l' art *performàtic* i accionista, utilitzant el cos i la natura com a matèria prima com en el cas de Mendieta, ja es varen trobar amb el dilema de captar les qualitats transitòries de les seves accions efímeres. La coincidència temporal amb els inicis dels média - les primeres càmeres de vídeo portàtils - els va permetre l'enregistrament d'aquestes accions amb un format documental, ja sigui la fotografia, diapositives, vídeo o pel·lícules. Sovint aquest material resultant, d'escassa qualitat i precària conservació, ha estat insuficient per als historiadors, que l'han hagut de reconsiderar, i fins i tot reconstituir. En el cas d'aquests treballs de Mendieta, l'escassa documentació gràfica fa necessària, per a l'anàlisi de les obres, la utilització d'altres fonts de documentació, com ara escrits de l'artista, notes, apunts, cites de companys contemporanis...
Un altre aspecte que dificulta les possibles lectures és que aquestes obres no varen ser concebudes com a performances amb públic, sinó que van ser produïdes en privat, com una mena de rituals íntims. Aquests rituals privats tenen un caràcter clarament funerari que es combina i es nodreix de fonts culturals diverses, pròximes a les arrels culturals i territorials de l'artista. La complexa producció artística és el resultat d'una suma d'influències molt diversa, dels diversos països on va viure, de l'interès per cultures i tradicions diferents. El sentit eclèctic de l'artista li permet apropiar-se d'imatges que provenen de diverses fonts i aconseguir, així, una integració de símbols, que sovint desconcerta a aquell espectador que pretén trobar una correspondència estreta entre l'objecte i la cultura que l'ha originat. Mendieta va néixer a Cuba (1948), va estudiar art a Iowa, i els anys de maduresa artística tenen lloc principalment entre Nova York i Roma, encara que la clau de la complexa iconografia de Mendieta, la trobem a Mèxic. La seva fascinació per l' arqueologia, les civilitzacions antigues d'arreu del món, les tradicions culturals de societats indígenes del Carib, d'Àfrica i d'Amèrica Central, esdevenen la gènesi de la seves primeres *performances* i dels treballs desenvolupats entorn la temàtica de la sèrie *Siluetas*(1973-83).

Siluetas és l'element més reconeixedor i diferenciador de la seva obra. Es tractava de la creació de siluetes amb molts tipus de materials amb què tapissava tot el seu cos, flors, pedres, gespa; o d'altres, en què tot recobrint

el seu cos amb fang, iode o palla es fonia amb la superfície d'un paisatge o amb l'escorça d'un arbre; però també trobem siluetes dibuixades directament sobre el territori amb materials diversos: aigua, foc, elements vegetals..., i per últim les sèries de siluetes que prenen un sentit més objectual: les siluetes cremades sobre diversos troncs d'arbres abatuts, o siluetes subtilment gravades –esgarrapades- sobre la superfície d'una fina fulla d'un arbre.

Els inicis de les *Siluetas* provenen de l'any 1973 a El Yagul, Oaxaca (Mèxic), on veiem el cos de l'artista despullada i estirada dins d'una tomba pre-hispànica, en posició hieràtica i amb les extremitats rígides com si es tractés d'un cadàver, i parcialment recobert d'un ram immens de flors blanques. Respecte a aquesta acció l'artista, posteriorment, va afirmar: *La analogia radicaba en que yo estaba cubierta de tiempo e historia.* De fet, es tractava d'un clar homenatge a determinades pintures de Frida Kahlo, a qui l'artista havia conegut en visitar la seva casa museu, a Coyoacan. *Raices* i *Columna rota* mostren l'autoretrat de la pintora amb el seu cos arrelat dins d'un paisatge erm.
Per tant, podríem dir que aquesta obra és la gènesi i l'inici de la sèrie de treballs realitzats entorn la temàtica de *L'arbre de la vida*. El cos esdevé el suport d'on creix la vegetació; de la carn en descomposició sorgeix i es renova la vida. Aquesta imatge, on l'arbre de la vida creix d'un cos, es remunta a aquelles representacions medievals del misteri de la mort i la resurrecció de Crist. El cos humà forma part d' aquest cicle vital, i encara més el cos femení, que té el poder de donar vida. Des d'aquesta visió, **per Mendieta el cos femení pertany al paisatge, a la terra i sobre aquesta deixa la seva empremta.**



Sense Títol, 1984
Fulles d'arbres gravades

La repetició d'aquesta forma de silueta fa referència a temes humans universals, el seu és un art que utilitza l'arquetip i perd especificitat en l'extensió de les seves propostes.
En el tractament del cos, les posicions hieràtiques, i posteriorment la utilització de formes molt sintètiques en les siluetes, ens remeten a les iconografies dels pobles primitius. Així doncs, trobem en aquest gest contingut de les seves accions, no solament una retòrica d'allò primitiu, sinó també un gest sublim amb voluntat de comunicar quelcom transcendent.
A *Tree of live,* 1976-77 l'artista es presenta amb el cos completament recobert de fang i herbes, dempeus, amb els braços alçats davant l'escorça del tronc d'un arbre de dimensió imponent. L'actitud del cos és prosaica, desapassionada, gairebé com somnàmbula, executant un ritual. La posició hieràtica fa referència a la deessa *Great Goddess.*
Els inicis de les *performances* de Mendieta els trobem en la seva estada a la Universitat de Iowa, on s'incorpora al programa impartit per Hans Breder *"Intermedia"*. Així mateix, l'estreta relació que va mantenir amb

Frida Kahlo
Raices, 1943
Oli sobre metall

Sense Títol *(Sèrie Tree of Live)*,1976-77?
Performance
Documentació fotogràfica en color.
Old Man's Creek, Iowa
Llegat Ana Mendieta Collection,
Courtesia Galerie Lelong, New York

aquest professor, li va permetre un espai evocador per a començar a formular les teories i pràctiques de la seva futura pràctica artística. D'altra banda, part de la documentació fotogràfica d'aquestes accions varen ésser enregistrades pel mateix Hans Breder.

El codi artístic de Mendieta, la forma del cos nu femení, fusionat amb el paisatge, gravat en una fulla d'arbre, cremat sobre el sòl del terra, sobre el tronc d'un arbre, és el segell que identifica tota la seva obra. El seu cos defineix aspectes formals i gestuals, esdevé objecte i subjecte, forma i contingut, aporta una estricta coherència a la seva obra, així com una integritat estructural reforçada per la seva insistent repetició. L'interès de l'artista per les cultures ancestrals, la seva fascinació per arquetips culturals i per la iconografia de les deesses, com a primer brot de feminisme, està molt ben documentat i queda palès en alguns títols que l'artista emprarà en les seves obres. Mendieta utilitzarà la figura nua femenina com a conjura dels conceptes universals de feminitat i fertilitat. L'artista s'identifica amb la mare naturalesa, figura mítica i arquetípica, i es fon amb aquesta, amb un gest mític creatiu i, alhora, regressiu. Les seves *performances* són rituals de purificació, es despulla dins de la natura per esdevenir una verge sagrada. L'art de Mendieta està clarament relacionat amb una determinada escola del pensament feminista.

Part de les seves *performances* estan impregnades d'un aire profundament religiós i escatològic; sembla que hi hagi dut a terme una mena de rituals personals. S'ha dit que les seves *performances* són desapassionades, completament prosaiques, gens misterioses, com si l'artista en un estat somnàmbul executés un ritual sagrat, convertint el seu cos en ofrena i sacrifici alhora. Aquest fet, no és tan sols fruit del seu interès i fascinació per la santimònia, o les religions primitives en què en els seus rituals practiquen sacrificis animals, sinó també conseqüència de la marcada voluntat per part de l'artista de **transformar el seu cos físic en un espai espiritual.** Una presència anímica representada mitjançant múltiples formalitzacions de la seva silueta i que ens parla dels processos vitals, de la putrefacció, de la mort, i ens deixa palesa una imponent absència. Alguns autors han associat la seva obra a un possible caràcter premonitori de la seva prompta i misteriosa mort - va caure des de la finestra del 34è pis de l'apartament de l'artista Carl Andre, amb qui mantenia una relació afectiva i que va haver d'afrontar una acusació d'assassinat de la qual va ser exculpat -. L'evident interès que l'artista mostrava per aquelles facetes de la vida relacionades amb la mort, és obvi, i, a més, cal remarcar que un dels emplaçaments per als qual l'artista tenia especial predilecció, i que va utilitzar reiteradament per a les seves accions en els anys 70, està situat a prop de Amana, (Iowa), i Mendieta s'hi referia com a la *Dead Tree Area.*
Així doncs, si aquesta **simbiosi arbre-cos té lloc en els processos vitals de la Natura, hi engloba tant la vida com la mort, per tant l'actitud del cos de l'artista roman inert dins d'un àrea arbòria morta.**

A la sèrie d'accions *Tree of Live* després de recobrir o revestir el seu propi cos amb fang, l'artista no tan sols actuava amb aquest material tapant el cos, sinó que es col·locava, per tal de fondre's, unir-se visualment amb el tronc d'un arbre sec abatut a la vora d'un riu. Mendieta aconseguia acoblar-se dins del paisatge natural incorporant el seu cos a l'arbre, esdevenint-ne part seva, de tal manera que el cos arribava a ser imperceptible: *Sentarme en el tronco de un árbol muerto afuera en Dead Tree area unir mi cuerpo con barro al árbol.*[1] Com en els altres treballs realitzats a Old Man's Creek, Iowa, l'artista retria homenatge a les muntanyes conegudes com Pan de Matanzas, properes a aquesta localitat de Cuba i que són descrites per la gent de la zona com muntanyes de formes suggestives, la silueta de les quals dibuixa una figura femenina reclinada.

En aquesta acció documentada, presenta el cos de l'artista reclinat en posició de descans entremig de les arrels desenterrades d'un arbre. L'artista va trobar uns terrenys amb forts desnivells, com a conseqüència d'un lliscament de terres, on les arrels d'un arbre havien quedat parcialment descobertes. Mendieta va aprofitar la forma de jaç que havien adoptat les arrels per col·locar-se en actitud dorment. El seu cos ha estat recobert de fang i terres del lloc, per tal de camuflar-se i integrar-se entre l'entramat de les arrels de l'arbre, tal com en les seves notes[2] :

Meter el fulminante adentro de las grietas
Hacerlo en la hierba
Amana - Árboles muertos
Hacer con mi mezcla explosión la figura en la tierra
Colorear la tierra y que salga el humo de adentro de un hueco
El paisaje ya parece que haya muerto.
Dead Tree Area
mejor - Hay muchos árboles con raíces
Pelo y raíces del árbol unidos
en la finca de Diane
Agregar pintura o tinta (azul o roja como óxido de acero) a rocas formaciones.

Sense Títol *(Sèries Tree of Live),*1976
Documentació diapositives 35mm
Collec.Javier and Monica G.Mora

Sense Títol *(Sèries Tree of Live)*,1979
Diapositiva 35mm
Acció dins Old Man's Creek, Iowa
Detall.

1 MENDIETA, Ana: Ideas y notas de la artista. En *Ana Mendieta,* Fundació Tàpies, Barcelona, 1997.
2 *Op.cit*.

Arbitra (Testigo, Witness), 1982
Performance, Hartford, Connecticut
Collec.Raquelin Mendieta Family Trust

Sense Titol(Totem Grove Series) 1984-85
Troncs tallats i cremats amb pólvora.
Mides variables
Col·lecció Ana Mendieta
Courtesy Galerie Lelong, New York.

Siluetes femenines arbòries

MENDIETA Ana

Aquests treballs es diferencien dels anteriors, no tant pel motiu tractat, ja que comparteixen la temàtica de les siluetes, sinó perquè ara el cos de l'artista no interfereix, abandona el caire *performatic* i accionista que havia portat a terme amb el propi cos per a desenvolupar un tractament i treball més escultòric–objectual, sense oblidar el seu referent figuratiu. **L'arbre ja no és el lloc, l'escenari, l'espai amb què es fusiona el cos de l'artista, sinó que es converteix en el suport i matèria on l'artista, mitjançant diverses actuacions, dibuixa les seves siluetes, ja sigui amb foc, o modelant el creixement d'un arbust**... Per tant, el resultat, siguin troncs, fulles o arbustos, són obres que gaudeixen del seu estatus d'autonomia.

Mendieta va rebre l'encàrrec de la Hartford Art School i la Real Art Ways, per a crear l'escultura *Arbitra* resultant d'una performance de *earth-body* a Hartford, Connecticut.
L'artista va cremar i carbonitzar la seva particular signatura sobre el tronc d'un arbre, la seva silueta. *Arbitra* és una creació pública i suposa un canvi d'objectiu en la carrera artística i en la manera de treballar de Mendieta. Aquest encàrrec li va suposar un creixent interès per a projectes en espais públics i objectes de creació permanent.
En aquest cas, es tracta d'un treball concebut com a acció realitzada davant d'un públic, encara que fos minoritari i concret. De nou, com en gran part dels treballs d'aquest natura la documentació fotogràfica és escassa.
Hay un demonio DENTRO DE MÍ
cavar en (o chocar contra)
un tronco de árbol
sacarle la forma de un cuerpo a un tronco de un árbol

En la majoria d'aquests treballs realitzats sobre troncs abatuts, com la sèrie *Totemgrove*, l'artista utilitzava pólvora per a realitzar les incisions de les siluetes sobre la fusta dels troncs d'arbres, tècnica que ja havia utilitzat anteriorment en aquells arbres abatuts a Old Man's Cree.
Els seus treballs sobre fulles d'arbres *Sense títol* (1984) parteixen d'una poètica continguda molt diferent a la dels troncs cremats, encara que es tracti del mateix resultat formal basat en el tema obsessiu de les siluetes.

Una anècdota narrada per la germana de l'artista, Raquelin Mendieta [3], esdevé especialment idònia per aquest estudi. Aquesta parla de les aptituds interpretatives que ja des de molt petita posseïa la seva germana. Molts del jocs infantils que tenien lloc al llarg de les vacances d'estiu consistien en interpretar i representar episodis i històries diverses. També els agradava escenificar antigues cançons populars cubanes, probablement la següent cançó, que va ser interpretada per Mendieta i els seus cossins, va influir en el futur performàtic i escultòric de l'artista:
En el tronco de un árbol una niña/ grabó su nombre henchida de placer/ y el árbol conmovido allá en su seno/ a la niña una flor dejó caer.../Yo soy el árbol conmovido y triste/tú eres la niña que mi tronco hirió/yo guardo siempre tu querido nombre/y tú... y tú qué has hecho de mi pobre flor.

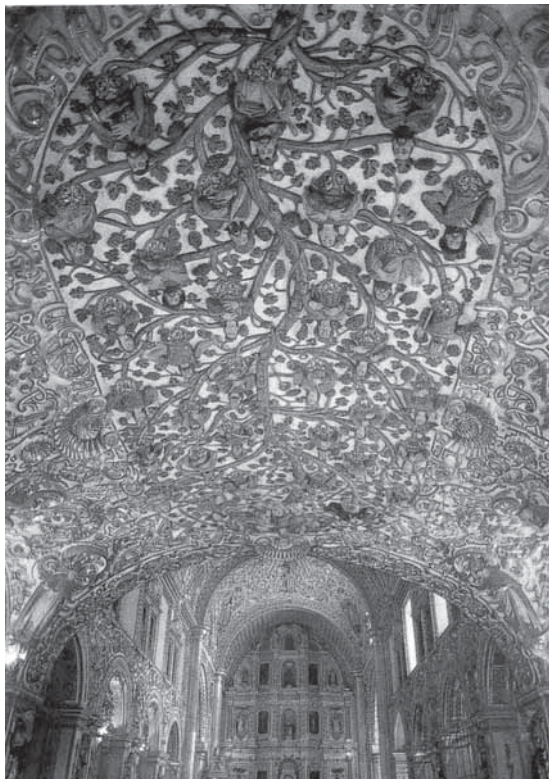
L'arbre de la vida: Per crear aquesta silueta arbòria de matoll, Mendieta, juntament amb un amic, va construir una estructura metàl·lica en forma d'armadura que fou instal·lada en els dos cantons del tronc de l'arbre. Aleshores, varen plantar molsa, plantes enfiladores, o parres, que amb el pas dels mesos anirien creixent entorn l'estructura. El resultat d'aquest creixement natural controlat s'apropia de l'univers formal dels topiari, que trobem principalment en els jardins barrocs, en els quals a partir d'una poda controlada adquirien formes arbòries geomètriques o figuratives. A diferència dels topiaris que gaudeixen d'autonomia pròpia, ja sigui com arbustos, matolls o arbres, en aquest cas l'arbust- silueta s'abraça a un altre arbre que alhora li serveix de suport, de sustentació. En aquest cas, és difícil ometre la interpretació, on les formes vegetals sinuoses d'arquetip femení contenen o abrasen la disposició fàl·lica del tronc de l'arbre.
Aquest treball va ser conservat per tal d' incloure'l dins l'exposició individual al Lowe Art Museum de la Universitat de Miami, que va tenir lloc aquell mateix any.

En els treballs que porten per títol *Talus Matter*, l'artista conferia a unes arrels seques formes arcaiques femenines, similars a L'arbre de la vida, però si bé en aquests es tractava de treballs autònoms en vegetació seca, en el present treball, el matoll està viu i, a més, s'articula acoblat al tronc d'un altre arbre viu.

El árbol de la vida ***(Tree of Life)***,1982
Filferro, fulles, arbust sobre tronc d'arbre.
Dimensions variables
The Lowe Museum, Miami.
Col. Ana Mendieta, Galerie Lelong, New York

Talus Matter (Madre Tallo), 1982
Arrels de ficus
Col. Ana Mendieta, Galerie Lelong, New York

3 MENDIETA Raquelin: Memorias de la infancia: religión, politica, arte. En *Ana Mendieta,* Fundació Tàpies, Barcelona, 1997.



Sostre arbori
Església St. Domingo,
Oaxaca, Mèxic

L'arbre de la vida serà un dels temes que explorarà al llarg de la seva curta carrera artística, i la conduirà a la seva pròpia reinterpretació en termes de renaixement. En trobem referents evidents dins la iconografia d'algunes cerimònies maritals de cultures indígenes de Mèxic, en l'espectacular arbre genealògic del sostre de l'església d'Oaxaca, decorat a base d'estucats policromats que Mendieta coneixia. Presidint la impressionant volta de canó una ramificada forma arbòria, a la manera d'un arbre genealògic, del qual els seus fruits han esdevingut més d'una trentena de personalitats pertanyents a la Família de Guzmán. També en les pintures de Frida Kahlo, que havia utilitzat com a motiu freqüent arbres genealògics o cossos arrelats, com ara personalitats com el *"Retrat de Luther Burbank"* o el seu propi retrat arrelat.

Per tant, Mendieta reprèn la iconografia clàssica de l'arbre de la vida, recobreix el seu cos de fang i terra, i apareix com a substància energètica de l'arbre. És interessant veure com en una de les primeres obres més rellevants i significatives ja va utilitzar aquesta figura. Mendieta va presentar una instal·lació l'any 1976, dins de l'espai alternatiu novaiorquès 112-Greene Street, coordinat per l'artiste Gordon Matta-Clark. En aquesta instal·lació, titulada el *Árbol de la vida,* va dibuixar al terra la forma del seu cos estirat amb els braços estesos. L'arbre de la vida és una antiga forma de deessa benèvola que simbolitza la transmutació d'allò diví en allò humà. Mendieta traça el contorn de l'arbre de la vida amb quaranta set espelmes, com les que s'utilitzen en les cerimònies de vudú i màgia negra. La forma del cos es dibuixava vacil·lant amb les espelmes enceses, i alhora, sobre la paret es projectava una diapositiva de *Silueta con cenizas.* En el transcurs de la duració de la instal·lació, les espelmes es varen anar consumint i varen ser substituïdes contínuament, deixant el rastre de la cera sobre el paviment. Entre el tractament de la llum de les espelmes i el rastre de les espelmes, aquella intangible presència absent esdevenia majestuosa i malencònica.

Frida Kahlo
Retrat de Luther Burbank,
1931, Oli sobre masonite
85x61 cm

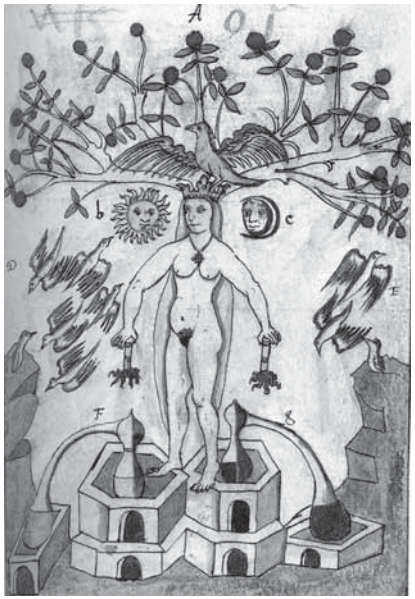
Dona-arbre

MIRALLES Fina, ***Dona-arbre,*** 1973.

Dona-arbre, 1973
Sèrie Translations
Fotografia b/n, acció: dona i paisatge.
Sant Llorenç de Munt

Entre la sèrie *Translations*, accions realitzades directament a la natura i que consistien en el canvi de context d'elements naturals, trobem *Dona-arbre.*

Dona-arbre consisteix en l'acció o *performance* realitzada per la pròpia artista en què el seu propi cos, de cuixes en avall, queda submergit dins la terra. Aquesta **acció de plantar-se dins d'un paisatge** envoltada de camps, arbres i muntanyes, serà enregistrat fotogràficament. La fotografia resultant d'aquesta acció serà utilitzada per l'artista en *Llit-arbre* presentat a la instal·lació *Translations* al 1974.



Hieronymus Reussner, ***Pandora***, Basilea, 1582

Si ja és prou sorprenent que d'una terra fèrtil, d'un camp llaurat brolli un cos humà, encara ho és més que aquest cos femení se'ns presenti amb una actitud absolutament banal, vestida amb texans i jersei. Aquest últim aspecte de l'acció ens emfatitza la idea de natura, de canvi de context intencionadament pretès per l'artista, alhora que ens recorda que l'humà és també un ésser de matèria natural. Però, a diferència de les accions d'Ana Mendieta, on el seu cos despullat, verge, pur, retorna a la natura i s'hi fusiona tot camuflant-se amb la seva vegetació o amb les terres i els fangs, per esdevenir-ne part integrant, i les formes ondulants del cos es juxtaposen als nervis de les fulles o a les arrels d'un arbre gegant, **en l'emblemàtica acció *Dona-arbre*, Miralles proposa una dona emancipada de la ciutat, que pertany a la cultura urbana i d'aquesta manera opera amb el xoc de contrastos, amb la confrontació evident entre l'entorn natural i la cultura humana.** De totes maneres, no s'ha d'excloure la lectura evident de l'acció que fa referència a la fertilitat de la dona, i com aquest aspecte ha tingut en diverses èpoques de la civilització un lliscament cap al món vegetal. En aquest sentit la imatge de la dona s'hibrida amb els arbres per parlar del poder i la força de la fertilitat i el sentit del cicle de la vida.

En aquest punt, ens cal fer un parèntesi i recuperar el tractament que d'aquesta temàtica dona-arbre han realitzat algunes dones-artistes contemporànies. Així mateix, la relació entre l'arbre i el cos femení també la trobem en les il·lustracions dels antics manuscrits de cultures i èpoques diverses, en les quals les imatges estan fortament carregades de sentit simbòlic. En la majoria de casos l'arbre esdevé símbol de la vida, que connecta el món soterrani amb el celestial. També el trobem representat, i és aquest el cas que ens interessa aquí, com a símbol femení en tant que sorgeix de la terra mare i així mateix produeix fruits.

És remarcable la utilització de la dona arbre en Frida Kahlo: *Arrels*,1943, autoretrat de l'artista en posició de repòs reclinada sobre un paisatge erm. Del cos reclinat de l'artista creixen branques sinuoses amb grans fulles, els nervis de les fulles s'estenen com a venes sagnants dins la terra seca del paisatge.

En aquest sentit ens diu Roberta Ann Quance que les dones semblem estar realment perseguides per la imatge dels arbres. Aquest motiu esdevé tan antic com erudit, bíblic com folklòric[1] .

1 QUANCE, R.A. *Mujer o árbol. Mitologia y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid, La Balsa de La Medusa, 2000.

La persona que dorm està fent d'arbre
MIRALLES Fina

Llit-arbre (Sèrie Translations), 1974
Mobiliari, palla, arbre- llorer, altres materials.
Laurus nobilis
Instal·lació Translations
Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts, Sabadell

Llit-arbre va ser presentat dins del muntatge de la instal·lació *Translation* - Sala de la Caixa de Pensions, el Gener del 1974, i a la Sala Tres de Sabadell, el febrer de 1974 -. Aquest muntatge consistia en una estança les parets de la qual estaven pintades de negre i el seu terra cobert de palla seca. Dins d'aquesta estança hi havia diversos mobiliaris, un armari, una calaixera i entremig el *Llit-arbre*. El llit ocupava un espai prioritari dins l'estança i contenia en el seu interior un llorer viu, mig ocultat per un llençol blanc. Una llum focalitzava el contingut del llit i la seva capçalera, al damunt de la qual hi havia penjada a la paret la fotografia anteriorment esmentada de *Dona-arbre*.

Si les sèries *Translations* havien estat concebudes com accions realitzades directament a la Natura i consistien, principalment, en el desplaçament o canvi de context d'elements naturals dins d'espais naturals, com ara un fragment de gespa que era dipositat surant sobre el mar..., en el cas d'aquesta instal·lació, que rep el mateix títol i que tindrà lloc dins d'espais expositius urbans, l'artista utilitzarà una altra tipologia de desplaçaments. L'element natural passa a coexistir amb un objecte dins d'un medi no natural creant aquesta mena d'híbrids, on el mobiliari s'omple de matèries orgàniques, com ara pedres, terra, palla, gespa i un arbre. Amb aquestes operacions de desplaçament o canvi de context, Fina Miralles **aconseguia apropar i establir un lligam entre el cos i els elements naturals, fins al punt de substituir el o la dorment per un arbre real, un llorer. Diu l'artista que *Hi ha un arbre dormint perquè la persona que dorm està fent d'arbre*.** Per tant, **l'estratègia de substitució està aportant clarament un sentit simbòlic al treball"**[2] .

2 MIRALLES, F. Entrevista amb l'autora. Cadaqués, 2000. Extret del Catàleg de l'exposició al MAS, 2001.

L'arbre i les matèries naturals

Interrelacions arbre-cos
MIRALLES Fina, ***L'arbre,*** 1975

Entre les accions que Miralles realitzarà als anys 70 trobem *L'arbre* (1975), que formava part d'una exposició col·lectiva que va fer un itinerari per Catalunya amb el títol de *Valors actuals del Costumari Català en les Arts Plàstiques.*
L'arbre consisteix en una sèrie d'accions enregistrades fotogràficament estructurades en tres tipologies: ***1) L'arbre i les matèries naturals:*** pedres com a fruits, fulls d'un llorer són substituïdes per plomes d'ocell, branques de fang... ***2) L'arbre amb personalitat humana:*** naixement de l'arbre, bany de l'arbre, l'arbre vestit, l'arbre esmorzant, l'arbre passejant, l'arbre dinant, parlant amb l'arbre, l'arbre en cotxe, l'arbre dormint... ***3) L'arbre i l'home:*** cos lligat a l'arbre, cos dalt d'un arbre, cos penjat d'un arbre, l'arbre cabana, paraules a l'arbre, Home-arbre.
Aquestes tipologies es desenvolupaven a partir d'un treball sobre l'ús imaginatiu de l'arbre en el ***Costumari català***. La vinculació de la contemporaneïtat amb el passat, mitjançant la cultura popular i les tradicions del nostre país, s'ha d'entendre com un retrobament amb la pròpia identitat nacional dins la realitat polític-social del moment. Alguns artistes catalans ho duran a terme a través d'accions i objectes que estan clarament en sintonia amb el caràcter processal de l'art povera del moment. *A Catalunya es treballa en l'àmbit de l'acotació- mediació de la natura en el comportament dels elements naturals (sobretot els quatre elements bàsics: terra, aigua, aire, foc), en la confrontació natural-artificial, en la reivindicació ecològica i en la dimensió cosmològica de la natura i el paisatge.*
En això es diferenciarà del gegantisme monumentalista de caire formal que té lloc als Estats Units amb el Land art, que deu molt al minimalisme, el qual, a Catalunya, no va tenir als anys setanta un arrelament significatiu. A Catalunya

L'arbre, 1975
Accions en l'espai urbà i la natura amb materials diversos i arbres diversos: Acàcia,Llaurer, Olivera, Pi, Morera blanca. *Acacia dealbata, Laurus nobilis, Olea europaea, Morus alba, Pinus pinae.*
Sèrie de fotografies b/n.

comptava la tradició d'art pobre, la cultura popular, l'energia dels materials i la tradició del paisatge com a representació[1].

Aquest interès per entroncar l'art d'aquell moment, clarament definit dins d'una dimensió conceptual, també el trobem en d'altres artistes contemporanis de Fina Miralles com Jordi Pablo, Pere Noguera, Benet Ferrer i Josep Domènech, i estarà clarament vinculat amb l'esclat de les poètiques desmaterialitzades a Catalunya. Tal com ens diu Pilar Parcerisas a l'article *La naturalesa matriu de l'art* : *"la proximitat del paisatge i la possibilitat d'actuar-hi en directe avalen el caràcter poc projectual del concepte català; el paisatge i la natura proporcionen una sortida externa, l'abolició del concepte de taller, la confrontació del jo amb la natura, cosa que propicia un art d'exterior que trenca amb l'existencialisme subjectiu i gestual del treball pictòric de l' informalisme executat a porta tancada de taller. La natura dóna a l'art un marc de llibertat.*

Aquestes eren accions amb l'arbre que reprenien anteriors experiències i reflexions al voltant allò artificial, allò natura, com ara *Entorn del Tronc* títol que portava l'exposició col·lectiva realitzat als Jardins de l'Escola Eina l'any 1974. En aquesta ocasió l'artista empapera el tronc d'un pi amb un paper d'empaperar parets, que imita la textura de la fusta. Es tracta d'un joc de camuflatge, d'engany , de *trompe-l'oeil.*

Així mateix es diferenciava de *Dona-arbre* donat que en aquests casos la utilització d'un arbre real ja fos plantat o bé arrencat per tal de poder-lo moure era la constant que vinculava totes les accions.

El territori d'investigació d'aquestes obres, escassament documentades fotogràficament, és la **relació de l'arbre amb el cos humà.** Per a dur a terme aquestes experiències l'artista cerca i recopila fons d'informació sobre ritus i tradicions, així com la utilització iconogràfica de l'arbre dins del *Costumari* i en d' altres fonts.

El text sobre l'arbre de Miralles reproduït més endavant ens demostra el vast coneixement i interès que l'artista tenia del tema.

Aquests treballs estan plantejats com **un laboratori experimental d'investigació de caire antropològic i sociològic, lligats als "costums" i fins i tot al "folklore" a l'entorn de l'arbre, que es troben en la nostra cultura.**

Per tant, és important veure la manera com interpretarà aquestes imatges i tractaments de l'arbre que extrau de les fonts estudiades, així com les diverses actituds i comportaments que l'artista adopta envers aquest treball:

1) En la primera tipologia d'accions *L'arbre i les matèries naturals,* l'artista pren el model *accions sobre materials*, propi dels processos artístics d'alguns artistes *povera* i d'escultors dels 60, com ara Richard Serra. L'arbre és tractat com a material sobre el qual actuar. Per tant, el cos, en aquest cas, pren una actitud escultòrica i actua sobre un material-arbre.

L'arbre i l'home

1 PARCERISAS, P: De la naturalesa a la naturalesa. En *FM, De les idees a la vida,* MAS, 2001

L'arbre amb personalitat humana

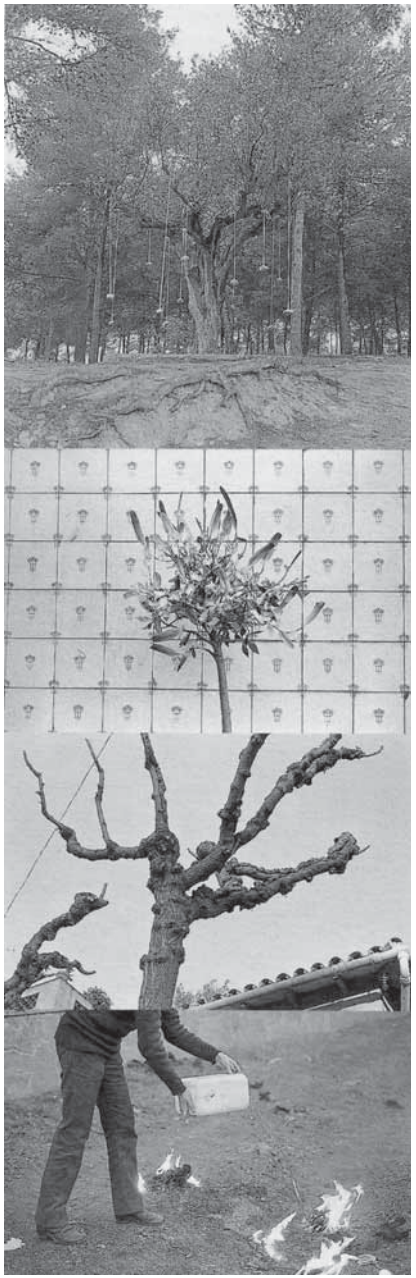
2) En la segona sèrie d'accions *L'arbre amb personalitat humana,* l'arbre és humanitzat i adquireix un altre estatuts vital; en conferir-li personalitat humana en certa manera l'artista està utilitzant el recurs d'antropomorfitzar animals o vegetals, tan present en el món de les narracions i dels contes. En aquest cas, més que d'un desplaçament d'un ésser a un altre, d'un canvi de natura, ens trobem davant d'una juxtaposició d'éssers, una fusió, d'un hibridisme. L'arbre segueix mantenint el seu aspecte com a tal, però adopta hàbits humans. D'alguna forma, la natura d'origen esdevindrà culturalitzada. Encara que les accions siguin en aquest cas anecdòtiques, estan fent referència al fet d'imposar quelcom artificiós als processos naturals.
3) En la tercera sèrie d'accions *L'arbre i l'home,* l'arbre és tractat com objecte de culte, com escenari d'accions, d'un drama, d'una història. Així, el cos en aquest cas esdevé l'actor, el figurant que dóna sentit a l'escena.

L'arbre i la seva simbologia prenen un paper molt important en l'obra d'aquesta artista. Fina Miralles va escriure un text adjunt al *Llibre 1r* on queda palès l'interès i coneixement que sobre aquest tema tenia l'artista. Aquest text el trobem reproduït en l'article d'Agustí Hurtado Giner *De les idees a la vida* [2]. Tal com documenta l'autor, el text va ser escrit per a justificar el propi treball com enllaç amb el tema de l'exposició. El text és també interessant, tal com diu Agustí Hurtado *...perquè serveix per reflectir aquest posicionament idealista, combatiu, crític, científic i antropològic de la seva trajectòria, i el contrast que significarà respecte a la manera d'entendre les mateixes coses, però des de la pintura, des de la vida, tal com l'artista defineix el seu discórrer artístic.*

"L'arbre és l'element natural que ha donat a l'home més rendiment en tot ordre d'idees, no únicament pels seus inesgotables recursos utilitaris —construcció de cases, barques, instruments, utensilis..,—, sinó també com a protector, portador de fruits, producte primari per al foc i tants i tants d'altres; per això l'instint espontani de conservació va produir en les cultures més primitives convertir els arbres en divinitats. El culte a l'arbre és un dels més primitius i estesos arreu del món, per això a casa nostra, com a tota l'Europa meridional, els rituals entorn de l'arbre són nombrosos i alguns es fan fins i tot avui, encara que el seu significat hagi canviat i no se'n sàpiga el veritable motiu; un d'aquests rituals són els focs de Sant Joan, que provenen d'un culte a l'arbre la nit del 23 al 24 de juny, nit del solstici d'estiu en què els druides celebraven el màxim triomf del sol sobre la nit, encenent fogueres a sota de cada arbre. Per als druides, el mateix nom dels quals sembla que vol dir home d'alzina, aquest arbre, especialment, era sagrat i aquest poble vivia en els boscos per estar sota la seva constant protecció; els focs de Sant Joan són la derivació d'un culte druídic a l'arbre.

2 HURTADO, Agustí: De les idees a la vida. En *FM, De les idees a la vida,* MAS, 2001.

La cultura del poble dominat s'ha imposat sempre a les cultures eminentment populars; en alguns casos l'invasor intentava i aconseguia destruir i implantar el seu criteri i la seva forma de viure; aquest és el cas dels romans, que a la vegada que engrandien els seus dominis territorial imposaven la cultura llatina a les terres conquerides. El cristianisme és també un dels grans detractors de la nostra cultura primitiva, i en el cas específic de l'arbre, que és el tema que ens ocupa, el cristianisme el va saber aprofitar per al seu culte, en els pobles de l'Europa meridional, així com al nostre país, transformant l'arbre en una creu, feta amb la fusta del mateix arbre, així com més tard les imatges de Jesucrist crucificat i de la Mare de Déu; tant és així que en fraseologia litúrgica i seminarista és corrent la forma ''el sant arbre de la creu', com per extensió la paraula fusta ha passat a indicar la idea de creu; així, doncs, la nova religió cristiana va saber acoblar el primitiu culte naturalista a les seves creences i als propis cultes. L 'arbre, més endavant, va tenir també el seu culte social, amb les celebracions de les Juntes d'Arbre, on es parlava dels diferents problemes comunals de la contrada, els acords presos en Junta d'Arbre pels participants adquirien un valor jurídic irrevocable. A molts pobles, en la formació dels primers nuclis socials, l'arbre presidia el centre del poble, col·locat al mig de la plaça major, mantenint encara el seu valor de protector. ***A través de tots els diferents significats, propietats i cultes (els arbres que hem esmentat) la presentació d'aquest treball sobre el folklore i l'arbre en particular, volem significar els contactes i les coincidències d'un plantejament artístic amb el pensament primitiu.*** *És clar que avui ni l'artista ni ningú no creu que fer tal o qual cosa produeix algun resultat, però sí que volem aclarir que el procés del pensament creador d'aquells homes en crear ritus i creences, cerimònies i cultes, no era tan lluny ni tan contradictori amb els treballs que presentem; sigui dit també que en realitzar aquest treball no es vol refugiar-se en el passat, oblidant la data de 1975, sinó que amb l'estudi del folklore es mostren d'una manera diàfana els problemes que avui es presenten a la nostra societat i a la nostra cultura. Des de sempre, el poble s'ha vist bloquejat i castrat per la forca i el poder, sigui el que sigui; aquest ha intentat per tots els mitjans negar la capacitat de pensar, decidir i governar el poble per ell mateix.* ***Per tot això creiem important, i en un cert aspecte necessari, l'estudi, la divulgació i la sortida al carrer del folklore com a element d'expressió social i artística".***[3]



L'arbre i les matèries

3MIRALLES, Fina: Llibre 1er. En *FM, De les idees a la vida,* MAS, 2001.

Arbre- torre del vigia

GORMLEY Antony, ***Post*** ,1993

Post ,1993
Ferro fos i tronc roure. Quercus
Dimensions figura:197x53x36 cm
Alçada tronc: 15 m.
Instal·lació Killerton Park, Exeter
Exposició: Ha Ha:Contemporary British Art in an 18th Century Garden

La intervenció presentada per l'escultor britànic Antony Gormley dins del programa *Ha Ha:Contemporary British Art in an 18th Century Garden,* en l'espai natural del Parc Killerton, portava per títol Post. Aquest treball consisteix en un cos humà, a escala real, construït de ferro fos i que ha estat situat dalt d'un tronc de roure denudat de 15 metres d'alçada.

Gormley troba la magnífica possibilitat d'aprofitar un arbre centenari amb imponents dimensions. L'impressionant diàmetre li permet reconvertir la seva secció en una plataforma, i la seva alçada en un espai ideal com a observatori, mirador. Sobre el tronc de l'arbre incorpora la figura a escala real, de tal manera, que aquell deixa de ser arbre per esdevenir un lloc.

En el treball de Gormley sempre es produeix un lliscament de l'espai on s'insereixen les figures. **El cos estableix una relació amb l'espai extern, aquest és utilitzat com a marca, com a fita de l'espai. Esdevé un punt fix en l'espai contradient la seva pròpia mobilitat. Dalt de l'arbre tenim una marca estàtica, fixa, immòbil, però de sobte la mobilitat dels núvols al rerefons ens recorda que res no està fix, que fins i tot la terra gira sobre el seu propi axis. Aquest és un tema d'interès recurrent en el treball de Gormley, que ens parla d'aquesta il·lusió d'estatisme, d'immobilitat, provocats per la força de la gravetat i la força centrifuga, en el món fenomenològic on res no roman fix. En Gormley, el cos esdevé un instrument a través del qual aquestes forces es poden fer palpables.**

La torre del vigia esdevé un espai contemplatiu més que no pas un lloc estratègic. Aquest lloc, més que una torre, és una columna de difícil ascens i d'impossible descens. La posició hieràtica de la figura situada dalt de la imponent columna ens fa pensar en una actitud contemplativa. Per tant, iconogràficament, podríem dir que s'apropa més a la figura de l'eremita de la tradició cristiana, a l'estilita, l'asceta, a aquell Simón del desert de la pel·lícula de Buñuel. O sigui, que la figura de Gormley no vigila, no actua, no fa, simplement és i està.
Les formes corporals de Gormley esdevenen punts de referència, ja sigui dins el recinte d'una galeria o en l'espai públic exterior. Ja sigui col·locats dintre o fora, estableixen i desencadenen rics vincles perceptius; un tractament espaial que provoca immediates lectures anímiques en l'espectador.

El principal objecte o aspiració d'aquesta obra es troba en les relacions i enllaços que s'estableixen entre el cos humà i l'estructura natural i viva de l'arbre. Hi ha una marcada diferència en la utilització de l'espai arquitectònic o de l'espai obert "natural" en els treballs de Gormley. Si en l'espai neutre i buit de les sales d'exposicions l'artista obté a través de l' ocupació amb la presència i el diàleg d'unitats o grups de cossos, estratègicament situats dins l'arquitectura, amb la qual treballa, en les seves intervencions dins d'espais oberts naturals diria que Gormley opta per estratègies completament diferents. **Podem parlar d'una primera intenció o voluntat d'establir relacions a partir de l'escala, una escala que constata i agreuja la situació humana d'inferioritat envers la immensitat del paisatge.** D'altra banda, el cos es converteix en una fita, un punt de referència que trenca aquesta sensació abismal de buidor, encara que en algunes ocasions, sembla que no li preocupi aquesta predominant presència del cos humà, que pot arribar a poder passar desapercebuda, com en aquest cas. O fins i tot, pot optar per una absorció dels cossos dins la natura o bé d'un camuflatge d'aquesta dins la vegetació. Aquest seria el cas de la figura de ferro fos titulada *Shaft II* (1990), instal·lada en el Parc de Sapporo, al Japó. En aquesta ocasió, els organitzadors de la mostra volien emplaçar l'escultura en un lloc de fàcil visibilitat pels visitants del Parc, però l'artista va decidir situar-la entremig d'un entramat dens i frondós

d'arbres de bambú i matolls. D'aquesta manera aconseguia provocar impressions diverses segons l'estació de l'any; l'escultura esdevenia pràcticament invisible al llarg dels mesos d'estiu mentre que a l'hivern no hi havia cap element que obstaculitzés la seva visibilitat. Així, l'experiència de la peça esdevenia canviant d'acord amb l'estació de l'any i una vegada més l'artista apostava per una contundent fusió entre la peça i l'entorn, que és concebut com el seu marc i escenari.

Gormley demostra un ampli coneixement i domini de l'espai en les seves instal·lacions, que constata que el seu treball no solament són els cossos, sinó també l'espai que activen al seu voltant. Un espai tractat des del cos humà i amb la dualitat del fora i dintre, que estableix relacions entre l'interior i l'exterior, però diferint considerablement segons la natura de l'entorn. Per tant, podríem dir que *Post* incorpora el tronc de l'arbre d'una manera completament natural, i, a més, les vistes del paisatge estan intrínsecament fusionades amb la peça, com en el cas de *Land, Sea and Air II.*

Finalment, l'aspecte petrificat, immòbil, de les figures, provoca en l'espectador una profunda sensació, una impressió de silenci. Un silenci visual que pot arribar a la invisibilitat, a una mena de familiaritat com si els cossos de Gormley ja haguessin estat sempre en aquell paratge.

Arbre com a fita, com a marca del territori produït per un ús específic que els homes li han conferit. Llocs, que provocats per la presència d'un arbre inusual o espectacular, sempre han existit des de temps ancestrals. Una marca que pot esdevenir el desencadenant que fa significat a aquell lloc que es vol emfatitzar o diferenciar per alguna raó o motivació. **Els cossos de Gormley, també són fites, marques, i estableixen unes relacions amb l'espai o el lloc a partir de la seva presència amb l'escala humana, de vegades transformada, sobredimensionada, d'altres només mitjançant un tractament hieràtic.**

De fet, la relació que s'estableix entre el cos i l'arbre esdevé com a lloc de la natura, situació privilegiada. Per

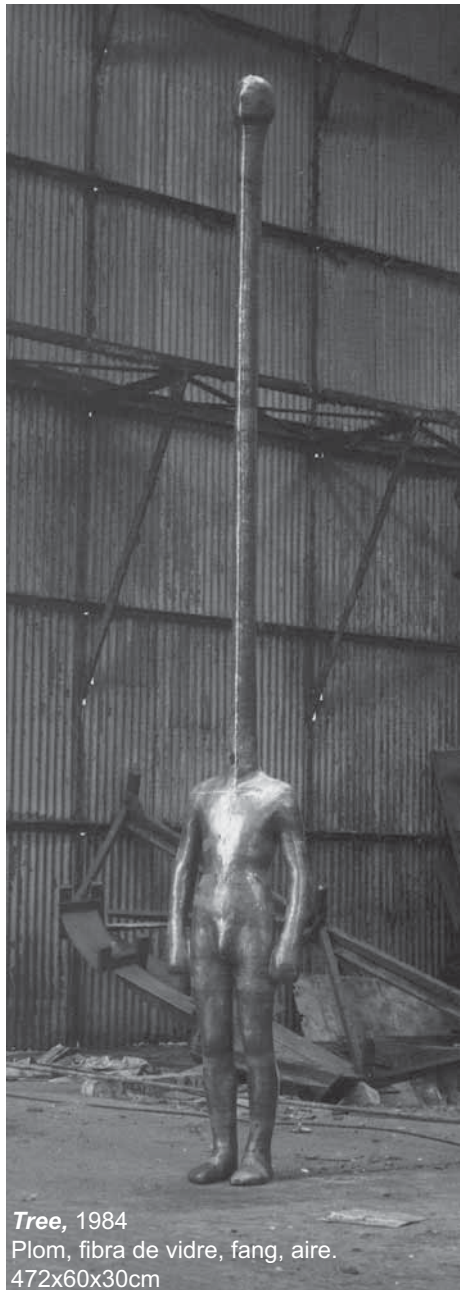
Transformacions arbòries del cos
GORMLEY Antony

tant, l'única fusió entre arbre-cos estaria provocada pel tractament estàtic de la figura, diferentment dels següents treballs, *Tree* o *Matter*, en què encara que la presència física de l'arbre ha desaparegut completament, el cos s'ha transformat per adoptar algun atribut arbori.

En aquest cas, **el cos apareix o és tractat com una zona d'experimentació i transformació.** En les pròpies paraules de Gormley extretes del catàleg del Frankfurter Kunstverein, 1985: *To make concrete the live that goes on inside the head one can't stay within classic proportions.* El cos es dilata i algunes de les seves parts o extremitats augmenten de proporcions de manera sobredimensionada, la llargada del coll esdevé completament desmesurada. El desplaçament de les proporcions clàssiques del cos, tal com Leonardo l'inscriu dins d'un cercle, segueixen el seu curs. El resultat és tan estrany com fantàstic, i les condicions físiques de l'espai que l'envolta es veuen alterades per aquesta estratègia radical d'abandonar els paràmetres humanistes que adopten els cossos de Gormley.

Aquest procediment de l'expansió de determinades extremitats del cos dins l'espai va caracteritzar el seu treball de mitjans dels 80 i principis dels 90. D'altra banda, en aquesta dècada la utilització del plom és de cabdal importància. A banda de les raons pràctiques, com la de ser un material molt manejable i durable, també són importants les seves qualitats físiques i associatives; el plom és aïllant i protector de la radioactivitat, adquireix una pàtina que absorbeix i matisa la llum. Esdevé una pell o provoca la sensació d'un cos atrapat dins d'un motlle.

Things already exist. Sculpture already exists. The job is to trans-



Tree, 1984
Plom, fibra de vidre, fang, aire.
472x60x30cm

Stand, 1997
ferro colat, 9 figures,
c.u. 196 x 48 x 35 cm.

form what exists in the outer world by uniting it with the world of sensation, imagination and faith. Action can be confused with life. Much of human life is hidden. Sculpture, in stillness, can transmit what may not be seen. My work is to make bodies into vessels that botri contain and occupy space. Space exists outside the door and inside the head. My work is to make a human space in space. Each work is a place between form and formlessness, a time between origin and becoming. A house is the form of vulnerability, darkness is revealed by light. My work is to make a place, free from knowledge, free from history, free from nationality to be experienced freely. In art there is no progress, only art.
Art is always for the future. (October 1985) [1]

Les condicions físiques, espaials, matèriques... de l'espai, de la sala on presenta les seves escultures s'alteren radicalment en el moment que el cos abandona plenament els paràmetres humanistes. Sobrevolant l'aire o penjant en les parets amb un ús que desafia les lleis de la gravetat, les seves escultures són treballs per ser vistos en el lloc. El que és específic sobre els cossos de Gormley és que no tot ens parla sobre el cos, sinó sobre l'experiència amb el cos, en el sentit visceral i concret, aconseguint propagar la seva energia a l'espectador.
Alhora que *Tree* té un gran sentit d'absurditat converteix el cos en un instrument per experimentar el món.

Les escultures de Gormley des de la proximitat permeten l'apreciació dels petits detalls de les soldadures dels fragments de plom, la petjada de la mà de l'artista, és a dir, aquells aspectes denotatius. Des de la llunyania apareix el poder de la figura amb una immensa presència que es fa palesa a *Angel of the North,* situada dalt d'un turó en les immediacions de Newcastle. Es tracta d'una figura amb els braços estesos cap a l'infinit, que es metamorfosa en ales tot comprovant els seus propis límits i els seu potencial. L'Angel de Gormley des de la immensitat del paisatge preparat per enlairar-se ens recorda l'estàtua de Christ suspesa sobre el "Pan de Azúcar", a Rio de Janeiro.

Per tant, el tractament de la figura estàtica en les seves escultures s'estableix d'una relació íntima amb el propi cos de l'artista. Aquest interès pel cos esdevé com a zona més que com objecte, l'interessa més com a procés que com a cosa. Tampoc no existeix un interès simbòlic en la utilització de la figura de Gormley, es tracta d' explorar les capacitats testimonials de l'art mitjançant el que és més proper a l'artista : el seu propi cos.
El tractament particular de les figures de Gormley es porta a terme mitjançant un embolcall molt específic, el recobriment amb una planxa de plom. Aquest embolcall converteix el cos en una capsa: un objecte físic. Les propietats d'aïllament del plom converteixen la pell en sarcòfag. Alhora, el plom és un material que associem

1 *Antony Gormley: Five Works'*(cat.), Serpentine Gallery, Arts Council of Great Britain, London, 1987.

a una amenaça o perillositat nuclear. El plom aporta les dues qualitats més rellevants de l'escultura, el silenci i la quietud. D'aquesta manera els seus treballs esdevenen càpsules del temps que alenteixen els processos.

Aquest tractament matèric confereix a les seves obres una forta presència física, les seves escultures no representen, més aviat ens presenten allò que ja és existent. Les seves figures són estàtiques, permanents, hermètiques i sembla que estiguin aïllades, ja que estableixen un fort diàleg amb l'entorn on se situen. Com a conseqüència hi ha en tot moment un tractament d'acoblament i consonància amb l'espai, fins i tot de mimesi, com en el cas de *Stand*, on **les figures s'integren dins del bosc d'avets. Les seves obres són catalitzadors d'espais i canvien en funció del lloc on se situen.**

Sovint, el seus títols són d'una sola paraula, un substantiu, un article definit o verbs transitius que funcionen descriptivament, però que també ens parlen del procés. El seu treball es converteix en un instrument per parlar i fer-nos ser conscients de la pròpia condició de l'ésser, les seves figures són continents, coses buides per ser utilitzades. La utilització de determinades posicions corporals, de pregària..., ens remet a aquelles postures utilitzades en alguns exercicis espirituals, tant de la nostra religió cristiana com de la budista. Així doncs, aquestes figures, materialment parlant, tan pesades, són objectes emocionalment flotants, es troben en suspensió dins d'un estrany estat de gravetat. Per últim, el tractament fragmentat i soldat del plom ens fa pensar en cossos cosits per contenir, no tan sols els seus òrgans interns, sinó també les seves emocions.

L'escultura *Matter* consisteix en una figura humana a escala real estirada al terra, completament inerta. De la zona genital d'aquesta figura creix una forma bulbosa com si es tractés d'un petit arbre.
En aquest treball les funcions del cos humà determinen un punt de partida en el sentit d'un ready-made, entenent el cos com allò que ja es trobava allà i que no ha de ser honorat. Però, en aquest cas, ens trobem davant d'una transmutació o d'una metamorfosi? **Aquest procés en què el cos ha estat objecte d'una metamorfosi és recurrent en les mitologies gregues i romanes**. També trobem clares referències a aquelles estampes antigues que ens presenta una figura masculina amb un arbre viu arrelat, inserit en les seves caderes. Aquesta transformació no sembla que alteri els seus protagonistes, ja sigui Adam o Jessè,que representats en posició reclinada sobre l'herba o sobre un llit, estan en actitud de repòs. **Representa la idea de retorn a la terra i el cos esdevé el mediador per aquest fi**? Necessita el cos aferrar-se a la terra per voluntat, elecció o necessitat, o es tracta d'una postura humil, degradant, desesperant?
Matter pertany a la sèrie d'escultures de Gormley que adopten una aparença escatològica o irreverent. A mig camí entre les tradicions budistes i cristianes, els seus treballs se situen en el límit, amb un punt d'incertesa que

Matter, 1985
Plom, guix, fibra de vidre, fang, aire.
54x56x208 cm

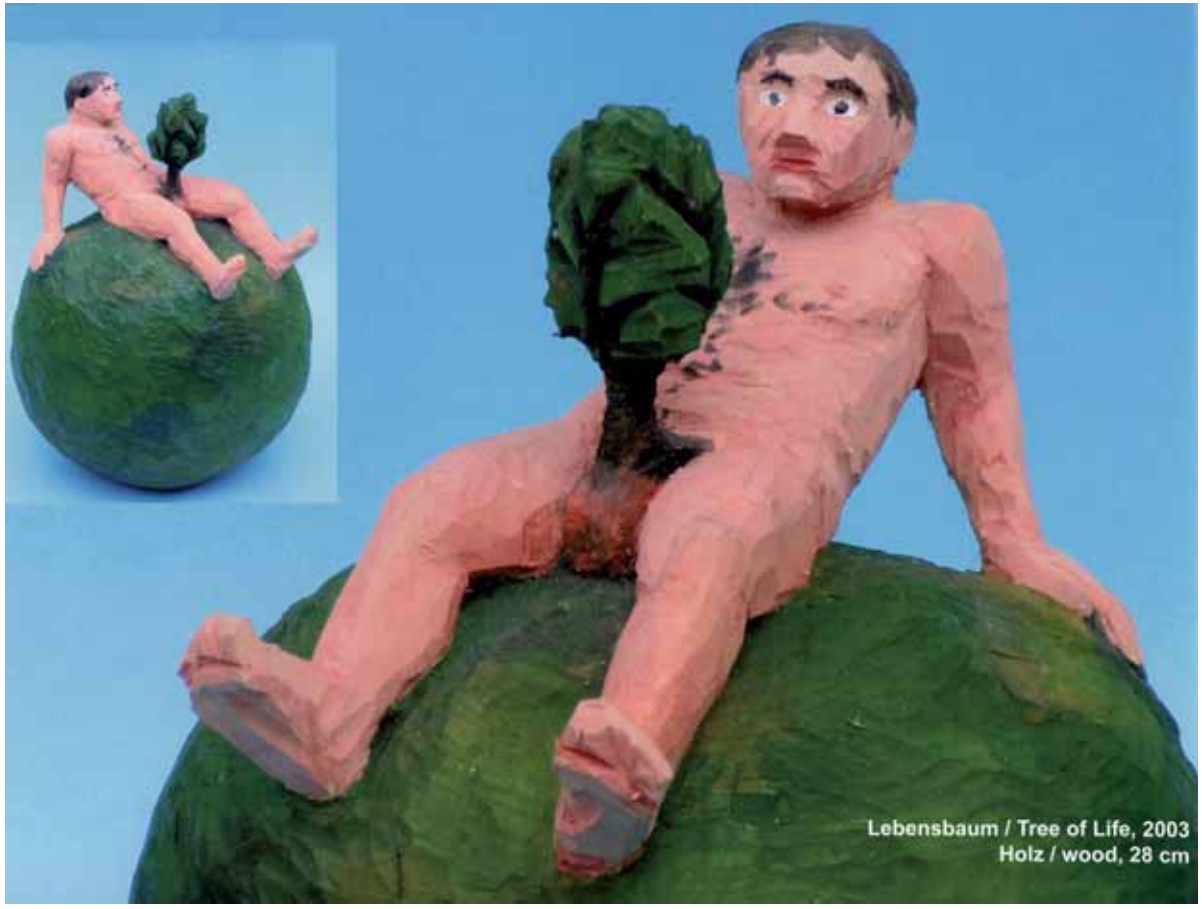
Miscellania, Adam o Jessè com a matèria prima. S.XIV.

alhora provoca inesperats moments d'humor. Aquest treball és suggestiu i alhora retret? Els pesants cossos de plom sovint se'ns presenten flotants i optimistes o també els podem percebre com a cambres isolades, cossos encapsulats, dipositats en particulars sarcòfags anatòmics, tal com ens diu el propi Gormley: *Ser enterrat viu per equívoc, és la cosa més estranyament antinatural de totes i aquesta fantasia terrorífica és només la transformació d'una l'altra fantasia que originàriament no té res de terrorífica: la fantasia de l'existència intra- uterina*. Aquest valor de la "nada", eco d'antigues imatges de resurreccions, de tombes egípcies... com una mena de desig de preservar quelcom intocable, un fràgil estat de l'ésser.

Els seus cossos estan tractats amb una pell de plom, com si volguessin protegir-se de quelcom extern o bé protegir el seu contingut. Aquesta pell de plom es converteix en una impermeable membrana . Un cos segellat sense cap interacció entre l'espai exterior i l'interior. És per això, que com a resultat del seu tractament matèric, les figures sembla que estiguin absents de sentits, no sembla pas que estableixin una comunicació perceptiva, ja sigui per la via visual, auditiva, oral o tàctil. Però, sortosament, ens trobem amb un tractament anatòmic, ja que els cossos estan en determinades posicions, posicions congelades en un instant, de nou absents de moviment. Tanmateix, en cap cas hi veiem un monument amb un conjunt escultòric. L'artista descriu que les seves escultures han estat fetes també d'aire, tant de plom, com de fibra de vidre, emfatitzant que allò que percebem amb els ulls és només un aspecte de la construcció, i tal com els seus complexos processos de construcció demostren, al darrere d'aquest cossos s'amaga un laboriós procés tractat metòdicament.

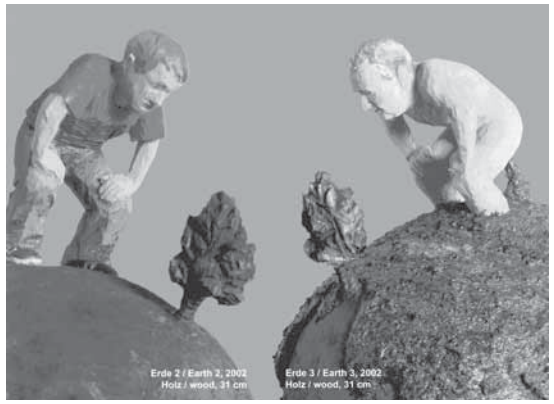
L’arbre de la vida

FRANK Karin, ***“Lebensbaum”,*** 2003



“Lebensbaum” (Arbre de la vida)
2003 fusta, 28 cm

Karin Frank treballa amb la fusta i ho fa de la manera més directa i econòmica possible. Se serveix de la talla per modelar motius, figures i escenes que es permeten la llibertat de no estar inventades. Podríem dir que l’escultura li serveix per transformar els fets de la realitat en una faula. Són escultures concebudes com una mena de retrats de la nostra realitat més crua, paisatges de muntanyes i llacs plens de merda, i entremig parelles copulant en aquests idíl·lics paisatges contaminats. Aquesta escultora, hereva del corrosiu sentit de l’humor dels artistes suïssos Fischli&Weiss, ens presenta les seves obres com *sketchos* fugaços.

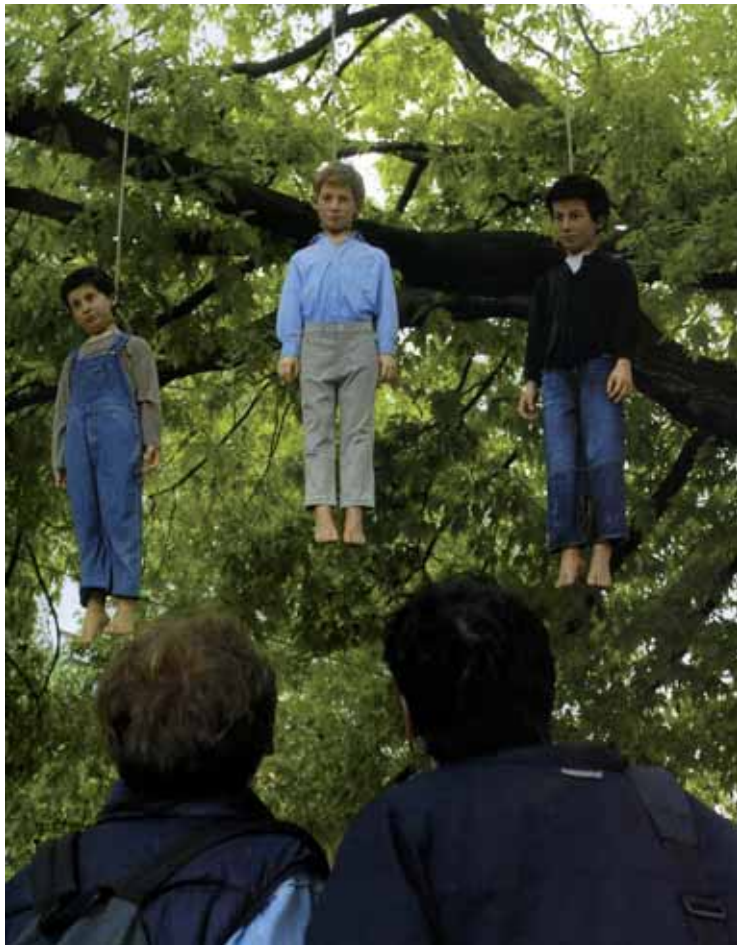


Erde 2,(Terra) 2002, fusta, 31cm
Erde 3,(Terra) 2002, fusta, 31 cm
Exposició Neue Galerie Graz Landesmuseum Joahneum, Graz, 2004.

En la sèries de boles del món, *"Terra"*, es repeteixen els motius: una figura humana i un arbre comparteixen la superfície circular d'una reduïda bola del món. **L'arbre és tractat com un signe,** mitjançant el tractament de les proporcions, el situa dins d'aquesta escala de poder i domini, respecte als altres signes: l' home, el món.
En el primer cas la terra és ocupada per un personatge masculí assegut en posició relaxada, en la seva nuesa ressalta l'òrgan sexual erecte que ha estat substituït per un arbre. En el segon cas, un personatge també masculí, ajupit en actitud concentrada, contempla un petit arbre. En el tercer cas, un home nu i també ajupit, evacua omplint de merda el planeta, i enfront seu, un petit arbre es resisteix a aquesta matèria invasora. Cal observar que aquest últim home que evacua sobre la terra té una cara molt semblant a la del president George Bush.
Les escultures de Frank se situen més enllà de l'aspecte reivindicatiu, amb un aire de innocència irònica, i tractades com estan des d'una vessant escatològica i escandalosa ens presenten la realitat més crua del nostra planeta.

Penjats: hiperrealisme i provocació

CATTELAN Maurizio, ***Sense Títol,*** 2004



Sense Títol, 2004.
Arbre roure i maniquins (tècnica mixta : resina, cabell sintètic, robes,...) Quercus
Dimensions: escala real.
Piazza XXIV Maggio, Milà.
Encàrrec Fondazione Nicola Trussardi, Milà.
Foto: Stefano Rellandini

Tres maniquins de nens, realitzats sota el màxim hiperrealisme, estan penjats de les branques d'un arbre, un roure centenari, situat a la Piazza XXIV Maggio, emblemàtica plaça del centre de Milà. L'escàndol que suscita la instal·lació d'aquesta obra en determinats sectors de l'opinió pública, la premsa i els polítics locals fa que els fets que l'envolten esdevinguin igualment rellevants com la pròpia obra que va tenir una durada francament curta.

L'esmentat escàndol justifica que ens estenguem en aquest fets, que van anar de la següent manera: L'endemà de la seva instal·lació, el 7 de Maig, un ciutadà local, Franco De Benedetto, va grimpar dalt de l'arbre i va tallar les cordes que sustentaven dos dels nens penjats, llavors va perdre l'equilibri i va caure des de l'alçada de 5 metres sobre el paviment. Una ambulància va arribar a l'escena del lloc i se'l va endur a l'hospital, on va ser tractat de la lesió cerebral que havia sofert. Quan posteriorment el van qüestionar sobre l'incident, ell va explicar: *"Vaig veure aquest cadàvers penjant. Jo anava de camí cap a casa amb el meu nebot, i quan ell va veure els maniquins penjant es va espantar. Llavors el vaig acompanyar a casa, vaig agafar una escala i unes tisores i vaig tornar al lloc. Volia fer caure els maniquins. Ho he fet per ell"*[1]. Com a conseqüència d'aquests fets l'escultura només va romandre exposada 48 hores, però això sí, van ser suficients per a generar una enorme reacció de protesta en la premsa italiana. La Fundació Nicola Trussardi, que va encarregar a l'artista l'escultura mitjançant el curator d'art Massimiliano Gioni, ja assumien de manera anticipada una reacció, però no esperaven pas que la intervenció fos objecte de vandalisme.
Efectivament en els següents dies a l'incident es van generar molts debats sobre vandalisme, art i violència infantil no tan sols a la premsa, sinó també d'una manera espontània en el lloc d'emplaçament de la instal·lació. Mentrestant, l'escultura ja havia estat retirada per la Fundació Trussardi i l'obra d'art tenia els seus defensors tant en la premsa com en els carrers de Milà. Però els seus detractors eren més nombrosos i possiblement lleugerament més indignats. L'artista envers els fets desencadenats va afirmà: *"tothom té la llibertat de girar la cara, d'evitar l'art o la realitat".*

Els cossos d'aquest tres nens penjats amb una mirada perduda, la realització dels qual és d'una semblança i imitació que supera gairebé la realitat provoca una reacció xocant i fins i tot virulenta en **el vianant que esdevé espectador forçat d'aquesta macabra escena.** No en va se l'ha comparat amb alguns escultors contemporanis hiperrealistes, com ara els germans Chapman, per ell el seu és un art: *Mi trabajo es aplicar una lente de aumento, y supongo que tiene mucho que ver con mi enfoque. Però no sé si esto me parece ser "hiperrealista" o simplemente pesimista*[2].

Maurizzio Cattelan va realitzar aquesta denúncia contra la violència infantil per encàrrec de la Fundació Trussardi, fundació vinculada a la famosa marca de moda italiana de Beatrice Trussardi, i aquest fet, precisament,

1 BERIZZI ,P& PISA,M.: *La Repubblica,* Maig 2004. cit: "*I saw these hanged cadavers," explains De Benedetto to the rescuers carrying him to the hospital, still conscious. "I wanted to pull them down. I was on my way home with my nephew , and when he saw the manequins hanging there he became scared. So I accompanied him home. got a ladder and some shears, and went back there. I did it for him*."
2 LE MIEUX-RUIBAL, B.: No disparen a la ardilla*,* conversación con Maurizio Cattelan, *Lapiz*, 223, mayo, 2006.

va provocar més incertesa entre un determinat sector del públic[3]. Per sort els maniquins no varen ser vestits per Trussari, encara que entre el públic esnob que va assistir a la inauguració segurament hi havia algú que s'ho pensava.
En un article a Flash Art, on Katharina Schreeyer de Zurich preguntava a Cattelan si creia que després d'aquests fets, Milà el respectava i el creia mereixedor com a artista; la resposta de Cattelan va ser clara, no creia en generalitzacions, va dir que a Milà hi havia gent que hagués volgut seguir veient la peça, en canvi d'altres l'odiaven. De totes maneres abans de la seva instal·lació van produir-se durant mesos diverses trobades, reunions i discussions, la fundació ja estava treballant en el projecte des del mes de gener i va ser instal·lada el mes de Maig. En aquestes trobades varen reunir-se amb molta gent que encara creu que **l'art ens pot explicar quelcom sobre el món.**

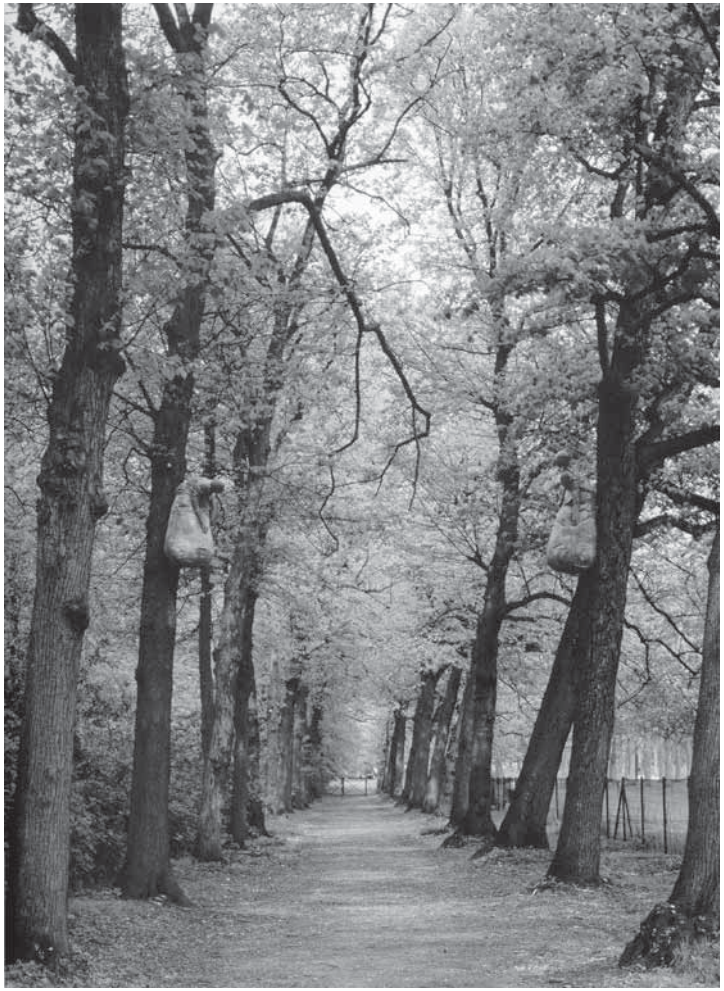
Una altra resposta a la provocació de Cattelan va ser l'actuació del grup militant polític LEGA, que va posar uns altres tres penjats a un arbre de la Piazza San Fedele, enfront del Palazzo Marino . El grup liderat per Carroccio i Matteo Salvini va utilitzar tres nines inflables comprades en un sexshop. Salvini comenta irònicament: *"aquestes tres nines són una obscenitat com els maniquins de Cattellan".*

Els treballs de Cattelan i en concret aquest, realitzat amb una formalització absolutament hiperrealista, responen a la seva posada en escena, s'inscriuen dins d'un art -de clara procedència Duchampiana i Dadaista- que utilitza l'escàndol i la provocació com una estratègia artística, de fet per l'artista no es tracta tant de provocació com d'activar reaccions, per ell una obra no es veu completada sense les veus i els comentaris del públic. **Per Catellan si no hi ha públic no hi ha art, li interessa :** ***la posibilidad de inventar imágenes provocando reacciones e ideas, imágenes que reflejan la realidad como un espejo. En cierto modo, no hay mucha diferencia entre los artistas y las antenas; ambos son mecanismos de difusión, repetidores de señales[4].***

3 DAVERIO,P. *Gente*, Mai, 2004. cit: *At the root of the matter there is an ambiguity. Some might think that Maurizio Cattelan is an artist. It's not true. He's a publicity copywriter of average quality actually employed by a fashion company in Milan..*
4 LE MIEUX-RUIBAL, B.: *Op.cit*.

Diàleg als arbres

MUÑOZ Juan, ***Two Figures for Middelheim,*** 1993.



Two Figures for Middelheim, 1993
Figures de bronze, til·lers. *Tilia platyphyllos*.
Museu d'escultures a l'aire lliure d' Antwerp, Bèlgica.

En una senyorívola avinguda d'arbres del parc pengen dues figures dalt dels troncs de dos impressionants til·lers. Situades a una alçada aproximada de vuit metres del terra podem dir que han estat literalment penjades. Aquestes figures atrapades dins dels sacs que ressalten la part inferior del seu cos, presenten una actitud corbada reclinada i llastimosa que, emperxades com estan, ens recorden aquelles imatges de màrtirs i sants que normalment trobem en la iconografia cristiana.

Els cossos humans, com en totes les instal·lacions de Muñoz, han estat tractats des d'un transformisme que en aquests cas correspon a aquest hibridisme entre home i sac. Aquests cossos amputats no tenen extremitats en la part inferior, aquestes han estat substituïdes per una disfuncional pròtesi en forma de sac. El cos humà és objectualitzat, però alhora la massa inerta del sac ha estat omplerta de vida. Del sac emergeix un cos que se sosté feixugament i manté una actitud comunicativa amb l'altra figura i el seu entorn.
Les dues figures instal·lades dalt de dos arbres confrontats, cadascuna en una banda del passeig, mantenen una actitud dialogant entre si. La posició expressiva de la part superior dels cossos i un tractament corporal de les mirades, ens desvetllen que estan clarament en comunicació. Quan dic "un tractament corporal de les mirades", em refereixo a aquest tret característic de les figures de Muñoz, que contenen una mirada absent, esborrada de les faccions de les cares, malgrat l'actitud apassionadament comunicativa que mantenen els seus personatges.
Així doncs, **aquestes figures no semblen resignar-se davant de l'estatus de penjats que els ha estat designat, ans al contrari, semblen assumir-lo amb els seus avantatges. La seva és una mirada absolutament dialogant, i es diferencia clarament d'aquella mirada mística, perduda, fins i tot podríem dir autista, dels sants i màrtirs penjats que trobem dins l'imaginari cristià.**

D'aquest aspecte, Muñoz en té molta cura en les sèries *Conversation Pieces* i és que tal com el títol indica la conversació s'estableix a través d'aquesta mirada corporal.
Les sèries *"Conversation Pieces"* es desenvoluparan principalment en la dècada dels 90, un moment de plena maduresa per l'artista, tant pel que fa a l'àrea expressiva, com per la complexitat psicològica de les figures. És el moment, també, en què comença a introduir allò que a *Double Bind*, presentada a la Tate Modern l'any 2002, assolirà tanta importància en les seves futures instal·lacions: invertir el rols tradicionals de l'espectador i l'escultura. Situar l'espectador a un nivell per sota l'escena tot replantejant l'espai expositiu, per tant, les seves instal·lacions esdevenen entre d'altres coses un gran desplegament d'arquitectura d'interiors. Juntament amb les figures es construeixen uns espais, unes localitzacions, a la manera d'uns decorats de cine o escenaris de teatre, on també la il·luminació pren molta rellevància. Finalment, allò que aconsegueix amb aquests desplegaments de decorats d'interiors, és que el públic se senti observat i esdevingui en si mateix la pròpia exposició. Mitjançant aquesta inversió de llocs, els personatges de la instal·lació estan en posició de convertir-se en públic.

En el present treball, **Muñoz aprofita les possibilitats que li ofereix l'arbre com a suport, i com a emplaçament des d'on situar els seus personatges perquè ens contemplin**. Per tant, no tan sols ens sentim

violentats per la presència d'aquest éssers estranys, sinó que la passejada per la bucòlica avinguda de til·lers del parc, no ens condueix en lloc, es tracta d'un cul-de-sac.

Aquestes figures que en la seva concepció original a *Conversation Pieces*, prenien sentit en el pla del terra, ja que havien estat conformades com una mena de baldufes, en situar- les a l'entorn natural reprenent la vessant històrica en què **l'arbre és utilitzat per penjar o crucificar... Amb actitud conformada i sense dolor els seus personatges dialoguen en silenci i ens observen des de l'alçada de l'arbre.**

En els anys 90 Muñoz rep moltes ofertes i oportunitats d'instal·lar obres permanents, però hi ha un clar rebuig per part de l'artista que ja havia emès dures crítiques dirigides a totes aquelles escultures emplaçades en espais externs, sense cap voluntat d'aconseguir implicacions amb l'espai en particular. Aquesta és una de les dues úniques vegades que acceptarà la realització d'aquest tipus d'obra.

Cossos emboscats
GOBER Robert, ***Forest***, 1991.

Forest ,1991.
Serigrafia sobre paper, materials diversos
Diversos fragments: Cigar (fulles de tabac, estructura de fusta), Fragment nu de cos (cera serigrafiada), part inferior cos vestit (cera, indumentària, calçat).
Dimensions variables
Instal·lació Jeu de Paume, Paris.

Aquesta instal·lació consisteix en un espai on les seves parets han estat empaperades amb un paper dissenyat per R.Gober. Un peculiar bosc de tardor és el motiu serigrafiat sobre els fragments de paper que omplen plenament les parets de l'espai expositiu. Aquest motiu ha estat tractat visualment per a provocar la repetició calidoscòpica de la imatge dels troncs i de la vegetació, desdoblant-se i multiplicant-se a partir d'un desplegament simètric, com si és tractés d'un reflex sobre un mirall. Com a resultat d'aquest tractament, l'efecte de perspectiva s'emfatitza amb la verticalitat dels troncs, els punts de fuita s'exageren i es repeteixen, i el sotabosc amb el seu fullatge de tardor es troba representat simètricament tant a dalt com a baix. Això provoca un efecte visual molt dens i atapeït, de tancament gairebé absolut, aconsegueix crear una atmosfera opressiva.

Aquesta és una estratègia que Gober utilitzarà sovint en les seves instal·lacions: folrar plenament les parets de l'espai expositiu amb imatges repetitives tot fent un tractament de l'espai a la manera d'un diorama. Un tractament més propi de les disciplines escèniques, com ara la dansa o el teatre contemporani, espectacles que l'artista freqüentava quan va arribar a Nova York. Gober coneixia les creacions teatrals-escèniques de Bob Wilson, que utilitzava narratives fragmentàries, en les quals combinava l'èpica pictòrica i el tractament del mobiliari com a escultures dins les seves obres teatrals. Aquests seran alguns aspectes presents en el futur treball de Gober.

Les seves instal·lacions han estat concebudes com una posada en escena en què s'utilitzen decorats i natures mortes per a crear màxima tensió entre la literalitat dels objectes i les seves relacions insòlites; aquesta és una experiència estètica basada en aquell insignificant incident o detall quotidià que mitjançant la seva repetició aconsegueix estilitzar el moviment furtiu, el gest banal. Un treball dramàtic amb efectes teatrals i violents que ens actualitzen l'escena de l'Absurd inaugurat als anys 50 per Samuel Becket i Eugène Ionesco.

Atrapats dins del parany que esdevé aquest espai emboscat, trobem la recreació d'uns objectes anormals que ens fa l'escena encara més estranyament onírica. Un cigar de grans dimensions presideix una sala pràcticament buida. L'intens olor de les fulles del tabac predomina en aquest espai emboscat. Aquest cigar ha estat manufacturat artesanament amb les fulles de tabac més grans del mercat, i la seva grandària correspon a la d'un cos humà. Juxtaposat amb l'entorn boscós i frondós de les parets el cigar se'ns presenta com un tronc abatut, o fins i tot com un cos estirat. Però en endinsar-nos en l'espai expositiu, allò olfactiu predomina per sobre d'allò visual. La pròpia banalitat del cigar i el que se'n desprèn, la seva intensa olor, pot arribar a provocar associacions molt diverses en l'espectador, com ara la presència masculina que s'imposa, que representa el poder, com també associacions a determinades celebracions de festes familiars, etc. Sovint en les instal·lacions de Gober hi ha una important càrrega autobiogràfica i tal com ell mateix ha dit les seves obres poden estar filtrades per memòries de la infància.

També en el cigar trobem una referència iconogràfica concreta a un quadre de Magritte anomenat *L'Estat de Gràcia*, de l'any 1959. En aquesta pintura podem veure un cigar de grans dimensions que sosté al seu damunt una bicicleta, tots dos objectes suren misteriosament en un no espai. Però les proximitats amb Magritte no solament es donen a través del tractament surrealista de l'objecte, sinó també per la utilització de la tècnica del *trompe-l'oeil*. Magritte va treballar en una fàbrica de papers pintats, on va aprendre a reproduir les textures de la fusta, que més tard va introduir en els seus quadres per a representar objectes, taulons, portes, i fins i tot paviments de fusta. Magritte juga a provocar un engany visual perceptiu en l'espectador imitant les vetes i qualitats de la fusta, així com en d'altres casos ho farà amb les qualitats texturades de les roques o pedres.

René Magritte
L'etat de Grâce, 1959

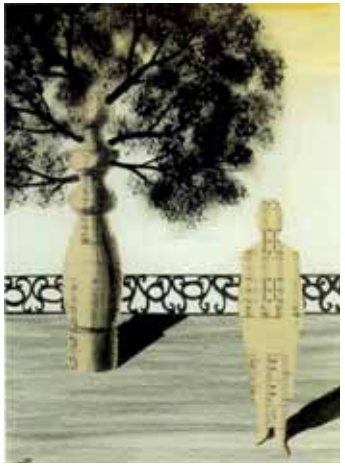
El bosc de Gober ha estat concebut també a través d'aquest engany visual, la pinzellada puntillista del fullatge del bosc, la profunditat espaial deformada del bosc representat, i per últim, els fragments de cossos desmembrats amb presència realista que s'incorpora dins del paisatge.

L'últim element a analitzar que trobem en aquesta instal·lació són aquests dos fragments de cossos, uns cossos mutilats que es troben incrustats en el paisatge. Tots dos es fonen amb el bosc empaperat de les parets, no semblen sorgir de la vegetació, sinó més aviat al contrari, travessen i s'introdueixen misteriosament dins d'aquest paisatge, com si es tractés d'un lloc de l'imaginari del nostre subconscient. Els cossos de Gober no mostren resistència, com Dafne que vol escapar de les garres d'Apolo a punt de metamorfosar-se en natura, ans al contrari, es mostren sotmesos i passius a les transformacions que experimenten.

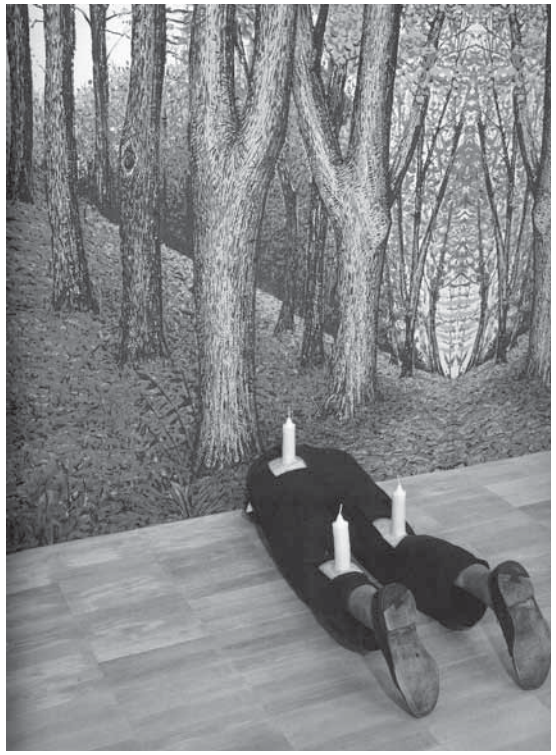
Aquests fragments o membres humans han estat realitzats a escala real, modelats amb la màxima fidelitat hiperrealista i s'hi ha utilitzat la cera com a material primordial. A més a més, Gober els dóna un tractament personalitzat tot vestint-los i calçant-los amb les seves pròpies robes; també els incorpora materials corporals com ara els cabells. Aquest tractament realista contrasta amb allò d'estrany i enigmàtic que alhora tenen aquests cossos. Com a conseqüència d'aquesta transformació de les cames sorgeixen empeltades unes espelmes de cera que ens recorden els reliquiaris i els ex-vots. Aquest és un altre territori, el de la religió cristiana i els seus rituals, que conflueix i s'incorpora en els seus treballs.

Hi ha un altre fragment corporal, el de les natges, que se'ns presenta despullat però que també ha estat transformat, ja que la seva pell de cera ha estat serigrafiada amb un motiu com si fos un tatuatge, convertint-se d'aquesta forma en una partitura musical llegible. En aquest cas també trobem una referència iconogràfica molt clara, un detall que trobem en el tríptic *El jardí de les delícies* del Bosco. A la part de *l'Infern* del tríptic trobem un cos trepitjat per una mandolina gegant, on només podem apreciar la part inferior del cos i les natges que ha esdevingut una partitura de música que alguns personatges estan assenyalant i interpretant. Gober va trobar casualment una partitura pel carrer i li va semblar molt adequada, en va extraure fragments i rejuntant-los va fer la seva pròpia composició musical. Tot utilitzant les natges com a suport farà ús d'aquest fragment del cos, talment un full, una partitura musical. Amb aquest recurs surrealista aconsegueix provocar un doble joc i sentit amb el cos, que és usat com una partitura en el sentit literal i musical. Gober situa el fragment de cos dins del complex disseny del paper de les parets, amb una clara voluntat de fusió i confusió, fent coincidir el punt on es troben el cos i els arbres, convertint els troncs en la prolongació visual de les cames. De la mateixa manera que adjudicava presència humana al cigar, o a d'altres objectes, com ara al dors masculí-femení en forma de sac, - en què operava mitjançant l'hibridisme, capacitat, aquesta, de personalitzar el que és objectual-, aquesta adjudicació la farà també extensible a l'element arbre. En les seves sèries de diapositives *Slides of a Changing Painting* -diapositives d'un quadre en metamorfosi- Gober col·loca un vestit a un arbre i hi pinta el seu retrat;

Forest, 1991, detall.



René Magritte
S.T., 1926.
Collage sobre paper
55x40 cm



Forest, 1991, detall.

després, aquest motiu anirà transformant-se en la sèrie de diapositives.

La referència i proximitat als surrealistes es fa evident amb la utilització d'una narrativa fragmentada, fins i tot s'ha dit que Gober aborda qüestions morals i existencials des d'una dislocació a la manera de Magritte, prenent vida en el temps i en un espai real. Per tant, l'artista es fa seus alguns dels temes d'interès dels surrealistes, com són la fragmentació del cos mitjançant maniquins desmembrats, el dipòsit de cadàvers i el museu de cera. En aquest últim cas, tots els fragments de cossos de Gober estan construïts de cera i l'artista no amaga la seva naturalesa material, al contrari, se serveix d'aquesta per a suggerir altres móns, com ara els terrorífics móns dels museus de Cera o les capelles repletes d'*ex-vots*.

Certament, Gober demostra unes aptituds i un perfeccionisme i enginy tècnic en la construcció manual dels objectes que apareixen en les seves instal·lacions, en detriment d'un efecte sensacionalista i hiperrealista d'una posta en escena distorsionadora i pertorbadora, que l'espectador, sense cap mena de dubte, rep en poca o gran mesura. Aquesta afecció pels treballs manuals d'artesania i la seva habilitat tècnica l'artista explica que la va adquirir del seu pare, que exemplificava aquesta ètica americana dels anys 50 : *faci-s'ho vostè mateix* i que entre moltes altres coses va construir la pròpia casa familiar.
En aquest cas l'hiperrealisme proveeix l'artista d'un vehicle metafòric per parlar de tot allò que esta purgat o considerat inapropiat i inoportú per la societat . Les obres de Robert Gober estan plenes d'al·lusions a la seva pròpia infància, a aquells clixés i mecanismes de repressió dins la llar feliç d'una petita família burgesa. Els seus objectes distorsionats simbolitzen les deformacions que pateix cadascú durant la seva educació, els problemes d'opressió sexual i tot allò referent al sentiment i al propi cos.
Metàfores, metonímies i metamorfosis són els mitjans amb els quals l'artista desenvolupa l'humor escabrós de les seves instal·lacions i li permeten posicionar-se de forma crítica envers la societat contemporània.
Tal com la cita de Joan Simon referint-se al cigar : *"A mig camí entre natura i cultura, entre allò real i allò surreal, entre tòtem i tabú..."*[1].
Desafiant tota interpretació lògica els boscos de Gober aborden allò real i allò imaginari i són aquell espai entre cultura i natura on és possible d'encabir l'escenari d'un malson: com si es tractés de la traducció a escala real del món mental inestable del nostre subconscient.

1 SIMON,Joan: Robert Gober y lo Extra Ordinario. En *Robert Gober,* M.N.Centro Reina Sofia, Madrid, 1992.

5
ACCIONS I ARTEFACTES PERCEPTIUS

ACCIONS i ARTEFACTES PERCEPTIUS

Els treballs artístics d'aquest capítol es conformen sota dues temàtiques molt diferenciades, **accions amb i sobre els arbres** i un segon bloc, **artefactes per percebre els arbres**, en ambdós casos però **existeix un denominador comú, la interrelació, utilització i percepció amb el cos, ja sigui el de l'artista o de l'espectador.**

Accions amb els arbres.

L'artista interactua i manipula en diversos nivells d'actuació i procediments sobre la natura, la matèria, i els processos de creixement dels arbres.
En aquest cas, el cos de l'artista intervé en tant que és el mediador d'aquests tractaments transformatius. L'arbre és tractat com a territori d'experimentació, i serà sotmès a diverses operacions de caire molt divers, ja sigui amb finalitat d'estudi, dissecció, imposició i implicació del cos de l'artista.
Es diferencien clarament dos tipus d'actuacions, les que treballen amb la matèria de l'arbre mort fora del seu context i que han estat desencadenades per una motivació formal, material o espaial, i una segona tipologia que actua sobre l'arbre viu. En aquest cas el caràcter intervencionista de l'artista s'incorpora dins dels processos naturals confonent-se amb d'altres pràctiques més properes a la jardineria. Existeix, podríem dir, una acció sobre la natura biològica dels arbres i aquesta reacciona com a resposta de l'actuació de l'artista.

Manipulacions arbòries,
Gravat alemany del Segle XVIII

Manera rara i inaudita per cultivar arbres monstruosos. Corbant les branques en sentit contrari, lligant i fixant la forma mitjançant una mena de momificació.

Trobem un referent en aquelles accions sobre la matèria de l'artista Richard Serra i les seves llistes de verbs, en aquest cas podríem de la mateixa manera confeccionar un llistat de verbs implicats: **talar, llescar, carbonitzar, fragmentar, descompondre, disseccionar, escorçar, podar, empeltar, clonar.**
En alguns d'aquests tractaments artístics les actituds i els processos esdevenen formes d'art, així com alguns enfocaments conceptuals són fruit dels plantejaments del moviment anomenat sota el terme *Art Povera.* Terme inventat per Germano Celant, cap a finals dels anys 60, per descriure el treball d'una generació de joves artistes italians que realitzava un art "pobre", basat en l'ús de gestos i materials que s'allunyaven del tradicional art superior. Un art que explora la relació entre art i vida i com es manifesta en els processos naturals o en les dinàmiques culturals. S'identifica per aquest diàleg art-vida que redueix l'objecte d'art a un simple "gest pobre", focalitzat en els propis processos de transformació a través de l'energia natural o l'activitat humana.
En el seu principi el treball de l'Art-Povera era una actitud que esdevenia forma mitjançant l'ús d'una àmplia

gamma de materials flexibles i transformables, així com qualsevol mitjà, tècnica o localització era susceptible d'un ús artístic. La seva principal preocupació es dóna en el nexe natura/cultura, tant per la seva valoració dels materials fràgils i inestables, com per la valoració de l'energia i el procés, i no tant per les obres acabades i perdurables.

Es tracta, doncs, d'una no especificitat del propi llenguatge de les obres que cerquen la confusió amb els elements de la vida i una marcada voluntat desmaterialitzadora de l'obra d'art, on qualsevol material, qualsevol acte poètic, qualsevol aspecte insignificant de l'experiència pot esdevenir allò creatiu que ens apropa a l'espectador.

Povera reacciona contra la simplificació, la geometria i l'essencialitat de l'art formalista americà reafirmant-se amb l'excessiu i el barroc, alhora que també escull allò primitiu, que cerca les arrels antropològiques, és a dir, un art essencialment de la memòria enfront d'un art que sembla haver perdut la memòria. Un artista, com diu Lévi-Strauss en *El pensament salvatge*, a mig camí entre el savi i el *bricolaire*, *"ja que amb mitjans artesanals confecciona objectes que són també modus de coneixement"*[1]. Fernández ens diu que és un art basat en la poesia del bricolatge, que parla amb les coses i mitjançant les coses. La matèria s'expressa, els materials organitzen l'obra conduïts per l'energia, defugen l'estàtica determinació de les formes, es deixen endur pel seu avenir i, per tant, el procés serà cabdal. Marcat per les següents màximes, el treball de l'artista esdevé una experiència complexa, la presa de possessió de la realitat ajuda a veure la precarietat en un sentit únic de la cultura occidental, deixa entreveure allò que habitualment passa desapercebut, fa sorgir a través d'una mirada poètica allò ocult, amagat i reprimit. Procés que deixa que sigui l'essència mateixa de la matèria que creï la lògica estructural de l'obra, marcada per la casualitat i l'atzar. I és en aquest procés-energia on es troba una forma de mostrar el temps de gestació de l'obra, on les actituds esdevenen formes, experiència que va ser presentada a l'exposició de la Kunsthalle de Berna, l'any 1968, comissariada per Harald Szemann que portava per títol: *Live in Your Head. When Attitudes become Form: works-concepts-processes-situations-information.*

En aquest primer bloc d'accions amb la matèria dels arbres com a fruit d'un tractament objectual, a partir d'un tractament més de caire escultòric o sota els paràmetres d'un comportament escultòric, **l'arbre adopta noves formes i pot arribar fins i tot a desmaterialitzar-se.** Molts d'aquests tractaments transformatius tindran una voluntat deconstructivista per dissoldre o provocar un canvi en l'arbre, sotmès a un procés de fragmentació, de desintegració i descomposició per tornar a ser reconstruït, posteriorment, com entitat o identitat arbòria, ja no en la seva unitat física reconeixedora, sinó sota unes altres pautes conceptuals. Tot sovint, són obres en les quals encara que l'arbre perdi la seva integritat i aparença física conserva, en certa manera,

1 FERNANDEZ POLANCO, A. *Arte Povera,* Nerea, Guipúzcoa, 1998.pàg.27.

el seu sentit d'arbre a partir d'una nova reordenació, reconstrucció. **L'arbre mort, fora del seu context de creixement esdevé matèria manipulable de l'escultor per desencadenar un sentit conceptual, narratiu, simbòlic o metafòric.**

L'acció de llescar i cremar en les obres de David Nash respon a una manera de modelar, d'actuar sobre la matèria per a donar forma a les seves escultures. En el cas d' Alberto Carneiro, l'absolut trossejat del colossal til·ler està estretament vinculat a la reconstrucció de l'arbre en l'extensió espaial de la galeria. Adolfo Schlosser a *El cielo sobre la tierra* fa ús de la fragmentació de l'arbre d'una manera molt precisa i pautada, per dibuixar en l'espai un mandala arbori, metàfora de la petjada del temps. Antony Gormley mitjançant un llescat finíssim reordena l'arbre i ens proposa una estora arbòria fent un tall en el temps, el temps dels arbres. També treballant amb el temps de l'arbre, Guiseppe Penone cerca l'edat dels arbres amb l'acció d'escorçar per reconstruir un artifici escultòric.

En el segon bloc d'accions amb la natura, la matèria, i els processos de creixement dels arbres vius, l'arbre com a matèria viva esdevindrà susceptible d'experimentació, investigar canvis i transformacions, ja sigui en termes físics, biològics, científics o alquímics. En aquest cas, els artistes actuen sobre l'aspecte físic de l'arbre provocant canvis en els seus processos biològics, i la natura reacciona envers aquests canvis tot establint un diàleg de col·laboració. En la majoria de casos aquestes actuacions deixen de tenir caire escultòric i metafòric i assoleixen essencialment un grau d'**experimentació amb la natura biològica de l'espècie.**

M'agradaria, en aquest punt, recordar aquella fascinació de la cultura japonesa basada en manipulacions correctores de les plantes en els jardins. Aquesta pràctica de lligar i mutilar, reduir i transformar les plantes en els jardins o dins de les reproduccions de paisatges en miniatura, prové d'una tècnica cultural practicada al Japó des de segles enrere.

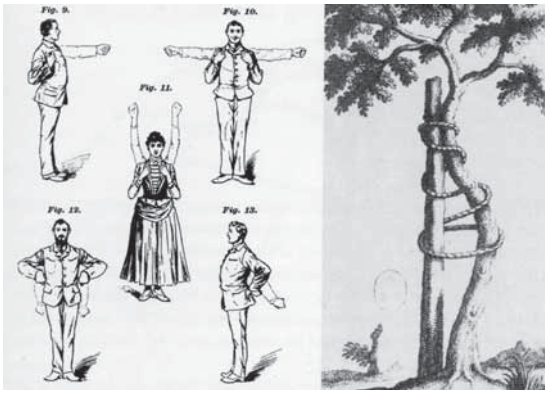
Probablement aquest art de nuar i lligar, - segurament una de les primeres tècniques culturals manuals dels antics habitants d'Àsia oriental- fa referència a l'arquetip de territorialitat ***shime***[2]. Lligar arbres i d'altres plantes era un indicador del dret de propietat sobre un terreny. La paraula japonesa *shima* jardí, deriva de *shime*, un terme arcaic que significa literalment *artefacte lligat*.

Les manipulacions a què s'ha vist obligat el pi d'en Xandri, aquest arbre de vint metres d'alçada i dos-cents anys d'antiguitat, mostren certes similituds formals amb l'art *shime* japonès, encara que les finalitats són absolutament diferents. Aquest monumental pi que es troba just abans d'arribar a Sant Cugat, s'aguanta falcat recuperant-se de l'agressió que va patir l'any 1997, quan algú va provar de tallar-lo i cremar-lo, probablement per motius urbanístics.

Shime.
(Control del creixement i posició de les branques mitjançant cordes).
Parc Kenroku-en, Kanazava. (Època Edo)

Pi d'en Xandri, Sant Cugat del Vallés.

2 NITSCHKE; G : *El jardín japonés*, Taschen, Colònia 1999. pàg.14-18.



Ortopèdia, Nicolas Andry
Gravat, Berlin, 1744.

Natalie Jeremijenko
One Tree, 1999

El metge francès Nicolas Andry il·lustrava en el seu llibre *Ortopèdia*, mitjançant aquest jove arbre, aquelles pràctiques correctores per aconseguir rectitud i bellesa, en el cos humà. Cent anys més tard l'ortopedista alemany Schreber de Leibzig, practicaria teràpies correctores del creixement en els seus pacients com si fossin plantes, ell mateix volia ser un jardiner humà, corregir tot malcreixement del cos i l'ànima cap a la rectitud, imposant les regles de jardineria sobre qualsevol forma de vida era la seva fita.

Les accions arbòries de Guiseppe Penone són d'allò més diversificades, l'artista afegeix lleugeres modificacions estructurals que interferiran en el creixement dels arbres: pessigar, clavar, lligar, tibar, encaixonar, empeltar..., però el seu denominador comú es troba en el contacte entre el cos de l'artista i els arbres. És en aquest joc d' interrelacions on el factor temps esdevé imprescindible per registrar la petjada del cos de l'artista sobre la pell dels arbres. Els treballs de Sjoerd Buismann parteixen d'estratègies col·laboradores, entortolligar i doblegar són algunes de les accions practicades. L'artista intervé amb els processos de creixement i ho farà amb procediments gairebé afins als procediments científics. El cas de Gordon Matta-Clark és diferent, ja que experimenta amb els processos biològics, amb la natura biològica dels arbres, però amb una actitud alquimista.
Aquest exemples són una clara evidència de la intervenció de la cultura, ja sigui paralitzant o no, sobre la natura. De fet, existeixen també experiments genètics amb arbres dins del territori de l'art, el treball *One Tree* de la polifacètica i prolífera artista Natalie Jeremijenko, presentat a San Francisco, 1999, dins d'un microcultiu, consisteix en la clonació d'un exemplar arbori amb cent descendents idèntics. Posteriorment, l'artista va negociar la seva distribució per plantar-los per diferents llocs de la badia de San Francisco i d'aquesta manera testimoniar les diferències que pot experimentar també la vida vegetal, com condiciona l'entorn el seu desenvolupament.

Artefactes perceptius.

L'artista concep enginys i artificis per desencadenar percepcions diferents dels arbres en l'espectador.
En aquest cas, es tracta de propostes amb una clara prioritització dels processos de percepció, integrant dins del sentit de l'obra la percepció i participació activa de l'espectador. Conseqüentment pren importància el cos de l'espectador, ja que s'incorpora en la proposta artística entrant a formar part d'aquest procés ambiental.
En la majoria de casos aquestes propostes artístiques estan plantejades per un indret específic. De fet, des de les primeres intervencions dins la natura, l'apreciació de la noció de lloc ha passat per tots els estadis de la reflexió, i ha definit els paràmetres d'una nova obertura de les disciplines artístiques. Així doncs, podem trobar **una redefinició de l'espai del bosc no tan sols mitjançant allò visual, sinó també mitjançant el so, el tacte, l'olfacte i la seva ingerència dins de la prolongació del camp artístic cap a altres disciplines.**
Per tant, aquest tipologia d'intervencions en la majoria dels casos es troben dins d'esdeveniments, per a un lloc concret, ja sigui en parcs, jardins o zones boscoses condicionades pels paràmetres de l'encàrrec, i tot sovint per una durada concreta. El mètode de l'artista està condicionat pel tipus d'encàrrec i per l'especificitat del treball en funció del lloc precís. Així, aquests projectes també es veuran determinats pel rearranjament de les relacions entre la producció, la recepció i la institucionalització.

Trobem exemples de mecanismes per capturar, percebre i mesurar el paisatge al llarg del temps, des del prespectògraf fins la càmara fosca, existeixen aparells i sistemes adreçats amb aquest fi, com també trobem d'altres instruments destinats a mesurar, detectar, diagnosticar i registrat canvis climàtics, meteorològics, etc. Tot sovint, aquest aparells estan vinculats a determinades ciències d'estudi del medi ambient. En el territori d'estudi dels arbres existeix una ciència la **Dendrologia,** terme que procedeix etimològicament del grec. *Dendros*, significa arbre, la Dendrologia és la part de la botànica que tracta exclusivament el coneixement dels arbres. D'aquesta ciència basada en coneixements, experiències i aprenentatge bàsicament biològic, se'n desprèn la dendrometria, referent a la estereometria forestal o xilometria, que ensenya els procediments per cubicar o determinar el volum total o fragmentat dels arbres i les seves parts: tronc, branques, capçada, arrels, escorça... Es tracta, per tant, d'una ciència destinada a l'estudi de les mesures de l'arbre i que se servirà d' aparells específics, senzills instruments per mesurar anomenats dendròmetres, l'escaire de Duhamel, el compàs forestal, la planxeta forestal, etc. Aquest interès per la mesura dels arbres neix del fet que molts dels arbres aïllats són fites o marques del paisatge i eren utilitzats com a punts de referència per mesurar mitjançant mètodes de triangulació per cartografiar el territori. Els arbres aïllats dins del paisatge tenen el seu perquè, són un legat cultural que conservem encara avui en dia dins dels nostres paisatges. El camp d'investigació a l'entorn dels arbres ha generat estudis com la *Drendroclimatologia,* que estudia el clima en relació al desenvolupament dels

vegetals, o la *Dendrocronologia,* que és l'estudi dels canvis climàtics en el passat a través de les anelles vitals dels arbres, així com també els mecanismes i instruments d'anàlisi i diagnosi dels arbres, que en el segle XX han evolucionat substancialment i es tradueixen en avançats aparells com l'arbotom, que és un tomògraf que obté la imatge d'una secció de l'arbre a través de la velocitat de transmissió del so.

Reprenent el territori de l'art, aquesta visió de la natura en termes més cientifistes també serà traduïda en l'àmbit artístic en clau d'experiència i amb motivacions més perceptives. *"L'art s'ha fet per pertorbar. La ciència tranquil·litza"* deia Georges Braque. Recordem que tant Hamish Fulton com Richard Long, elaboren el tema del caminar com un acte de celebració del paisatge no contaminat, una mena de peregrinació ritual a través de la natura, hi ha en els seus treballs una preocupació ambiental i ecològica, els seus viatges esdevenen una forma de protesta. Aquest artistes no incideixen en profunditat en el territori, només transformen la superfície i ho fan de manera reversible. L'únic mitjà utilitzat és el propi cos de l'artista. El cos esdevé un instrument per mesurar l'espai i el temps. Mesura les pròpies percepcions i els agents atmosfèrics. De fet, mesurar significa individualitzar punts, senyalar-los, alinear-los, col·locar-los, utilitzar la geometria com a mesura. L'artista tradueix aquestes experiències a una forma estètica mitjançant d'altres instruments i artificis, mitjançant mecanismes mesuradors. Per tant, l'artista com el cartògraf, el topògraf, etc. explora el món per arribar a entendre'l. Talment per Roni Horn ens diu Alicia Chillida[3] : "mapear", cartografiar, es el método de ordenar visualmente las cosas e indica que el mirar a la naturaleza puede ser un camino para encontrar un mapa interior propio.

Tanmateix, podríem dir que la natura rau sense cap interpretació manipulable, i l'artista hi introdueix un artifici. La projecció i creació d'aquests artefactes per a la percepció dels arbres i els boscos es farà a partir de diversos nivells d'objectualització, i fins i tot alguns traspassen la definició d'objecte a espais.
Aquests tractaments mediadors per desencadenar una percepció, mitjançant la interacció amb el cos de l'espectador o l'usuari, es durà a terme de forma molt diversa. Tot sovint aquests artefactes només tindran com a finalitat l'experimentació amb els arbres, per tant no es tracta d'objectes o espais amb un ús funcional concret, sinó més aviat un ús físic i metafòric.
Les intervencions són principalment de caire objectual, encara que desencadenin o estimulin determinades percepcions espaials de la natura i dels arbres. Es tracta d'artefactes objectuals per percebre, escoltar, olorar, mirar la natura. En alguns casos els artefactes han estat dissenyats per provocar una percepció diferent, distorsionada, amplificada, canviant del medi natural.
Jorge Luis Borges deia que *Hi ha dues estètiques: l'estètica passiva dels miralls i l'estètica activa dels prismes.*

3 CHILLIDA, Alicia: Profundidad de campo. En *Paisaje y Memoria* . La Casa Encendida, Madrid, 2004

Guiat per la primera l'art es transforma en una còpia d'objectivitat del medi ambient o de la història psíquica de l'individu. Guiat per la segona, l'art es redimeix, fa del món un instrument i forja la seva visió personal. De fet els miralls o espais emmirallats proposats pels artistes, se situen a mig camí, tot depenent de la ment de l'espectador. Tal com ens diu el filòsof Antonio Marina[4], en el món de l'art l'espectador s'ha convertit en protagonista fins al punt que és impossible dir si l'obra d'art es crea quan surt de les mans de l'autor o quan entra en la ment de l'espectador.

Mary Miss, a *Ladder for a Beech Tree*, ens demostra que les especulacions amb les mesures i l'escala modifiquen la nostra percepció del món. Al seu projecte *Abeuradors*, a Finlàndia, enriqueix la visió dels visitants amb aquesta mirada calidoscòpica del bosc. En les seves propostes existeix un èmfasi pels diferents nivells d'apropament al lloc, l'interès per una experiència física i espaial, però també una experiència psicològica i emocional del lloc. Com la mateixa artista manifesta el paisatge no es un fi en si mateix, és un lloc d'experiència privilegiada. Adolfo Schlosser amb la intervenció *Windrose (Rosa dels Vents)* fa ús de l'estratègia del mapa orientador, i amb un joc d'emmirallaments aconsegueix unir cel i terra. Diferent és l'efecte miratge de *Fata Morgana,* que mitjançant l'enginy visual-espaial permet simultàniament tenir una visió de l'interior i exterior de la palmera. Croft, en el seu projecte presentat a l'Expo 98 de Lisboa, ens proposa una mirada distorsionada dels arbres a través del mirall. Més complexa és l'estança de núvols de Chris Drury, amb aparença de refugi del bosc, l'espai interior ha estat condicionat per tal que l'usuari, tot acostumant-se a la foscor, contempli el paisatge exterior projectat en l'interior d'aquesta càmara fosca. Cristina Iglesias presenta una cambra de vegetació dins del bosc, les seves parets interiors són una gran escorça vegetal per ser mirada de forma tàctil. En aquest cas el referent arquitectònic és l'empremta reflectida d'una natura idealitzada: un fòssil de dimensions arquitectòniques. Mentre que l'equip West 8, encara que faran ús de les pautes geomètriques de l'arquitectura, la seva cambra ha estat construïda de matèria vegetal, i actua com a caixa de ressonància intensificant els vast ventall de sons del pantà on està situada, *Swamp Garden.* L'equip d'arquitectes japonesos Kijo Rokkaku proposen un parc on activar tots els sentits. A *Pocket Park (Parc de Butxaca)* és possible sentir els aromes de les plantes, escoltar el soroll de les fulles dels arbres... però fins i tot ens conviden a enportar-nos-en un bocí dins la butxaca dels sentits. Finalment l'artista Mark Dion a *Tasting Garden* ens convida a fer un tast directament dels fruits del arbre. *Tasting Garden* se situa en un territori mixt: meitat hort, meitat obra d'art, l'obra d'art és l'apreciació gustativa del jardí.

Els artistes, per tant, cercaran situacions i sistemes per ampliar els límits de la nostra percepció de la natura.

4 MARINA, J.A: *Elogio y refutación del ingenio.* Anagrama, Barcelona, 1997.

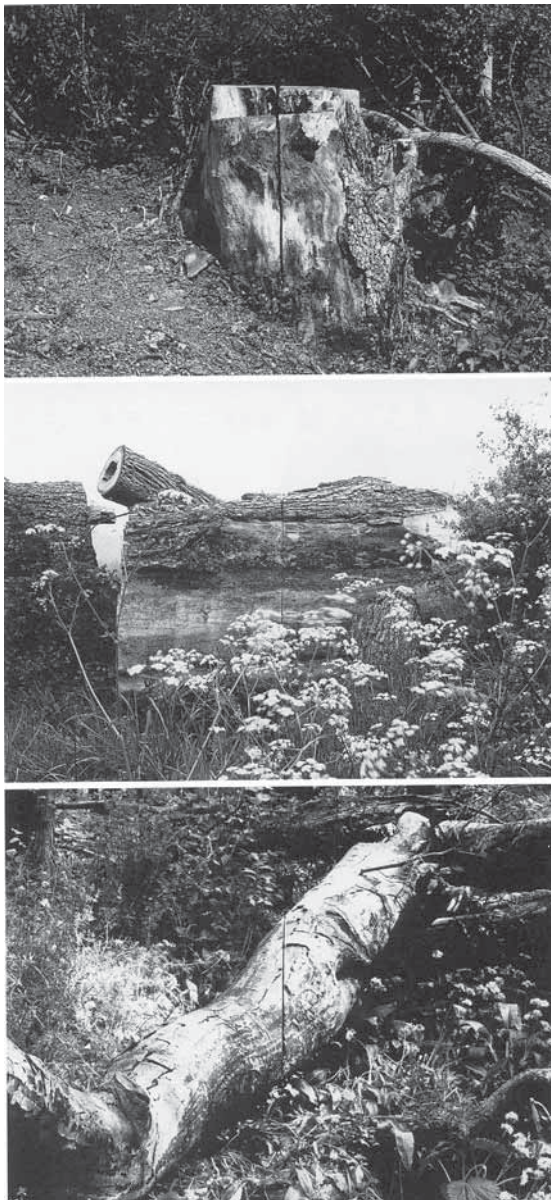
Acció de llescar, acció de carbonitzar
NASH David

Tant l'acció de llescar com la de carbonitzar per Nash respon a una manera de modelar, d'actuar sobre la matèria, de donar forma a les seves escultures. En aquest cas es tracta d'unes escultures que com el seu títol ens indica, són presentades com a columnes , per tant podrien estar englobades en l'apartat dedicat a *Columnes-Arbres* d'aquesta tesi. Però he considerat més convenient incloure-les en aquest apartat donat que es tracta d'un treball escultòric generat a partir de les accions sobre la matèria "arbre".

Les columnes que han estat escollides són fruit de **dues maneres diferents d'actuar sobre la matèria, en un cas, tallant en llesques el tronc de l'arbre i en l'altre cas carbonitzant-lo.** Dues pràctiques, cremar i tallar que corresponen a allò completament profà. El resultat és que amb aquesta manera de modelar, d'esculpir la fusta de l'arbre, e**n aquest procés, l'arbre perd la seva identitat com a tal i només conserva una particularitat, prou important, això sí, per a remetre's de nou a l'arbre, la seva verticalitat**.

Per tant, en aquest cas, el tronc, mitjançant els títols, esdevé columna. Una columna que conserva aquells aspectes simbòlics de l'arbre, la connexió entre el cel i la terra. L'arbre ha estat destil·lat per convertir-se en una mena de tòtem que ens remet a cultures trivials que coneixem d'alguns pobles antics, com, per exemple, els de Papua Nova Guinea.

Els seus experiments inicials amb columnes estan basats clarament en el vocabulari formal de Brancusi, de manera deliberada, no tant per imitar aquest gran artista, sinó per provar, descobrir i entendre els aspectes escultòrics de les columnes



Line of cut, 1977, Fotografies accions sobre tres troncs abatuts, County Avon.

Birch Crack and Warp Column,
(Bedoll esquerdat i columna guerxa) 1989
Bedoll Betula pendula
218x53x53 cm

En un dels seus primer treballs ja apuntava aquest interès pel tall de l'eina sobre els troncs dels arbres. *Line of cut*, va ser plantejat com un treball conceptual en el qual la línia de tall era l'eix de la proposta.
Line of cut consisteix en tres fotografies fetes per a ser mostrades a l'exposició *On Site*, organitzada per Arnolfini Gallery, de Bristol. Uns quants artistes hi van ser convidats per a fer obres *"specific sites"* en la ciutat de Bristol i en els seus voltants, per a ser exposades i documentades, posteriorment, a l'espai de la galeria.
Nash va treballar amb tres arbres abatuts, fent un tall de serra en cada tronc. En totes tres fotografies veiem la soca i la seva secció; en la primera soca el tall travessa verticalment l'eix, les vetes i les fibres de la fusta; en la segona és una secció que talla horitzontalment a través del tronc; en el tercer cas el tall es produeix en diagonal.
A *Birch Crack and Warp Column* un tronc de bedoll és metòdicament tallat amb llesques de pocs centímetres de gruix, per a tornar a adoptar la seva unitat i disposició original. El tronc manipulat mitjançant aquesta operació de recomposició o reconstrucció esdevé columna i deixa el seu estatus d'arbre. Però la seva matèria, lluny de tornar a la vida, encara es mou i treballa mitjançant el factor temps, desafiant i esdevenint un repte amb l'equilibri de l'escultura. La forma prismàtica del tronc ens fa pensar més en un pilar que no pas en una columna.
La utilització de la paraula "clivella" en el títol de la peça és força significatiu. El verb clivellar-se o d'altres sinònims - esquerdar-se, desmembrar-se, fissurar-se, fracturar-se, esqueixar-se, esberlar-se; esclatar... - ens proporciona gran part del sentit de l'obra que ens ocupa. **L'artista deixa que el temps i la climatologia actuïn sobre aquells fragments de fusta**, **siguin de bedoll o de faig o d'altres arbres que prèviament ha manipulat, i que acabaran per fer esclatar la seva forma definitiva.** Per tant, **Nash actua sobre els troncs dels arbres morts, però la pròpia natura de la fusta acaba definint la forma de l'escultura.**
En aquest cas, els talls serrats segueixen el sentit de la fibra i per consegüent les làmines de fusta no s'esqueixen, tan sols s'aniran ondulant amb el pas del temps i el seu assecat. En el cas dels talls que han estat practicats en sentit vertical, com per exemple a *Skirted Beech*, la diferència rau en què crea un treball on predomina la seva llargada, l'estilització, la línia elegant i delicada, - fins i tot s'ha parlat de l'aspecte femení d'aquest treball, potser provocat per aquest efecte del faig enfaldonat, o faig amb faldó, com el seu títol indica. Aquest desplegament del tronc mitjançant els talls, també ens recorda la forma d'una forca i ens remet a aquest interès de l'artista pels camps llaurats pel seus agricultors, amb les seves línies paral·leles dibuixades sobre la terra.
Així, el contrast que resulta entre els espais foscos dels talls i la il·luminada superfície del bloc del tronc, aporta sentit de moviment i caràcter espaial a aquestes peces, en les quals els talls adquireixen un especial significat.
Nash aplicarà aquesta tècnica del trossejat de llesques molt fines a diversos troncs de determinades espècies

arbòries. El fet que cada tipus de fusta responia al seu treball, esquerdes i deformacions, de maneres molt diferents, el va estimular a fer moltes versions d'aquestes columnes, amb diverses espècies d'arbres, tot observant les variacions tant en el procés com en els resultats. Podem veure els resultats diferents entre el treball realitzat amb freixe, que es mou comparativament poc a la realitzada amb bedoll. Podem veure la secció rodona estricta de la base que pràcticament no s'ha mogut, mentre que en l'àrea central amb secció quadrada, aquesta s'ha obert enormement provocant la sensació de flexibilitat i de flonjor.

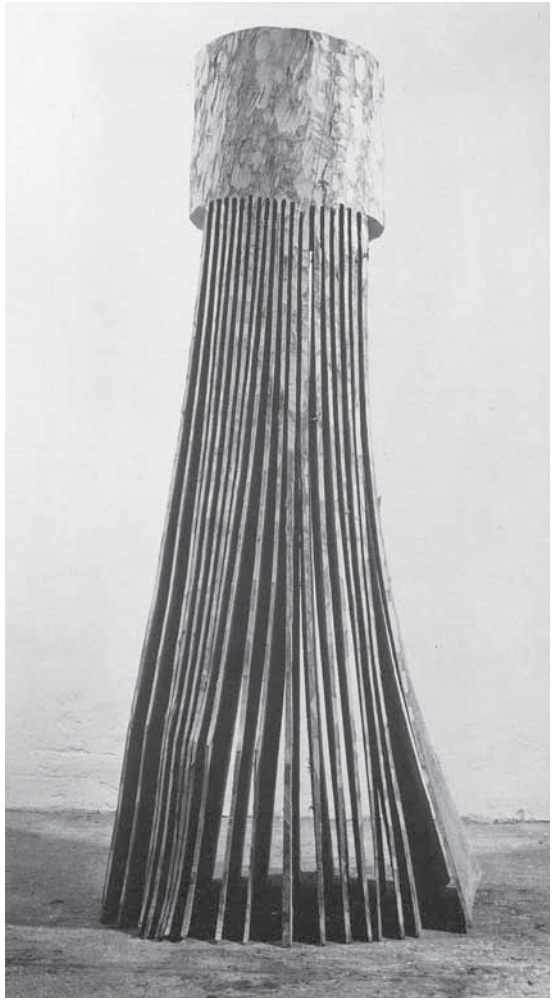
Apilar llesques tallades component, de nou, la verticalitat del tronc de l'arbre que amb la seva reconstrucció esdevé una columna fràgil, ja que els diversos fragments s'autosostenen amb la seva disposició apilada. L'acció de llescar provoca un trossejament, el tronc compacte ara està compost entre espais buits, i a mesura que la fusta treballa encara es dibuixen i es fan més presents aquests espais negres, de buits i ombres. En aquest treballs també apareix un aspecte tractat en les seves escultures carbonitzades, el tema de la llum i la foscor. Nash combina aquest dos elements implicant els arbres com a formes de creixement i el carbonitzat com a formes escultòriques. Però, si la superfície carbonitzada absorbeix la llum, i el seu negre intens copsa i emet un temps lent gairebé congelat, en aquest cas **el tronc llescat ens retorna a una evidència del temps, una acumulació del temps per capes, per estrats progressius:**

The tree imites above and below by weaving light and earth with its will to live, every ear increasing its height and width, up and out; lengthening its branches and fattening its body with a new layer of fibre, the anual ring. The deep cuts, vertical, horitzontal and diagonal, made in Ash Columns create a contrast of light and dark that echoes the overlappping, weaving and increasing height and width of the original living material...A tree standing is like a vein of material, if you imagine a mineral like a vein of cooper, and as it stands it is like a quarry and I dig out the forms.

La dualitat implícita en el títol de la peça *Clivella de bedoll* i *Columna guerxa*, defineix aquesta impossibilitat geometritzant de la matèria orgànica de la Natura, el bedoll s'esberla com també la columna es distorsiona, les esquerdes de la fusta de l'arbre cargolen la columna. De fet, aquest sentit dual o fronterer dels seus títols es produeix també en la següent columna comentada: *Threshold Column*, que com el seu títol indica se situa també en la frontera, en el límit entre la natura vegetal de l'arbre i la matèria mineral de les columnes de pedra.

La present escultura és una columna buida amb un intens espai negre en el seu interior. L'artista utilitza aquí un segment de tronc d'om i mitjançant el tractament del carbonitzat fa el buidat del seu interior i el texturat de la seva superfície. Nash, amb la seva habitual coherència processal fa servir elements de la natura, en aquest cas el foc, com a modelador, fixador de formes i per aconseguir aquesta patina d'una negror vellutada.

En les seves variades investigacions formals amb troncs d'arbres rebutjats, l'autor constata que aquells talls i formes que ell practicava i que volia donar als treballs, sovint s'esquerdaven d'una altra manera a la desitjada.



Skirted Beech, 1985
Faig, *Fagus sylvatica.*
208x180x46cm.

Columna carbonitzada: de vegetal a mineral.
NASH David

Threshold Column, 1990
Om carbonitzat *Ulmus carpinifolia*
240x135x117cm

Cercant noves formes d'expressió escultòrica va veure l'oportunitat de portar l'element foc en el seu treball i que aquest esdevingués una manera de fixar la forma desitjada. Estem, de nou, davant d'una utilització metòdica d'un procés de creació, on l'artista va cremant gradualment el tronc, fent-lo girar, mesurant el procés de carbonització de la fusta i així controlant la forma resultant de la peça. Aquests treballs van ser en part inspirats a partir de la seva estada de treball a Austràlia, tot viatjant per Tasmània va veure com alguns pobles indígenes utilitzaven algunes soques encara arrelades per encendre foc en el seu interior. Aquest forat de l'arbre o l'arbre balmat, també simbolitza el forn en algunes representacions antigues, el forn on alguns alquimistes aconseguien transmutacions de qualsevol metall en or.

Del procés de carbonitzat, cal dir que no tan sols li va interessar el procés d'impressió del foc sobre la fusta i l'èmfasi de qualitats en la superfície del material, sinó que també va veure les possibilitats d'alterar i transformar la matèria vegetal de la fusta en la superfície d'un mineral. Però, a més, va trobar allò del que ja era sempre conscient, la presència de la fusta, el material primer, abans de treballar-la, de tallar-la per donar forma a l'escultura. Al transformar la superfície de la peça en un acabat negre carbonitzat va trobar que es produïa un canvi: la intensitat del negre provocava un efecte de distanciament entre ell i la peça, com a conseqüència esdevenia la forma abans d'experimentar el material. També, mitjançant el procés de carbonitzat, es produïa la percepció del factor temps d'una manera conscient. El sentit d'escala i temps canvia estranyament, les formes carbonitzades es perceben compactes, encara que estiguin distants en l'espai expandit. Posteriorment, va descobrir una cita del filòsof Rudolf Steiner sobre l'efecte causat per l'experiència del carbó en els humans, que provoca una percepció dualista en dos nivells: el sentiment i el pensament. És a dir, simultàniament es produeix un sentiment de repulsió, així com, mitjançant l'instint racional, un interès per penetrar en el seu centre. Aquesta és una apreciació, una percepció amb la qual Nash es va sentir clarament afí. Steiner també sosté que el carbó negre és el material més preciós de la terra, millor que l'or dels alquimistes, i en la seva foscor té la qualitat d'esdevenir primera matèria, de la qual pot sorgir qualsevol cosa.
En algunes de les escultures posteriors, hi trobem també unes afinitats amb la forma de la creu, que ens remeten a la crucificació de Crist; també en aquest sentit l'artista ha parlat sovint de les seves peces de fusta cremada com una mena de resurrecció, ja que efectua, d'alguna manera, **una recuperació de l'arbre**. **Nash no tala mai arbres vius i sans per a la realització de les seves obres, sinó que es desplaça i viatja a llocs on pot recuperar arbres malalts i condemnats, donant-los i conferint-los una nova existència mitjançant la seva transformació**.

L’arbre, metàfora d’obra d’art.
CARNEIRO Alberto

Un arbre és una obra d’art quan és recreat en sí mateix com a concepte per ser metàfora, 1992.
Arbre til·ler, Tilia
Intervenció a la Cave da Alfândega a Oporto

Entre les columnes de l’espai, hi disposa de manera ordenada els fragments d’un arbre tallat, un til·ler. Les característiques colossals de l’arbre, i el tractament fragmentari que l’artista li ha conferit, aconsegueixen una ocupació totalitària del sòl de l’espai. Al centre de l’espai es disposen els fragments més voluminosos de l’arbre, les parts del tronc amb el seu imponent diàmetre, allà on comencen les arrels i les branques. Des d’aquest punt central els centenars de fragments de l’arbre estan ordenats de forma radial progressivament, dels de ma-

Un arbre és una obra d'art quan és recreat en sí mateix com a concepte per ser metàfora, 1992. detalls

jor diàmetre a les branques més fines, de dins a fora. **Un esbocinament absolut d'una unitat, l'arbre, en què, mitjançant aquesta reconstrucció a la manera d'un trencaclosques, cada peça encaixa amb la següent per a donar aquest sentit de continuïtat i totalitat. El resultat esdevé un paisatge on tot el sòl ha estat tapissat pel brancatge de l'arbre que es pot percebre des del drama de l'arbre abatut.** Alhora, aquesta ocupació mitjançant una ordenació gairebé geomètrica ens fa pensar en una natura poderosa e inaccessible, en un altra dimensió de la natura que som incapaços de percebre: **la dimensió temporal dels arbres**.

El títol que porta aquesta instal·lació, ja el trobem escrit com aforisme en *Notes per un manifest d'art ecològic* que l'artista va començar l'any 1968, en el qual trobem aquest aforisme acompanyat dels següents aclariments per part de l'artista, que és interessant incloure'ls aquí per tal d'entendre la filosofia i actitud que l'artista pren envers els arbres:

" No afirmaremos que un árbol es una obra de arte. Solo diremos que es posible tomarlo y transformarlo en obra de arte".

Escribimos este aforismo en "Notas para un manifiesto de arte ecológico" (diciembre 1968 -febrero 1972). Entonces hablamos de arte ecológico como voluntad intuida de buscar en los arquetipos de nuestra identidad colectiva los orígenes de nuestras vivencias del arte, de la necesidad de ser arte incluso antes de ponerle nombre. Como diríamos más tarde, y todavía mantenemos, en definitiva, el arte esta hecho para todos. Esto viene a confirmar que el arte se manifiesta como comunicación, como soporte y medio de realización y de transformación de la conciencia estética, en las mudanzas de los sentidos colectivos, de su autor nombrado y de todos los autores fruidores, que le encontraran siempre otros significados...()...En nosotros, la obra de arte es conciencia estética de los cambios de sentido, sublime unidad de nuestro ser artístico. El arte es, en la medida en que cada uno de nosotros es en él. Siendo así, un árbol es una obra de arte cuando es recreado en si mismo como concepto para ser metáfora. (Marzo - abril 1992).

Mandala arbori

SCHLOSSER Adolfo, ***El cielo sobre la tierra,*** 1994.

El cielo sobre la tierra, 1994.
Pins cremats, tallats, fragmentats Pinus
460x 65 cm
Col·lecció d'Art Contemporani, Madrid

A *El cielo sobre la tierra,* la presentació de l'arbre esdevé completament fragmentada. Però malgrat aquesta nova manera de configurar-se desmembradament, l'arbre no perd la seva unitat com a tal. Una unitat conformada des de la multiplicitat i l'abstracció. Vuit anelles concèntriques, disposades al terra de la Galeria, compostes de fragments de troncs de pi de diverses alçades - de més petites a més grans, de fora a endins -. El punt central de la circumferència sobresurt com el punt més alt (65 cm) i es produeix una concentració de branques i arrels molt bifurcades. Aquest atapeïment i desordre orgànic del centre contrasta amb la col·locació geomètricament pautada de la resta. Els fragments dels troncs col·locats en posició perpendicular mostren la part superior de fusta clara en contrast amb la negror de l'escorça cremada. Aquest sensible tractament plàstic mitjançant el

cromatisme dels materials decanta l'aspecte espaial de l'obra cap a un predominant sentit gràfic, articulant-se així la instal·lació, més com un dibuix de punts de fusta en l'espai, que no pas com una construcció.
Aquest és un ús particular dels troncs dels arbres, allò que en d'altres artistes era utilitzat com una fita espaial, o un element modular dins del paisatge o a la galeria, aquí és utilitzat per a crear un dibuix de grans dimensions: **un mandala arbori. Un dibuix puntillista, on els troncs esdevenen punts** que, encara que estiguin completament adherits en el pla del terra, **ens provoquen una estranya percepció espaial. Un efecte òptic que provoca la sensació de mobilitat i suspensió dels troncs al voltant d'un eix.**
Per tant, la importància d'aquest eix central, permet fixar la posició d'aquesta instal·lació i **planteja la seva reterritorialització en l'interior d'una gran semiesfera, limitada per la imatge poètica del cel i la terra.**
Estem davant d'una metàfora còsmica i una manifestació d'una natura sublim, però alhora la seva absoluta fragmentació ens parla d'una natura descomposta, fràgil i sotmesa.
De fet, l'ús de la circularitat o d'altres figures geomètriques, com ara el laberint, les trobem en treballs d'artistes vinculats al territori o al Land Art, com ara Long, o Smithson. Però Schlosser, diferentment d'aquests, no tracta únicament de fer una celebració emfatitzada de la natura i la seva relació amb l'home, sinó que el seu treball esdevé **una metàfora de la petjada del temps i la petjada de l'arbre.**
Encara que a *El cielo sobre la tierra,* Schlosser utilitza un signe universal, però abstracte, la circumferència, o cercles concèntrics, l'artista no abandona mai la referència figurativa, i per molt abstracta que sigui la peça, sempre podem descobrir alguns objectes reconeixedors en el fons de la seva formalització i del seu significat. Aquest és un dels trets que caracteritzen la seva obra i que sedueixen, en gran manera, la mirada de l'espectador.

Fliegender Höllander *(El Holandes errante),*1993
Rosal, pell de porc, plom
130x55cm
Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid.

Les seves obres són fruit de l'experiència de la natura viscuda per l'artista en els seus passeigs pels terrenys i sendes de Bustarviejo, lloc d'on tot sovint també provenen els materials utilitzats per construir les seves obres: branques, arbres, resines, pells, pedres. Però **en el seu procés, Schlosser no cerca aquells resultats inesperats a partir de les formes suggestives dels materials naturals, sinó que contràriament, cerca allò que durant temps ha estat pensat i dibuixat, i es formalitza amb relativa promptitud amb la confluència dels materials naturals i artificials.**
Així, doncs, d'aquesta col·lisió entre l'art i la natura neixen aquest dibuixos en l'espai amb una clara presència d'objectes primitius, precaris, mínims, com si es tractés d'estris o instruments primitius. La senzillesa i fragilitat de les seves peces de petit format, caracteritzades per la seva consistència estètica i una suggestiva figuració, més o menys explícita, fins i tot a través dels títols, contrasten i es diferencien tant en dimensió, com en concepció i conceptualització de les instal·lacions realitzades amb arbres sencers, com la peça que ens ocupa.

Per exemple, el valor simbòlic de peces com *El Holandes errante* recau en un suggestiu poder figuratiu. La tija d'un roser silvestre s'ondula convertint-se en un autèntica escala d' espines, arrancada de la terra per esdevenir mastí d'un veler que navega per l'aire. Tota una seqüència simbòlica. El valor simbòlic del veler és canalitzat en un treball, que tot i haver estat construït amb materials que s'aferren a la terra, se'ns presenten pels seus aspectes inestables, fràgils, oscil·len i suren en l'espai, i en la seva voluntat de desarrelament esdevenen gairebé invisibles. La fragilitat del treball s'ajunta amb allò aeri conformat com un mòbil.

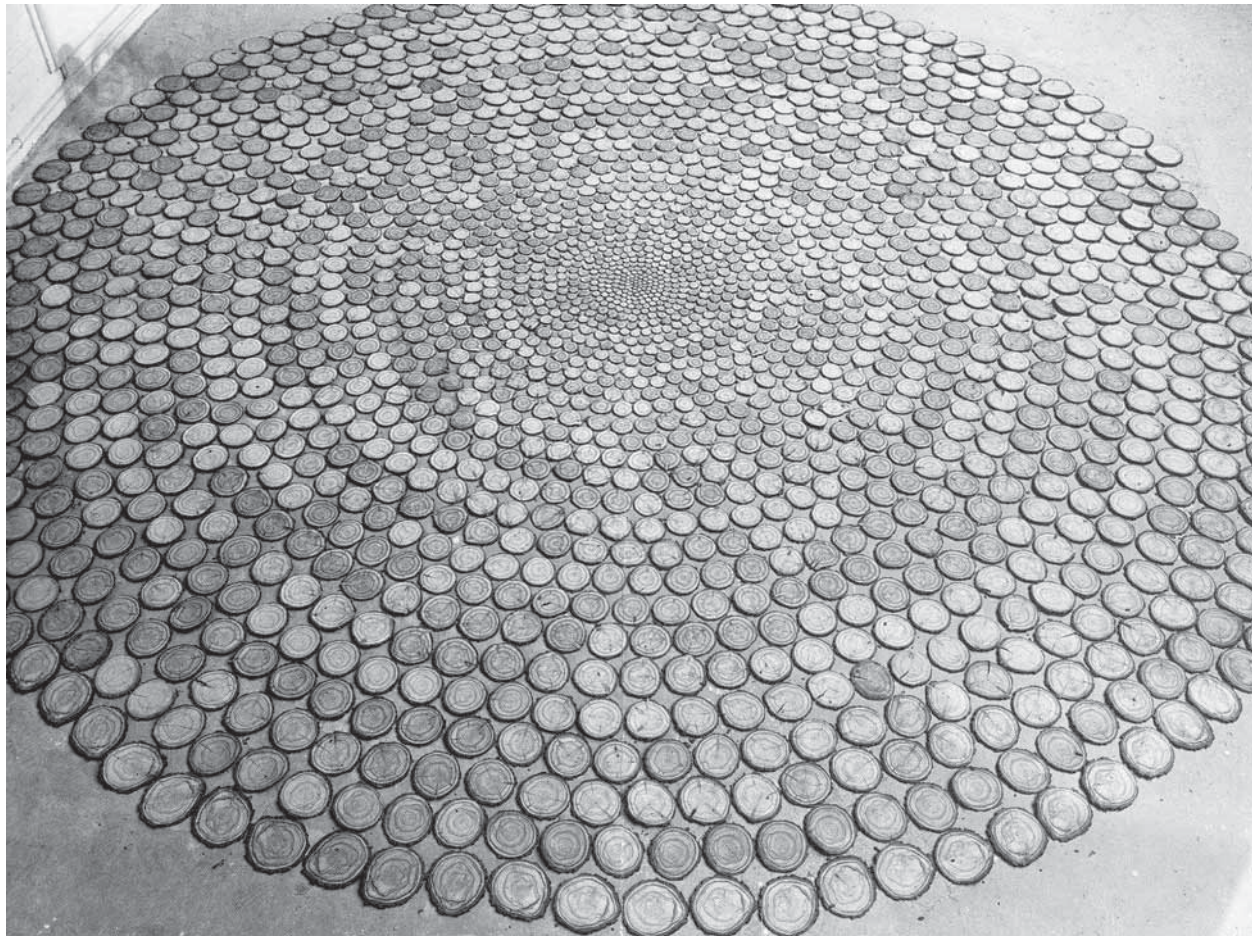
La utilització d'arbres en l'obra de Schlosser ha esta una constant, ja a finals dels anys vuitanta Adolfo Schlosser va realitzar algunes instal·lacions on els troncs d'arbres de grans dimensions tenien un paper important. A *Primera neu* l'any 1989, un arbre immens partit en secció ocupava tot l'espai del Centre Cultural Campoamor, a Oviedo. L'arbre suspès en l'espai dibuixava una mena de creu. Un any abans havia intervingut dins la pròpia natura, també amb arbres, a *Windrose*. Però, tal com ens explica Patricio Bulnes la utilització, tractament i treball amb els arbres ja es remunta molt més enllà: *Por ejemplo, en la exposición de 1982 en la Galeria Buades aparece un abedul joven de algo más de cinco metros, con raíz, tensado con un cable de manera que su rectitud natural queda alterada. Nos preguntamos: ¿cuál es aquí la obra, la escultura? Con la tensión Adolfo Schlosser está llamando a la puerta de la pacífica apariencia del árbol para sacar de su sueño algo que habita en su inte¬rior, de provocarle, para que en lugar de su máscara exterior muestre algo que no es aparente, la fuerza y elasticidad de que es capaz. Es con eso interior con lo que puede dialogar, con lo que puede coincidir. Lo importante es que la obra recoja ambos movimientos, la provocación a través de la máscara y la captación de la respuesta de lo que hay detrás, es decir, que en ella se recoja o congele el momento en que hombre y Naturaleza coinciden. En cualquier obra de Adolfo Schlosser hay una gran precisión de pensamiento que en este caso nos permite preguntarnos: ¿coinciden en qué?* ***En un punto preciso: la fuerza que hace el cable para torcer la trayectoria del árbol mide justamente la fuerza que el propio árbol hace para resistirse. Y esa coincidencia, esa medida común, que el abedul dibuja en el espacio, es justamente la escultura.*** *Tratar de avasallar al árbol con una fuerza superior a la suya o transmitir la idea de que se es mucho más fuerte que él, no seria, pues, una obra para Adolfo Schlosser. Lo importante es que* ***se ha establecido un diálogo con lo interior del árbol, que se ha coincidido con algo que traspasa su mera apariencia naturalista[1].***

Primera neu, 1989.

1 BULNES Patricio, Los talleres de Adolfo Schlosser . En *Adolfo Schlosser,* CGAC, 1998.

Estora arbòria: Un tall en el temps

GORMLEY Antony, ***Flat Tree,*** 1978



Flat Tree, 1978
Tronc laminat de Làrix *Larix decidua*
6'78m diàmetre
altura aprox. 1 cm

El treball consisteix en un pi de setanta-cinc centímetres de diàmetre tallat en llesques molt fines, d'aproximadament 1 cm de gruix, que posteriorment han estat col·locades en forma d'espiral esteses en el sòl de l'espai expositiu. Aquesta reacomodació plana planteja una mena de **reconstrucció de l'arbre,** en la seva extensió superficial. De fet, en alguns catàlegs apareix amb el títol de *Rearranged Tree*, que defineix molt bé aquest sentit de reordenació o de donar una altra disposició, però sense oblidar el seu origen vegetal. El tronc compacte, amb la seva ocupació cilíndrica és reconfigurat mitjançant l'acció de llescar. Tanmateix, un canvi

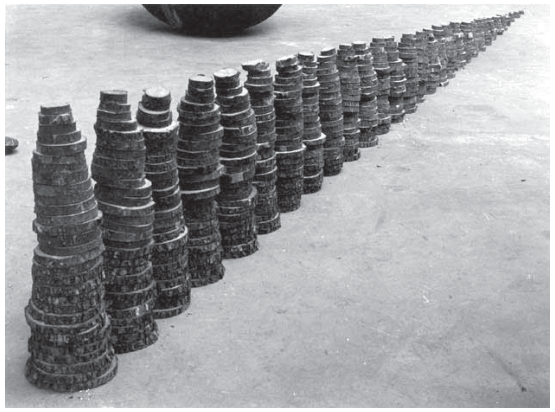
d'aparença no necessàriament vol dir un canvi de natura, l'arbre encara hi és... però en comptes de créixer en la seva verticalitat, s'estén en la superficialitat horitzontal. La percepció de la massa compacte lineal del tronc es transforma en una ocupació superficial de gairebé 7m. d'extensió, per tant, estem davant d'una contundent transformació perceptiva de l'arbre com a tal.

Les primeres obres o premisses de Gormley, artista obert a l'activa participació de l'espectador, van portar-lo a utilitzar materials i coses que ja existien, i que l'ajudaven més per a ser eloqüent, que no pas per generar formes expressives. Podríem parlar d'una senzilla pràctica de representació d'estructures del món, però es tracta d'un procés artístic molt més complex. Tal com ell menciona en *Natural Selection* (1981) la seva aproximació es fa combinant allò intel·lectual i allò físic, i ho du a terme tallant i obrint, i fent vulnerables les coses. Gormley ens diu que el sacrifici és necessari per a aquelles coses que han de renéixer i ser visibles de nou.
Per tant, amb l'acció de llescar està fent aquest sacrifici. Alhora, **en llescar es produeix, també, una acció acumulativa i fragmentària que desencadena el sentit del temps; així, l'arbre reneix portat al seu màxim nivell d'aplanament i es configura com a estora, una estora que reprèn el ritme cíclic del creixement : l'espiral. Gormley amb aquesta ocupació arbòria plana ens està suggerint un sentit del temps mitjançant el llenguatge de l'espai.**

Aquest desplegament de l'arbre sobre el sòl sembla que sigui una invitació a transitar i trepitjar la instal·lació, encara que dubto que les intencions de l'artista-estudiant de finals dels anys 70 estiguessin adreçades en aquest sentit. Ara bé, d'aquest fet en podem extraure una imatge molt poètica i metafòrica, la possibilitat de **passejar-nos per l'arbre, pel temps de l'arbre**.

Aquesta filosofia del sacrifici, Gormley l'aplicarà a pràcticament totes les seves obres realitzades amb arbres d'aquesta època. Aquesta escultura primerenca prové del seu temps d'estudiant de Postgrau a la Slade School of Art, i un aspecte interessant d'aquesta primera etapa és la seva constant dialèctica entre els materials orgànics i les seves estratègies formals, clarament influïda per l'*art Povera* i el Minimalisme.
A finals dels 70, els treballs que desenvolupa mitjançant la tècnica de llescar i recompondre són diversos, i majoritàriament estan realitzats amb troncs de làrix. A *Fallen Tree*, les llesques tallades d'un làrix són amuntegades al terra de la Galeria, com si es tractés d'un piló d'escombraries, mentre que a *Re-arranged Tree* diversos oms han estat llescats homogèniament per formar una filera de 30 pilons, amb una llargària de set metres. Cada piló cònic està conformat per una quantitat variable de llesques - d'una a trenta- situades en disposició descendent, del piló més alt al més baix.

Fallent Tree, 1979
Làrix, *Larix decidua.*



Re-arranged Tree, 1978-79
Om, *Ulmus minor* .

GORMLEY Antony, ***Last Tree,*** 1979
Tronc de cedre, Cedrus, 100cm diàmetre.

Nature is within us. We are sick when we do not feel it. The sickness of feeling separate from the world is what is killing it. We are earth above ground, clothed by space, seen by light. The distance inherent in sight has made us treat the 'outside' as different. The dominance of reason depends on the continued externalisation of the world. The light of reason is balanced by the darkness of the body. The unknownness of the mind and the unknownness of the universe are the same. If we are to survive, we must balance outer action with an inner experience of matter. This is the great subjectivity and the great unity. This unity is expressed by those who live close to the earth in living ways. We must integrate our perceptions of the dynamic interpenetration of the elements with the workings of the mind and realise them in the workings of the body. We must become consciously unconscious and unconciously conscious. We are the world, we are the poisoners of the world, we are the consciousness of the world.
Being the World, Artist in Residence catalogue. *Art Gallery of New South Wales*, 1989[1]

Amb la mateixa voluntat de deconstrucció i despullament de l'esmentat arbre, l'artista desenvoluparà una sèrie d'obres en què extreu la matèria de l'arbre cercant un altre estat d'aquest. Aquest despullament es va depurant cada vegada fins arribar a *Bare Tree*, en què el gruixut tronc d'un pi ha quedat reduït a un fil d'un parell de centímetres, que tímidament es bifurca en ramificacions.
Aquest processos de minvament-reduïment i despullament el portarà a realitzar Last Tree.

Last tree té clarament aquesta **voluntat de diseccionar i fer un tall en el temps.**
Una imponent soca de cedre ha estat treballada interiorment resseguint les vetes de la fusta. Rebaixada cap al seu interior com si es tractés de plànols topogràfics conforma un espai còncau escalonat. Al centre de l'espai i en el punt més enfonsat dins la soca, trobem representat un arbre en miniatura: "l'origen". El tractament de l'artista en aquesta secció del tronc ens desvetlla les anelles de creixement que, alhora, esdevenen grades d'aquest escenari, on ens presenta el brot d'un arbre en el primer any de creixement.
Si *Flat Tree* esdevenia una invitació a caminar per l'arbre, en aquest cas també som espectadors d'un petit escenari, en concret d'un amfiteatre.
Un recompte enrere fins el primer any de vida de l'arbre; l'artista ens presenta la secció del tronc com un tall a través del temps: el passat i el present es conjuminen amb el suggeriment del futur de l'arbre. Ens presenta una visió organicista del món, una visió on el microcosmos - la llavor -, està present en la mateixa mesura que el macrocosmos - el bosc -, i la individualitat s'associa a les espècies.

He considerat important comentar aquests treballs del famós escultor perquè, encara que són treballs primerencs i poc coneguts, ja introduïen dues constants del seu posterior treball escultòric més reconegut: la fita o marca de l'espai, i la llavor o fruit, aspectes cabdals en l'obra escultòrica de Gormley.

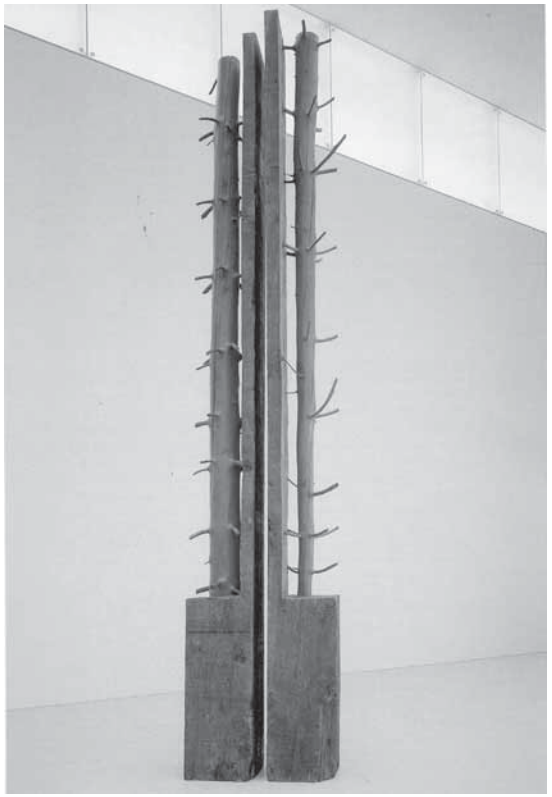
1 AAVV: *Antony Gormley*, Phaidon,London,1995

Cercar l’edat dels arbres dins l’artifici

PENONE Giuseppe

Les dues edats de l’arbre, 1991, Fusta, 20x21x500 cm

Una de les sèries amb arbres més carismàtiques i característiques de Penone és la que s’aglutina sota el títol *Repetir el bosc,* 1969-1980 i que té el seu origen en *L’Arbre de dotze metres.* Aquesta primera obra va ser realitzada per ser exposada a l’espai alternatiu *Aktionsraum* 1 de Munic l’any 1970. L’artista amb l’ajuda d’amics i col·laboradors va introduir un tauló o biga de fusta dins del recinte expositiu, i al llarg de 12 dies va esculpir un arbre de dotze metres de llarg. Amb l’ajuda de les gúbies va anar alliberant l’arbre empresonat dins del tauló de fusta industrialment prefabricat. Lentament, anava extraient capes i capes fins arribar a l’edat de l’arbre, que coincidia amb l’edat de l’artista. Penone cerca un arbre de 22 anys, a partir de l’anàlisi de les anelles de crei-



Albero 12 mt. 1980-82, Fusta, 600x50x50 cm, (Dues parts)

xement: *Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in ora fantàstica.* A força de cisellar acaba per extraure la pròpia imatge del temps, i d'aquesta manera d'alliberar la natura, impulsa la idea del renaixement dels arbres. Diferentment de Miquel Àngel, que alliberava la forma de l'escultura que estava continguda en l'interior del bloc de pedra o marbre, Penone diu que l'arbre ja hi és en el seu interior, i que ell només el fa ressorgir, però d'aquest procés que a ell li ha costat un mes de feina aproximadament, l'espectador en rebrà un instant de percepció visual. Per tant, l'artista considera el seu treball com una seqüència fílmica, filmada a gran velocitat a l'inrevés.

L'artista rescata de dins de la manufactura, de l'inert tauló, la natura que li ha donat origen, l'arbre que havia estat anys abans de la seva tala. En aquest cas, la metàfora, és l'alliberació d'allò natural des de l'interior de l'artifici en què es troba tancat. Metàfores de restitució, restituir allò natural que ha estat arrabassat a la natura.

Després de *L'Arbre de dotze metres* vindran infinites variacions amb molts d'altres taulons. El procés d'aquestes escultures és sempre el mateix i tècnicament és senzill; la llargada dels taulons serà la que determinarà el títol de les obres. L'artista examina les dues seccions dels taulons, la qual cosa li permet conèixer l'arbre, i una vegada orientat decideix operar en funció de l'edat que l'artista vol donar a l'arbre regenerat. Aquesta feina no la confia a ningú: *Cada dia durant 20 dies, amb l'horari d'un fuster treballaré... per extraure d'un tauló la forma de l'arbre que es troba fossilitzada en el seu interior.* Sens dubte és un homenatge a les formes tradicionals de l'homo faber. Però, en aquest cas el temps és important per remuntar el passat de l'arbre, de manera inversa al temps de creixement.

Per tant, Penone procedeix com a gran coneixedor dels materials i les tècniques a partir d'una metodologia metòdica i meticulosa. L'escultor comenta que el procediment escollit està en sintonia amb el caràcter del material amb què es treballa, i anar trobant rastres, ratlles i senyals antigues és també un viatge en el temps. Escull una anella de la secció del tauló i amb la gúbia va devastant la fusta respectant els nusos que es va trobant, i tot reconstruint d'aquesta manera, branca per branca, recupera, nus a nus, fins la forma original de l'arbre. El treball s'interromp abans que la biga hagi desaparegut completament. En aquest procés una part de la biga queda intacta, normalment és aquella part que actua com a suport o plint. Però, per sobre de tot, aquesta part esdevé indispensable per a la comprensió de la construcció de la peça.

Així, el document fotogràfic de les diferents fases del procés no atén conceptualment ni l'el·lipsi ni el misteri, ans al contrari, són esclaridores i explicatives. Es tracta de diversos moments del treball que són imprescindibles per entendre l'obra, i dins d'aquest procés cal remarcar la relació entre el temps real de creixement i el temps personal d'escorçament. És a dir, la lectura a través de la superposició invertida dels dos temps de treball de la peça, l'un, utilitari, l'altre, artístic. Aquest principi neoplatònic en què la idea preexistent es farà visible

quan l'escultor faci emergir la forma de dins de la matèria, Penone el du a terme mitjançant un procediment inèdit que renova aquest pensament. La idea de l'arbre que ell fa sortir és una mena de memòria vivent, de recerca històrica, o millor dit, un gratar en el propi passat: *La curiosidad de descubrir cada vez un árbol y por lo tanto una "historia" nueva y a la vez el estímulo por esta operación sugerida por el aspecto para mí fantástico de cada puerta, mesa, ventana, suelo, que encierran en sí las imágenes de los árboles, son la razón y la urgencia de mi trabajo que no es una repetición sino que cada vez es una aventura nueva.* (1976) [1]
Aquesta mateixa temàtica també l'abordarà d'una manera completament diferent en les escultures de la sèrie *Anatomia* on la intenció de l'artista és alliberar les vetes del marbre del bloc de pedra.

Així doncs, el territori d'investigació de l'artista és l'ésser humà com a component integral de la natura, mitjançant les seves petjades i les seves gestes més elementals en la dimensió del temps. Desvetllar les capes del temps, del temps mesurat en termes humans en les anelles concèntriques de la fusta, és un dels aspectes desitjats per l'artista. Observar l'estratificació temporal del propi creixement concèntric del vegetal també engendrarà unes composicions pictòriques i espaials: *les estructures del temps.*

De los nudos de la madera se ve el lado por el que el árbol
descollaba en el cielo, por el que absorbía la luz del sur, si había nacido
en un bosque muy denso, en un prado o a las orillas del bosque.
La floresta, lenta fábrica de la madera.
Los árboles de la madera, floresta sin hojas,
que conserva aún su recuerdo, el olor.
Floresta desecada, metálica, dura, ha perdido parte de su elasticidad
en el aire, pero ha conquistado la tensión del sonido
en su materia cristalizada, escultórica, que asegura vibración y musicalidad.
(1970)

Entrar en la floresta de la madera es un viaje en el tiempo,
en la historia de cada árbol y de cada año de su vida.
La lentitud con la que se recorre, se manifiesta, un año del árbol
recuerda su crecimiento, cuanto más lento sea, más rico será en detalles,
en pequeñas historias y en conocimientos de su existencia.
Penetrar con la gubia en la historia íntima de la madera, cincelada por jornadas
de sol, de lluvia, de nieve, de hielo, por encuentros con otras formas vivientes,
por contactos de insectos y animales, por accidentes, golpes, incisiones,
desgarramientos y caricias de otros vegetales es una idea que sólo un
pensamiento apegado a la materia puede desarrollar.(1991)[2]

Des del primer arbre, realitzat per restar en posició horitzontal al terra, passant per d'altres reclinats sobre la paret, fins a situar-los en posició vertical, arriba, finalment, a col·locar l'arbre en una mena de bosc de les lamentacions, encara que ell no defensa cap moral ecologista. **Penone ens parla de ressuscitar el bosc contingut en aquests taulons i bigues; però no ho fa en el sentit d'una acció ecològica, simplement l'hi interessa fer visible quelcom invisible.**

1 PENONE G: *Respirare l'ombra,* CGAC, 1999.
2 *op.cit.*

Repetir el bosc, 1969-97, fusta, Inst.Museu d'Art Toyota.

"Mostrar allò que no es pot veure, representar allò que cap imatge pot transcriure, aquesta és en definitiva, la intenció que tenen aquestes obres, aquesta és l'ambició de l'artista i implícitament el paper de l'art: pensar allò que escapa a la comprensió, enunciar allò indicible", ens diu Tosatto en el seu text *Parpella.* [3]
Aquests treballs s'articulen a partir de la individualitat de les escultures autònomes, encara que a l'artista li interessen per a fer confluir un grup d'arbres en el mateix espai, com una instal·lació: *Repetir el bosc.* Tanmateix, la manera com situa i col·loca els diferents taulons-arbres sembla que estigui predeterminada per la seva diversitat i autonomia, i no respon a aquell sentit unitari propi de les instal·lacions, que en aquest cas estaria aglutinat sota el concepte-territori, el bosc, com l'artista li ha volgut conferir. Contràriament, la situació dels arbres ens remet a la seva procedència artificial com a taulons, com si ens trobéssim en l'interior d'un magatzem de fustes les quals no deixen de recordar-nos el seu **estat mixt entre allò manufacturat i allò natural, entre natura i artifici.**

El seu plantejament, doncs, no és de restitució d'allò natural facilitant el seu procés de regeneració, com es dóna en les repoblacions d'arbres portades a terme per Joseph Beuys, sinó més aviat del **retrat d'un arbre en un determinat moment de la seva vida, una mena de recreació formal.**

Repetir el bosque
Un cobijo, un techo de árboles, un suelo de árboles, un muro de árboles.
Si se mira un techo, un piso, un muro de madera,
se ven los troncos, las ramas, las hojas.
Es útil llegar a entender por el dibujo de la madera la forma del tronco,
de las ramas, de cada uno de los árboles.
La mirada que se desliza sobre la estructura de la madera,
recorre la forma del árbol como lo hicieron los insectos.(1969) [4]

La regeneració, renaixement i resurrecció dels arbres i del seu bosc s'ha d'entendre com a model cultural. En el fet de repetir, de renovar la gesta de l'artista, no hi ha repetició ja que cada arbre té la seva pròpia identitat. El contacte amb la natura, perdut per la civilització moderna, no es troba en les grans empreses prometedores de les obres del Land art, ni en la contemplació nostàlgica amb excessiu respecte, sinó en la recerca d'una relació directa, activa, física, carnal, amb l'arbre i l'entorn natural.

3 *Giuseppe Penone*, *1968-1998*, CGAC, 1998.
4 PENONE Giuseppe: *Respirare l'ombra,* CGAC, 1999

Col·laboracions amb la natura

BUISMAN Sjoerd, ***Knotted Willow Branch,*** 1975, 1978, 1985

Knotted Willow Branch, 1975, 1978, 1985
Salze, *Salix alba*.
Haarlem, Holanda.

Buisman, al llarg d'uns deu any, va realitzar diversos treballs en els quals va practicar nusos a diverses tiges, una pràctica en què la natura es comportava en cada cas de manera diferent. En el present treball l'arbre utilitzat és un tipus de desmai o salze, al qual realitza un nus amb les seves flexibles branques. Dos anys més tard, el nus ja havia estat incorporat dins del tronc, i deu anys més tard, el nus havia desaparegut completament.
Buisman coneix àmpliament les particularitats i característiques de les espècies vegetals arbòries amb què treballa, tot sovint utilitza el Salix perquè és un arbre amb molt de vigor i flexibilitat alhora, amb una bona disposició pel que fa al seu creixement i la seva acomodació.

BUISMAN, Sjoerd
Het Gat/ The Hole, 1995-98
Branques de salze flotants, *Salix viminalis.*
Old Castle Heemstede, Holanda.

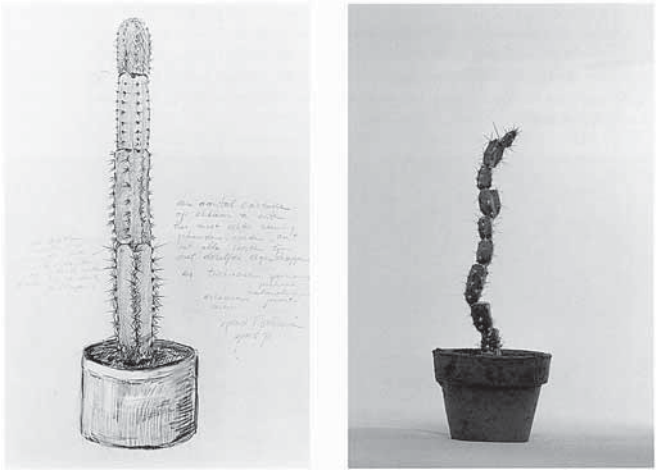
L'artista ens recorda que aquesta torsió provocada per la voluntat de l'home també la podem trobar dins la complexitat de la natura: *"Això em recorda allò que pots veure de vegades quan talles un tronc d'arbre al voltant del qual s'enrotlla una heura o mareselva: per fora no hi ha res visible, però en el seu interior es pot apreciar el recorregut en espiral de les branques de les plantes arrapadisses."*[1] En aquest cas, l'art imita la natura segons aquella famosa frase que Oscar Wilde capgira, tot dient que és la natura que imita l'art, en el sentit que també podem trobar dins la natura una activitat artística, si més no, desxifrable en termes estètics.

Aquest treball tan variat i fascinant entra dins la categoria de col·laboracions creatives amb la natura viva i els seus processos, categoria que és, no tan sols afí a la recerca científica, sinó que n'esdevé subtilment hereva. El desvetllador escrit de l'any 1978, a mode de presentació de la seva obra, diu: *Presento el meu treball d'una manera molt freda, extremadament sistemàtica i gairebé científica. Les plantes sovint presentades en capses blanques, neutres, pristines, estan classificades amb nom i descripció. Hi ha gent que ha considerat aquesta forma de presentació massa objectiva i massa detallista, però el procés de treball i la selecció dels subjectes és en si mateixa molt emotiva i subjectiva, i només una via sistemàtica i freda de presentació pot resultar o assegurar que el procés específic comuniqui d'una manera clara i comprensible i el resultat final sigui equilibrat*[2].
Per tant, estem davant **d'estratègies col·laboradores molt afins als procediments dels científics.** ¿Per a què són els requeriments moderns científics, si no són dirigits a treballar amb la natura per descobrir les veritats ocultes de la determinació, dels processos i de la transformació?
Els treballs més característics de Buisman consisteixen en **intervencions en el procés de creixement de plantes i arbres,** i en observar-ne la manifestació de les conseqüències d'aquest procés.
Més particular és la presència del temps, que és l'organisme en creixement , el temps passat, present i futur són simultanis en el món natural.
L'artista col·labora amb el temps de la natura, especialment en els seus variats treballs amb desmais (salzes), i ens convida a ajustar-hi el nostre propi sentit del temps i, per extensió, a considerar en la nostra existència l'experiència de la transformació inacabable i inabastable.
"Quan treballes amb la natura, tens una idea general del que penses fer, però la natura sempre et sorprèn amb allò que passa en el moment".

1 GOODLING M./FURLONG,W.: *Song of the Earth,* Thames&Hudson, London, 2002.
2 *Op.cit.*

Buisman trama amb les plantes escollides per fer demostracions espectaculars de la realitat, tanmateix, el seu treball va més enllà. Dóna forma a la consciència de la nostra vida sobre la terra: vivim amb col·laboració amb la natura dinàmica, tant dins del nostre cos com fora d'aquest. Es tracta d'una revelació sana **d'interdependències naturals, de vegades sorprenents, altres còmiques, i altres enigmàtiques**.

A *Cactus Homage to Brancusi* , l'artista ens proposa, amb els infinits processos de creixement de la natura, una reinterpretació vegetal de la famosa columna sense fi. Aprofitant que és un gran coneixedor de les plantes, Buisman sap que els cactus produeixen un brot nou cada determinat temps. Talla el brot pel mig i selecciona quina aurèola deixa, de tal manera que la direcció de creixement del cactus està influenciada per la seva intervenció. **El resultat és un creixement, en la forma de la columna, on s'ha provocat un balanceig o desplaçament dels seus tambors. En aquesta ocasió, la columna vegetal no sustenta res, en tot cas, provoca el trencament hieràtic del cactus, tot demostrant que els vincles o lleis de creixement són més resistents que els pròpis de l'arquitectura.**



Cactus Homage to Brancusi, 1971-1976
Cactus, *Corryocerus ayopayanus.*

Alpi Marittime, Arbre, fil de zinc,plom, 1968.

Alpi Marittime. Continuara creixent menys en aquest punt, 1968, Arbre, acer. Fotografia:1978.

Accions arbòries

PENONE Guiseppe

En les accions dutes a terme a final dels anys seixanta de l'artista italià Giuseppe Penone existeix un denominador comú que és **el contacte del cos de l'artista amb els arbres: "*Veure, sentir, tocar, gratar, tallar l'arbre, mesurar els seus temps de creixement, tocar i allunyar-se, posar i treure de l'arbre que conserva les petjades*** *i identifica l'estirp familiar, és exercici de l'escultura. L'arbre com a centre de l'espai, dóna un sentit a la idea del construir circular i s'identifica totalment amb una idea de centre."*

Així, ens assenyala la qüestió del límit dels cossos, del propi cos i de la pell del bosc, dels arbres, i com la petjada esdevé un indicador del punt on el cos té fi i comença l'extern. L'artista ens diu que la petjada és aquell dibuix espontani que el cos dóna de si mateix; segellar la trobada entre dos epidermis, sigui fruit d'un contacte lleu o prolongat, és la finalitat d'aquestes accions.

Penone modifica els resultats de la natura, però respecta els seus mecanismes deixant que sigui la Natura qui realitzi el treball escultòric. De fet, en els seus projectes esbossa el que ha d'esdevenir mitjançant el creixement dels arbres i és la pròpia natura que s'aproximarà a aquests resultats un parell de dècades més tard: *La natura fa l'escultura que l'artista imagina perquè un coneix el funcionament d'altre.*

Les gestes de Penone no són altres que aquelles ancestrals actuacions d'un cultivador o jardiner que modela la natura. La insistència sobre el mateix procés artístic fa que l'obra no sigui pas un ésser, sinó un esdevenir *"Per alguns la paciència és una arma"*, escriu Bernard Blistène. En aquest intercanvi la natura va responent lentament a la intervenció humana, l'artista juga a l'efecte del temps vegetal contra el temps tecnològic, tot inscrivint/transcrivint la pròpia història dins dels cicles naturals.

No es tracta d'imitar els resultats de la natura, sinó d'apropar-se i entendre els seus processos de transformació. La perseverança de l'artista està en mostrar el que ja és en la natura però que es manté ocult, fer visibles els processos imperceptibles; ***la funció de l'art és fer visible l'energia de l'arbre***, ens diu l'artista. **I en aquesta percepció d'allò imperceptible una de les claus del seu treball està en el factor temps.**

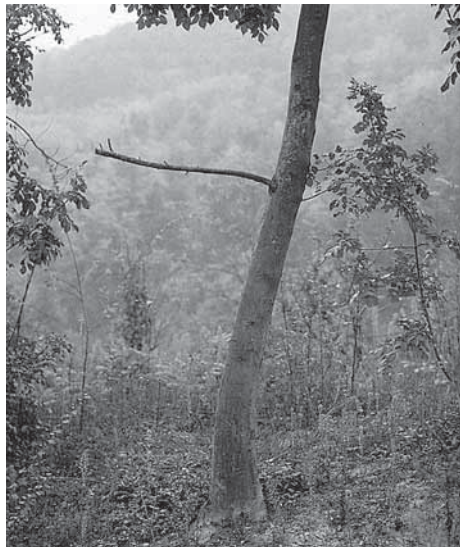
Penone explica que en els primers anys d'estudiant hi havia una absència d'identitat amb el que feia que el va dur a una mena de desfasament respecte a la realitat que vivia, Llavors va optar per abocar-se a les coses que realment coneixia i va començar a treballar amb els arbres i la natura, que era la idea més elemental i propera del seu entorn natal. L'artista comenta que és necessari formar-se una identitat personal i també vincular-se a una identitat cultural, i en el seu cas està a Itàlia, i en artistes com Giotto, Leonardo de Vinci, etc. Va retornar a la seva regió d'origen Ligúria per cercar pedres, i va trobar una natura que esdevindria el territori d'experimentació de les seves accions[1].

1 Diàleg entre Guiseppe Penone i Catherine Grenier, Caixa Fòrum, Barcelona, Octubre, 2004.

L'artista ens explica que aquestes primeres intervencions en boscos eren completament banals dins l'entorn del món rural, només esdevenien interessants en tant que es produïa un desplaçament cap al context urbà [2]. Amb les exposicions a la Galeria Sperone, l'artista entra en connexió amb artistes de l'art Povera, i amb Germano Celant, qui en un inici qüestionarà els seus treballs donat el tractament objectual del primer arbre escorçat.

Així, aquest primer accionisme artístic de Penone tindrà lloc directament en l'espai del bosc. El bosc esdevindrà el seu taller natural on realitzar les accions que ens han arribat avui en dia a través de la documentació fotogràfica i les anotacions del propi autor: *Em vaig abraçar a un arbre. Marco amb claus la traça de la meva silueta en tots el punts de contacte. Llavors quan creixi, l'arbre guardarà la memòria del meu gest...* Cal recordar que els inicis de l'obra de Penone tenen lloc en els terrenys de Garessio, d'herència familiar des de l'any 1881, on la família de l'artista cultivava les seves vinyes, els camps de blat i de patates.
Al llarg dels anys 1967-68-69, en l'entorn natural del bosc de Garessio dins la vall del Po, a Torí, l'artista realitzarà les accions que porten per títol *Alpi Marittime,* que són intervencions principalment sobre arbres joves que actualment ja no existeixen, ja que varen ser talats a causa de la col·locació d'una línia elèctrica que travessava el territori del bosc. Però resta la documentació fotogràfica de la gestació d'aquestes intervencions i, en alguns casos, la seva evolució en els anys posteriors. Aquestes fotografies varen ser exposades a la Galeria Sperone de Torí i posteriorment varen ser utilitzades per Germano Celant en el catàleg de l'exposició Arte Povera.
Alpi Marittime consisteix en sis accions realitzades i documentades en fotografies en blanc i negre de 70x50cm:
1 Acció : *Alpi marittime. Ho intrecciato tre alberi.* L'artista trena tres joves arbustos modificant el seu creixement.
2 Acció: *Alpi marittime. L'albero ricorderà il contatto*. L'artista s'abraça a un arbre i ressegueix clavant claus la silueta del seu cos. Amb Jo m'abraço a un arbre, l'artista manifesta la voluntat d'imposar la seva pròpia forma a la natura, amb un gest de mestratge.
3 Acció: *Alpi marittime. Alber, filo di zinco, piombo*. Enrotlla amb espiral un filferro de galvanitzat del qual pengen 22 peses de plom, que representen la seva edat en aquell moment. Així mateix marca amb claus la silueta de la seva mà sobre la part baixa del tronc: *Cada any fins a la meva mort aniré afegint una pesa. Deixaré escrit en el meu testament que s'instal·li un parallamps en el punt alt de l'arbre; possiblement el raig en el seu trajecte cap al terra fondrà les peses de plom.*
4 Acció: *Alpi marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto.* L'artista pessiga l'escorça de l'arbre restringint el creixement del tronc en aquest punt. L'acció de la mà de l'artista és substituïda per un motlle de bronze de la seva mateixa mà.

Torino, 1973



Els colors de les tempestes, 1987

2 *op.cit.*

Ramo parallelepipedo (Homanetge a Malevitch),1969

Pedra, corda, arbre, sol, pluja 1968

5 Acció: *Alpi marittime. La mia altezza, la larghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello.* Construeix un contenidor rectangular de les mateixes dimensions del seu cos, i el situa dins d'un rierol on es va omplint d'aigua. D'aquesta manera Penone insereix una traça de si mateix dins la natura.
6 Acció: *Alpi marittime. Crescendo innalzera la rete.* Introdueix la part superior d'un plançó dins d'un cub construït amb xarxa de filferro. Per sobre del cub-capsa col·loca una carbassa, una col-i-flor i dos pebrots. D'aquesta manera, la capsa puja amb el creixement de l'arbre fent resistència amb el pes de les verdures.
En aquestes primeres accions de l'artista la seva marca o petjada té una clara voluntat de deixar imprès un senyal personal, identificable.
Tant trenant els arbres com marcant la seva escorça amb la seva petjada, **l'artista està condicionant el creixement i imposant un ordre humà per sobre l'ordre preestablert de la natura. L'obra esdevindrà la prova, el testimoni d'aquesta intrusió personalitzada i, fins i tot, la biogràfica de l'artista en el curs de les coses, d'aquest hipotètic domini de la natura i el temps.**
De fet, la comunicació amb la natura com a fruit d'aquest contacte del cos de l'artista amb els arbres és violenta, subverteix i modifica la matèria viva, la manipula més que no pas l'exalta: incisions, pressions, deformacions, escarificacions... en definitiva, imposicions humanes que transformen la Natura. Hi ha hagut una agressió, una imposició, però això no impedeix que l'arbre tingui un creixement fluid, en aquest sentit l'artista aclareix: *"No he concebut res amb la intenció d'agredir l'arbre"* Per Penone clavar quelcom en el tronc d'un arbre és menys agressiu que podar branques perquè produeixin fruits millors. En tot cas, l'obra esdevé pertorbadora i paradoxal i la seva dimensió en cap dels casos és ecològica, en tot cas és psicològica, i sense cap mena de dubte la matèria vegetal forma part del procés creador, esdevé creadora.

L'artista continuarà amb els experiments sobre la matèria dels arbres realitzant altres accions, incorporant altres elements externs que en major o menor mesura s'acoblaran a l'estructura dels arbres.
En l'acció *Torino*, 1973, existeix un clar referent a aquelles accions sobre la matèria desenvolupades principalment per l'escultor Richard Serra. En aquest cas un tub de plom és entortolligat amb una corda al tronc de l'arbre. La pressió dels materials mitjançant l'acció d'entortolligar passarà a convertir-se en la més coneguda i poètica acció de l'artista, on una mà de bronze pessiga directament la matèria de l'arbre.
Així mateix anirà afegint variacions sobre els arbres:
"Les branques de l'arbre més una" una branca posada de cap per avall és afegida al tronc, empeltada a cops de mall. L'artista es planteja una sèrie de reflexions sobre l'equilibri de les formes arbòries *"Si tallem una branca es desequilibra, amb el temps l'arbre torna a equilibrar-se substituint allò que li falta".* Aquesta lògica està fortament predeterminada pel creixement de l'arbre, en què la *"intel·ligència de l'estructura"* s'equilibra en

relació al context. Per tant, si aquest canvia per l'intrusisme d'un element estrany, l'estructura es modifica.
En *"Homenatge a Malevitch,"* 1969, empelta, o més ben dit, retorna la branca en forma de paral·lelepípede . Cal destacar el contrast entre la forma rodona de l'arbre, orgànica, i la forma quadrada, geomètrica, expressió del llenguatge humà. Una matèria que n'engloba una altra. Idea de creixement. Atribuir a la natura el que fa l'home: tallar una branca, fer una incisió quadrada al lloc on s'havia tret la branca- convertida en tauló- en el moment de la subtracció de la natura.
Pedra, corda, arbre, sol/ pedra, corda, arbre, pluja, de 1968.:
Consisteix en una corda travessant una llosa de pedra lligada a un arbre situat a una certa distància, la qual en ser exposada a la rosada o a la pluja, es contrau i tira la pedra cap a munt, aixecant-la, mentre que en temps assolellat la corda s'afluixa i la pedra cau de nou.
Els treballs en els quals s'estableix un diàleg entre els arbres i les pedres seran bastant amplis, per una banda engloba tota la sèrie de *Zona d'ombra*, en què en els espais d'entre les branques col·loca lloses de pedra que hi encaixen perfectament i impedeixen el seu tancament o aproximació. I el *Projecte jardí de pedra*, aquest Jardí projectat amb elements minerals i vegetals que estableixen un estret diàleg entre si.
Verd del bosc utilitza com a suport robes de cotó amb les quals embolica els arbres, i aplica el frottage sobre l'escorça del tronc de l'arbre amb les pròpies fulles i branques tendres dels arbres.
Escriu, llegeix, recorda - comentat en el capítol sobre els arbres i els llibres -, consisteix en inscriure textos i xifres en l'interior de l'arbre amb un encuny metàl·lic. L'arbre, en aquest cas, és tractat com a matèria que s'adapta, i que té la capacitat de fer una lectura tàctil de les sigles. Per tant, mitjançant els processos de creixement dels arbres la nostra escriptura, les lletres de l'alfabet, passarà a formar part de la seva estructura.

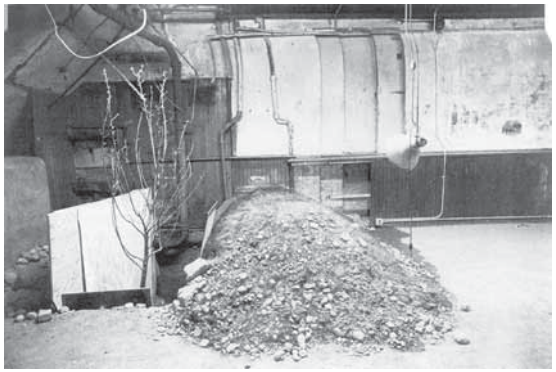
I **com si es tractés d'una matèria tova, manejable, susceptible de ser modelada, l'artista enfonsa la mà de bronze dins la matèria de l'arbre.** Aquest període de deu anys, que ha estat necessari perquè esdevingués i es fes manifesta aquesta petjada de la relació entre l'arbre i els objectes - com a mediadors del cos de l'artista -, es ara per nosaltres imperceptible des de la contemplació de l'ara mateix. L'artista aconsegueix canviar la nostra percepció de la fusta com a matèria solida i demostra que el canvi depèn merament del període d'observació. L'arbre ha absorbit la mà, que ha crescut al seu entorn, començant a ingerir-la, agitant-se al seu voltant com si es tractés d'una part viva. Així, **Penone ens mostra aquelles diferències entre l'escala de temps i els ritmes vitals dels éssers humans i dels arbres.**

Zona d'ombra, 1969

Verde del bosque, 1986, Documentació fotogràfica de la realització, San Raffaele. (Frotage).

Alquimista urbà
MATTA-CLARK Gordon

El primer de gener de l'any 1971, Gordon Matta-Clark planta un jove arbre, un cirerer dins d'un forat de 2'40x1'20 m. per 1'80 m. de fondària, cavat per ell mateix en el subsòl de l'espai 112 Greene Street. El forat era prou gran per contenir l'arbre sencer, per tant, una vegada el va dipositar en el seu interior, només en sobresortia la copa de l'arbre. Tres mesos més tard l'arbre va morir, probablement provocat per la humitat, la manca d'aire i sol, i la impossibilitat d'arrelar dins d'aquesta cavitat urbana. Llavors, l'artista va fer emplenar de xampinyons la cavitat en un intent d'experimentar amb les formes menys salubres de la botànica. Donat que l'artista encara no havia explotat totes les possibilitats ofertes per aquest emplaçament o espai d'experimentació processal, ocupat per *Cherry Tree,* seguirà persistint en aquesta línia de treball. Sis mesos més tard de la plantació de *Cherry Tree* i en haver contemplat la seva magra creixença i la seva mort, l'artista el commemora amb una obra titulada *Time Well* (Pou del temps). En aquest cas, dins del forat va dipositar un pou de ceràmica de 1'80 m. de llargària i una ampolla emplenada amb els fruits i pinyols dels cirerer que havia deixat fermentar. Aquests elements varen quedar enterrats per la colada de ciment que es va llançar dins del forat; per sobre, es va dipositar una llosa de ciment i en els forats dels pous unes plaques de zinc de 30 cm quadrats. L'aspecte pla i antropomòrfic ens fa pensar en una pedra de sepultura, d'una tomba sense nom gravat. Matta-Clark confirma aquesta impressió quan descriu el treball amb les seves enrevessades circumval·lacions lingüístiques: *Una sepultura permanent no estructural permanent.* Aquesta cavitat alhora també ens serveix per introduir un altre dels treballs que realitzarà en l'espai del soterrani de 112 Greene Sreet *Winter Garden* (Jardí d'hivern).



Cherry Tree, 1971
Cirerer, *Prunus avium.*
Instal·lació 112 Greene Street, N.Y.

Aquesta sèrie de treballs plantejats com instal·lacions *in situ* esdevenen un mitjà per entendre l'espai, el lloc més enllà dels seus límits habituals: *El factor determinante es el grado hasta el cual mi intervención puede transformar la estructura en un acto de comunicación.* En aquest cas l'artista es refereix a l'espai en termes d'estructura.

Tots aquests treballs es desenvolupen en els anys 70, època durant la qual l'artista treballa i viu al mateix soterrani del 112 de Greene Street. Aquest és un moment en què a la ciutat de Nova York s'obriran molts espais alternatius independents, espais de caire experimental que estaven destinats a la presentació de tota mena d'obra d'artistes i d'altres creadors. A finals del 1969 es va inaugurar l'espai 98 Greene Street, amb una **celebració inaugural la nit de Nadal, on Matta-Clark va realitzar una *performance,*** que tal com podem constatar en els escassos documents fotogràfics existents de la celebració, **estava escenificada per diversos materials i objectes, d'entre els quals la presència d'uns arbres adquiria una importància predominant.** L'espai estava completament a les fosques, tan sols il·luminat pels focus de llum dels tres arbres que l'ocupaven: un arbre

de Nadal: un avet *Abies alba*, un grèvol *Ilex aquifolium* i un presseguer en flor *Prunus persica.* Un any més tard, l'octubre del 1970, Jeffrey Lew va inaugurar el loft 112 Greene Street, que va esdevenir un lloc de flux i moviment d'artistes, ballarins, músics i poetes.
Matta-Clark utilitzarà aquest espai com a laboratori, activant la seva estructura a tots els nivells: *"Quería alterar el espacio entero hasta sus mismísimas raíces, lo cual significaba reconocer el sistema total (semiótico) del edificio, no de un modo idealizado, sino usando los ingredientes propios de un lugar* (...) *Así pues, por un lado, estoy alterando las unidades de percepción existentes empleadas normalmente para discernir la totalidad de algo. Por otro lado, muchas de las energías vitales se ocupan sencillamente de la negación de uno. Hay tanto en nuestra sociedad que pretende intencionadamente negar, negar la entrada, negar el paso, negar la participación, etc."*
El fet de treballar en l'interior d'aquest espai, el portarà a considerar com a matèria de treball el propi lloc en la seva totalitat, com un objecte. Aspecte que seguirà desenvolupant en els posteriors anys, i esdevindrà la gènesi del futur territori d'investigació, que va dur a terme en la interacció entre arquitectura i escultura. En aquestes intervencions amb l'arquitectura, Gordon la despulla i ens mostra les seves entranyes desafiant les lleis de l'arquitectura i de l'enginyeria. El terme *Anarchitecture* li serveix per aglutinar aquests projectes que tot i plantejats des de l'arquitectura, en realitat eren la no-arquitectura. Defineix aquests espais com a negatius, pensats més com a buits, com a espais sobrants, és a dir, com a territoris o zones sense desenvolupar. Per tant és interessant veure com aquestes experiències molt primerenques amb arbres tenen una estreta vinculació amb les conegudes intervencions, com *Day's End, Conical Interseccion*

Pamela M.Lee [1] fa una doble interpretació d'aquesta obra, una primera lectura metafòrica a partir de les associacions del treball per les seves condicions subterrànies. La plantació d'un arbre en un profund forat excavat en un soterrani i la posterior instal·lació d'una làpida artificial, ens duria a confirmar una sensibilitat marcada per allò atàvic, entròpic i sinistre. Una segona lectura, més rigorosament arquitectònica, es basa en la mateixa lògica dialèctica. Tal com el propi artista descrivia, les motivacions implícites de *Cherry Tree* i el seu interès pels fonaments de l'edifici: (...) *Había excavado un profundo agujero en el sótano del 112 Greene Street. Pero no conseguí en absoluto hacer lo que quería; esto consistía en excavar hasta una profundidad suficiente como para que se pudieran ver los cimientos del edificio, los espacios "desplazados " bajo la cimentación, liberando las enormes fuerzas que comprimen y aprisionan, todo ello simplemente cavando un agujero. Poder pasar libremente por una zona antes tan dominada por las restricciones de la gravedad, ¡eso habría sido algo digno de experimentar! Otra instalación que pensé para el 112 Greene Street sobre la que tenía ciertas reticencias, porque podía haber supuesto un peligro para los ocupantes del edificio, consistía en cortar cada columna en su punto medio e insertar un pequeño cubo de acero. Mientras que la excavación de un agujero liberaba las compresiones, esta pieza habría hecho lo contrario: concentrar todas las fuerzas del edificio en esos pequeños cubos. Entonces los cubos habrían sostenido el edificio: una transferencia de identidad. La fuerza de compresión evocada, pienso, habría convertido la realidad material de enfrentarse a esos cubos en una experiencia bastante amenazadora .*[2]

1 LEE, Pamela,M.: Objets impropes de la modernité. En *Les Cahiers du Mnam*, nº60, París, Été,1997. pàg.61-70.
2 WALL, Donald Interviu amb G.M-C. En "Gordon Matta-Clark Building Dissecctions" *Arts Magazine*, Març 1976.

Tots aquests projectes previstos amb els fonaments de l'edifici no es varen dur a terme, i en el seu lloc, dins del forat, va ser plantat el cirerer i amb la restant terra va sembrar llavors d'herba de marihuana, i ho va il·luminar artificialment amb llums d'infrarojos. Per tant, Matta-Clark posa al descobert aquests forats de l'arquitectura, en aquest cas cavitats subterrànies, per experimentar amb el cultiu d'espècies en llocs completament inversemblants i impossibles. A *Winter Garden* aquests experiments varen tenir lloc dins del forat soterrani de l'ascensor del local, on va dipositar tota mena d'escombraries i desfets. Dins d'aquest va construir un forn per fondre el vidre reciclat. Recuperant les seves investigacions alquímiques mitjançant els cuinats i d'altres transformacions portades a terme en els anys precedents, en aquest cas experimentà amb les estranyes permutacions del caldo de les algues d'agar que també confeccionava dins del forn. Per la peça *Agar*, l'artista va omplir el seu loft de plantes, arbres, productes químics i materials orgànics per crear un bloc de compost amb l'ajuda de la substància de les algues agar.

"Lo que podría haber sido un subsuelo ricamente estratificado está siendo excavado para colocar cimientos más profundos de edificios nuevos. Sólo nuestros montones de basura se elevan conforme se van llenando de historia."

Tant *Cherry Tree*, com *Photo-Fry* i les anomenades *Agar-Pieces* **són el producte d'aquests processos de la transformació de materials en d'altres substàncies, les anomenades escultures processals que posteriorment esdevindrien obres independents: substrat nutritiu per microorganismes** com: *Fabrics of dormant life* (Fàbrica de vida dorment). En aquestes obres hi ha un perceptible influx de l'obra de Robert Smithson i el seu interès per els processos. També podem associar la seva vocació *performàntica* a aquella actitud escènica de Duchamp amb voluntat d'irritar i provocar l'espectador. Ja en l'anterior *loft* novaiorquès de Chrystie Street havia realitzar processos de cuinats i barrejats. **Aquestes eren principalment activitats que recordaven els procediments de l'alquímia: transmutacions d'una substància a una altra.** Aquesta afició ja es remunta als temps d'estudis d'arquitectura a la Universitat de Cornell, on l'artista havia estudiat ciències ocultes i alquímia per compte pròpia. Entre els llibres que es trobaven a la seva biblioteca personal hi havia alguns clàssics de l'alquímia com ara: Paracelsus and Basilius Valentinus, Alchemy, Science of the Cosmos de Titus Burckhard, etc.

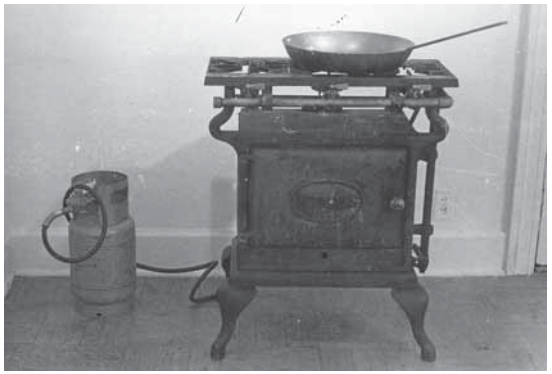
Veo la obra como un escenario especial en perpetua metamorfosis, un modelo para la acción constante de la gente tanto sobre el espacio como dentro del espacio que la rodea.

La primera obra amb un arbre, *Photo-Fry* (Foto-fregir) de l'any 1969, neix arran de la invitació que rep l'artista per a participar en l'exposició *Documentations*, organitzada per John Gibson a la seva galeria novaiorquesa on també varen participar d'altres artistes com Dennis Oppenheim, Peter Hutchinson... El dia de la inauguració, Gordon realitza la següent *performance*: mitjançant una cuina econòmica de gas, va fregir literalment en una paella, amb oli, les fotografies polaroid d'un arbre de Nadal i les va recobrir amb pa d'or. Tal com relata Tina Girouard: *"Gordon estaba de pie ante el fogón. Tenía una sartén con el fondo lleno de aceite. Sobre el armario tenía un montón de fotografías polaroid que habíamos hecho de un árbol de Navidad, y una pila de hojas de pan de oro aproximadamente del mismo tamaño que las fotografías. Dejaba caer las polaroids en el aceite caliente; al freírse, la emulsión formaba ampollas. Entonces echaba el pan de oro sobre las burbujas y, conforme se cocinaba*

L'enfoc espiritual de la meva obra entronca amb aquelles tradicions que s'han ocupat sempre de la preparació i transformació de materials.

la fotografía, el oro y la emulsión se adherían. Poco tiempo más tarde nos llegó la felicitación navideña con retraso, por correo, en una pequeña caja blanca. En el interior de la tapa había escrito "Árbol de navidad con pan de oro foto-frita y SALUDOS CON RETRASO" [3]. Les fotografies fregides varen restar a la Galeria al llarg de la durada de l'exposició. A finals d'any l'artista les va enviar com a felicitació de Nadal a alguns amics. És evident **l'associació de l'arbre de Nadal a les festes de Nativitat, però la seva transformació correspon a una sèrie de fórmules proposades per l'artista** en el seu quadern de notes de l'any 1969: *"Considérese una serie completa de operaciones de nutrición (culinarias) —(El exceso deleita aunque la sencillez es más convincente). Selección (Los ingredientes en sus formas naturales son separados del paisaje).*
Preparación (Cada sustancia es cortada, remojada, mezclada... en resumen, experimenta una gran variedad de alteraciones imaginativas). Cocinado (Aquí la llama, el tiempo y los elementos son la paleta de uno. Humedad frente a sequedad, chamuscado, salteado, todos los grados de exposición al calor).
La col·lecció de fotografies polaroides de les quals es va servir per dur a terme *Photo-Fry*, havien estat fetes pel mateix artista a un grup d'amics, al peu d'un arbre de Nadal, que després els les va retornar - entre ells Robert Smithson, Jackie Winsor, Joan Jonas - en forma de present nadalenc. Amb aquesta acció l'artista suggereix una forma de relacionar-se amb la imatge fotogràfica, anant més enllà de la conservació o perpetuació d'un moment de vida, convidant a menjar-se la fotografia.
Carlos Jiménez en el seu article *"La fotografia de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto"* [4] exposa: Matta-Clark en definitiva convida amb els seu regal els seus amics a menjar-se el registre fotogràfic d'un moment de la vida de cadascun d'ells, perquè al mateix temps hi quedarà aquest instant vital, aïllat i mort.
Durant aquest període l'artista realitzarà diverses obres relacionades amb la forma de creixement vegetal. *Rosebush,* 1970 consisteix en la plantació d'un petit arbust, un rosal en un petit terreny rodejat de llambordes a tocar de l'església de St. Mark. Per tal de protegir el roser de l'entorn amenaçant va construir una gàbia metàl·lica de forta presència. Però la majoria d'aquests **projectes i obres on Matta-Clark va treballar amb arbres estan plantejats com a accions completament alternatives, aquest experiments eren performances amb un predominant caire temporal, efímer,** i en conseqüència la documentació gràfica existent és poca, i la que trobem en catàlegs i llibres sovint aporta menys informació que les pròpies explicacions de l'artista i els seus contemporanis. **Entre els elements utilitzats en l'univers iconogràfic** dels seus vídeos i pel·lícules es troba la presència de l'arquitectura, tant parcialment com totalitària, així com la utilització d'alguns artífexs espacials com ara la llum i la foscor, però sorprenentment, de manera relativament persistent, **també hi ha la presència de l'element vegetal: l'arbre.**

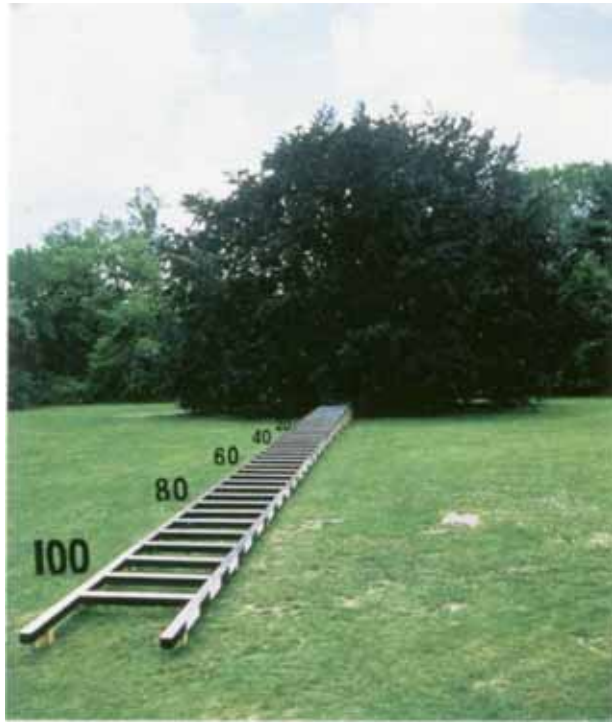
Photo-Fry, 1969
Fotografia, pa d'or, etiqueta
2,5x12,5x9,5 cm
Legado: Robert Smithson, N.Y.



3 GIROUARD, Tina: Carta enviada a l'IVAM, agost 1992. En *Gordon Matta-Clark,* IVAM, 1993.
4 CORBEIRA, Darío: *¿Construir o reconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark.* Ed. Universidad Salamanca, 2000.

L’arbre: escala , mesura del paisatge.

MISS Mary, ***Ladder for a Beech Tree*** *(Escala per un Faig)*, 1999.



Ladder for a Beech Tree *(Escala per un Faig),* 1999.
Fusta, pintura, coure, arbre: Faig Fagus silvatica.
36x30x23’4 metres.
Neuberger Museum, adquirit per Suny, New York.

Al mig d’una clariana del parc trobem dipositada sobre la gespa una escala sobredimensionada (36 m llargada) pintada de negre i blanc.

L’escala ens dirigeix cap a la base d’un arbre; al cantó de l’escala es troben, dretes, les figures dels números corresponents al compte de vint en vint, partint 100 a 0, i col·locats amb un interval de 6,6 m. De lluny es percep com una mena de marca o dispositiu destinat a mesurar l’arbre. Comparant la llargada de l’escala amb l’amplada i alçada de l’arbre es pot deduir la seva mida. En definitiva Miss ens **demostra que les especulacions amb les mesures i l’escala modifiquen la nostra aproximació i percepció del món**. Per tant, el problema de l’escala està en el cor de la representació de l’espai, del paisatge. De fet, l’escala és introduïda a partir del moment en què les mesures del cos humà són abandonades, i amb la Il·lustració, a Europa, es funda un nou sistema mètric fonamentat en el càlcul del meridià de la terra. L’escala esdevindrà sinònim de mesura a partir del S.XIX, i la Geografia, la nova ciència del paisatge. Els geògrafs rarament parlen del paisatge real,

el que descriuen, de fet, són mapes, uns espais plans, homogenis, traduïts mitjançant uns codis abstractes: un lliscament de l'escala.
L'artista ens recorda en aquest treball la importància de la mesura escala en el nostre món, fins al punt que s'ha incorporat en els hàbits lingüístics, l'expressió "això no està a escala" fa referència a la mida d'allò que parlem, i volem dir que no esta bé en relació a allò que ho circumda. Per tant, veiem que aquests efectes de càlcul i proporcions fan referència a les parts. En efecte, el registre de la mesura d'un objecte dins d'un espai de referència, es du a terme per desplaçament d'una unitat comuna a l'interior del mateix espai, i així permet determinar la dimensió.
L'escala suposa el traspàs d'un espai a un altre espai, d'un espai físic a un espai mental, d'un espai real a un espai de representació - maqueta, plànol -.Tal com ens diu Smithson en els seus escrits *"La talla determina un objecte, però l'escala determina l'art".*[1]
Miss introdueix un element en l'espai natural que es converteix en unitat de mesura i alhora objecte mesurable. És a dir, ens presenta l'escala com una escala real, ja no es tracta de l'escala per mesurar sinó de l'escala per pujar, grimpar de forma simulada a l'arbre, fent tot un joc visual i perceptiu de redundàncies i metàfores. Les escales són un element recurrent en l'obra d'aquesta artista, de vegades les utilitza per desencadenar d'altres significats per les seves propietats constructives.
Per tant, aquest objecte entaula un diàleg similar al que es produïa als Abeuradors, aquí l'arbre no es reflecteix mitjançant un artefacte perceptiu, l'arbre per si mateix esdevé una mesura del paisatge, una fita, una marca, un element diferenciador dins del paisatge.

Miss treballa en espais públics amb col·laboració amb arquitectes i paisatgistes, el seu treball se situa en una relació intermèdia. Aquesta manera de treballar amb col·laboradors li permet diversificar els projectes. El treball de l'artista va més enllà dels processos habituals, i adquireix estratègies relacionals com ara enquestes i intervius als habitants del lloc, estudis i investigacions socials i geogràfics del lloc on treballa. En alguns dels seus observatoris o promenades proposades ho fa des de la perspectiva i percepció d'un determinat tipus de visitant del lloc: els infants.
Per tant, en les seves intervencions es percep aquest èmfasi per **diferents nivells d'apropament al lloc, l'interès per una experiència física i espaial però també una experiència psicològica i emocional del lloc. Com la mateixa Miss afirma, el paisatge no és un fi en si mateix, és un lloc d'experiència privilegiat, no és l'únic ni el principal subjecte de l'art.**

1 FLAM, Jack (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writtings*, University of California, 1996, pàg. 112.

Una mirada calidoscòpica del bosc.

MISS Mary, ***Project Jyväskylä*** *(Abeuradors)*, 1994.

Project Jyväskylä (Abeuradors), 1994.
Bosc de pins, taulons de fusta, acer galvanitzat, *Pinus nigra.*
13 metres de llarg c.u.
Finlàndia.

Dins d'una pineda de dos acres d'extensió trobem aquesta intervenció que consta de set canals de 13 metres de llarg, construïts amb taulons de fusta basta, revestits d'acer. Cada canal està associat a un pi, parteix de la seva base, i està ancorat dins de solcs fets directament en el sòl o sobre petits turonets construïts artificialment. Els canals estan disposats en paral·lel, i recullen l'aigua de la pluja convertint-se en piscines naturals. Sobre la superfície de l'aigua es produeix un efecte mirall que subratlla la linealitat dels arbres i que provoquen la multiplicació i fragmentació lineal tot enriquint la visió de l'espectador amb **una mirada calidoscòpica del bosc**. Alhora, també tenim la impressió visual d'estar davant d'unes ferides lineals molt estretes i llargues del sòl, per on continua la línia infinita dels arbres.
Aquest projecte va ser instal·lat amb motiu del Simposium Alvar Aalto, celebrat l'estiu de 1994; la instal·lació va estar plantejada en una zona d'ús públic i per la durada d'un any.

Aquesta artista de procedència americana, ja des dels inicis de la seva trajectòria mostrà interès per estructures i elements que tenien clarament una referència arquitectònica: tanques, corrals... Un altre aspecte remarcable de les seves intervencions és la particular incorporació del terreny, del sòl. Construccions objectuals, o fins i tot, podríem dir arquitectòniques, són introduïdes, enfonsades, enterrades com una mena de refugis excavats a les profunditats de la terra, com en el cas de *Perimeters /Pavilions /Decoys* .

A *Abeuradors*, Miss presenta els canals com objectes estranyament arquitectònics ja que marquen i delimiten el paisatge; són construccions artificials però que han estat concebudes amb una voluntat d'integració amb l'entorn. Aquestes demarcacions del territori li faciliten la seva comprensió. Mitjançant aquesta estratègia de juxtaposició i solapament amb el paisatge, provoca una estranya fusió, una simbiosi Natura /artifici; aconsegueix amb aquesta manipulació del sòl una integració entre la forma i el context.

La utilització de materials, estructures i sistemes constructius propis o habituals de l'arquitectura ens apropen, i alhora ens extranyen, en les intervencions de Miss. Desconcertats, no sabem si estem davant d'unes construccions provisionals amb intencions funcionals, o si potser estem davant d'uns abeuradors animals, recollidors d'aigua per regar... *"Sempre he trobat molt estimulant vincular allò conegut amb allò desconegut"*[1].

En tot cas M.Miss fa una intervenció utilitzant la linealitat vertical dels arbres com a motiu principal, però mantenint els arbres intactes. La peça s'articula a partir del reflex de les línies dels troncs a l'aigua dels canals, però aquest no seria possible si no fos per la presència dels arbres reals.

Explora el territori de la percepció de la distància i els límits i d'aquesta manera el seu treball ens planteja qüestions com la d'on són els límits entre il·lusió i realitat

Aconsegueix transformar la nostra visió dels arbres introduint un artefacte o artifici dins del sòl de la pineda. És per això que s'ha dit que Mary Miss no construeix objectes sinó ambients capaços d'implicar l'espectador; que els seus treballs s'han de recórrer per a ser experimentats en la seva totalitat. És més, Miss construeix una mena de plataforma-mirador conformat per escales perquè l'espectador pugui observar el conjunt, alhora que diversifica els punts de vista de la seva intervenció.

L'espectador pren consciència mitjançant el transcurs temporal del passeig i de les relacions corporals amb l'espai. Per a ella és cabdal el temps de percepció i la mirada contemplativa, fins i tot transcendental, del visitant, dels seus espais: *"En las novelas de Jane Austen, por ejemplo, los personajes son retratados moviéndose a través de un jardín o de los alrededores de una mansión: la superposición sobre el lugar de la trama y los sentimientos de los personajes constituye una conexión emocional con el paisaje, que se hace así mucho más explícita". "El problema reside en cómo volverla a introducir en el mundo construido donde vivimos, de qué modo hablar a la contemporaneidad utilizando la imaginería y el vocabulario del ambiente que nos rodea"*[2].

El seu interès per l'espai públic i els seus usuaris l'empeny sovint a treballar col·laborant amb arquitectes i en emplaçaments que són clarament competència de la disciplina del paisatgisme: *"¿En qué aspecto soy distinta de un arquitecto del paisaje? La única respuesta que puedo dar es que en el centro de mi trabajo está la experiencia directa del observador, por lo que intento otorgar al lugar un contenido emotivo"*[3].

---

1 NEVINS, Deborah: Interview with Mary Miss, *Princeton Journal,* 2, 1985.
2 *op. cit.*
3 *op. cit.*

Rosa dels Vents: Mapa Mut

SCHLOSSER Adolfo, ***Windrose*** *(Rosa dels Vents)*, 1988.

Windrose *(Rosa dels Vents)*, 1988.
Estany, arbres: pins, *Pinus pinaster.*
Universitat Internacional Menendez Pelayo,
Península de la Magdalena, Santander.

Windrose va ser instal·lada per Adolfo Schlosser, durant l'estiu de 1988, a la península on es troba el palau de la Magdalena, de Santander.

Consisteix en la construcció d'una bassa circular, plena d'aigua estancada que presenta la superfície del fons negra per tal d'afavorir la nitidesa dels reflexos lineals dels arbres. En el límit de l'estany creixen i s'enfonsen quatre arbres situats en el mateix sentit que els punts cardinals. Els dos arbres de l'eix oest-est tenen les arrels enfonsades dins l'estany i les branques creixen cap al cel, mentre que els arbres de l'eix nord-sud són dos arbres secs i estan posats a l'inrevés. El reflex d'aquest arbres sobre l'immòbil pla d'aigua de l'estany esdevé un insòlit ésser limitat en el qual cap i peu, copa i arrels, són el mateix.

Windrose, dibuix.

La intervenció pensada *in situ* es mimetitza amb l'entorn dels boscos on s'ha ubicat, i alhora manté un fort diàleg amb l'horitzó marí que l'envolta. La bassa està enfonsada arran de sòl; aquest fet fa que el visitant no l'aprecii fins que està pràcticament a tocar. Llavors es troba davant d'una làmina emmirallada, enlluernadora, resplendent, aèria i especulativa. Schlosser ens planteja la qüestió que només arran de terra es pot, de debò, contemplar el cel: la unió de cel i terra units per la reflexió. *"Hi ha un a través del mirall? A l'estany negre, Schlosser [.....] aquesta màgica entrellaçada visual prolonga l'il·lusionisme fins a esborrar els límits del dalt i el baix,[....] Una reflexió prou àmplia per no percebre'n els límits i prou pura per arribar al fons és la base d'una imatge que estableix els quatre punts cardinals allà precisament on no hi ha límits. Per altra banda, un eix vertical sense fons ens torna sempre al mateix punt de partida, un sostre que és un terra. On som, doncs?"*[1].

No és en va que l'artista hagi utilitzat referents del món marí en els seus treballs, ja que va treballar embarcat en un pesquer pels mars de Groenlàndia, Islàndia i Terranova en els anys 70. La *Rosa dels Vents* com indica el seu títol és una especulació poètica i va estar plantejada en si mateixa com un mapa dels quatre punts cardinals que la limiten. "**Saber orientar-se" ha estat un tema de preocupació de l'artista fins al punt de construir mapes vius a escala real**: *Un mapa, el de Schlosser, peculiar, insólito. Con algo de ese mapa sobre el que ironizó Borges pues sus cartógrafos llevaron su afán de exactitud a levantarlo a escala de lo real, la misma pretensión de Schlosser, aunque el procedimiento, la técnica, para conseguirlo fuera diferente. La manía de exactitud de los afanados cartógrafos borgianos era física, una duplicación material, un doble de papel, mientras que la de Schlosser era "metafísica", un juego de espejos, una especulación más que un espejismo, una alusión más que una ilusión. La materia manejada por Schlosser era aún más ligera que el papel, puro aire. Una materia alada, volátil, viento.*[2]

Per tant, estem davant d'**un peculiar i insòlit mapa, un pla immòbil d'aigua, un petit fragment de realitat, on la natura mòbil i canviant es pugui reflectir millor, un joc de miralls que atrapa l'eco dels éssers arboris.** O un *Mapa mut* tal com Francisco Calvo Serraller va titular-lo al seu article del catàleg de l'exposició *Steinbruch:*

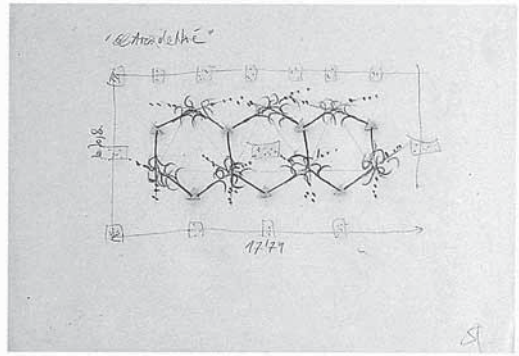
Entre altres coses, amb el que s'ha dit fins ara, sembla obvi que a Adolfo Schlosser, el preocupen les imatges reflexes, la superfície de les coses, les aparences. Però no el preocupen perquè sí, sinó precisament com a punts de reflexió, llocs de trobada o de relació. En certa manera, converteix la realitat en una superfície polida, un

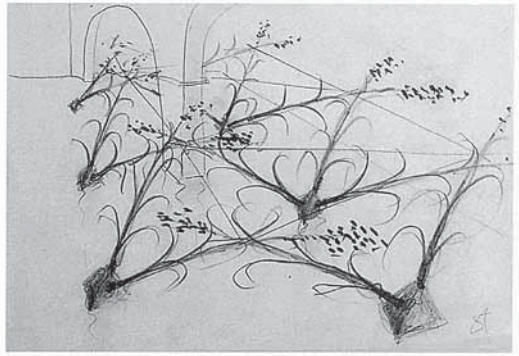
1 CALVO SERRALLER , F. Mapa mut, En. *Adolfo Schlosser, Steinbruch,* La Caixa, Barcelona.
2 CALVO SERRALLER , F. Invocacion. En *Adolfo Schlosser*, CGAC, 1998.

mirall en què busca la mirada. Schlosser aplana el món per orientar-se millor.
Cobra aquí ple sentit el vers de Peter Handke que a Schlosser li agrada citar a propòsit de La rosa dels vents: "La imatge interior de l'exterior de l'interior"...[3]

El que Calvo Serraller poèticament descriu com observatori:
¿Nos podemos olvidar acaso de la luz, el reloj de la naturaleza, con sus soles y sus lunas cambiantes, con sus celajes y sus devaneos atmosféricos? Ese negro espejo cóncavo, que diseñó Schlosser, era como el cuenco de una fuente encantada, mapa mudo del puesto del hombre en el cosmos.[...] Un reloj de sol y una rosa de los vientos. Un rincón convertido en observatorio para proyectar en todas las direcciones una gran interrogación sin respuesta. ¿El puesto del hombre en el cosmos? [...] en esta Rosa de los vientos, se ha localizado una obra de arte total, pues en ella el todo se refleja?[4].

El recurs d'utilitzar els arbres tant vius com secs i la construcció d'un artefacte per reconduir la visió reflectida de l'entorn és el punt d'articulació d'aquesta intervenció. Aquí, a més a més, des d'aquest petit tros de bosc, amb l'estratègia del mapa orientador, fa referència a la totalitat del planeta. Per últim, mitjançant l'efecte reflex, mirall i fusió aconsegueixen unir el cel i la terra, principalment en invertir dos dels arbres.





Arca de Noé, dibuix.

3 *Op.cit.*
4 *Op.cit.*

Efecte miratge: Pot la mirada esculpir?
SCHLOSSER Adolfo, ***Fata Morgana,*** 1991.

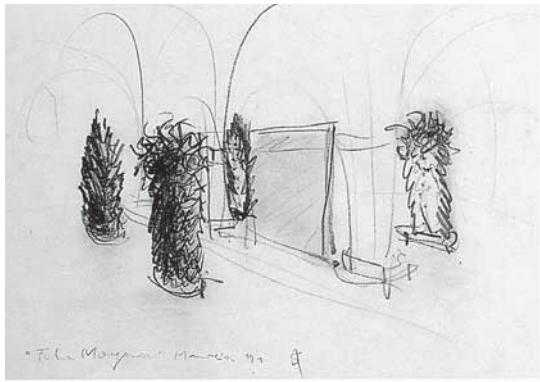
Fata Morgana, 1991
Palmeres i vidres-mirall, Phoenix.
200x400x400 cm.
Col·lecció de l'artista.

La instal·lació està formada pels troncs d'unes palmeres, d'aproximadament dos metres d'alçada i uns quaranta centímetres de diàmetre, que han estat seccionades pel mig en vertical. Un vidre emmirallat d'uns 2x2 metres de dimensió separa les dues mitges palmeres que han estat col·locades de manera simètrica a una distància aproximada de quatre metres. D'aquesta manera el tronc de la palmera queda dividit, separat per un espai buit i un pla-paret. Tanmateix aquesta paret, més que una divisió, que una frontera o un impediment per a la nostra percepció de l'obra, esdevé el punt de confluència allà on tornem a reconstruir la imatge totalitària de l'arbre. Per tant, la percepció de la palmera es produeix de doble manera: d'una banda, la presència real

ocupant un espai vertical, d'altra una presència virtual mitjançant l'efecte visual sobre la superfície del material reflector i alhora transparent. Així, aquest reflector ens retorna una percepció de la palmera que simultàniament complementa i amplifica la nostra percepció de la realitat. **Allò que des de la integritat de l'arbre no era possible d'observar, el seu interior i exterior de manera simultània aquí es fa possible amb l'ajuda d'un recurs visual-espaial , d'un artifici. L'enginy escènic que ens proposa Schlosser amplia els límits de la nostra percepció.**

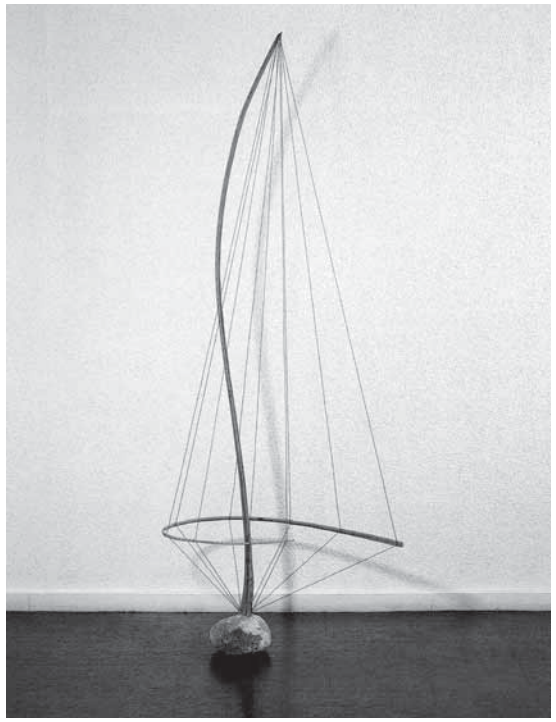
El títol de la instal·lació ja ens introdueix en la temàtica de si són més reals els miratges que la pròpia realitat. *Fata Morgana* amb italià vol dir fada Morgana, i és el nom amb el qual els mariners italians varen designar un tipus de miratge complex que es produïa, i es produeix, en les costes del mar Atlàntic i Pacífic, i que es diferencia dels miratges del desert perquè provoca una deformació de la costa. Sembla paradoxal la utilització d'una palmera per a reproduir un miratge marí, però és un element recurrent en l'obra de Schlosser, fruit de la seva experiència amb la natura. Experiència, que es produeix en les seves passejades quotidianes pels terrenys i sendes de Bustarviejo, lloc de residència de l'artista a la serra madrilenya, com també en els seus viatges en els anys 70 pels llunyans mars del Pacífic o de L'Atlàntic, quan era pescador .
"Fata Morgana, es sin duda una de sus obras más ambiciosas, en cuanto que es, aparte de otras cosas, pero muy esencialmente, una construcción "a distancia" o, si se quiere, una "autoconstrucción". Así como veíamos que la mirada se fabricaba su propio blanco, el interior de la palmera, que gracias al espejo ya puede mirar o mirarse, hace blanco sobre si mismo y se devuelve su unidad perdida. También aquí la obra supone una primera provocación, un "golpear a través de la máscara", partir la palmera y dejar su interior al descubierto pero, con el espejo intercalado, se puede recoger la respuesta de ese interior, respuesta que es una mirada que se fabrica como blanco lo que le falta y que de este modo responde a la provocación reconstruyéndose. Al comienzo la palmera era un hecho natural; con Fata Morgana Adolfo Schlosser ha conseguido hacer de ella la artista de sí misma"[1].

La utilització de la palmera, o parts d'aquesta, també la trobem en d'altres treballs, de format més petit i fràgil, que estan clarament vinculats a poètiques relacionades amb el mar. A Velero, dos tiges de palmera són tibades mitjançant el cable de coure per donar forma a aquest subtil dibuix en l'espai, construït amb la combinació de materials lineals artificials i naturals; una pedra serveix de suport a la figura cònica espaial que en la seva verticalitat ens evoca la forma d'un veler. Fragments vegetals i minerals s'incorporen i es fusionen amb una estructura lineal de predominant geometria. Les imatges poètiques i els símbols dels materials que intervenen



Fata Morgana, dibuix.

1 BULNES, Patricio: Los talleres de Adolfo Schlosser. En *Adolfo Schlosser*, C.G.A.C, Xunta Galícia, 1998.



Velero, 1995.
Palmera, coure i pedra.
200x80x43 cm.
Col·lecció Fundació MACBA.

en les seves obres, afavoreixen combinacions d'elements que trenquen qualsevol relació naturalista. La tija sinuosa de la palmera es transforma en el mastí d'aquest veler representat; veler de desproporcionada alçada, dinàmic i veloç que més que navegar pel mar, vola silenciosament.
Per tant, la utilització en aquesta cas de la palmera respon a la gran elasticitat de les seves fibres que, mitjançant l'extraordinari virtuosisme en la tensió de les estructures, l'arbre mostra allò que no és visible i que conté en els seu interior, la flexibilitat de les seves fibres. D'una altra manera, a *Fata Morgana* la palmera ens mostra les seves entranyes i ho fa des de la peculiar presència figurativa del seu tronc.

El que en *Rosa dels vents* era un mapa orientador amb els quatre punts cardinals, aquí és un eix vertical on conflueix el reflex i la realitat, l'arbre i la seva imatge, la natura i l'artifici.
Pot la mirada esculpir? El pla horitzontal de l'aigua de l'estany esdevé la superfície vertical del mirall, però en totes dues obres exposades l'important no és el mitjà, sinó la mirada a la Natura que proposa l'artista a l'espectador. Alguns han definit la seva obra com una manera de mirar i entendre el món, meditativa, tranquil·la i intensa alhora. Una intensitat basada, fins i tot, en els efectes extrems de la percepció, que ens proposa ampliar el nostre camp perceptiu de la natura. Els seus treballs plens de signes terrestres tenen una capacitat de transformació, mobilitat i obertura cap a nous suports expressius i nous significats, fins i tot vers allò fantàstic i al·lucinogen.

Més enllà del mirall.
CROFT José Pedro, ***Projecte Expo 98,*** Lisboa,1998.

Projecte Expo 98, Lisboa, 1998.
Acer polit, ferro pintat, plints i arbres, plàtan comú, Platanaceae.

Dins d'una explanada enjardinada amb arbres joves, trobem un marc de grans dimensions que conté un material metàl·lic reflector com un mirall.
Croft utilitza un material reflector que té la propietat de deformar allò que s'hi emmiralla. Com a conseqüència la corporeïtat dels arbres sembla dissoldre's, esfilagarsar-se, fondre's a través del mirall.
Per les característiques dimensionals i estructurals de l'objecte creiem estar davant d'un rètol publicitari, tanmateix algunes propietats de l'objecte ens aporten les claus per desxifrar-lo en termes artístics. De seguida ens adonem que la seva ubicació no respon a les estratègies de visibilitat utilitzades en la publicitat.

Projecte Expo 98 va ser encarregat amb motiu de les activitats celebrades per l'esdeveniment que duia el mateix nom, a la ciutat de Lisboa; l'artista no tan sols proposa intervenir objectualment, sinó que també incorpora el seu treball dins del projecte d'enjardinament del lloc, tot situant en el mateix grau de dependència la seva intervenció escultòrica i els joves arbres plantats.

El mirall és integrat en el paisatge i esdevé un artifici i alhora un artefacte on es reflecteix el paisatge.
Croft ens presenta la imatge dels arbres entre els propis arbres, es tracta d'una estratègia d'inserció, d'inclusió de l'entorn dins l'escultura? De fet, en la seva escultura presentada a la *Isla de las Esculturas*, Croft operava de manera similar incrustant un roure dins del volum de granit que adoptava forma de casa.
El mirall esdevé el protagonista d'alguns dels treballs d'aquest escultor pels mitjans dels anys 90, i anirà prenent rellevància en l'obra tridimensional desvetllant-li noves dimensions espaials. Utilitzat, prioritàriament, en els projectes destinats als espais públics, Croft juga amb els seus efectes de refracció, repetició i multiplicació de l'entorn. A través dels miralls també incorpora el moviment mitjançant el desplaçament de l'espectador.
Per últim, a diferència del mirall que trobem en els relats de Lewis Carrol, "Alicia a través del mirall" que ens convida a endinsar-nos en d'altres móns de l'imaginari, aquí el mirall actua com una frontera entre el real i l' ideal, entre ficció i realitat. Però, aquesta frontera o límit és un entrellaçat, ja que separa, però també uneix i té lloc en el territori de la mirada. El mirall marca un espai de diferència entre dins i fora, llum i ombra, esdevé una finestra oberta al món.
El mirall que per R.Smithson significava, ja en els anys 60, un desplaçament capaç d'absorbir, de xuclar el que l'envolta reafirmant-lo amb la seva fisicitat, o bé el que per Pistoletto representava més que un espai puntual, un territori que podia assumir qualsevol dimensió, per Croft, es converteix en **un lloc de tensió per emfatitzar entre allò il·limitat, infinit, el paisatge i l'artifici que el limita i percep. Del resultat de la seva intervenció en resulta un paisatge destil·lat fruit de la confluència entre la natura i la mirada envers aquesta natura mediada per un artefacte.**

Estança de núvols

DRURY Chris, ***Cedar Log Sky Chamber,*** 1996

Cedar Log Sky Chamber, *Cambra celestial de troncs de cedre,* 1996
Pedres, troncs de cedre, escorça de cedre, vidre, lents. *Cedrus*.
Okawa-mura, Kochi Prefecture, Japó.

Cedar Log Sky Chamber va ser construïda dins d'un bosc de cedres pròxim al camí del bosc que condueix al poble Okawa-mura, en la regió japonesa de Kochi. L'artista, en un primer contacte sobre el territori, va adaptar-se a les circumstàncies meteorològiques de la zona modificant el que havia previst. Originalment, l'estança havia de construir-se amb pedres, però en veure que l'abundant pluja de la zona provocava esllavissaments del territori va canviar el seu projecte i la va construir, bàsicament, amb troncs de cedre que han estat tallats directament del mateix bosc amb aquest fi, per un assistent especialista autòcton de l'illa: *Syunsuke és un expert- quan ell hi és la feina avança de pressa. No parla gaire. Sempre està concentrat. Syunsuke fa un arròs oferint-lo als arbres abans de talar-los. Els porcs senglar se'l menjaran aquesta nit...M'agrada aquest ritual...* [1]

1 DRURY, Chris: Cloud Chambers. En SYRAD, Kay: *Silent Spaces*, Thames & Hudson, London, 1998.

Cedar Log Sky Chamber, *Cambra celestial de troncs de cedre*

Wave Chamber,1996
Pedres, mirall i lents, periscopi
Kielder Reservoir, Norhumberland.

Sobre uns fonaments de pedres i roques s'aixeca una estructura en forma de cúpula feta de troncs tallats, en la part superior hi ha col·locada una lent i un vidre. Finalment, es van recobrir d'una pell vegetal les branques dels propis cedres amb les agulles encara verdes: *Aquí hi ha quatre elements: cel, núvols, roques i bosc. El bosc és com una pell efímera, però és una part vital del cercle que produeix els núvols i la pluja. Per això la cambra de núvols ha d'estar construïda amb arbres. Utilitzaré troncs de cedre i roques com a fonaments. Ho cobriré amb un sostre d'escorça de cedre perquè esdevingui suau com la pell d'un animal.* [2]

Drury ens proposa, doncs, **un artefacte amb aparença de refugi,** però de fet la seva finalitat no ha estat projectada per habitar dins del bosc, sinó **per desencadenar als visitants una percepció de la natura diferent a la usual. L'espai interior del refugi, completament fosc, amb la lent en la seva part superior ha estat condicionat per a captar la imatge del cel del bosc i projectar-la sobre el paviment de la cabana.** *La primera idea per una cambra de núvols la vaig realitzar al meu jardí, vaig construir una estructura amb pals corbats recoberta per plàstic i quitrà, a la part alta vaig tallar una obertura de 2 cm. de diàmetre, a l'interior, vaig estendre un paper blanc al terra. Era un dia brillant, assolellat, amb forts vents que movien els cúmulus blancs al cel. Mirava el paper esperant que els meus ulls s'ajustessin a la llum de dins. De sobte, el paper era blau, vaig posar el peu i els núvols s'apilaven a la meva sabata. Era allò que esperava, la màgica bellesa i la imatge silenciosa, immòbil; em va deixar sense respiració. Cada cambra fosca que he fet han estat variacions d'aquests primer refugi de quitrà.* [3]

Allò que Drury ens proposa és endinsar-nos a la natura mitjançant aquesta cova estança, i mirar dins les entranyes del bosc el que està succeint en el cel: *M'agrada la idea d'endinsar-me en aquestes fosques i subterrànies estances i en el seu espai interior tranquil veure invertit allò que està fora. Les cambres de núvols o de cel... estan construïdes i contenen arbres. A dins, sobre les arrels dels arbres, apareixen els núvols i les copes dels arbres, un record del moviment de l'aigua mitjançant les arrels cap a les branques, cap als núvols, com a metàfora del moviment de la foscor a la llum en els éssers humans.* [4]

L'experiència fa qüestionar-nos la diferència entre mirar els núvols directament o l'aigua, com en el seu treball *Wave Chamber*; o d'altra banda, veure la imatge mitjançant aquest artifici en el interior de la cabana. De fet, el propi autor ens diu que és molt diferent, la imatge és la mateixa, però ha estat modificada, està una mica borrosa i diluïda, com si es tractés d'una escena d'una pel·lícula antiga. Així mateix, en alguns espectadors els provoca una certa inquietud ja que la imatge és real, però alhora està borrosa com si fos un somni o un record d'infància.

2 *op.cit.*
3 *op.cit.*
4 *op.cit.*

És possible penetrar dins la pell del bosc?

IGLESIAS Cristina, ***Sense Títol*** *(Vegetation Room V),* 2000

Sense Títol *(Vegetation Room V)* 2000
Resina, pols de ferro
250x263x200 cm
Instal·lació exterior.

Aquesta instal·lació pertany a una sèrie titulada *Vegetation Rooms,* (Cambres de vegetació). Aquestes habitacions de forma cúbica, de parets exteriors llises i blanques, contenen excèntrics interiors a mode de coves.

Aquesta cambra cúbica irromp sobtadament dins del bosc; a la paret frontal, una obertura rectangular com si es tractés d'una porta ens desvetlla que el seu interior està ocupat per una massa orgànica. Dintre, les parets s'ondulen i s'estrenyen i ens ofereixen un trànsit unidireccional per un estret passadís. Aleshores, apreciem en detall la complexa superfície-baix relleu de les parets, emfatitzada pels clarobscurs provocats per la llum natural zenital donada l'absència de sostre.

La complexitat superficial de les seves parets interiors, en aquest cas realitzades en resines de poliester, però que l'artista acostuma a realitzar en foneria de bronze o alumini mitjançant el buidat de diversos materials de la natura, com ara branques, escorces, plomes, bambús, fulles i esbarzers.

En la trajectòria d'aquesta artista hi ha una reiterada utilització i al·lusió a formes orgàniques, vegetals, formes provinents del paisatge, del món natural.

Les qualitats orgàniques del bronze i l'alumini, i en aquest cas de la pols de ferro incorporades dins la resina, li permeten tot un joc de simulacions, alhora que les seves propietats durables transformen en perenne els elements efímers de la vegetació.
Per Iglesias, la utilització de materials diversos i dispars no ha estat mai un repte, ans al contrari, es fa servir d'aquells materials que expressen la intenció de la peça, l'important, segons ella mateixa afirma, és la idea, que t'obliga a l'elecció d'un determinat material o d'un altre.

Si recordem els tapissos de paret, inclosos dins d'aquelles obres més primerenques, on s'hi teixien paisatges, jardins i motius vegetals i aquests es reflectien sobre els materials durs i rígids que integraven la peça, observarem que l'espectador només tenia l'oportunitat de transitar per les escultures d'Iglesias a través del seu reflex emmirallat sobre la planxa metàl·lica. Aquest vidre, mirall, o metall que trobàvem en aquestes peces, a *Vegetation Room V*, s'ha convertit en un empaperat metalitzat amb textura vegetal, i **la superfície de les parets esdevé una gran escorça vegetal que ens envolta.**

La peça *Sense Títol (Habitació de fulles d'eucaliptus)* de l'any 1994, realitzada amb alumini fos, ja introduïa una de les obsessions i dels temes desenvolupats en la sèrie *Vegetables Rooms*. En aquesta obra, les cortines d'eucaliptus entortolligats ens parlen de fondàries vegetals d'aladerns impenetrables : ***"El crear un lugar dentro de otro, así como una idea ambigua del exterior dentro de un espacio interior, han sido siempre mis preocupaciones. La maraña, el bosque, significan mucho más de lo que literalmente representan. A través de ellos puede pasar la luz o no. Para unos el bosque es un refugio; para otros, una amenaza."***

Per tant, Iglesias pren la superfície, la pell de la natura i les seves textures per utilitzar-les, no tan sols espaialment i material, sinó també per provocar una experiència física- perceptiva en l'espectador que generi reaccions psicològiques. **Mitjançant aquesta cambra Iglesias ens proposa penetrar dins la pell del bosc.**
La presència d'aquests recursos espaials, concebuts com a envans, parets o paravents que ens desdibuixen i difuminen la distinció entre interior-exterior, transparència-opacitat, superfície-profunditat, tancament-obertura, fix-canviant, regularitat-irregularitat, espaial-temporal. És en aquestes limitacions o fronteres on l'artista incideix des d'aspectes purament plàstics: *"Nunca abandono un tema, una preocupación o un problema para pasar a otro. Siempre los recojo de otra forma. Siempre vuelvo a mi misma, a mi memoria, a la memoria de mi propio trabajo. Toda mi vida he estado haciendo paredes y la celosía no deja de ser eso, una construcción de pantallas, un laberinto".* Les seves cèl·lules escultòriques manlleven elements dels espais arquitectònics, situant-se en la frontera entre la realitat i la imatge entre presència i representació. Aquest interès pels elements

arquitectònics l'ha anat conduint cada vegada més a construir peces, no solament per a ser vistes, sinó també per ser transitades.

Si les coves i els laberints han estat freqüents referents per Iglesias, també n'ha estat el jardí. El seu treball està intricadament connectat amb la idea de l'Arcàdia, un paisatge idíl·lic o un espai psicològic/espiritual que evoca transitorietat i passatge cap a un altre avenir. Iglesias ha projectat i realitzat diverses versions de *Vegetation Room* tan sols variant les mides del cub i el seu contingut, però, això sí, diversificant el destí d'emplaçament, el lloc d'ubicació. Tant l'interior neutre de la Galeria, com el bosc mediterrani de pins i roques, o l'espai entre els gratacels al mig de la ciutat, han estat alguns dels llocs d'ubicació d'aquestes cambres. En tots els casos Iglesias crea espais dins d'altres espais, que alhora són espais en si mateixos, o sigui que l'espai esdevé també la forma: *"El crear un lugar dentro de otro, así como una idea ambigua del exterior dentro de un espacio interior, han sido siempre mis preocupaciones".*

Hi ha un altre treball d'Iglesias interessant d'analitzar, també, perquè està relacionat amb el tema que ens ocupava anteriorment. Es tracta d'una proposta que ens situa i retorna a l'espai complex de la natura, és el Projecte Noruega presentat dins del programa Artscape Norland. Per a aquesta ocasió l'artista escull un paratge natural, situat dalt d'un penya-segat d'un fiord noruec, a les illes Lofoten. Iglesias se serveix del racó recollit, que conforma un grup de roques, per situar les seves parets vegetals, un lloc per aquest projecte que estableix un clar diàleg amb el seu treball. Aquest racó agrest mostra una clara empatia amb la intervenció, fet que també es produeix per la utilització de les plaques d'alumini, que generen un mimetisme cromàtic, així com una integració textural deguda als motius vegetals del llorer tractats sobre les plaques. El mur vegetal d'alumini s'incorpora dins del mur rocós autòcton, tot fent un joc de juxtaposició, fusió i camuflatge.
Els murs d'Iglesias suggereixen inaccessibilitat reforçada per la seva ubicació; sovint adherits a una paret ens mostren un fil, una ranura que atrau l'espectador curiós i, alhora, el sorprèn amb aquella imatge de jardí continguda en el revers de l'escultura. Aquest és un exemple, no tan sols de confrontació o relació de dos murs de materials i naturaleses diverses, sinó també de la confluència de dos móns geogràficament distants, dos paisatges distants ajuntats geogràficament. Per tant, Iglesias ens introdueix **un paisatge dins del paisatge,** la vegetació pròpia del mediterrani, com el llorer, que apareix en aquestes illes del mar del Nord.
Reconstrueix un espai tàctil penetrable que mitjançant la percepció física genera reaccions psicològiques: *"Me interesa ese momento en que la pieza casi se hace invisible en la distancia. Uno se acerca a ella y al colocarse debajo puede tener tanto la sensación de refugio como de opresión"*.

Vegetation Room IV , detall

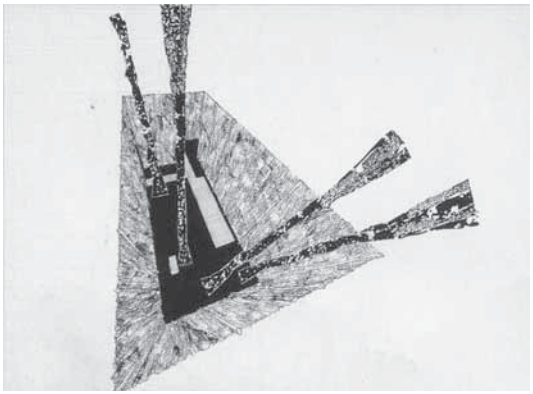
Per tant, *Vegetation Rooms* **està construïda des de la dualitat, on les estructures orgàniques i les estructures arquitectòniques formen un tot.** El volum arquitectònic pur i fred, de grans dimensions, conté un ambient orgànic, reconfortant i alhora claustrofòbic. Les parets de *Vegetation Rooms* es desdoblen: d'una banda mantenen la blancor i llisor, d'altra, tot el mur sencer es clivella, es desprèn i doblega exageradament, en una superfície arrugada i fosca. El mecanisme constructiu, a partir de nombrosos segments buidats del mateix motlle, es duplica i fa eco, jugant amb trucs de perspectiva que crea intricats baix relleus inspirats en el *trompe-oil* de les Arquitectures Barroques.

Vegetation Rooms sen's presenta, doncs, com **un fòssil de dimensions arquitectòniques**, on conflueixen dos temps oposats, aquell temps lent inapreciable dels processos geològics i el temps eufòric contranatura del món urbà. **L'espai arquitectònic esdevé empremta reflectida d'una natura idealitzada.**

Cambra de ressonància vegetal.
WEST 8 (ADRIAAN GEUZE & Col·laboradors), ***Swamp Garden***, 1997.

Swamp Garden *(Jardí pantà)*, 1997.
Taulons de fusta, tub d'acer, cable d'acer, líquens, molsa, arbres xiprers.
Cupressus
7x10x20 m
Charleston, Carolina del Sud, E.E.U.U., Spoleto Arts Festival.
Arquit. Paisatgista: West 8 Landscape architects & urban planners BV.
Director del projecte: Adriaan Geuze.
Equip del projecte: Trevor Bullen, Cyrus B. Clark, Marnix Vink.
Client: Spoleto Arts Festival.
Fotografies: Jeroen Musch.

Convidats al Spoleto Arts Festival i per adequar-se al tema del festival: *"Home/Natura: art i paisatge a Charleston i les terres baixes"*, l'equip va concentrar-se en les peculiaritats del lloc elegit per a desenvolupar un projecte global que no estigues atrapat en un moment arbitrari del temps. Fascinats i seduïts pels aspectes naturals i la solitud del pantà o també anomenat Jardí dels xiprers, pròxim a Spoleto dins de les terres baixes de Carolina del Sud. El que aparentment té una semblança de naturalesa salvatge és, de fet, un entorn construït, ja que aquest pantà d'aigua dolça va ser disposat en el S.XVIII com a plantació d'arròs on treballaven els esclaus. Aquesta lectura del lloc ja existent, nascut com a artefacte cultural, servirà de referent a *Swamp Garden*, proposant un joc similar entre elements construïts i elements autòctons.



Swamp Garden, croquis.

Swamp Garden, interior.

Swamp Garden (Jardí Pantà), consisteix en la creació d'una habitació temporal al bell mig d'aquesta zona pantanosa. Una cambra al aire lliure surant sobre les aigües d'aquest particular bosc de xiprers, que emergeix directament de les aigües del pantà, ple de ocells exòtics i caimans, ubicat dins d'aquest territori de difícil accés. La construcció d'aquesta cambra es basa en una estructura rectangular de postes d'acer inoxidable, interconnectats per cables d'acer que delimiten la seva secció (7 x 10 x 20 m). D'aquests cables d'acer pengen a mode de plecs una mena de molsa i de líquens que configuren una cortina vegetal ondulant, tot contrastant per la seva lleugeresa amb la presència pesant i sòlida dels troncs dels xiprers. Aquestes parets ultralleugeres obstrueixen parcialment la visibilitat prioritzant d'aquesta manera un altre tipus d'experiència perceptiva del lloc. L'estructura tanca una secció del pantà que conté arbres en el seu interior, però està oberta cap al cel i cap a l' aigua. **La cambra esdevé una mena de caixa de ressonància, en la qual s'aguditza l'oïda dels visitants i d'aquesta manera s'intensifica l'apreciació del vast ventall sonor del pantà.**

A aquesta intervenció allunyada a unes trenta milles de la ciutat, només s'hi podia arribar caminant a través d'una passarel·la de taulons de fusta, aparentment suspesa sobre la superfície de l'aigua que travessava el pantà. En el cas que els visitants accedissin a través de l'aigua la plataforma també permetia l'atracament dels vaixells. Per tant, el seu emplaçament allunyat de qualsevol zona urbanitzada és un aspecte primordial per l'experiència de *Swamp Garden*. D'aquesta manera el visitant lentament es va preparant i endinsant en la solitud i serenitat d'aquest paratge salvatge.

Sobre la plataforma, s'hi trobaven dos bancs construïts amb els troncs de xiprers del propi pantà, **lloc ideal per a la reflexió i la experiència visual i sonora del lloc**. *"La idea és accedir a la plataforma, seure a la vora i meditar. Està dissenyat a la manera d'un jardí Zen, però sense la interferència de la religió"*[1].

Swamp Garden és un lloc per estar, no per a ser vist, és un lloc per situar-se en el seu interior i experimentar la natura. La privacitat del lloc provocat per aquest tancament virtual el converteix en el lloc ideal des d'on apreciar les modulacions atmosfèriques de la natura - canvis de llum, reflexos lineals dels arbres, el canvi del dia a la nit, la humitat i boira...-.

El disseny de Geuze està motivat per la convicció que l'experiència de la Natura s'intensifica amb l'expansió i la contracció de les vistes. Des d'una certa distància el pavelló atrau la curiositat del visitant, des de l'interior la sensació de tancament focalitza l'atenció en els elements bàsics del pantà, i des de la plataforma mirador el visitant gaudeix d'una obertura visual que contrasta amb la compressió experimentada en l'interior.

1 GEUZE Adriaan a l' article de Cyrus Clark al *Post and Courier*, Maig 24, 1997.

La llum ajuda a modelar l'espai. A *Swamp Garden* la llum del sol s'aprofita i es dirigeix per aconseguir l'efecte de refracció, desviant i duplicant les imatges així com emfatitzant les possibilitats dels reflexos sobre la superfície líquida del pantà. La llum s'incorpora de diverses formes: els raigs de sol travessen les cortines vegetals, que en compte de tamisar la llum esdevenen una retícula ben dibuixada pels contrastos: una gelosia. Aquesta retícula mosaic es reflexa amb nitidesa sobre la superfície líquida del pantà. La sòlida verticalitat del bosc de xiprers, envers les diverses capes foradades de parets horitzontals de líquens, configuren una escena ben emmarcada donada la delineació d'una secció particular del pantà. Al seu torn, la passarel·la que recondueix els visitants, atrau, forçosament, la seva atenció cap a la superfície de l'aigua.

Swamp Garden està dins del paisatge i és part d'aquest paisatge, conté xiprers en l'interior de la cambra i en el seu entorn, està surant sobre una làmina d'aigua on el reflex lineal dels xiprers és predominant, i per últim el mobiliari d'aquesta cambra ha estat construït amb els troncs dels xiprers.
West 8 aborda aquest encàrrec des de la complexitat de l'espai natural escollit. Les seves peculiars característiques i els seus components vegetals són els elements configuradors del projecte. Aquests paisatgistes ens proposen, alhora que **recondueixen la natura mitjançant la utilització d'un recurs arquitectònic, la creació d'una cambra com a artefacte per a percebre la natura**. Plantegen la qüestió de la necessitat d'aquesta estratègia per a reconduir aquests tipus d'intervencions a través de cànons arquitectònics, com és el cas d'aquest tancament octagonal delimitant i determinant una orientació per a la percepció de l'entorn natural. Un entorn, el natural, que es caracteritza pel seu espai il·limitat, obert, laberíntic, sense elements orientadors i referents espaials.

Parc de butxaca

Kijo Rokkaku Architect & Associates, ***Pocket Park,*** 1991,92,93.

Aural Oasis “Climbling Ear”

Nose Oasis

Aural Oasis “Hanging Ear”

Kijo Rokkaku Architects & Associates
Pocket Park “Shiru-ku Road”, 1991-93.
Suginami-ward, Tokio. Japó.

Aural Oasis “Climbling Ear”
Aural Oasis “Hanging Ear”
Nose Oasis
Materials (Plantes, paviment, equipaments).
Pav: Granite, Brick
E: Ferro i Alumini fos amb acabat de Fluoropolymer.
Plantes: Phyllostachys pubescens, Sasa veitchii, Robinia pseudoacacia, Albizia julibrissin, Osmanthus fragans, Gardenia jasminoide, Thea sinensis, Brunfelsia latifolia, Cestrum nocturnum, Daphne odora, Thymus serpyllum.

Aquest projecte d’enjardinament i condicionament de zona verda rep un doble nom: d’una banda, el camí de *Shiru-ku*, donat el caire de recorregut o més ben dit de via que assolia aquest passeig, **el parc esdevé portable mitjançant els sentits.**

El camí de *Shiru-ku* és una senda per vagar sense una fita concreta que et condueix a través d’una diversitat natural a paisatges i parcs, i et facilita l’accés a emplaçaments històrics i culturals dins del barri Suginami de Tokio. Aquest projecte va néixer arran de la necessitat de donar a conèixer, als habitants del barri, aquelles possibles rutes d’evacuació que en temps de desastres i catàstrofes es poden fer servir, i d’altra banda, dels esforços per crear zones i espais verds per a millorar el paisatge i les vistes panoràmiques al voltant de la ciutat. Per tant, esdevé curiosa aquesta confluència, que fa que sota els paràmetres d’estratègies preventives per a la població urbana, neixi una zona o una àrea verda que embelleix l’entorn urbà.

Les denominades sèries oasis varen ser concebudes i creades com a àrees d'oci, repòs i descans. Així mateix, aquest projecte neix per estimular els sentits mitjançant els elements de la natura. Partint de la idea dels cinc sentits - visual, auditiu, olfactiu i tàctil- es desenvolupen espais on estimular-los. Aquests espais es despleguen a partir del seu ús sensorial en els denominats oasis: *Aural Oasis* fa referència al sentit auditiu, *Barefoot Oasis* fa referència al tàctil, *Nose Oasis* a l'olfactiu, i *Time Oasis* al visual mitjançant els canvis lumínics. En el present estudi només faré referència a *Nose* i *Aural Oasis* ja que és en aquesta part de la intervenció on hi ha una interrelació amb els arbres. En aquest cas, la mirada que ens proposa Kijo Rokkaku envers els arbres no és física en el sentit de veure i tocar, sinó que tan sols succeeix en el pla d'allò sonor i olfactiu i, per tant, en les imatges que representen aquestes intervencions els arbres queden en un segon pla, esdevenint l'objecte de les intervencions, però no el subjecte.

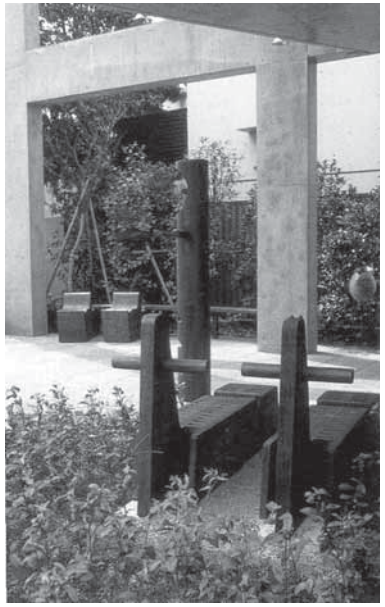
A *Nose oasis* d'entre la gran diversitat de plantes i arbustos, com ara gardènies, hi creixen uns artefactes olfactius també molt variats. Alguns, a la manera d'escultures de ferro fos adopten formes orgàniques que ens recorden llavors i plantes, d'altres com taules d'aromes, o un pebeter d'aromes s'apropen més a objectes funcionals. També en aquests parc les medicines orientals tenen el seu lloc, per exemple unes cadires especialment dissenyades a partir d'un acurat coneixement del cos, que en ser utilitzades estimulen un determinat punt de l'esquena que aguditza el sentit olfactiu del seu usuari. En tot cas són aparells dissenyats que permeten gaudir de les variades essències que emeten les espècies vegetals del Parc.

A *Aural Oasis* els dispositius auditius seran artefactes que reben per títols l'òrgan del cos al qual fan referència: l'orella. Però, alhora, també ens presenta aquella acció necessària per utilitzar l'artefacte: trepar, penjar, ajupir-te, estirar-te - *Climbing ear, Hanging ear, Crouching ear,* o *Stretched ear*-. Per tant, les premisses per a la seva òptima utilització són endinsar-te, pujar-te, ficar-te i, fins i tot, trobem un dispositiu que anul·la un altre sentit, a *Ear that does not look* és necessari ficar-se en una cúpula que ens capsula i ens priva la visibilitat per aguditzar la nostra oïda.

La complexitat del projecte va fer necessària la col·laboració de diverses entitats com la Universitat de Belles Arts i Música de Tokio per a la creació de les escultures i els diversos artefactes o dispositius, així com el treball sobre les essències i disseny del peveter del Laboratori Ryohei Miyata.

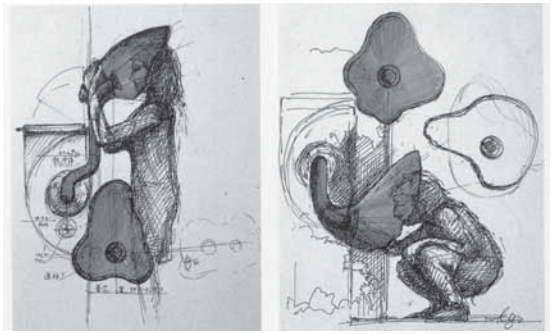
L'autor recalca sobre els Oasis que són àrees que posen en contacte o reforcen els diversos sentits i actuen de manera sinergètica sobre les nostres funcions culturals en la vida quotidiana.

Nose Oasis, artefactes olfactius.



Nose Oasis, cadires.

Aural Oasis, fragment.



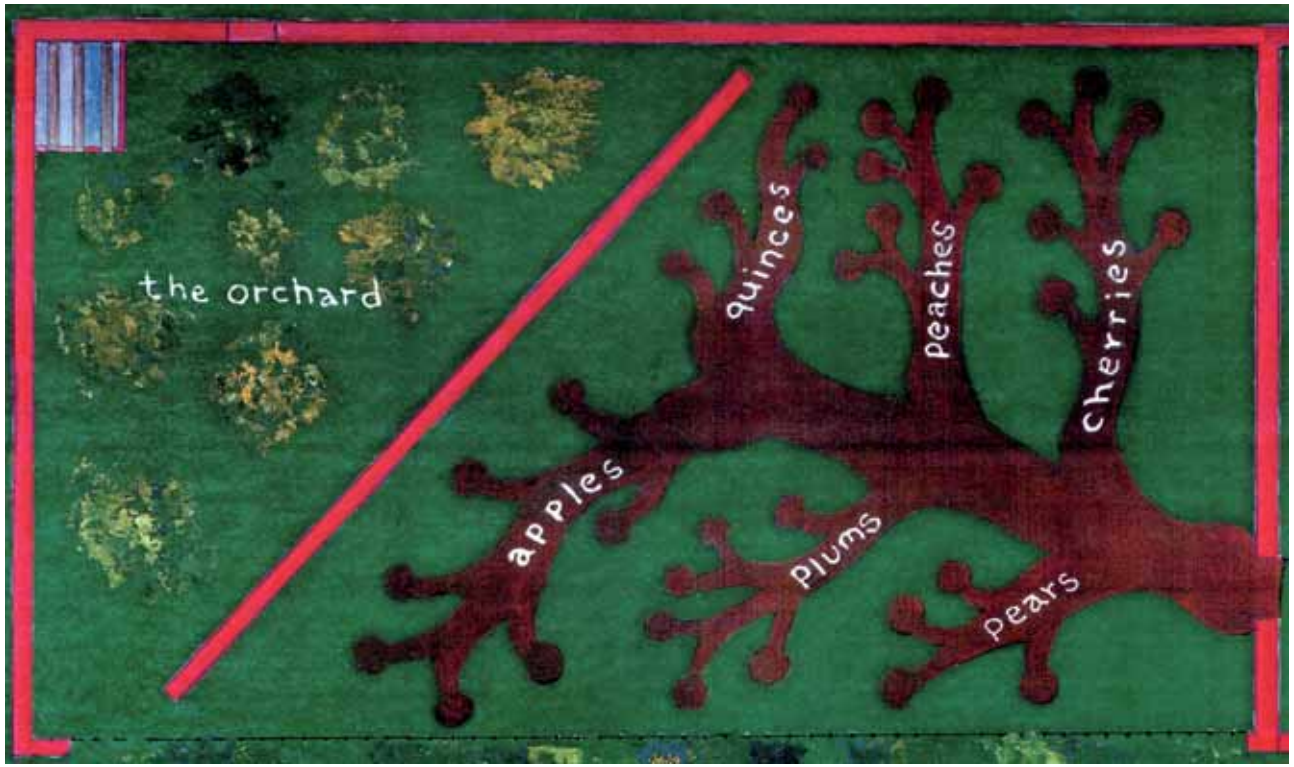
Nose Oasis, croquis.

No obstant això, *Pocket Park* també afronta les anomalies de la nostra cultura, on la pol·lució, ja sigui visual o sonora, ja sigui la de l'aire de les nostres ciutats, atrofia i provoca un funcionament inadequat dels nostres sentits. D'altra banda, la complexa vida urbana generada per superposició i multiplicitat de capes destrueix i anul·la la supervivència de qualsevol caràcter regional, així com la dels panorames. Per tant, l'objectiu del projecte és també promoure una conscienciació dels urbanites, que amb les seves sensacions diluïdes, esborrades pel flux quotidià de les grans ciutats haurien de preguntar-se sobre l'entorn ambiental i el passatge de les seves ciutats. Per tant, ***Pocket Park*** **promou aquesta percepció, aquesta sensibilització mitjançant dispositius i artefactes que ens remeten als nostres sentits de l' oïda o l'olfacte, però que principalment fa incís en una actitud més perceptiva, més contemplativa, i alhora també més lúdica, de la natura.**

Pocket Park, **té la peculiaritat que en abandonar-lo ens en emportem a la butxaca dels nostres sentits un petit bocí en forma d'experiència, més que viscuda, sentida.**

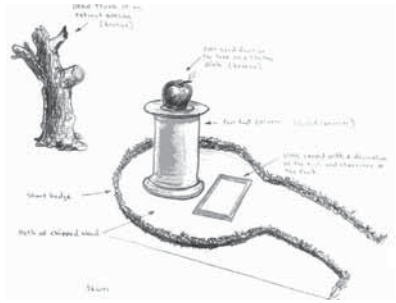
Tasting Garden

DION Mark , ***The Tasting Garden,*** 1996.



The Tasting Garden, 1996
Art Transpennine, Yorkshire, England
Storey Institut, Lancaster, Anglaterra.
Ciment, bronze i arbres fruiters: pomer, perer, pruner, cirerer.
Prunus, Malus domestica, Prunus domestica.

Projecte proposat l'any 1996 per Art Transpennine, Yorkshire, Anglaterra.
Es tracta d'un projecte d'arranjament de la part oest del Jardí de l'Estat de Harewood. Aquesta zona del jardí, completament emmurallada, presentava un estat de deixadesa. L'enjardinament consisteix en la realització d'una xarxa interconnectada de camins, a partir de la figura d'un arbre. De tal manera, l'observador des de la posició lleugerament elevada de l'entrada, se li ofereix a la vista una xarxa ramificada de camins i senders que ens introdueixen dins d'un pomerar. Un jardí-paradís-pomerar que presenta particularitats que el fan diferent.



The Tasting Garden, dibuix i detall.

Sobre la superfície del terreny es dibuixa l'estructura d'un arbre: la senda principal representa el tronc de l'arbre, del qual es bifurquen camins secundaris més estrets que representen les branques que, alhora, es tornen a ramificar en camins més petits, que acaben en unes àrees semicirculars les quals representen l'últim element de la cadena: els fruits. En aquestes àrees el visitant es troba amb unes peces rectangulars de pedra incrustades dins del paviment, amb unes inscripcions gravades amb el nom d'una varietat d'arbre fruiter, seguit d'una anacrònica i estranya descripció de les qualitats del fruit, en particular del gust. Darrere d'aquesta taula incrustada, hi ha una petita columna de ciment de 122 cm. d'alçada, coronada per un plat de bronze, sobre el qual se situa una sobredimensionada fruita de bronze. Immediatament al darrere de la columna i molt a prop del camí hi ha l'arbre pròpiament, al qual fa referència l'objecte escultòric.

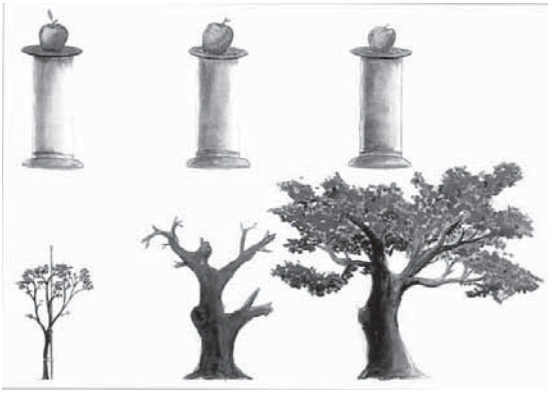
Cadascuna de les sis branques principals -camins-arbre- ens orienta i dirigeix cap a una classe genèrica d'arbres fruiters de cultiu del nord: *apples, plums, peaches, pears, cherries, quinces*, - pomers, presseguers, condonyers, perers, pruners i cirerers -. Els nodes finals d'aquestes branques **estan dedicats a varietats d'espècies i arbres absolutament particulars, acompanyades amb l'escultura de la seva fruita amb bronze. Cadascuna d'aquestes varietats està marcada per l'estatus de rara - poc comú -, amenaçada , en perill o extingida.**

Aquest fet, desencadenat per la pèrdua de granges amb cultius d'escala més petita enfront les predominants produccions agrícoles basades en estratègies de monocultiu. són plantes d'agricultura que han estat extirpades o posades en perill pel canvi d'orientació general - en l'agricultura - per monoculturitzar la producció agrícola o altres modes, el resultat de les quals produeix majors collites de fruita vendible, però menor diversitat d'espècies. A gran escala, l'agri-negoci beneficia només un grapat de plantes que exhibeixen les seves característiques desitjables, com una vida-de-prestatge, grans collites, sabor més dolç, i resistència a les plagues. Han estat ignorades durant temps un gran nombre de races que no tan sols han demostrat un espectre del gust més extens i desafiant, sinó que també constitueixen una reserva de material genètic.

Per tant, **aquest projecte ha estat concebut en relació a la conservació de la diversitat biològica.**

A través de les descripcions gustatives d'aquests escassos fruits i la maduració del jardí, els visitant és animat a collir fruita madura dels arbres per fer un tast gratuït, i poder experimentar i gaudir de les estimulants textures i sabors, que normalment són inaccessibles per la majoria de la gent, ja que queda restringit a un grup reduït d'experts cultivadors. Els humans, essent criatures que afavoreixen la vista per sobre dels altres sentits, tenen pobres i escassos adjectius per descriure el gust. Les descripcions que hi ha en l'observador de les pedres, provenen majoritàriament dels segles divuit i dinou i sembla que s'esforcin acrobàticament per traduir objectivament el sentit del gust. Així doncs el visitant en acabar la visita s'emporta l'experiència del jardí mitjançant el gust.

El següent element evoca la noció del monument. L'escala de la fruita, ridículament sobredimensionada, exemplifica el seu estatus com a representant de totes les races o varietats. Les formes de la fruita parlaran, evidentment, de la varietat de la tradició. Finalment, hi ha el propi arbre, situat a prop del camí. On sigui possible, els arbres adults trasplantats d'altres parts dels terrenys haurien de poder ser utilitzats; s'hi encabiran arbres joves quan els arbres madurs no estiguin disponibles. Pot passar una dècada abans que el jardí es pugui observar en la seva plenitud. Les races extingides haurien de ser representades per macabres motlles de troncs morts. Aquests substituts inflexibles parlaran més poderosament quan els arbres vius estiguin nus de fruita o flor.
Per consegüent, Dion ens presenta els arbres des d'un desplegament conceptual i de tres formes diverses: en el primer cas, un monument a la fruita - l'objecte escultura - i una placa amb un text descriptiu. En el segon cas, un arbre jove acabat de plantar, un arbre adult i per últim el tronc pansit i despullat de bronze.



The Tasting Garden, dibuix i detall

Tasting Garden **se situa en un territori mixt, meitat hort, meitat obra d'art: el jardí esdevé l'obra d'art, l'obra d'art és l'apreciació gustativa del jardí.**

Més enllà del gran mur en diagonal que divideix la part oest del jardí, es troba un separat, però igualment important distintiu de *Tasting Garden.* Un pomerar, mantingut per a preservar aquelles varietats agrícoles més amenaçades, amb perill d'extinció, que funciona com un equivalent agrícola als propòsits de manteniment de les espècies en perill, del programa de reproducció del jardí dels ocells. Els visitants poden passejar a través del pomerar sense ser guiats.
Aquest aspecte, que els visitants puguin recórrer el jardí i gaudir-ne a través del gust, tastant la fruita madura directament dels arbres, o bé també a través de la cuina restaurada, o altres parades ja establertes a Harewood, fan de *Tasting Garden* un treball d'una peculiaritat extraordinària. El *Tasting Garden* fa accessibles textures i sabors rars i provocadors, normalment inaccessibles per a tothom, tret d'un grapat de cultivadors experts. Demostra alhora, de manera concisa, la pèrdua de la diversitat genètica a través de l'activació d'un dels sentits menys utilitzats en l'art. Tota aquella fruita que no s'hagi consumit per haver-se passat abans de ser consumida es pot posar al servei del bestiar dels ramaders de Harewood, ens diu Dion.
Completant la composició del *Tasting Garden* hi ha un element descrit com una follia. *The Arboriculturist's Workshed* - la barraca de l'agricultor - és un diminutiu monument que dóna a conèixer el gran èxit i habilitats dels homes i dones que van treballar al jardí emmurallat per alimentar la finca, així com el d'aquells que avui mantenen els sòls i els jardins. En aquest tribut, brillen intensament les eines del treball: pales, llibres, llaunes d'aigua, químics, tisores de jardí... De fet, no és tant un estudi d'alquímia com una funcional barraca de treball. No passa desapercebut al visitant que aquesta estructura és una instal·lació curosament concebuda i composta.

Malgrat que cada racó de l'interior és visible a través de moltes finestres, no es pot entrar dins la construcció. L'arranjament dels objectes integrats amb l'estructura construeix una elaborada narrativa, posant en primer terme el romanç de l'horticultura com una professió que fa de pont entre art i ciència. El treball emfatitza l'aspecte humà d'un esforç tan monumental, i aparentment atemporal, com la construcció del paisatge de Harewood. Aixi doncs el visitant curiós es troba que en l'interior de la barraca hi han dibuixos, fotografies i altres artefactes del personal del jardí del passat i del present. Un monument ens diu Dion *"un caprici diminut en agraïment a totes aquelles dones i homes que mitjançant els seus èxits i habilitats han aconseguit fer una labor tant física com intel·lectual per crear la diversitat de varietats de fruits que podem gaudir".*

Per tant, *Tasting Garden* és un gran arbre, ¿fa potser reminiscència a l'arquetip d'arbre, a la família dels arbres, o a algun arbre evolucionat en concret? L'arbre forma la metàfora central del treball: l'arbre de la vida, l'arbre del coneixement, l'arbre familiar, l'arbre "phylogenétic" del desenvolupament evolutiu. En tot cas, es tracta d'una metàfora espail, visual i literària amb un ric estrat cultural, històric i simbòlic.

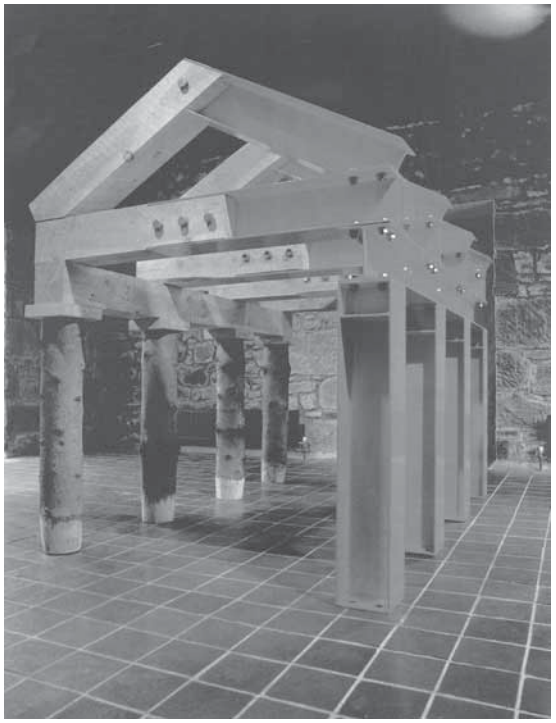
6

ARBRE-COLUMNA

ARBRE-COLUMNA.
L'arbre i la seva extensió arquitectònica-espaial.

L'estructura dels arbres i la seva constitució matèrica, així com les seves propietats que el fan susceptible de ser manipulat han desencadenat una aplicació constructiva. Conseqüència d'aquest fet s'ha generat un lliscament funcional i conceptual del tronc cap a les **columnes arquitectòniques.** Tant l'un com l'altra, tronc-columna, esdevenen elements constructius que tenen la propietat de sostenir una coberta.
Així mateix, les propietats materials dels arbres, la resistència de la seva fusta i alhora, la possibilitat de poder-la manipular, han estat un dels motius principals de la seva tala i reconducció cap a finalitats constructives en el passat. De fet, els arbres han jugat un important paper tant econòmic com simbòlic, i alhora han estat sotmesos a especials proteccions en tots els temps, com en diverses cultures.

Així, podem afirmar que els arbres en tots els casos pertanyen a l'hàbitat humà. Tampoc no és casual que els nostres més remots avantpassats utilitzessin els arbres per habitar en les seves copes, ja que hi trobaven un lloc de refugi i protecció.
La utilització dels arbres, ja sigui per extraure'n elements constructius o per construir a les seves copes, està estretament vinculada a una determinada idea **d'habitar els boscos**. L'arbre esdevindrà suport per crear un espai de refugi-cabana, amb una dimensió arquitectònica. En aquest cas, ja ens endinsem en el territori de l'arquetip arquitectònic: la Cabana.
Però més enllà d'aquests aspectes configuradors a partir de les seves propietats constructives, **els arbres també demarquen el territori. Un arbre o un grup d'arbres poden esdevenir una marca diferenciadora, una manera d'individualitzar els espais i convertir-los en llocs concrets.** No en va aquell primer concepte romà del *templum*, no es refereix a l'edifici, sinó a aquell enquadrament del paisatge mitjançant uns eixos de visió; el territori pren sentit de lloc quan ha estat marcat socialment i s'hi ha dipositat la història. La nostra primera morada ens la podem imaginar a sobre o a sota dels arbres, però també podem imaginar-la a partir de múltiples referències, com per exemple els primers llocs de culte, que també es varen situar sota la coberta arbòria dels boscos. *El bosc apoteosi de la vegetació, allí on milers i milers de troncs s'arrenglaven fins a formar una espessa columnata, fou per a molts pobles el primer lloc de culte* [1]. Podríem dir que els boscos han estat llocs sagrats per excel·lència - els primers temples o santuaris -; en els quals s'hi celebraven ritus iniciàtics i de sacrifici. El bosc es converteix en un refugi. Si abans parlàvem d'un lliscament del tronc cap a les columnes, en aquest cas el lliscament és del bosc a una sala hipòstila o columnata. Així doncs, **trobem l'origen de les columnes en els arbres vius, que alhora continuaran sent arbres vius i seguiran evocant aquelles columnes**



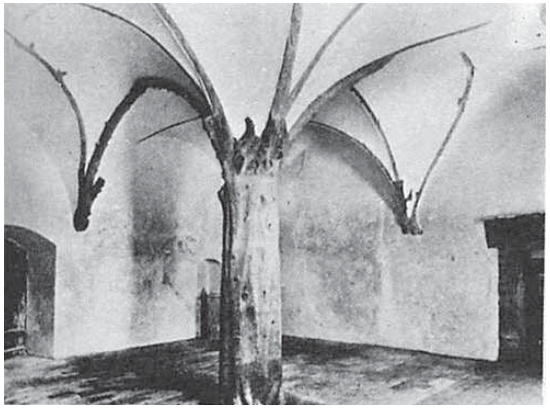
Ian Hamilton Finlay
Adorno's Hut, 1989
Fusta i metall

1 FÀBREGAS, X: *Les arrels llegendàries de Catalunya,* Ed. La Magrana, Barcelona, 1995.

1

2

3



4

1. Capitell de columna palmiforme, segons Perrot i Chipiez.
2. La columna-arbre, segons P. de l'Orme.
3. Bramante, columna de la logia de la Basilica de s. Ambrosi, Milà.
4. Columna-arbre, castell de Bechyne, Bohemia.

primitives de fusta citades per Vitruvi en el seu tractat d'Arquitectura.

Columna-Tronc

L'arbre ha donat forma a la columna. La columna com element arquitectònic és el suport vertical, - generalment de forma cilíndrica i secció circular composta per una base, un fust i un capitell- que sustenta i garanteix la solidesa dels edificis. Representa un eix que vincula els diversos nivells d'un edifici.

A més a més, segons la definició del diccionari de símbols: *La columna, con la base y el capitel que generalmente la acompañan, simboliza «el árbol de la vida», marcando la base la raigambre, el fuste el tronco y el capitel el follaje. Es ella la que da vida al edificio que sostiene y a todo lo que éste significa.*[2]

En les antigues civilitzacions les columnes prenien clarament la seva forma a partir de determinades espècies arbòries, com en el cas de les columnes egípcies, on la forma del nervi i de l'arrencada està clarament inspirada en les palmeres o el papirus. *«La inmensa mayoría de las columnas egipcias, por ejemplo, son una transposición en piedra de los soportes vegetales, troncos o haces de tallos que bastaban antiguamente para soportar los techos de madera... Se rematan en la cúspide con un capitel, que representa, saliendo de las cinco ligaduras horizontales que retienen teóricamente el haz de tallos que compone la columna, la floración de las plantas surgidas del suelo»* [3]

En aquestes primigènies civilitzacions podem pensar en l' ús de la columna per a simbolitzar els cicles vitals dels arbres en l'edifici. Així mateix, pels pobles celtes, el pilar esdevé un símbol de l'eix del món, no lluny de l'arbre de la vida, la columna esdevé metàfora de força, d'heroïcitat... però també esdevindrà el que sustenta el món: les columnes del gegant Júpiter.

També és interessant veure com en l'antiga cultura greco-romana, la columna més enllà del seu sentit arquitectònic, esdevenia objecte de culte. Trobem gran diversitat d'aquestes columnes votives i triomfals, que commemoraven fets destacats, i que tenen en comú les inscripcions gravades en la seva superfície. Tots tenim en ment la famosa columna de Trajano, sobre la qual es cargola una espiral de baix-relleus en què hi són representades les escenes glorioses de l'emperador. De fet l'artista israelià Dani Karavan farà ús del mateix recurs a *Way of human Rights,* però en comptes d'homenatjar els herois, retrà homenatge a les víctimes.

Si l'arbre era l'eix que simbolitzava les connexions entre la terra i el cel, ara, per extensió també ho seran les columnes. La columna evoca allò diví i garanteix la victòria dels humans - les famoses columnes d'Hèrcules que protegien el Mediterrani dels monstres-. Però, la columna també pot ser símbol dels suports del coneixement, en tant que conté l'alfabet, i és en aquesta tradició de contenir informació escrita que s'articula la intervenció *Sacred Grove* de l'artista escocès Ian Hamilton Finlay.

2 CHEVALIER/GHEERBRANT,J.A: *Diccionari de símbols,* Herder, Barcelona 1991
3 *Op.cit.*

Més enllà de possibles lectures simbòliques la composició estructural de les columnes ha estat una motivació i interès de caire escultòric, com ho demostra el vocabulari formal de Brancusi, basat en part en aquest referent i que el porta a les últimes conseqüències amb la famosa *Columna sense fi.* **De fet, què és un arbre sinó una columna sense fi de creixement alentit?** o a l'inrevés, com ens diu Guiseppe Penone: *Producir una columna hecha de gestos superpuestos es como construir un árbol*[4].

Les columnes de Brancusi aboliran el tractament diferenciat de les seves parts, on capitell, fust i base-plint es conformen sota uns criteris unitaris de la peça. Si en les escultures de Brancusi peanya i objecte escultòric estaven conceptualment tractats per un igual, les seves columnes, lluny d'assolir funcions arquitectòniques, es despleguen en fragments igualats. L'aparença dels tambors del fust de la columna en la seva acumulació geomètrica i repetitiva desencadenen un efecte expressiu d'infinitud. Així, les seva columna sense fi, ho és en tant que ens proposa un desencadenat metafòric, encara que se'ns presenti amb la seva finitud. Al seu torn, *Uma coluna sem fim* de l'artista portuguès Alberto Carneiro és veritablement infinita, encara que el recurs espaial esdevingui un engany. Tant en aquest cas, com en *Infinit 3* d'Àngels Viladomiu, els artistes faran ús dels límits dels espais arquitectònics per a provocar l'engany òptic de continuïtat.

Si abans parlàvem de la dissolució de les parts de la columna en detriment dels tambors del fust, a Carneiro base i capitell són el mateix i es conformen, mitjançant un tractament escultòric de la talla, com a nusos arboris. Finalment, Viladomiu incorpora un objecte o més ben dit l'eina de tall, les serres per rememorar les divisions cilíndriques de les columnes. Però més enllà del concepte de *Baumsäule* - metamorfosi de columna-arbre- que s'adiu a aquest treball, estem davant d'una columna-arbre fruit d'un hibridisme en el qual es fusiona allò orgànic i allò mecànic desencadenant un diàleg irònic i crític alhora.

Mentre que Ian Hamilton Finlay, a *Sacred Grove*, farà un ús dialèctic de l'element base-plint o peanya de la columna, elevant d'aquesta manera els arbres a un altre pla semiòtic-sígnic.

Karavan, amb els seus camins de columnes o columnates ens convida a desplaçar-nos per una *Promenade,* per un espai de pas completament narratiu, per un camí que relata històries i en concret la nostra història recent, on l'arbre viu, el roure, adopta una presència simbòlica. En un treball, l'arbre predetermina l'espai i esdevé una fita que demarca el territori o assenyala la linealitat d'un recorregut, mentre que en un l'altre, respecta, s'adapta i incorpora els arbres del lloc, fins i tot el seu projecte s'articula i es conforma a partir del que ja existeix, del que l'artista troba. En una altra ocasió, l'arbre per plantar ha estat escollit amb molta cura pel que fa al tipus d'espècie, les dimensions i la seva forma, per tal que el resultat desitjat sigui l'òptim. Els principis bàsics de les seves obres site specific han estat la memòria i l'esperit del lloc. Les obres de Karavan, estan inscrites com a objectes o com a empremtes de l'ésser humà en un temps i un lloc, un lloc que esdevé condició. Els espais de Karavan són espais generats per la interrelació d'altres llocs referents. Espais que mitjançant l'estratègia

4 PENONE, G : *Respirare l'ombra,* CGAC , Xunta Galicia, 1999, pàg. 153.

René Magritte
La fada ignorant, 1957
pintura mural, 2'40x16'20 m.
Palau de Belles Arts, Charleroi.

Lina Bobardi
Pilars de formigó recoberts de palla trenada,
Casa Do Benin Na Bahia, Salvador, Bahia, 1987

de l'escenificació provoquen interferències ja siguin conceptuals o constructives, i aconsegueixen esdevenir espais de comunicació.

La utilització de l'arbre del paradís per a conformar el sostre arbori del *Jardí de l'Exili,* també respon a aquesta voluntat simbòlica que l'arquitecte Daniel Libeskind li ha volgut conferir. El jardí es composa d'una trama laberíntica de pilars; en aquest cas estem davant d'un clar hibridisme, meitat arbre, meitat element arquitectònic. En aquest treball s'aconsegueix portar a terme, mitjançant el suport logístic de sistemes de rec i estudis de jardineria i paisatgisme, aquell projecte irrealitzat de l'artista povera Alighiero Boetti *Monumento all'agricoltura,* de l'any 1970, en què l'artista proposava la realització d'una columna clàssica de 25 metres d'alçada encapçalada per un arbre, concretament un pomer. Aquest projecte va ser proposat per a la fira de Verona, però tenia la pretensió d'esdevenir un monument públic permanent davant de la seu de l'empresa automobilística Fiat, a Milà. De fet, la idea de Boetti era la representació en directe del creixement de l'arbre, amb unes seccions transparents que feien visibles les diferents capes de terra i les arrels. Es tractava, doncs, d'una escultura viva, una columna arrelada les arrels de la qual s'endinsaven en les profunditats de la terra, mentre les seves branques coronaven el cel. La seva impossibilitat i irrealització el va convertir en un més d'aquells projectes utòpics de l'art, esdevenint una llegenda, més que un monument, tot el contrari que el Museu Jueu, que en la seva fórmula arquitectònica com a espai museístic també s'articula com a monument o memorial.

Per últim, a *Secret Garden*, de l'equip holandès West 8, l'espectador és convidat a endinsar-se en un bosc de columnes, una sala hipòstila deconstruïda. En l'aparent inestabilitat d'una jugada de Mikado, els troncs fan la seva funció com a columnes i sostenen una aparatosa coberta, que, de fet, es tracta d'un altre paisatge. En el projecte de remodelació paisatgística d'un pati, Luc Lampaert ens proposa un atri de troncs d'arbres que ens rememora l'element arquitectònic.

Observarem que en aquests últims exemples **els troncs o els arbres seran l'element mediador d'un espai**, i que de vegades també assoliran un aspecte funcional, sostenint, suportant. Alguns arquitectes com la brasilera Lina Bobardi ha cercat la possibilitat de substituir el pilar-columna de ciment per quelcom més orgànic que ens acosta a aquelles columnes primigènies de les palmeres. En el cas d'aquesta arquitecta es donarà també la coincidència que farà un ús dels arbres vius dins dels seus edificis, projectant l'edifici i les seves obertures en funció del creixement de les branques de l'arbre. Inclou els arbres dins l'arquitectura sense un ús funcional i experimenta en com **aquestes formes arbòries vives condicionen absolutament la percepció dels espais, fet que trobem de forma destacada en tota la tradició de les cabanes.**

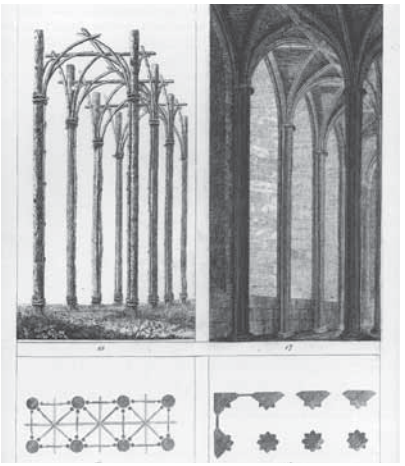
Per tant, en aquest apartat les intervencions artístiques amb els arbres o amb les seves parts, es duran a terme

a partir de premisses o aspectes propis de la disciplina de l'arquitectura - espaials, materials, formals o perceptius...- És impossible obviar un capítol dedicat a la relació entre els arbres i l'arquitectura, per què des que l'home s'endinsa en els boscos i hi habita pren com a matèria els troncs dels arbres, que per les seves qualitats de resistència i elasticitat seran utilitzats com a elements de construcció. La influència, dependència i admiració de l'home envers el bosc el durà a construir edificis, grans espais que hi estan clarament inspirats i que en prenen referències tant espaials com espirituals: *De fet l'arquitectura gòtica sembla destil·lar en l'espai interior dels temples , l'enyor del bosc. Les columnes s'enfilen enlaire com troncs rectes i s'obren per aguantar la volta, amb una retícula de nervis que esclaten com les fulles d'una palmera. El temple romànic lluita contra el bosc, el gòtic l'evoca.*[5]

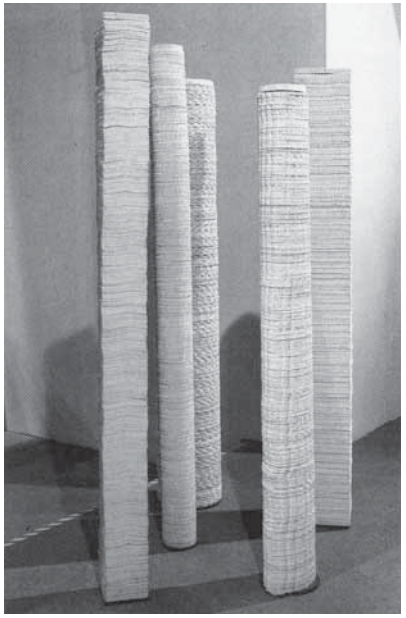
Tot seguint aquesta tradició que relaciona els arbres amb l'arquitectura gòtica, l'artista holandès Marinus Boezem desenvoluparà el seu projecte de la *Catedral verda,* així mateix l'italià Giuliano Mauri portarà a terme l'edificació d'una *Catedrale vegetale* a partir de la tècnica del tramat i teixit arbori. Tant en un cas com en l'altre, els troncs dels arbres esdevenen les columnes d'aquests espais arboris. De fet, aquestes experiències ens remeten sens dubte al mètode històric per justificar i revitalitzar l'estil arquitectònic gòtic, desenvolupat al segle divuit pel visionari geòleg escocès Sir James Hall. No gaire allunyat de la cabana gòtica de Hall es troba el treball *Ashdome* de l'escultor David Nash, aquest conformarà un espai arbori a la manera d'una cúpula del *Duomo*. En aquest cas esdevé predominant el tractament de la poda dels arbres, per tal de redirigir el seu creixement. És aquesta la raó, que l'obra es trobi representada en el capítol de Plantacions.

Aquest capítol recull, per tant, un ventall de treballs basats en la utilització dels arbres i els seus troncs o de determinats aspectes al seu entorn, ja siguin espaials, estructurals, o de composició, així com d'altres aspectes que pertanyen als elements arquitectònics que ja formen part de la nostra iconografia subliminal, i que seran transcrits i reconduïts en determinades creacions contemporànies.
En les obres d'aquest apartat l'artista torna a l'espai natural i utilitzarà l'arbre com a suport objectual i conceptual de les seves intervencions. L'artista fa ús d'aquells elements arquitectònics clarament enquistats dins el nostre entorn urbà com a referents poètics - expressius, i en recupera aspectes tot cercant aquell estat original de les primeres arquitectures: la *Baumsäule*, columna-arbre.
De la mateixa manera que algunes obres d'aquest apartat ens demostren que els arbres esdevenen el sosteniment metafòric del nostre futur, Alighiero Boetti amb les seves columnes conformades de milers de fulls de paper apilat ens mostra la fragilitat de la seva font material: els arbres.

5 FÀBREGAS, X: *Les arrels llegendàries de Catalunya,* Ed. La Magrana, Barcelona, 1995.



Reconstrucció d'una Nau Gòtica, amb tiges de Salze i troncs de Freixe
Il·lustració del llibre ***On the origins and principles of Gothic Architecture,*** 1797



Alighiero Boetti
Colonne (Columna), 1967, Paper

L’Arbre: columna commemorativa de la natura.
FINLAY Ian Hamilton, ***Sacred Grove,*** 1982.

“Sacred Grove”, or “Five Columns for the Kröller-Müller, or a Fifth Column for the Kröller-Müller, or Corot-Saint-Just”, 1982,
Arbres i pedres.
Rijksmuseum Kröller- Müller, Otterlo, Holanda.
Col·lab.: Seu Finlay, pedra: Nicholas Sloan.

En ple cor del parc d’escultures del Kroller-Muller Rijksmuseum, a la localitat de Otterlo, Holanda, trobem la intervenció *Sacred Grove* de l’artista escocès Ian Hamilton Finlay. Cinc arbres de tronc considerable situats en una clariana d’un boscatge del Parc, entre d’altres joves arbres i abundants matolls d’azalees componen l’emplaçament de la intervenció.

Davant del peu dels arbres, Finlay diposita cinc bases de columna clàssica. Cada base respon a una tipologia de columna diferent; realitzades en pedra pel seu col.laborador Nícholas Sloan, han estat cisellades en proporció al diàmetre del tronc que els correspon. Així mateix, aquestes bases no envolten el diàmetre del tronc dividides pel mig, només estan dipositades per la part del davant.

Per tant, les cinc columnes es conformen del tronc d’un arbre viu i la base de pedra on figuren inscrits els noms dels cinc personatges emblemàtics al·ludits en aquest treball: Lycurgus, Michelet, Robespierre, Rousseau i Corot.

"Sacred Grove" (detalls)**.**

El títol de la peça ens situa en un espai, més que físic, ideal, i eleva aquesta idea de boscatge a una altra dimensió. És interessant recollir aquest espai-concepte que apareix en la petita publicació *Metamorfosis de Finlay: variacions sobre diversos temes a l'obra de Ian Hamilton Finlay*[1] , en recuperem les paraules *Grove* i *Glade*, totes dues en estreta relació amb la present intervenció:

Grove, boscatge arbreda, boscam…un boscatge és un grup petit d'arbres que fan ombra o formen una avinguda o passeig de manera natural o plantades a propòsit.

Glade, clariana... es refereix a l'interior refinat, airejat i espaiós d'un boscatge.

Malgrat la imprecisió del terme boscatge i tenint en compte que és una abstracció, podríem diferenciar entre una arbreda d'un boscam, en aquest segon cas es tracta d'un grup més abundant d'arbres i per tant disminueix la llibertat de visibilitat. Les clarianes, al contrari, són espais oberts dins del bosc, naturals o produïts per la tala d'arbres. Els boscatges es troben o es fan per addició; les clarianes es fan per subtracció, si és que no es troben per casualitat. Finlay les vincula a una dialèctica encara més subtil: "boscatge solitari, o clariana enfosquida (amb) ombra venerable".

1 GILONIS, Harry: *Metamorfosis de Finlay: variacions sobre diversos temes a l'obra de Ian Hamilton Finlay,* Fundació Joan Mirò, Barcelona,1999.

Aquest treball de Finley comparteix amb molts d'altres treballs seus una aparença completament clàssica, ja que es tracta de columnes que han estat situades en un bosc sagrat, una arbreda, un "*temenos"*. De fet, les columnes són clarament neoclàssiques, com així mateix han estat descrits els seus jardins. Però, aquest marcat neoclassicisme de Finlay no el podem veure o concebre com un estil o un llenguatge, sinó com alguna cosa més àmplia, una estratègia. Yves Abrioux[2] ens diu sobre *Sacred Grove*, i sobre els prototips de panteons dins dels jardí de Stonypath, que són una combinació de Stowe´s temples, referint-se a Harriet Becher Stowe l'escriptora negra abolicionista autora de *La Cabana del Tio Tom.* Per ell aquesta combinació de boscatge i temple esdevé una arriscada catacresi, figura retòrica per la qual un mot que designa pròpiament un objecte és emprat per a designar-ne un altre que hi té certa analogia. En aquest cas, podem afirmar amb certesa que no es tracta d'una metamorfosi, o concepte de *Baumsäule* (Columna-arbre), pròpiament, encara que així ho apunti, ja que estem davant d'unes bases de pedra i las columnes són arbres.

En la mesura que els arbres vagin creixen aniran emplenant les bases, així que podria semblar que les columnes només estaran explícites en el moment que completin les permanents bases. D'altra banda, el factor temps anirà absorbint, enterrant i camuflant les bases de pedra provocant un procés d'erosió i ocultació d'aquestes. L'artista preveu que la natura recondueixi les seves intervencions, cap a una dissolució i desdefinició, com si de vestigis arqueològics sense classificar es tractés. Fins i tot abans del seu absolut desintegrament i desmoronament, serà impossible llegir i desxifrar els noms tallats en la pedra recoberts de molsa i líquens del sotabosc, mentre que els arbres, malgrat el procés d'envelliment, continuaran sent arbres vius i seguiran evocant aquelles columnes primitives de fusta citades per Vitruvi.

En tot cas, no es tracta només d'un gest Duchampià, que li confereix el valor d'obra d'art a l'arbre, en tant que així l'anomena; el que en la seva suposada natura híbrida segueix mantenint les parts, sense fondre's ni fusionar-se, es col.loca en una relació dialèctica.

Per Finlay, la natura és tractada i anomenada abans que res per la cultura, i ho és sobretot, mitjançant aquesta visió que ell dóna mediatitzada per la història.

L'artista, en relació als seus compatriotes artistes paisatgístics contemporanis, com Long, Fulton, Nash o Goldsworthy, no comparteix la mirada de retorn conciliador cap a una natura verge, idíl.lica, bucòlica, sense rastre de la cultura. Però, d'altra banda sí que compartirà aquesta actitud no intervencionista dels artistes anglesos en relació als del Land Art Amèrica. Finlay utilitzarà la natura i els seus elements, els arbres, estrictament com a suport.

La seva és una intervenció paisatgística minimitzada que aconsegueix estendre i elevar els arbres a un altre pla semiòtic-sígnic: cada arbre-base suporta un nom gravat sobre la pedra LYCURGUS, legislador mític, fun-

2 ABRIOUX, Ives: *Ian HamiltonFinlay,* Reaktion Books, London 1992.

"Saint-Just", 1981**,** Pedra.

dador d'Esparta que va esdevenir exemplar per la Revolució Francesa; ROUSSEAU, el filòsof que va preveure moltes de les obsessions i tendències polítiques, socials i literàries; ROBESPIERRE, temporalment un noble timoner; MICHELET, el seu biògraf enrederit; i COROT mitjançant el seu estil neoclàssic i el seu to elegíac permet a l'artista tancar la ratlla de columnes.

Finlay, mitjançant les columnes commemora aquestes personalitats en el seu panteó personal, tal com ens diu Collette Garraud[3]. Certament, estem davant de columnes neoclàssiques, però podríem dir-ne tant neoclàssiques, com clàssiques o classicistes, i no tan sols per la utilització d'un tipus de plints de columnes pròpies d'aquests estils, sinó principalment, per l'ús d'emblemes heroics, en aquest cas, els noms de figures emblemàtiques relacionades amb la Revolució Francesa, i amb Esparta. Finlay no utilitza els emblemes pel seu encant arcaic o heroic, per ell la forma dels emblemes genera en paraules de Gombrich a *free-floating metaphor*, creada per la conjunció entre lema, proverbi i imatge, més enllà dels mètodes convencionals del significat establert.

Aquests *heroic emblems* han estat plantejats per provocar la meditació, Finlay ens situa al davant d'un teixit cultural en el qual classicisme, renaixença i modernitat esdevenen indivisibles, un entramat complex interconnectat, que supera aquest misteriós comportament de la combinació entre lema-proverbi concís i la imatge frapant, que dóna com a resultat una metàfora ressonant. Tal com ell comenta, les observacions i comentaris que es puguin desencadenar dels seus treballs són una extensió fora d'aquesta metàfora, on comença el procés d'interpretació, mai completat, ja que aquest és infinit.

Per tant, la naturalesa dels seus jardins és turbulenta, de vegades fins i tot violenta, d'altres meditativa esdevenint un territori de gran riquesa il.lustrada, una mirada personal trans-històrica.

En conseqüència, la relació amb la revolució francesa s'estableix amb un llenguatge pròxim als dels jardins anglesos paisatgístics del Segle XVIII. Els jardins de Finlay no s'articulen entre el natural i l' artificial, sinó que són producte de la problemàtica encetada entre aquests dos conceptes, que és una de les obsessions dels jardins anglesos. Si els jardins francesos, en l'estil de Le Nôtre representen l'artifici, l'autoritat en l'art i la política, els jardins anglesos emergeixen obertament, com un rebuig a aquesta tirania i opressió esdevenint signe de llibertat i tolerància, de democràcia envers l'autocràcia.

Així doncs, com podem veure **la intervenció de Finlay no neix d'una voluntat de fusió entre el natural i l'arquitectònic, en lloc d'un apropament amalgamador estem davant d'un apropament dialèctic, canviant en el temps. La cultura no se situa per sobre de la natura o a l'inrevés, el que fa és mantenir una distància respectuosa desencadenada per uns altres nivells o estrats semiòtics.**

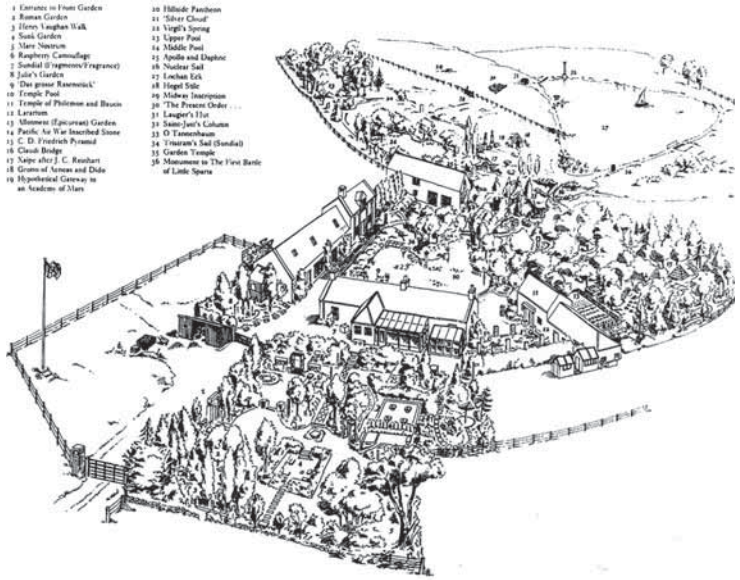
3 GARRAUD, Collete: *L'idee de nature dans l'art contemporain,* Flammarion, Paris, 1993.

Tornant al títol de la intervenció queda un últim aspecte important per analitzar. Situada dins l'emplaçament del parc natural de Hoge Veluwe, en plena natura, la intervenció constitueix doncs el que el seu segon i tercer títol ens refereix: *Cinc columnes pel Kröller Müller, o Una cinquena columna pel Kröller-Mülle, o Corot-Saint-Just.* En el primer títol que acompanya la intervenció se'ns desvetllava aquell sentit sagrat de l'espai escollit. En segon terme tenim un títol només informatiu, i en el tercer i últim, comença a introduir allò misteriós, aquelles connexions que per l'artista esdevenen necessàries perquè el seu art faci sentit. La cinquena columna, a través del pintor Corot ens connecta a un altre personatge o figura de la revolució francesa, Saint-Just, i que esdevindrà cabdal en les estratègies artístiques de Finlay, així com en la seva filosofia vital. De fet, la columna de *Saint-Just* existeix i es troba dins del Parc de *Stonypath*, al Jardí de *Little Sparta*. Per tant, és important fer un parèntesi en la figura d'aquest personatge que esdevé de màxima importància en el fil narratiu i històric, tant pels seus treballs com per la filosofia artística -vital de Finlay.

La figura de Louis Antoine Saint-Just (1767-1794) és coneguda pel seu fanatisme i la seva violenta actitud en reivindicar un servei continuat de la utilització de la guillotina. Col.lega i gran amic de Robespierre, juntament amb aquest va fundar un estat socialista on volia fer desaparèixer la propietat privada i la voluntat organitzada de la societat. En la seva curta vida va ser poeta, gran estrateg i gestor militar, conegut per les seves rotundes màximes llibertàries, va gestionar el comitè de la salut pública, i una de les seves darreres accions va ser la proposta de les Lleis de Ventose, que plantejava una redistribució de la riquesa. Va ser empresonat i com Robespierre va morir al patíbul. Visionari polític i artístic, la seva fusió entre ètica i estètica adjudica al treball de Finlay el seu tercer títol, la cinquena columna *Corot -Saint-Just.*

Tanmateix, la utilització de la figura de Saint-Just va més enllà esdevenint una identificació ideològica- política, i una posició davant la vida i el món cultural.

Per tot això, és important repassar alguns aspectes biogràfics de l'artista, ja que la seva obra es genera a partir d'un sistema propi de referències, íntimament lligat a la seva peripècia personal. Finlay, nascut a Nassau (Bahamas), retorna a Escòcia sent infant i des de l'adolescència s'interessarà per diversos moviments artístics del S.XX, el cubisme, surrealisme, etc., que el duran a estudiar a la Glasgow School of Art. Tenia divuit anys quan va ser mobilitzat per l'exèrcit i va lluitar durant tres anys a la Segona Guerra Mundial, en què va tenir l'oportunitat de fer amistat al front, amb diversos artistes. Finalitzada la guerra treballarà com a pastor en els *Orkneys* escocesos, on va començar a escriure poemes rítmics i històries curtes. La dècada dels 60 i 70, Finlay es convertirà en un poeta avantguardista de renom internacional. Els seus poemes, afanyats per la recerca d'una major puresa van abandonar, de forma progressiva, la sintaxi i el ritme. Erigit com un dels creadors de la poesia concreta i com un autor escocès molt significatiu, fundarà, juntament amb Jessie McGuffie, l'any 1961 a Edimburg l'editorial *The*



"Little Sparta", 1992 (plano general)

Wild Hawthorn Press, i un any després, la revista *Poor, Oíd Tired, Horse*. Aquestes revistes i publicacions varen introduir la poesia contemporània a Escòcia i van aglutinar un cercle de poetes i artistes al seu voltant. A finals del 70 desil·lusionat per allò que li ofereix la lírica, trobarà en el seu poema Arcady les claus per noves vies expressives aplicables al seu art. Davant d'aquest desvetllament les lletres de l'alfabet podien ser considerades com un paisatge clàssic imprès i el poeta començarà a inserir poemes en el paisatge. A partir de 1966, s'estableix amb la seva dona a Stonypath, i és en aquest període que gaudirà d'un fructífer aparellament entre la seva activitat com a poeta i com a jardiner.

Stonypath, era inicialment un terreny de conreu, en aquell moment desolat, de quatre acres d'extensió, i amb algunes construccions per a l'ús de les activitats agrícoles; estava situat a les terres altes del sud d'Escòcia, i per a Finlay esdevindria el centre de la seva activitat artística i dels seus col.laboradors. Stonypath serà el jardí personal on l'artista recrea la seva pròpia idea de la naturalesa i de la cultura. Però aviat aquesta arcàdia del segle XX, on es conjugaven els paisatges de Poussin i Watteau amb vestigis del clàssic, es convertirà en un camp de batalla. Per tant, batejat amb el nom simbòlic de *Little Sparta*, a part de contenir totes les referències a la antiguitat clàssica, a la Revolució Francesa i a l'armament del S..XX, també esdevindrà un espai-territori de conflictes i batalles. Em refereixo, amb això, a aquelles disputes iniciades l'any 1978 amb el *Strathclyde Regional Council*, en què Finlay es negava a pagar els impostos dels edificis dedicats a les exposicions de Stonypath. Per ell aquests eren més que un espai mercantil, un temple.

Finlay radicalitzarà la seva postura davant les autoritats, criticarà l'estat i començarà un procés de hel·lenització de Stonypath. Aquest serà un procés bel·ligerant i reivindicatiu, que adoptarà com a mites els líders més terrorífics de la Revolució Francesa -Saint-Just, Robespierre...- o els mites clàssics més armats, l'Apol·lo terrorista, l' Afrodita del Terror.

L'any 1983 es produeix la «Primera Batalla de Little Sparta»: el sheriff local intenta confiscar algunes obres de Finlay, però alguns dels seus col·laboradors, els anomenats vigilants de Saint-Just, ho impediran davant la presència de la premsa, la televisió i el món cultural internacional.

Així, doncs, **l'espai primordial d'intervenció de Finlay són els jardins, perquè es constitueixen com una cruïlla de significats i de camins, a través de referències històriques i mítiques que es fonen amb el paisatge. En els jardins, s'hi barreja el que és sublim i el terrorífic, allò que és bucòlic i allò revolucionari, el neoclassicisme i el dadaisme. Aquesta mirada cap a la natura, filtrada i modificada per una significació afegida, resultant del fet històric, es durà a terme amb un caire irònic, reivindicatiu, i paradoxal.**

Columna sense fi
CARNEIRO, Alberto

Dins l'espai d'una biblioteca una columna de fusta de 12 metres d'alçada travessa l'edifici, emergeix del sòl i s'endinsa al sostre.

El tractament formal d'aquesta columna és el resultat d'una síntesi interpretativa de les qualitats formals i texturals de l'arbre mitjançant un tractament de talla. Carneiro dóna forma a les seves escultures i deixa sobre la fusta el seu segell personal mitjançant aquesta tècnica escultòrica: la talla.

Les línies de les gúbies es dibuixen sobre la fusta de manera continguda i ordenada, i responen a un sentit orgànic de la matèria, com en d'altres escultures. Aquest tractament lineal a *Una columna sense fi* li serveix per emfatitzar la verticalitat i provocar la continuïtat entre els diversos fragments que composen el treball. Però aquesta columna ascendent no es presenta absolutament recta i lineal, sinó que a partir d'un ritme regular en determinats punts, s'amplia interpretant d'aquesta manera el gest de les branques o les arrels, segons si ho situa cap per avall o cap per amunt; en aquest joc dispositiu les branques i les arrels són el mateix, i poden arribar a coincidir en una unitat. Un recurs similar el trobem a la instal·lació *Sobre as àrvoles* realitzada per Carneiro al vestíbul del metro de l'Estació d'Alameda, 1997-98, els troncs representats s'incorporen a les parets de l'edifici com a pilars. Els troncs dels arbres en trobar-se amb el sostre es bifurquen amb suposades branques que de fet són arrels que s'endinsen en l'edifici. **Capçada i arrels són el mateix i simulen sostenir l'edifici.**

Un arbre, per tant, que es desdobla en si mateix com a concepte i metàfora, així mateix ho defineix el propi artista

Uma coluna sem fim *(Una columna sense fi)*, 1999-2001.
Fusta de tola i okume
1.200 x 50 x 50 cm
Biblioteca Almeida Garret, Oporto.

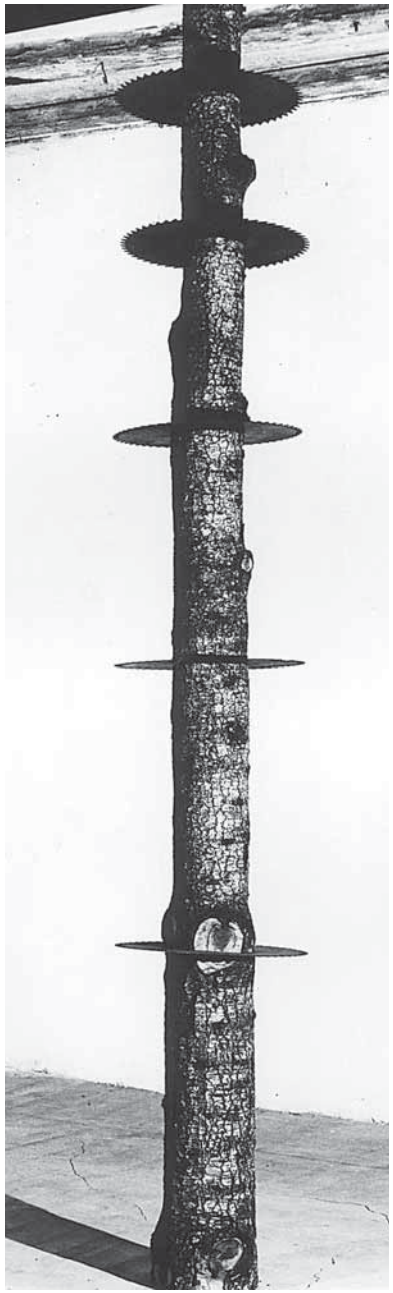
Sobre os rios II, 1997-98.
fusta de ocomé, 80 x 100 x 80 cm.

en el text que acompanya la peça: ***En el espacio de una casa de lectura y saber, la columna sin final extiende el espacio hacia el centro de la tierra y hacia el infinito.*** *Prolongación imaginaria del espíritu que se abre hacia todos los lados de lo finito para revelarnos lo no finito. Un árbol que se desdobla en sí mismo como concepto y metáfora. Homenaje a los egipcios: los padres de Brancusi. Revelación de la flor de loto que florece en sucesivas metamorfosis. Naturaleza en sí misma como arte que se alcanza como consustancialidad de un cuerpo móvil*[1].

Així, Carneiro no imita ni suplanta la natura, sinó que interpreta escultòricament el tronc de l'arbre i la seva escorça. Com a gran observador i estudiós d'aquells petits detalls que la natura li brinda, es deixa copsar per aquesta. La seva actitud és, per tant, una actitud contemplativa i absolutament respectuosa envers la natura que l'ha portat a una reinterpretació constant d'aquesta: *El árbol que crece hacia fuera y se suspende como el ser del bosque. Las raíces que penetran en la tierra y se revelan con la copa hacia dentro. El dentro y el fuera de los árboles. Árboles que se mueven y se reconocen según la noción que cada cual tenga del bosque. Encantamientos del laberinto que nos traspasa y nos pierde para el descubrimiento esencial del ser. Frutos que aparecen en el despuntar del arte como manifestación de la vida. El arte que se muestra como verdad inmanente y como naturaleza abstracta que los humanos elaboran como otra necesidad, pero que se autentifica en la naturaleza que es natural en nosotros. ¿Qué entendemos nosotros por arte? Es arte sólo lo que denominamos arte. El arte transita como quien pasa por aquí y se ve reflejado en este ser árbol y arte.*

La utilització de l'arbre esdevé cabdal en la trajectòria de l'artista, **l'arbre com a arquetip tant en la seva materialitat com en les seves possibles metamorfosis.**

1 *Alberto Carneiro*. CGAC, Santiago, 2001



Infinit 3, 1995.
Cedre i serres de ferro, *Cedrus.*
300x50x50 cm (alçada variable depenent de l'espai)
Galeria Moriarty , Madrid.

Columna infinita arbòria

VILADOMIU Àngels, ***Infinit 3***, 1995.

El tronc absolutament lineal d'un cedre ha estat tallat en fragments que en l'alçada van minvant. Entre els talls es disposa en el pla horitzontal serres de ferro de 50 cm de diàmetre. Aquesta peça es presenta amb la disposició vertical original de l'arbre i encaixa completament amb l'alçada de l'espai presentat. La col·locació emfatitza l'aspecte de continuïtat i apunta la idea d'infinit mitjançant una simulació d'allò que no es veu però que s'insinua.

Aquesta peça va ser presentada a l'exposició *Tres Infinits* que va tenir lloc a la Galeria Moriarty de Madrid l'any 1995. En la introducció que conté el catàleg de l'exposició l'artista descriu: *El infinito como recorrido, como camino, como columna sin fin, El infinito como símbolo, diferentes formalizaciones del concepto de infinito mediante la combinación y disposición espacial de objetos, materiales e imágenes..*
Tres esculturas, tres configuraciones de un paisaje, tres variaciones sobre el mismo concepto de infinito.
En cada un dels tres espais de la galeria es presentaven treballs que amb tres formalitzacions completament diferents parlaven d'aquest concepte abstracte de l'infinit. Es tractava de treballs formalitzats des d'una poètica objectual, però que també feien ús d'artificis espaials: desplegaments del pla de les parets mitjançant volums modelats, llocs visuals mitjançant l'ús de la perspectiva amb materials i objectes diversos, etc. Alhora en els tres espais es feia referència al paisatge mitjançant aquest tractament objectual.
En el primer espai fuites i camins de planxa de ferro s'endinsaven en el pla de la paret i simulaven aquesta sensació de llunyania inabastable. Respecte a les diverses estratègies espaials utilitzades en aquesta exposició diu l'artista en el catàleg: *La línea es el camino. Dibujo en el espacio con objetos y materiales, y utilizo la línea como estructura que le confiere forma a un paisaje. En este paisaje, en este recorrido, no existe una meta tangible, detrás de cada valle o cima aparece otro horizonte posible. El horizonte*

petits models, 1994.

petits models, 1994.

es una línea recta que se curva y el camino que nos lleva a éste es otra línea que se quiebra, zigzagueante. La intersección de estas dos líneas forma un plano, el plano de nuestra existencia.
La línea queda difuminada debajo de un concepto, un material, un paisaje, pero en realidad la línea siempre esta ahí, nos acompaña, la podemos curvar, manipular, utilizar y habitar, pero no podemos dejar de contemplar su fuga.

En el segon espai, el cedre, a escala real, hi presidia acompanyat d'una sèrie de petits models també al voltant de la temàtica de l'arbre. En aquest cas els arbres apareixien reduïts i esdevenien el resultat de diverses operacions d'hibridisme. Per tant, tractats des de la voluntat de l'aficionat als Bonsais, aquest arbres també esdevenen el resultat d'una manipulació on conflueix la natura diversificada de les coses i els objectes.

En el tercer espai un infinit d'orenetes de porcellana negres es dibuixava en la part superior d'una de les parets. En aquest últim espai també es presentava una peça de la denominada sèrie *Paisatges en blanc* en què, mitjançant volums en blanc directament modelats sobre la superfície de la paret, abordava de nou aquesta temàtica, on paisatges impossibles es transformaven per esdevenir infinits.

Així doncs, *Infinit3* es presenta com una columna sense fi, que evidentment mostra una referència conceptual i un homenatge a la columna sense fi de Brancusi. En aquest cas podríem dir que **el tronc, sense abandonar la seva imponent presència física i referència arbòria esdevé la columna.** Tal com Santiago B.Olmo descriu: *"Infinito3 configura una columna compuesta por troncos de árbol enlazados por las sierras que previamente lo han cercenado"*[1]. **A mig camí entre la presència arbòria i un artefacte o eina de tall, que aparenta girar sobre el seu propi eix, Infinit3 neix d'una voluntat metafòrica de fusionar natura i artifici-civilització.** Estem davant de l'interrogant de fins a on arriben els recursos infinits de la natura i fins a on arribaran les infinites actuacions destructives de la humanitat envers la natura. La peça planteja els interrogants, però les seves possibles respostes estan metafòricament ocultes més enllà del sòl i el sostre de la Galeria.

L'artista diu: *Quan dos anys després estava preparant el projecte pel cicle Escultures al Jardí organitzat per la Fundació Caixa de Sabadell, en visitar el Jardí em van copsar alguns arbres, entre aquests un imponent cedre. El seu tronc net de brancatges, la seva alçada imponent esdevenien el suport ideal per realitzar una nova versió d'*Infinit 3. *D'altra banda la coincidència que em brindava tornar a utilitzar un cedre, això si, adaptant-me a les noves circumstàncies d'un arbre arrelat i viu per dur a terme la versió podríem dir natura-*

1 OLMO, Santiago B.: Àngels Viladomiu. Galería Moriarty. *Lápiz*, nº 116, año XIII.

*lista d'*Infinit3.

La intervenció *Natural de naturals* (que s'analitza mes ampliament en l'apartat d'hibrids arboris d'aquesta tesi) va tenir lloc des del juny al setembre, als Jardins de la Caixa de Sabadell, i consistia en la col·locació d'una sèrie de serres que abraçaven els troncs de diversos arbres d'aquest jardí. En aquests cas la natura és utilitzada com a suport i part integrant de la intervenció artística. L'arbre es transforma: cinc serres de 1m de diàmetre disposades en perpendicular respecte al tronc són com anelles que l'envolten, convertint-lo en una columna anellada. En aquest cas les serres també han sofert un canvi, un canvi de material i escala, construïdes amb un tipus de fusta xapada manipulada industrialment, en concret el contraplacat marí de fusta Okume, deixen enrere la seva amenaçant aparença. I amb aquesta nova naturalesa, la serra de fusta esdevé una prolongació material de l'arbre, una mena de branca afegida que deixant enrere la seva funcionalitat s'incorpora dins l'estructura de l'arbre utilitzant l'estratègia de l'intrús.

Aquest hibridisme resultant d'una situació on es fusiona allò orgànic amb allò mecànic desencadena un diàleg irònic i crític alhora.

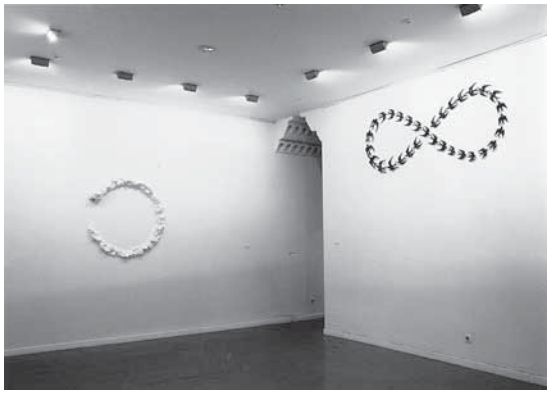
Ja en els treballs escultòrics de Viladomiu dels anys 80 basats en un llenguatge del *collage-assemblage* d'objectes i materials es desvetllava un clar interès per diluir la frontera entre allò natural i allò artificial. Plantes enramaderes o carnívores es mecanitzaven, o bé maquinàries i eines adoptaven postures vegetals dins d'un joc d'associacions, on la ironia esdevenia primordial. Teresa Blanch[2] en el text del catàleg de l'exposició a la Galeria Antonio de Barnola, apuntava alguns aspectes rellevants del treball: *Des dels seus primers treballs presentats en 1984 en els «Transformadors» tota l'obra d'Àngels Viladomiu s'ha vist recorreguda per una mena d'impersonalitat lúdica,* ***d'hibridisme domèstic*** *que a poc a poc l'ha anat acostant a una* ***estètica de la fabulació entorn a l'intrusisme****. Les seves obres troben una raó de ser precisament en les fissures de la memòria, en la impossibilitat de construir un discurs net, i per tant, en l'encreuament de* ***realitat i parany****.*

Crea imatges invasores, que comporten moviment, que ben bé podrien desplaçar-se pel nostre propi espai, venir fins a nosaltres. Els hi reconeixem vida pròpia però conceptualment són impossibles, contenen ***transmutacions inquietants,*** *i és en aquest punt on la seva domesticitat, la seva proximitat és torna un perill. No són fiables, són intruses, s'escapen a tot control i a tota forma de reconeixement i ja no ens deixen lloc, distància mental, per a esquivar-les. Creixen i creixen alimentant-se indistintament de les nocions extremes que van* ***d'allò que és natural a allò que és artificial****, confonent les seves respectives* ***vides orgàniques i mecàniques****. La gespa revesteix la màquina de llaurar el jardí, l'àncora conté el paisatge...*

Natural de naturals, 1997 Detall.

2 BLANC, Teresa: Intrusisme i Familiaritat. En *Àngels Viladomiu, Unwesen*, Galeria de Barnola, Barcelona, 1991.

Unwesen, Galeria Antonio de Barnola, 1991.



Tres Infinitos, Galeria Moriarty, 1995

En qué momento los infinitos intrascendentes se convirtieron en finitos trascendentes, y los caminos se desprendieron de la tierra para jugar con las golondrinas, y los bosques dejaron de fabricar cerillas que quemaban bosques

*És el **mestissatge** entre l'instrument i el lloc total, entre el detall kitsch, la cosa intranscendent, i l'acció insinuada, entre afluència, acostament, i agressió encoberta.*
Es manifesten com a trossos, com a segments d'una memòria inútil. Provenen del nostre món per a escapar d'ell, per a crear-ne una alteritat, una ficció de situacions tan atraients com improbables, propiciadores d'irritables encontres. Són imatges precises que es dibuixen en l'existència seca de l'anonimat, del a fora, imatges del no assentament, del buit referencial que transita l'home.
En els collages és significatiu que Àngels Viladomiu es serveixi de fotos anònimes d'excursions turístiques, recollides la majoria d'àlbums familiars rescatats en botigues durant la seva estada a Berlín, com a nucli d'infructuoses exploracions per móns, per paratges paral·lels. Un cop més, com en la seva obra escultòrica, el trajecte vers allò que pretén ser familiar la transporta a l'inexorable territori de l'ignot.

Les serres utilitzades a *Infinit3*, com molts dels materials i objectes aplicats als treballs d'aquests anys, havien estat trobats en mercats de segona mà, magatzem d'objectes usats, deixalleries,... En la versió paisatgista les serres de ferro són transformades en serres de fusta, i aquesta impossibilitat paradoxal ens obre incògnites i suggeriments alhora.
Un altre aspecte és el **tractament gegantí i monumental d'aquestes peces**, encara que estàtiques amb un moviment contingut en si mateixes, ens porten a un altre clar referent, en aquest cas més proper als objectes transformats d'Oldenburg. Si en els treballs dels inicis d'aquest escultor, investiga amb les qualitats matèriques dels objectes i aconsegueix estovar-los, desinflar-los – semblen, en definitiva, operacions per tal de desobjectualitzar-los, amb el temps les seves escultures agafen una grandària monumental, i aquells objectes banals i imperceptibles dins del seu món real, adopten una presència imponent i una importància desmesuradament gegantina. Però, tot sovint, en aquesta operació d'ampliació també s'incorporen altres característiques externes als objectes propis; així doncs, els cargols, la navalla suïssa o els endolls adopten diverses posicions més pròpies d'actituds d'éssers vius, que no pas d'objectes inerts. En aquest cas l'objecte no abandona el seu estatus com a tal, sinó que s'hibrida amb d'altres objectes i adopta altres objectualitzacions, o a molt estirar, com en el treball que ens ocupa, s'hibrida amb un ésser viu que difícilment adopta personalitat.

Encara que aquestes obres es troben incloses en aquest apartat dedicat a les columnes, cal precisar que en tot moment són treballs realitzats amb una clara voluntat objectual. *Infinit3* no tan sols és el resultat d'una operació d'hibridisme sinó que alhora conserva l'inapreciable creixement de la natura i l'insinuat moviment d'allò mecànic.

Bosc flotant: Atri arbori

LAMPAERT Luc, ***Enjardinament d'un pati interior***

Enjardinament d'un pati interior.
Sis troncs d'arbres de 3m d'alçada
Casa privada, Roma.

Aquest és un exemple evident de substitució de l'element arquitectònic, la columna clàssica estriada per un tronc d'arbre; es tracta del treball d'enjardinament d'un pati privat dut a terme per l'arquitecte paisatgista Luc Lampaert.

El projecte se situa en un recinte urbà privat de dimensions reduïdes, el típic pati enjardinat a la part posterior d'una casa unifamiliar. L'espai és una capsa rectangular de ciment tancada per uns murs de tres metres d'alçada. Aquest petits jardins estan condicionats habitualment simulant els ostentosos jardins de les grans vil·les italianes, de tal manera que en un espai tan reduït es troba un excés de vegetació, mobiliari de jardí, accessoris decoratius,etc. Aquest tractament abarrocat pretén més crear la ficció d'un jardí que no pas el jardí pròpiament .En la intervenció de Luc Lampaert hi ha una clara referència a l'antic estat del pati. Abans de la restauració trobem el pati com una capsa de ciment completament buida, només a la banda dreta un element decoratiu arquitectònic omple l'espai. Aquest element que presidia l'anterior estat del pati és una columna clàssica estriada, acanalada i sense capitell, tallada per la part superior que era utilitzada com a suport per a un test amb planta penjant.

Per la seva intervenció Lampaert s'inspira en aquest element arquitectònic "columna" i el substitueix per troncs

Estat original del pati interior.

reals. En un dels racons del recinte es col·loquen sis troncs talats, de grans dimensions, dels boscos de la zona. L'alçada dels troncs fa exactament la mateixa que l' alçada del mur perimètric, tres metres. **Aquests troncs ens estan assenyalant una presència indirecta d'aquells boscos i amb això s'aconsegueix al·ludir també tots els boscos,** sense la necessitat de traslladar la seva presència literal al reduït recinte. Així mateix els troncs suren dins d'un petit estany d'aigua, d'aquesta manera introdueix aquest element en el jardí i aconsegueix un efecte reflex que engrandeix l'espai. Finalment, la coronació del mur perimètric queda pautada mitjançant una filera de testos de fang buits. Aquest testos tornen a fer referència a la columna inicial, però ara, fora d'ús, esdevenen un signe, un arquetip de natura domèstica, i també compleixen una finalitat formal, espaial, tot coronant amb una pauta regular el mur, i provocant la sensació d'acabament. El mur perimètric està pintat de color verd i està cobert parcialment d'heura, aquest és potser l'únic element que juga un paper realment literal en el context del pati jardí.

Luc Lampaert assoleix al·ludir els elements propis dels espais naturals oberts, mitjançant un estratègia original i minimalista, mitjançant **un treball de traducció del llenguatge de la natura a unes formes clarament arquitectòniques.** No utilitza els elements tal com estan a la natura, canvia la seva presentació usual i els introdueix d'una forma metafòrica dins d'un recinte urbà.

Bosc surant o atri arbori: Si els antics atris de les cases romanes eren aquells patis envoltats de pòrtics i sovint esdevenien el santuari de la casa, aquí, els troncs despullats de brancatge surant misteriosament sobre un estany ens transporten a aquest ús espiritual i sublim d'un espai interior. **D'aquesta manera l'autor dota a l'element arbori d'un sentit més ampli, és a dir esdevenen signes que es refereixen per si mateixos als elements arquetípics de la natura.** D'altra banda s'arriba a atorgar qualitats arquitectòniques-espaials a aquests elements, aconseguint crear un paisatge realment acord amb l'escala reduïda del petit pati. Aquests signes adopten un caràcter arquitectònic molt concret i aconsegueixen definir l'atmosfera equilibrada del jardí. Elements vulgars com ara els troncs, l'aigua, els testos, l'heura s'articulen mitjançant un tractament original per tal de generar una atmosfera pròpia.

Per condicionar un espai d'aquesta índole, Luc Lampaert utilitza, a demés de les eines de la seva disciplina professional, l'arquitectura del paisatge, també estratègies de l'art i l'escultura. **En utilitzar els troncs dels arbres tallats ho està fent com si es tractés d'una intervenció espaial escultòrica, i l'exercici de substitució primordialment formal desencadena sentits poètics i perceptius. Aconsegueix crear un ambient adaptat a les dimensions i funcions del lloc sense necessitat de recórrer a simulacions d'altres espais somniats o desitjats.**

Columnata de llum: camí de troncs
KARAVAN Dani, ***Way of Light*****,** 1987-88**.**

Way of Light *(Camí de llum)***,** 1987-88
Parc Olímpic d'Escultura, Seül (Corea del Sud)
Llum solar, línia d'aigua, gespa, arbustos, arbres autòctons, troncs, granit, formigó blanc i pa d'or.

Karavan va ser convidat per a realitzar un projecte escultòric i participar juntament amb molt d'altres artistes al Parc Olímpic d'Escultura amb ocasió de les Olimpíades de Seül.

Way of Light està dedicat al gran humanisme del rei coreà Sei Jong. L'artista impressionat per la història d'aquest rei que va viure en la primera meitat del segle XV, que també se'l coneix com l'inventor de diferents tipus d'impremta així com de les 24 lletres que conformen la llengua coreana, un alfabet molt lògic i pràctic respecte als més de 3.000 signes de l'antic sistema, i també com a inventor del rellotge de sol portàtil.

Karavan acostuma a treballar en les seves propostes públiques amb molta varietat i complexitat d'elements, formes i signes que requereixen una anàlisi per parts:

Way of Light, detall.

1.Primer de tot, l'artista respecta els arbres ja existents dins del fragment de terreny on intervindrà en el parc. El seu projecte integrarà aquest arbres dins del paviment rectangular que delimita l'espai de la intervenció; fins i tot la línia recta que delimita la intervenció adopta una corba imprevisible per tal d'esquivar un petit arbre, subratllant, així, la participació de la natura en l'obra d'art. L'estructura del paviment o plataforma de formigó blanc respon en escala i mesures a les d'una sala de ball o a les d'un temple, així doncs pren sentit quan la gent hi transita per aquest: *"les meves obres només arriben a realitzar-se del tot quan hi ha gent dins"*.

2.Aquest paviment està dividit per un eix, la línia sud-nord la conformen 12 troncs partits per la meitat. En aquest eix s'obre un passadís de columnes construïda amb els troncs tallats i contrasta el seu interior pintat de blanc en relació a la tosquedat de la part exterior dels troncs. Aquest eix de la intervenció constitueix una mena de rellotge solar dedicat al rei Sei Jong.

3.L'altra línia oest-est és una línia silenciosa, una línia d'aigua manté el diàleg amb l'anterior. Aquesta línia està delimitada en els seus extrems per altres dues semicolumnes, un cop més els troncs partits pel mig han estan pintats per la part plana, però en aquest cas, amb pa d'or.

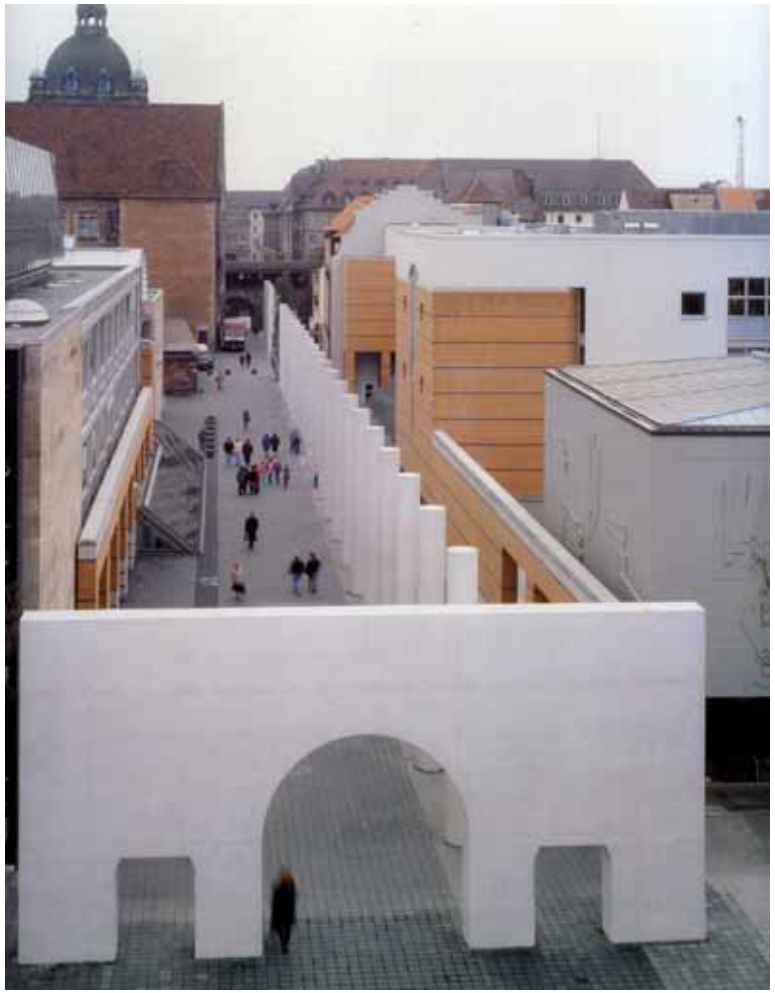
L'ús d'aquests materials va ser proposat pel mateix Karavan davant l'escassa disponibilitat financera. L'alternativa cromàtica, basada en la pintura blanca de la part interna dels troncs i l'aspecte natural de l'exterior, ofereix un efecte visual dinàmic, mentre que el tractament cromàtic amb pa d'or està carregat del simbolisme que l'artista ha atorgat a l'obra. Fins i tot podríem dir que està ple de simbolismes numèrics, els 24 fragments de troncs relacionats amb les 24 lletres de l'alfabet coreà.

En aquest cas Karavan treballa doblement amb els arbres, d'una banda incorpora els troncs pintats i d'altra integra els arbres ja existents; d'aquesta manera aconsegueix establir un contrast entre l'element arbre orgànic i el manipulat. La planta precisa i geomètrica ens pot recordar la planta d'un edifici públic, un palau, un temple. D'altra banda es fa gairebé evident la utilització dels troncs com a columnes figurades que ens remeten a un arquetip arquitectònic autòcton: el dels temples budistes. Aquest pas entre els troncs, com un camí de llum entre les columnes, esdevé quelcom iniciàtic on mitjançant la tensió de llum i ombra Karavan hi atorga un cert nivell d'espiritualitat.

Una altra vegada Karavan utilitzarà la vegetació i donarà forma als elements naturals, l'aigua, la llum del sol, però en aquest cas amb la intenció **d'aconseguir crear un lloc que relati històries.** Els llocs de Karavan són dissenyats per a transmetre informació específica sobre una persona, un lloc o una cultura....**La columnata que conformen els troncs partits mitjançant la seva secció esdevé un camí, un camí de llum.**

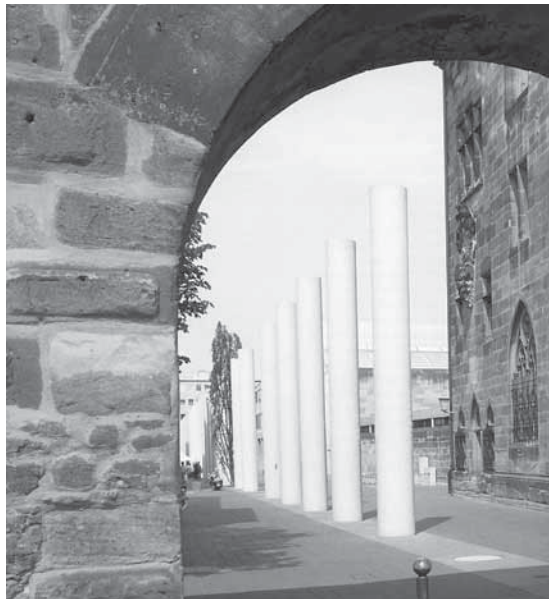
Columnata del Drets Humans

KARAVAN Dani, ***Way of Human Rights,*** 1989-1993***.***

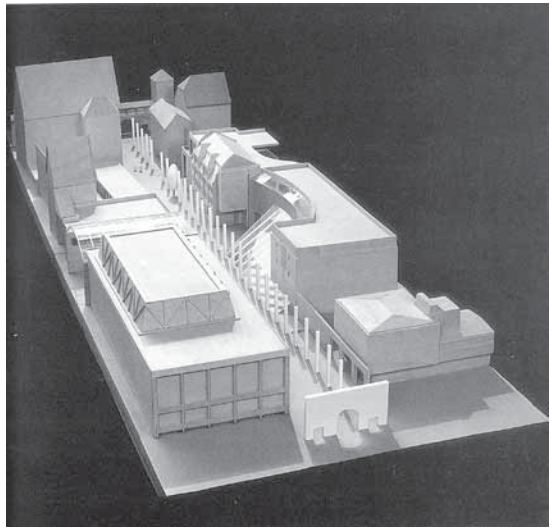


Way of Human Rights *(Camí dels drets humans)*, 1989-1993.
Roure de 10m alçada, 27 columnes de formigó blanc amb textos gravats a la sorra, tipografia: Garamond
Quercus robus
Kartäusergasse (Passatge Cartusia), Germanisches Nationalmuseum, Carthusian Museum Forum, Nüremberg.

L'objectiu d'aquest encàrrec era realitzar una intervenció que vinculés els dos edificis del vell i del nou Germanisches Nationalmuseum. Un corredor obert, el passatge anomenat Kartäusergasse, que facilitava i unia el trànsit entre dos construccions d'estils, naturalesa i materials molt diversos. Karavan proposa una línia de columnes per establir uns vincles dins d'un escenari heterogeni.



Way of Human Rights, porta arc.



Way of Human Rights, maqueta del projecte.

L'entrada en aquest corredor està presidida per una forma rectangular de porta-arc de formigó blanc i pols de marbre, que reprodueix amb formes minimalistes la porta de la ciutat. Al darrere s'hi troba una filera de 30 elements , dels quals vint-i-set són columnes de formigó blanc de 80cm de diàmetre, mantenint un espai regular entre columnes de 5m aproximadament. Dues columnes estan absents, de les quals només podem veure la seva secció incrustada en el paviment, l'artista vol que aquestes plaques siguin enteses com dues columnes soterrades en el sòl. Per últim, un arbre, en concret un roure de 10m d'alçada; aquests són els components escultòrics d'aquesta obra de Karavan. La suma de tots ells correspon al número de paràgrafs de la Declaració dels Drets Humans, adoptada per la ONU, l'any 1948. i alhora cada component conté un paràgraf, que és un dels 30 paràgrafs de la Declaració Universal dels Drets Humans, declarada per la O.N.U. l'any 1948. Karavan escull els Drets Humans justament com a contrast amb allò que va ser redactat en aquesta mateixa ciutat, pel govern dels Nacionalsocialistes, sobre els principis de la discriminació racial. Sobre les columnes trobem representades les llengües que han sofert aquesta discriminació i han estat perseguides pel nazisme. Cadascun dels drets apareix escrit en alemany i en una d'aquestes llengües, ordenades segons la distància amb la llengua de Nüremberg. La primera llengua que trobem és el yidisch, ja que els jueus vivien en aquesta ciutat, i segueix amb el polonès, l'holandès, el txec..., fins arribar a llengües d'altres continents.

Aquesta utilització del text i les tipografies amb diverses llengües sobre les columnes, la trobem posteriorment en un altre treball impressionant de Karavan, *Way of peace (Camí de pau)*, realitzat l'any 1996 a Nitzana, Israel. Consisteix en una línia formada per 108 columnes de gres artificial de 3'6 m. d'alçada per 60 cm. de diàmetre, situades cada 30 metres al llarg de tres quilòmetres travessant la frontera entre Israel i Egipte. Sobre 100 de les columnes trobem gravada la paraula pau escrita en 100 idiomes diferents. Al principi i al final del camí, un grup de quatre columnes marquen i ens indiquen els punts cardinals. En *Way of peace* Karavan proposa un camí llarg, arduós, que només mitjançant la persistent monotonia amb el matís diferenciador de les llengües reivindica la pau, com les 108 campanades que sonen en els temples budistes amb motiu d'un banquet, aquesta és una oració silenciosa al bell mig del desert.

Daniel Karavan combina l'escultura amb l'escriptura com aquelles experiències formal-estètiques que se'ls ha donat un sentit racional intel·ligible. Utilitza aquest mitjà, el de gravar escrits a la pedra, una pràctica que es remunta als orígens de la història: sobre les parets del edificis, esglésies i temples, sobre columnes, obeliscos, sobre el sòl de les catedrals, en tots ells han estat gravats textos, paraules que no tan sols representaven informació, sinó també perdurabilitat. Karavan es fa servir d'aquest recurs per parlar de qüestions universals per tal que la Humanitat no les oblidi.

Per últim, entre les columnes 20 i 22, hi creix un arbre estilitzat i alt com les columnes. Aquest roure representa totes les nacions, totes les llengües anteriors a la discriminació racial que no estan gravades en les columnes.
Tant en el Camí de la Pau, com en el Camí de Llum i en el dels Drets Humans, l'artista utilitza per resoldre aquesta avinguda un motiu que pertany a la iconografia clàssica: la columna. Les columnes amb finalitat ornamental en l'antiga Grècia eren situades en els frontals o façanes dels seus temple, i la seva superfície sovint estava repleta de textos i motius. Però també les trobem situades en delineació, per crear aquesta idea d'axis, que Karavan reprèn en la seva obra.
Way of Human Rights és un *link* de connexió entre dos axis, connecta la porta del sud amb la del nord amb una distància aproximada de 180 metres. És també una zona de vianants que connecta els punts neuràlgics del centre de la ciutat i, alhora, també és un lloc de *Promenade*.
És interessant veure com Karavan aconsegueix resoldre aspectes funcionals i formals que contenen i se solapen amb un missatge polític.

En Karavan la utilització de les columnes i de l'arbre obeeix clarament a un recurs espaial, però alhora també metafòric: el pas, el passeig, el camí. Aquí la linealitat monòtona de les columnes blanques és trencada dues vegades: per la presència d'uns forats o absència de l'element arquitectònic dins la seqüència del recorregut, i en un segon cas, per l'ocupació **substituint la columna per la presència simbòlica d'un arbre**.
L'arbre viu substitueix l'element arquitectònic i aconsegueix un contrast paradoxal amb la similitud formal amb la columna i el seu material inert. L'arbre com a forma viva d'art, com a forma animada, ha estat un recurs utilitzat en d'altres obres de Karavan. L'arbre com a suport formal viu de l'art. La vegetació amb els seus processos de creixement , el seu constant aspecte canviant. **L'arbre representa la diferència i també la unitat. La natura en aquest cas sens presenta com a símbol universal, aglutinador, perseverant i ferm .**

Els objectes urbanístics de Karavan estan conformats o concebuts en l'espai temps, perquè actualitzen el tema dels moviments humans com a combinació resultant de la juxtaposició de diversos temps dins d'un espai.
Però, alhora, el substrat polític d'aquesta intervenció justament en aquesta ciutat, també ens fa pensar amb els desitjos de domini i guerra de la Humanitat.
No és en va que un projecte d'aquestes característiques tingui lloc a la ciutat de Nüremberg. En els més de 950 anys d'història de la ciutat , el període del nacionalsocialisme esdevé el capítol més tèrbol. Nüremberg és coneguda des d'ençà, no tan sols com una metròpoli del comerç de l'antic imperi Romà, o com la ciutat de la cultura, la ciutat d'Albert Dürer, sinó també com la ciutat on es van declarar les lleis racials dels nazis, la ciutat de Hitler. Però Daniel Karavan en el seu discurs inaugural el 24 d'Octubre de 1993, va voler remarcar que no

Way of Human Rights, detall.

A Federico II, detall.

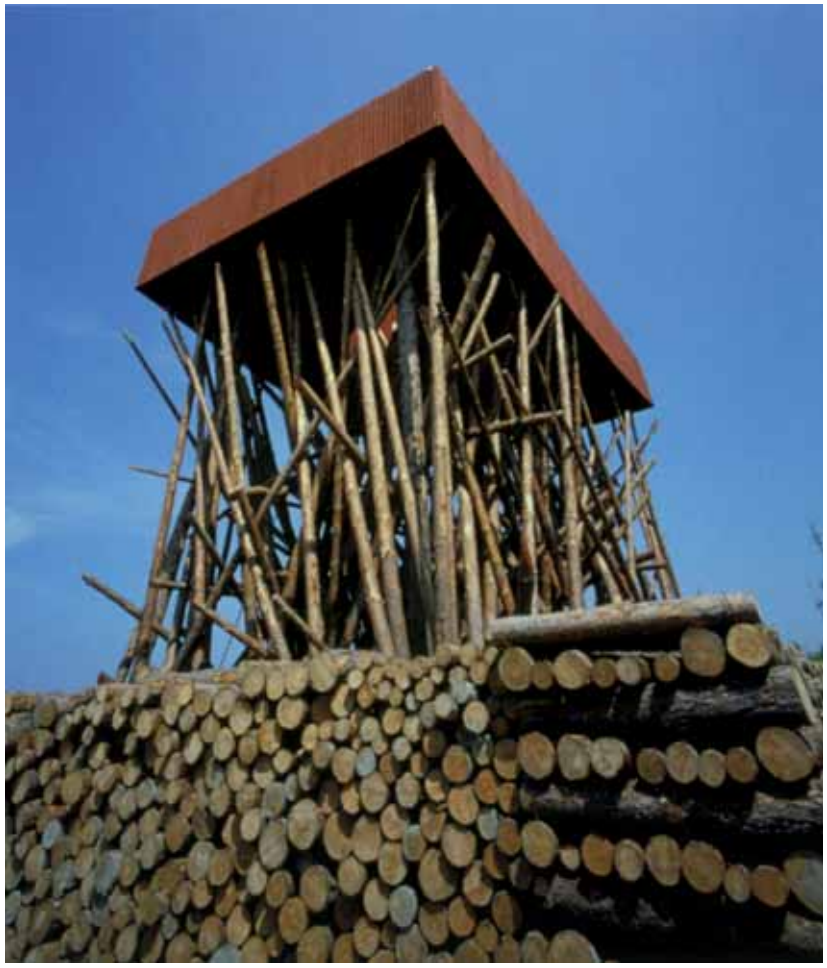
A Federico II, 1999.
Museu Pecci, Prato, Itàlia.
Oliveres, text. *Olea europea.*

estaven davant d'un Memorial a l'Holocaust, com tampoc volia convertir Nüremberg en la ciutat commemorativa de l'Holocaust. Ans al contrari, es tractava d'una intervenció artística en un carrer on la gent podia transitar com també passejar tot llegint els 30 articles dels Drets Humans: *"Und Artikel für Artikel kehrt die Erinnerung an vergangene Geschehnisse wieder, und die Hoffnung". (I article rere article ens retorna el record d'aquells fets que varen succeir en el passat, i l'esperança)*. Així mateix conclou el discurs amb les següents paraules: *"Und ich frage mich: Zeigt nicht die Tatsache, dass dieses Werk sich nahe dem Ort der Reichsparteitage befindet, den Sieg des Menschen über den Nazismus? (I jo em demano: no ens demostren els fets, que aquest treball es troba en un lloc proper als dies del Partit del Reich, el triomf dels Homes sobre el nazisme?*[1].

Una simplificació d'aquest recurs de les columnes i repetició del tema del drets Humans els trobem a l'exposició del 1999 A Federico II al Museu Pecci de Prato. Una línia de nou columnes travessen dues sales de l'exposició. Vuit de les columnes són blanques i no arriben al sostre, la part inferior de la novena columna s'ha convertit en un test d'on creix un xiprer de la mateixa alçada que la resta de columnes. Sobre una paret d'enfront trobem uns textos: de la declaració universal dels drets humans i de l'assemblea general de l'ONU del 1948-49.
En aquest cas l'artista escull un arbre de planter que formalment acompleixi les seves intencions, omplir i substituir el buit de la columna absent, però que alhora **representi la cultura mediterrània d'on ho exposa: el xiprer. Diferent és el cas de Nüremberg on utilitza el roure, arbre estretament vinculat al simbolisme de la cultura alemanya.**
Per tant, és interessant veure com **l'artista fa un ús dels arbres diversificat, acurat i precís a partir dels vincles simbòlics en les diferents cultures i països**.

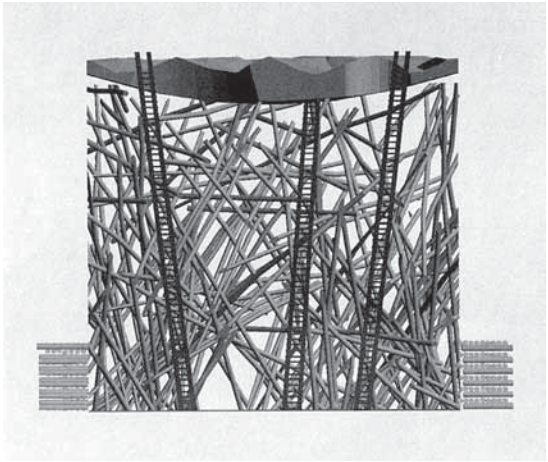
1 KARAVAN, Dani: Rede anlässlich der Eröffnung der Strasse der Menschenrechte, 24 Oktober 1993.en LAUB, Peter/ SCHEURMANN, Konrad: *Strasse der Menschenrechte, Dani Karavan.* ASKI , Germanisches Nationalmuseum, Bonn, 1995. Pag.21.

Bosc Mikado: sala Hipòstila Deconstruïda.
WEST 8 (GEUZE, Adriaan & Col·laboradors), ***Secret Garden,*** 2001.



Secret Garden/Sund Garden *(Mikado Garden)* 2001.
Troncs de pins, fusta, pedres, petxines, mat. sintètics. Pinus
12x12x12m
Malmö Festival, Malmö, Sweden,.
Equip: R.Eilander, A. Geuze, G.Marsille, S.Müller.
Client: Bo01 City of Tomorow.

L'equip de paisatgistes West 8 va ser convidat a participar en el cicle *City of Tomorrow* organitzat en el Festival suec de la localitat de Malmö, en el qual es debatien quins podrien ser els paràmetres de les noves formes de les ciutats del segle XXI.
Situat en un abocador al sud del país, l'accés a *Secret Garden* es realitza per una senda que s'endinsa entre dues parets d'arbres de Bambú, al fons del camí albirem una construcció de troncs amb forta presència fortificada.



Secret Garden, croquis.

Tot utilitzant un centenar de troncs de pins tallats en els boscos propers construeix un entramat de troncs en forma de cub de 12mx12mx12m de dimensions.
La construcció pròpiament de *Secret Garden* està feta de tres parts clarament diferenciades:
1.Una base o paret mur exterior construïda d'un aglomerat compacte de troncs de pi apilats en posició horitzontal.
2. Aquesta paret de troncs envolta i tanca en el seu interior una estructura lineal de troncs de pi entrecreuats i a mig caure, en forma de perfecte cub d'aproximadament uns 12x12x12m.
3. Alhora aquesta estructura sosté una plataforma o teulat de fusta irregular que està pintat del mateix color vermell que la part tallada dels troncs. Al sostre, s'hi han practicat diversos forats per deixar passar faigs de llum, donar claror a l'espès i dens laberint de troncs i al sotabosc. En aquest sotabosc, hi creixen gerds i groselles. Aquests punts de llum en el sostre són alhora unes obertures que ens condueixen al nivell superior del jardí. Dins d'aquest dens tramat de l'estructura de troncs, trobem immerses unes escales construïdes, també de troncs, que han de servir per accedir al nivell superior de Secret Garden. Els visitants atrevits que no pateixen vertigen són guiats per uns ajudants-escaladors per accedir-hi.
4. Al nivell superior accedim a una mena de balconada, des d'aquesta contemplem el sostre de *Secret Garden* i ens trobem amb la sorpresa d'un fragment de paisatge inesperat. Una densa estora de 60 cm de gruix de petxines, palets, pedretes i roques s'estén i ens serveix com a horitzó per a entreveure, al fons, la línia del mar proper. En aquest nivell superior o nivell del mar, l'atmosfera és completament diferent, entre roques de gran dimensió trobem dues petxines gegants de mentida, que recullen l'aigua de la pluja.

Secret Garden, interior.

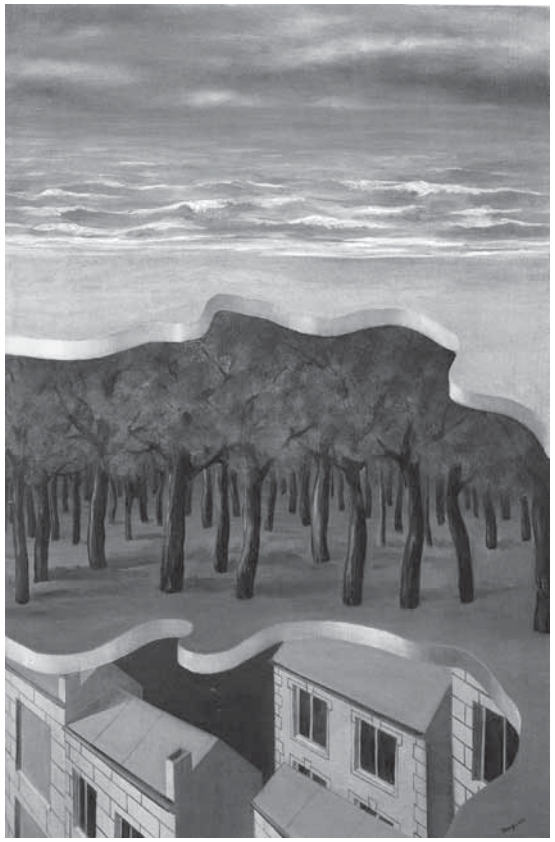
West 8 defineix aquesta proposta de jardí en el seu sentit més pur, com un jardí petit i tancat sense funció ni producte de l'il·lusionisme que esdevé **una interpretació del jardí original**. *Secret Garden* és proposat com un jardí misteriós i laberíntic on trobar cadascú el seu propi camí. Un mur relativament alt per sobre de la línia dels ulls tanca un espai secret, com en la tradició del jardins. Travessem aquest mur per una obertura i ens endinsem en una zona boscosa desordenada que provoca una sensació inestable. L'estabilitat i ordenació de la base contrasta amb la sensació d'inseguretat que provoca el garbull de l'estructura interior desordenada. El mur marca uns límits espaials cúbics, sosté les suposades varetes de Mikado i no permet que la jugada acabi de caure lliscant cap a l'exterior. D'altra, banda el tractament del sostre, pesant, de forta presència corona aquest bosc cúbic. El color vermell utilitzat tant en els extrems dels troncs com en la coberta insinua que estem davant d'un espai lúdic. **Secret Garden suggereix una jugada apuntalada del joc de Mikado a escala gegantina, i on les varetes del joc han estat substituïdes per troncs d'arbres de pi autòctons de la zona**.

És Déu que juga amb la Natura? Una de les premisses en els projectes de l'equip holandès West 8 sembla treta d'un antecessor seu també holandès, l'artista i arquitecte Constant Nieuwenhuis's vinculat al Situacionisme Internacional. Aquest creia en la necessitat del joc i dels descobriments com a principis organitzadors centrals en la vida moderna per a proporcionar més llibertat a l'individu. Si fos veritat que la tecnologia pot proporcionar aquesta llibertat, aquests artistes sostenen que no hauríem de permetre reproduir principis formals que no siguem capaços d'explorar. Si el treball esdevé cada vegada més racional i se'n redueix el temps minimitzant la producció, Nieuwenhuis's es pregunta què farem amb el temps lliure i l'espai? Utilitzat per vagar, deambular, deixar anar la imaginació, passejar sense límit, explorar la terra i el cos, o tots dos allò que suggereixen.[1]

Secret Garden juga amb les dualitats, amb les dobles impressions ja que ens sentim atrapats en una mena de bosc- gàbia, i al mateix temps protegits per una mena de fortalesa on prima la sobrietat dels troncs; l'espai opressiu sense visibilitat de la zona boscosa s'obre convertint-se en un mirador ideal. Serà l'usuari, per tant, qui li designarà el sentit.

Bosc Cúbic: **La percepció visual des de l'exterior és la d'una gran massa boscosa cúbica. Aquesta estratègia d'abordar la natura des dels paràmetres de la geometria utilitzada per aquests arquitectes paisatgistes, és potser un dels aspecte més peculiars de l'equip** cercant resolucions molt diferents en cada projecte, com per exemple a *Swamp Garden* (veure cap. 5 Artefactes perceptius). Els elements vegetals de la natura, en aquest cas, els arbres i les lilianes són utilitzats per modelar un espai cúbic, geomètric, un recinte des de les premisses humanes urbanes, un espai per endinsar-s'hi, per romandre-hi, per gaudir i percebre la natura. **La natura esdevé geomètrica per tal de rendibilitzar l'espai, o bé per apropar-la més al nostre món i així no estranyar-la.**

En tot cas, siguin aquestes les raons o d'altres, West 8 també opera per substitucions, per lliscaments, per juxtaposicions de significats i espais. **West 8 no es conforma amb el bosc cúbic, substitueix la copa del bosc per un altre paisatge antagònic** i, d'aquesta manera, estableix relacions entre el mar i el bosc suec, tots dos propers al lloc d'ubicació de la intervenció. **A la verticalitat i foscor del bosc, s'hi afegeix la horitzontalitat i claror de la platja.**



René Magritte
Panorama populaire, 1926.
Oli sobre tela.
120x80 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Wesfalen, Düsseldorf.

1 BETSKY, Aaron: *Landscrapers, building with the Land.* London, Thames & Hudson, 2002.

Secret Garden, sotabosc.

Secret Garden, plataforma superior***.***

Es crea, per tant, un artifici dins d'un sol espai, que esdevé un artefacte que conflueix en dos paisatges oposats. És interessant veure que no es tracta tan sols d'una voluntat d'hibridar dos espais o paisatges sinó de la seva juxtaposició en diferents nivells. Per a aconseguir-ho utilitzarà la mateixa ordenació espaial per estrats que trobem en el quadre de Magritte *Panorama Popular* . Aquí també sembla coincidir la filosofia de West 8 de fusionar el paisatgisme i la cultura de masses amb el títol d'aquesta pintura de Magritte. Per Adriaan Geuze i els seus col·laboradors o *paisatgistes constructivistes* - com també se'ls ha anomenat -, entenen el jardí com a opció, com a proposta on tenen la possibilitat d'agermanar la Natura amb la societat del segle XXI.

Secret Garden **es conceptualitza a partir de l'objectualització dels troncs en peces del joc de Mikado. Els troncs són l'element primordial des d'on s'articula tant conceptual com constructivament la intervenció. Malgrat la pèrdua de verticalitat, l'entramat de troncs encara sustenta una coberta i per tant els troncs podríem dir que encara conserven el seu estatuts de columna.** Això emfatitzat per la forta presència de la coberta i la forma cúbica ens remet més a una mena de construcció, una mena de gàbia de dimensions extraordinàries, de bastida o fins i tot de fortalesa que no pas a la idea de jardí idíl·lic. Però en tot cas, estem davant d'un espai per la utopia i el joc. Un espai que juga amb allò que es veu i allò que es manté d'amagat i que només és apreciable per aquells que s'aventurin veritablement a endinsar-s'hi: *només entendran Secret Garden aquells que hi trepin i hi pugin*, comenta Adriaan Geuze.

Una sala hipòstila amb sostre arbori

LIBESKIND Daniel, ***Jardí de l'Exili,*** Museu Jueu de Berlín, 1990-1999.

Jardí de l'Exili, 1990-1999.
Formigó gris, terra de Berlín i Jerusalem, arbres, paviment pedres i ciment.
Arbre del Paradís, Eleagnus angustifolia
Museu Jueu, Barri de Kreuzberg, Berlín.
Paisatgistes: MKW (Cornelia Müller, Jan Wehberg)

Per entendre i analitzar el *Jardí de l'Exili*, inicialment anomenat el *Jardí de E.T.A. Hoffmann*, és important recórrer tant a les intencions simbòliques del seu autor com a l'experiència espaial de l'edifici, per tant, esdevé pràcticament imprescindible fer, abans, una descripció dels espais que el precedeixen.

L'entrada al Museu es fa per l'edifici antic, un palauet d'estil barroc. Dins d'aquest, unes escales costerudes i fosques et condueixen al soterrani. Aquesta resolució arquitectònica també la podem llegir com la primera metàfora de moltes de les que anirem trobant al llarg del recorregut pel museu. Tot just després d'entrar per aquesta caseta idíl·lica i aburgesada ens veiem obligats a endinsar-nos al soterrani, i en aquesta actuació inevitablement recordem els periples del poble jueu.

Però, a més de l'aspecte simbòlic i poètic d'aquest recurs, també resolt un aspecte funcional, la connexió entre l'antic edifici i el nou, sense tocar-se, però directament comunicats. Al soterrani trobem una cruïlla des d'on es

Jardí de l'Exili, (interior).

bifurquen passadissos i camins diferents, la qual cosa provoca una sensació pertorbadora perquè cal escollir. Les sensacions perceptives en el trànsit per aquests passadissos s'alteren quan el paviment del terra s'inclina en ascens mentre que el pla del sostre es manté paral·lel al pla del terra original. Aquest recurs arquitectònic espaial provoca un efecte perceptiu exagerant i allunyant l'espai, de tal manera que l'ascens esdevé més feixuc.

El primer passadís que trobem ens condueix a través d'una porta de vidre a la claror, a l'exterior, al *Jardí de l'Exili*. Aquesta és l'única sortida que trobem cap a l'exterior en la planta soterrània i, per tant, esdevé una clara metàfora de l'única opció: l'exili. L'altre passadís és també un cul de sac que et condueix a través d'una pesada porta metàl·lica a la *Torre de l'Holocaust,* un espai buit molt estret, alt de parets i de terra de ciment despullat, que només il·luminat per una escletxa situada al punt més alt esdevé un pou. Aquest espai imposa al visitant un estat meditatiu i reflexiu.

Una vegada a l'exterior una rampa ascendent ens condueix al *Jardí dels Exilis o l'Emigració*. Aquest es composa d'un espai quadrat tancat delimitat per un mur que ens priva la percepció de l'exterior, l'espai esta ocupat plenament per una retícula completament geomètrica de pilars. Aquí de nou el pla del terra, amb una inclinació del deu per cent ocupat per quaranta nou columnes quadrades inclinades, ens provoca la sensació de manca d'equilibri i desorientació, tot representant novament l'exili amb la pèrdua de valors i lleis del propi món. Dins del pati la densa retícula de columnes de base exageradament ampla priva també el camp de visió. El trànsit dins dels estrets passadissos esdevé laberíntic i ombrívol, cercant la llum a través de l'alçada dels pilars trobem el verd de la vegetació. A la part alta dels pilars creixen arbres com representant un món desitjat i inaccessible.

Els pilars són de formigó vist, de 6 metres d'alçada i contenen terra en el seu interior, això permet que els arbres plantats en aquests sobrevisquin gràcies a un sistema de rec soterrat. La terra de 48 pilars procedeix de la mateixa ciutat de Berlín i s'hi han plantat arbres que corresponen a una mena de salzes. anomenats arbres del paradís, que representen la fundació de l'Estat d'Israel. El pilar central ha esta omplert amb terra procedent de Jerusalem i designa la ciutat de Berlín. **A la part superior dels pilars creixen les branques dels arbres del paradís i s'entrellaça la verdor platejada del fullatge aconseguint conformar un sostre de vegetació dins de l'arquitectura de ciment.**

Aquell espai laberíntic de les sales hipòstiles dels temples aquí encara s'emfatitza més mitjançant l'angoixant trama dels pilars i la inestabilitat del pla del terra. El sostre es conforma amb el verd-plata de les fulles de les copes dels arbres que creixen dins dels pilars quadrats.

Tant la *Torre de l'Holocaust* com el *Jardí de l'Exili* emergeixen del nivell soterrani i han estat tractats amb el formigó vist que contrasta amb la planxa metàl·lica de zinc que recobreix l'edifici principal.

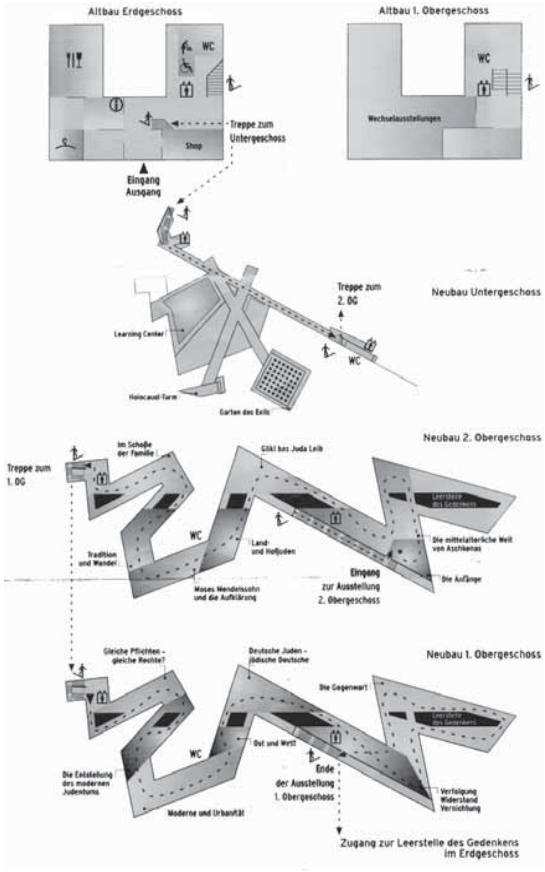
En el jardí, aquest tractament fred i minimalista dels pilars de formigó contrasta amb l'organicitat i complexitat formal de la vegetació, i els matisos de verd envers el gris.

L'arquitecte israelià d'origen polonès, Daniel Libeskind (1946) per la preparació del projecte deprecià el lloc. La majoria d'arquitectes treballen en els seus projectes donant gran importància al lloc i, fins i tot, a l'experiència del lloc; en aquest cas allò que determinarà el projecte és quelcom més profund i va més enllà de l'espai real d'ubicació del museu. Libeskind visita el cementiri jueu de Berlín i quedà enormement impressionat en trobar tot de tombes, nínxols, làpides buides: espais que resten buits i que mai seran ocupats.
En el projecte de Libeskind hi ha una clara intenció de representar l'absència mitjançant el buit. L'edifici ha estat plantejat com una línia zigzaguejant, com un camí, un riu, un recorregut unidireccional que només queda interromput i fragmentat per la presència del buit, representada per un pati interior *"MemoryVoid"* memòria buida. En realitat tot l'edifici ha estat pensat per restar buit. Hereu de l'arquitectura parlant és un edifici que rivalitza amb les exposicions que acull, ja que els continguts que podem trobar en les exposicions ja ens els transmet el propi edifici. En aquest sentit s'apropa més als Monuments "Memorials", espais dedicats al record, a la memòria de les morts col·lectives. Les intervencions pòstumes per a crear espais marcats per la mort col·lectiva, en aquest cas l'Holocaust, s'enfronten a la necessitat de re-composar el sentit i donar forma a la tragèdia. Ens diu Octavi Rofes en el seu article *Memoria colectiva*[1] i conclou dient que una tendència cap a l'horitzontalitat i la valoració del buit, és allò que millor tradueix en termes d'experiència de l'espai els sentiments que associem a la mort col·lectiva.

Jardí de l'Exili, (vista aèria).

El tractament singular de l'espai, la llum, els materials i les formes donen sentit al jardí i a la resta de l'edifici, i aporta una gran càrrega emotiva. Es tracta d'un museu espectacle, en el sentit que es mostra a si mateix, la forma esdevé el missatge: *"Edifici que no et vol deixar indiferent"*.
L'experiència arquitectònica sempre és sensorial en el sentit que implica tots els sentits, recorreguts, espai... és a dir, un edifici el pots viure, el pots experimentar, però en aquest cas va més enllà, ja que et provoca una experiència emotiva afectant l'espectador i provocant un cert posicionament.
L'edifici ha estat tractat com a metàfora del poble jueu, ple de símbols i metàfores, carregat de continguts, impregnat de sentits que li atorguen aquesta alta càrrega emotiva que és el toc particular d'aquest edifici d'autor. Tant la planta de l'edifici com d'altres aspectes formals que el configuren estan carregats de continguts. La façana ha estat tractada amb uns talls, unes línies que recorren l'edifici a la manera de cicatrius. Del resultat d'uns traços realitzats sobre el plànol de la ciutat de Berlín, a partir dels recorreguts o circuits relacionats amb el que havia estat la realitat del món jueu en el passat, esdevenen aquests dissenys lineals de la façana de l'edifici. D'aquesta manera Libeskind pretén fer una transposició d'una realitat a una altra, fent la mateixa operació amb la terra que contenen els pilars on s'han plantat els arbres. **Els pilars del *Jardí de l'Exili* són clarament**

1 ROFES, Octavi: Memoria colectiva.. *Espacios, Culturas, La Vanguardia*.Barcelona, 30-10- 2002. pàg.22-23



Jewish Museum Berlin, Wayfinding map.

un exemple d'hibridisme: meitat arbre, meitat element arquitectònic; mig natura, mig artifici. Libeskind aconsegueix fusionar el formigó i els arbres mitjançant la forma i l'espai, i que es conformi com un tot, un bloc compacte; és aquesta la impressió visual des de l'exterior. La percepció espaial del jardí des del seu interior és la d'un bosc de troncs inerts de formigó, la copa dels quals cobra vida amb un creixement vegetal frondós a l'estiu, despullat a l'hivern. Encara que la funció dels pilars sigui la d'un test de grans dimensions, formalment esdevé una clara substitució del tronc quedant aquest completament amagat, folrat pel formigó del pilar.

El Jardí de l'Exili no es més que una peculiar sala hipòstila, sense profunditat ni perspectiva, els seus elements arquitectònics estan descol·locats respecte a les habituals lleis de la gravetat i els cànons clàssics de les proporcions. Mig bosc, mig arquitectura, la sortida, la fuita, l'esperança d'aquest laberint, metafòricament parlant, es troba en el seu sostre arbori. Un sostre que donades **les característiques caducifòlies de l'arbre del paradís presenta canvis acusats al llarg de les estacions**, a l'hivern resta despullat, a la primavera fa una petita flor groga en forma acampanada i a l'estiu produeix uns fruits groc- vermellosos. Les seves fulles còniques, tenen uns brots espinosos, de color verd fosc i el seu envers platejat escamós. **Aquestes últimes particularitats li confereixen un aspecte d'olivera**, de fet un dels seus noms és *Olibo-zume* i en anglès s'anomena *oleaster.* Tot això ho explico perquè des de la meva percepció en visitar el jardí vaig creure estar sota un sostre d'oliveres. I aquest detall és completament rellevant, perquè **l'olivera és un arbre que ens transporta a la cultura mediterrània i a la terra en què ha estat plantada, la d'Israel.** A part del significat en si mateix dels arbres, de nou es produeix aquesta transposició d'una cultura a una altra, d'un país a un altre, d'una terra a una altra. Alhora és aquest sostre arbori que ens condueix cap a l'exterior del Museu.

Si començava el comentari d'aquest treball fent una ullada a l'interior de l'edifici, ara crec convenient i necessari, per acabar, fer una descripció del que succeeix a l'exterior i els seus voltants. Si fos possible treure el cap per sobre dels arbres del *Jardí de l'Exili*, a la part est trobaríem la zona de jocs de Walter Benjamin, més enllà, el *Jardí del Paradís*, i més enllà encara el *Jardí de les Acàcies*. En aquest últim una canal d'aigua serpentejant envolta les falses acàcies *Robinia pseudoacacia*. El *Jardí del Paradís* apareix cultivat de variades espècies, fins i tot els patis confrontants a l'edifici, com el dedicat a Paul Celan, on el seu paviment ha estat dissenyat a partir d'uns dibuixos de la dona del poeta, la grafista Gisele Celan Lestrange, hi ha un arbre plantat. Un únic arbre, el preferit de Paul Celan, *Pawlonia tormentosa* també conegut com a Paulòwnia imperial, ofegat entre la *Torre de l'Holocaust* i el *Jardí de l'Exili*.

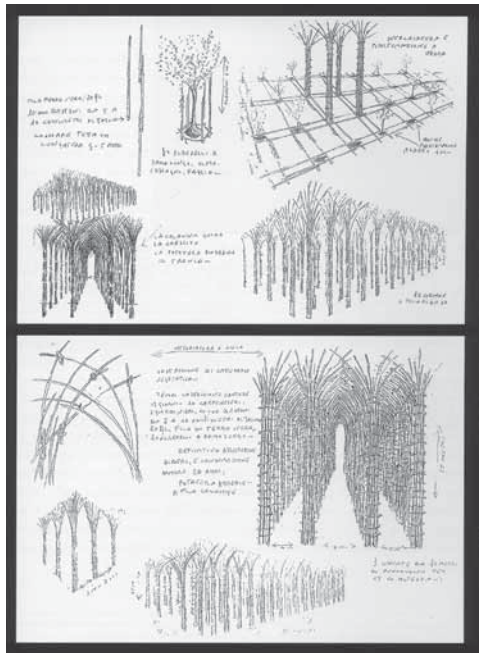
Per tant, l'arquitecte i el seu equip de paisatgistes porten a terme tota **una planificació verda, però a més a més fan una utilització dels arbres clarament simbòlica, aquests esdevenen l'instrument metafòric per presentar-nos que en un lloc inert i gris encara és possible que la vida brolli del record.**

Catedral vegetal

MAURI Guiliano, ***La Catedrale vegetale***, 2001

La Catedrale vegetale, 2001
Arbres Carpins Carpinus betulus
Arte Sella

L'artista Itàlia Giuliano Mauri projectarà l'any 1998 l'edificació d'una catedral arbòria a Freising, població propera a München, a Alemanya. Les 80 columnes d'aquest l'edifici havien d'estar constituïdes d'arbres plantats especialment amb aquest pretext, i relligats amb una trama vegetal. La trama construïda també de troncs i branques havia de conduir el creixement dels arbres plantats en el seu interior i donar forma a la intervenció. Aquestes columnes-troncs s'aixecaven a una alçada aproximada de 15 metres i havien de ser instal·lades sobre els fonaments d'una església desapareguda. L'artista proposa l'estructura dins la qual creixeran arbres de tronc llarg com ara l'om, el castanyer o el faig.



Projecte per la Catedral de Freising, 1998

La Catedrale vegetale, 2001, Detall

Segons Mauri: **L'artista només fa la meitat del treball, l'altre meitat la fa la natura,** dit això renova d'aquesta manera la tradició aristotèlica de la imitació, aquella que promou més *l'energeia* que *l'ergon*, la producció que el producte.

Mauri, que va arribar a l'escultura des de la poesia, portarà a terme un projecte antecedent al present, que mostra algunes similituds constructives la *Casa dell'uomo*, que realitzarà l'any 1985, a la seva ciutat natal Lodi.

Però de fet, no serà fins l'any 2001, dins dels *Incontri Internazuionali Arte Natura, Arte Sella* celebrat a la Sella di Borgo Valsugana, a Malga Costa, que la *Catedral Vegetal* de Mauri no es durà a terme. Aquest esdevindrà el projecte principal d'aquesta convocatòria realitzat amb el suport del Servizio Ripristino e Valorizzazione Ambientale della Provincia autònoma de Trento.

En aquest cas, la intervenció de Mauri té les dimensions d'una autèntica catedral gòtica de tres naus, formada per 80 columnes de branques entrellaçades i relligades de 12 metres d'alçada i un metre de diàmetre. A l'interior de cadascuna d'aquestes columnes tramades, s'hi ha plantat un jove carpí *Carpinus betulus*. Els arbres creixeran aproximadament uns 50 centímetres a l'any i amb el seu creixement i la seva poda acabaran conformant l'espai de la catedral. L'estructura és un rectangle de base de 82 metres per 15, d'una alçada de 12 metres cobrint una àrea de 1230 metres quadrats. En el curs dels anys l'artifici construït per acompanyar els arbres es marcirà deixant lloc als carpíns. Llavors la natura haurà pres possessió de la intervenció però restant indeleble, inesborrable, la traça de l'home. L'artista declara: *a l'interior d'aquest artifici hi haurà la plantació de carpins. La construcció d'aquest artifici servirà per acompanyar les plantes en els vint anys que restaran perquè les plantes esdevinguin adultes, després estarà destinat a desfer-se i desaparèixer. En el seu lloc, mitjançant una poda anual aniran creixen els 80 arbres que en forma gairebé de columna recordaran el meu treball.*

Així doncs, **després de vint anys la gent, a través de la catedral vegetal se'n recordarà que hi hagut una col·laboració de la natura amb la creació de l'home.**

El treball de Mauri es caracteritza per un recurs sistemàtic dels models de cistelleries, un treball amb fibres vegetals trenades. Mauri se sent més un fuster de formes utòpiques que no pas un artista convencional: *Tracto d'establir un diàleg amb l'ambient natural, sense ser prevaricador, perquè allò que em fascina és la voluntat de creixement i la capacitat de transformació de la terra, els rius, les plantes... per això les meves fusteries amb formes de cabana són respectuoses i partícipes de la continua metàfora del paisatge.* La cabana, en efecte, evoca per ell el primer hàbitat sedentari d'un poble que practicarà l'agricultura i s'instal·larà establint un lligam amb la terra. **Teixir i trenar han estat, de fet, objecte dels conceptes de les teories de l'arquitectura durant temps, que consideren el teixit, tissatge o tramat, com l'origen de tota arquitectura: comencem a construir en el moment que neix el teixir, és a dir, la pantalla o barrera composta de troncs i branques**

entrellaçades. La primera paret constitueix, sens dubte, la divisió inicial de l'espai, per tant la transició entre el teixit de branquetes al de vímet amb fites domestiques és simple i natural.

Tant en el sistema constructiu com en els seu referent arquitectònic trobem un clar referent de la catedral vegetal. En el segle divuit el geòleg escocès Sir James Hall va desenvolupar l'anomenat mètode històric per justificar i revitalitzar l'estil arquitectònic gòtic, que ha estat sovint citat en llibres d'art així com també ha inspirat a alguns artistes contemporanis. L'any 1785, en una visita a França i als seus edificis gòtics, Hall decideix investigar sobre les seves formes. En aquest mateix viatge la coincidència amb un fet casual va obrir-li un camp de possibilitats per a les seves investigacions. Era l'època de la verema i els pagesos recollien les llargues perxes que havien utilitzat per a sostenir els seus ceps: *Se me ocurrió que era posible construir con estas varas una vivienda rústica...que se pareciera a las obras de la arquitectura griega.*[1]
Aquest descobriment el va dur a una sèrie d'experiments constructius per tal de confirmar o refutar les seves teories sobre l'arquitectura gòtica, com ell mateix descriu a la *Histoire raisonnée*. De fet, l'experiment consistia en la construcció d'un espai arbori, amb troncs i branques de salze disposats ordenadament amb una planta rectangular i en la part superior d'aquests s'havien de lligar i unir d'altres branques flexibles de salze que servirien per obtenir un tancament similar al d'una volta d'aresta, tot havia de ser prou fort per aguantar un sostre vegetal: *branching roof.* Amb aquest tres elements, el pilar, la columna, l'arc i el sostre, quedaven explicades les tres característiques principals de l'arquitectura gòtica. Aquesta construcció, va dur-la a terme la primavera del 1792, amb l'ajuda d'un treballador molt enginyós del país, com el propi Hall descriu, John White, boter d'un poble pròxim, i es va finalitzar l'hivern de l'any següent; en aquest cas, com a pilars es varen utilitzar freixes. Però, aquesta estructura ni era rígida ni era estàtica com tampoc era inerta, així doncs, per la satisfacció de Hall, en alguns punts varen créixer fulles i branquetes que varen espesseir i reforçar l'estructura. Tot i que aquesta floració no va ser tan abundant com a ell li hagués agradat li va permetre justificar l'origen arbori de les formes gòtiques. Aquestes conclusions varen quedar escrites en el seu llibre *Los orígenes de la Arquitectura Gótica*, redescobert per l'alemany Friedrich von Schlegel uns anys més tard, qui no va voler acceptar que l'origen de l'arquitectura gòtica del seu país provingués de la cistelleria o cosa similar i condemnà els descobriments de Hall per toscos i arbitraris.

Vista de l'església gòtica construïda per James Hall, 1792
Pintura de Alexander Carse

1 HALL, J. dins RIKWERT, J. : *La casa de Adan en el Paraiso,* G.G. Barcelona,1974. pàg.102.

La Catedral verda

BOEZEM Marius, ***The Green Cathedral,***1978-1987

De Groene Kathedraal, 1978-1987
178 àlbers, *Populus alba*.

La idea per a *De Groene Kathedraal* (La Catedral verda), va ser projectada per l'artista holandès Marinus Boezem l'any 1978. L'artista fascinat per l'arquitectura gòtica i les seves formes, segons ell no igualables, ideará la realització d'un espai de boscos amb la forma i les dimensions d'una catedral.

Boezem volia realitzar aquest projecte de Landart, com ell el descriu, en un paisatge artificial, on els canvis en

el temps i l'espai fossin clarament visibles. Un pòlder situat al sud d'Almere (Tureluurweg), als Països Baixos, va resultar un bon lloc. També es tractava d'un projecte d'enjardinament d'un espai artificial, amb finalitats recreatives i d'oci, un espai verd públic on la gent de la població propera pogués anar a passar el diumenge. Els interessos d'aquest artista, pioner de l'art conceptual holandès, s'amplien més enllà dels límits dels espais expositius dels museus, i serà la natura la que li ofereix aquest marc d'intervenció en els espais públics.

L'any 1987, gairebé deu anys després de la seva projecció, es van plantar 178 àlbers italians dibuixant el perfil de la Catedral de Reims. **Els arbres, amb la seva aparença gòtica són els "pilars" de la catedral, i al llarg dels anys les frondoses capçades dels arbres esdevindran la coberta vegetal de l'edifici.** Amb aquest fi, **es va escollir especialment una determinada espècie d'arbre, l'àlber** *Populus alba*, **que respon a la voluntat d'aproximació i similitud amb les columnes, tant per la dimensió que poden arribar a assolir - 20-30 metres d'alçada - com per la rectitud del creixement dels seus troncs**.
A l'estiu de 1996, De *Groene Kathedraal* es va completar amb la col·locació del paviment, seguint una pauta de senders de ciment que reflectien els arcs gòtics en forma de creu. Boezem escull el model de la catedral gòtica francesa perquè el veu com un punt àlgid en els intents dels humans per a estructurar l'espai.
De fet, el projecte final de *De Groene Kathedraal* consisteix en dues catedrals: una estructura "positiva" formada pels àlbers, i una estructura "negativa", que es desenvoluparà al llarg del temps com un espai buit al bosc, com una clariana del bosc basada en un patró a la manera de Versailles. En aquesta catedral els pilars es marquen amb blocs de basalt en el terra elevat. Després de diverses dècades, quan els àlbers es comencin a marcir i *De Groene Kathedraal* arribi a ser gradualment una ruïna, la catedral reviurà en la forma d'aquesta segona catedral en negatiu.

Boezem fa una proposta de replantacions doble: Arbres-Catedral i Bosc-Catedral, les versions de les quals, tant en positiu com en negatiu, es formalitzen a partir d'un patró geomètric i racional que clarament ens remet als Jardins de Le Notrê. Boezem aconsegueix mitjançant el seu projecte ampliar aquell espai delimitat de l'edifici, de l'arquitectura cap a una extensió del territori dins del paisatge, i en concret amb el bosc.

De Groene Kathedraal, 1978-1987

7

ARBRE –HÀBITAT

ARBRE-HÀBITAT.

La temàtica abordada en aquest capítol, l'arbre com a hàbitat, és tan àmplia, vasta i complexa, que per si mateixa comporta un únic tema d'investigació per un estudi. Per tant, en aquest capítol en faig un recull bàsic, ja que he considerat imprescindible incloure'l dins d'aquest estudi al voltant de l'ús artístics dels arbres.

Els arbres són per excel·lència aquell lloc aeri on els ocells nien, tanmateix **al llarg dels temps els arbres han esdevingut un lloc ideal per habitar-hi** i probablement els primers habitants dels arbres es remunten als nostres avantpassats. L'home primigeni, com els seus cosins simis, va construir cases als arbres cercant la seva pròpia seguretat. Aquesta pràctica continua avui en algunes societats - sobretot en parts d'Indonèsia – que estan exposades a nombrosos perills, com veïns bel·licosos, animals feroços, inundacions o d'altres perills naturals que els obliguen a cercar fórmules més segures que els convencionals habitatges terrestres. Els arbres de grans dimensions s'han utilitzat també per a construir plataformes elevades, de vegades utilitzades per caçadors o vigilants dels boscos, i que esdevenen amagatalls frondosos, des d'on es pot gaudir d'una visió preferent sense ser vist.

D'altra banda el tronc balmat d'un arbre ens remet inevitablement a aquella **idea d'arbre recipient, on l'arbre pot esdevenir contenidor per a diverses pràctiques**. D'aquí el costum que prescrivia l'enterrament en arbres buits, d'on procedeix l'expressió alemanya *Totenbaum*, arbre de la mort, per designar un taüt. També un arbre balmat, designa l'arbre generador, que es troba en els antics texts i il·lustracions d'alquímia, on simbolitza el forn en el qual els alquimistes, després de diverses operacions transmutaven qualsevol metall en or. L'arbre esdevé, també, contenidor-caixó dels records, possible amagatall dels tresors de la infància, com en el treball *Hmmm* de Fortuyn & O'Brien. Mentre que, també dels mateixos artistes, a *Birch-house* ens proposen un hàbitat per ocells reconstruït segons els cànons i models arquitectònics, però amb la matèria dels arbres.
Diferent és l'ús que l'artista Sigmar Polke fa de l'espai buit del tronc d'un salze , en què el propi cos de l'artista sembla que hi encaixi a mida, tot escenificant literalment aquesta idea de taüt. Aquest arbre que sembla que hagi crescut ja balmat, ens diu Polke, servirà al jove artista per la realització d'aquesta acció, on el seu cos, amb ulleres, està reclinat en repòs dins del tronc. Del seu enregistrament fotogràfic, en farà l'edició en offset amb el títol *"Höhere Wesen befehlen"* (Encomanar-se a un ésser superior), presentada l'any 1968 per René Block, a Berlín. En aquest cas, l'arbre contenidor és mediador cap a un altre nivell espiritual, però alhora es tracta d'una segona pell o abric; de fet, no es tracta d'un hàbitat, sinó d'un aixopluc. Per tant, més enllà d'aquest potencial com a contenidors, alguns espectaculars arbres de tronc balmat han servit d'autèntics habitatges, refugis, o fins i tot d'ermita, com és el cas del famós roure d' Allouville-Bellefosse, a Normandia, de més d'un miler

Sigmar Polke
Höhere Wesen befehlen, 1968
Salze, *Salix alba.*

Roure balmat, Garayoa
Om en un poble de Salamanca

David Nash, ***Habitat,*** 1999
Roure, Quercus, Alçada: 9m
Sunnyside Organic Farm, Virginia

Jill Barklem
Conte d'Hivern, Ed. Bruguera, 1980

d'anys, en concret tretze segles, que conté dues capelles en el seu interior i una escala de cargol que accedeix al campanar, dalt de les branques. Encara avui en dia es troben alguns exemplars com el del refugi dins d'un espectacular roure balmat de Garayoa, estança dins de l'ancestral om d'un poble de Salamanca.

Com veiem aquests peculiars hàbitats també han inspirat a escultors com en el cas d'*Hàbitat* de David Nash. L'artista ens proposa un gratacel arbori per a petits habitants del bosc, mitjançant la pràctica del foradat del tronc, que posa en connexió un espai interior envers la superfície externa. Apareix un espai per estar, i per tant veiem la possibilitat d'habitar el tronc. En alguns pobles els arbres centenaris amb una soca buida sovint eren ocupats pels habitants del poble. En aquest cas un arbre mort, però encara arrelat és buidat tot cremant el seu interior, Nash hi practica tot de obertures quadrades a la manera de finestres. En la part inferior del tronc hi domina una gran obertura que ens mostra la negra profunditat del seu interior. En l'alçada, les obertures es multipliquen i redueixen la mida; travessant el tronc, esdevenen punts transparents. Sí en la part inferior, la primera obertura ens convidava a endinsar-nos en els possibles misteris desconeguts de l'interior dels arbres i els boscos, - perquè en definitiva endinsar-se en un arbre és endinsar-se a la part oculta dels boscos, recordem la cavitat de l'arbre on cau Alícia, o la pel·lícula de Tim Burton... - que tot sovint ens condueixen a un laberint de sorpreses en les entranyes de la terra. D'una altra manera, les obertures superiors ens recorden que els arbres són uns miradors ideals que transformen el tronc en un hàbitat, a partir del plagi i semblança dels hàbits humans, com un gratacel. Certament, el treball de Nash és prou suggestiu per a fer-nos fantasiar sobre els possibles petits habitants del bosc, donat que tots tenim gravades a la memòria aquelles imatges d'habitatges arboris que tot sovint apareixen en les il·lustracions de contes infantils. Com ara els il·lustrats per Jill Barklem, on animals antropomorfitzats, una comunitats d'educats ratolins viuen dins d'un arbre balmat amb tots els conforts dels costums anglesos post-victorians. O en els encantadors contes de Jean de Brunhoff's, on l'amic de l'elefant Babar, el mico Zèfir torna per vacances al seu poblat, i quin millor hàbitat per un poblat de micos que estar penjat completament en els arbres. En aquest últim, però, s'hi troben tota mena de tipologies d'habitatges, restaurants i botigues, amb tots els conforts de la nostra civilització.
Probablement Brunhoff's coneixia el meravellós restaurant amb vistes dalt d'un grup d'arbres, en concret castanyers, que tan popular va esdevenir a principis del 1900. Situat al suburbi Le Plessis-Piquet de París, era conegut amb el nom del Parc Robinson o Le Plessis-Robinson, donat que el seu promotor, un home de negocis anomenat Gueusquin va quedar absolutament fascinat per la lectura de la novel·la de Defoe, sobre la vida i aventures de Robinson Crusoe. Unes escales en forma d' espiral al voltant del tronc conduïen a diverses terrasses amb brandes i sostres arboris, des de les quals eren servides algunes taules mitjançant uns cistells que ascendien i descendien amb un sistema de corrioles. Es diu que aquest succés va atraure els més extravagants i famosos personatges de l'època, i entre els seus hostes s'hi trobava Victor Hugo i la reina Isabel d'Espanya.

Aquesta moda ràpidament es va estendre i van aparèixer altres restaurants rivals, com ara el Gros Châtaignier, L'arbre de la Terrasse, L'Escargot Doré, i el Grand Saint-Eloi. De fet, aquesta tendència mostrava certes afinitats amb aquell estil de vida del bon salvatge rousseaunià. Mes enllà d'un espai d'oci, la capçada dels arbres també poden esdevenir el territori-hàbitat d'un gran pensador, com es el cas del *Baró Rampant* de la novel·la d'Italo Calvino.

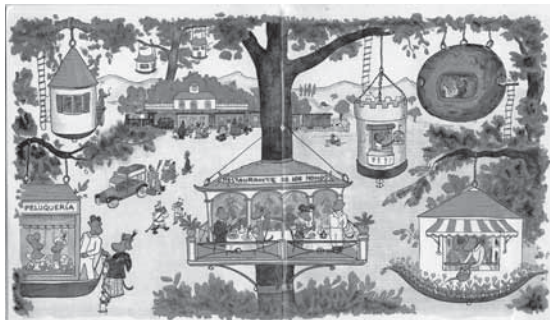
La majoria d'aquests exemples ens condueixen a la figura de la cabana, on alguns artistes contemporanis han retrobat un territori de treball i d'experimentació. Així, en aquest capítol la cabana a més a més d'una experiència en si mateixa, donada la seva exploració espaial i temporal, és reconsiderada i proposada com a objecte artístic.

Tanmateix, **la cabana és un arquetip arquitectural** que cristal·litza la idea d'infància de l'home i els orígens de la civilització, tal com diu Tiberghien a *Cabanes*[1]. La cabana ha estat objecte d'especulació i alhora és un lloc especulatiu ja que significa per si mateixa, com en el cas de la *"Hütte"* de Heidegger, a Forêt- Noire. Dins del S.XX trobem vàries personalitats que han conferit a la cabana un lloc d'importància, com el filòsof arquitecte Wittgenstein amb la seva cabana a Noruega o l'arquitecte Le Corbusier, que al final de la seva vida va passar els seus dies a la cabana de Roquebrune-Cap-Martin, a la Riviera francesa, amb la qual l'arquitecte demostra el valor pel que fa a la simplicitat i economicitat d'aquesta tipologia d'hàbitats, i la seva importància en l'estreta relació entre l'home i el seu entorn natural.

La cabana, per tant, és un punt de trobada privilegiat entre l'art i la natura, alhora que ens remet als orígens de la civilització i evoca el desenvolupament de l'espècie humana. Etimològicament *cabana* vol dir petita casa. Com un laboratori d'experiències teòriques i pràctiques el filòsof dels boscos Henry David Thoreau (1817-1862), alimentarà les seves especulacions teòriques construint-se una cabana a la riba del llac Walden a Concord Massachussets. Habitar sota un sostre construït per altres, era segons ell, estar desposseït de si mateix i erigir un mateix la seva pròpia casa era com construir el seu propi pensament. Aïllat en el bosc escriurà el gran llibre del trascendentalisme americà, *Walden*[2], que un segle més tard recuperarà la generació Beat i els Hippies dels anys 60 de la Costa Oest. De fet, habitar als boscos i construir-se el propi refugi amb matèries vegetals està molt lligat a aquesta visió idealista de la Natura com a entitat moral i mirall de l'esperit.

Tot i que s'hi oposa, alhora es complementa amb una relectura de l'idealisme alemany, la imatge de *Wilderness*, és a dir, l' estat salvatge tan característic de l'Oest Amèrica on Thoreau diu que es troba la *reserva del món*.

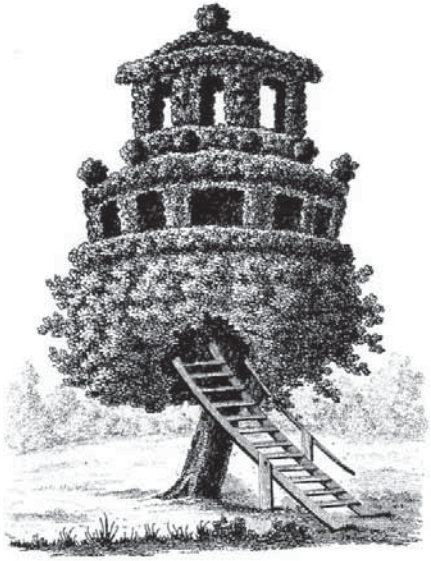
L'experiència de la cabana és, doncs, una experiència de la Natura. La cabana en realitat no proporciona un efecte de tancament ni de protecció a aquell que l'habita, al contrari, l'exposa amb la seva situació a la natura



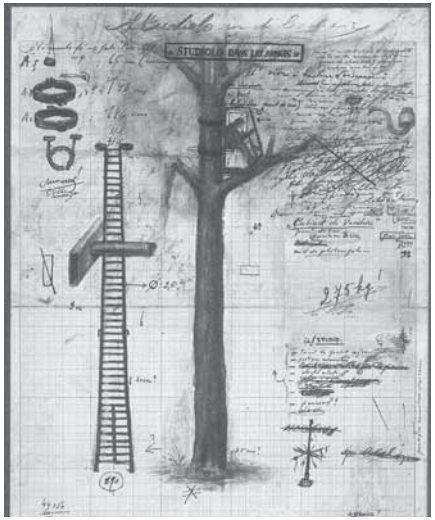
Jean de Brunhoff's
Les vacances de Zèfir, Ed.Hachette, 1939.

Le Gros Châtaignier, Paris, 1880.

1 TIBERGHIEN, G A.: *Nature, Art, Paysage.* Actes Sud, Centre du Paysage, Arles, 2001.
2 THOREAU, H.D.: *Walden, La desobediencia civil,* Ed. del Cotal, Barcelona, 1976.



Frondosa i divertida *Treehouse,* documentada dins del *Tractat d'ornaments de Jardí* de L. Audot, 1819.



Thierry de Cordier, Projecte per un estudi dalt dels arbres.

concebuda com a exterioritat. Aquest contrasentit que retorna la filosofia i l'arquitectura a allò que no són en si, configura el tema de la cabana com a objecte de pensament. La cabana com a model no és tant per reflexionar sobre l'arquitectura com sobre l'escultura. La categoria mateixa de l'escultura i la seva definició tradicionalment no ha tingut necessitat de rendir comptes de certes pràctiques, pensem en un cert nombre d'objectes combinats on l'arquitectura , el lloc i el paisatge es tenen en compte en diversos graus.
La cabana condensa així els valors que ella mateixa transforma, com a protecció i alhora espai obert. La cabana implica immobilitat, assentament en un lloc, però alhora la seva natura ens remet al viatge, a l'aventura, a endinsar-nos en un espai salvatge. Sense ser una metàfora del inconscient, és allò que Freud anomena en l'interior dels somnis un lloc psíquic. Presenta propietats que estan en l'origen del mecanisme del somni: la condensació i desplaçament, però també suspensió de la temporalitat. Per tant, si parlem de suspensió de la temporalitat, les cabanes són més gràfiques o fotogràfiques que no pas reals, donat el seu contingut efímer i perquè són essencialment representacions en tots els sentits del terme. Els artistes trobaran en la cabana una reinterpretació de l'arquitectura amb un sentit innocent i fins i tot amb un rebuig a allò que l'ha originat : l'arquitectura.

Hi ha nombrosos relats sobre l'origen , com *Casa della memoria* , que remeten a la qüestió de l'hàbitat i als tractats d'arquitectura. Vitruvi, per primera vegada a la història, s'interessa per les formes de vida dels primers homes lligades als inicis de la civilització i de l'hàbitat. Vitruvi ens diu que aquests faran les cabanes amb fulles imitant les construccions de les orenetes, agafant branques i barrejant-les amb fang. Veiem que **l'arquitectura primitiva és imaginada i agafa models de les formacions naturals, les construccions d'entramats de branques són comparables als nius** de les orenetes o d'altres ocells, els forats dins de les muntanyes rocoses són semblants als d'un cau, les estructures modulars estan basades en els ruscos d'abelles, etc. Exposicions com *Els altres arquitectes* [3], celebrada al Museu de Zoologia de Barcelona, l'any 2003, ens demostren que els humans compartim amb la resta dels animals molt més del que ens pensem, i que gràcies a la nostra capacitat d'observació i aprenentatge hem estat capaços d'innovar més enllà de les construccions purament funcionals.
Si la cabana és un motiu recurrent en la creació contemporània, al mateix temps ha estat rarament considerada com a tema en si mateixa, diu Tiberghien. La cabana més que un objecte ens designa un espai més imaginari que real. Els trets que la caracteritzen es troben disseminats, la cabana és una mena d'ideal pràctic que ens remet a certs mites dels orígens i reactiva antigues qüestions ancestrals de la humanitat, però no es tracta de models.
La cabana manté una relació estreta amb el cos en la seva dimensió íntima, és a dir amb el cos propi i no pas amb el cos objectiu. La performance *Tree Dance* de Gordon Matta-Clark neix o és clara conseqüència d'aquesta estreta interacció entre l'home i l'arbre. El lloc de l'arbre, que en principi es transformava en esce-

3 AAVV: *Els altres arquitectes,The others architects.* Ed.G.Gili., Barcelona, 2003.

nari d'una acció de dansa, alhora també era proposat com un model alternatiu d'habitatge urbà, tal com el seu subtítol indicava, *Tree House*. És per aquesta raó, que *Tree Dance* ens introdueix en l'ampli ventall recollit sota el títol *Treehouses*, que engloba des d'aquells habitatges arboris construïts com a conseqüència de la necessitat d'un activisme militant per preservar els boscos, fins a les més sofisticades propostes de construccions d'alta tecnologia, algunes construïdes a altures impensables mitjançant corrioles d'energia hidràulica, d'altres de dimensions molt grans i d'altres construïdes amb els últims materials. Lluny de la restricció d'allò que és necessari, artistes, dissenyadors, arquitectes i d'altres creadors actuals s'atreveixen a crear espais a dalt dels arbres que no solament són bells i emocionants, sinó també imaginatius i que, de vegades, van al capdavant de l'experiment arquitectònic.

Treehouse Hotel, Suècia.

En efecte, la cabana evoca el primer hàbitat sedentari d'un poble que practicarà l'agricultura i s'instal·larà establint un lligam amb la terra. **Teixir i trenar han estat, durant temps, objecte dels conceptes de les teories de l'arquitectura**. Si considerem el teixit, el tissatge i la trama com l'origen de tota arquitectura, comencem a construir en el moment que neixen aquestes activitats la pantalla o barrera composta de troncs i branques entrellaçades. La primera paret o envà constitueix sens dubte la divisió inicial de l'espai. La transició entre el teixit de branques al de cànem amb fites domèstiques és simple i natural, segons Tiberghien.

Algunes de **les propostes artístiques d'aquest capítol es construiran amb teixits arboris i sota les premisses conceptuals de cabana o niu.**

Nils Udo ha estat un dels artistes que més ha explorat aquesta figura del niu, el seu *Niu de Lavanda*, 1988 de 12 metres de diàmetres conté una estora-coixí interior composta de 450 lavandes que varen ser plantades amb aquest fi. *Habitat* és un altre dels nius de Nils Udo, entortolligat a la branca abatuda d'un arbre, el niu situat sobre un petit monticle de gespa va presidir una zona dels Jardins dels Champs Elysèes, l'estiu de l'any 2000. El niu és probablement la figura més emblemàtica, ja que representa alhora una forma de protecció i una idea d'origen. Per tant, els nius d'aquest artiste són dispositius adreçats a una experiència diferent de la natura.

Nils Udo
Habitat, 2000
Jardins des Champs Elysées, Paris.

Si els nius de Udo, són una forma primitiva d'habitat basat en un comportament instintiu, en contrast els iglús de Mario Merz representen la forma cultural de les cabanes arcaiques, de l'habitat original. Merz ens proposa una existència nòmada agermanada amb els progressos de la tècnica. Els seus iglús és formalitzen com a resultat d'aquesta barreja o fusió entre materials de la natura i de la indústria, acompanyats de les seves sèries de Fibonacci. De fet, els seus treballs ens parlen explícitament del creixement i ho fan en termes optimismes, allà on convergeix la natura i la civilització.

Tant en el cas de l'estança vegetal de Richard Harris, com en les gestes arbòries de Patrick Dougherty, aquestes darreres realitzades amb teixits arboris, ens proposen construccions d'espais per tal d'endinsar-nos dins dels arbres, tant metafòricament parlant com des de l'experiència física i perceptiva real de la natura. Aquests

artistes exploren tècniques de construcció primitives, trenar i teixir sense eines, només amb l'habilitat manual. Aquests teixits arboris també ofereixen un espai experimentable, un lloc de refugi i de joc recreant aquella sensació experimentada en la infància. Els dos artistes també comparteixen un habitar la natura i aquest estar als boscos, als arbres, els du inevitablement a la figura de la cabana. Tal com ens diu Dougherty el tipus de persona que es construeix una cabana als arbres, també és algú que s'estima la natura. Això té una certa reminiscència de la vida salvatge o un submergir-se en allò bucòlic.

Diferent és l'entramat de branques que l'artista Liz Bachhuber ha estat teixint per conformar nius urbans a escala humana. *Nesting Places* es disgrega per diversos llocs dins de la ciutat, i la construcció dels seus nius amb elements naturals i objectes prefabricats s'articula, no solament com a forma arquitectònica, sinó també com a símbol d'establiment, d'arrelament en llocs absolutament aliens. Aquí m'agradaria recollir una anècdota escoltada a la ràdio i que manté una estreta relació amb l'experiència física i emotiva dels infants i els nius, així com amb els nius de Bachhuber. Una dona relatava les seves vivències i explicava quan acompanyava la seva família, de professió *Feixinaires*, professió actualment desapareguda a Catalunya. Els feixinaires es dedicaven a esporgar els arbres i fer feixines - feix de branques de llenya petita -, que a diferència dels feixos dels llenyataires, en ser llenya petita, era destinada tan sols per a l'ús en forns i fleques. Els feixinaires omplien tot el carro de feixines apilonades i la canalla es posava a sobre, i dins d'aquest niu de feixos s'ho passaven d'allò més bé. Molt propera a aquesta anècdota es troba la carreta de Thierry de Cordier, que alhora ens recorda una altra pràctica actualment desapareguda, però que segurament encara recordarà la gent de la meva generació o més grans, el carro arrossegat pel matalasser del barri. En el cas del carro de matalassos de de Cordier, es veu coronat per un niu de branques, que alhora té aquest caràcter espontani dels hàbitats nòmades. En l'obra de de Cordier, es troba de manera recurrent representada l'idea de casa, de cabana, de refugi. La seva *Jardinière* és un espai de treball, un espai del pensament, i alhora un habitat de reclusió per persones introvertides. Tanmateix, l'artista Helio Oiticika parla en les seves obres del caràcter que tenen un tipus de construccions o arquitectures espontànies com les barraques (favela) que posseeixen una estructura orgànica a partir dels elements que la constitueixen. De fet, els nius urbans de Bachhuber són llocs d'assentament nòmada, diversificats, canviants i fluctuants, l'artista cerca emplaçaments dins la ciutat turística de Weimar que ens permeten familiaritzar-nos-hi mitjançant una mirada arqueològica. Els nius construïts mitjançant una tipologia de cadires fan referència no tan sols a un grup social, sinó també a les formes de comunicació d'aquest.

Així doncs, habitar als arbres, niar o d'altres fórmules seran algunes de les estratègies de les quals els artistes faran ús en aquesta experiència d'aproximació a la natura.

Thierry de Cordier, ***Niu nòmada.***

Arbre recipient
FORTUYN & O'BRIEN, ***Hmmm,*** 1997.

Hmmm consisteix en sis troncs tallats disposats de manera lineal al terra de la galeria, que atrauen immediatament la curiositat del visitant perquè se'ls ha practicat un forat regular on trobem resguardats uns ninos, que han estat realitzats amb la fusta extreta en fer el forat als troncs. Posteriorment, aquestes figures han estat retornades a l'interior del tronc, al seu lloc de procedència. La construcció dels ninos, tant pel que fa al modelatge del cos, com al seu *atrezzo*, és de gran minuciositat i detallisme. Les posicions relaxades que adopten, de recolliment, de descans dins del tronc contrasta amb el tractament inert, fred de la seva carafisonomia. Fins i tot, hi ha una clara voluntat d'emfatitzar allò inexpressiu d'aquestes figures, mitjançant l'anul·lació dels ulls.

El títol de la peça juga amb codis ambigus i suggeridors alhora. *Hmmm,* tal i com descriuen els seus autors, és aquell soroll que es produeix abans que les coses es posin en les paraules, la confrontació o la trobada amb un objecte. Aquell moment abans que la primera paraula agafi forma, potser d'alguna cosa, d'algun objecte. Per l'espectador és una referència sonora fruit d'una sensació. Aquesta sensació, diversa en cada lector de l'obra, té una clara relació amb els ninos i la seva posició.

Hmmm, 1997
6 troncs tallats foradats,
diverses mides,màx.50cm d' ample i alt.
6 ninos de fusta, robes, botons, diversos arbres
Galeria du Dourven, Trédrez-Loquémeau, França.

Galeria du Dourven, Trédrez-Loquémeau, França.

Hmmm, 1997, detalls

La presència dels troncs dins l'espai expositiu ens retorna a l'espai natural, peró, a més, ens retorna a un lloc en la memòria, on l'amagatall dels tresors de la infància no té límits.

El tronc en aquest cas pren una clara presència de recipient, un caixó on dipositar, cadascú, els seus records, les seves vivències d'infant. *Són objectes esculturals i també són allò que el espectador desitja que siguin*, ens diuen els seus autors. Accedir per una cavitat al misteriós interior del tronc d'un arbre, essent aquest un lloc que resguarda secrets. En revisar la nostra tradició oral, contes o d'altres narracions, segurament trobarem més d'una obra que fa referència a aquests amagatalls. Tanmateix, en aquest cas, m'agradaria citar la novel·la de Harper Lee, *Matar a un ruiseñol,* que adquirí notorietat en ser portada al cinema pel director Robert Mulligan i protagonitzada per Gregory Peck. Dos infants en són els protagonistes i narren el fet més poètic de la novel·la: el descobriment d'una cavitat nodular molt especial d'una alzina. El forat del arbre serveix d'amagatall i, poc a poc, aniran apareixen màgicament objectes dins d'aquest, objectes que tenen sense cap mena de dubte un valor personal, fàcilment compartible amb els infants: xiclets, dues monedes antigues, una medalla rovellada, un cabdell de cordill, un rellotge de cadena espatllat, un ganivet, etc. Però el més especial serà l'aparició de dues figures d'un nen i una nena esculpides amb sabó, i encara més gran serà la seva sorpresa en descobrir que es tracta d'una representació d'ells mateixos. Per tant, el misteriós personatge que manté l'anonimat al llarg de la història, estableix una especial comunicació amb els nens, mitjançant l'arbre i els objectes que hi són dipositats. Quan els infants decideixen comunicar el seu agraïment dipositant una carta dins del tronc, es trencarà l'encís al voltant de l'arbre en trobar-se la cavitat tapiada amb ciment.

En el treball de F/O'B, tal com ells comenten, **la utilització de les figures respon a la idea de l'home que crea la seva pròpia imatge per tal de proclamar la seva superioritat vers la natura, però alhora, des de la seva inferioritat i vulnerabilitat, ja que es tracta de ninos.**

La matèria del tronc serveix per formalitzar una representació de la figura, però aquesta n'és completament autònoma, encara que la matèria prima dels ninos procedeixi del tronc no hi mantenen cap vincle formal. **La relació nino-tronc es fa mitjançant la utilització objectual: recipient- receptor, continent - contingut. L'home modela la matèria de la natura segons la seva imatge com a acte de supremacia, per finalment retornar a les seves entranyes.**

Aquestes peces en la seva autonomia, alhora estan fent declaració sobre la posició de l'art respecte a l'exhibició d' objectes.

Arbre, habitat per ocells.
FORTUYN & O'BRIEN, ***Birch-house,*** 1996.

Birch-house for Van Loon, 1996.
Fusta, troncs i escorça d'arbre. Pollancre.
Populus Nigra
Museu Van Loon, Amsterdam.

El Museu Van Loon és una mansió patrícia del segle XVIII, situada en un canal d'Amsterdam. La seva decoració interior és un exemple històric que ens mostra la privilegiada vida d'una família noble, i com l'art formava part d'aquesta manera de viure.

En el jardí posterior del Museu, s'hi ha situat una rèplica de la mansió realitzada a petita escala, i en forma d'hàbitat per ocells. Aquest habitacle manté l'estructura de la façana i de l'interior de l'edifici real, i el seu interior ha estat decorat fidelment segons el referent real, amb les mateixes llars de foc, envans i papers de les parets. En el balcons, s'hi han dipositat llavors per aquells visitants que aterren i tornen a reprendre el vol. La caseta es manté en peu per l'ajuda d'un tronc d'arbre, el mateix del qual s'ha extret l'escorça per a l'acabat exterior de les parets. Una mansió a vista d'ocell.

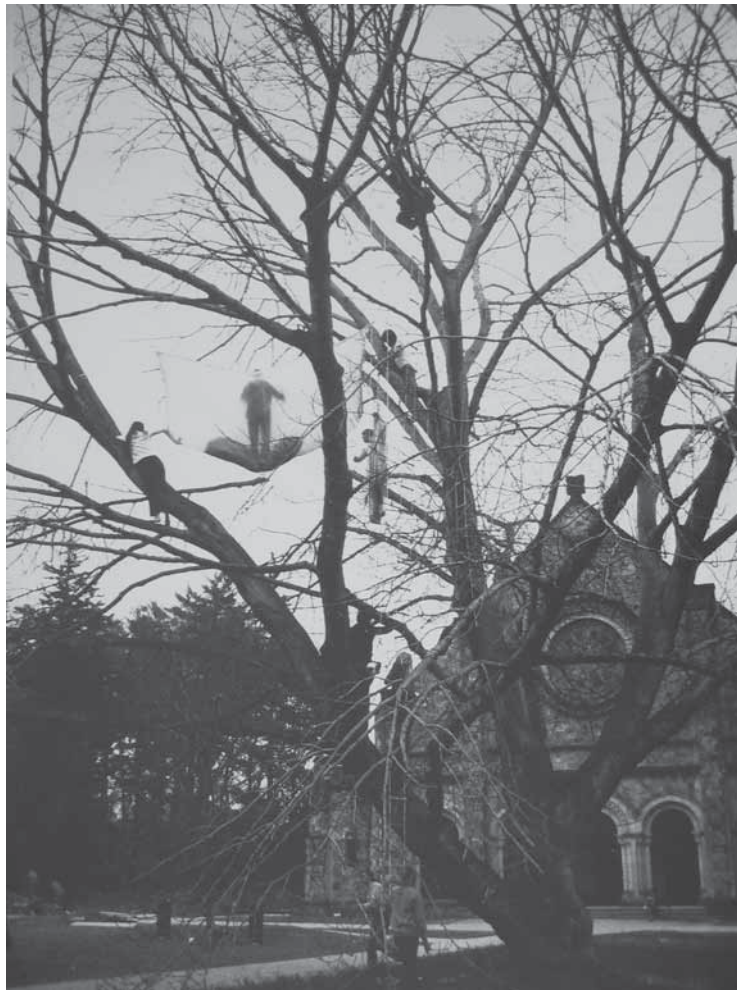
Híbrid entre tronc i arquitectura, en què s'hi proposa un hàbitat per ocells segons els cànons i models humans. Aquest recurs d'humanitzar els hàbitats d'altres espècies està molt estès i utilitzat en les narracions de contes, i no és altra cosa que una estratègia impositora per apropar el món animal al nostre.

Hi ha un moment en la trajectòria artística d'aquests artistes, on el món exterior esdevindrà centre d'atenció i passarà a formar part de les seves creacions, a través d'una sèrie de projectes que es desenvolupen en l'espai públic. Malgrat aquest aspecte, els seus projectes continuen girant al voltant de la temàtica de la casa –com a símbol del residir en la pròpia consciència –i de la intimitat.

Birch-house for Van Loon, detall.

Dansa de l'arbre

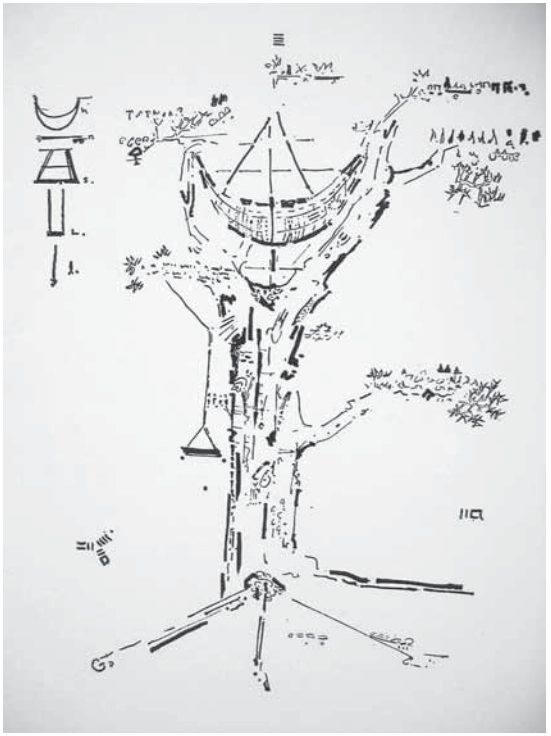
MATTA-CLARK Gordon,
Tree Dance, 1971



TREE DANCE *(Dansa de l'arbre),* 1971
Performance –Acció (actors, arbre)
Pel·lícula realitzada per G.M-C. Súper 8. Color. Muda. Duració: 9 min. 36 seg.
Amb motiu de l'exposició Twenty Six by Twenty Six, celebrada en el Vassar
College of Art Gallery a Poughkeepsie (Nova York).

La performance *Tree-dance* es va dur a terme sobre una estructura construïda amb un entramat de cordes i tela de paracaigudes, disposada dalt de la capçada d'un arbre nu de grans dimensions. Aquesta estructura estava conformada en escales i xarxes que permetien als actors situar-se i moure's mentre ballaven.
D'aquesta manera, l'entramat de cordes esdevenia un espai dalt de l'arbre que permetia als actors escalar i realitzar els seus moviments, de branca en branca, en una dansa segurament marcada o condicionada per una coreografia inspirada en el creixement de l'arbre. Gordon Matta-Clark va realitzar aquesta performance inspirada en els rituals de fertilitat de la primavera.

"El factor determinante es el grado hasta el cual mi intervención puede transformar la estructura en un acto de comunicación." G.M-C.



Tree Dance, Dibuix, 1971

Tree Dance és la primera experiència artística de Matta-Clark directament sobre la natura, i concretament sobre la copa d'un arbre, on es produeix una interacció entre home i arbre. El projecte es va fer amb motiu d'una acció determinada, amb una durada concreta i per a ser enregistrat en format de pel·lícula, ja que va ser documentat pel propi artista amb una pel·lícula de Super- 8, i és justament aquest enregistrament l'única documentació que n'existeix.

Gordon transforma el lloc de l'arbre per a altres usos: per a trepar, gronxar-se, penjar-se... en definitiva, dansar; és a dir, hi fa un tractament tot transformant-lo en escenari, on tindran lloc els rituals relacionats amb la fertilitat de la primavera. En actuar sobre i amb la copa de l'arbre, la condiciona i la fa esdevenir un lloc per estar, un lloc de repòs, una casa-niu dalt dels arbres. Des de les copes dels arbres el cel sembla que estigui un bon tros més a prop, aquesta ha estat una de les raons per la qual existeix una gran fascinació i atracció per a aquests espais dalt dels arbres. *Al decidir trabajar con el espacio intermedio, con los intersticios, los huecos y vacíos, tanto en el aire como en el suelo, Matta-Clark imaginaba la ciudad no como una serie de acantilados y desfiladeros, sino como un bosque lleno de árboles. No simplemente árboles reales, con hojas y raíces, aunque cambien los deseaba, sino árboles construidos. En este sentido, muchos de los dibujos iniciales de Matta-Clark eran bocetos fantásticos, bocetos de líneas de energía, extensiones radiantes y entrelazamientos, de árboles. ...Gordón buscaba otra manera de ocupación del terreno: con troncos de árboles esparcidos, que se alzaban a varios pisos de altura y luego se rafimicaban para formar una frondosa pérgola, una complicada malla de cables y vigas entrelazadas, en un metanivel, un nivel elevado, sobre un terreno relativamente desocupado.*[1]

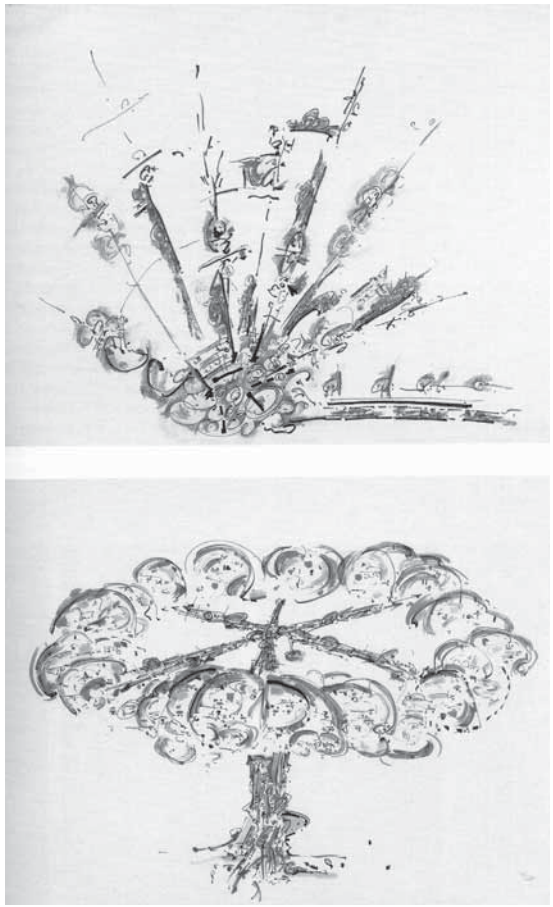
De fet, el subtítol de l'acció és *Tree House* i, per tant, ja representa aquesta descripció per part de l'artista fent referència a un lloc i a un ús arquitectònic. Una arquitectura que apareix com a visió global dels comportaments socials, que s'adapta a l'entorn preexistent i que és efímera. Ja, a *Rope Bridge* formulava una arquitectura que s'adaptava a las lleis estàtiques de les plantes. ***Tree Dance*** o ***Tree House,*** **representa també l'esbós per primera vegada d'un model alternatiu d'habitatge privat:** *Pero el sueño de Gordon y de su compañero de clase Alan Saret era en cierto modo fundirse con los elementos, hallar una protección no en paredes duras y rígidas sino en membranas flexibles, elásticas, incluso en una diáfana malla de fibras que constituyeran una especie de capullo o nido semipermeable. A la vez, como muestran los dibujos de árboles urbanos de Gordon, existía la esperanza de que las personas pudieran vivir entre las ramas y las hojas de árboles vivos o ramificaciones urbanas muy separadas del suelo, como prolongaciones de los árboles. Y existía la esperanza de que*

1 CORBEIRA, Dario: *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark.* Ed. Universidad Salamanca, 2000. Pàg. 189.

esta forma de vida pudiera ser razonablemente segura, tanto respecto de los elementos como de los intrusos, por efecto de una acumulación o envoltura de hojas, velas, de mallas fibrosas, todo tipo de materiales enmarañados, ninguno duro ni rígido. ¿Dónde podría construirse un lugar semejante: ¿Dónde podría encontrarse? El principal obstáculo para el éxito en esta tarea, al igual que en general para la construcción en esos huecos existentes entre las estructuras definidas por la propiedad, en los intersticios de la ciudad, es: el Otro. El Otro -o, los demás- intentará entrar inevitablemente, robar, apropiarse, saquear. Una ciudad de membranas ligeras instalada en un bosque de ramas y hojas, sostenida sobre troncos que permiten un tráfico generalizado muy por encima del suelo, puede ser algo razonable, incluso posible en cualquier clima no excesivamente severo[2]*...*
Per tant, el projecte **ens remet a un model d'habitatge alternatiu**, molt amb sintonia amb les filosofies *hippie* i comunitàries de l'època, i també amb **aquella idea de l'arquitectura de reciclatge** que va tenir nombrosos adeptes durant els anys setanta, especialment a Califòrnia.

Reprenem ara l'anàlisi dels aspectes arboris de *Tree Dance*, i observem que se situa en el punt d'encontre entre **la simbologia arcaica de l'arbre i la seva energia**. Aquesta força sentida i emesa per la corona de l'arbre - que Gordon representa en termes d'energia, tant en els esbossos per *Tree Dance* , com també en l'interessant sèrie de dibuixos, *Sense títol (Tree Energy),* realitzats posteriorment entre l'any 1972-73- és traduïda en moviment. En aquests dibuixos l'arbre aparentment estàtic, sobre el qual l'únic rastre de dinamisme esdevé la reacció amb el vent, es converteix en una mena de signes en propulsió, a la manera d'un ventall o d'una baldufa giratòria prenent el gest d'un remolí. Quan parlem d'aquesta energia, copsada en la contemplació dilatada de l'arbre, es tracta d'un signe visible d'aquest procés infinit de creixement de l'arbre, traduït en moviment a través de la dansa. Per tant, **la dansa en l'arbre apareix condicionada pel creixement d'aquest i, per tant, transcorria amb moviments lents. Aquesta transformació d'energia a moviment apareix com a producte d'aquest contacte corporal entre l'home i l'arbre.**
En referència als seus dibuixos, Mery Heilman recorda: *fins i tot quan dibuixava treballava amb un estat de frenesí, el seu rostre mostrava determinació (...) i efectuava una petita dansa diabòlica. Agafava els llapis de colors, els enfonsava, els premia fortament i ràpida i gargotejava (...) realitzava aquesta escriptura automàtica misteriosament.*

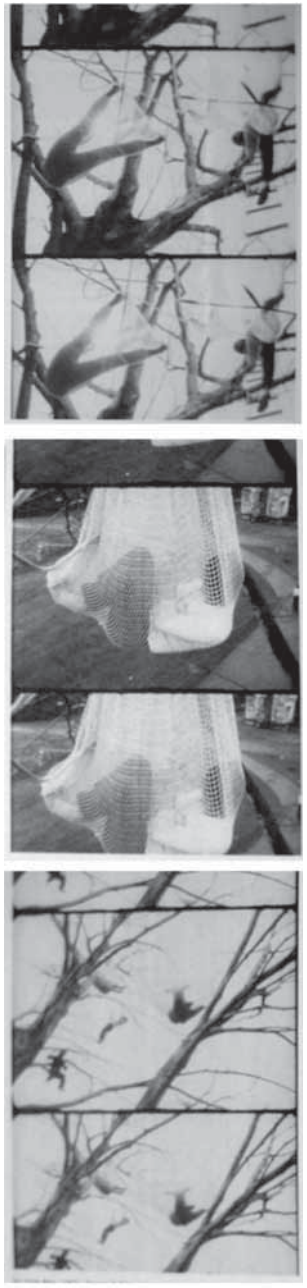
Es tracta d'una valuosa sèrie de dibuixos que ens mostra aquesta transformació d'energia a moviment, pictogrames arboris formulats com estructures abstractes, que ens recorden situacions i moviments urbans, consistents en representacions de signes i vectors. Cal·ligrafies basades en el mètode del dibuix de l'escriptura auto-



Sense títol*, *(Tree Energy), 1972-73. Dibuixos

"Me ha gustado un término utilizado para hacer referencia a Walter Benjamín, 'hermenéutica marxista'. Esta expresión me ayuda a pensar acerca de mis actividades que combinan la esfera interiorizada de la hermética y la interpretación con la dialéctica material de un entorno real. La actividad adopta la forma de un gesto teatral que hiende el espacio estructural." G.M-C

2 CORBEIRA, Dario: *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark.* Ed. Universidad Salamanca, 2000. Pàg. 189.



Tree Dance, 1971
Fotogrames de la pel·lícula Súper-8.

màtica, que creixen sobre el paper i es desenvolupen com a formes i formacions molt afins a les coreografies de la dansa. És per això que Gordon Matta-Clark ha estat descrit pels seus contemporanis com una persona molt física, que no parava mai quiet, i que havia treballat en algun muntatge escènic, com a *The Life and Times of Sigmund Freud* de Robert Wilson, i era descrit pels seus amics com un excel·lent ballarí.

Aquest contacte amb la dansa també naixia de la necessitat que tenen els artistes contemporanis de Matta-Clark, de cercar nous vehicles d'expressió, noves tecnologies mixtes i formes alternatives com ara la dansa: *Las primeras películas y videos de Matta-clark nos muestran el papel que la danza ha tenido en su obra. El artista estava muy próximo a coreógrafos y directores de escena estadounidense com Trisha Brown y Bob Wilson, con quienes colaboró. Para la exposición Twenty Six by Twenty Six (26 x26) en la galería del Vassar College en 1971, Matta-Clark produjo una performance que filmó Tree Dance (La danza del árbol), donde aparecían «actores» atrapados en una estructura de tela suspendida de lo alto de un gran árbol y unida mediante cuerdas y escaleras, esta película recuerda la obra Rope Bridge (Puente de cuerda) que Matta-Clark produjo en 1968, cuando estudiaba arquitectura en la Cornell University, y anuncia su realización para la Documenta-6 de 1977, (Jacobs Ladder) (La escalera de Jacob). "La unidad de la naturaleza es un puente extremadamente artificial y frágil, una red ajardinada" cita T.E. Hulme en los escritos de Smithson.*[3]

Aquesta relació amb la disciplina de la dansa generarà, necessàriament, unes conseqüències en termes escènics: *La actividad artística de Matta-Clark estaba «íntimamente ligada al proceso como forma de teatro en la cual la actuación reside tanto en la actividad de trabajo como en los cambios estructurales en y dentro del edificio. También incluyo una libre interpretación del movimiento como gesto, tanto metafórico como escultural y social, en mi sentido del teatro, únicamente con el público más incidental un acto en desarrollo para el transeúnte, de igual modo que la obra de construcción proporciona un escenario para peatones activos en tránsito». La obra es nuevamente puesta en tela de juicio en sus fundamentos tradicionales, como objeto único, acabado, autónomo. Se desarrollan entonces otras modalidades de creación que en cierto modo llevan a cabo determinados proyectos esenciales del teatro experimental de esta época, como la exploración de nuevas relaciones con el espectador. No se trata de consumir un producto acabado, sino de estar al nivel del acto, de la teatralización del acto, para de este modo hacer visible el tiempo efímero. (.....) Es por el hecho de afectar a estructuras sólidas, a instituciones «materiales» y no solamente a discursos o a representaciones significantes, por lo que la deconstrucción se distingue siempre de un análisis o de una crítica. Es este cuerpo a cuerpo y esta reconstrucción lo que la cámara del artista ha grabado.*[4]

3 DISERENS Corinne: Gordon Matta-Clark: the Reel World . En CORBEIRA, Dario: *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark.* Ed. Universidad Salamanca, 2000.

4 *Op. cit.*

La interacció entre el cos humà dins i amb la natura, que serà substituïda, posteriorment, pel context arquitectònic, és un punt de referència que es troba en els seus coneguts treballs de talls d'edificis, realitzats entre els anys 1972-78 fins a la seva prematura mort.

Així doncs, la natura salvatge del creixement arbori és substituïda per la força de les formes que l'artista representa, hi ha direccionalitats i agrupacions, com si fossin escultures-arbres, que ens recorden aquelles fantasies dels dissenys de jardins barrocs, o fins i tot arquitectures.
Sovint, dins les ciutats, principalment nòrdiques, trobem de vegades reductes, com els anomenats parcs infantils tractats des de visions paisatgístiques més contemporànies, i que podríem dir que es conformen com a petites jungles, on els infants poden fer un ús similar al que Gordon Matta-Clark ens proposa a *Treedance.* Un exemple és la zona infantil de la Plaça de Georg-Freundorfer, en un barri cèntric de München, ciutat alemanya, on els paisatgistes Levin Monsigny varen projectar un paisatge amb troncs secs i pelats dels quals s'entortolliguen diverses estructures de xarxes i escales per on els infants poden transitar, trepar... que estableixen una complexa trama, que s'estén en una àrea força àmplia, i permet als infants desenvolupar el somni d'habitar en els arbres, com en la narració d'Italo Calvino, *el Baró Rampant*. *Un bon dia, el baró Cosimo di Rondó, tot rebel·lant-se contra un món familiar que no el comprenia, sortí al jardí i grimpà a un arbre. No en va baixar mai més. Allà dalt va viure la resta de la seva vida. En un primer moment, això havien estat ganes de no tocar de peus a terra, en el bon sentit de l'expressió. Però de dalt estant, veient el món des de sobre, el comprengué millor. Lliurat de ple a la lectura, a la investigació de la natura, a la confraternització amb la gent i fins i tot a l'amor —també entre les branques—, esdevingué un gran pensador. Es cartejava amb els filòsofs Voltaire i Rousseau. Les seves idees avançades el convertiren gairebé en un líder polític del seu país. Evidentment, gaudia d'una posició molt favorable per a influir sobre la història del seu temps.*[5]

Els arbres són quelcom extraordinari, la seva individualitat sempre es reflecteix en el seu creixement i la seva formació en el col·lectiu dels boscos, per això han estat comparats amb els homes i els déus. La plantació d'arbres en néixer un nadó, com a símbol de vida i per aportar-li un bon auguri, ha estat una pràctica utilitzada en diverses cultures. Les seves arrels plantades en la fondària de la terra i la seva copa dirigida cap al cel, connecta aquests dos nivells terrenal-celestial entre ells, i emmarca de manera nítida el territori dels morts i l'eternitat del cel. Tal com va fer constar Federmann, la pròpia feina de l'alquimista pot representar-se com un arbre.
Així, doncs, l'artista treballarà d'una manera gairebé obsessiva amb els arbres i la seva energia, en un moment en què rebia l'influx i el contacte amb components del moviment del Land art, **un treball, que, alhora, deixava entreveure les evidents preocupacions ecologistes de l'artista,** una fase que està estretament relacionada amb alguns dels treballs també analitzats en aquests estudi i que pertanyen a la primera època de l'artista a Nova York, treballs plantejats com a projectes alquímics basats en les transformacions de materials orgànics i d'arbres: *Christma's Piece, Cherry Tree.*

5 CALVINO, Italo: *El Baró rampant*, Ed. 62, Barcelona,1984.

Habitar als arbres
Treehouses

Aquesta idea de construir petits refugis dalt dels arbres ha estat una pràctica desenvolupada per l'home gairebé des dels seus orígens. Les cases als arbres servien antigament com habitatges per sobreviure, tanmateix, almenys des de l'època dels romans, han tingut un altre paper bastant diferent, ja que s'han convertit en llocs destinats al plaer i el gaudi. L'edificació de cases als arbres en jardins i parcs privats ha generat fama, frivolitat i diversió a una forma arquitectònica que prèviament era estrictament pràctica. Però en els últims anys hi ha hagut de nou un ressorgiment d'aquest tipus d'edificacions - algunes amb accés a altures impensables mitjançant corrioles d'energia hidràulica, d'altres de dimensions molt grans i d'altres construïdes amb els últims materials d'alta tecnologia. Lluny del que és tan sols necessari, arquitectes joves actuals s'atreveixen a crear espais a dalt dels arbres que no solament són bells i emocionants, sinó també imaginatius i que de vegades van al capdavant de l'experiment arquitectònic. Les cases als arbres sovint han estat construïdes com a refugis per a infants, però moltes altres vegades han estat projectades amb intencions i usos molt més variats i complexos; d'aquí prové la fascinació moderna per aquest tipus d'habitatge al llarg de la seva història. Si actualment les cases als arbres són sorprenents, les primeres no eren menys ambicioses ni imaginatives. Ho sabem perquè apareixen en contes, relats d'escriptors i pintures d'artistes de totes èpoques que fascinats per aquestes construccions, van plasmar-les en les seves obres, a partir de la pròpia experiència o bé a partir de les impressions rebudes a través de la saviesa transmesa oralment. Malauradament, aquesta és l'única documentació que disposem, donada la seva natura absolutament efímera.

Durant segles, les *Treehouses* es van construir amb una gran varietat de propòsits i de tot tipus de formes, no obstant la poca informació que existeix sabem que les cases als arbres varen ser construïdes per a importants patrocinadors i que les formes que adquirien, de vegades, expressaven una aproximació diferent a la natura.
A la recerca de la intimitat les *Treehouses* prometen una escapada a l'actual forma de vida de les grans ciutats: solitud, independència i una peculiar situació preferent. L'actual major coneixement sobre la conservació dels arbres, les tècniques millorades de construcció i la viabilitat d'agregar instal·lacions de canonades i fonts d'energia signifiquen que ara hi ha poques funcions que una casa a un arbre no pugui realitzar.

Per tant, **la idea de cabana és sinònim de refugi, barraca, borda o cau. La casa-refugi s'ha descrit com l'arquitectura més humana precisament per la seva condició de protecció del cos, ja que ofereix espais íntims, recollits i protectors.** La cabana, esdevé una extensió del nostre cos, és gairebé com una segona pell, un abric, una closca, un capoll i alhora per la seva condició d'espai esdevé un lloc íntim i estratègic: un ama-

gatall i un mirador. Un lloc ideal per gaudir de la natura sentint-se protegit i aïllat sense ser vist.
La construcció d'una cabana dalt d'un arbre és el resultat d'imaginar i projectar un lloc ideal, utòpic i efímer per a ser inserit dins del medi natural, i poder experimentar la Natura. Tanmateix, les seves formes i materials poden jugar un paper important alhora de crear tensions espaials amb l'entorn i arribar a modificar el paisatge.

Encara que el ventall de *Treehouses* representat a continuació respon a àmplies motivacions i formalitzacions, hi ha alguns aspectes bàsics recurrents, tal com diu Alejandro Bahamon[1], com ara **la importància del lloc d'emplaçament** i com aquest condicionarà els habitacles.
Les *Treehouses*, doncs, neixen d'aquesta estreta relació que s'estableix entre l'objecte i l'entorn. Factors com la ubicació, la pendent, l'accessibilitat, la posició vers el sol, la ventilació, les vistes... influeixen en la seva forma i estructura. Possiblement no hi ha cap altre projecte que tingui una relació més estreta amb l'espai d'ubicació com una casa instal·lada dalt d'un arbre. El disseny, des de l'elecció del lloc, els detalls i els aspectes constructius estan lligats a les característiques dels exemplars que la sustenten. Es tracta de **projectes sostinguts sobre cossos vivents, de vegades fràgils i en constant canvi i moviment, tant pel que fa al seu propi creixement, com per la incidència dels factors meteorològics.** Per últim, **el seu difícil accés també esdevé un altre aspecte a considerar.**
Alejandro Bahamón comenta que *esta dependencia hace que existan tantas variedades de casas en los árboles como árboles existen sobre la tierra* i farà una agrupació de projectes recents de cabanes molt diversos, tant per la forma com pels usos, a partir d'unes determinades tipologies que venen donades per la manera com s'ubiquen aquestes cabanes en l'arbre seleccionat.

Per tant, les cabanes dalt dels arbres esdevindran un territori on diferents creadors, artistes, arquitectes, dissenyadors... desenvoluparan projectes d'allò més imaginatiu i diversificat, tot desafiant la natura canviant i viva del seu suport. Algunes, són construïdes amb materials innovadors d'alta tecnologia, encara que la gran majoria es duran a terme amb la mateixa matèria estreta del seu suport: la fusta dels arbres. **Però més enllà d'aquests exercicis formalistes i espaials, les *Treehouse Protest* també representaran un activisme en defensa dels arbres i els boscos.**

1 BAHAMÓN, A: *Casas en los árboles.* Ed. Monsa, Barcelona, 2005.

Protest Treehouse, Fairmile, Devon, Anglaterra.

Protest Treehouse, Dècada dels 90.
ACTIVISTES anglesos i americans.
Bosc de Roures *Quercus*

Durant la dècada dels 90 la majoria de cases als arbres més imaginatives eren el producte de l'acció directa contra desenvolupaments que es creien perjudicials per a l'hàbitat natural. Els anglesos eren especialment proactius en aquest camp, però no van ser els únics.
Activistes anticarreteres a Gran Bretanya van ser els primers a utilitzar un arbre com a habitatge, com estratègia defensiva. A Jesmond Dene, prop de Newcastle, el juliol de 1993, els manifestants van protegir 180 arbres madurs i com a conseqüència varen impedir la pèrdua d'un parc públic.
La Tribu del *Flowerpot* (La tribu del test), un col·lectiu d'activistes anticarreteres, van començar a reunir-se al bosc de Jesmond Dene a partir del juny 1993, amb la intenció de retardar al màxim els treballs de les obres. Després d'unes setmanes, la tensió va desencadenar amb baralla i la intervenció de la forces policials, i alguns dels protestants es van veure forçats a enfilar-se dalt dels arbres. La necessitat és la mare de la invenció, de tal manera que es van construir cases provisionals dalt dels arbres en tan sols una nit. La majoria eren hamaques cobertes de quitrà com a protecció. En pocs mesos els habitants dels arbres van anar establint les seves llars i les van enganxar amb cordes. Malgrat tot, no n'hi va haver prou per a salvar els arbres, però aquells esdeveniments van comportar el naixement d'una nova tendència reivindicativa.

La comunitat anglesa "*twigloo"*, construïda a Fairmile, Devon, va ser probablement la més notòria. Al 1994 va ser projectada una carretera de circumval·lació d'uns vint quilòmetres entre Honiton i Exeter. Els activistes van creure que la millora que suposava aquella carretera no justificava la pèrdua dels boscos i camps, i com a resposta, durant els següents dos anys el Camp de Fairmile es va convertir en una xarxa complexa de cases i de túnels als arbres. Durant un temps, Daniel Hooper, àlias el Pantanós, capdavanter d'aquesta comunitat, va ser una persona molt coneguda a la Gran Bretanya.
El camp de Fairmile es va construir al voltant d'un bosc d'ancestrals roures dels quals el més antic tenia 400 anys. Els residents es van anomenar a si mateixos la *Tribu dels Quercus,* paraula manllevada del llatí que significa *roure*. La protestant i fotògrafa Ingrid Crawford recorda que hi havia una barricada de fusta al voltant dels arbres com a protecció contra la maquinària i que s'hi accedia entrant a través d'un pont petit i una vegada a dintre hom es trobava amb una comunitat de cases petites als arbres, túnels, i una caravana. *Algunes de les cases als arbres tenien 25 metres,* diu Crawford. *Fins i tot hi havia un vaixell lligat allà dalt cobert de quitrà. Aparentment era còmode i es bressolava amb la brisa. (...) L'accés a les cases no era fàcil. Implicava portar*

arreus i pujar per les branques. Depenent de l'altura de la teva casa s'havia de gatejar o anar per sobre les cases d'altres persones. Les cases no tenien estructures sofisticades. De fet, la majoria eren probablement molt perilloses. Un "twigloo" típic estava fet d'una xarxa de càrrega o hamaca, cordes per al marc del sostre, i quitrà per a subjectar-ho. Els camins estaven fets amb dues cordes, una per agafar els teus arreus, l'altra per a caminar-hi.

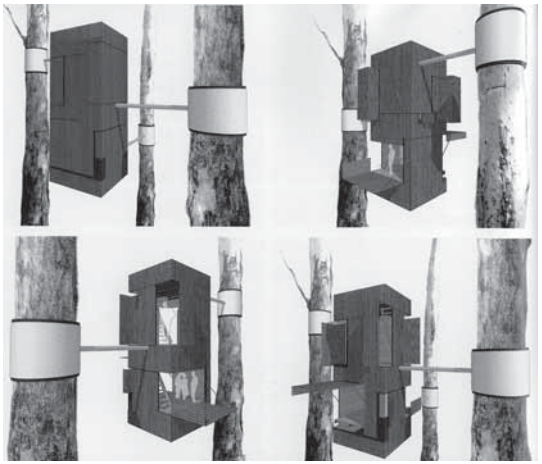
Crawford recorda que per la nit les cases resplendien com veles grans que es mouen amb el vent. A més a més les cases eren elàstiques. Poc després del gener de 1997 el camp va ser desnonat. Quan la fi va arribar, va ser ràpid. L'autosatisfacció va raure en el fet que tots els protestants anti carreteres van mantenir la seva posició quan la policia va realitzar una incursió a l'alba. Un cercle de policies va rodejar el camp, impedint que algunes noves arribades poguessin entrar. Però treure els protestants no va ser una tasca fàcil, alguns s'havien lligat dins dels túnels, com a últim gest desafiador. *Van trigar tot un dia per fer baixar a tothom dels arbres, i fer-los fora dels túnels,* recorda Crawford. *Els van baixar miserablement, però pacíficament.* Fairmile no va aconseguir, per tant parar el desenvolupament de la carretera, però la protesta va suposar un encariment substancial del pressupost.

La dècada dels 90 van suposar un punt àlgid per a les protestes en defensa dels arbres, per tot el món. No podem ometre l'airosa acció a Califòrnia, de la jové Júlia Hill "*Butterfly*". El 18 de desembre de 1999 va acabar la vaga de fam de 738 dies que havia iniciat en defensa d'un secoia californià, víctima del pla de la Companyia de Tala del Pacífic, que pretenia la tala d'una franja de bosc madur del Comtat de Hurnboldt. Van trigar dos anys per arribar a un tracte a través del qual van pactar la reserva del exemplar de sequoia gegant, *Redwood,* de 600 anys d'edat. Hill va viure en dues plataformes de 1.8 m X 1.8 m, a una alçada de 60 metres. Allà dalt, va rebre moltes visites, d'entre d'altres cal remarcar la de la cantant de música *folk* Joan Baez. Hill va ser la persona més jove dins l'històrial de l'activisme ecologiste i va generar una enorme quantitat de publicitat que repercutiria en d'altres actuacions similars. A l'estiu de 2003 el govern anglès es va fer enrere sobre els plans de la carretera de circumval·lació d'Arundel, a Sussex Oriental. La decisió va arribar pocs dies després que dos diaris nacionals publiquessin que els protestants defensors dels arbres es preparaven per a ocupar el bosc i la ruta que es proposava com a carretera.

Avui en dia n'hi a prou amb una amenaça d'assentament d'arbres per a parar un projecte. Pot semblar improbable, però la història confirmarà que les cases als arbres de la dècada dels 90 van jugar un paper essencial per a forçar els governs a comprometre's més de prop amb el seu electorat ens diuen els coautors del llibre *Treehouses*[2] .

Protest Treehouse. Califòrnia.
Julia Hill *Butterfly* i el seu campament dalt de la sequoia, *Sequoia sempervirens.*

2 HENDERSON, P.& MORNEMENT Adam: *Treehouses,* Ed. France Lincoln, London, 2005.



Estació de resistència

Estació de resistència

MAYNARD Andrew :Arquitecte.

Metall i fusta, Gomero gegant, *Eucaliptus regnans*.

Styx Valley, Tasmània, Austràlia

La vall de Styx, al sud-oest de l'estat de Tasmània, està poblada per densos boscos de gomers gegants, l'espècie més gran del món després de la secoia nord-americana. Són arbres que assoleixen fàcilment els 80 metres d'alçada i n'existeixen exemplars que es calcula que tenen 400 anys d'antiguitat. Es tracta d'un ecosistema de gran riquesa, únic al món. Tot i que una gran superfície pertany a un terreny catalogat com a patrimoni de la humanitat, una bona part d'aquests boscos es troba sotmès a l'explotació indiscriminada de les empreses de la fusta. Per intentar protegir aquesta zona, un bon nombre d'activistes han posat a la pràctica una fórmula de protesta per aturar la tala. Es tracta d'un petit pavelló que funciona com a estació de resistència i vigilància. La seva estructura es recolza en tres arbres i queda penjada al mig, de tal manera que garanteix, no tan sols que cap dels tres pugui ser tallat, sinó que a més a més proporciona un angle de visió molt ampli per poder dur a terme la vigilància. Amb unes quantes estacions es pot cobrir una vasta zona de bosc. Cada cabina disposa de dues plantes, una destinada a la investigació i serveis i l'altra com a zona de descans per un màxim de tres persones.

Cabina Insecte

Cabina Insecte

CIRUGEDA Santiago

Acer i escuma de PVC, Plàtan, *Platanus x hispanica.*

Sevilla.

El projecte de la Cabina Insecte neix com a arma de protesta, com a instrument de resistència urbana a la postura crítica que adopta l'arquitecte enfront les autoritats competents, a les quals acusa de manca d'opacitat per tal de dur a terme un projecte correcte pel desenvolupament i creixement urbanístic de la ciutat. La seva intenció, amb aquest projecte és la de participar en una "estratègia d'oposició" a un canvi dirigit, i en molts dels casos obligat, de població, i per tant d'estil de vida urbana que no tan sols afecta als veïns del lloc, sinó al grandiós i divers contingent humà que utilitza l'espai de l'Alameda.

L'objectiu consisteix a *ensamblar*, en un temps límit, una sèrie de nòduls que s'adhereixen als arbres mitjançant peces de ràpid muntatge. Una plataforma de 4,5 m d'alçada, una carcassa inferior a la manera d'estómac i una altra de superior lliscosa són els components d'un cos que posseeix una peculiar ventilació que recorre el seu interior de forma contínua, i que permet una habilitat plaent a l'estiu. Cada volum proporcionaria sopluig a una persona i una protecció eficaç enfront de possibles mesures de repressió amb pilotes de goma o raigs d'aigua a pressió.

Monologue Patterns *(reading books in the park),* 2004
CECCHINI Loris
Acer, alumini, film lenticular 3M, plexiglas, PVC, selecció de llibres, arbre.
Instal·lació permanent.
Cortesia Galeria Civica, Gallarate

Una càpsula acoblada a un arbre, un lloc per la meditació i per la lectura, però també per la transfiguració. Està tota revestida d'una membrana lenticular. Hom seu en un arbre a tres o quatre metres d'altura, en un petit parc situat davant la institució que produeix la peça i que controla l'accés. Una vegada a dalt s'obté una visió completament distorsionada per l'efecte de la lent, també s'hi troben llibres d'estètica, d'arquitectura i de poesia per llegir una estona. És un projecte permanent que representa fidelment la barreja de natura i artifici que l'artista ha cercat en altres obres seves. Les plaques de plexiglas amb una pel·lícula prismàtica reflectora especial, provoca una distorsió òptica de l'espai circumdant.

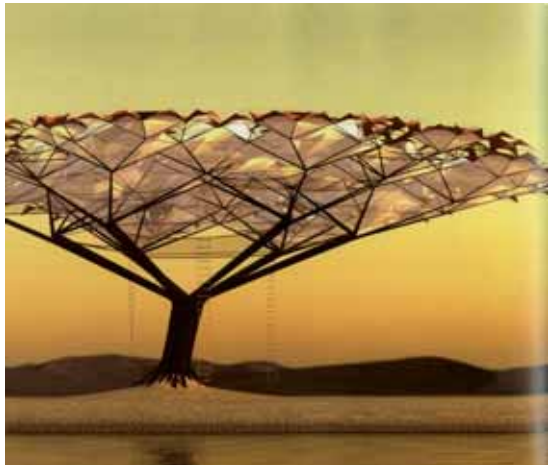
El món que Cecchini ens proposa sembla haver estat abandonat, un món a la deriva, ple de runes i fragments, refugis encaixats a dalt dels arbres: *M'agradaria que l'espai de l'obra continues sent l'instant del miratge, en certa manera una mescla de deliri i projectualitat, abstracció i practicabilitat, entre suspensió i materialitat.* [3]

Monologue Patterns *(reading books in the park),*

Tree Canopy
TOWNSEND Alastair (51% Arquitecture Studios).

Aquest grup d'arquitectes amb seu a Londres va començar aquest projecte com un exercici. Durant el procés per intentar dissenyar un arbre per ordinador es varen usar programes que per aconseguir aquest tipus de configuracions utilitzen fractals; mitjançant aquest sistema varen descobrir multitud de possibilitats per a generar estructures basades en una xarxa flexible associada a les característiques que presenta l'estructura i forma d'un arbre.

Simultàniament es va estudiar la possibilitat de crear un espai habitable dins d'aquesta mateixa composició, amb cel·les obertes interconnectades amb prou espai per dormir, un refugi penjat en una estructura autoportant Aquest arbre habitable estaria fermament ancorat al terra mitjançant cables subjectes a capes profundes del terreny, sistema que permetria aguantar tot l'entramat de teixits i plataformes de la part superior. El tronc s'estabilitzaria amb totxos de terra que també servirien per crear una càmara refrigerant per a l'aigua aplegada. Un ascens progressiu cap a la copa descobriria plataformes de rigidesa i opacitat variades que podrien acomodar des d'amplis espais comuns fins a llocs individuals per dormir o gaudir del paisatge



Tree Canopy

3 *Loris Cecchini. Estructura de monólogo.* Ed. Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2004.

Treehouses Hawaii

Treehouses Hawaii

KOLB Jens, BAER Marianne & DORR Peter (Alemanya)

Materials mixtos, palmeres *Phoenix*

Maui, Hawaii.

L'any 1990, a l'illa hawaiana de Maui, l'arquitecte californià David Greenberg va dur a terme la seva passió d'infantesa: construir cabanes dalt dels arbres, aquest fet el va empènyer posteriorment a realitzar un projecte molt més ambiciós: la convocatòria d'un concurs internacional per a la construcció de Treehouses a Hawaii, recolzat pel Departament pel desenvolupament econòmic i turístic (DBEDT). Posteriorment, aquest projecte es va estendre a Xina, Vietnam i Fiji. En les bases de la convocatòria es requerien projectes ecològicament responsables, resistents als tifons i apropiats per a ser construïts amb palmeres. Així mateix, aquests apartaments arboris havien d'assolir una capacitat per acollir entre dos i sis ocupants.

L'any 2001, d'entre els 500 projectes que es varen presentar a la convocatòria va ser seleccionat l'equip alemany de Jens Kolb, Marianne Baer & Peter Dorr (Alemanya) entre d'altres. La seva proposta consistia en una sèrie de beines fixades entre els troncs de tres palmeres, absolutament suspeses en l'espai per provocar la sensació d'estar surant. Les beines havien estat dissenyades inspirades amb el fruit de les palmeres, els cocos, un fruit semitou que es troba embolicat per un capoll protector resistent a turmentes, vents, etc. D'aquesta manera l'estructura ovalada d'aquestes cabanes esquivava els temporals i adquiria un aspecte peculiar entre quelcom esotèric i futurista.

En tot cas, és interessant veure com la tipologia morfològica de l'espècie arbòria, en aquest cas la palmera, que només conté un tronc pelat sense branques però molt elàstic condicionava les característiques formals i espacials dels projectes.

Cabana Lee

Cabana Lee

LIM Joseph

Tembusu de Singapur

Gallop Park, Singapur

El client d'aquest projecte desitjava disposar d'un espai d'oci en el gran jardí de casa seva per fer servir com lloc de reunió de nens i adults. Amb aquesta finalitat va triar un arbre madur gran, un tembusu, molt corrent a Singapur, espècie esvelta i exuberant. Es tracta d' un exemplar antic que data del segle XIX, i està protegit per la Junta de Parcs Nacionals de Singapur. Malgrat la seva edat és un arbre sa, alt i amb un fullatge significatiu en relació al seu tronc esvelt, que pot arribar a fer un metre de diàmetre. Juntament amb el tembusu es troba un altre arbre més petit, un jering, la fruita del qual té propietats medicinals. Ambdós posseeixen unes arrels

extenses que es propaguen en totes direccions. L'estructura d'aquesta cabana, que principalment es recolza en el terreny, s'havia de col·locar amb molta cura per tal que pogués generar una sèrie de plataformes habitables sense perjudicar les arrels dels arbres. A la part superior es volia construir una composició definida pel ramatge de l'arbre que al mateix temps permetés el seu lliure creixement i moviment.
L'estructura de la cabana no interfereix en l'arbre, ans al contrari estableixen entre elles forts vincles. La trama del revestiment de llistons de fusta permet que les branques més fines la travessin.

Al voltant d'una palmera, 1989
VILMOUTH Jean-Luc
Metall, palmera *Phoenix*
10 metres d'alçada
Villa Arson, Nice
Una escala helicoidal fabricada a mida s'enrotlla al voltant d'una palmera. Els visitants poden pujar fins a una petita plataforma situada al cim de l'arbre, on les fulles de la palmera conformen un sostre sobre la plataforma, des de la qual l'espectador pot veure la mateixa visió que la palmera.

Al voltant d'una palmera.

El gest d'un cicló.
DOUGHERTY Patrick.

The Path of Least Resistance, 1997
Brots d'erable, roures *Acer, Quercus*
Human/Nature, Art & Landscape in Charleston
Spoleto Festival, Charleston, USA.

L'artista Patrick Dougherty va ser convidat a participar en el Spoleto Festival celebrat a la població de Charleston i els seus entorns naturals. Charleston (Estats Units), té una gran diversitat de paisatges, des d'aquells resultants dels vestigis post-industrials, fins a parcs i jardins d'una gran frondositat i diversitat floral i vegetal... A l'artista l'interessava intervenir en un lloc altament públic en ple centre neuràlgic de la ciutat, amb la possibilitat que es produís un gran intercanvi cultural. Per aquesta raó va escollir el Parc de Washington, que estava situat dins la zona d'oficines, comerços, etc. i esdevenia un lloc de flux constant, com també un lloc de pausa i relax dins del ritme accelerat de la ciutat.

A *The Path of Least Resistance* l'artista planteja el mateix recorregut d' aquella drecera utilitzada pels vianants que travessen el parc de Washington a Charleston. Dougherty va observar com dins del parc, seguint una línia de roures, havia quedat el rastre de la drecera sobre la gespa provocat pel trànsit de tots aquells que es saltaven les sendes de totxanes definides per l'enjardinament del parc: *Els paisatgistes anomenen tal vorera alterna com a "línia del desig". Em va impressionar com una clara evidència de la naturalesa humana,* [3] remarca Dougherty. Per tant, la línia dels roures del parc i el recorregut utilitzat pels vianants de Charleston, van esdevenir els elements generadors d'aquesta intervenció: *Volia omplir l'espai obert entre la difícil línia de la senda i les grans línies corbes dels roures. El meu repte era fer alguna cosa prima i estreta i crear una il·lusió.*[4]
Construïda exclusivament a mà amb un teixit vegetal d'una trama de brots d'erable utilitzant únicament materials autòctons, recol·lectats localment i especialment per a la peça: *Els brots són abundants i renovables; tenen una capacitat inherent d'ajuntar-se, entrellaçar-se i sostenir-se entre ells*.[5] No solament la gran elasticitat de les joves branques d'auró li permeten modelar i donar forma al treball, sinó que també aconsegueix aportar un dinamisme lineal i un flux estructural conferint moviment a aquest gest espaial.

La intervenció comença amb un dels accessos del parc on una forma ascendent en espiral s'enreda a la barana de ferro d'aquest i mitjançant uns bucles es connecta amb les branques del roure més proper. Posteriorment la forma teixida serpenteja cap al terra, creant **una estructura eixamenada dins la qual es pot caminar**.
La peça irromp com un cicló vegetal que travessa el parc, i en alguns punts es transformava en un túnel de gran complexitat i llargària amb diverses obertures i accessos, que s'estenia per sobre les branques i es corbava envoltant els gruixuts troncs de roure, de tal forma que el recorregut per travessar el Parc d'un carrer a l'altre es podia fer endinsant-se en aquest túnel vegetal: Una mena de senda teixida, un artifici amb aparença natural.

Al llarg de les tres setmanes de durada l'artista acudia al lloc per tal d'atendre les curiositats, i totes aquelles preguntes sobre les peces, materials i processos que els visitants li requerien : *Vull aconseguir xerrar amb la gent, i això dóna molt per a l'art en general. Això el desmitifica i el fa més comprensible a l'espectador. Aprens com està fet, i aleshores veus que ho entens.* [6]

The Path of Least Resistance, 1997

The Path of Least Resistance, 1997

3 Dougherty, Patrik. En BEARDSLEY, John. *Art and Landscape*, Spoleto Festival, USA, Spacemarker Press, Washington, 1997. cit: *"Landscape architects call such an alternate footpath a 'desire line'. It struck me as visible evidence of human nature"*
4 *Op.cit. "I wanted to fill the open space between the hard line of the path and the great curved lines of the oak trees. My challenge was to take something thin and narrow and create an illusion"*
5 *Op.cit. "Saplings areplentiful and renewable; they have an inherent way of joining, of snapping together and holding in place"*
6 *Op.cit. "I get to talk to people, and this does a lot for art in general. It demystifies it and makes it more comprehensible to the viewer. You learn how it's done, and then perhaps you find you like it"*

L'artista dibuixa en l'espai amb branques joves d'arbres i amb aquest gest vegetal que es desplega i avança entre els arbres del parc amb el moviment d'un cicló, que ens parla de l'energia del flux humà dins la ciutat.

Putting Two and Two together, 2005.
Arbor-vitae i tanys de salze i erable-auró.
Platycladus orientalis, Acer aceraceae, salix salicaceae.
Leigh Yawkey Woodson Art Museum, Wausan, Wisconsin.

Transformació d'un arbre *arborvitae* interpretada com una extensió espaial del propi arbre: duplicant-se, multiplicant-se i obrint el seu espai interior al visitant del parc. En aquest projecte varen treballar durant tres setmanes grups de vuitanta-cinc voluntaris i es van utilitzar dos mil cinc-cents tanys o brots joves de dos tipus d'arbres: salze i auró.

Teixit arbori: gest vegetal.
DOUGHERTY Patrick.

Els treballs d'aquest artista basats en **la utilització d'unes peculiars estructures arbòries**, **o més ben dit teixits vegetals, s'incorporen o entortolliguen principalment dins d'arbres vius, també dins d'edificis o d'altres elements del paisatge.**

Des d'un **plantejament *site-especific*,** l'èxit de les seves intervencions radica en captar l'essència del lloc d'emplaçament, i extraure'n un joc que li permeti interpretar-lo. Amb una durada màxima d'aproximadament un parell d'anys, la seva finalitat, ens diu l'artista, radica més en el procés que no pas en el producte: *L'obtenció final del producte no és el meu objectiu. El meu objectiu està en la seva elaboració. És feina d'un altre la seva contenció, possesió i manteniment*[1].

Dougherty, com a gran coneixedor de les possibilitats formals del material vegetal que utilitza, de la seva rigidesa i elasticitat, considera el seu mitjà de treball el teixit fabricat amb brots de joves arbres extrets de diversos arbres i arbustos, encara que mostra particular preferència pels d'auró, pel seu color vermellós i la seva gran flexibilitat. Aquesta gran elasticitat de les joves branques li permet un alt grau de manipulació per tal de poder tibar, teixir, tramar, modelar i donar forma a les intervencions. També sol utilitzar material dels arbres autòctons dels diferents llocs on va, com ara salzes, moreres, freixes o d'altres arbres.

Construït absolutament a mà es tracta d'un procés basat en la laboriositat i l'artesania, la qual cosa l'obliga a servir-se de l'ajuda de voluntaris, a més, per a la realització d'aquestes escultures teixides *in situ* li és imprescindible l'ús de bastides. La seva assistenta Magdalena Nijander el defineix com una persona de caràcter afable, tranquil, persistent i amb una gran habilitat per resoldre problemes.

Quan explica el procés de construcció ho fa mitjançant la idea de capes que es van superposant; la primera capa dóna cos, eventualment, a la forma i és estructural, la segona capa és estètica, tracta d'esborrar les primeres línies més estructurals i fa la superfície consistentment més compacta; per últim arriba la part que l'artista anomena la capa de cosmètica: *"utilitzo tota mena de convencions del dibuix per realitzar una superfície interessant"*, brots amb diverses tonalitats l'hi serveixen per diferenciar i modelar línies tramades i línies diagonals, línies de matís o d'ombrejar i línies conformades de branques més gruixudes per emfatitzar.

1 DOUGHERTY Patrick, Entrevista amb Pat Summer, *Sculpture, International Sculptur Center,* Vol.24, nº 6, 2005. *Having the product at the end is not my goal. My goal is building it. It's someone else's job to contain it, have it, maintain it.*

Arcadia, 2004
Pimpolls de Salze, *Salix salicaceae*
Shreveport, LA
Shreveport Regional Arts Council.

Un arbre viu en ple centre urbà esdevé el suport on s'entortolliga aquesta forma arbòria tot adoptant les formes de cabanes primitives que semblen aquelles casetes de vigilància, des d'on pots mirar però no ser vist: miradors vegetals dins la ciutat.

Hat Trick, 2003.
16x40x20 ft.
Pimpolls de salze i corneller.
Cornus mas, salix salicaceae.
Grinnel College, Grinnel, IA.

Els arbres d'un pati d'una escola li serveixen per incorporar un joc d'associacions . *Hat trick,* és un truc, un engany amb les copes dels arbres, el seu gest vegetal és postís, producte de la mà humana i respon a la direccionalitat de les agulles del rellotge. Alhora aquest barrets gegants ens fan pensar en nius gegants construïts per una imaginària espècie voladora.
A Dougherty li interessen aquests emplaçaments semioberts dins d'edificis que li permeten establir-hi un diàleg. En aquests casos opta per resolucions més organicistes, com en *Tree,s* una intervenció realitzada a l'atri del Museu Katonah de New York, en aquesta el teixit a la manera d'un capoll s'adhereix a les copes dels arbres del lloc.

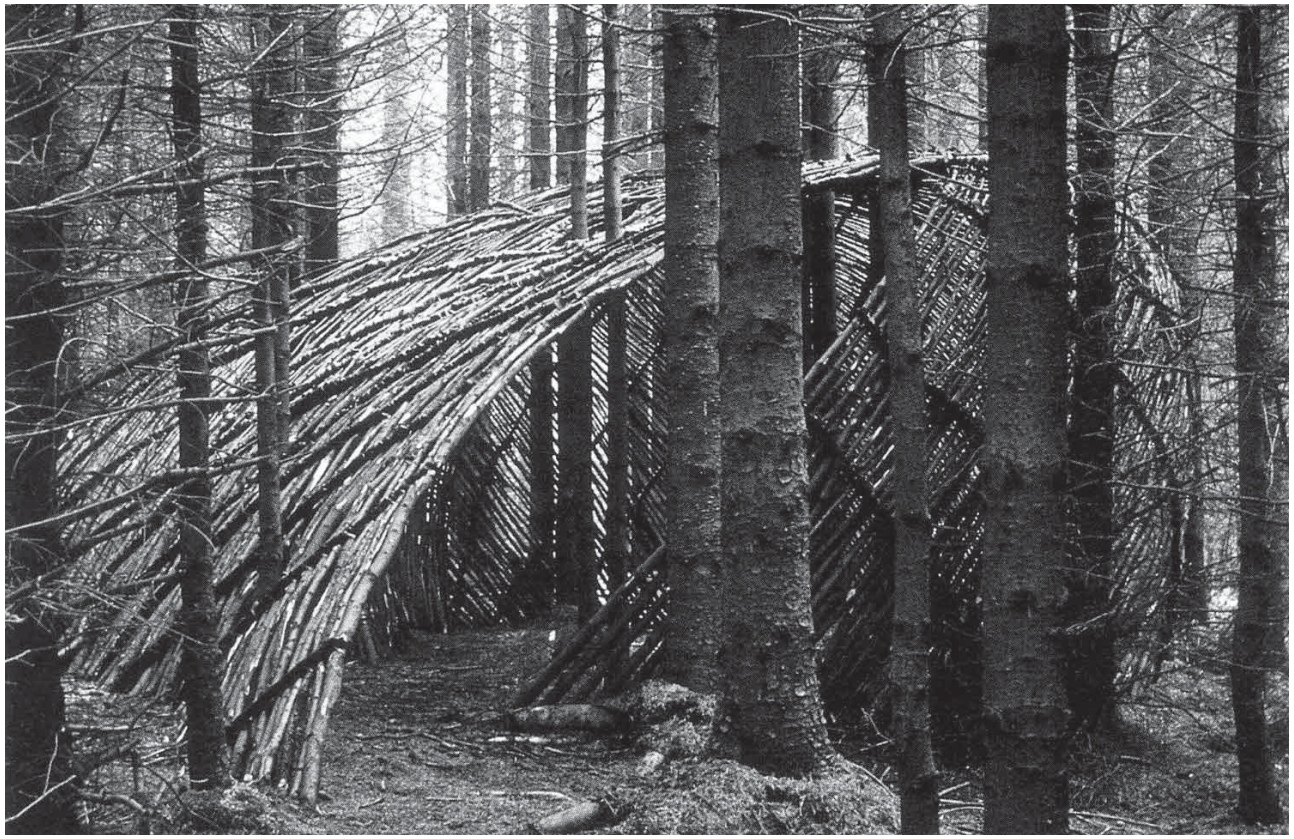
Dougherty compara els aspectes formals del seu treball, com dibuixar en l'espai gargots gegants tridimensionals que ens conviden a endinsar-nos i mirar cap a fora a través d'ells, mirar per les finestres despullades de l'arbre. Utilitza l'interior de les seves intervencions com a eina senyalitzadora.
L'artista incorpora associacions narratives, conceptuals o irròniques que es desvetllen mitjançant la interacció de la forma amb l'elecció dels títols.
Extremadament prolífic, Dogherty realitza uns deu projectes de gran escala a l'any. Identifica el seu treball com una manera de solucionar problemes creatius, de sacsejar la seva imaginació i la dels espectadors. Per a cada encàrrec desenvolupa una aproximació que integra tant els materials, les formes, línies, etc. és a dir, allò físic, com també aspectes específics de l'entorn. Des de 1985 Patrick Dougherty ha realitzat al voltant de 175 projectes per tot el món i tots ells amb la seva memorable configuració a base de brots de diversos arbres.
Com el propi artista explica la seva filosofia del fet artístic respon a tot un sentit i estil de vida; la seva motivació primera es va desencadenar amb l'experiència de la construcció de la seva pròpia casa a Nord Carolina: el tipus de persona que es construeix una cabana d'arbres també és algú que s'estima estar dalt dels arbres, a la natura. Això té una certa reminiscència de la vida salvatge o un submergir-se en allò bucòlic.
L'artista explora tècniques de construcció primitives, mitjançant aquest teixir arbori també ofereix un espai experimentable, un lloc de refugi i joc recreant aquella sensació experimentada en la infància.
La seva manera de treballar en l'espai públic també respon a un interès comunicatiu amb la gent, li agrada establir un diàleg amb els espectadors i respondre als seus requeriments: *Em dedico a establir una mena de diàleg amb el món sobre l'escultura. El que m'hi empeny és fer alguna cosa gran i pública a la manera d'una declaració, i aleshores mantenir-m'hi al marge i tenir converses amb la gent – gairebé ho utilitzo com excusa per al diàleg-. Jo sóc ells i ells són jo. Ells viuen al teu entorn indirectament i saps que els dubtes que tenen sobre l'escultura tu també els tens. S'esdevé un flux estimulant en aquestes activitats, i això és el que les fa interessants"*[2]. Per ell els seus treballs assoleixen sentit en la mesura que arriben a la gent: *"If people connect with wath I'm doing, then I feel there's a worthiness to the effort."*

Per tant Dougherty fa un doble ús dels arbres, per una banda aquests esdevenen el material dels seus dibuixos en l'espai i d'altra els arbres vius són el suport on se sustenten aquests dibuixos.

2 DOUGHERTY Patrick ,Entrevista amb Pat Summer, *Sculpture, International Sculptur Center*, Vol.24, nº 6, 2005 *I'm dedicated to a kind of conversation with the world about sculpture. What runs me on is to make something big and public that's a statement, and then to stand behind it and have conversations with people almost use it as an excuse for the dialogue. They're me and I'm them. They live through you vicariously, and you know that the doubts they have about sculpture you also have. A stimulating flow that occurs in and around these activities, and that's what keeps it interesting.*

Estança vegetal

HARRIS Richard, ***Hollow Spruce,*** 1988



Hollow Spruce, (Picea buida, Fals Avet cofoi) 1988
Branques d'avets, cautxú de pneumàtic, avets.
Abies Alba.
Bosc de Grizedale, Cumbria, Anglaterra.

L'artista utilitza les branques procedents dels avets que recentment han estat abatuts i un material de lligam, el cautxú per la construcció de *Hollow Spruce.*

Les branques utilitzades determinen el tall de l'escultura, és a dir, la forma de la corba esta condicionada per la flexibilitat de les branques, així com la grandària ho està per la seva llargada.

Així doncs, *Hollow Spruce* s'alça en forma d'onada vegetal dins del bosc d'avets, que configurada com un sol pla sinuós travessa la verticalitat dels troncs dels arbres, alhora que els utilitza per a sustentar-se. Aquesta **reixeta vegetal funciona com un filtre a través del qual podem refer l'experiència de la llum, del so, dels colors, de les olors i de l'espai que procura aquest tipus de boscos tan densos d'avets.**

Harris explica que va voler utilitzar materials trobats al lloc i que fossin apropiats per a la construcció de la seva escultura; amb això no es referia només als materials originals del bosc, branques i els arbres, sinó també a tots aquells que tenen que veure amb el lloc. Segons l'artista el bosc està constituït d'espècies no locals i entre aquestes va trobar una cambra d'aire d'un pneumàtic de tractor que va tallar en làmines que li varen servir per lligar les branques de l'estructura.

El títol de la intervenció, *Fals Avet balmat,* ja ens aporta algunes de les intencions del seu creador, que ens convida a endinsar-nos en el forat d'aquest fals avet. Dins d'aquesta **estança vegetal la nostra experiència perceptiva s'aguditza** degut al tancament.

És aquesta una intervenció fruit de l'experiència de treballar i residir en el bosc de Grizedale, en la regió dels llacs. Compartida amb d'altres artistes com David Nash, encara que els treballs resultants siguin de caire molt diferent, l'experiència del bosc per a tots ells i les seves intervencions seran determinants.

Per tant, el treball de Harris està fet en un bosc d'avets i compte amb **els avets com a material, com a suport i com a objecte conceptual** de la proposta. Finalment, ens reprodueix metafòricament un fals avet a la mida de les nostres capacitats perceptives per a dur a terme l'experiència de endinsar-nos en la pell d'un avet.

Nius urbans: Sèrie *Nesting Places*
BACHHUBER Liz

El projecte en l'espai public *Nesting Places* va ser concebut dins dels programes *Light on Weimar- The ephemeral Media* celebrats amb motiu de la capitalitat cultural europea de la ciutat de Weimar, l'any 1999.
En aquest projecte es varen utilitzar principalment cadires. Les cadires són objectes amb unes connotacions socials i culturals molt esclaridores, són indicadors de l'estatus social i alhora l'expressió d'un estil de vida. **Mitjançant les cadires podem extraure informació sobre les funcions culturals, la posició social, sobre les estructures jeràrquiques i l'organització d'un grup o comunitat. Els nius d'aquesta artista es refereixen, no tan sols als orígens d'un grup, sinó també a les formes de comunicació d'aquest.**

Conference, construït amb cadires d'oficina metàl·liques amb el seient plastificats de color vermell, és una clara metàfora sobre una cultura del diàleg i de la comunicació que diferencia clarament l'Est de l'Oest. De fet, aquests nius que es presenten en emplaçaments exteriors i públics responen a aquesta possibilitat d'interacció amb el públic. Els nius, en la seva dimensió pública, contenien cadires reciclades que, alhora, mantenen una relació o vinculació amb el lloc on han estat ubicades i exposades com a niu. D'altra banda entre els feixos de branquillons de bedoll s'incorporen també altres materials-deixalles que tot sovint mantenen una clara relació amb l'entorn.

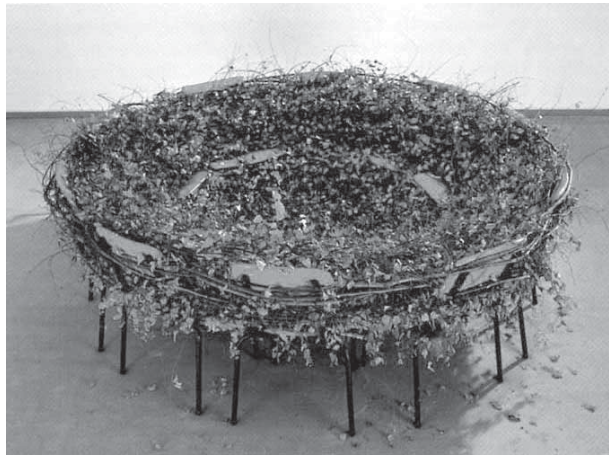
(6).*Aquest parc va pertànyer a l'hospital pediàtric de les immediacions, en l'actualitat és utilitzat pels nens del barri.*

(6) ***Kinderspielplatz- Rollplatz,***1999

(4) ***Bahnhof Weimar,*** 1999. Cadires i branques de bedoll, *Betula pendula*

Art en l'espai públic ens introdueix el concepte artístic de *site especific,* on les intervencions són producte d'una connexió relacional amb el context, i no pas aquella pràctica criticada i polèmica de les anomenades escultures *drop,* en el sentit que s'han deixat caure o han aterrat en un emplaçament de forma arbitrària. D'aquest tractament contextualitzador en l'art en neix el concepte de semantització d'un lloc. I l'art representarà aquesta semantització del lloc, basada unes vegades en la seva història, en el sentit i significat del lloc, d'altres, en un record o experiència viscuda - prenen forma els memorials -. Però més enllà d'abordar l'espai públic, a partir d'allò que podríem anomenar una mena d'àuria del lloc, també hi ha hagut molts artistes contemporanis -Holzer, Kruger i Wodiszko - que ho han fet des de les estructures comunicatives. De fet l'artista alemany Joseph Beuys, mitjançant el seu concepte de plàstica social, ja introduïa noves formes de comunicació.

En aquest sentit Bachhuber és conscient que intervé en un lloc, la ciutat de Weimar, amb un potencial auric molt alt. Weimar representa un punt neuràlgic de la cultura i el pensament del poble alemany. Així doncs, la ciutat de Weimar està plena de llocs on memòria i cultura es registren i es classifiquen, això permet l'artista ampliar la mirada historicista en una direcció més arqueològica. Justament, a Alemanya la imatge de les ciutats s'ha anat reconstruint mitjançant la seva història, per tant, aquells llocs que contenen història són els que fan autèntica i inconfusible una ciutat. El centre urbà de Weimar esta replè de llocs carregats d'història, la qual cosa l'ha convertit en un museu a l'aire lliure. De fet, **l'artista cerca emplaçaments o localitzacions per les seves obres fora de l'espectacular musealització de la ciutat. Incorpora emplaçaments que es troben a la perifèria, en circuits marginals fora dels esdeveniments culturals de la ciutat, però que també formen part de la realitat actual i passada de la ciutat. Per tant, amb aquesta reconversió dels recorreguts turístics ens permet una familiarització amb la ciutat a través d'una mirada arqueològica.**



Conference, 1998.

Weimar-Nord, Weimar-West, 1999.

Abans de fer una lectura dels diferents nius presentats a Weimar és important introduir la peça *Conference* com a punt de partida i referència.

Conference realitzat l'any 1998, mostra d'una manera més directa els problemes derivats del procés de la reunificació alemanya. En aquest niu apunta aquells aspectes que se'n deriven de les antigues estructures de comunicació d'una societat reglada i tancada, i que encara subsisteixen en un nivell soterrat, i segueixen fent els seus efectes. Per a la construcció de *Conference* es varen utilitzar cadires metàl·liques de despatx, amb el seient d'escai vermell.

Conference consisteix en dos cercles de cadires que han estat teixits amb dos nius de dimensios gegants. En un dels cercles les cadires estan orientades cap a l'exterior, en l'altre, cap a l'interior del cercle. Bachhuber ens diu que els nius esdevenen el testimoni simbòlic d'un procés d'obertura o hermetisme, cap a les influències externes, i és en aquest posicionament on es troba la societat i cultura alemanya contemporània. Aquesta mirada lúcida cap a la situació d'una Alemanya en procés de canvi, després de la reunificació, la va provocar la seva situació, quan al llarg de bastants anys va estar vivint a cavall entre la ciutat de Düsseldorf (Oest) i Weimar (Est), abans que aquesta última esdevingués el seu lloc de treball actual, en la prestigiosa Universitat de la Bauhaus.

Conference va ser concebuda originalment per l'espai del museu, però tant en la seva concepció com en la seva disposició, és decisiva per la posterior sèrie de nius *Nesting Places* de Weimar. Bachhuber reprèn un concepte de les avantguardes, l'espai públic abordat des d'un nou ús a la crítica i a les estructures de comunicació, com també pren en consideració temes socials.

Situat als afores de Weimar, a la carretera cap a Jena, aquesta cadena de Supermercats està emplaçada en els anomenats no-llocs.

L'espai públic vist com un assentament, una ubicació per les diferents relacions socials i formes de comunicació. Espais vitals i de la comunicació que es desenvolupen en aquests espais públics. Les cadires esdevenen símbols

Kleingarten am Horn, 1999.

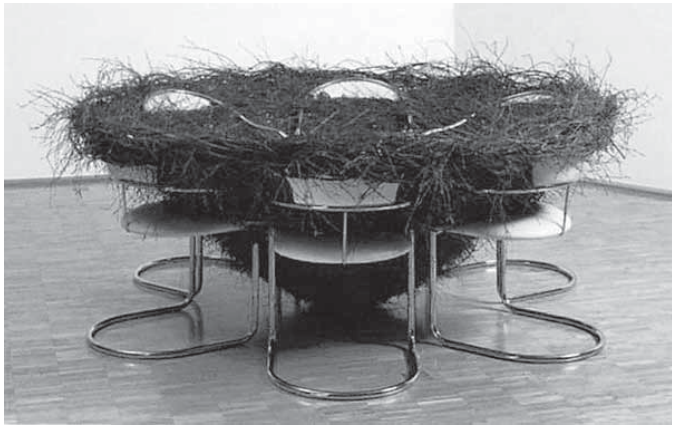
(1) ***Allkauf,*** 1999.

de la identitat social d'aquella gent que habita o utilitzat els llocs designats.
Nesting Places es **disgrega per diversos llocs dins de la ciutat.** Aquests **emplaçaments es poden classificar en tipologies** a partir dels llocs específics: en **llocs socials** - aquells que aglutina o esdevenen un punt de trobada de determinats grups, més o menys marginats o privilegiats, com ara llars de jubilats, els jardins, les cases d'ocupes..., - **No-llocs** -, espais de l'anonimat, espais de pas i trànsit, com ara l'estació o el supermercat -, i els anomenats **llocs culturals** – s'hi engloben els que tenen connotacions culturals o turístiques -. Tots aquest llocs del quotidià adoptaran temporalment una identitat a través de la marca que l'artista els confereix amb els nius. A més, **la construcció dels nius s'articula no solament com a forma arquitectònica, sinó també com a símbol d'establiment, d'arrelament en llocs aliens, també simbolitza aquest afany d'adaptació i apropiació dels éssers vius per a la seva supervivència, ja sigui de forma planificada o com a estratègia d'intrusisme.**

Weimar-Nord, Weimar-West: per aquests dos nius es varen utilitzar les cadires blaves tan característiques de les cantines de l'antiga DDR. Situades en la perifèria de la ciutat aquest nius són inserits en dos barris o zones de les anomenades edificacions *Plattenbauen* dels anys 70, aquestes arquitectures prefabricades representen les ciutats satèl·lits tan característiques del temps de l'Alemanya democràtica i dels països de l'Est. Dins d'aquestes inconfusibles colònies també es troben els petits jardins, dins la tradició dels *Biergarten,* aquests assolien la finalitat de proporcionar un espai d'oci natural, com una mena de contrasentit dins d'aquest entorn tan artificiós de les ciutats satèl·lits. Aquests espais sense identitat, absolutament anònims, esdevenen espais socials, espais on la gent es troba o habita. Però a diferència d'abans de la reunificació, on en aquestes ciutats habitaven conjuntament professors

Després de la re-unificació la casa va ser ocupada per uns squatters. Quan l'artista va realitzar la seva intervenció era un centre juvenil molt actiu políticament.

(3) ***Gerberstrasse***, 1999



(5) ***Wartezimmer-Nest***, 2001.
Cadires de sala d'espera, feix de branques de bedoll, *Betula pendula*. 220x90 cm

d'universitats, mecànics o treballadors de fàbriques, avui en dia s'ha desplaçat cap a capes socials més marginades. L'artista, doncs, cerca emplaçaments que activen relacions diversificades amb els seus usuaris i els seus usos. Si en el centre urbà va escollir un lloc carregat d'història i molt emblemàtic per situar el seu *Bauhausnest,* com a contraposició també va utilitzar els *no-llocs,* anomenats així per l'antropòleg Marc Augé. Aquests són llocs de pas, llocs de l'anonimat sense un perfil cultural, sotmesos únicament a un ús, però que difícilment no desenvolupen vincles d'identitat amb els seus usuaris. Llocs que estan sotmesos al trànsit, a l'efímer, i que sense el seu ús esdevenen absolutament insòlits i solitaris com ara les grans superfícies comercials. En el pàrking de la cadena de supermercats Allkauf (1), s'hi arrela paradoxalment un niu conformat de diversitat de cadires, i entre els feixos de bedoll, s'hi troben entortolligats materials i objectes provinents de les prestatgeries de l'establiment.

Així doncs, les famoses cadires de Marcel Breuer estan situades davant l'accés al Museu Bauhaus(2) de Weimar, on, alhora, dins d'aquest s'hi exposa un exemplar de les cadires utilitzades. Unes cadires d'antiquari serveixen dins d'una residència de jubilats; dalt d'un taulat(3) fent la competència a un niu autèntic de cigonyes s'han aprofitat les cadires trobades en un contenidor proper. Dos nius ocupen dues andanes de l'estació de trens(4) de Weimar, en el niu de l'andana, tres de les cadires s'han disposat cap a l'exterior, de tal manera que permet els viatgers en espera d'asseure-s'hi. Així mateix dins d'una consulta mèdica(5) les cadires de la sala d'espera es transformen en un gran niu. En el parc d'infants(6) entre els feixos i matolls que composen l'entortolligat del niu fixat a petites cadiretes procedents d'antigues Escoles Bressols de l'Est, descobrim fragments de joguines que actuen com a reclam per tal d'atraure els infants cap al seu interior.

Un dels llocs més visitats pels turistes, es aquesta plaça on també es troba el famós monument Schiller-Goethe. El simbòlic Museu Bauhaus està ubicat dins de les antigues cotxeres del Wittumspalais.

(2) ***Bauhausnest am Theaterplatz,*** 1999. Branquetes seques de Bedoll, cadires reciclades. Diàmetre: 250 x 110 cm

8
ESCENARIS ARBORIS

ESCENARIS ARBORIS

Los Misterios del Bosque (1934), Max Ernst.
¿Qué es un bosque? Un insecto maravilloso. Un tablero de dibujo. ¿Qué hacen los bosques? Nunca se acuestan temprano. Esperan al sastre. ¿Cuál es la buena temporada de los bosques? Es el futuro; será la temporada en que las masas de sombra serán capaces de transformarse en palabras y en la que seres dotados de palabra tendrán el orgullo de buscar X pies al gato. Pero creo que esto es pasado. Tal vez……
¿Para qué sirven los bosques? Para fabricar cerillas que se venden a los niños como juguetes.
¿De modo que el fuego está en el bosque? El fuego está en el bosque.
¿De qué se alimentan las plantas? De misterio.
¿Qué día es hoy? Mierda.
¿Cómo acabarán los bosques? Llegará el día en que un bosque, amigo hasta entonces del libertinaje, tomará, la decisión de frecuentar únicamente en lo sucesivo los lugares honorables, las carreteras asfaltadas y los paseantes domingueros. Se alimentará de periódicos en conserva….[1]

El Bosc, escenari del fantàstic. Amb aquest suggestiu poema de Max Ernst ens endinsem en el Bosc com a territori del fantàstic, escenari ideal d'històries, de misteris, de drames, d'escenes terrorífiques, espai on habiten personatges màgics: maneirons, gnoms, monstres i bèsties salvatges, fades, dríades, elfs, nimfes ...
El bosc és aquell lloc laberíntic, territori sense marques que ens porta a la desorientació i pèrdua, una zona plena de perills desconeguts, espais vagarosos i solitaris. L'home del bosc en les tradicions orals i les narracions populars per infants esdevé el llop de la Caputxeta vermella. Endinsar-se al cor del bosc comporta trobar fantàstics móns de l'imaginari, urnes de vidre amb belles dames, cabanes de monstres, fades i bruixes. Dins de Cròniques de Narnia trobem el bosc més silenciós que mai hom pugui imaginar, - ens relata el protagonista Digory- sense ocells ni insectes, ni cap altra mena d'animal, tampoc hi bufa el vent. Gairebé es pot sentir com creixen els arbres, aquest és el bosc entre els móns, ple d'estanys que faciliten aquest salt entre els móns de l'imaginari. Però el bosc també absorbeix i esborra qualsevol distintiu i marca, com a Hansel i Gretel, i en caure la nit esdevé un territori hostil, que desperta les espècies màgiques més insospitades. Però més enllà dels múltiples boscos encantats des d'Alícia a Macbeth, més enllà de narracions, contes i fantasies, el bosc és també el lloc ideal com a refugi per a herois com Robin Hood, o fugitius com ara els Maquis de la nostra guerra civil. També és un escenari real de drames, escenes terrorífiques, violacions i crims. Gairebé, podríem dir que els boscos són aquells llocs que en la seva laberíntica trama acullen un ampli ventall d'esdeveniments.

C.S.Lewis
El Bosque entre los Mundos
Cròniques de Narnia. Ed.Destino

1 ERNST,Max: *Escrituras*. Polígrafa, Barcelona, 1982.

Ana Maria Matute en el seu discurs *En el bosque,* pronunciat en l'acte d'ingrés a l'Acadèmia, ho expressa d'aquesta manera :

Antes de saber leer, los libros eran para mí como bosques misteriosos. Me acuciaba una pregunta: cómo era posible que de aquellas páginas de papel, de aquellas hormiguitas negras que las surcaban, se levantara un mundo ante mis ojos, mis oídos y mí corazón de niña? ¿Qué clase de magia, de sortilegio, era aquel, que sobrepasaba cuanto yo vivía y cuanto vivía a mí alrededor? Criaturas, deseos, sueños, personas y personajes, y tiempos desconocidos bullían allí. (...)

Porque escribir, para mí, ha sido una constante voluntad, de atravesar el espejo, de entrar en el bosque[2].

Per l'escriptora escriure és retrobar-se amb el món dels boscos, és organitzar i esteranyinar una mica el bosc mental d'on tots surem.

Retornant al territori de l'art, en les ultimes dècades, hem assistit a un vigent fenomen de l'escenificació de l'objecte en l'art contemporani. **Els artistes es limitaran a mostrar objectes i successos que no han estat produïts per ells pròpiament. Principalment mitjançant l'ús del llenguatge de les instal·lacions crearan uns efectes escènics mostrant fragments de la realitat o d'un procés natural.**

Les instal·lacions amb materials, que omplen l'espai de la galeria amb terra (Walter de Maria) o folrant el seu paviment amb una estora de polen (Wolfgang Laib), ens demostren que en aquest procedir **qualsevol material és susceptible de ser tematitzat.** De fet, tematitzar és sinònim d'escenificar i és en aquest sentit on podem inscriure aquesta vocació escènica de l'art.

És interessant el concepte escènic – aplicat al disseny i per suposat a l'art- que ens exposava Valèrie Guillaume, comissària de l'exposició *D.Day, le design aujourd'hui,* presentada al Centre Pompidou, en la seva conferència pronunciada a l'escola de disseny Eina. Guillaume va parlar del concepte d'*escenario* per rescatar algunes formalitzacions metodològiques proposades en el territori del disseny, que sortien de la planificació convencional del disseny. L'ús del concepte d'escenari dins la tradició anglosaxona no es correspon amb el nostre "escenari", entès com el lloc-espai del teatre on transcorre l'obra o, més ben dit, l'acció dramàtica. Tampoc es correspon amb l'scénario francès, és a dir, amb el "guió" d'aquesta acció, sinó que s'apropia d'un terme italià nascut amb la *Commedia dell'Arte,* amb el qual es feia referència a aquell full penjat darrere l'escena que contenia les línies bàsiques de l'obra i a partir del qual els actors construïen les seves improvisacions, i les seves entrades en escena.

2 MATUTE, A.M. En el bosque. *El País*, Barcelona, 19-1-1998.

Per tant, dissenyar des d'un scenario comporta partir de la formulació d'un guió esquemàtic de situacions hipotètiques, però versemblants , situades entre la realitat present i la imaginació utòpica[3].
A continuació analitzarem algunes de les obres que exemplifiquen determinats aspectes del fet escènic en l'art, i que podien haver estat incloses com a treballs analitzats dins del cos del capítol, però aquest tractament diferenciador respon a la seva importància i peculiaritat.
En l'obra *Schneefall*, Joseph Beuys mitjançant pocs elements perfila l'espai d'una natura, una natura abatuda que requereix cura; sobre les branques dorments d'un avet s'ha dipositat el metafòric mantell protector de la neu, que aquí és substituït per la càlida qualitat de 32 capes juxtaposades de feltre, material per excel·lència de la iconografia personal de l'artista. En l'obra i trajectòria de Joseph Beuys els arbres adquireixen una especial importància, tant pel tractament matèric, com pels elements significants. Aquesta relació de l'artista amb els arbres s'expressaria en els últims anys de la seva vida quan Beuys va manifestar públicament el seu agraïment als arbres perquè -deia- patien per nosaltres. L'artista, en aquest cas, per a escenificar aquesta peculiar nevada emprarà recursos narratius tot activant una riquesa de significats perceptius i metafòrics dels materials, com a gest protector de l'artista per tal de pal·liar aquest patiment dels arbres.
Des de Beuys, **l'art sembla que estigui orientat amb més èmfasi que mai cap a aquelles estratègies relacionades amb les qualitats suggestives dels materials, amb la màgia del tacte o del contacte** - definida segons la divisió de tipologies de màgia designades per Frazer en el seu llibre *La rama dorada*- que s'organitzen segons la llei de la semblança, i les altres segons la llei del tacte o contacte. Aquests interessos també connecten amb un art relacionat amb el culte a les relíquies, i en aquest cas, els complexos *environements* de Paul Thek s'hi troben representats. En les seves instal·lacions, dins d'una marea d'objectes gairebé a la deriva, hi emergeixen arbres, o més ben dit vestigis arboris, que ens situen en aquest territori entre l'escena i la natura. Els coneixements teatrals de l'artista, pel que fa a la il·luminació i col·locació de les imatges, així com la seva facilitat per construir decorats li permetran concebre un art escènic basat en la idea de metàfora visual. L'artista en quedar fascinat per les celebracions de les tradicions realitzades a Pasqua, a l'illa de Stromboli, Itàlia, on es guarneixen els carrers i les esglésies amb vegetació, va desenvolupar tot un concepte artístic a l'entorn de la processó. En una entrevista realitzada l'any 1973 a Duisburg- amb motiu de l'exposició *Ark, Pyramid-Christmas* al Wilhelm Lehmbruck Museum- Harald Szeemann li demanava què representaven per ell els arbres, i Thek contestava concisament i clara: *la vida que creix, l'edat visible*. El temps esdevindrà la temàtica de les seves instal·lacions, així mateix els seus texts fan referència a aquest constant i exasperant avenir del temps, tal com ell mateix diu. Les seves instal·lacions són autèntiques posades en escena de la mateixa vida, mitjançant una processó d'objectes, elements i personatges dispars, en les quals va desenvolupar dues idees bàsicament, la metàfora visual i la repetició verbal.

Joseph Beuys
Schneefall, 1965
32 mantes de feltre sobre 3 branques d'avet, *Abies alba.* 363x120x23 cm
Fund. Emanuel Hoffmann, Kunstsammlung Bassel

3 GUILLAUME V : Escenaris del Disseny, dins L'Editorial, *Plec informatiu d'Eina*, Barcelona, Abril, 2006.

Paul Thek
Processó/ Pasqua en una perera, 1969
Instal·lació a la Galeria Mickery, Loenersloot.
Decoració per un arbre, cables i una creu
Diversos objectes lligats o penjant de cordes de les branques d'una perera de grans dimensions. En el tronc trobem lligat amb cordes un rentamans de porcellana blanca col·locat en la posició habitual que es troba en els lavabos

Antoni Miralda
Toia de la núvia, Honeymoon Project.
Olivera, *Olea europaea.*
Fundació Miró, Barcelona, 1988

Per tant, **la relíquia activa la història, el passat, la petjada o qualsevol altre indici que sobre aquell objecte s'hagi dipositat**. **De fet, dins dels museus etnològics, s'hi troba gran nombre d'objectes, i els museus d'art contemporani, que amb les noves estratègies museístiques s'han buidat, ara acullen i es tornen a omplir mitjançant instal·lacions basades en estratègies acumulatives d'objectes, elements i materials.** Així, el que ens estan oferint i mostrant és també una perspectiva antropològica, no gaire allunyada de les dels museus etnogràfics, etc. En la seva vocació escènica els objectes seran, doncs, inseparables dels efectes i intencions que els humans els hem assignat. En l'àmbit del culte i de l'art, es coneix la creació d'objectivitat com escenificació, tal com ha estat utilitzat tot sovint en contexts religiosos per a la transmissió d'experiències transcendentals.

No gaire allunyat d'això es troba aquell reclam de Fluxus de fer servir les coses per si mateixes. Serà justament en aquest context al voltant dels anys 50-60, que es donava aquesta fluctuació entre el teatre i l*'environament*, amb corrents artístiques de l'àmbit internacional com el *dé-collage*, les performances i els happenings, l'anti-art i els *agit-prop* que varen trobar la seva sortida justament en els festivals Fluxus. Aquesta vocació naixerà principalment d'un art que es creava en grup, les instal·lacions i accions teatrals del qual estaven centrades en la seva pròpia interacció, a més eren nòmades, la qual cosa fomentava un intercanvi d'idees i mitjans. De fet, moltes de les obres d'aquesta època no varen ser pensades per als espais expositius de les galeries, sinó que es representaven en locals rònecs, en sòrdids teatres abandonats ubicats sovint al barri de Lower East Side, de New York. En aquest *ghettos* les representacions de Robert Wilson i de molts altres tenien lloc de manera fortuïta.

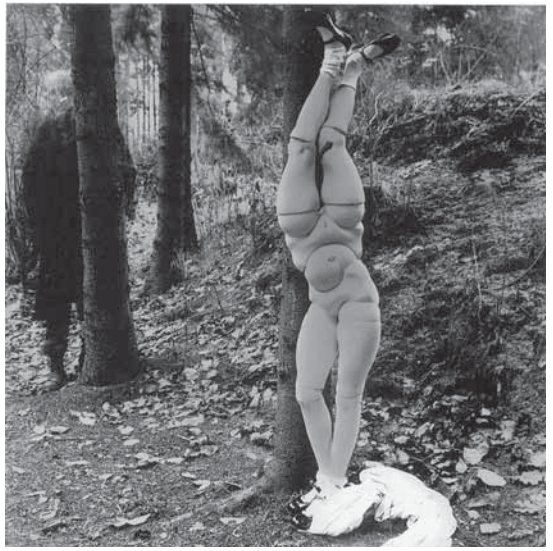
També l'artista català Miralda farà un ús escènic i objectual de l'olivera situada dins del pati interior de la Fundació Miró. D'entre la sèrie d'actes i cerimònies al voltant de les noces imaginàries de dos monuments que és troben a banda i banda de l'oceà, l'estàtua de Colon a Barcelona i la de la Llibertat a N.York, l'artista Miralda desplega la trama del projecte *Honeymoon* en una durada de sis anys (1986-1992). Les prenúpcies varen tindre lloc a la Fundació Miró, el 10 de Maig de 1988, és va inaugurar una exposició amb la llista de noces, les cartes d'amor i la gegantina toia de la núvia, l'olivera del pati interior, guarnida amb cintes i flors blanques de seda. Aquí l'olivera esdevé atrezzo de l'escena; una part important del fet escènic de l'art es troba en la reivindicació dadaista de la performance amb accions de tota índole: música, dansa, poesia, teatre...

Així, doncs, si el bosc o els espais boscosos són escenaris per excel·lència d'accions marginals on tenen cabuda i succeeixen fets al marge, fora de la moralitat i l'ètica, ara trobem en les fotografies de Hans Bellmer un referent que ens remet als treballs de la parella Blume.

En la fotografia escollida de Hans Bellmer, la utilització del bosc s'omple de sentit com a espai per crear una atmosfera al voltant dels enigmàtics cossos de la seva famosa nina articulada. L'artista, a partir de l'any 1932 decidí deixar de treballar i consagrar-se exclusivament a la construcció d'una nina, que havia de simbolitzar la reminiscència d'aquelles joguines multiplicadores d'imatges, una *filla artificial de possibilitats anatòmiques capaces de refisiologitzar els vertígens de la passió fins a inventar desigs*. Posteriorment va continuar amb la construcció d'altres nines i el seu enregistrament fotogràfic en situacions escèniques variades.

En les escenes fotogràfiques de Bellmer, les nines com a cossos desmembrats són incorporats dins l'entorn natural mantenint un estret diàleg del cos amb el tronc dels arbres i l'espai del bosc. La nina exhibint la seva peculiar nuesa es manté en actitud exhibicionista, alhora que un misteriós personatge, possiblement el propi artista-voyeur, l'observa rere un arbre, amb mirada libidinosa. L'estranyesa i misteri dels personatges converteix el bosc en un lloc dens, opressiu, bon amagatall per voyeurs i fugitius. El bosc pot esdevenir un espai pertorbador que inevitablement ens fa recordar *Étant donnés* de Duchamp. Però en aquest cas, aquell mirall de Matute o d'Alícia és infranquejable, tan sols poden romandre al darrere de la porta com a passius guipaires d'una escena estranyament misteriosa i paradoxal. El cos femení abatut dins la vegetació de la natura exhibeix la seva nuesa i el seu sexe tot il·luminant-lo amb una làmpada que sosté amb la mà.

Les nines de Bellmer, sotmeses a perverses transformacions d'ambigüitat, fragmentacions i castracions corporals, esdevenen objecte de fantasies sado-masoquistes, que amb la seva insolent nuesa ens fan pensar en l'espai del bosc com un lloc que amaga sorpreses.



Hans Bellmer
La nina (Sèrie Els jocs de la nina) 1935
Tiratge argèntic acolorit amb anilina.

Les escenes que protagonitza la parella Blume en les seves seqüències fotogràfiques a *Metafísica és cosa d'homes* o *Prèdica al bosc,* són també sorprenents i inversemblants. La profunda negror i la trama lineal dels arbres del bosc d'avets són l'escenari de les seves accions, o més ben dit, dels seus rituals laics.

El video-artista Bill Viola no amaga la vocació escènica de la seva instal·lació *Theatre of Memory*, en què se serveix de l'arbre per a parlar-nos d'una part de la nostra existència, i en concret d'aquells records que s'activen a través del cervell. L'olivera de Karavan ens escenifica els orígens del món. Finlay, amb sarcàstica ironia i terrorífic missatge a través de *Propaganda pels Elfs del bosc* ens introdueix en el fantàstic món dels boscos poblat per éssers màgics. Aquest món invisible es fa visible amb *Si avui t'endinses pels boscos* de David Mach, on una petita multitud de graciosos ossos i esportives *Barbie's* carreguen un imponent tronc d'arbre. En el *Bosc del Diaca* els seus organitzadors varen demanar als artistes una reinterpretació de l'espai bosc. El resultat va esdevenir en objectes d'allò més narratius i escènics, que ja per si mateixos explicaven la història del Bosc. Els artistes Fortuyn &O'Brien plantegen dins del Parc Champs de Bataille a Quebec una replantació i reconstrucció d'un camp de batalla. Per aquest mateixos artistes un senyorial arbre que presideix un jardí se situa en

el lloc d'*Harlequí.* L'arbre és el personatge, és l'actor que ens mira des del balcó de la natura. Bachhuber se serveix de fragments d'arbres per escenificar i parlar dels vestigis d'una civilització, d'una història passada que emergeix en forma de Anti-Monument. Amb la intervenció en ple centre de vianants de Hannover, Cattelan fà una crònica del quotidià, les seves escenes informen sobre el que succeeix en el dia a dia, i hi afegeix un filtre d'inversemblança, d'absurditat, que ho transporta cap a la ficció i la ironia. Finalment l'arbre escenifica l'espai dels morts, l'espai venerat de les sepultures a la instal·lació de Yoko Ono, on cent taüts que ocupen una nau medieval contenen tarongers creixents, evocant els rituals al voltant de la mort en els quals es pren l'arbre com a distintiu d'un lloc, d'una sepultura, recurrents al llarg de la història. Manuel Saiz a *El mundo profanado (Metodología de la creación)* transforma el claustre de l'escola d'art de Lleida, i aborda les qüestions universals que superen les nostres vides amb el llenguatge de les formes vives i els objectes, mitjançant la lírica i la poètica.

El teatre de la memòria

VIOLA Bill, ***The Theater of Memory,*** 1985

The Theater of Memory, 1985
Video/sound Installation, arbre, llanternes
Museu d'Art Contemporani, Los Ángeles

La presència d'un arbre gran i mort, amb branques despullades i arrels exposades, reclinat diagonalment al terra i situat a la cantonada del fons d'una habitació gran i fosca. De les seves branques, hi pengen cinquanta fanals petits, i parpellegen a l'unísón d'un so estèreo amplificat de campanetes, com fent un curtcircuit. Una gran imatge de vídeo en color es projecta a la Paret del darrere. El quadre és dominat per un soroll electrònic i unes pautes constants, i les imatges de vegades es poden reconèixer però mai no sembla que arribin amb claredat. Explosions estàtiques fortes i soroll venen dels oradors. Hi ha llargs silencis entre les explosions de soroll. L'única llum de la cambra prové dels fanals i de la resplendor de la imatge de vídeo, i l'únic so continu és d'un petit i delicat mòbil de campanetes posat a l'arbre, que es mou pel vent d'un ventilador amagat.

El teatre de la memòria és una rica posada en escena que pren l'arbre com a protagonista, tot i que en la penombra l'arbre s'evidencia per les formes de les seves branques i arrels i ens remet al sistema ramificat de les neurones del nostre cervell. L'arbre és alhora el nucli d'aquest espai cervell on endinsar-nos, el parpellejar de les llums esdevenen estímuls del nostre record i vagues imatges desenfocades es van desencadenant mitjançant el so de les campanetes, constància de la presència del temps.

L'artista ens comenta al respecte d'aquesta instal·lació: *Recordo una lectura sobre el cervell i el sistema nerviós central, tractant d'entendre allò que causa el desencadenant del foc del nervi que recrea les pautes de sensacions passades, evocant finalment un record. Vaig arribar a la conclusió que totes les neurones del cervell estan físicament desconnectades unes de les altres, començant i acabant en un diminut interval d'espai buit. La parpellejant pauta provocada per les diminutes espurnes del pensament fent de pont entre els espais es converteixen en la forma i substància reals de les nostres idees. Tots els nostres pensaments tenen en el seu centre aquest petit punt del no-res.*

Viola, per tant, se serveix de l'arbre en aquesta posada en escena per parlar-nos d'una part de la nostra existència, i en concret d'aquells records que s'activen a través del cervell. Viola no amaga la vocació escènica de la instal·lació, de fet ens la presenta com el títol indica, com a teatre. L'any 1977 l'artista ja havia fet ús d'un arbre a *L'arbre de la vida.* En aquell cas es tractava d'una acció escultòrica de cinc hores de durada utilitzant un roure, *Quercus,* i un focus o raig de llum de gran potència. El gran roure que creixia sol en un camp obert va ser il·luminat per un enèrgic raig de far que es projectava des d'uns quatre-cents metres de distància. El far havia aparegut tard, al vespre. Quan la llum del dia s'apagava, el raig gradualment es feia visible i l'arbre resplendia amb la intensitat lluminosa de la nit. Una ombra negativa en la seva forma fosca es va llançar a través de la vall, visible al llarg de força quilòmetres. La lluna es va veure també, de vegades apareixia a través dels núvols darrere de l'arbre. El raig es va apagar hores més tard després que el sol comencés a apuntar.

De fet, amb aquest magnifica acció en directe o més ben dit en viu, Viola ens remet a l'obra de teatre de Beckett, *Tot Esperant Godot,* en la qual l'únic element en escena, a part dels dos actors, és l'arbre. **Un arbre que més enllà de possibles simbologies, de la natura, de l'entorn, és principalment un protagonista i esdevé un testimoni mut de tot allò que succeeix al llarg de l'obra.**

Bill Viola
The tree of live, 1977
Acció escultòrica, durada: 5 hores.
Llum i arbre. *Quercus*
Fort Edward, N.York.

L'arbre del paradís
KARAVAN Dani, ***Adam &Eve,*** 2001

Adam &Eve, 2001
Il giardino di Daniel Spoerri, Seggiano, La Toscana, Itàlia
Olivera i pa d'or. Olea europaea

Una olivera partida pel mig a causa d'una forta nevada l'any 1985 va ser el motiu escollit sobre el qual Karavan va intervenir. La intervenció portada a terme directament sobre el territori aprofitava el rastre deixat pels elements de la natura en partir el tronc d'una olivera en dues parts molt equilibrades. Com ja havíem pogut veure anteriorment, apareix una vegada més l'interès per les dualitats en l'obra d'aquest artista, en aquest cas es tracta de representar metafòricament la figura d'Adam i Eva.

La part interior de la fissura ha estat recoberta amb pa d'or, amb aquest tractament subratlla, emfatitza i contrasta el seu interior, normalment ocult, amb la resta de l'arbre. Aquest recurs ja el trobem a *Camí de llum*, on dos dels troncs partits, pintats en el seu interior amb pa d'or, marquen l'entrada a aquest passeig de columnates construït amb troncs. Aleshores, com el seu títol indica, es tractava d'un treball on la llum és cabdal. En el cas d'Adam & Eva també intervé amb la llum indirectament, utilitzant-la com a mediador d'un altre material, un element alquímic: l'or.

En les intervencions de Karavan, els arbres ja estan sobre el terreny i ell els aprofita, i de vegades hi adapta d'altres elements arquitectònics. Però, en tot cas, els arbres són un element més entre d'altres que l'artista articula mitjançant una posta en connexió de les parts. En aquest cas l'arbre està sol i el sentit s'estableix a partir d'allò que esdevé dintre seu, la manipulació artística, per tant, també es configura en el seu cos.

El que diferencia aquest treball del tractament curós i respectuós de la majoria de les seves intervencions, és aquest accionisme sobre l'arbre imposant un rastre, una manipulació.

Aquí l'arbre viu és l'objecte manipulat directament, però també és l'obra en si .

Terror al bosc

FINLAY Ian Hamilton, ***Propaganda for the Wood-Elves,*** 1981

Propaganda for the Wood-Elves
(Propaganda pels Elfs del bosc), 1981
Arbre, destral i imprès.
Col·labora Harvey Dwight

El tronc d'un jove arbre és envoltat amb un banda amb l'emblema de l'esvàstica del Partit Nacional-socialista, com un braçalet, igual com els seus components acostumaven a dur. A la part inferior de l'arbre es recolza una destral.

El títol, alhora que desvetlla allò que de turbulent conté l'obra, ens reafirma també la idea que el treball només és llegible en termes absolutament irònics. L'objecte destral utilitzat en d'altres treballs, també esdevé una imatge vinculada als fets i personatges sanguinaris com Saint-Just. A *He spoke like a Axe* la imatge de la destral es magnifica per esdevenir la planta d'un projecte d'enjardinament on predomina un sentit axial. També en el projecte per a un parc republicà, la destral marca l'eix d'un camí simbòlic entre els arbres, que ens dirigeix cap a un temple clàssic que es troba a la fi de la Promenade, en aquests cas les claus d'aquests paisatges estan entre allò sublim i allò terrorífic.

El present treball també comparteix aquest aspecte terrorífic, d'una banda mitjançant el record que el braçalet ens reviu d'uns fets incomprensibles i indesitjables, però que formen part del nostre passat, no tan llunyà, i d'altra banda **l'amenaça de la tala de boscos sembla que adverteixi els habitants del boscos,** ja siguin elfs, nimfes o dríades. De fet, aquesta referència al tercer Reich ja la trobem en la sèrie que l'artista fa sobre una revisió neoclàssica del Tercer Reich. També serà en aquest context, producte de la ficció, on apareixeran els Saint-Just vigilants, dins d'un treball que focalitza la connexió entre la revolució política i la natural.

El llenguatge poètic d'aquest treball de Finlay al·ludeix el poder, però no pas de manera subtil, sinó des de l'evidència de la força de les imatges metafòriques.
Infligint la història i la il·lusió romàntica, si contrastem la seva obra amb alguns dels seus compatriotes tractats en aquest treball, com ara Nash o Goldsworthy, o d'altres com Long i Fulton, veurem que el que Finlay anomena natura és abans que res cultura i una visió que expressa contínuament mediatitzada per la història.
En la majoria de les seves intervencions amb la natura s'hi troba el pes de la història, una història més recent, una història, en aquests cas, viscuda pel propi artista, la de la segona guerra mundial i el nazisme. Per tant, la natura idealitzada, és a dir, aquella imatge o il·lusió romàntica del paisatge idealitzat deixa en un segon pla la tradicional malenconia elegíaca. Aquí Finlay fa un estrany viratge i incorpora una sèrie d'insignes, emblemes i objectes relacionats amb la història recent.
I ho fa, sense cap mena de dubte amb aquell sentit de l'humor tan anglès, corrosiu i punyent, dins d'un paisatge idealitzat. A partir d'aquests emblemes no podem considerar Finlay com un escultor o gravador, sinó més aviat com un poeta i com un conceptualitzador, tenint en compte, a més, que tots els seus objectes han estat realitzats pels seus col·laboradors Nicholas Sloan i David Patterson.

Les intervencions de Finlay es plantegen **com a treballs *in situ* mitjançant artefactes plàstics en un sentit tradicional de l'obra d'art, com a portadora de continguts.** Aquest treballs *in situ* **són respostes poètico-filosòfiques sobre allò conegut de la història, però també plantegen interrogants sobre el present, ens obliguen a pensar directament sobre l'ecologia de l'art.**

Moure boscos i afegir llenya al foc

MACH David, ***If you go down to the Woods today***, 1987.

If you go down to the Woods today
(Si avui t'endinses pels boscos),1987.
Mides variables
Arbre, óssos de peluix, nines Barbie.
Espai 13, Fundació Miró, Barcelona.
Cortesia Rafael Tous
Fot. Ant Critchfield

Una multitud d'óssos de peluix i nines Barbie carreguen a les seves esquenes un tronc d'arbre de grans dimensions. Aquesta instal·lació es va presentar l'estiu de 1987, a l'Espai 13 de la Fundació Miró, coincidint amb una altra instal·lació *Adding fuel for the Fire* (Afegint combustible al foc), realitzada a la Sala Metrònom.
En aquest cas, com en la majoria dels muntatges realitzats per aquest artista amb revistes, Mach despulla absolutament el procés de construcció. **La realització està present dins de l'escultura, encara més, el procés i creació de cada instal·lació es converteix amb allò narrat. Podríem dir que els graciosos óssos i les esportives Barbies aixequen, aguanten o carreguen literalment el tronc. Normalment Mach treballa amb quantitats immenses, xifres mil·lenàries de components, ja siguin tones de revistes, neumàtics de cautxú... i mitjançant l'estratègia d'amuntegar-los ordenadament dóna forma a les seves instal·lacions.**

Sovint la natura dels objectes utilitzats, objectes quotidians, banals, determina inevitablement la forma del treball; mitjançant les qualitats matèriques dels objectes utilitzats i les seves possibilitats formals, David Mach confronta situacions oposades, situacions absurdament impossibles, com per exemple, en *Off the Beaten Track,* on uns contenidors del port de Barcelona de grans dimensions són carregats per una filera de Barbies. La fragilitat de les nines enfront el pes del contenidor real és substituït, en aquest cas, per un tronc d'arbre d'imponent grandària. La gran monumentalitat que adopten les seves instal·lacions s'obté a partir de la fragilitat d'alguns dels material utilitzats, com ara les revistes i les nines de plàstic.

Situacions reconeixedores, paisatges familiars tant de l'imaginari com de fets reals. Tot recordant-nos les imatges del recent Sunami a Indonèsia, l'artista introdueix dins l'espai expositiu una impressionant onada que arrossega tota mena d'electrodomèstics, cotxes, etc. A *Adding fuel to the fire*, presentada a Metrònom, hi podíem apreciar un camió Ebro, un cotxe Crystler, televisors, armaris, butaques surant dins les 45 tones de revistes. **Introdueix de forma irònica i metafòrica el que ens ofega : el consum.**

Hi ha en les seves escenes un moviment contingut. L'onada gegantina de revistes que tot ho arrossega ha quedat congelada en un instant que esdevé una imatge apocalíptica. Els óssos i les Barbies sembla que hagin estat sorpresos quan es disposaven a transportar el tronc. Allò d'apocalíptic que presentaven d'altres instal·lacions de Mach, aquí pren una dimensió molt més intimista, fins i tot ens transporta al món de l'imaginari dels contes, de les narracions infantils. Com si estiguéssim presenciant aquells relats sobre follets, minaires, martinets, manairons o nans... Aquests personatges diminuts que ningú ha vist, però que hom creu que provoquen transformacions dins del paisatge, tot canviant l'inamovible, rocs, pedres i troncs de lloc. En aquest cas els incansables portadors semblen vèncer l'estaticitat provocada per l'home esdevenint, així, el seu substitut i caricatura alhora. D'aspecte aparentment inofensiu aconsegueixen moure boscos i afegir llenya al foc, afegint *fuel for the fire*. Aquests incansables treballadors de les profunditats dels boscos s'han associat per aquesta feina pesada amb l'inesgotable representant de la moda i el tarannà *kitsch* de la societat urbana americana: la nina Barbie. Dins d'una societat basada en la superproducció, el consum ferotge i la ràpida caducitat dels objectes i materials, **l'artista ens presenta una reflexió crítica mitjançant la ironia i l'ús del kitsch.**

Del remarcable grup de l'anomenada jove escultura anglesa dels 80, Mach utilitza deixalles i desfets de la societat post-industrial, per a construir monuments o escenificar situacions mirall de la nostra contemporaneïtat.
Mach també investiga en àrees d'interès escultural properes a les d'aquests escultors britànics, com ara el tractament de la superfície articulada com a determinant de la forma, l'ús de materials trobats o ja determinats, el simple *assemblage* de molts objectes variats i materials heterogenis. El treball dels anys 80 de Mach presenta clares afinitats amb dos escultors britànics contemporanis :Tony Cragg i Bill Woodrow.
Però també trobem d'altres referències: al Noveau Realisme amb les acumulacions d'objectes quotidians portades a terme per Arman, aquí són represes per a donar forma a arquitectures i paisatges efímers. Així mateix, en els fonaments del treball de Mach, hi trobem la idea de *"détournement",* desplaçament, amb un clar antecedent com són els objectes de Meret Oppenheim; i per últim, també el Pop Art, la utilització escènica dels objectes banals portada per Oldenburg, i principalment, el concepte de com els objectes poden prendre vida pròpia.

En aquest sentit Mach ens proposa tota una escena, presenta una narració mitjançant la hipotètica animació d'aquells objectes banals del nostre entorn quotidià consumista, i com en l'Òpera del compositor francès Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, els objectes es revolten contra el menyspreu i el mal tracte de la humanitat. A cavall entre el món de les fantasies i una intencionada càrrega crítica, posa en escena aquelles actituds prepotents de l'home envers el seu entorn.

Esculpir la història del bosc

THE SCULPTED FOREST, ***Bosc del Diaca***, 1986.

Aquest bosc situat en les immediacions de Bristol, a Gal·les, a l'oest de Londres, va ser escollit com emplaçament d'aquest esdeveniment per la varietat i diversitat d'espècies que acull i alberga aquesta reserva natural, com també per la necessitat de preservar aquesta riquesa botànica vegetal i animal, i de recuperar aquells signes i senyals de la presència humana, que en d'altres èpoques havia acollit el bosc. Aquesta iniciativa, la defineixen els seus organitzadors i el seu comissari Martin Orrom i Rubert Martin, respectivament, com l'acció d'*esculpir la història del bosc.* Aquesta iniciativa encetada l'any 1986 per la Galeria Arnolfini de Bristol, amb la col·laboració de la Comissió Forestal, finançada per diversos consorcis i Fundacions, com The Elephant Trust, Henry Moore Foundation, etc. neix, com dèiem, de l'interès estratègic i la necessitat de la conservació del bosc. El projecte consistia en convidar a diversos artistes perquè portessin a terme intervencions dins del bosc, plantejades com una interpretació o mirada del bosc filtrada per l'artista, i que estava adreçada als visitants del bosc. Pel comissari existia l'evidència que si als visitants del bosc se'ls oferia la possibilitat d'una mirada diferent i nova envers l'espai del bosc, prendrien una actitud més respectuosa i conservadora respecte a aquest espai en el futur, i com a conseqüència, també es desencadenaria una nova relació, més curosa i comprensiva. Sota aquestes pautes es va crear un recorregut senyalitzat per als visitants, realitzable en un temps de passeig de dues hores aproximadament; al llarg de l'itinerari es trobaven visibles els treballs dels artistes. Una de les primeres qüestions que es varen plantejar els seus organitzadors era la imponent presència i força de creixement de la massa boscosa, i com aquesta absorbia amb poc temps qualsevol intervenció. Res no és permanent en el bosc, diu Martin i aquestes intervencions artístiques no són res més que les últimes marques dipositades per l'home sobre el territori. Tant aquestes marques, com les dipositades al llarg dels anys són les que confereixen caràcter a aquest bosc. Per tant, aquest aspecte més que un inconvenient, esdevenia un aspecte de joc a incorporar en la futura naturalesa dels treballs artístics presentats.

D'altra banda, l'interessant d'aquesta iniciativa es va desencadenar per aquesta voluntat que els artistes desenvolupessin un treball basat en la interpretació, o més ben dit, **reinterpretació de l'espai bosc.** Quan pensem amb la imatge del bosc, tot sovint el veiem com un lloc primitiu que acull criatures salvatges, com ara els llops, óssos i demés, encara que aquesta realitat esdevingui escassa en els nostres boscos europeus. També és el lloc de refugi de fugitius, ermitans, etc. i fins i tot, la seva bellesa no tan sols ha inspirat artistes i poetes a parlar-ne, sinó fins i tot a retirar-s'hi. El bosc esdevé un amagatall ideal per a diversos fins. Els boscos són aquests espais misteriosos on ens sentim absolutament solitaris i alhora espiats, replet d'ulls que observen la seva solitud estranyament ocupada per presències. Al llarg de la història la imatge del bosc ha estat utilitzada en les tradicions orals, en contes, històries i narracions, en les representacions i imaginaries populars. En tot cas, se'ns presenta

com un espai misteriós i màgic on succeeixen aquells fets sobrenaturals, que sovint són producte del nostre imaginari, en Hansel i Getrel la casa de la bruixa és presentada com una mona de Pasqua gegant, a la Caputxeta Vermella estem davant d'un llop il·lustre que parla... D'altra banda, l'espai de bosc inspira rituals i esdevé escenari d'actes violents i drames, de batalles i raptes, etc. I per últim, pot arribar a gaudir de propietats sobrenaturals, propietats de transformació com en el El bosc encantat de Macbeth. En d'altres temps, el bosc proveïa l'home de materials i aliments, i fins no fa gaire, la seva explotació desmesurada per extraure'n matèries primes i proveir la indústria de la fusta, l'estava arrasant, amenaçant l'estabilitat del planeta. En veure bloquejats aquests territoris d'especulació, la malaltissa mentalitat materialista d'alguns, va empènyer-los a pràctiques patològiques i incomprensibles com la piromania. Avui en dia, convertits en una mena de reserves pel benestar de l'home de la ciutat, els boscos s'han convertit en un lloc d'escapada i retrobament, que proporciona una percepció del temps que no és possible en l'estrepitós ritme de les ciutats.

Per tant, aquest és un projecte que neix d'una necessitat de fer visible un espai públic i en conseqüència adquireix afany de divulgació per tal de mostrar, - no tan sols als visitants -, les peculiaritats biològiques-geogràfiques d'aquesta reserva natural, sinó també els múltiples senyals i signes de la presència humana d'altres temps que s'hi troben. Tanmateix, esculpir la història del bosc no és el mateix que trobem en aquells boscos del manierisme, esculpits, o plens de formes esculpides que naixien com a producte del capricis del món imaginari del seu propietari, com per exemple *El Bosc de Bomarzo* (1552). En aquests cas, el comte Orsini fa un encàrrec a un escultor local que mitjançant la pedra autòctona fa esculpir una sèrie de monstres, muses i diversos artificis-paisatges ideals, entre arquitectures i grutes que es disposen al llarg de l'extensió del bosc. En la majoria d'aquestes figures l'acció artística és absolutament anònima, i resulten poc interessants perquè estan pensades només per al servei representatiu d'allò desitjat pel comte. De fet, tant en un bosc com en l'altre es tracta més d'**una idea de jardí com una heterotopia, un lloc fora de la realitat, un lloc on es troben tots els llocs. Una imatge del paradís, d'aquell lloc on és permès tot, i on es troben tots els productes més desorbitats de la imaginació.**

De les intervencions escultòriques realitzades en aquest projecte del bosc d'escultures, he seleccionat primerament aquelles que tenien una clara i **estreta relació amb l'arbre**, ja fos utilitzant aquest com a suport, o reconduint els materials i elements que se'n treuen, o bé establint una estreta vinculació amb l'espai del bosc. En segon terme, m'han interessat aquells treballs que presentaven un clar **caràcter objectual** i que, per tant, feien ús d'estratègies i poètiques pròximes a disciplines objectuals duchampianes, o dels surrealistes. Un tractament tot sovint transformatiu, que mitjançant un gir retòric tendeix a desencadenar objectes estranys i desconcertants que provoquen una lectura poètica de l'entorn. I per consegüent, ha despertat també el meu interès veure com els artistes, mitjançant diverses manipulacions, aconsegueixen fer un lliscament d'aquells objectes domèstics per tal que prenguin nous

significats - una cadira, una finestra, un gronxador, una via de tren, la casa, unes escales- , tot adoptant una nova dimensió, fins i tot mítica i sacra. També com els objectes en establir relacions amb els arbres i el bosc podien esdevenir objectes narratius i escènics, que per si mateixos expliquen la història del propi bosc, provocant en l'espectador **una percepció del bosc diferent**. I per últim, m'ha interessat mostrar com, de forma global, totes les instal·lacions es presenten dins d'un marc, amb una clara **vocació escènica**.

És difícil no incloure, ni que tan sols sigui paral·lelament, alguns treballs que, sense cap mena de dubte, també mantenen una relació amb els arbres encara que de forma més indirecta o subliminal, com ara els treballs de Miles Davis, Peter Randall o Keir Smith que inclouré abreujadament.

ATHERTON Kevin
Cathedral, 1986
Vitralls i estructura metàl·lica, avets.
Abies alba
15x10 feets

ATHERTON Kevin. Situat a l'inici del bosc en una senda que ens hi endinsa trobem suspès a l'aire un vitrall de grans dimensions. La seva col·locació, penjat dels arbres a banda i banda del camí, el situa en el lloc d'emplaçament que normalment es troben els vitralls a les catedrals, encara que en aquest hi ha representada una imatge del bosc. Tot i que aquesta era la idea original de col·locació, va ser necessària la realització d'una estructura de troncs de fusta a causa de la poca resistència dels joves avets de la zona d'ubicació. El vitrall de forma rectangular s'aguanta amb un marc metàl·lic, folrat amb una fina planxa de policarbonat per a la seva protecció.

L'artista denota que no es tracta en si mateix d'un treball sobre l'art dels vitralls, de fet, la idea d'un vitrall és secundària a la de col·locar una finestra al bosc.

Aquesta idea d'emplaçar un vitrall-finestra al bosc, desencadena aquella connexió mental que fem entre aquests dos espais -el bosc i la catedral-, completament diferenciats i separats, però que al mateix temps també mantenen moltes similituds que analitzarem a continuació.

Per l'artista hi ha un aspecte que els uneix: la llum natural. En tots dos casos, la sensació d'endinsar-se en un lloc enfosquit, on la llum es filtra a través de l'espessa coberta vegetal dels arbres o dels vitralls acolorits de les seves altes finestres, guarda una certa relació perceptiva. Encara que en sortir d'un bosc no estem sortint d'un espai interior a un espai exterior, sí que la sensació d'alliberament i obertura es produeix d'immediat. I a l' inrevés, aquella sensació en entrar a les catedrals que estem dins d'un ambient espiritual, místic, que ens convida al silenci i a la reflexió, és similar a la que es produeix en endinsar-nos en una zona boscosa.
Per tant, per a l'artista la idea és que el bosc és el context, la finestra allò que li donarà forma, i la imatge del vitrall el contingut pròpiament. De la interrelació d'aquests tres aspectes esdevé la intervenció.

Aquesta analogia entre la catedral i el bosc ja la trobem en antics manuscrits, on l'estructura arquitectònica interior de les catedrals era comparada amb els arbres i les seves ramificacions. Però, és també interessant en aquest cas, fer una lectura de les possibilitats expressives que generen els materials, és a dir, els vitralls. Si les catedrals són el símbol absolut de permanència i estabilitat, els seus vitralls podríem dir que són la part més fràgil. I en aquest cas, aquest material altament delicat ens fa, alhora, referència a un espai que també necessita ser tractat amb cura, per assegurar la seva conservació.

Where we are has been planted; the forest is a man-made environment, it's certainly managed in a very controlled and disciplined, sectioned-off, logical and geometric way. That's the kind of thing that gives it a grip for me. It's quite an aggresssive piece, it is unsympathetic to nature, but in a way I think that, in order for it to say something, it has to be that aggressive against it. It has to stand up. The danger with being sympathetic to nature is that the thing ends up looking so much like nature that it's just consumed by nature. You've got to go against the grain, to a degree. I quite like the fact that it's glass which is often associated with an industrial environment. Glass is also a valuable material. It conveys the idea that it's been here a long time. There's an aura about it that's because of the connotations of stained glass.

PARKER Cornelia, ***Hanging Fire,*** 1988. Ferro colat, arbres: Plàtan fals, Acer pseudoplatanus Alçada de 25 pulgades.

PARKER Cornelia***, Brackets,*** 1988. Plom

PARKER Cornelia: L'artista en visitar per primer cop el bosc va quedar impressionada pel caire espiritual del lloc. Una corona de flames de ferro envolta circularment l'arbre que en aquest cas és un sicòmor situat al centre d'un grup d'arbres de la seva mateixa espècie. Les flames de la corona mostren una peculiar curiositat, s'ha invertit la seva direccionalitat natural. Per tant, en comptes d'alçar-se, retornen cap a la terra. I en aquest procés d'inversió les flames es transformen per a l'espectador en possibles fulles de tardor que descendeixen dels arbres, o potser en les flames que cauen del Sant Esperit per la pentecosta...

Aquesta corona de foc, penjada a certa alçada dels arbres sembla que neixi com a producte d'un fenomen sobrenatural, d'una visió màgica irreal, però alhora té una aparença molt antiga, tan antiga i vella com el propi bosc.

Aquests objectes fan una clara referència al simbolisme de la corona, **ens relata la reialesa d'una natura, la natura del bosc,** alhora que fa al·lusió, mitjançant la seva posició, a la caiguda dels regnes. **En tot cas, la corona esdevé un emblema del bosc com a santuari; un foc penjant inaccessible, suspès entre la copa i el terra que fa al·lusió a allò etern, una flama que crema permanentment.** Aquest treball té un clar caràcter commemoratiu, és més, sembla que es tracti d'una celebració que es teixeixi d'una nota elegíaca.

Per últim, trobem un treball realitzat des de la discreció i l'ínfim de les petites coses. Una sèrie de fulles de sicòmor que havien estat realitzades amb plom i modelades a mà, han estat clavades sobre l'escorça de dos arbres morts. La col·locació de les fulles ens recorda la disposició que prenen aquelles espècies de fongs o bolets de soca. Pròxim a la intervenció de l'artista s'hi podia trobar un arbre tapissat de bolets de soca. Per tant, la intervenció sembla que respongui com un eco a allò que ja es troba a la natura. En aquest cas les fulles esdevenen cassoletes, disposades a acollir les gotes de la pluja.

JETELOVÀ Magdalena. Quan l'artista va visitar el bosc es va trobar que una zona del bosc recentment talada desvetllava les magnífiques vistes de la vall de Cannop Valley. Per a la realització es van necessitar cinc troncs llargs de roures batuts, els encaixos varen ser realitzats curosament i per la seva instal·lació es va necessitar una grua.

La idea inicial de l'artista va ser situar una cadira gegant en forma d'estructura. L'artista ens introdueix, com el seu títol indica, en un lloc, un lloc per arribar caminant i des d'on es pot gaudir de les vistes del paisatge. Situat en el punt més alt d'un pujol aquest tro presideix el paisatge. **Com si es tractés del tro d'un gegant del bosc, la seva situació domina absolutament el bosc i ens remet als contes d'infància de fades i mites del bosc.**

El caràcter bàsic de l'estructura, les dimensions desmesurades, la seva composició asimètrica, dilueixen la seva forma convertint-la en quelcom abstracte, una mena de portal, de marc que emmarca el paisatge, etc. En aquesta etapa artística, Jetelova treballava amb objectes, com per exemple la taula, després, les finestres; tots ells, partien d'aquesta idea de trobar allò bàsic, allò essencial, una mena de recerca dels orígens. Per tant, la finalitat dels seus treballs és un afany per projectar vida en els objectes, i no pas un sentit formal. Així, fascinada per la possibilitat d'expressar constants canvis en els objectes, en aquest cas incorporava la naturalesa del bosc i el caràcter canviant generat per les estacions de l'any. Aquest és un treball que mitjançant una formalització primitiva i mínima, un aïllament arriscat en la seva situació i una escala dramàtica del treball, aconsegueix una impressionant grandesa.

JETELOVÀ Magdalena.
Place, 1985-6.
Tronc de roure, Quercus

RANDALL-PAGE Peter. L'artista agafa dos fruits del bosc, una pinya i la closca de l'aglà, i fa un trasllat de material i dimensions, aquells elements que són moridors, canviants i efímers, adopten una naturalesa permanent, alhora que troben una dimensió surreal. En augmentar l'escala fem especial atenció a la complexa bellesa de les formes de la natura, provocant en certa manera un canvi en la percepció del bosc dels visitants. Les escultures ens transporten a **un bosc gegant** i, al mateix temps, ens fa pensar en tot aquell món minúscul, tot aquell **microcosmos que existeix dins del bosc** i que som incapaços de veure.

SMITH Keir, ***The iron road,*** 1985-86. Fusta de Jarrah

RANDALL-PAGE Peter, ***Vessel and cone,*** *(Recipient i con),* 1988. Pedra

SMITH Keir. Del bloc de fusta d'una vintena de travesses de via de tren han estat tallats diversos objectes com si es tractés d'un poema tàctil. La seva disposició reprodueix un tram de via de tren, ubicat en una senda corba del bosc que permet jugar amb l'efecte òptic de fuita infinita.

El treball evoca el pas del temps, la decadència de la indústria forestal, i es refereix a la via de vagons de transport que havia existit en el passat. En les primeres travesses, una ploma d'escriure, un llibre obert i d'altres objectes ordinaris, ens remeten al món de les idees i les paraules, en el segon tram de travesses, imatges d'eines, utensilis, objectes industrials ens refereixen al món del treball. Aquest és un treball escultòric portat al camp del poètic, o a l'inrevés, **una acumulació d'imatges que ens relaten en seqüències la història de la civilització,** cap a la industrialització. Aquest tractament poètic no és pas una coincidència donat que el seu autor també exerceix la poesia. Per ell The iron road és una metàfora de l'evolució del temps, de la civilització com un recorregut en tren.

APPLETON Peter. Es tracta d'un objecte, no tant per ser gaudit, com per ser utilitzat pels visitants i fruir del bosc. Aquest gronxador, que rep el nom de la filla de l'artista, té la particularitat que en la seva part superior hi pengen barnilles metàl·liques que en activar-se, mitjançant el moviment del gronxador, desprenen sons inusuals dins del bosc. **Concebuda com una arpa eòlica suspesa dels arbres perquè el vent actives el seu so, aquest esdevé un senyal en contrast amb el so del bosc: el silenci.**

Així, provoca en els visitants del bosc una percepció auditiva, i en aturar-se el so metàl·lic del gronxador el visitant estimulat aguditza i percep els sons del propi bosc, amb una altra actitud.

Per Appelton aquest sons es desencadenen d'una vida interior del bosc que té a veure amb personatges que hi habiten, com les fades, els nans, i fins i tot figures com Robin Hood o Alícia i els seus acompanyants en la travessia del bosc.

DAVIES Miles
House, 1988
Metall

APPLETON Peter
Melissa's Swing *(El gronxador de Melissa)*, 1986
Ferro galvanitzat, fusta, cordes, lona, arbre?

DAVIES Miles. Una estructura vertical que gairebé es confon amb la verticalitat dels troncs dels arbres. La seva alçada ens obliga a aixecar la mirada cap al cel, un gest força habitual quan ens endinsem en els espessos boscos. En el seu extrem superior, la imatge arquetípica d'una caseta amb coberta a dues aigües. Davies situa el seu treball a la mateixa escala i alçada que els arbres, provocant un lliscament de significats. **Els arbres són l'únic lloc possible on refugiar-se per experimentar la solitud, o potser ens parla de les reminiscències del primer hàbitat, dalt dels arbres.**

Un joc teatral de paranys.
FORTUYN & O'BRIEN.

Quan Robert O'Brien i Irene Droogleever Fortuyn es varen conèixer el 1983, decidiren continuar la seva activitat artística junts, com si d'un sol artista es tractés, amb una sola personalitat i mentalitat. En la seva primera publicació: *Bon voyage voyeur / Thoughts about Sculpture* ja definien el contingut d'aquesta mentalitat conjunta. La seva filosofia artística es designa amb un terme inventat per ells mateixos, ***Art Domèstic***, amb aquest concepte volen demostrar el proper i relacionat que està allò inescrutable, misteriós i sensorial de l'art, amb la vida real. Com a fruit de l'intent de tornar a l'art la seva accessibilitat, i apropar-lo a l'espectador tot materialitzant la intimitat, apareixen les seves sèries d'escultures domèstiques. Contradictòriament, en una primera impressió les seves instal·lacions ofereixen ben poc del concepte de domèstic, ans al contrari, gaudeixen d'un aire ranci i antic d'èpoques passades. Per tant, es tracta més de **construccions teatrals, escenificacions** preciosistes amb elements i objectes ostentosos - com ara miralls, marcs, balustrades, baranes, finestres, o mobiliaris literalment petrificats, com són les seves chaise-long i les cadires Lluís XVI, realitzades en marbre- com si tots ells formessin part d'una representació teatral. Però tal com ells insisteixen, **materialitzar la intimitat** és la seva aspiració màxima en el territori de l'art. I és en la materialització de la intimitat, que utilitzaran la reiteració com a principal instrument. **En les seves instal·lacions aconsegueixen conferir humanitat i vivències a objectes i escultures, i fins i tot a un arbre:** *Harlequin***.** Són capaços de fer sonar una biblioteca i entreveure-hi dins les formes de la cadira del seu usuari absent. A Fortuny/O'Brien els agrada envoltar d'una atmosfera màgica, enigmàtica i misteriosa les seves obres.

Encara que una part important dels seus projectes es porti a terme en l'espai públic exterior, no per això deixaran la temàtica de la intimitat i la llar. El concepte de lloc, tant com a punt des d'on es mira, com en la seva funció com a objecte mirat, prendrà major rellevància en les seves intervencions en l'espai exterior. Però, la presentació dels seus treballs en espais públics, com ara parcs i zones verdes, va més enllà d'un simple emplaçament, ja que representa i simbolitza per als artistes aquell jardí bucòlic, capaç d'esdevenir escenari del seu imaginari.

Per tant, un dels principals territoris d'actuació de F/O'B són els jardins i els parcs; així mateix, també faran ús d'aquells elements o estructures arquitectòniques que acostumen a contenir els jardins, que els delimiten i defineixen com a tals, dins l'entorn exterior o paisatge. Però, el jardí, a més a més, té a veure amb l'art de F/O'B, és una referència, una figura, un lloc. La idea de jardí està relacionada amb la idea de superioritat de l'home per sobre la natura, una natura domesticada, alliberada d'allò terrible, dels seus efectes negatius, un procés que tindrà lloc en clau estètica. De fet, es tracta d'un model de jardí més cultural, és a dir, com a memòria d'allò que cal recuperar, la marca de civilització que imprimeix aquesta memòria, la imatge de la condició d'harmonia entre l'home i la natura. Estructuralment, el primer element a considerar dins d'un jardí ben establert és la definició dels seus límits, les seves tanques, els seus murs que intenten diferenciar i marcar la separació entre el jardí i allò que el rodeja, entre dins i fora. Aquesta necessitat dels límits relaciona el jardí forçosament amb l'arquitectura, i per acabar-ho de complicar, les estructures arquitectòniques reals formen part del jardí. En efecte, es tracta d'un contenidor arquitectònic d'estructures arquitectòniques que han estat dissenyades deliberadament per a això, i conjuntament amb la vegetació defineixen la seva identitat específica.

Els seus treballs tenen clarament una disposició artificial, les estructures i les articulacions són geomètriques o fantàstiques, amb una tipologia d'objectes i espais per a aconseguir un efecte estètic. Els seus treballs tenen a veure amb l'arquitectura i el disseny, utilitzant-ne formes d'expressió i construccions, però sense identificar-s'hi, al contrari, els veuen oposats a l'art. Així, doncs, la qualitat dels seus treballs deriva de la convergència de dos cànons formals: *decoració i imitació*. Per tant, l'ús de la decoració i les premisses decoratives seran conseqüència d'aquesta recerca de civilització, i d'una voluntat d'hibridació postmoderna. La imitació serà abordada en tota la seva complexitat, cobrint el bast espectre que inclou *mimesi i kitsch.* La mimesi és la base fonamental de totes les formes d'expressió occidentals, des de la poesia i literatura, fins l'art. Però, F/O'B. són conscients de la transformació d'aquest concepte des d'Aristòtil a Lessing, i la seva posterior ruptura causada pels romàntics alemanys com Fichte i Novalis. El *kitsch*, d'altra banda, és el modus d'expressió sempre present, que constantment ha minat la ideologia modernista.

La utilització de la imitació com instrument de *posta a distància*, és considerada inherent a la pràctica i especificitat de l'art i de la imitació, i aquesta divergència és la seva base. Una divergència que separa art i llenguatge de les coses, una distància tenyida amb la ironia i la malenconia. F/O'B. sempre combinen la distància de l'art amb el desig de proximitat, el desig d'estar a prop de les coses, **les coses marcades pels desigs i les passions.**

Per consegüent, la decoració i imitació es converteixen en els termes i eines d'una delicada relació que confirma l'autoconsciència dels artistes. Una branca seca impregnada de làtex no és una planta, *Vegetation,*1999, un tronc de bronze no és un arbre, ni un grup de troncs de bronze són un bosc, *Col·lecció Primavera,* 1991, en tot cas és el vestigi de la natura interpretada per l'artista. Els ninos de Hmm, 1995, no són els nostres herois redemptors, i potser estem amenaçats pel seu silenci. L'habitacle d'ocells construït a imatge i semblança de la mansió patrícia que alberga el Museu Van Loon d'Amsterdam, se situa en el llindar entre civilització i natura sense oblidar el seu estatus d'hàbitat. A *The Twenty-Four Men in White,* 1988, situen dos cadires estil Lluís XV esculpides en marbre blanc dins d'una clariana del bosc, a prop d'un cobert de fusta, més enllà, el misteriós marc blanc d'una porta que no ens condueix enlloc, o potser es tracta d'una metafòrica entrada als boscos? De manera que en aquesta recerca de la intimitat l'exterior és interior, i els espais oberts són espais tancats.

El jardí és abordat com a paisatge íntim per antonomàsia, un lloc que si bé és exterior, pot provocar en el visitant o el passejant la sensació d'estar dins d'un altre espai interior, de fet, l'artifici espaial ens remet allò escenogràfic. Com en els espais imaginaris d'aquelles narracions que succeeixen en els boscos, aquests també es poden transformar en llocs tancats i opressius.

El seu treball es refereix al desenvolupament de models de civilització. Un model de civilització no és necessari en una utopia total o en un projecte revolucionari. Interpretar models de civilització, partir de la base de l'observació de la realitat en diferents llocs i de les coses que succeeixen en aquests llocs, barreja i confusió inextricable són aplicades en clau artística dins dels seus projectes. En aquest desenvolupament les seves sèries de treballs i projectes rebutgen qualsevol unitat estilística: estan per sobre de predicar una proposta de continuïtat o constància de l'aparença. La coherència i unitat només es troba o es pot llegir en el contingut.
El treball està imbuït d'un intent d'interpretació del món que ens rodeja, afegint claus a la nostra imaginació i no solament reproduint el món amb models a escala, de fet, més que models, ens presenten o ens introdueixen prototips.

Els artistes orienten els seus projectes cap a les relacions dins les quals s'organitzen llocs coneguts, com a instruments de models de civilització concretats, i de figures anecdòtiques de comunicació que passen a convertir-se en **el patrimoni d'individualitats.** En principi, els artistes interpreten des de fora cap a endins, comencen per la ciutat, els carrers, els edificis, les seves funcions, els seu passat i van escombrant cap al territori d'allò subjectiu... Però en el treballs per a espais públics, prenen com a model i reflexió el camí completament oposat, tot passant de la subjectivitat, a la recerca d'una nova gramàtica capaç d'articular el significat social.

La diversitat de materials i de contextos en si mateixos, on el treball pren lloc, sembla contradir aquesta propensió a interpretar mitjançant l'ús de models.

L'objecte del seu treball és el del moment en l'evolució de la cultura contemporània en què ens situem nosaltres mateixos; aquest desig de realisme instantani, amb reproblematitzacions continuades, és necessari perquè els cal considerar la situació humana i social com a matèria prima i punt de partida. Més enllà d'imatges i objectes, el que també apareixen són temes i nocions profundament arrelats a les tradicions clàssiques destinades a restaurar l'ordre, però sense cap sentit de nostàlgia o idealització del passat. Lluny de qualsevol ambició de determinisme futur, ho veiem aquí en el pur present, amb un alt grau de realisme.

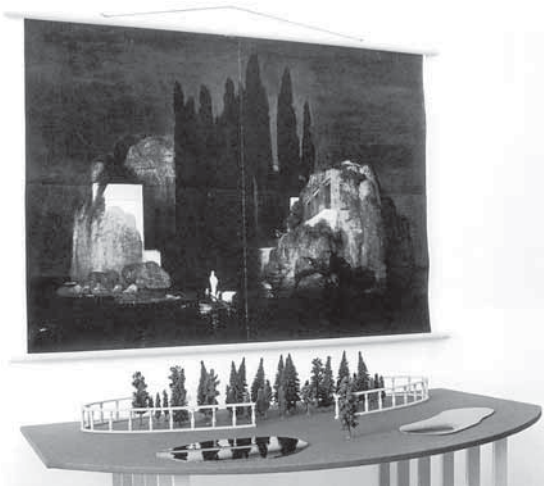
F&O'B ens diuen que presentar allò familiar de diferents maneres, en una imatge, és el residu d'una actitud, la mentalitat de l'artista, i de vegades si tot va bé, és la materialització de la intimitat,. De fet, la seva mirada sobre les coses no és una mirada negativa, més aviat es tracta d'una mirada dolça, una mirada abordada per les condicions que la història i la tradició han imposat en les coses.
Els artistes aconsegueixen transportar a un pla extraordinàriament poètic la banalitat que ja es trobava *in situ*. I això ho faran a través de les seves aptituts escèniques i teatrals.

El balcó de la Natura

FORTUYN & O'BRIEN, ***Harlequin,*** 1984.

Harlequin, 1984. Barana de fusta i arbre.

Una barana de fusta noble amb forma circular envolta tot el perímetre del tronc d'un arbre de jardí.
Habitualment aquests arrambadors els trobem situats en els forats de les escales interiors com a elements arquitectònics. En aquest cas, l'estil de barana escollida respon al mateix que podem trobar en una casa unifamiliar aburgesada del SXVIII-S.XIX.
Per tant, allò que normalment delimita un espai, un espai en negatiu, és a dir, un buit, aquí esdevé un recipient emplenat i ocupat per una presència, ja sigui viva o inerta. Però, en tots els casos utilitzats per F/O.B. la barana sempre acull o conté una forma, un element o un objecte amb diversos graus d'ambigüitat i abstracció.
Escultures domèstiques, és la denominació que els artistes han donat a aquests treballs, i l'han utilitzada en d'altres ocasions molt diverses en la seva l'obra.



Markendael, 1991
Projecte paisatgístic, Breda.

D'altra banda, aquestes escultures domèstiques són presentades en l'espai a partir de la col·locació d'origen de l'element arquitectònic, però introduint alguns canvis que juguen amb la estranyesa; utilitzen **l'estratègia del fora de context.**

El títol, *Harlequin,* fa referència al personatge de la Comèdia dell'Arte italiana, d'aquesta manera l'arbre es personalitza, alhora l'element arquitectònic limita i paralitza un moviment inexistent. Inverteix els espais, aquell mirador per contemplar la natura ara conté la pròpia natura. El buit, - la profunditat vertical del forat de l'escala -, és substituït per una presència que creix, una ocupació vegetal. La situació de l'espectador, com en d'altres intervencions d'aquests artistes, ha estat desplaçada. El públic ja no està a les grades, sinó que se situa en un terreny movedís.

L'arbre esdevé el personatge, l'actor que ens mira des del balcó de la natura, des de l'escenari de la natura. Alhora, aquest objecte aconsegueix en l'espectador la superposició o el salt d'un espai domèstic-privat a l'espai públic, ja sigui presentat en el parc natural o en la sala d'exposicions.

Una versió d'aquesta intervenció, però transportada a l'espai públic d'un Parc, és el projecte de *Markendael,* a Breda, l'any 1991, en el qual es proposava que una barana similar, però de dimensions gegantines envoltés i tanqués parcialment un grup d'arbres. En aquest cas, la imatge del disseny del Parc fa referència al quadre *L'illa de la mort,* del pintor romàntic Arnold Böcklin. Un arbre solitari, un roure entre dos llacunes és la figura de la barca del quadre, que observa la massa arbòria: els actors d'una escena. El paisatge es transforma en un teatre i el visitant també pot esdevenir actor de l'escena, com a *Les yeux en coulisse*. El seu treball es situa en el territori formal entre la idea de jardí i el concepte filosòfic específic que del jardí n'extrauen els artistes. Conseqüència d'això el jardí s'esvaeix i es converteix en una extensió de l'espai privat, on les estores ofereixen rivalitat amb els prats llaurats. L'experiència de l'espai es connecta a l'escala humana i al passeig que aquest proposa. Les vistes des d'un cotxe són comparables a aquelles experiències que tenim dins del cinema. **El paisatge deixarà de ser una continuïtat espaial per esdevenir un muntatge d'imatge,** ens diuen Fortuyn &O'Brien.

Camp de Batalla arbori

FORTUYN & O'BRIEN, Les yeux en coulisse, 1989.

Les yeux en coulisse, *(Els ulls entre bastidors),* 1989.
Fileres d'Arbor Vitae, xiprer de ventall. Platycladus orientalis (Cupressaceae)
Parc de Champs de Bataille, Quebec.

Una plantació d'arbres en posició militar.

Quan Fortuyn&O'Brien varen ser convidats a Quebec, es varen interessar per l'ambigüitat del *no lloc* que respira aquesta ciutat, la qual van experimentar d'una manera notablement nostàlgica; una ciutat que es presentava als seus ulls només com a referència, una referència a cavall entre Europa i Amèrica.

F/O'B es plantegen com intervenir en aquesta ciutat i troben la solució en el gran Parc del museu de *Champs de Bataille* que presideix la ciutat. Aquest gran parc sobre el riu de Saint Lawrence, d'aigua salada malgrat que es troba a bastants centenars de quilòmetres del mar, disposa de sendes que es van entrecreuant i bancs que s'intercalen entre els arbres. Aquestes sendes estan envoltades de canons, actualment utilitzats com a objectes estètics amb un acabat lluent, que ens recorden la guerra que hi va haver per aquestes contrades entre els francesos i els anglesos. Els artistes expliquen que tot passejant pel Parc, es varen trobar en una zona o explanada ocupada per uns antics cirerers falsos. La sorpresa de trobar en un fred dia d'hivern canadenc, uns cirerers

Croquis del projecte.

plens de cireres vermelles penjant, va conduir la seva imaginació a veure'ls com inevitables partisans situats en formació oval. Aquest cirerers situats en qualsevol altre lloc haurien estat simplement un grup d'arbres fruiters, però aquí esdevenen clarament actors d'una escena dins d'un decorat. El terreny del parc és el decorat, que consisteix en una escena inclinada, al fons de la qual un gran arbre central fa la funció de punt de fuga.

El projecte de F&O'B. consisteix en la plantació de sis fileres, lleugerament corbes, d'*Arbor vitae* que s'adapten a la perspectiva ja indicada, segons la posició dels arbres ja existents. Sis cortines d'arbres, com bambolines d'un decorat, i entremig, un pas transitable amb alguns bancs acabats de pintar que brillen i ressalten dins del verd del context. Un efecte visual provocat per la recent pintura aplicada sobre els bancs, com si es tractés d'una il·luminació escènica.

Segons els artistes, aquest és un treball similar al món dels models i de les maquetes; un treball que deixa cada cosa a la imaginació de l'espectador. Els artistes ens conviden a presenciar aquesta peculiar representació de la batalla, en visitar el Parc, entrem a formar part de l'escena convertint-nos en actors d'una batalla sense acció.

És més, *"les Yeux en Coulisse"* ens desvetlla que si no tenim els codis, les referències, i fins i tot la clau motriu amb què han treballat els seus creadors, difícilment podrem desxifrar la intervenció, i fins i tot passarà completament desapercebuda, com una mera operació de jardineria.

L'art des de la seva versatilitat i capacitat d'adaptar-se als interessos conceptuals, sovint ha emprat llenguatges, suports, elements i materials propis d'altres disciplines. Aquest fet incorpora el risc que aquest tipus d'accions es difuminin i desapareguin com a intervenció pròpiament artística. Els exemples més clars els tenim en la publicitat o el disseny, que ràpidament han absorbit determinats treballs artístics, i fins i tot, han girat completament el seu sentit original.

Aquest és un exemple de com **els arbres crescuts *in situ* poden arribar a adquirir personalitat amb la seva presència, ubicació i disposició dins del parc. I d'altra banda, com mitjançant la plantació d'arbres de planter es pot arribar a configurar un espai escènic.** Una cortina vegetal- arbòria ens presenta les bambolines d'un decorat, d'aquesta manera els artistes recondueixen el terreny del Parc cap a un espai escènic.

Aquest projecte que neix de l'actitud descontextualitzadora del *ready-made* té un inconvenient que existeix només quan s'acompanya d'altres elements indicadors de la intervenció, si no, per l'usuari corrent del Parc passarà completament desapercebut. Aquest és un exemple de com els arbres crescuts *in situ* poden servir per escenificar quelcom, aquí el projecte és clar, senzill i molt sintètic, però el resultat no és concís i es confon amb l'estructura del propi Parc.

Fortuyn & O'Brien ens afegeixen un significat artístic amb el llenguatge escènic i teatral, dins la disposició amb què han crescut els arbres d'una zona del parc. Utilitzant per això la pròpia natura sense conferir-li cap manipulació evident perquè esdevingui trama, narració i escena alhora.

Escenaris arboris
BACHHUBER LIZ

Una estratègia utilitzada sovint per l'artista en les últimes dècades consisteix en transformar objectes trobats en document històric rellevant, i fer-los parlar. Ara bé, cal distingir en aquest treball l'activitat de l'artista amb la del cronista, aquest últim informa exhaustivament dels fets i ho fa des d'una posició neutra i des d'un historicisme lineal, mentre que l'artista esdevé testimoni subjectiu de la seva època.

El procés de recol·lectar objectes oblidats i parcialment enterrats i reconstruir la seva història dins del context d'un discurs històric, ha estat descrit per Michael Foucault com un procés arqueològic. L'arqueologia implica l'anàlisi històrica inherent dels objectes, que han esdevingut muts en separar-se del seu context, i els atorga la possibilitat de donar-los noves interpretacions. Els historiadors tenen l'oportunitat de dur a terme una connexió cautelosa d'aquest objectes al context històric.

El procés artístic de Bachhuber també pot ser descrit des d'aquests barems arqueològics ja que actua com a recol·lectora, classificadora, sanejadora de grups d'objectes que ajusta dins d'una mena de classificacions estètiques en les seves instal·lacions. Els surrealistes i els dadaistes agafaran l'objecte de l'entorn quotidià i el faran debutar en el món de l'art com a *objets trouves*. Els objectes trobats de Bachhuber també són *objets trouves*, però a diferència dels surrealistes no els ha trobat casualment, ans al contrari, els ha adquirit en les sortides diàries, les *junk-picking tours*, tal com l'artista les anomena, en funció de les instal·lacions que l'artista projectà.

Per tant, la instal·lació *Hochwasser an der Ilm: Pegelstand* s'articula en el sentit paradoxal, com a monument. Es tracta d'un anti-monument que la història fa emergir després de la tempesta, i alhora un monument homenatge de la caiguda del mur i la caiguda de l'estat socialista alemany. De fet, ens diu Anne Hoormann en el text dedicat a l'obra de l'escultora: *La instalación simboliza la tragedia de la RDA representada como catástrofe de la naturaleza. Algunos artistas americanos como Robert Smithson interpretaban el proceso de civilización como su desintegración en la historia de la naturaleza, interpretación que también sugiere la obra de Liz Bachhuber. Su reflexión de acontecimientos históricos en metáforas de la naturaleza caracteriza una visión específicamente americana de la historia y se distingue de la visión europea centrada en la cultura*[1].

Així, la tragèdia de la DDR es desvetlla en aquest monument en forma d'història natural. La cultura diària de l'Est desapareix amb la caiguda del mur, la seva latent escassesa material provoca una prompta substitució

1 HOORMANN Anne: Sobre Liz Bachhuber. En *El objeto mismo. Cuatro propuestas.* Ed.UPV, València, 2004.

dels objectes quotidians pels productes que oferia l'Oest. Com a conseqüència, els propis objectes de l'Est començaran tot un periple de circulació en què després de vagar estranyament esdevindran *Ballast* de la DDR (llast o càrrega), finalment rebutjats i dipositats a les escombraries. Cal dir, que anteriorment a aquests esdeveniments, l'interès de la societat alemanya de l'Oest per l'adquisició i col·lecció d'objectes que provenien de l'Est ja existia, alhora emfatitzat per una societat on la tradició o cultura del mercat de segona mà està molt desenvolupada. Una de les especulacions més directes- respecte a aquest fet relacionat amb les relíquies de la DDR- és la de l'autor i director teatral Heiner Müller, que considera que els alemanys de l'Oest perceben i cerquen en les coses de la DDR allò primordial i autèntic. Una característica comprensible, en una societat opulenta on prima allò superficial i, per tant, el valor de l'ús i la utilitat adquireix un sentit especial. De fet, aquest aspecte que apunta Heiner Müller deu ser cert ja que artistes com Joseph Beuys, que sempre es va manifestar crític amb el règim de l'antiga DDR, veia, en canvi, un gran potencial utòpic en els seus objectes quotidians. O d'altres artistes, com el suïs Roman Signer, que va trobar en els països de l'Est emplaçaments d'inspiració per a les seves accions, i que col·leccionava objectes i joguines que s'accionaven mecànicament, procedents dels seus mercats.

Veiem, doncs, que en els primers any, després de la caiguda del mur, era possible fer un estudi i anàlisi de les estructures socials i de la realitat quotidiana del l'antic règim, a través de la classificació i agrupació objectual, fet que va provocar que la cultura de la DDR fos considerada com a peça de museu. Ara bé, si aquest fet va ser producte d'una voluntat de tancar una etapa de la seva història, o estava motivat per la recerca d'allò genuí en els objectes, o simplement, d'allò exòtic, encara avui en dia són difícils de valorar. Potser la instal·lació més característica de l'artista al respecte és *Schatzkammer (Tresor)*, de l'any 1996-98, en què sobre unes mantes de feltre es mostren ordenadament tot un seguit d'eines, instruments, fragments d'objectes i maquinàries que han estat sotmesos a un procés de polit o daurat. L'artista a través d'aquesta transformació objectual, tan museística, ens exposa aquestes mostres o relíquies d'una cultura passada que fa referència a la història més recent d'Alemanya. Aquesta és una posada en escena amb un tractament clarament antropològic; aquests vestigis d'una cultura quotidiana que ja no existeix, tan sols poden adquirir valor dins d'un museu d'història de la RDA. Aquests objectes menys valorats i marginats, en passar pel sedàs de l'art, ser col·leccionats, refinats i restaurats adopten un sentit exòtic, diferent, i un valor afegit que ens recorda i ens mostra que la RDA ha esdevingut objecte de museu.

Liz Bachhuber fa un procés de destil·lació d'aquells objectes inservibles, col·lecciona, selecciona, restaura i reinterpreta, i finalment ens els presenta tal com si es tractés d'un museu de ciències naturals.

D'aquesta manera, reconstruïts i reinterpretats esdevenen la memòria de la història en un altre context: l'arqueologia de les coses. Mitjançant l'art, les escombraries tornen a ser matèria prima, el seu valor social circula i passa a formar part de la historiografia oficial.
Els objectes de Liz Bachhuber es composen, no solament d'aquelles coses que pertanyen a la rutina de la dona, sinó també d'altres andròmines. Es tracta d'una font d'informació històrica acumulada per dessota les civilitzacions desenvolupades, i per tant, aparentment sense valor. Per la historiografia, les escombraries són d'interès en la mesura que donen testimoni de la vida quotidiana d'èpoques passades, ja que ens desvetllen les petjades d'una època. Es tracta d'un document sobre la producció, el consum, i les deixalles d'una civilització que han abandonat el cicle de la cultura per a incorporar-se de nou a la natura. És cert que el reciclatge d'escombraries és una antiga pràctica cultural, però en l'art es coneix únicament des de principis del segle XX.

Per tant, l'artista en aquests treballs farà ús del recurs escènic d'un art principalment objectual que s'articula com a instal·lació. Aquest potencial escènic dels objectes ha conduït a una escenificació de l'art on els artistes ja no manipularan la matèria mitjançant una transformació, a través del registre personal o l'anomenada marca o distintiu del creador, sinó amb una actitud més cientifista, objectiva i documental; es limitaran a utilitzar recursos expositius com presentar, acumular, col·leccionar, classificar com a procediments i recursos narratius. De fet, aquí l'artista no transforma, es limita a modificar mitjançant l'escenificació i la posada en escena.
Bachhuber, en el primer escenari arbori analitzat, ens parla de manera subliminar a través d'uns fets naturals catastròfics, de la història, de la nostra civilització contemporània. Mentre que el següent escenari arbori analitzat es tracta d'un treball anterior *Brushpile* de l'any 1992, que ens introduïa en el territori d'un món oníric, producte de les experiències viscudes en la infantesa de l'artista. Per últim hi ha una obra també inclosa dins d'aquest apartat dels escenaris arboris, un treball més de caire personal i autobiogràfic, però que té una clara voluntat escenogràfica: *Eddie's Birkenwald.*

Anti Monument: la història surt a flot.
BACHHUBER Liz

Hochwasser an der Ilm: Pegelstand,
(Inundacions al Ilm: Pegelstand) 1996.
Branques de roure folrada amb papers i escombraries.
Quercus. 1000x200x300 cm.
Instal·lació ACC Galerie, Weimar

Les inundacions de la primavera del 94 varen provocar el desbordament del riu llm. Liz Bachhuber va recollectar tots aquells materials que havien arribat arrossegats per les aigües del riu, als voltants de la ciutat de Weimar, on viu i treballa. Aquesta instal·lació fa referència a aquests fet i ens mostra com els residus del passat han quedat atrapats als arbres i als matolls: diaris, bosses de plàstic, robes, joguines, capses de fusta, cistells, sacs de plàstic, etc. Aquests materials i objectes recol·lectats per l'artista s'incorporen als matolls de brossa representant una onada de grans dimensions que avança per l'espai i acaba omplint tot l'espai de la Galeria. Les branques, que havien estat parcialment folrades amb papers escrits de correspondència de la pròpia artista i fragments de diaris, ens documenten aquesta mancança de valors d'una societat que ho llença tot a les escombraries, i com, en aquest cas, la natura se n'apropia. Si aquestes deixalles no es reciclen passaran a formar part de la natura que, de vegades, també deixa la seva petjada en les coses. Per tant, **aquests objectes i elements arrossegats per la riuada ens parlen com a vestigis d'una historiografia natural,** esdevenint relíquies d'una narració històrica natural d'uns esdeveniments.

El pas de la història s'entortolliga amb la natura, i la pròpia artista defineix així aquesta instal·lació: Una vegada passada la tempesta **la història emergeix.**

La instal·lació *Brushpile* pren una forta atmosfera onírica que s'ha formalitzat de manera escènica. L'escena està constituïda amb diversos elements i objectes heterogenis i centralitzada en un punt, on una estructura de llit d'hospital està coberta per un llençol blanc. Del capçal i els peus del llit emergeixen branques d'arbres, i del seu damunt pengen per l'espai peixos blancs escenificant un paisatge submergit al fons d'unes aigües tranquil·les. L'espècie de peixos realitzats en guix, fan referència a espècies d'aigües dolces que trobem normalment en llacs o rius: truites, lucios, perques, salmons. El llit utilitzat és com els que normalment trobem als hospitals psiquiàtrics, en aquest cas l'artista fa referència a l'hospital que hi havia en la localitat suïssa on va tenir lloc l'exposició.

Aquests diversos elements se situen en l'espai produint una escena on el seu temps i el moviment han estat congelats per tal de captar la seva essència. Aquesta és una estratègia que l'artista fa servir per aconseguir conjuminar i parlar, alhora, de la realitat que ens envolta, d'allò que esta viu, és a dir, del nostre entorn natural, i d'allò que pertany a l'imaginari de la memòria. Aconsegueix transmetre aquesta atmosfera dels espais somiats, dels espais del subconscient tan característics i treballats entre els artistes surrealistes. En aquest sentit, l'obra Oasis de Magritte, mostra certs paral·lelismes amb *Brushpile*; tres arbres que en els seus brancatges han atrapat petits núvols blancs emergeixen des d'una taula blanca.

L'artista afirma que aquesta peça fa referència a la sostenibilitat dels processos naturals, i de les espècies que, tot sovint, tenen la capacitat d'acomodar-se, adaptar-se, i absorbir com a propi el que els humans llencem dins l'entorn natural, i també es refereix a com els ecosistemes naturals són capaços d'incorporar elements artificials i incorporar-los dins la cadena de dependències. **En aquest cas no es tracta d'un exemple de civilitzar la natura, sinó més aviat de com les espècies naturals es veuen forçades a desenvolupar estratègies d'adaptació per tal de sobreviure al grau de contaminació de la humanitat.** Sobre aquest aspecte, l'artista explica una experiència concreta, viscuda en la seva infantesa, i que té un fort paral·lelisme visual amb aquesta intervenció. Bachhuber va néixer a Milwaukee (Wisconsin); els mesos d'estiu la seva família es desplaçava a una regió de boscos i llacs molt salvatges. En aquesta zona molt poc urbanitzada els seus habitants es desfeien de les escombraries i deixalles d'una forma força particular. Anaven lligant tota mena de matèries en feixos que posteriorment llençaven al paisatge, perquè la neu i el gel de l'hivern els absorbís. Evidentment, una vegada arribava l'estiu aquests feixos havien estat arrossegats pel desglaç i havien anat a parar al fons del llac. Allà al

Brushpile, 1992 Pila de brossa de matolls
Branquillons de bedoll, llit d'hospital, Llençols, guix, fil de pescar. *Betula pendula.*
500x380x500 cm
Instal·lació al Centre Pasqu'Art Biel, Suïssa.

MAGRITTE René.
L'oasi, 1925-27

Brushpile, 1996
Perques de guix, branques de bedoll, escombraries.
Betula pendula 440x528x290 cm

fons, aquests amuntegaments de matèries diverses servien als peixos com a zona per a niar. Aquestes són les primeres referències i formalitzacions del que serà un dels temes més desenvolupats en el seu treball, el que l'artista ha anomenat *Nesting Places*, intervencions en l'espai public analitzades en un altre apartat d'aquesta tesi.
Per tant, tot allò que és llençat pels humans és escombrat i reconduït per la pròpia natura. El títol d'aquestes instal·lacions, *Brushpile,* fa referència a un apilonament, a una muntanya fruit de l'acumulació de materials producte de l'acció d'escombrar.

Per últim, la instal·lació *Brushpile*,1996 es situa entre les dues anteriorment comentades, hi ha de nou una simulació d'un paisatge sota l'aigua, però la diferència rau en la referència a la zona niuada, a la llar, el jaç... que en la primera era el resultat d'aquella estranya barreja entre un objecte d'ús humà, el llit, i les branques dels arbres, i en canvi, en la instal·lació que ara ens ocupa és el producte d'un entortolligat inseparable entre branques i escombraries, entre natura i artificialitat. Com en el relat de Liz, anteriorment mencionat, els peixos suren al voltant d'aquest espai per niar.
El títol fa referència a un apilonament, una acumulació de materials producte de l'acció d'escombrar. Aquí l'acció fa un desdoblament metafòric i poètic, l'acció de l'artista amb l'aplec de materials dins de la Galeria fa referència a allò que escombren les riuades o les corrents marines. Per tant, *Brushpile* ens serveix per introduir la següent instal·lació: *Eddie's Birkenwald.*

Eddie's Birkenwald *(Bosc de Bedolls d'Eddi),* 2001
50 Corbates i 50 branques de bedoll. *Betula pendula.*
Mides variables

Cinquanta bedolls joves sense branques recolzats dempeus a la paret de la galeria formen una filera de forma regular. Aquests arbres han estat humanitzats en ser vestits amb un accessori masculí, la corbata. El bosc d'Eddi s'ha encorbatat i, no solament això, li ha usurpat les corbates, a Eddi. De fet, no és necessari tenir les dades biogràfiques que l'artista ens aporta, aquestes corbates d'extremats dissenys noucentistes i deco havien estat propietat del seu pare Eddi, que al llarg dels anys va col·leccionar corbates i ella les va heretar. Els dos elements en confluir ens posen en contacte la imatge de l'home salvatge amb el jove empresari *yuppi* de negocis. En la seva infància l'artista recorda allò que la impressionava: l'experiència de la natura del seu pare, quan un cop a l'any aquest i uns amics feien una estada de supervivència en les terres salvatges del Canadà. A cavall entre el control de l'hostilitat d'aquesta bellesa salvatge i alhora la impressionant bellesa d'una natura sublim és la clau de l'experiència de la natura en la cultura Americana, i Bachhuber en forma part.
Aquest contrast entre la civilització i la natura no es podia expressar millor que en aquesta instal·lació *"El bosc de bedolls d'Eddie"* (2001) i, sobretot, en ser presentada simultàniament amb un altre treball la cadira niu de ginecologia.

Gynokologische-Untersuchungsstuhl-Nest, *(Cadira-niu de ginecologia)* 2001
Instrumental, cadira, feix de bedoll, *Betula pendula.* 154x30x150 cm

Escenes inversemblants d'allò real

CATTELAN Maurizio, ***Sense Títol,*** 2000

Sense Títol, 2000
Cotxe Audi, arbre.
Escala real
In Between: Expo 2000, Hannover.

En un dels carrers de la zona de vianants del centre urbà de la ciutat de Hannover, Cattelan encasta un cotxe de la marca Audi dins del tronc d'un arbre. **L'absurd acoblament del vehicle amb l'arbre desencadena una escena absolutament fictícia**. Tan versemblant esdevé l'escena que fins i tot la pròpia policia es veu sorpresa pel sinistre. Cattelan utilitza aquesta situació per atraure els vianants, que en observar i revisar els detalls del sinistre, ràpidament perceben amb ironia la impossible absurditat que conté l'escena, ja que l'artista ha invertit l'ordre dels fets: el cotxe no s'ha encastat contra un arbre, com de vegades acostumem a veure en els noticiaris, sinó que ha estat l'arbre que emergint sobtadament de les profunditats en una mena de creixement sobtat, ha aixecat el paviment i ha perforat i travessat el vehicle aparcat en el lloc i el moment equivocat.

El que fa Cattelan, **amb el seu provocador sentit escènic, en aquesta intervenció en l'espai públic, és presentar-nos només l'escena dels fets, uns fets plens d'absurditat i realisme alhora. Portar la realitat del quotidià a situacions exageradament extremes, al llindar de la ficció, és el que serveix a l'artista per parlar del món que ens envolta.** Les seves són estratègies de fuita. Genera tensions en l'espai expositiu, a través de l'excés representatiu, les quals provoquen el desconcert de l'espectador que qüestiona aquest aparent perjudici autoimposat. Cattelan ens diu que els artistes avui en dia saben com protegir-se o com viure en una era tràgica. *Soy una "esponja", quizá un "repetidor"; mi obra esta hecha de realidad. El mundo es mucho más impactante que cualquier cosa que yo haya hecho nunca.*

Cattelan aprofita aquells mecanismes establerts en el territori cultural on una autèntica provocació serveix per indicar les autèntiques contradiccións de la nostra existència. En comptes de viure el realisme vivim una neutralització de tot conflicte transformat en espectacle. Allò tràgic es transforma en tragicomèdia i indica l'extrema ambigüitat on ha caigut la realitat, la realitat de les coses i de les paraules que les anomenen. L'humor negre de Cattelan té un excés de cinisme i és el resultat d'una voluntat de destorbar mitjançant un acte inadequat o un abús de poder.

De fet, no es tracta tant d'una voluntat realista o fins i tot hiperrealista, sinó d'estratègies destorbadores mitjançant l'excés de visibilitat, que en aquest cas funciona com antídot, un desesperant atemptat per omplir el buit, que d'altra banda pot estar condemnat a l'anonimat i eventualment a la invisibilitat. Sense els altres no existeixo, ens diu Cattelan.

Sense títol, 2001
Pannells alumini, 200x400 cm. Instal·lació,
NMAC, Monte Medio Arte Contemporáneo.

En l'art contemporani la conseqüència estilística i la coherència formal ja no és una qüestió primordial, Cattelan no creu en un estil com a signatura imposada en un determinat material o forma. L'estil és una actitud fàcilment traduïble, transferible a diversos medis, llenguatges i solucions visuals. L'estil és, justament, un sentit de flexibilitat, mai un fi en si mateix, algunes de les estratègies utilitzades per Cattelan, com ara les transformacions, desaparicions i esvaïments responen a aquest esquizofrènic símptoma del nostre temps. Gran part de la clau per endinsar-se en el món artístic de Cattelan rau en la paraula ambigüitat. Fins i tot una part de les seves obres mostren i reflecteixen una certa incertesa, fins i tot en la seva presència física. Els seus objectes sembla que habitin en una zona intermèdia, *noman's land*, ja que clarament ocupen el mateix espai que els seus espectadors, però alhora retornen a aquest espai recoberts d'una atmosfera irreal. Surant dins d'aquesta ficció reconstruïda, el cotxe encastat en un arbre està situat en un entorn absolutament banal, dins del nostre espai quotidià. Mitjançant la sorpresa, Cattelan irromp de forma dràstica en l'espai públic i l'espectador es veu forçat a modificar la seva visió, però també la seva relació física en aquest espai. Tot sovint un canvi d'escala, un canvi de context, ens fa forçar les nostres percepcions de l'espai. Poques vegades situa els seus objectes en una posició central, normalment estan camuflats o situats en una cantonada, amagats sota una coberta, un llençol, una manta, etc. o també soterrats o semisoterrats en el sòl, o penjats del sostre. Però les seves escultures també funcionen com a taló de fons, com a escenari o testimoni d'uns fets, per exemple la instal·lació portada a terme en les carreteres d'Espanya mostra certs paral·lelismes amb la de Hannover.
A *Sense Titol*, 2001 l'artista presenta i proclama de manera solemne les víctimes d'accident vials del nostre país, mitjançant 81 pannells anunciadors ens indica els emplaçaments dels sinistres.

Per tant, les intervencions de Cattelan són escultures, però alhora rebutgen sistemàticament el seu estatus moral o pes formal com a monuments. La seva és una ironia recoberta de teatralitat amb un punt de sarcasme, Cattelan és un provocador i les seves obres estan considerades com a actes vandàlics que en algunes ocasions han provocat en els espectadors reaccions fins i tot violentes.
Per acabar, no podem obviar la tradició dels ready-mades, que està clarament evocada ens els seus treballs, però de nou des de la paròdia. Paròdia que li serveix per portar a terme un traspàs de símbols.

Jardí-cementiri de tarongers

ONO Yoko, ***Ex It,*** 1997

Ex It, 1997
Instal·lació lumínica –sonora -objectual
(100 taüts de fusta: 60 grans per a homes, 30 mitjans per a dones, 10 menuts per infants, 100 tarongers joves).
Taronger
Almodi, València

Dins l'edifici medieval de l'Almodí de València, Yoko Ono va projectar i realitzar una instal·lació que ocupava la totalitat de l'espai, uns 700 m2 aproximadament, en el qual es varen dipositar cent fèretres de fusta de diverses dimensions - seixanta per a homes, trenta per a dones i deu per infants -, que estaven realitzats amb fusta tosca sense cap mena d'ornament, com si es tractés de capses d'embalar, els quals contenien en la part més ampla, allà on es diposita el cap del mort, un forat. Això facilitava el creixement d'un taronger per cada fèretre. Segons les instruccions de l'artista, que varen ser precises, els cent fèretres realitzats amb una registre tosc i popular s'havien de situar de forma alineada, com aquells fèretres que veiem alienats en espais públics, camps o estadis després d'una catàstrofe o bombardeig. L'arbre escollit representa les terres de Llevant amb els seus camps llaurats de cítrics, o sigui que escull una espècie d'arbre que simbolitza la cultura mediterrània.

El resultat esdevé un bosc interior de tarongers que broten dins del silenci de la imponent sala de l'Almodí. En el seu anonimat els fèretres esdevenen els testos que donen vida als arbres. Simbòlicament allà on creix la vegetació, la vida és producte d'unes vides cessades.

L'artista havia rebut anteriorment a la seva visita a València documentació fotogràfica de l'edifici de l'Almodí, aquest edifici medieval havia estat utilitzat com a dipòsit de blat de la ciutat. El catàleg explica l'admiració i fascinació que aquest edifici va despertar en Yoko Ono, que li va provocar una especial atracció per la bellesa dels seus volums i formes arquitectòniques, així com per les pintures murals de caire popular i religiós que s'hi troben. Tot plegat, confereix un aire i atmosfera sagrada als espais de l'edifici que van interessar especialment a l'artista, d'aquestes particularitats va sorgir el projecte *Ex It.*

De fet, **el públic que s'endinsava en la gran nau central de l'Almodí, passejava entre els múltiples fèretres i tarongers que omplien l'espai, que produïa una paradoxal percepció entre la tranquil·litat d'endinsarte en un jardí o pati enjardinat, i el silenci dels cementiris.**

"Ex It". Mort i abandó. El que ha deixat de ser i no pot ser nomenat.

En aquest cas, Yoko Ono ens proposa una reflexió més directa sobre la condició de l'ésser humà, sobre la seva fragilitat existencial i la incerta consecució de les seves esperances després del drama de la mort. "Ex It" és una reflexió sobre la vida i la mort, una reivindicació de l'ésser humà des del seu anonimat. Com hem indicat abans, el títol de l'obra pot al·ludir a "l'eixida" (de la vida), i a la condició de "deixar de ser", o - en una interpretació més lingüística- "el que ha perdut la seva capacitat d'anomenar o de tenir nom". De tot això, n'hi ha prou, com veurem.

D'aquest paisatge de fèretres anònims - que han deixat de tenir nom i han perdut el seu poder per a anomenar- sorgeix la vida vegetal, els desigs de futur, l'esperança. És tracta de la naturalesa que es renova, alimentant-se de la mateixa matèria humana aparentment inerta i estèril. *L'arbre, els seus fruits, són un missatge de futur, l'evidència de la vida després de la catàstrofe, que es nodreix de l'espiritualitat i la materialitat de la terra, en la qual els arbres i les persones enfonsem les arrels, reivindiquen la nostra pertinença a un grup, a una manera d'entendre i de sentir el món (com a cultura, com identitat)*[1].

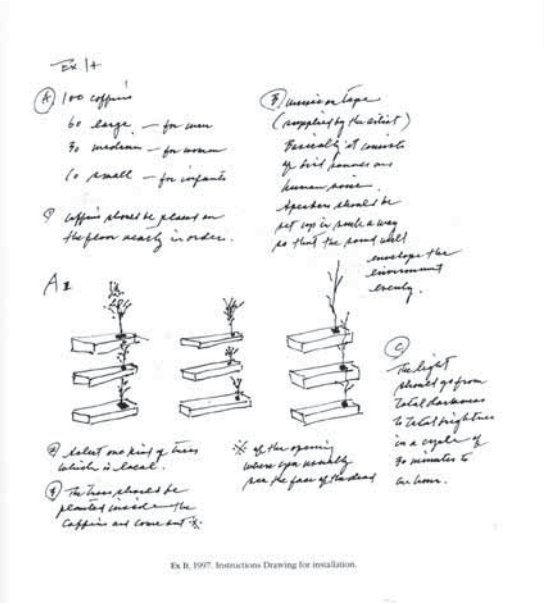
Així, un prototip de rituals relacionats amb la mort, trobem sepultures sota determinades espècies arbòries, sota l'ombra d'un arbre, en els arbres buits, determinats arbres s'han plantat a les tombes, o a l'inrevés, s'ha procedit a la tala d'un arbre determinat amb la mort d'una persona. **Tot són rituals al voltant de la mort que prenen l'arbre com element distintiu d'un lloc, d'una sepultura.** La conformació dels cementiris centreu-

Instruccions per la Instal•lació:
1. Els taüts es col·locaran al terra gairebé en ordre.
2. Seleccionar un tipus d'arbre autòcton.
3. Els arbres es plantaran dins dels taüts i eixiran a través de l'obertura que normalment deixa veure la cara del mort.
B. Música gravada (proporcionada per Farrista).
Consisteix a grans trets en sons d'ocells i veus humanes. Es col-locaran altaveus de manera que el so envolta uniformement l'ambient.
C. La llum anirà de l'obscuritat total a la claredat total en un cicle de 30 minuts a una hora.

1 RICO, P J. *Yoko Ono. En Trance- Ex It.* Generalitat València, 1997.

ropeus es portarà a terme en zones arbòries, boscatges que en podríem dir sagrats. De fet, els troncs d'arbres buits han estat suport de vaixells, però també de taüts, aquest fet no ha passat desapercebut per molts escultors que hi han trobat moltes possibilitats expressives. També el signe de la creu, tant estretament lligat en la nostra cultura cristiana amb les sepultures, té una relació amb els arbres: *La cruz se eleva en el cielo de los símbolos como el árbol típico, árbol de la vida y madero de muerte a la vez. «El contraste no tiene nada de sorprendente, escribe C.G. Jung, pues no solamente la leyenda pretendía que el hombre desciende del árbol, sino que una* **costumbre prescribía el enterramiento en árboles huecos (de donde la expresión alemana Totenbaum, árbol de la muerte, para designar al ataúd). Por ser el árbol ante todo un símbolo maternal, se adivina el sentido mítico de tal enterramiento: el muerto es devuelto a la madre para ser de nuevo engendrado»** *(JUNI, 225)*[2].

Hi ha, per tant, una estreta vinculació entre **el significat simbòlic dels arbres i les seves especulacions sobre la vida i la mort.** En aquest cas Yoko Ono reprèn aquesta temàtica des d'una espectacular posada en escena i conclou amb la següent frase *"Les portes de l'infern són només un joc de llum"*.



Ex it, 1997, Dibuixos projecte

2 CHEVALIER;J./ GHEERBRANT. A.: *Diccionario de los Símbolos,* Herder, Barcelona, 1991.

Mon profanat

MANUEL SAIZ, ***El mundo profanado (Metodología de la creación),*** 1991.

El mundo profanado (Metodología de la creación), 1991
12 xiprers, 4 destrals, terra i gespa
Cupressus sempervirens
Dimensions del claustre, centre: 2 m de diàmetre / 2,5 m d'alçada
0 Biennal d'Art. Lleida

Aquesta instal·lació va ser presentada dins de l'entorn de la 0 Biennal d'art de Lleida l'any 1999. Aquest esdeveniment naixia com a presentació de la futura Biennal d'Art Contemporani en aquesta ciutat. Comissariada per la crítica d'art Glòria Picazo, oferia problemàtiques i aproximacions a la pràctica de l'art molt diversificada. En aquesta edició es proposava l'espai expositiu com a suport i com a determinant de les propostes que es van demanar als artistes participants. Tres indrets molt diferenciats varen ser els llocs de presentació escollits: dins la sala d'exposicions de l' Edifici del Roser, Pep Agut i Christiane Stahls presentaven una instal·lació conjunta, a l'exterior a l'absis de l'edifici Àngels Viladomiu presentava la intervenció *Terra Ferma* i Manuel Saiz presentava *El mundo profanado*, al pati de l'escola d'Art.

El paviment del pati del claustre ha estat recobert en la seva totalitat amb una estora de gespa sobre la qual s'aprecia un desnivell, un monticle de gespa on es disposen en cercle 12 xiprers vius que han estat plantats amb una inclinació acusada que emfatitza el sentit circular de la seva ordenació. Dins del cercle de xiprers es dibuixa una forma quadrada conformada per quatre eines de tall, quatre destrals que amb el propi tall es tanquen en si mateixes. *La instal·lació de Manuel Saiz, «El Mundo profanado (Metodologia de la creación)», ha sorgit del fet de conjugar les característiques particulars de l'atri de l'edifici del Roser amb el llenguatge que en els darrers anys ha anat consolidant, en combinar éssers vius procedents del regne vegetal, com ara gespa, xiprers, molsa o coconuts, amb materials i objectes que han anat completant la seva aproximació escultòrica al món de la natura. Ell mateix ha confessat «la necessitat de treballar amb materials que parlin de l'essència de les coses, materials que sempre han existit», i en conseqüència, entendre la natura com «una història activa, com un museu viu», tal com Hölderlin ja ho proclama*[1].

Aquests treballs amb elements de la natura responen a un apropament a la Natura, però principalment a un interès per cercar un discurs que parli de referències filosòfiques i religioses. Cercar les arrels simbòliques de determinades imatges està en la base dels treballs d'aquesta època. De fet, la utilització d'objectes o eines respon a un sentit simbòlic, és més, aquests perden el seu interès com a formes a través d'un procés d'addició i diàleg amb d'altres elements, en aquest cas els xiprers, i per una posta en escena espaial que enriqueix el seus continguts simbòlics. Saiz aborda **aquelles qüestions universals que superen les nostres vides amb el llenguatge de les formes, els objectes i els elements de la natura mitjançant la lírica i la poètica,** com demostra el text de l'autor que acompanyava l'exposició.

El món profanat (Metodologia de la creació):

L'art com a sistema que duu implícit el germen de la seva destrucció. La traïció que fa l'obra del que és representat. La contradicció de l'art com a absolut i de la seva objectualització com a relatiu. Lectures parcials, és a dir, aberrants. La quadratura del cercle. L'ordre total versus l'ordre sublim. El sagrat al servei profà. L'art com a dilapidació fascinant que no perd de vista la producció. La raó anihilada ella mateixa i que reneix enfortida. Els somnis com a instrument dissolts d'un en un en virtut de la seva utilitat. La paraula estesa fins a l'infinit. El tot, amb la informació completa en cada una de les parts. La metodologia del somni. Les fissures en l'edifici de la raó. El centre inexistent i impossible. La cadena d'utilitats. La vida, l'art, la natura, neutralitzats amb l'excusa de la supervivència. El triomf continuat de la raó i la humiliació de tot el que existeix. L'omnipresència de l'ànsia tot poderosa. El tedi[2].

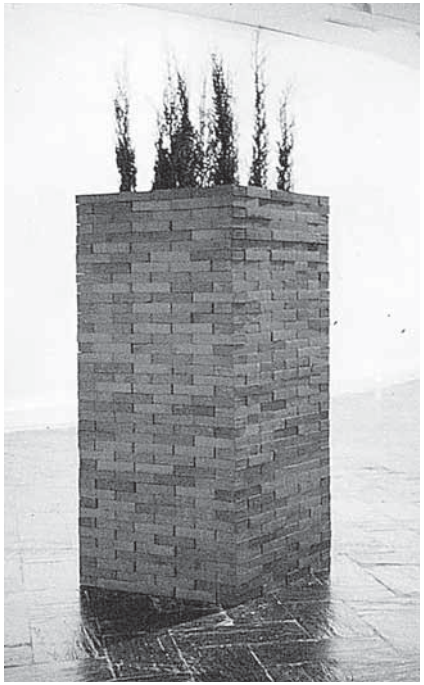
El mundo profanado (Metodología de la creación),

1 PICAZO, G, *0 Biennal d'Art. Lleida.* Lleida: Ed. La Paeria, Ajunt.Lleida.,1991

2 SAIZ, M. *El mundo profanado (Metodología de la creación)* dins de *0 Biennal d'Art. Lleida*. Ed. La Paeria, Ajunt. Lleida, 1991.

Una tumba para heroes vivos,1990
Ferro,terra, molsa i teix,
Taxus baccata. 200x110x100cm

Jardin cerrado.1989
Totxanes, terra, xipressos, *Cupressus sempervirens.*
250x120x120cm



Més enllà de la utilització d'una determinada espècie d'arbres xiprers o tuies, que clarament ens condueixen al territori de la mort, els treballs de Saiz es conformen a partir del silenci, allò que Miguel Fernández-Cid va anomenar *El Significado del Silencio.* Les seves escenes es composen d'una gran planitud, una visió frontal, d'un gran grau d'estatisme, i un ordre extrem, més un sentit extremadament elegant i auster en narrar les coses. Per tant, aquesta vocació cap al silenci sembla aparentment contradir-se amb el fort discurs dels seus objectes, que en certa manera ens presenten el silenci absolut: la mort.
Fins i tot els seus objectes comporten en si mateixos un referents a alguna acció violenta que pot desencadenar la cessió d'una vida, i en aquest cas el seu és un tall que s'imposa silenciosament.
Però mes enllà d'aquesta primera aproximació a la natura, sembla esdevenir cada cop més patent, el desig d'imbricar la recerca d'aquest coneixement amb d'altres propostes encaminades a posar en evidència el concepte d'efímer des de punts de vista, tan diferents i alhora tan propers, com són el de la pròpia obra d'art, però també el de la vida, amb la mort com a protagonista ineludible. Per aquesta raó, no és gens inaudit que sovint Manuel Saiz ens parli de la seva intenció de trobar aquell punt en el qual l'obra d'art es nega a si mateixa, al·ludeix a l'autodestrucció o es debat entre el tedi i l'èxtasi, com a síntesi del que és la seva aproximació a l'art, des del convenciment però també des de l'escepticisme més positiu. Potser per aquesta raó, en el moment en què a les seves obres hi apareixen ganivets, claus, fusta cremada o destrals, com en aquesta instal·lació, en oposició dràstica al món vegetal, les ressonàncies antropològiques es propaguen amb la deducció quasi inevitable d'entendre la supervivència com a situació límit i pertinent per a l'art[3].

Així, **aquesta intervenció se situa en aquesta estranya frontera entre sepultura i jardí,** ens remet a d'altres treballs de l'autor com *Jardín cerrado,* en els quals un espai de 1'20x1'20 era tancat per quatre murs de totxanes d'una alçada per sobre dels nostre ulls de 2'50m. Des de dins s'entreveia les puntes d'un conjunt de xiprers. Aquest espai esdevenia més una sepultura que no pas l'idíl·lic espai del jardí privat, un lloc tancat sense possibilitats d'entrar o sortir. De nou, aquí assistim a una percepció del temps alentida, congelada, que paradoxalment es contradiu amb el caire efímer que prenen tot sovint els seus treballs i les seves accions:
Manuel Saiz parte de una concepción del arte no como fin sinó como medio, como estancia. Su trabajo va marcando las fases sucesivas del conocimiento de los materiales, dándole una importancia central al proceso de acercamiento. Un fondo claramente conceptual le sirve para relanzar el valor simbólico de sus imágenes y acciones.
En los últimos años, su acercamiento a la naturaleza le ha llevado a trabajar directamente con plantas y césped, con lo que las obras adquieren, en ocasiones, un voluntario carácter efímero. La obra irá modificando su

3 PICAZO, G. *0 Biennal d'Art. Lleida.* Ed. La Paeria, Ajunt.Lleida, 1991

aspecto externo, integrándose los cambios en el propio proceso, en su razón de ser: no le importa el tiempo, sinó las huellas de su efecto. Algunas referencias a obras características del arte de la segunda mitad de siglo sirven para otorgarle un fondo cada vez más oculto, más misterioso. Es el caso del diálogo con piezas minimalistas, con las que contrasta el tipo de tratamiento, la apariencia final de las imágenes.
Manuel Saiz, cuya línea de trabajo ha discurrido siempre por cauces marginales, limítrofes en ocasiones con las concepciones sociales del arte, llega a considerar las obras como un acto, una especie de sacrificio que se realiza durante su existencia[4].

Si en els anteriors treballs **l'ús d'una tipologia d'arbres responia a un sentit simbòlic però també esdevenia un indicador d'un lloc, un lloc que portava implícit una presència o la memòria d'uns fets, com es produeix en les sepultures,** ens els següents treballs aquesta utilització es decanta cap a un sentit més objectual.
En un procés de delimitar recursos formals les seves peces es veuen reforçades pels continguts conceptuals, les al·lusions poètiques abunden i fins i tot esdevenen mitològiques, a *Panóptico* unes formes còniques conformades per un recipient de coure i un xiprer, al·ludeixen al recipient femení vers el caràcter fàl·lic masculí. Simplement suspeses per un punt i recolzades sobre la paret es presenten com a siluetes retallades sobre la paret de la galeria en aquest joc de precisió i d'equilibri, i levitació. Una natura suportada sobre aquestes estranyes baldufes, i el seu caire enigmàtic i màgic neix del seu hermetisme.

Fernández-Cid afirma respecte a les esculturres de Saiz: *Su relación con el tiempo resulta tensa: las transforma su paso, al menos en las zonas vivas. A Manuel Saiz, sin embargo, parece interesarle muy poco el concepto en sí, diluido por su efecto en una obra que integra su desarrollo. De esta manera, vuelve a insistir en que su trabajo opera con frecuencia sobre espacios frágiles, sobre lo cambiante. Sobre lo vivo. Sin aceptar, por ello, ningún elemento de restricción*[5].
L'obra dels anys noranta d'aquest artista ens parla de la mort i de la vida a través de les propietats canviants, esquives i màgiques que li proporciona la natura, incorporant les seves pròpies referències religioses i filosòfiques mitjançant un ús obstinat del silenci, el silenci de la natura.

Panóptico, 1989
Coure, terra, tuia, *Thuja plicata.*
320x70x70 cm

4 FERNÁNDEZ-CID, M. *Cat. XX Bienal Internacional de Sào Paulo,* Ministerio Cultura,1989.
5 *Op.cit.*

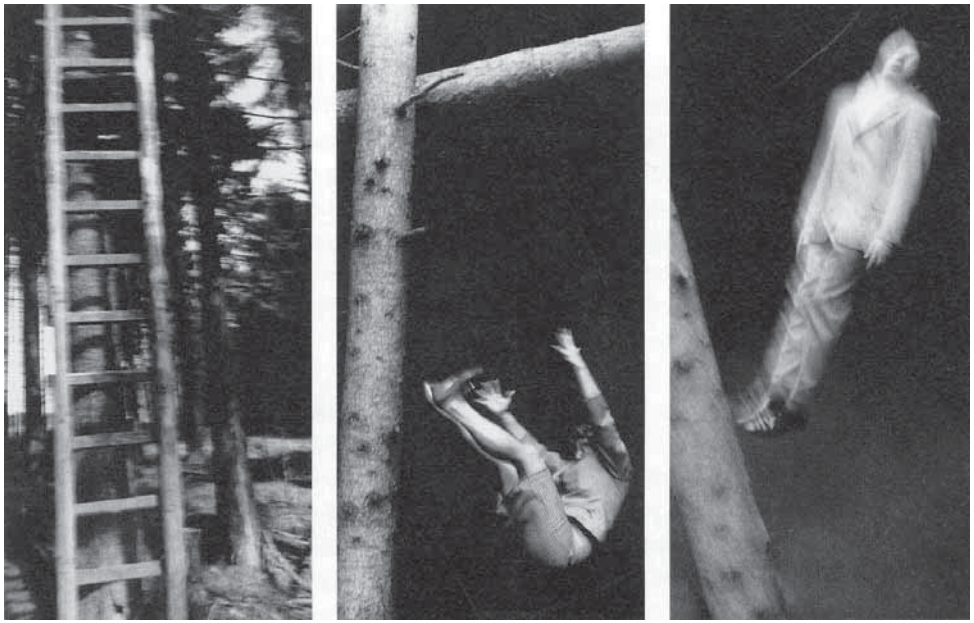
L’experiència del bosc
BLUME Anna & Bernhard

Gebet im Wald, 1990/91
Seqüència de quatre fotografies
Gelatina de plata sobre paper.

La parella Anna i Bernhard Blume - nascuts l’any 1937 a Ork i Dortmund, viuen i treballen a la ciutat alemanya de Colònia - adopten en les seves seqüències fotogràfiques el rol d’una aparent parella típica de visitants del bosc en diumenge. Com cada diumenge el bosc es converteix en un espai obert, aleshores les seves sendes s’omplen de ciutadans alemanys - que mitjançant els diners dels seus impostos es financia com a Parc o espai d’oci -, el bosc es converteix en espai de repòs, ressonància, d’equilibri, de tranquil·litat de l’esperit, on el visitant cerca una harmonia en els seus passeigs. Però els Blume ens demostren que el bosc també conte una doble vessant, ofereix una imatge ideal d’allò original i alhora salvatge. Per una banda, és un espai suficientment desordenat i salvatge per no percebre el rastre dels usos i explotacions de la indústria de la fusta, però d’altra banda també és el suficientment ordenat per no embogir dins la seva trama laberíntica. De fet, la visita o excursió dins d’aquest reducte natural es limita a una estada d’unes hores, ja que a ningú li agrada transcórrer sol dins la misteriosa espessa foscor del bosc de nit.

Però, per l'aparent convencional parella aburgesada, el senyor i la senyora Blume, el bosc esdevindrà un espai transgressor, la seva experiència del bosc ens diu que no és ben bé un espai per a tranquil·litzar les ànimes, *"Seeelenraum"*, amb una aproximació contemplativa de la natura, ans al contrari, es tracta d'un espai transgressor, més pròxim a les temptatives surrealistes i fins i tot dadaistes d'aproximació a la natura. La parella abandona el camí del bosc per endinsar-se dins el dens i atapeït entramat de pícees, *Picea abies*, allunyat de les possibles mirades dels altres visitants, opta per un altre tipus de contacte amb la natura, podríem dir literalment un contacte corporal. Dins d'aquest monocultius de pícees es barregen i confronten irònicament dos valors experimentats o dues experiències: una de física i una l'altra de metafísica, mentre la dona sembla que intenti evitar un descens forçat per la gravetat tot aguantant-se penjada d'una branca per finalment caure, l'home, supera aquesta força, segurament gràcies a l'energia propulsada per l'arbre des de la seva base a la seva capçada. Bernhard Blume reconeix que *dóna gust grimpar entre els arbres com a Chamans.*

De fet, el títol de la sèrie fotogràfica ja ens dóna prou dades per exposar aquesta situació: a l'home se li ha concedit la metafísica, ja que ell encara reconeix el bosc com una catedral, mentre en contraposició la dona no troba el seu lloc dins d'aquest espai per pregar. Fins i tot quan l'ordre reticular dels troncs del bosc de pícees es veu alterat per un caòtic desordre provocat pels estralls d'una tempesta, el bosc amb el seu rerafons profund i obscur conta quelcom sacra, els Blume confessen que *els avets presentats a la fotografia representen el típic bosc sacra....*



Metaphysik ist Männersache I,
(Metafísica és cosa d'homes)
Seqüència fotogràfiques

Més enllà dels conceptes filosòfics i els paràmetres teòrico- artístics d'aquests fotògrafs, els seus treballs ens parlen d'una mirada irònica de la humanitat mitjançant una posta en escena d'aquest peculiar passeig de diumenge. Però, alhora ens fa situar davant d'unes reflexions sobreinterpretades d'autosublimació de l'observador sobre els comportaments observats en els arbres. Finalment els Blume ens plantegen que depèn de cadascú que es deixi endur per la dinàmica metafísica i els misteris del bosc, o mantenir-se sense abandonar el camí segur de la senda senyalitzada que envolta el bosc.

Schawelka[1] ens diu que d'aquesta vigent recuperació del culte a l'arbre en l'art contemporani se'n desprèn una nova *ètica bio,* així com una mena de New-age esotèrica com a part d'aquest tot del qual formem part i que és tractat en l'art de manera subliminar. Dels efectes dels tractaments contemporanis del quadre o la representació pictòrica passem als objectes reals o experiències mateixes dins del propi bosc. Es tracta potser de les restes d'una religiositat de l'homo saecularis? Un home, que amb els seu vestuari aburgesat, l'artista, és mostrat en el seu intent de fondre's en un arbre, aquest difícil idil·li segurament ha estat somiat des del distanciament d'un món absolutament urbà. La inquietant història que ens afecta en el trepidant entorn quotidià, no dóna pas a una alliberadora riallada. Més enllà d'aquesta broma, els Blume també ens corroboren amb la força formal i expressiva de les seves imatges, que al darrere també hi ha un motiu d'enyorança que tota ironia cobreix i defensa el seu dret.

1 SCHAWELKA, Karl : Heilige Eichen und andere Bäume in Kunst und Kultur, vorwiegend der Gegenwart. En *Bonifatius,* Kunsthalle Erfurt, 2004.

9
PLANTACIONS

PLANTACIONS

Plantacions és l'últim capítol de Baumkunst, tot i que pot semblar estrany que en aquestes alçades de l'estudi plantegi un capítol aglutinat sota aquest concepte, donat que al llarg dels diversos capítols s'han anat presentant intervencions que portaven implícita de maneres molt diversificades l'acció de plantar.
Bàsicament el que diferencia aquest apartat és la motivació o finalitat per a la qual han estat plantejades aquestes intervencions. De fet, comparteixen, en la majoria dels casos, una voluntat reparadora o reivindicativa, de vegades mitjançant **l'acció de replantacions i en d'altres mitjançant una escenificació de les tales de boscos**. Tant en un cas com en l'altre compartiran **un posicionament envers la natura i l'entorn, amb una evident sensibilitat ecològica que algunes vegades comportarà un activisme ecològic.**
Algunes d'aquestes plantacions es duran a terme com a accions compromeses i reivindicatives, en alguns casos contra la voluntat d'una comunitat o en d'altres completament immerses/absorbides dins/per uns esdeveniments polítco-institucionals, o si més no serviran com a reclam per activar la consciència pública. Aquestes accions també ens conduiran a veure com **l'art serveix per posar sistemes i estratègies en funcionament que, des de la reivindicació, cerquen recursos resolutius o més ben dit reparadors i curatius.**

Central Park, Nova York

Un dels atributs més peculiars i remarcables de treballar amb materials vius, en aquest cas arbres de planter, és la intervenció del **factor canviant en el temps.** Aquests canvis no solament poden produir-se en diverses velocitats i intensitats, depenent dels diferents ritmes dels processos naturals, sinó també de les intervencions humanes.
Aquests elements vius, els arbres, formen part d'un paisatge, és a dir, s'engloben en un tot en el qual qualsevol transformació fragmentada o parcial suposa l'afectació del tot global i continu.
L'home modifica contínuament el paisatge mitjançant la seva gestió - associada a unes intervencions amb horaris i ritmes periòdics -. Una interpretació possible del paisatge esdevé de la mesura i descripció d'aquestes intervencions. Alguns mètodes i coneixements basats en metodologia científica han servit als artistes que les han incorporat dins les seves tàctiques i metodologies artístiques. Per tant, tot sovint aquests artistes interessats en fer un ús artístic de la natura tenen o han adquirit o practiquen coneixements d'horticultora, biologia i botànica.
Quan es treballa amb la natura i amb el paisatge intervé el factor de l'imprevisible, tal com ens diu Teresa Galí Izard. La construcció de llocs a partir d'elements vius passa per la trobada d'allò imprevisible, però mitjançant la ciència l'home incorpora els seus avanços tecnològics i aconsegueix pràcticament controlar aquests processos: *Los procesos que rigen a los seres vivos son de extrema complejidad. La aparición de una especie vegetal*

determinada en un momento determinado viene condicionada por muchos factores. Algunos de los procesos son conocidos, luego controlables y predecibles. Otros muchos no lo son, o por lo menos su control no está al alcance de los que gestionan y manejan el material viviente.
Pero la aparición de una especie vegetal en un momento determinado también puede ser inducida de forma artificial. Para ello es necesaria una aportación de medios y tecnología que asegure de forma efectiva la aparición de la especie en un momento decidido a priori. La recolección de semillas, la germinación inducida, la reproducción por esqueje, o la reproducción in vitro, son técnicas que favorecen el éxito reproductivo de las especies vegetales. La importación y exportación de material vegetal, los viveros de planta, el cultivo fuera del suelo, etc. tienen también relación directa con esta inducción artificial... Esta forma de trabajar genera lugares controlados, cada vez menos espontáneos, continuos, cuya imagen es poco cambiante, y asociada cada vez más a la idea de un mundo vegetal estático y formal. Y esto a la vez es lo que pide cada vez más la sociedad. [1]

De fet, **aquest control sobre la natura genera llocs cada vegada més vinculats a aquesta idea d'un món globalitzat, paisatges globalitzats, on espècies que no són autòctones han estat preparades per a sobreviure en diversitat de climatologies.** Teresa Galí en el seu interessant assaig fa un estudi dels mecanismes que desvien, minven o anul·len el potencial imprevisible de la natura, i alhora aposta per una filosofia del paisatgisme en què es deixa espai per a una natura imprevisible.

Tanmateix, afirma que és difícilment justificable una acció gratuïta en termes d'ecologia. El pes de la tradició no solament limita l'exploració de nous camins, sinó que s'autoimposa sense valoracions. La tradició de podar els arbres neix de la necessitat d'obtenir una bona i fàcil collita, s'estén i s'aplica fins i tot en el cas d'arbres no destinats a l'explotació i la producció.

Han estat potser els artistes aquells que han aconseguit deslliurar-se d'aquesta cultura i d'aquesta tradició, fins i tot han estat capaços de reinterpretar i reconduir aquesta visió del món natural a través de la classificació, ordenació, jerarquització i aplicació de tecnologies que obren noves vies i territoris en el procés de projecció de la natura.

Un dels valors del treballar amb la natura és precisament el seu caràcter salvatge i desconegut, que contrasta amb l'afany de control i prevenció al qual l'home ha destinat tants i tants esforços i recursos. D'altra banda, el valor afegit de l'imprevisible i la capacitat de sorprendre és quelcom enormement valorat i abordat en territori de l'art.

En qualsevol projecte amb natura viva existeix un intercanvi entre el que succeeix, el que nosaltres percebem

1 Galí-Izard, T. : *Los mismos paisajes,* Land&Scapes Series, GG, Barcelona, 2005.

o interpretem, i el que executem per transformar el destí empès pels processos naturals. En aquest cas, tant l'artista com el jardiner o el paisatgista es mouen des d'objectius formals i operatius concrets. Portar a terme una experiència a partir de l'evolució espontània de la vegetació, mitjançant estímuls generats de forma imprevisible, és encara difícilment incorporable dins dels nostres paràmetres i models culturals. Quan l'equip Atelier Alias, en el seu projecte a la ciutat de Leipzig, proposa com a zones verdes públiques la conservació en estat selvàtic d'aquells terrenys erms i abandonats dins de la ciutat, el que està reclamant amb aquesta acció és l'ús d'aquests espais buits per convertir-los en jardins que estimulin la imaginació de la gent. No els interessen tant els aspectes formalistes treballats des de les estratègies paisatgistes, com l'ús que d'aquests espais se'n pugui desprendre a nivell social. Pensem en aquests espais que estan sotmesos a la pressió especulativa del sòl urbà i que sovint han estat ocupats per accions artístiques.

El projecte *KünstlerGärten Weimar*- promogut i organitzat per l'artista i professora Bàrbara Nemitz de la Facultat Bauhaus de Weimar-, és ben diferent. Es troba dins dels terrenys de la Villa Haar en el Ilmpark, que és conegut entre d'altres coses per la famosa *Gartenhaus* de Goethe. Des de l'any 1995 s'hi han anat succeint intervencions d'artistes d'arreu del món que han estat convidats per a realitzar les seves propostes, com ara Peter Hutchinson, Daniel Spoerri, Alan Sonfist, Gloria Friedmann, Luc Wolff, Sam Kunce, Newton Harrison entre d'altres. Es tracta d'un espai natural que esdevindrà un laboratori d'experimentació, un lloc on els artistes experimenten amb les formes de l'existència com a procés cognoscitiu. Per Nemitz el Jardí en si mateix és l'obra d'art, la seva forma esdevé del procés de treball; ofereix les estructures d'un context per a fer possible el treball amb la vegetació. L'espai esdevé, per tant, un lloc de trobada i discussió de creadors contemporanis de tot el món. Un element important del *KünstlerGärten* (Jardins d'Artistes) és el concepte de participació. Les influències es multipliquen i desencadenen un canvi constant en una estructura flexible de processos interconnectats, que finalment es regeix per la seva pròpia dinàmica. De fet, el territori d'investigació de *KünstlerGärten* recull altres camps de treball: la realització d'un arxiu de més de 100 artistes internacionals que treballen amb vegetació viva, conferències i taules rodones amb diversos especialistes, l'edició de la revista *Wachsen* i del llibre *trans'plant-Living Vegetation in Contemporany Art* i una sèrie d'edicions gràfiques de tots els artistes participants, així com la seva extensió pedagògica dins de l'entorn de la Facultat de la Bauhaus. L'artista alemanya Marianne Buttstädt realitza sepultures de tulipes vermelles (*Tulipa princeps*), 1995, un centenar de tulipes que només es poden veure uns quants dies del mes d'abril o maig. Paula Hayes realitza *Apple Mazes,* 1995, un laberint de Topiari en forma d'estrella acompanya un pomer (*Buxus sempervirens, Cox orange*) que, malauradament, fa pocs anys, un jardiner va creure que havia crescut fora de lloc i el va tallar. Reiner Matysik planta una escultura d'arbres *Botanische Plastik* (1996), a partir d'una estructura de forma ovalada de dos metres de

Reiner Matysik, ***Botanische Plastik***

Peter Hutchinson, ***Thrown Ropes***

Florian Hüttner, ***Nadelholz***

Gloria Friedmann, ***Gartenparty***

Kerstin Lichtblau, ***Silhouette-Desire***

Barbara Nemitz, ***Was oben ist, ist auch unten***

llarg amb deu pruneres, *Prunus domestica*. Hutchinson, a *Trown Ropes* 1996, va llançar espontàniament una línia de llavors i cada primavera floreixen les tulipes dels crocus, *Crocus flavus et ruscus,* alineades. Mitjançant aquesta intervenció planteja la qüestió de quina funció prenen les ordenacions alineades dins dels jardins, com ara les tanques i fronteres, és a dir, la racionalització de la natura. Daniel Spoerri proposa un atractiu i absurd sofà de gespa, que s'autoimposa museísticament parlant amb la prohibició del seu ús. Florian Hüttner, a *Nadelholz* (*Coníferes*) 1998, planta una reserva delimitada de diferents tipus de coníferes (*Picea abies, Larix decidua, Pinus nigra, Abies alba,*...) , perquè creixin en estat salvatge dins dels terrenys del jardí. *El procés formal d'una planta es desenvolupa, no solament genèticament, sinó també per les influències externes del medi,* al voltant d'aquest fenomen s'articulen els treballs d'aquest artista. Alan Sonfist disposa un petit amfiteatre a *Nature Theatre*,1998, un teatre que està en funcionament les vint-i-quatre hores del dia, i tots els dies de l'any. El públic seu sobre uns blocs de marbre travertí, en un semicercle de cinc metres de diàmetre, i al seu davant l'escena es composa d'una plantació d'arbres autòctons (*Quercus robur, Carpinus betulus, Berbiris vulgaris, Malus sylvestris, Cornus mas,*...). Gloria Friedmann ens proposa amb humor assistir a la festa *Gartenparty,* 1999. Els convidats d'aquesta festa, tots personalitats de renom (Goethe, Maria Callas, Helmut Kohl, Ingrid Bergmann,...), estan presents a través d'una determinada espècie de rosa. Un cartell especifica en cada cas les peculiaritats botàniques de cada espècie, que alhora s'identifiquen amb la personalitat dels famosos hostes. *Silhouette-Desire* 2003, ens diu la seva autora Kerstin Lichtblau, que és el somni d'un grup de fruiters per capturar l'exòtica ombra d'una palmera, que es dibuixà en decolorar-se la gespa, tapada al llarg d'uns dies amb unes plantilles amb aquesta forma. Finalment, la pròpia Barbara Nemitz, planta cartells pel Parc amb la següent sentència: *Was oben ist, ist auch unten* (What is on top, is also underneath), que tan sovint s'ha sentit dir als jardiners al llarg d'aquest anys de treball amb la vegetació, i que ens convida a pensar en el sentit de la frase.
He volgut documentar més extensament aquesta experiència del *KünstlerGärten* com a exemple de l'ampli ventall de plantejaments, actituds i enfocaments compartits en la mateixa acció de plantar dels diferents artistes, encara que no treballin exclusivament amb els arbres.

En un projecte amb l'imprevisible el lloc generat té la característica que no existeix a priori, no és ni tan sols imaginable, sinó que es projecta a partir de la resposta de la natura i precisament en la seva capacitat per sorprendre'ns. Allò imprevisible necessita una referència per fer-se visible que troba en un marc espaial, ja sigui el paisatgisme o l'arquitectura. Per tant, el projecte dins d'un espai natural es desdobla i apareixen els mecanismes que desencadenen els diferents processos i alhora el suport que els sustenta i els fa possibles i evidents. En el cas de *KünstlerGärten* , tot i l'esforç dels artistes i els organitzadors per fer visibles les seves intervencions, al final només roman el rètol que anuncia, juntament amb el nom de l'autor, el títol i l'espècie botànica, ja que la pròpia natura els ha diluït amb la seva absorció.

Els artistes amb actitud subversiva - atrevida han transportat o introduït als llocs més inversemblants els elements arboris vius. Karavan, en la seva exposició *Pardes* a València, converteix l'espai del Museu IVAM, mig exterior i mig interior, fent-hi un joc doble amb una plantació de tarongers de l'entorn. Evidentment, amb aquest canvi de context es produeix una valoració en termes artístics d'un entorn-paisatge banal pels ciutadans valencians.

Fins i tot, per molt contradictori que ens pugui semblar, és des del territori de la creació que **als arbres se'ls atorga atributs nòmades**. **Els arbres simbolitzen per excel·lència l'arrelament i assentament en terra ferma, i paradoxalment adoptaran caràcter mòbil, errant i nòmada, i fins i tot viatger. De fet, podem constatar que aquest és un aspecte abordat per l'art que respon com a reflex del nomadisme vigent arreu del planeta provocat per desplaçaments i migracions obligades o voluntàries.**
El fonament de les obres de Hamish Fulton i Richard Long és el caminar i l'escenari on tindrà lloc és un espai natural absent de temps. Fulton elabora el tema de les seves caminades com un acte de celebració del paisatge no contaminat, una mena de peregrinació ritual a través dels vestigis d'allò natural. De fet, el seu treball pot ser llegit com a forma de protesta, traduït per una preocupació en termes ambientals i ecològics, tal com ens diu Careri en el seu estudi *Walkscapes*[2]. Per ell, el caminar esdevé un acte primari de transformació simbòlica del territori, i de la mateixa manera els artistes presents en aquest capítol, transformaran el paisatge conformant plantacions arbòries mòbils, creant llocs dels *no-llocs*. Per Marc Augé[3], si un lloc pot definir-se -a partir de la idea de lloc antropològic -, com a lloc d'identitat, relacional i històric, en conseqüència aquell espai que no es pot especificar/determinar sota aquests termes es defineix com un *no-lloc* . Per tant, si un lloc és aquest sentit territorial a través de la noció d'identitat i memòria, els trets del *no-lloc* són la no identificació, el *desarrelament errant* (errant, nòmada), la *desorientació*, (la velocitat impedeix al viatger desxifrar el paisatge), i representen l'oblit, la transitorietat, la fugacitat, la contemplació sense consciència. Segons Augé el salt a la modernitat es farà en aquest sentit, els llocs deixen de ser una sèrie de punts de referència per convertir-se en itineraris, recorreguts lineals, on les seves interseccions són punts de trobada. Cada vegada més, som grans consumidors d'aquests espais, els *No llocs*, espais de trànsit (interseccions i encreuaments), vies de pas i grans complexos.

Leonardo de Vinci
Al·legoria de la navegació fluvial

Per tant, a diferència d'aquells espais enjardinats anònims i fins i tot podríem dir clònics, que s'entrecreuen en els nostres fluxos diaris, els projectes de plantacions nòmades d'aquest capítol proposen un lloc d'identificació que recupera un sentit territorial amb el seu ús poètic.

2 CARERI, Francesco: *Walkscapes*, Land&Scape, Ed.G.G, Barcelona, 2002.
3 AUGÉ, Marc: *Els no llocs. Espais de l 'anonimat. Una antropologia de la sobremodernitat.* Gedisa, Madrid, 1993.

Els artistes, doncs, assumeixen i afronten el repte de treballar amb una matèria que té una extensió en el temps, no abordable des de la velocitat del nostre món contemporani.

Projectar amb el temps és un altre aspecte rellevant d'aquestes últimes intervencions analitzades. Una anàlisi acurada dels elements vegetals ens permet preveure la durada dels seus processos. De fet els dendròfils o estudiosos dels arbres poden deduir la història d'un arbre a partir no tan sols de la seva descripció botànica, sinó també a partir de l'origen, l'estructura, les ferides i l'evolució de l'entorn.

Segurament, ni tan sols l'expert en silvicultura i evident simpatitzant del nazisme, que va fer plantar l'any 1938 a Zernokov (Ückermark), al nord-est de Berlín, l'anomenat *Hakenkreuzwald* (El bosc de la creu esvàstica), preveia exactament en quan de temps es completaria la seva intervenció per fer-se visible. Una part del bosc autòcton de pins va ser talat, per replantar-ne d'altres d'una espècie arbòria diferent, làrix, que a la tardor presentaven un matís cromàtic diferent, fet que va permetre fer un dibuix arbori de dimensions immenses (60x60metres) de la creu esvàstica, només apreciable sobrevolant els terrenys boscosos durant unes poques setmanes d'aquesta estació. Moltes són les llegendes i especulacions dels motius d'aquesta intervenció forestal, de si es va fer plantar en motiu d'un aniversari del Führer,...En tot cas, difícilment aquests detalls podran ser desvetllats, donat que els absents implicats d'aquest símbol arbori el guarda forestal de l'època Walter Schmidt i el terratinent Hans von Welden ja no poden ser consultats.

Cinquanta anys més tard, el bosc es despertava dels malsons del passat de la nació alemanya i es feia visible la intervenció, poc temps després de la caiguda del mur. Situat en els terrenys forestals de l'antiga DDR, queda l'incògnit si aquest bosc va ser ignorat o tolerat per l'antic règim comunista, en tot cas descobert l'any 1992, ja en l'any 1995 es va procedir amb la tala de bastants exemplars de Làrix i va ser finalment eliminat l'any 2000, després de l'escàndol mediàtic internacional, que va desencadenar.

Les plantacions artístiques analitzades en aquest capítol provenen de motivacions molt diferents. Dins d'aquest apartat podem parlar d'aquelles plantacions en clau de repoblació, tal com la seva paraula indica **es tracta d'intervencions motivades clarament per un sentit reparador o simplement reivindicador**. La paradoxal **reforestació de la ciutat** plantejada per Joseph Beuys a *7000 Eichen* , en la qual l'arbre roure esdevé el símbol de reforestació de la societat i de la necessitat d'aconseguir nous conceptes econòmics. Beuys va parlar de la seva escultura 7000 Roures com d'una nova màquina del temps, la vegetació emmagatzema i concentra energia solar com aliment i combustible, la vegetació podria ser una alternativa per frenar aquest procés entròpic progressiu del món inorgànic. Aquestes qüestions i d'altres ja estaven presents en el pensament de l'artista, per qui, sense cap mena de dubte, economia i ecologia havien d'estar agermanades. Allò que aparenta ser una qüestió política és en el pensament de Beuys un problema estètic, ja que per ell el concepte de capital no fa

referència als diners, sinó a la creativitat dels homes. I és des d'aquesta creativitat, ja sigui a nivell individual o col·lectiu que pot garantir un millor ús del nostre entorn. L'art no serà només metàfora o model d'un Fòrum de Debat alternatiu sobre les pràctiques de viure, sinó que es tractarà clarament de la transformació de l'Art amb el nomenament d'un valor estètic propi, d'una raonada fita ecològica i política. És a dir que per l'artista al rerafons d'aquestes accions hi ha la problemàtica creixent del medi ambient, que no sembla entreveure solucions des de l'àmbit polític. Agnes Denes a *Tree Mountain* planteja **la recuperació de territoris explotats que reclamen una reconstrucció forestal,** i a *1000 Banderes blanques* els artistes Casagrande&Rintala enfront la impossibilitat de dur a terme l'acció de repoblar, la substitueix per una acció poètica de condemna. Aquí la reivindicació d'un espai boscos cessat es farà mitjançant una marca efímera, que denuncia i reclama la no violència. Els arbres són substituïts per banderes blanques fetes amb llençols d'un psiquiàtric, la presència d'un signe poètic també està en el projecte paisatgístic per a la plaça Carrasco de l'equip West 8, on el signe poètic esdevé més representacional i oníric, les soques dels arbres cessats reapareixen amb llum pròpia dins del seu territori d'origen, reclamant l'escena del crim com en l'escultura de Magritte *Els treballs d'Alexandre*.

Hi ha una altra tipologia de plantacions, podríem dir més de caire **experimental, espaial-formal, poètic o narratiu,** dins les quals es trobarien les experiències anteriorment descrites del *KünstlerGärten* de Weimar. En els terrenys agrícoles d'una propietat privada Aland Sonfist ens introdueix en el fil conductiu de la història de la civilització i de les espècies, amb la plantació de *Circle.* Sonfist ja havia dut a terme l'any 1978 una operació de reconstrucció d'un espai natural, *Time Landscape* consisteix en la replantació del bosc original de l'illa de Manhattan dins d'una petita parcel·la de Greenwich Village, Broadway. Després d'un detingut estudi del sòl, l'artista va restituir la vegetació original: un bosc de cedres, bedolls i roures, i un prat de flors silvestres. Tanmateix amb el pas del temps els animals hi varen niar. David Nash, fent ús dels tutors, modela a *Ashdome* una cúpula de freixes per aconseguir un espai arbori amb caire espiritual.

Finalment, hi ha tot un bloc de propostes de *Plantacions Nòmades*, és el cas dels treballs de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark i Atelier Alias, Casagrande& Rintala i Vitto Aconcci. Es tracta de **plantacions arbòries nòmades que es configuren com a llocs recuperats: refugis arboris, reductes d'arqueologia vegetal, reserves com a museus vegetals flotants sobre la memòria de les espècies autòctones desaparegudes, una alternativa als espais públics de les grans ciutats, una reconversió dels espais abandonats, no-llocs en dinàmics espais públics.** Si l'illa flotant de Smithson era una mena d'Arca de Noè, de les espècies vegetals, les barcasses de Matta-Clark varen ser projectades com un espai de reivindicació i lluita socio-político-ecologista antibèl·lica. La barcassa de Casagrande & Rintala és un cas diferent, el casc abandonat d'un vaixell i

els residus de la ciutat serveixen als arquitectes per crear un lloc paradisíac, on tot navegant aconsegueixen territorialitzar la llacuna de Venècia. Els Jardins Mòbils i Temporals de l'equip Atelier Alias estan concebuts com a llocs de comunicació, per desencadenar les relacions socials. Els seus projectes fan referència als hàbits d'oci canviants dels habitants de la ciutat, i es fonamenten amb la transformació, experimentació de formes efímeres i recuperació d'espais rebutjats. Acconci ens demostra que per definir i donar sentit territorial, encara que aquest sigui mòbil, només cal un bocí delimitat de terra i un senyal o marca diferenciadora: l'arbre, i proposa un espai d'ús públic amb una clara voluntat mòbil i portàtil, en un món on els fluxos humans tot just semblen haver començat.

Els arbres són més intel·ligents que els homes

BEUYS Joseph, ***7000 Eichen***, 1982-1887.

7000 Eichen, 1982-1887
7000 blocs de granit, 7000 roures, *Quercus*
Friedrichsplatz, Documenta 7, Kassel.

El projecte consisteix en la plantació de 7000 roures dins l'entorn urbà de la ciutat de Kassel en el marc de la Documenta 7.

Prèviament, Beuys comença instal·lant 7000 blocs de basalt amuntegats conformant un turó, un monticle de planta triangular de dimensions considerables que diposita davant l'edifici central o seu de la Documenta, el *Fridericianum*. Paral·lelament l'artista va fer unes declaracions explicant el que es proposava: plantar 7000 roures a la ciutat de Kassel. Així mateix concretava i donava pautes d'ús per la manera en què s'havia de dur a terme la plantació. Per cada roure plantat es retiraria un bloc de basalt de la plaça que seria dipositat al cantó de l'arbre, com a marca. Per tant, les pedres que s'havien dipositat a la Plaça de Friedrich, enfront mateix dels accessos del edifici principal de la Documenta, s'anirien retirant a mesura que es plantarien arbres.

Joseph Beuys plantant el primer arbre de 7000 Eichen

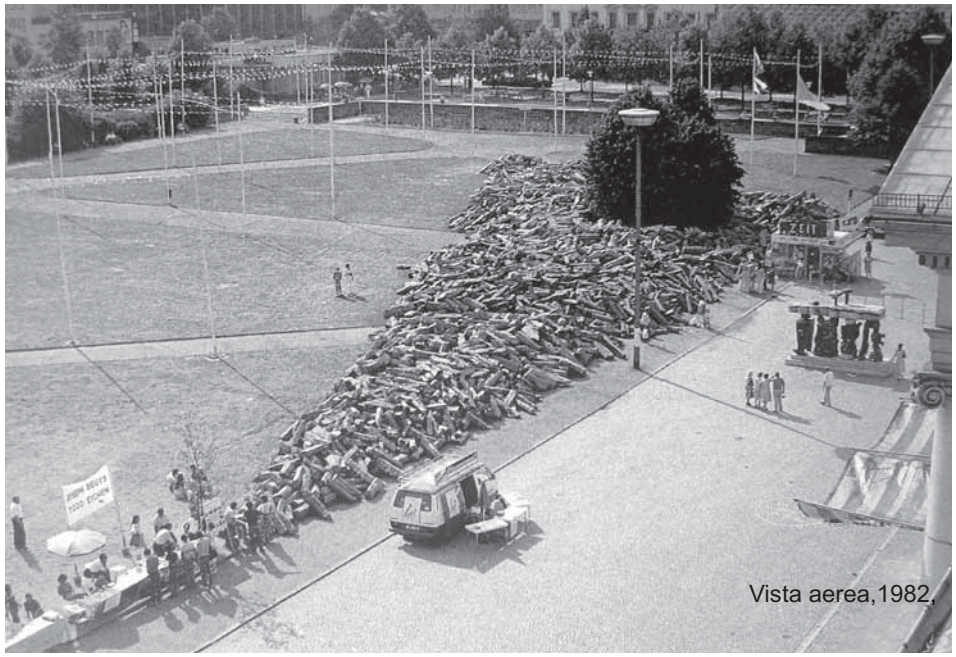
D'aquesta manera l'acció consistia en una mena de relació directa entre la disminució del munt de pedres i l'augment d'arbres plantats per tota la ciutat. Paradoxalment amb la desaparició de l'escultura monumental hi anava prenent cos l'acció, que només quedaria conclosa amb la total retirada dels 7000 blocs de basalt.

7000 Eichen neix de la invitació del curator Rudi Fuchs a participar en la Documenta 7, certamen d'Art que es celebra a la ciutat alemanya de Kassel cada 5 anys. Beuys, que ja havia participat en les anteriors convocatòries, va considerar la possibilitat de fer una "escultura a escala gegantina" a l'exterior: *Vaig proposar a Rudi Fuchs, quan em va convidar a la Dokumenta, que no volia estar dins dels edificis participant en el lloc de les anomenades peçes d'art. Volia anar completament fora, a l'exterior, i realitzar un començament simbòlic per la meva iniciativa de regenerar la vida de la humanitat i preparar un futur positiu en aquest context*[1].

El projecte esdevindria molt més complex que la seva inicial intenció de plantar arbres dins l'entorn urbà. Sota el lema *"Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung"*, un enginyós joc de paraules on només amb la substitució d'una única lletra, la paraula *ajuntament* o *gestió municipal* és substituïda per la de *reforestació urbana*: "Repoblació forestal de la ciutat en lloc de l'Ajuntament".
Des d'un inici l'artista volia disposar d'algun senyal, un signe en el projecte i és així com apareix la presència dels blocs de basalt, que tant en la primera disposició com a conjunt apilat, com en la seva disposició final semi-soterrat, "plantat" al terra just al cantó de cada arbre, començà a provocar un seguit de problemes i controvèrsies.
Els plans de Beuys comportaven, i així es va dur a terme, la col·locació de 7000 blocs de basalt al bell mig de la ciutat, de dimensions entre 1'20-1'50 m de llarg, de seccions irregulars entre 30-45 cm, i d'un pes aproximat per exemplar de 500 quilos. Aquest blocs que havien estat extrets de diverses canteres de la regió, principalment de la Cantera de Landsburg a prop de Schlierbach (Nord Hessen), varen ser traslladats a Kassel. Descarregats, amuntegats i apilats en forma de falca triangular, el seu vèrtex més llarg assenyalava, al·ludia al primer roure plantat, el prototip de roure-pedra. En l'extrem oposat del monticle s'hi trobava envoltat de pedres un arbre centenari. L'esplèndid fullatge verd d'aquest arbre destacava per sobre la multitud de pedres.

1 BEUYS, Joseph :Interview with Richard Demarco (1982). En KASTNER, J./WALLIS, B.: LandArt and Environmental Art, PHAIDON, N.York, 1998 *I proposed this to Rudi Fuchs when he invited me to participate in the Documenta. I said that I would not like to go again inside the buildings to participate in the setting up of so-called artworks. I wished to go completely outside and to make a symbolic start for I my enterprise of regenerating the life of humankind within the body of society and to prepare a positive future in this context.*

Detall 1982.



Vista aerea,1982,

Allà mateix, davant del Fridericianum també és va disposar un taulell informatiu amb una pancarta anunciadora.

Friedrichplatz, l'emplaçament, és un lloc considerat pels habitants de Kassel com la millor estança de la població, fins al punt que l'anomenen "el saló" de la ciutat, no és estrany que amb la instal·lació de Beuys en aquest espai es desencadenés un immediat desacord popular per ocupar un lloc tan emblemàtic Ocupació d'altra banda que no tenia una durada determinada ja que la presència de la instal·lació es preveia per un temps indefinit. Ben aviat es va poder constatar que el seu minvament, que s'havia de produir en la mesura que anessin apareixent arbres plantats a la ciutat, esdevindria un procés llarg, complex, costós i difícil. Varen ser molts els qui varen veure en l'apilonament dels blocs un vestigi d'allò que havia estat l'Alemanya de postguerra, i que havien deixat enrere amb el silenci del seu treball i el seu afany de reconstrucció. Per tant, aquell símbol de reforestació urbana que proposava l'artista també es va convertir en un cau de merda i emplaçament d'alguns grups marginals. Quan encara no feia un mes de la inauguració de la Documenta, els ocupes de "7000 Roures", si d'aquesta manera se'ls pot denominar, tal com jo recordo, principalment joves d'estètica punk, es varen apropiar del turó de pedres. Així, un matí, part dels blocs de basalt varen aparèixer pintats amb pintura rosa. Aquest contratemps, que molts varen assumir amb sorpresa, indignació o constatació pels més conservadors, no va ser un impediment per a l'artista que no va dubtar en dialogar amb els autors, psicoanalitzar i negociar l'aturada dels actes vandàlics.

Bodelsschwinghstrasse, Kassel 1982.

Bodelsschwinghstrasse, Kassel 2002

Dia Center for the Arts, New York, 1996

Efectivament, ja des de l'inici de *7000 Eichen* es varen produir fortes controvèrsies i declaracions polèmiques que van provocar enfrontaments colèrics entre els ciutadans, les seccions del municipi i la premsa, com també aversions en els departaments de Parc i Jardins i en el d'Arquitectura Urbanística de l'Ajuntament. Malgrat el rebuig inicial l'acte esdevé un èxit que genera grans repercussions mediàtiques a nivell internacional, i Beuys, amb grans virtuts persuasives, va ser capaç de convèncer a polítics, buròcrates, tècnics, ciutadans i punks, sense deixar-se afectar per totes aquelles polèmiques i traves.

El 16 de Març, coincidint amb la inauguració de la Documenta 7, l'artista planta el primer roure davant del Fridericianum. Va ser, també, aquesta acció, concebuda com un espectacle mediàtic pel propi artista?

L'emplaçament on havien de ser plantats els 6999 arbres restants no es va determinar. Estava previst que els ciutadans de Kassel, les associacions de veïns, particulars, escoles, parvularis... ho decidissin i l'oficina de coordinació s'encarregués d'assessorar els sol·licitants. Però la resposta inicial de la ciutadania va ser francament decebedora. En tot cas, les queixes i protestes no es varen fer esperar per part de botiguers i ciutadans insatisfets per la pèrdua d'aparcament, i pel futur perill que podia representar la plantada d'arbres per les conduccions soterrades de gas i electricitat. Però també s'ha de dir que amb el pas del temps, les reaccions positives i favorables també van augmentar, tan bon punt els ciutadans van poder contemplar els favorables canvis produïts en alguns espais de la ciutat.

Però més enllà dels canvis produïts a Kassel, va ser un projecte que va provocar directa o indirectament canvis en la participació humana, en allò que es refereix a la cooperació, a un canvi d'opinió entre la gent. A mesura que anava desapareixent l'escultura monumental apareixia un procés de comunicació d'una envergadura difícilment concebible. Beuys explica en aquesta mateixa entrevista que volia anar més i més cap a l'exterior, estar entre els problemes de la Natura i els problemes de l'existència humana; que considerava aquest projecte com una activitat regenerativa, com una teràpia per tots els problemes en què estem immersos.

Beuys inicia aquest projecte, com ell mateix diu, com un moviment de la capacitat humana cap a un nou concepte d'art amb simbòlica comunicació amb la natura: *crec que la plantació d'aquests roures és necessària no solament en termes bioesfèrics, és a dir, en el context de la matèria i ecologia, sinó que amb això s'augmentarà la consciència ecològica, en els propers anys anirà a més, perquè no hauríem podem deixar de plantar*[2]. Aquesta obra de l'artista és, potser, la que millor expressa **la idea utòpica de Beuys d'una escultura social dissenyada per provocar una revolució en la consciència humana. La intenció d'aquesta acció "plantació d'arbres" és posar en relleu la transformació de la vida totalitàriament, tant de la societat com de tot el sistema ecològic**.

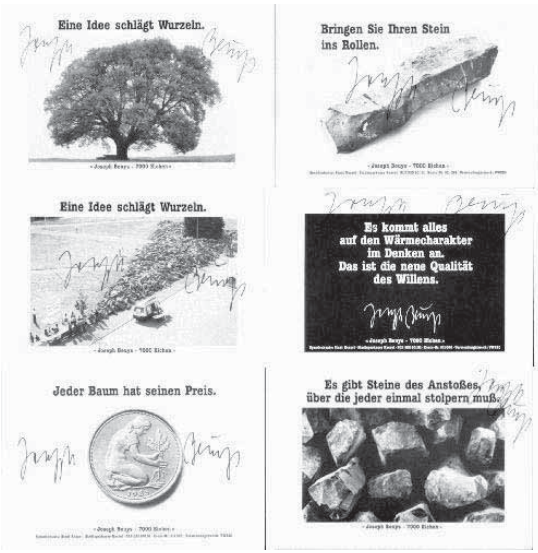
2 *Op.cit.*

L'últim arbre va ser plantat pel seu fill Wenzel Beuys l'any 1987, a la inauguració de la Documenta 8, després de la mort de l'artista.
L'any 1996, la *Dia Center for the Arts*, que havia finançat inicialment l'acció de Kassel, va continuar el projecte a Nova York amb la plantació de diversos tipus d'arbres, cadascun aparellat amb una pedra de basalt.

Entramat operatiu i financer

Aquest projecte verd, d'una aparent senzilla trama ecològica, i que d'entrada semblava estar allunyat d'estètiques museístiques i afanys de galeristes, va resultar ser un projecte impressionantment car pel seu temps i en cap cas transformable o reinvertible en objecte de col·leccionisme o en valor monetari.
Tota l'acció va resultar francament cara, les canteres volien cobrar les seves factures, els transportistes i els planters dels joves roures esperaven cobrar, així mateix a Kassel s'havia de mantenir l'oficina. Aquesta seguretat econòmica segons la idea original de l'artista s'havia d'aconseguir mitjançant donacions, per tant ben aviat va haver de desistir de la seva esperança que una part important de la despesa es cobrís amb les donacions dels habitants de Kassel. Tal com ell ja havia previst en l'entrevista de Demarco, tota l'acció suposava un cost aproximat de tres milions de marcs, que finalment varen ser bastants més. Davant la pregunta de qui aportaria els diners, si la ciutat es responsabilitzaria al respecte, Beuys contesta: *Sí, però no aportarà diners... la ciutat cooperarà en la mesura que donarà suport a les nostres activitats algunes vegades, aportant eines... jardiners... vehicles, però els problemes econòmics els he assumit jo, bàsicament. Ja he rebut ajut per començar, per tant tinc prou diners aquest any per poder comprar les pedres*[3].

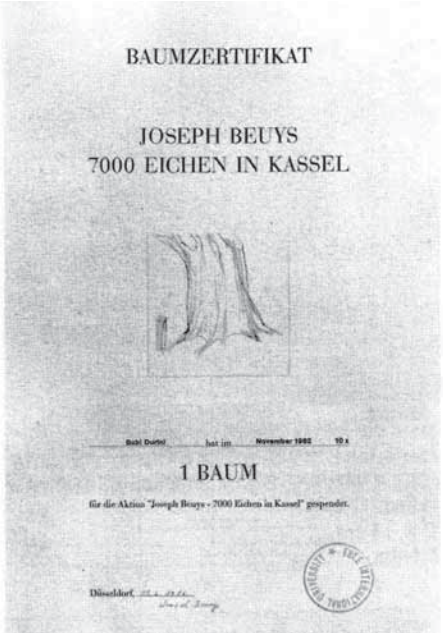
Per tant, és important analitzar com va anar el complicat entramat operatiu i financer del projecte, ja que el podem considerar com a part integrant d'aquest.
Inicialment l'entitat encarregada de gestionar la part operativa va ser la *FIU-Baumkoordination* amb Johannes Stüttgen al seu capdavant. Aquesta entitat s'entenia com una organització sense ànim de lucre responsable de tots aquells aspectes rellevants de l'acció: negociacions amb l'administració, amb les canteres, amb els planters, disposició d'un magatzem per a les eines i materials, el registre de les plantacions, la responsabilitat del transport, realització dels forats al paviment,...i la permanent informació al públic.
La primera seu d'aquesta oficina organitzadora "7000 Roures" va ser incentivada pel comissari de la Documenta Rudi Fuchs que posà a la seva disposició un espai amb telèfon dins l'edifici de la Documenta.



Sèrie postals *7000 Eichen*, 1982.

3 op.cit. BEUYS, Joseph :Interview with Richard Demarco (1982) : *Yes, but they will not give money... the city will co¬operate in so far as they will support our activities with tools...and gardeners... and vehicles sometimes, but principally I took the responsibility for all of the money problems. I will fulfil this thing and ask many different people for support. I have received already help for the start of this thing, so for this year I have enough money to buy the stones...*

FIU-Koordiniationsbüro "7000 eichen"
Tischbeinstr. 32
3500 Kassel
Tel. 0561/ 283446



Baumzertifikat

Umschmelzaktion, Kassel 1982

"Organisationsbüro 7000 Eichen" cercava apadrinadors que mitjançant la suma de 500 marcs, -avui en dia 500 Euros- cobrissin la despesa de l'operació. Un bloc de basalt era retirat de la plaça i posteriorment semisoterrat en posició vertical al cantó del jove roure plantat. Amb aquesta xifra de diners hi era inclòs el transport, el treball de plantar, etc. i a canvi es rebia un justificant *"Baumzertifikat"* signat per l'artista i amb el segell de la *Free International University.*
Una part essencial del cost general per poder iniciar l'acció va ser avançada i finançada per la *Dia Art Foundation*, entitat que ha mantingut al llarg dels anys i fins a l'actualitat un vincle de continuïtat amb el projecte.
Però les circumstàncies desfavorables van empènyer Beuys a implicar-se fortament en el finançament. Es calcula que més de la meitat, aproximadament uns 4000 arbres varen ser finançats amb els resultats de la performance *Umschmelzaktion*, la publicitat i les vendes d'obres d'art.

Umschmelzaktion té lloc al mateix Juny de 1982 a Kassel dins del marc de la Documenta. Aquesta performance es realitza sobre les mateixes pedres de basalt de Friedrichsplatz, on es munta un escenari. Davant d'una gran quantitat de públic, Beuys fon una reproducció de la Corona del Zar Iwan el Terrible per convertir-la en una petita escultura *Friedenshasen mit Zubehör* -llebre de la pau amb accessoris-.
Tal com ens relata Franz-Joachim Verspohl[4] l'artista havia obtingut la corona mitjançant les seves incansables recerques de mecenes per al projecte. Poc abans de la inauguració de la Documenta de 1983, un conegut gastrònom de Düsseldorf li va oferir aquesta rèplica. La imitació exacte de l'original en pes d'or i pedres precioses, l'havia fet laboriosament un joier. El gastrònom havia fet servir la corona amb finalitats propagandístiques per a un restaurant de luxe. Un cop tancat el restaurant, la corona ja no li servia; així és com va arribar a les mans de Beuys com a regal per al finançament del projecte "7000 Roures". Però inesperadament l'artista no va vendre la corona, sinó que la va mutilar i la va transformar en una obra nova. Evidentment sota una allau de protestes - tal com diu la premsa el 30 de Juny de 1982- de joiers i argenters i d'altres amics de les Arts i Oficis. Beuys va fer retirar les pedres precioses de la corona i va fondre l'or en una colada dipositant-la en un motlle de xocolata en forma de conill de Pasqua. Simultàniament l'artista anava implorant sota juraments els noms de grans alquimistes: Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, Athanasius Kirchner....i quan la corona es va fondre va cridar: *ara l'or ha emergit, l'or, l'or es veu...*
Posteriorment Beuys va col·locar la petita escultura, juntament amb les pedres precioses i l'encara existent creu de la corona, en una mena de nínxol a la paret protegit amb un vidre antitrets. D'aquesta manera va tancar les joies en una caixa de ferro rovellada, tancada amb uns forts forrolls, de tal manera que anirien perdent progressivament

4 VERSPOHL, F-J.: Vanguardia y conciencia social: el ejemplo de J. Beuys. En *Joseph Beuys. Aprovechar a las ánimas,* Diputación Granada, 1993.

la seva lluentor.Aquesta capsa va ser exposada en els espais interiors expositius de la Documenta i posteriorment venuda per l'exorbitant xifra de 700.000 marcs a un col·leccionista del Sud d'Alemanya. Avui en dia es troba dipositada a la Staatsgalerie de Stuttgart i s'ha convertit en una de les peces més populars del museu.

Aquest petit objecte de metall noble esdevindrà l'exemple més clar de metamorfosi o transmutació d'un símbol del poder dels Zars, en un símbol de la pau amb els emblemes del sol. Alhora obre la polèmica sobre la utilització d'obres amb un valor artístic i patrimonial, encara que en aquest cas fos un facsímil, per convertir-les en un altre objecte artístic també sotmès al valor comercial. Recordem la polèmica suscitada l'any 2003 per la utilització dels gravats de Goya pels Germans Chapman.
Segons Armin Zweite, aquesta acció, potser sense una intencionalitat i consciència planificada per part de J.Beuys, va obrir i encetar tot un camp de possibilitats financeres per *7000 Eichen*.
Als inicis del 1985, Beuys es deixa emetre apressadament a la TV japonesa per un anunci d'una mena de whisky local per la mòdica xifra de 400.000 marcs
Dins d'aquest conjunt d'activitats diverses, vinculades a les seves actituds propagandístiques o publicitàries, també hi ha l'exposició *7000 Eichen* que va tenir lloc al Març de l'any1985 a la Kunthalle de Tübingen, i posteriorment a Bielefeld i Kassel. Aquesta exposició va ser iniciativa de l'estret col·laborador i home de confiança de Beuys, Heiner Bastian, que també la va organitzar. En l'exposició van ser convidats a participar més de trenta destacats artistes contemporanis. Cucchi, Clemente, Immendorff, Rauschenberg, Twombly, Warhol, entre d'altres, varen cedir obra per un valor total de 1'65 milions de marcs. La seva venda havia de servir per continuar la plantada d'arbres a Kassel.

De fet, alguns estudiosos de Beuys es plantegen la qüestió de si la gran producció d'obres signades, treballs seriats... no varen ser fruit d'aquesta situació de pressió financera, ja que cal dir en aquest punt, que Beuys és potser un dels artistes contemporanis amb més quantitat d'obra signada degut a la quantitat d'obra seriada i múltiples que va arribar a realitzar. Entre aquests també es troben les series de postals signades amb edicions il·limitades que va realitzar per la Documenta 7. La publicació de postals és una pràctica iniciada a la Documenta 4, l'any 1968, que esdevindran el format idoni pregnant i directe per a esdevenir portadores d'idees. Per a Beuys representaven un objecte sense valor, només adreçat a la comunicació i a la interacció. Encara que avui en dia les trobem entre els llistats de les subhastes d'art , aquestes no varen ser concebudes amb voluntat mercantil com tampoc li van resoldre les seves dificultats financeres.
El mateix succeeix amb la sèrie limitada de bosses de paper *7000-Eichen-Tüte* de l'any 1982, que va planificar una tirada de 7000 bosses, totes elles numerades i signades per l'artista i amb el segell de *7000 Eichen-Documenta.*

Friedenshase, 1982, Staatsgalerie de Stuttgart

Hasenstein, 1982, Pedra basalt, pintura d'or

7000-Eichen Tüte 1982, 55x45cm
700 exemplars numerats i signats

Primer roure, 1983.

Quercus Canariensus, 1982
Fulla de roure, paper o full de plata.
32,9x25,2 cm

Finalment només es varen produir 700 bosses per la F.I.U. a Westfalen. El disseny de la bossa consistia en un joc de dos paraules entrecreuades *Kunst i Dünger*, Art i Adob. De l'encreuament d'aquestes dues paraules es desencadenaven tot un seguit de nous significats: Adobar d'art, l'art adobat, l'art adoba,....Per tant, l'artista lliure de prejudicis ètics, ni de consciència per fer ús de la publicitat i les estratègies comunicatives del consumisme capitalista, insisteix de nou en aquell missatge que havia originat a *7000 Eichen*, un missatge restaurador, reparador i fins i tot, tal com ell ho havia formulat en termes premonitoris de rescat i salvació del món i la humanitat. Més enllà d'aquesta consideració, Beuys plantejava una qüestió que cada vegada més és aplicable a la contemporaneïtat : l'art com abonament de la vida i el pensament. L'art alimenta el nostre món contemporani encara que de forma filtrada mitjançant d'altres disciplines de la publicitat, el disseny, l'arquitectura, l'urbanisme, les Ars escèniques ...

Components de l'acció:

L'arbre: Roure

El roure esdevé l'espècie d'arbre que millor simbolitza el caràcter de longevitat en el temps que Beuys volia donar al seu projecte. Arrelat a la cultura germànica i celta, el roure és símbol de vida, de força, de creació i longevitat.
Crec que l'arbre és un element de regeneració que en si mateix és un concepte del temps. El roure ho és especialment perquè és un arbre de creixement lent amb un tipus de fusta realment sòlida. Sempre ha estat una forma de escultura, un símbol del planeta des dels druides... Druida vol dir roure i els druides utilitzaven els seus roures per definir els llocs sagrats. Puc veure això com un ús en el futur que representarà realment el progressiu caràcter de la idea d'entendre l'art quan està relacionat amb la vida de l'espècie humana dins del seu cos social en el futur[5].

De fet, l'interès de Beuys pels arbres és genèric i així ho demostren les seves manifestacions fetes en l'històric debat que porta per títol *Difesa della Natura* a Bolognano el 13 de Maig de 1984: *El nostre treball és el de crear uns models, no uns resultats pràctics, i com que a Kassel he plantat set mil roures, he decidit de plantar a Bolognano set mil arbres d'espècies diferents*. No és pas casual que escollís per aquesta primera acció-plantada una espècie determinada, amb una estreta vinculació amb la cultura i tradició alemanyes, pràcticament podríem dir un arbre sagrat per la nació alemanya. Hi ha molts estudis sobre el roure i el seu valor simbòlic en la història d'Alemanya.

---

5 *Op.cit.*: *I think the tree is an element of regeneration which in itself is a concept of time. The oak is especially so because it is a slowly growing tree with a kind of really solid heartwood. It has always been a form of sculpture, a symbol for this planet ever since the druids, who are called after the oak. Druid means oak. They used their oaks to define their holy places. I can see such a use for the future as representing the really progressive character of the idea of understanding art when it is related to the life of humankind within the social body in the future. The tree planting enterprise provides a very simple but radical possibility for this when we start with the seven thousand oaks*

El roure el trobem tan arrelat a la cultura germànica d'antany com a la contemporaneïtat. Fins no fa gaire, abans que desapareguessin els marcs alemanys, la fulla del roure es trobava representada en les monedes de 10 Pfennings - cèntims -. Així mateix, el canceller Bismark portava representades tres fulles de Roure en el seu escut d'armes; també s'explica que aquest canceller acostumava a regalar joves roures dels boscos de Saxònia, en determinats homenatges, per a ser plantats com a monuments commemoratius.

Però aquesta relació simbòlica del roure amb la història del seu país no semblava pas interessar a Beuys, és més, des dels inicis de l'acció va deixar ben clar, per tal que no es poguessin produir mals entesos, com d'absurd li semblava la vinculació que es podia fer del seu projecte amb l'ús impropi, fins i tot profanador i abusiu, que de la simbologia sobre el roure s'havia fet, tant en temps de l'imperi prussià com en el de Hitler. És interessant citar la reacció d'Arnulf Rainer reflectida en el text que va escriure per al catàleg de l'exposició *"Beuys zu Ehren"*: *La vinculació entre botànica i nacionalisme en el verbalisme del "roure alemany" - que al meu parer Beuys voluntàriament no utilitza en absolut- m'ha horroritzat i preocupat. Tan proper està el record d'un temps on mitjançant la creu i la fulla de roure es destacaven i manifestaven les heroiques agressions alemanyes*[6].
D'antecedents ideològics segurament en podríem trobar més, i no tan sols pel que respecte i fa referència al roure, sinó també en allò que és la finalitat de l'acció -*Verwaldung*- Reforestació o emboscatge.

Primer roure.

De la idea romàntica de bosc a la reforestació urbana:
Bernd Weyergraf, a la seva Exposició *Waldungen* a l'Akademie der Künste de Berlín, l'any 1987, pren com a tesi el significat de la història alemanya reflectida en la història canviant dels boscos alemanys. Aquesta idea, que per cert dominava en el Tercer Reich, ja la trobem en la tradició romàntica alemanya, on la natura del bosc era com un mirall i un espai de ressonància de l'ànima del poble alemany. Per tant, els boscos canalitzaven aquest fort sentiment cap al propi país. De fet, aquesta identificació del poble germànic amb els boscos ja figura en el text *Germania* que Tàcit va escriure l'any 98 d.C. Tàcit va posar en relleu la qualitat numinosa del bosc i el seu paper en la vida germana. Tàcit relata que el paisatge boscós i pantanós de Germania la feien francament poc visitable, i com a conseqüència d'aquesta inaccessibilitat i tancament s'esdevenia la raó de la seva rara unitat racial germana. Posteriorment en el segle XIX, la idea nacionalista de la primordialitat dels alemanys es va tornar a vincular amb els boscos i els arbres. Simon Schama cita un sociòleg del 1800 denominat Wilhelm

Una idea colpejar arrels
Sèrie postals *7000 Eichen*, 1982.

6 RAINER, Arnulf: *Laub* en *Beuys zu Ehren*, Lenbachhaus München, 1986. *Die Verbindung von Botanika und Nationalismen im Verbalismus der >deutschen Eiche<- (denn freibilich Beuys meines Wissens so gar nicht verwendete)- hat mich entsetzt und beschäftigt. Zu nah ist die erinnerung an eine Zeit in der man durch Kreuze und Eichenlaub deutsche Aggressionsheroik auszeichnete und demonstrierte*

Documenta 7, 1982

Heinrich Riehl que sostenia que els boscos alemanys eren més que un recurs econòmic, eren en un sentit misteriosament indeterminat un element essencial del caràcter nacional, així mateix deia que *els boscos eren allò que feia alemanya a Alemanya*[7].

El projecte de *Verwaldung* de Beuys té evidentment les seves connexions amb aquesta tradició romàntica ja que el propi artista mostra des de la seva joventut interessos diversos en l'obra de Goethe, Schiller i d'altres... Tal com ens diu Lebredo Stals[8]: *Nostàlgia de la naturalesa. Beuys esdevingué, probablement a contracor, el darrer romàntic de l'art contemporani europeu, l'artista solitari per a qui les paraules de Schiller semblen fetes a mida: els objectes naturals "són allò que nosaltres fórem: són allò que hem de tornar a ser. Hem estat naturalesa, com ells, i la nostra cultura ens ha de fer tornar, pel camí de la raó de la llibertat, a la naturalesa".*

Però el punt de partida dels seus pensaments estan més en la crua realitat de la nostra contemporaneïtat, tal com ho demostren les seves manifestacions. La clarividència d'un futur desastre ecològic i possiblement també en el fet d'intentar **recuperar una idea del bosc com a símbol col•lectiu de l'esperança de supervivència.**
Hi ha una diferència substancial entre una replantació i una reforestació, encara més si es tracta d'una reforestació urbana. Aquesta paradoxa ens retorna a la paraula *Verwaldung* amb la seva conseqüent riquesa etimològica. *Verwaldung* és també una acció que comporta l'ocupació, el recobriment d'un territori per un bosc i en conseqüència el seu encobriment. Dit d'una altra manera, caure en una emboscada és sentir-te atrapat sense possibilitat de sortida. La imatge d'una ciutat emboscada va més enllà d'una planificació paisatgística de la ciutat.

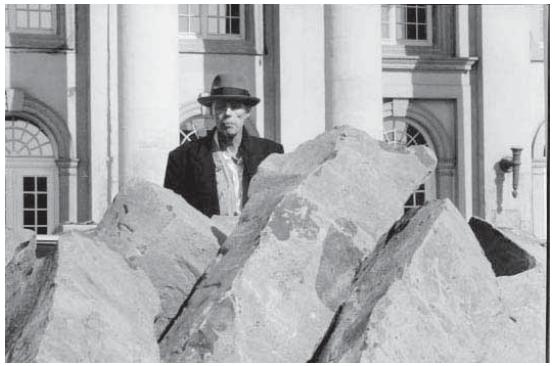
D'altra banda, si els boscos contenen un nombre indefinit i difícilment comptable d'arbres, en aquest cas hi havia un nombre prefixat i estipulat degut principalment a aspectes definitoris per a concretar el projecte.

Per què justament aquest nombre d'arbres ? La resposta és tan senzilla com evident i queda palesa en l'entrevista de Demarco: *En primer lloc crec que és una mena de proporció i dimensió, el set representa un antic reglament per plantar arbres. Per tot el món existeixen llocs o pobles que s'anomenen "Sevenoaks". Per tant, el número 7 en un sentit organicista, també es tractava de la Documenta numero 7. D'altra banda 7 arbres eren pocs, 70 no donaven la idea d'allò que en la llengua alemanya s'anomena "Verwaldung" –suggereix fer del món un gran bosc, fent ciutats com environments-ambientacions forestals-. 700 encara no era suficient, mentre que 7000*

7 SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory,* Knopf, N.York,1995.pag.116.
8 LEBREDO STALS, José: Situar a Beuys. En *Joseph Beuys. Aprovechar a las ánimas*, Diputación Granada, 1993.

roures seria un resultat fortament visible en 300 anys. D'aquesta manera es pot veure la dimensió del temps[9]. Una altra font de reflexió i documentació al respecte és l'article *"Über 7000 Eichen, Joseph Beuys und die nächsten Schritte der Menschheit"*(Sobre 7000 Roures, i els següents passos de la humanitat)[10] de Johanna Aab, ciutadana de Kassel i presidenta durant un temps de la *Fundació 7000 Roures*.

Ens parla de l'envergadura del projecte de l'artista i del caire immens i monumental que pren l'escultura. L'acció de plantar 7000 arbres ens resulta des de les possibilitats d'acció de la individualitat humana completament desbordant. Aab descriu Beuys com un escultor monumental, que ell mateix s'havia proposat una tasca d'impressionants dimensions: *"7000 arbres, va respondre en una entrevista de l'època, és quelcom que puc dur a terme en el temps i que en puc, per tant, suportar la responsabilitat en un primer pas"*.
Per tot això, *7000 Eichen* és un projecte monumental que engloba fins i tot aquell concepte romàntic d'allò inabastable. L'artista va escollir roures perquè tal com ell va expressar abans de tres-cents anys no adquiririen realment bellesa. Per tant, el projecte també engloba un futur llunyà i completament fora de les nostres capacitats. S'ha parlat sobre la veritat de Beuys associada a aquesta capacitat d'anar més enllà en allò immesurable, en la immensitat d'allò dimensional i d'altra banda amb una autèntica cautela amb el fet de la vida, com també amb el seu més enllà.
Beuys no va viure per veure finalitzada la plantada, va morir el gener de 1986 i va transmetre el seu llegat al seu fill Wenzel que va ser l'encarregat de plantar l'últim arbre.


Joseph Beuys, Documenta 7

Joseph Beuys amb operaris, Documenta 7

La pedra: el basalt

Podríem dir, que l'acció *7000 Eichen* té poc de particular, donat que actes amb plantacions d'arbres com a símbol reactivador de la vida són recurrents. En aquest cas la diferència roman no tan sols en la dimensió de l'acció, sinó també en la utilització de les pedres dipositades al cantó de cada arbre plantat i anteriorment apilades al bell mig de la ciutat de Kassel. Aquí les pedres juguen realment un paper molt especial. En un primer

9 *Op.cit.* BEUYS, Joseph :Interview with Richard Demarco (1982) *I think that is a kind of proportion and dimension, firstly because seven represents a very old rule for planting trees. You know that from already existing places and towns. In America there is a very big town called Seven Oaks, also in England at Sevenoaks. You see that seven as a number is organically, in a way, related to such an enterprise and it matches also the seventh Documenta. I said that seven trees is a very small ornament. Seventy is not bringing us to the idea of what I call in German Verwaldung. It suggests making the world a big forest, making towns and environments forest-like. Seventy would not signify the idea. Seven hundred again was still not enough. So I felt seven thousand was something I could do in the present time for which I could take the responsibility to fulfil as a first step. So seven thousand oaks will be a very strong visible result in three hundred years. So you can see the dimension of time*

10 AAB,J: Über 7000 Eichen, Joseph Beuys und die nächsten Schritte der Menschheit. *Wachsen*, nº 3, Weimar, 1997.

Canteres Landsburg,
Stormarnwerke Frielendorf.

Posi la seva pedra en moviment
Sèrie postals 7000 Eichen, 1982

estadi de l'acció les pedres estaven en posició horitzontal dipositades al terra, excepte la que acompanyava l'arbre plantat, que estava enterrada parcialment en posició vertical al terreny. Mentre les pedres estaven estirades encara eren només matèria i massa, es trobaven en un estat de no-realització ja que conformaven una escultura enorme per a ser desmuntada. Allò que alguns han anomenat un estat d'irredempció era superat en el moment que passaven a acompanyar "aixecades" els arbres, amb els quals s'assolia una unitat, mentre que la monumental escultura prenia sentit en tant que era desmuntada, l'arbre-pedra en prenia en la mesura que anava creixent. Tant en un cas com en l'altre la **ralantització del temps juga un paper importantíssim.**

Beuys subratllava en les seves xerrades que els celtes seleccionaven pels seus cultes un arbre amb particular fortalesa, i proper a aquest arbre dipositaven les anomenades pedres de sacrifici. Podríem interpretar mitjançant aquesta referència que hi ha una intenció per part de l'artista cap a una relació ritual, però en realitat es tracta més de la combinació entre una part viva, canviant de l'arbre amb un element immòbil, la pedra.
Beuys ens diu que per mantenir i fer visible l'inicial símbol de l'acció, la idea de *Verwaldung*, era necessària una marca: la pedra, les columnes de basalt. És tan senzill com paradoxal, l'arbre s'alça com allò viu i regenerador i tot just fa un retrocés per parlar de l'espoli de la Natura, quan s'ajunta amb la pedra.

Si anteriorment contemplàvem la utilització del roure pel seu valor simbòlic, en aquest cas també es tracta d'una pedra particular: el basalt. En aquest cas, també hi juga un paper important el valor simbòlic del tipus de pedra. El basalt és una pedra volcànica, emergent en estat líquid de les profunditats de la terra.....una pedra magmàtica amb forta càrrega sígnica.
Beuys va triar expressament en les canteres de Landsburg, a Schlierbach (Nord Hessen) uns blocs regulars, preferiblement amb cinc cantonades, d'una qualitat semicristal·lina, és a dir formes anguloses però que tenien una tendència formal amorfa. Les pedres de Kassel són invariables, estan literalment petrificades,
congelades, solidificades....Han estat explotades, extretes de la cantera però no tenen cap estructura regular, encara se'ns presenten parcialment en el seu estat original, amorfes, parcialment cristal·lines: meitat manufacturades, meitat naturals.
Una ambigüitat semblant admet moltes lectures, aquest és un aspecte que l'artista considerava sempre imprescindible pels continguts, pels conceptes de les seves obres. D'altra banda això li va permetre la utilització de les pedres de basalt en diverses obres i amb significats molt diversos.
Per tant, l'elecció d'aquest tipus de blocs de basalt esdevindrà una decisió francament enriquidora i fructífera, ja que aquests seran utilitzats en futures instal·lacions. Per exemple, a *Das Ende des 20.Jahrhundert*, apareixen els mateixos blocs, però amb una variació, un matís escultural. D'un dels extrems de cadascun dels

44 blocs ha estat extreta una forma circular practicada amb una fresa o corona. Aquests fragments cònics són introduïts de nou dins del forat del basalt d'on han estat extrets, com si es tractés d'una mena de jaç. En haver estat rebaixats per la fresa, aquests fragments ja no encaixen dins del forat, i això els dóna mobilitat i els permet adoptar direccionalitats diferents de les de la matèria matriu. Beuys va aprofitar aquest contacte entre les pedres per col·locar una mena de membrana o de pell, un tros de feltre que feia la funció d'esmorteir aquest contacte, alhora que emfatitzava l'autonomia dels fragments; tot plegat provocava l'efecte suggeridor d'una mena d'òrgan, d'un ull. Segons paraules de l'artista: *absorbeix els raigs esdevenint un col·lector de les forces còsmiques. Das Ende des 20.Jahrhundert* ha estat interpretat sovint com un monument xifrat de la fi del món i com expressió del desencís de l'artista al final de la seva vida. Allò que aquí es mostra no és tant la fi del món com la fi d'una època i Beuys ens diu: *el materialisme ha arribat a la seva fi i això ho saben fins i tot les pedres...* Els cons extrets de la pedra tenen alguna cosa d'òrgans de consciència com una mena d'ulls. Aquests éssers de pedra primigènia - que en els *7000 Eichen* acompanyaven l'arbre viu- semblen també vius, com animals que semblen "saber". ¿Semblen saber o saben?. El "saber" té a veure amb la "idea".

En tot cas, aquest projecte de reforestació urbana és també un Monument d'arbres i pedres composat de 7000 Monuments, col·locat a la ciutat de Kassel. Tal com l'artista el va anomenar *Denkmäler des Denk-Anstosses* (Monument impulsor o ensopegador del pensament) té una clara voluntat de motivar les consciències. També en la conversa *"Gespräch über Bäume"* (Conversa sobre arbres) amb Bernhard Johannes Blume el 24 d'Abril del 1982 que va tenir lloc a la Galeria Magers de Bonn, l'artista ens diu al respecte: *(Es kam mir darauf an..., dass jedes einzelne Monument aus einem lebenden Teil besteht, eben dem sich ständig in der Zeit verändernden Wesen Baum, und einem Teil, der kristallin ist und also seine Form, Masse, Grösse, Gewicht beibehält...) Vaig arribar a la conclusió que cadascun d'aquests monuments estava conformat per una part viva, el contínuament canviant en el temps ésser-arbre, i una part que és cristal·lina i per tant manté, conserva la seva forma, la massa, el pes, les dimensions i grandària.*

Conseqüència resultant d'aquest fet és la sempre canviant proporcionalitat. Primerament l'arbre és petit i feble, contràriament la pedra és gran, forta i poderosa. En aquesta primera fase la pedra esdevé el guàrdia de l'arbre. Amb el pas del temps l'arbre creixerà i deixarà enrere seu la pedra fins i tot desplaçant-la en una banda: la força de la vida.

Aab cita, també, al respecte, una història que es troba al final del llibre de Josuè, com a referent, dins la història de les religions i la humanitat, del vincle i simbologia entre la pedra i l'arbre: *Així, aquell dia Josuè va fer un acord amb el poble... prengué una gran pedra, i la dipositá sota el roure en el santuari del Senyor. Mireu, aquesta pedra serà un testimoniatge contra nosaltres; ella ha sentit totes les paraules que el Senyor ens ha dit;*

Das Ende des 20 Jahrhunderts, 1983
Staatsgemäldegalerie, München

Caspar David Friedrich
Das Eismeer, 1824, Hamburg, Kunsthalle

John Constable
Stonehenge, 1835,
Victoria & Albert Museum, London

Hi ha pedres de topament, d'impuls? amb les quals tothom necessita ensopegar una vegada.

Cartell en una tanca publicitària,
(Sèrie postals 7000 Eichen)

per tant, serà un testimoni en contra nostre, per tal que no pacteu falsament amb el vostre Senyor[11].

Les pedres de Beuys també contenen aquest aspecte testimonial, clavades en posició vertical i sempre situades a la part dreta de l'arbre, acompanyant-lo. Fortament ancorades al territori aparenten custodiar el jove arbre. La pedra en si mateixa també aportava aquesta idea de polaritat, mig enterrada, mig descoberta. Una part s'alimenta de l'energia de les arrels, l'altra de la calor emesa pel fullatge de l'arbre, mitja part visible, viva, l'altra oculta, morta.

El caràcter monumental genera l'enlairament de les pedres erigides ens indica i ens recorda els poblats de culte prehistòric com ara Carnac o Stonehenege. El trasllat i col·locació d'un gran nombre de pedres, d'unes dimensions considerables, en un emplaçament seleccionat per motivacions determinades, és el que varen fer els homes d'antany, i també Beuys.

Reprenent la primera part de l'acció, les pedres s'apilonen amb una disposició geomètrica com a voluntat de l'artista, encara que semblin haver estat llançades de manera involuntària responent a una ocupació a la manera d'un caòtic enderrocament; a vista d'ocell se'ns presenten com un fragment de ciutat en ruïnes. Cal ressaltar, en aquest punt, la recent experiència emocional que li va provocar la visita a Gibellina, ciutat siciliana destruïda per un terratrèmol, així com la participació l'any 1981 en les exposicions *Terremoto* al Palazzo Braschi de Roma, i *Terremoto in Palazzo*, a la Fundació Lucio Amelio de Nàpols.

Per tant, la monumentalitat de les tombes i poblats de culte prehistòric han estat, segurament, una font d'interès i inspiració per Beuys, com també ho varen ser per d'altres artistes del Land Art. Tanmateix, les anomenades ruïnes nostàlgiques dels característics paisatges romàntics de cementiris, o fins i tot les catàstrofes naturals, tan apreciades per pintors com Caspar David Friedrich, com veiem en el seu famós quadre *Das Eismeer*, ens donen aquest sentit èpic compartit amb el treball de Beuys. I per últim, no podem ometre el rastre de la destrucció en les ciutats alemanyes de postguerra, provocat per una guerra en què l'artista va participar.

Així mateix, podem trobar, segons els estudis de Armin Zweite, altres referències més locals. En la mateixa ciutat de Kassel, en un racó de la zona de vianants, relativament proper a Friedrichplatz, trobem un minúscul jardí de pedres construït amb els mateixos blocs de basalt que es varen utilitzar a *7000 Eichen*; si aquest emplaçament era conegut per Beuys i hi va jugar un rol decisiu, és impossible de saber. Aquest espai són les restes d'una pràctica portada a terme fins la primera guerra mundial, en la qual s'acostumava a posar pedres similars entre els arbres plantats al cantó dels carrers.

11 *About 7000 Eichen*, ... in *Wachsen*, nº 3, Weimar, 1997 *So Joshua made a covenant with the people that day...he took a great stone, and set it up there under the oak in the sanctuary of the LORD. Behold, this stone shall be a witness against us; for it has heard all the words of the LORD which he spoke to us; therefore it shall be a witness against you, lest you deal falsely with your God.*

7000 Eichen devia tenir un efecte senyalitzador. Una nova capa cultural protectora sobre la terra. Tant l'arbre com la pedra han estat motiu de múltiples lectures; pel propi artista esdevenien principalment símbol del contrast entre un ésser viu, canviant i en creixement, i un ésser inert, la matèria de la pedra solidificada fa milions d'anys: *la imatge de la vida i la mort.*

Acció de plantar:

7000 Eichen no representa pas en l'historial de Beuys la primera acció d'aquest tipus, però sí que és la primera vegada que du a terme una acció a escala tan gegantina, aquesta innovació esdevindrà, tal com ell va manifestar, un canvi o un pas en la seva trajectòria artística i segurament l'esdeveniment amb més repercussió que mai havia realitzat.

De fet, segons el seu biògraf Heiner Stachelhaus, en el pati interior del seu pis de Düsseldorf, l'artista tenia plantats i en tenia cura, alguns arbres mediterranis, un llorer, un magraner, un llimoner... un petit jardí que era per Beuys un homenatge a Itàlia. Un any abans de la seva mort, l'artista va adquirir un terreny rural de 24000m, en les proximitats de Limburg, població situada prop de la frontera holandesa, on va començar a plantar Ginkos. En aquesta finca, hi volia dur a terme una mena de Jardí Botànic. Sembla que aquesta pràctica de plantar arbres ja es remet a la seva infantesa - sempre i quan considerem les dades aportades per Stachelhaus, de relativa fiabilitat-. Stachelhaus explica, tan sols començar el primer capítol *Orígens* del seu llibre, que el ja famós nen de dotze anys anomenat pels coneguts i veïns *dat Jüppken*, plantarà un desmai o salze, *Salix sepulcralis,* davant de la casa dels seus pares a Rindern. (pag.8 edició espanyola)

Colette Garraud[12] ens parla que un factor decisiu entre molts dels artistes que han dirigit la seva obra escultòrica o artística cap a la natura, ha estat un gust per les ciències naturals, sovint ja des de la infantesa. Aquest fet es produeix en el cas de Beuys, efectivament, des de la seva infància, en la seva llar paternal en la qual l'infant va instal·lar un laboratori, una mena de petit zoo personal. De les piles de llibres cremades pels nazis al pati de l'Institut de Kleve (1938), el jove Beuys en va rescatar un exemplar del *Systema Naturae* del famós naturalista suec Carl von Linné. I com aquestes podríem encara seguir explicant altres dades biogràfiques que constaten aquest fets, fins a arribar a la seva tasca pedagògica, quan a l'escola superior d'art de Düsseldorf va impartir l'anomenat *Atelier- Laboratori* conegut per la seva experimentació, podríem dir més alquímica que no pas científica.

L'acte simbòlic de la sembra o plantació d'un arbre tal com ens diu Verspohl[13] era fins llavors un mitjà amagat de l'estatització de la política. No hi ha cap polític contemporani que no hagi practicat aquest costum durant les

12 GARRAUD, Colette: *L'idée de Nature dans l'art contemporain,* Flammarion, Paris, 1993

13 VERSPOHL, F-J.: *Vanguardia y conciencia social: el ejemplo de J. Beuys.* En *Joseph Beuys. Aprovechar a las ánimas*, Diputación Granada, 1993.

Documenta 7, 1982

Cada arbre té el seu preu
Sèrie postals 7000 Eichen, 1982

seves visites oficials d'estat. Quan Beuys converteix aquesta acció en mitjà conscient de la politització de l'art i la fa col·lectiva, desemmascara el seu significat aparentment simbòlic com a mitjà de la política. L'artista no acompleix un encàrrec de l'administració com passa amb la majoria dels projectes o monuments públics, sinó que inverteix l'ordre d'aquest procés: l'ajuntament s'ha d'ocupar de plantar els arbres, fent així un servei als ciutadans. Així mateix, aquest procés indica que la pràctica artística té la possibilitat d'influir en el procés de la confrontació social amb la naturalesa, la qual, per regla general, està reservada a les ciències naturals i tecnològiques. El contingut compromès social d'aquesta acció no va trigar a ser reconegut, però va ser menystingut pels mitjans, com un simple esdeveniment artístic sense compromís, de manera que l'encontre entre art i ecologia, tampoc no va poder assolir una ampliació del concepte d'art en la consciència pública.

Beuys veié en *7000 Eichen* el primer pas d'aquest tipus d'iniciatives, que d'altra banda tenien la propietat d'allò permanent. També manifestava que en el futur veuríem venir la necessitat d'aquest tipus d'iniciatives: **l'acció de plantar arbres,** i com a conseqüència, la creació d'organitzacions per dur a terme aquest tipus d'iniciatives i accions. En considerar quin era el lloc més idoni des d'on realitzar aquest tipus d'actes, va proposar la Universitat Lliure Internacional.

Beuys explica que per promoure l'interès per allò que ell anomena les necessitats d'una antropologia real, i no pas aquelles de moda que parlen sobre antropologia... ho farà començant amb l'activitat més simple, però més poderosa o forta, que és la de plantar arbres.

Els últims deu anys de la seva vida serà una etapa en la qual les plantacions i repoblacions forestals seran les activitats preferides de l'artista. A partir de l'any 1973 inicia una pràctica artística globalitzadora on art, natura i home es troben en el territori italià i que porta per nom Operació *Difessa de la Natura*.

Aquesta operació tindrà lloc a l'hisenda agrícola de quinze hectàrees que els barons Guisseppe Durini i Lucrezia De Domizio posseïen a la regió italiana de Bolognano i Pescara i que varen posar a disposició de l'artista. Aquest emplaçament rural esdevindrà el laboratori ideal per experimentar amb diversos sistemes de cultius, adobs, conreus de diferents cultius agrícoles i plantacions d'arbres carregats de simbologia i significat. És aquí on també durà a terme els mètodes de l'agricultura biològica – dinàmica- desenvolupats per Steiner l'any 1924, i que Beuys coneixia i hi simpatitzava. Per tant, no és casual que l'any 1973 l'artista s'adherís a la Societat Antroposòfica de Düsseldorf. Però *Difessa de la Natura* és més que una pràctica artística basada en l' agricultura biològica, ja que també engloba discussions, xerrades, conferències, creació de fundacions, en fi, tot allò que podríem denominar: **"activisme artístic rural"**. Esdeveniments diversos com *Olivestone, Grassello, Realizzaioni F.I.U.* es concretaran al llarg d'aquest anys amb l'estreta col·laboració dels barons Durini. De la interdisciplinarietat assumida com a pràctica artística, en forma part també aquesta pràctica agrícola: la

producció alternativa d'oli i vi a Bolognano. Referent a aquest fet J.Beuys envia una carta des de Bolognano a un conegut, en la qual li diu: *I hope we eat the art soon, to get now!* (Aviat ens veurem per menjar-nos l'art)[14] . Per tant, estem davant d'un clar exemple del seu "concepte ampliat de l'obra d'art" o del de "l'escultura social". O sigui que collir i menjar els fruits dels arbres plantats com acció artística esdevindrà també, per extensió, un fet artístic.

Entorn això l'any 1994 vàrem tenir oportunitat de gaudir d'una exposició al Centre d'Art Santa Mònica *Joseph Beuys. Operació: Difesa della Natura.* Encara que es tractava d'una exposició més objectual que no pas documental, no deixava de tenir un gran interès de primera mà. Tal com ens diu Abel Figueres en el seu article a l'Avui del 9 de Gener de 1994 : *"...aquests plantejaments de l'artista posen èmfasi en la creativitat col·lectiva i en la universalitat de l'acte creatiu humà, una possibilitat que és a l'abast de tothom"*. Així mateix fa una apreciació molt idònia èticament de l'activisme de Beuys i les seves conseqüències: *"Moltes idees fonamentals del pensament beuysià estan en el centre de les preocupacions de l'home i el creador actuals; és el cas del concepte ampliat de l'art, de l'autodeterminació dels éssers humans, de la democràcia directa, de la creativitat com a únic capital, el conreu de l'art com una activitat política, de la possibilitat d'una agricultura alternativa als sistemes d'explotació indiscriminats derivats de les lleis del benefici o de la pretensió d'instituir un ordre social alternatiu(...)Per tot això creiem que defensar el pensament, l'actitud i l'obra de Joseph Beuys i, sobretot, defensar la natura mereixen no tan sols una exposició sinó la participació activa i quotidiana de cadascú de nosaltres"*.

Ampolla d'oli, 1984
12 exemplars numerats i signats
Ed. Lucrezia De Domizio, Pescara.

Fora, doncs, equívoc interpretar *7000 Eichen* com una acció ecologista a petita escala perquè per l'artista aquest era l'inici d'un gran enjardinament que havia d'afectar tots els racons de la terra on hi havia un lloc per plantar un arbre. *"El projecte que m'ha dut a Bolognano i que porta per títol Difessa della Natura, aquestes paraules representen molt més que un simple eslògan: es tracta d'un projecte concret...Vull crear a Bolognano una mena de Paradís. Però aquesta acció de plantar arbres no és tancada a Bolognano, el meu desig és crear una sèrie d'iniciatives similars en d'altres llocs"* diu Beuys. *La Piantagione* en aquests terrenys italians segons les indicacions de l'artista englobava plantar arbres i arbusts d'espècies en via d'extinció ja fos per problemes econòmics i comercials. La llista de quatre pàgines redactada i signada pel propi artista dels noms llatins d'aquests realça els coneixements botànics i agrícoles de l'artista.

Després de *7000 Eichen* vindrien d'altres projectes de plantacions, alguns frustrats de nou per les traves polítiico-administratives, com és el cas del projecte presentat a la ciutat d'Hamburg l'any 1983 titulat *Ciutat- Naturalesa-Escultura* .

"Nosaltres plantem els arbres i els arbres ens planten a nosaltres" és la manera d'entendre els actes de *Difessa*

Pala,1983
35 exemplars numerats i signats
Ed. Lucrezia De Domizio, Pescara

14 *Bolognamo.La Spiritualità di Joseph Beuys.* Silvana Editoriale, Milà, 2002.

J. Beuys i els verds.

Die Wärmezeitmaschine,1975
Dins de la carpeta Postals d'artistes,
ed. Galeria Arkade, Berlin, DDR.

della Natura com a defensa de l'home; com una mena d'acció redemptora per tal de reconduir la conducta equívoca de la humanitat respecte al planeta.
L'acció de plantar i la importància que l'artista li designa va més enllà del propi acte, esdevé una actitud envers la vida que no tan sols fa referència a allò regeneratiu respecte al planeta, sinó també com a acció de plantar-se, entès com un arrelament no nacionalista evidentment, més aviat com una manera d'aturar-se dins l'estrepitós ritme urbà. Evidentment, aquesta acció l'entenem en el sentit literal de la paraula a diferència del tractament simbòlic - metafòric que confereix l'artista catalana Fina Miralles a la seva obra *Dona-arbre*, en què d'altra banda literalment es planta a si mateixa.

Allò que en un inici semblava un posicionament idealista i utòpic per part d'un artista visionari, en aquests últims vint anys l'alarmant ràpida desforestació del planeta, es confirma donant-li la raó.

Activisme artístic, ecològic, polític

7000 Eichen és l'acció més ambiciosa que s'ha impulsat mai des de la Documenta pel que fa a l'activisme ecològic. Està considerada la realització més conseqüent amb el concepte d'Escultura Social estès per Beuys. Un treball lingüístic, una escultura invisible, de la qual ell mateix va dir que era la cosa amb més èxit que mai havia realitzat.
Cal entendre aquesta acció com una prolongació dels actes realitzats en les anteriors convocatòries de la Documenta 6 i 5. El 1972, s'hi va estar tots els cent dies que durà l'exposició per difondre la seva "Organització per a una democràcia directa a través de plebiscits". Al cap de cinc anys es va instal·lar a Kassel els cent dies de durada habitual de la Documenta, per fundar la Universitat Lliure Internacional, coherent amb el seu concepte ampliat de l'art, que ell desenvolupa basant-se en l'escultura social. El 1982 hi va intervenir dins els àmbits de l'estètica, l'ecologia, la política i l'economia, en uns moments en què el comissari de la mostra, Rudi Fuchs, semblava inclinar-se per una fórmula museològica.
Per aquesta acció l'artista va comptar amb el suport dels Verds. La informació de primera mà de Johanna Aab, tan propera a *7000 Eichen*, sobre la realització i les dificultats en què l'artista es va trobar en el seu moment, no deixen de ser cabdals per entendre-hi els aspectes més activistes. Aab ens parla de la complexitat que va suposar la realització de l'obra. Beuys va aportar el seu nom, prestigi, competències i talent de negociacions pel projecte, ans també va haver d'assumir, cercar i donar crèdit a la part més gran del fons necessari del projecte. Ens parla, també, de com diversos fets varen provocar la pèrdua de confiança per part de l'artista en l'estat, les institucions i els ciutadans, agreujat per la posterior oposició que va trobar per part dels seus col·legues de l' Oficina dels Arbres. Malgrat tot l'artista es mantindria fidel a les seves conviccions convençut que el treball s'havia de dur a terme amb

el material local, i amb això entenia la formació política existent, els ciutadans, etc. com a material artístic.
Està clar que aquests tipus de concepcions i de comportament amb models no usuals o poc familiars van conduir a la irritació. Aquesta irritació, certament, va acompanyar el projecte des dels seus inicis; així mateix l'artista va expressar acceptar aquest fet, que considerava que formava part del contracte. Per ell, aquestes complicacions eren part d'un procés d'aprenentatge conjunt compartit.
Dins del moviment ecologista podríem parlar de dues línies amb perspectives de futur molt diferents. L'una, veu l'home com quelcom nociu pel món natural, que consumeix i ho destrueix tot, i on l'única possibilitat de recuperació del planeta vindrà donada per la desaparició de l'home. Aquesta primera línia és la que Aab anomena com una posició apocalíptica, eliminadora; l'altra, forma part d'una filosofia més moderada de la qual, òbviament, Beuys n'és el seu representant. Per aquesta, l'home forma part de la creació. La llibertat és la seva naturalesa que li dóna la possibilitat d'escollir i alhora la necessitat de fer-ho. Els errors i les falses decisions estan incloses dins d'aquest procés de llibertat. Avui en dia el procés de desenvolupament del món, amb els humans, ha arribat a un punt de crisi, i la regeneració de l'ecosistema ha tocat sostre. Cal que es reconegui i prendre les corresponents accions.
La moral de Beuys parteix originalment de la inevitable llibertat de decisió, del conflicte permanent de la nostra pròpia imperfecció. L'artista que a la fi del XX entén la seva existència com el dilema d'una lenta desaparició, no entén pas, que sense existència real, la seva utopia no pot ser imaginada.
Quan en l' entrevista reproduïda en el llibre de Lamarche sobre Joseph Beuys, Elisabeth Rona li va demanar si existia una crisi general en el món, l'artista va contestar constatant que existia una crisi tan profunda, que fins i tot es podia dubtar de l'existència de la vida humana al final d'aquest segle. Beuys diu: *Esa pregunta amplia la problemática. Nos encontramos, a las claras, en una crisis tan profunda que no podemos saber si los hombres vivirán todavía en este planeta a fines de siglo. Si continua la destrucción del entorno, así como el sistema económico tal como lo concibe el capitalismo, con la explotación de la tierra, el aniquilamiento de la forma de vida natural, la amenaza que pesa sobre la salud del hombre, podemos decir que la vida humana estará realmente amenazada antes de que termine el siglo. La humanidad se encuentra así sumergida en una profunda crisis a la que conducen los intereses del poder, del capital, del dinero, del Estado. Tales son los principales enemigos de la humanidad. Con el sistema de concupiscencias políticas del Estado capitalista, con los partidos políticos estatales en Occidente y el Politburo en los países del Este; con el poder internacional del capital en las multinacionales. En realidad, la humanidad se encuentra probablemente en la crisis mas grave que haya conocido en toda su historia. El problema de la supervivencia sobrepasa el problema de la salud del hombre y concierne a la seguridad de todo el planeta. Se trata de un peligro planetario. La culpa no es de la ciencia ejercida en un espíritu de libre independencia, sino de la ciencia materialista en forma social que le han impuesto el capitalismo privado y el capitalismo de Estado. Ya que son estos los dos términos del dilema en que cada vez mas nos encontramos todos*

Acció Escombrant el bosc de Grafenberg, Düsseldorf,1971.

frente a la destrucción de la naturaleza y la humanidad. En este peligro extremo necesitamos una concepción del arte mucho mas activa, en tanto que movimiento de liberación de la creatividad, para escapar al poder que se ejerce contra los intereses del hombre. A este respecto ya no bastan los conceptos de innovación y vanguardia de la época supuestamente moderna. Necesitamos aquí, de algún modo, un concepto tautológico del arte que asuma la totalidad de la problemática, de la interdependencia de las problemáticas y que proponga modelos científicos capaces de ayudarnos a superar la crisis.

Des d'aquest posicionament Beuys, articula el "principi de responsabilitat" i desenvolupa les seves conviccions que el futur de la terra està en el treball de la humanitat. És de vital importància en aquest context, la manera com entén Beuys la plantada d'arbres. No és tant una qüestió de plantar arbres per conservar la vida sobre la terra, com del fet d'aconseguir rescatar l'ànima humana: la capacitat de pensar, la intuïció, la inspiració, la consciència de si mateix (Autoconsciència), la voluntat d'ésser dels homes està fortament malmesa: *Si aconseguim rescatar, recuperar aquesta "ànima humana", llavors tot el demés estarà salvat,* ens diu l'artista.

En els fulls on apareix Joseph Beuys en el catàleg de la Documenta 7, trobem un text intitulat *Apel·lació a una alternativa.* En aquest es parla d'un nou futur social que està emergent fruit del trencament de les fronteres entre l'est i l'oest, i el sud i el nord, i s'incita les zones Europees a fer una autoreflexió, però, abans de plantejar la qüestió hom es pregunta què podem fer? El text proposa com hem de pensar i anomena i descriu els diversos conflictes amb què s'enfronta la humanitat, com ara l'amenaça militar, la crisi ecològica, l'econòmica, la del pensament i la consciència... Així mateix deixa obertes noves vies de comportament social i econòmic, proposant com a plataforma per a aquest gran diàleg la Universitat Lliure Internacional -Universitat per a una investigació interdisciplinària de la creativitat- que és l'entitat que signa el text. Amb aquesta descripció només volia fer palès el grau de politització que envoltava totes les accions artístiques de l'artista i en concret l'obra que ens ocupa. Beuys havia pressentit la importància dels partits ecologistes, fins i tot abans de la seva existència. Ell mateix, en un moment donat, se sent temptat per l'acció política directa i es presenta als verds en les eleccions pel parlament europeu, sense obtenir-ne gaire èxit. El seu pensament desconcerta els militants fins al punt d'arribar a dir : Què es pot esperar d'un home que creu que el nostre partit és una escultura?

Però en tot cas, les seves accions artístiques destinades a sensibilitzar el públic amb aquelles qüestions del medi ambient seran les primeres del seu gènere. Tant *Bog Action* als aiguamolls de Suidersee, a Holanda, com *La balada de Grafenberger Wald*, a Düsseldorf, dels anys 71 seran precedents importants.

A *Grafenberger Wald* als inicis dels 70 va ser encoratgat per la confrontació més creativa i agressiva que per un artista alemany s'ha dut a terme en la postguerra. Aquest des de la seva diversitat d'estils es va veure forçat

com els seus compatriotes a afrontar la realitat de la seva experiència històrica. En el mateix any que Kiefer es retira als boscos de Odenwald, Beuys durà a terme una manifestació teatralitzada, un succés brillant, en els bosc contigu a la ciutat de Düsseldorf davant la proposta de convertir-lo en camps de tennis i golf. Juntament amb 50 estudiants i deixebles **va escombrar el bosc amb escombres de bedolls com si d'un ritual exorcista es tractés, varen marcar aquells arbres amenaçats pintant sobre aquest creus i anelles, com reafirmant l'antiga religió teutònica dels esperits del bosc.**

L'acció dels *7000 Eichen* s'ha llegit com el miracle dels pans i peixos, ja que per cada bloc de pedra que desapareixia un nou arbre esdevenia. Però aquest miracle semblava disposar d'uns padrins que finançaven el transport, la retirada del bloc de pedra i la seva posterior instal·lació, i que a més, juntament amb la plantació de l'arbre, rebien a canvi un certificat de la FUI signat per l'artista. Trobar un nombre tan gran de padrins no va ser una tasca gaire senzilla, i va suscitar la indignació d'aquells que creien que la peça provocava la degradació del centre històric de la ciutat de Kassel. Aquest últim fet va obligar l'ajuntament a fer acte de presència per tal d'afavorir el desenvolupament de l'acció. Millorar l'entorn urbà no era pas el seu únic objectiu, ell que tenia **una visió del món unitària i globalitzada veia important aquesta idea de la redempció. Per ell, els arbres i els animals patien pels homes i amb els homes: la nostra salut depèn de la seva.**

Plantació, Dresdner Strasse, 1982

Vandalisme, Dresdner Strasse, 1984.

Stifftung 7000 Eichen (Fundació 7000 Roures)

Després de la plantació de l'arbre número 7000 pel fill de Beuys Wenzel Beuys, el 8 de Juny de 1987 coincidint amb la Dokumenta 8, la dona de l'artista Eva Beuys va regalar aquesta obra als ciutadans i al parlament de la ciutat de Kassel, traspassant a la ciutat el compromís de la seva preservació. D'aquesta manera, l'obra quedava subjecte a les administracions municipals i automàticament va esdevenir un punt d'enfrontament i un ambient de tensió produït pels diferents interessos de vàries oficines municipals. Com a conseqüència d'aquest fets es va practicar una deficient administració que va traduir-se en perjudici de l'obra, de diverses formes. El gener de 1994, com a resultat d'aquesta situació un nombre de ciutadans de Kassel varen fundar l'associació *7000 Eichen* per a protegir l'obra, tant en el seu aspecte formal com ideològic i fer suport al seu procés de creixement. La societat entén la seva tasca com una expressió d'agraïment a l'artista, que va tenir aquesta idea i el coratge de dur-la a terme.
Per tant, l'associació neix de la necessitat de vetllar per la conservació d'una obra d'art que comporta un procés de conservació substancialment diferent ja que implica jardiners, urbanistes, polítics i ciutadans en comptes de conservadors, curators i restauradors. Però la veritable responsabilitat de garantia de futur de l'obra està en els ciutadans de Kassel. D'altra banda aquesta conservació pràctica és una manera de posar en evidencia les conseqüències conceptuals de l'obra: aspectes ecològics, econòmics, filosòfics i estètics que representem els principis bàsics vitals.

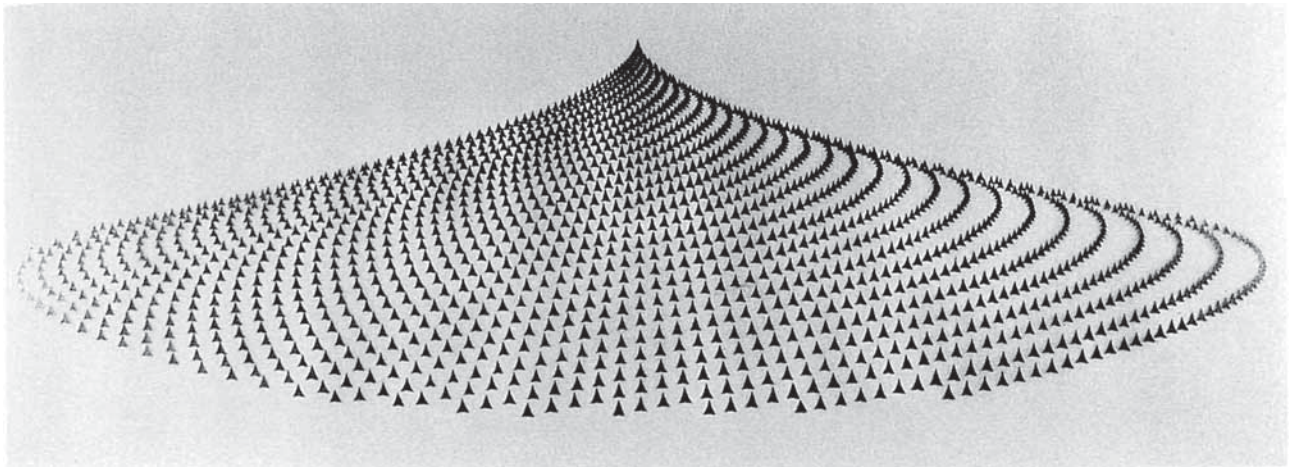
Amb els anys, l'associació va esdevenir fundació i els enfrontaments entre aquesta i l'ajuntament seguien vigents per la manca de consens sobre el concepte de manteniment dels arbres, així com per la recerca de nous emplaçaments per a aquells arbres afectats per obres en el sòl o per tancament de carrers... La Sra. Schmarsow va convocar una taula rodona *"7000 Eichen"* amb la finalitat de trobar solucions pels conflictes i sobretot per conservar en la consciència col·lectiva l'estatus d'obra d'art, per tant de patrimoni cultural que ells defenien per *7000 Eichen*.

Tot això es va aconseguir gràcies a la gran col·laboració de ciutadans en la taula rodona i la publicació dels estatuts *7 Thesen*, per l'obra d'art *7000 Eichen* el novembre de 1999, on es descriu l'obra, el seu aspecte únic i viu, dinàmic i canviant en el temps, i com la ciutat de Kassel acull amb agraïment i orgull el regal que l'artista va fer a la ciutat. S'hi explica, alhora, que l'obra representa la fusió d'allò artístic, social i ecològic i per tant aquests aspectes han de continuar indissolubles en el temps. Així mateix, deixa clar que és responsabilitat dels ciutadans i ciutadanes de Kassel la seva conservació i el seu manteniment com també de preservar viva, en el futur, la consciència del projecte. Aquest darrer punt també comporta discussions i qüestionaments sobre els problemes de creixement, etc. La ciutat de Kassel es perfila com "la ciutat dels 7000 Roures" i ofereix un espai cèntric per fer pública i oberta tota la documentació de la obra d'art.
Però la fundació també s'encarrega de portar a cap un cadastre dels arbres, uns plànols d'ubicació i organitzar visites pels diferents emplaçaments de Kassel.

Moritzstrasse, Kassel.
Fot..Dieter Schwerdtle

Tree Mountain: reforestació o cementiri

DENES Agnes, ***Tree Mountain-A living Time Capsule,*** 1982-95.



Tree Mountain-A living Time Capsule, 1982-95 , Ylöjärvi, Finlàndia.
10.000 Arbres,10.000 Persones, 400 Anys *Pinus*
Dibuix del projecte amb tinta metàl·lica.
(86 x 244 cm)

Es tracta d'una immensa muntanya construïda per l'home de 420m. de llargada x 270m. d'ampla x 26 d'altura, de forma el·líptica, amb una plantada de 10.000 arbres feta per 10.000 persones de tot el món. Situada a Pinziö, en una gravera a prop de Ylöjärgvi, a Finlàndia.

Per a aquest projecte, va ser escollida, inicialment, una espècie arbòria perenne i molt resistent: l'avet. Aquest arbre, alhora, també simbolitzava i representava la preservació dels boscos d'avets comuns, ja que és una varietat d'espècie que està en perill d'extinció. Tanmateix, en el cas del projecte finlandès *Tree Mountain*[1], finalment es va escollir una espècie arbòria autòctona de l'entorn: el pi. De fet, segons les pautes d'aquest projecte de reforestació, qualsevol arbre pot servir, sempre i quan l'espècie triada tingui una vida prevista entre 300 i 400 anys.

Els arbres han estat plantats a partir d'un complex patró o model matemàtic derivat de la combinació de la secció àuria. També es van utilitzar d'altres models naturals o arquetips extrets de la natura, com ara l'estructura d'un gira-sol o d'una pinya, referents que van servir a l'artista, no solament com un criteri i una pauta estètica, sinó també per la seva permanència intacta dins del bosc, sense diluir-se en les properes dècades. Aquesta expansió territorial (a partir d'una fórmula matemàtica) pren la forma d'una el·lipsi de 2.400 metres de llargada i uns 240 metres d'amplada. La seva percepció és canviant, ja que depèn del punt de vista; el recorregut pel seu voltant ens desvetlla corbes i espirals amagades dins del **disseny simètric del bosc**.

1 DENES, Agnes: *"*Tree Mountain- a Living time Capsule*"* declaracions de l'artista sense publicar dins de Kastner/Wallis, Jeffrey: *Land and Environmental Art*, London, Phaidon,1998.

Consegüentment, la muntanya d'arbres és un projecte adaptable a qualsevol regió o territori del planeta que reclami una reforestació. Es tracta d'un projecte *site especific*, ja que tant les seves dimensions, com la seva forma, varien segons les restriccions del lloc i la viabilitat del material, adaptant-se a àrees de la terra que reclamin la preservació dels boscos. A Ylöjärvi, Finlàndia, el lloc d'ubicació escollit consistia en una fosa de grava que ja havia estat reclamada per la seva possible recuperació. En tot cas, es tractava d'un **territori explotat i utilitzat per l'extracció de recursos, i que mitjançant un procés de curació biològica cercava l'harmonia amb la natura, tot recreant aquest bosc original que esdevé un espai recuperat** des de les pautes plantejades per Smithson. La plantació d'arbres, ens diu Denes, manté la terra protegida de les erosions, incrementa la producció d'oxigen i prové d'un hàbitat la fauna i vida salvatge. Això, evidentment, necessita el seu temps i aquesta és una de les raons per les quals *Tree Mountain* ha de preservar-se al llarg dels segles.

Agnes Denes explica el complex funcionament de *Tree Mountain* com un treball col·lectiu en tots els sentits de la paraula; des de la seva intricada i complexa trama paisatgista i de reforestació, passant pels estudis de silvicultura que ha requerit, fins arribar al seu finançament, així com els acords i pactes per un ús inusual i estrany del territori, que es prolonga fins a tres o quatre segles enllà. La col·laboració arriba, així, a una xifra de *10.000 persones procedents de tot el món que plantaran els arbres de forma simultània. Sobre els arbres quedarà el testimoniatge dels seus noms, els de totes aquelles persones que posseeixen un arbre i mantenen la seva propietat, fins i tot, a través dels seus successors*. Així mateix, els arbres poden canviar de propietari, es poden cedir als hereus o transferir-los a partir d'altres criteris, vendre'ls a subhasta o de qualsevol altra manera. També és possible fer-ne altres usos, fins i tot es poden utilitzar com a peu de sepultura. Tanmateix, *Tree Mountain*, és a dir, la muntanya per si mateixa, en cap cas no pot ser venuda en la seva totalitat, ni tenir un sol propietari, a més, el dret de propietat sobre els arbres tampoc et permet tallar-los, ni moure'ls, ni treure'ls del bosc.

Per tant, aquest contracte de possessió o propietat d'un arbre suposa un contracte de manteniment, la seva cura i custòdia. *Tree Mountain* representa la idea inicial, el concepte i l'esperit de l'acció artística, mentre que els arbres esdevenen la manifestació d'aquest concepte. Malgrat que ha estat concebuda per ser una obra d'art col·lectiva, i algunes activitats que se'n generen així ho pressuposen, com per exemple el creixement dels arbres dins del bosc... finalment, ningú no la pot posseir com a obra d'art. Hom tan sols en pot tenir la custòdia i assumir-ne les obligacions morals que implica. Són obres d'art col·leccionables i comercialitzables, el seu valor varia amb el seu creixement i mentrestant esdevenen part inseparable d'un tot, el bosc. Així, doncs, els arbres esdevenen un fragment, un segment individual d'una edició limitada i singular, un patró únic en el seu terreny. Els arbres, paradoxalment, sobreviuran als seus propietaris que han projectat la seva disposició i han establert els seus principis rectors. **Els arbres han de ser capaços, ens diu Denes, de sobreviure a l'època actual, per a poder perpetuar d'aquesta manera les nostres idees en un futur desconegut**. Si la nostra civilització, tal

com la coneixem avui en dia, finalitza o es transforma, els nostres descendents trobaran en aquest estrany bosc un element de reflexió.

Concebut l'any 1982, aquest **projecte artístic cooperatiu** de caire medioambiental conté globalment **aspectes ecològics, socials i culturals**, i encara que plantejat des d'unes pautes de desenvolupament d'un colossal projecte *earthwork*, i per tant hereu i proper al *Land Art*, fins i tot alguns hi han vist un projecte reclam. Denes aconsegueix, a través d'una intricada trama operativa, desplaçar *Tree Mountain* cap a un esdeveniment que reafirma els compromisos humans amb el futur del planeta. Segons Denes, la muntanya ha estat dissenyada per a unir l'intel·lecte humà i la majestuositat de la Natura.

Tree Mountain és el monument més gran i sense precedents pel que fa a la seva perdurabilitat a la terra, el seu ressò i implicació té unes possibilitats internacionals úniques. Un monument que de fet no està dedicat a la humanitat, ni al ego humà, però sí pot esdevenir un benefici per futures generacions convertint-se en una herència plena de sentit i significat.

Wheatfield-A Confrontation, estiu 1982. Blat, dos acres de terreny. Battery Park Landfill, Manhattan

En termes reivindicatius *Tree Mountain* avalua la nostra finitud i la nostra transcendència, la individualitat contraposada al treball en equip. D'aquesta manera, l'artista implica la societat perquè s'hi involucri i afronti la situació malaltissa del nostre planeta. La natura ha deixat de ser allò que de manera autònoma i autosuficient es gestiona a si mateixa, per esdevenir un territori malalt i en perill d'extinció que depèn completament de les nostres accions, i per tant, de la nostra cura. Denes planteja aquesta custòdia com un fet que ha d'anar més enllà, adoptant compromisos estrictes i a llarg termini.
De fet, ja en la seva obra *Wheatfield/ A Confrontation*, els interessos de l'artista s'escapaven d'allò artístic per abordar el que ella anomenava grans problemes planetaris. En aquesta acció, proposava una mena de rehabilitació dels valors humans pel que fa a la qualitat de vida o de la pròpia vida, que per ella esdevenia clarament amenaçada. D'aquesta manera en els terrenys de l'illa de Manhatan sotmesos a la pressió immobiliària, va sembrar i conrear vuit mil metres quadrats de blat. Aquest terrenys, que s'havien convertit en abocadors en els darrers anys, varen ser netejats, preparats i emplenats de terra abonada per a ser sembrada i posteriorment mantinguts amb sistema de reg. Finalment, un dia de mitjans d'agost els habitants de Manhattan que havien vist el seu procés de creixement varen poder presenciar la collita, de la qual se'n varen extraure gairebé quatre-cents cinquanta quilos de gra. Aquest treball va aconseguir mobilitzar moltíssima gent que va participar o reaccionar de formes molt diverses, i l'artista, a través d'aquesta acció, va assolir conferir a l'art el sentit que pretenia: cavar fons en les consciències; des de l'absurditat del projecte i els riscos que comportava, Denes aconsegueix posar en funcionament la força de la paradoxa de la vulnerabilitat i el poder inusable.

El projecte va ser anunciat oficialment pel govern finès a la Quimera Mundial de Río de Janeiro, el Dia de la Terra, el 5 de Juny de 1992, com a la contribució d'aquest país per ajudar a alleugerar l'estrès ecològic del món. Amb el finançament del programa per al medi ambient de les Nacions Unides, i del ministeri finès de Medi Ambient, *Tree Mountain* esdevé un territori protegit per a ser mantingut durant quatre centúries; un bosc real i verge. Aquesta és la primera vegada que un artista rep un encàrrec oficial amb voluntat d'apariar el deteriorament del planeta a través d'un treball artístic. **Un treball que engloba una obra a escala planetària, d'abast internacional i duració incomparable.**
La muntanya començarà la seva existència quan estigui finalitzada com a obra d'art, ens diu l'artista, o sigui que, quan els arbres creixin i aparegui la vida i vegetació salvatge amb el pas de les dècades i segles, esdevindran l'exemple més interessant de com el temps afecta l'evolució de l'art. Al marge de les modes i els gustos, *Tree Mountain* pot passar de ser una curiositat a convertir-se en un lloc venerat, de ser el residu d'una era decadent a convertir-se en el monument d'una gran civilització: *A Living Time capsule*.

Cementiri forestal

CASAGRANDE& RINTALA, ***1000 Banderes blanques***, 2000.

1000 Banderes blanques, 2000
Postes ferro, llençols bancs
Finlàndia.

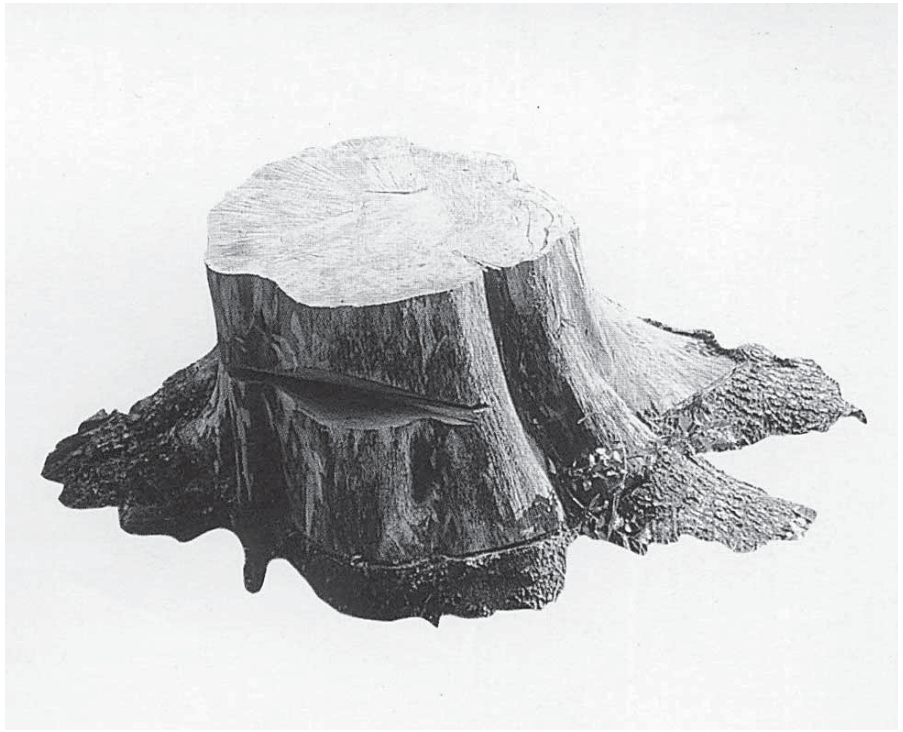
Mil banderes blanques omplen l'espai que és la cicatriu resultant de la tala dels arbres, en una franja del bosc, que es troba en una de les més belles àrees forestals de Finlàndia, dins del Koli National Park. Uns postes de ferro de tres metres d'alçada sostenen aquestes banderes, realitzades amb els llençols procedents d'un psiquiàtric, que sembla que memorin doblement l'absència dels éssers arboris cessats i la bogeria dels especuladors que varen talar aquests bosc centenari.

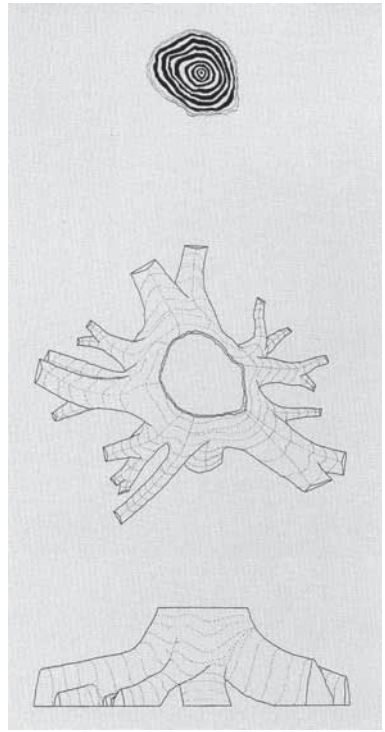
Aquests arquitectes acostumen ha abordar els seus projectes des d'un territori fronterer entre l'intervencionisme artístic i els plantejaments més arquitectònics o paisatgístics, i proposen el concepte que **el territori no és anterior a la marca qualitativa, sinó que és la marca la que crea el territori.** I encara que aquesta marca es dilueixi entre la multiplicitat d'un bosc, és ben sabut que els arbres des de sempre han estat marques del territori. Com a fites o *Landmarks* han servit per delimitar territoris; ancorats i inamovibles defineixen un punt, i com a extensió, un espai geogràfic. Està clar que la singularitat d'un arbre-marca es perd dins d'una àrea forestal, però el fet interessant que ens proposen Casagrande& Rintala és fer-nos reaparèixer la individualitat com a marca mitjançant les banderes. La presència de l'arbre individual en el territori serveix també per mesurar, cartografiar el territori. Així mateix, com a punts de referència, també prenen un sentit i esdevenen un legat cultural que conservem encara en els nostres boscos. I aquesta és, potser, una estratègia que magnifica la tragèdia des de la individualitat de cada bandera i, com a extensió, de cada arbre cessat.

Aquesta acció esdevé el mitjà per desenvolupar projectes que ens conviden a una reflexió dels territoris forestals. Altres estratègies seran desplaçaments conceptuals, o artificis, que provoquen les substitucions espaials-territorials. Les banderes es converteixen en un signe, una marca d'una altra existència que commemoren aquells éssers absents i, alhora, **omplen el buit del bosc tot mostrant l'abast de la tragèdia; es configuren, per tant, com un cementiri.** *D'aquesta forma emfatitzen i mostren l'amplitud de la tragèdia i, per tant, s'articulen a partir del record, la memòria i l'absència.*

Tales d'arbres: Memòria i simulació

WEST 8 (Adriaan Geuze & Col·laboradors), ***Plaça Carrasco,*** Amsterdam, 1992-1997





Plaça Carrasco, Amsterdam, 1992-1997.
Bosc de soques d'arbres.
Poliester marró, il·luminació interna.

El projecte Carrasco-Platz, neix de la mala consciència dels polítics que volen compensar les seves incompetències encarregant zones verdes i parcs en espais completament inversemblants i surrealistes. Un parc fa més agradable la vida dels ciutadans però en aquest cas està plantejat en un lloc grotesc fruit d'aquesta actitud burocràtica de les administracions. Amb un plantejament crític fan d'un no-lloc, d'una àrea on no hi havia res, inhòspita al vespre i en l'absoluta ombra de dia una zona de trànsit i pas per vianants que esdevé el **record poètic dels arbres talats en aquells territoris urbanitzats.**

Aquesta intervenció del grup West 8 està ubicada en una zona dels afores d'una gran ciutat, en aquest cas es tracta d'Amsterdam. Aquesta zona anomenada Teleport és un indret perifèric per a despatxos i empreses a mig camí entre Shiphol i el centre d'Amsterdam, i presenta aspectes urbanístics complexos fruit del creixement

desmembrat i desmesurat de les zones urbanes. Aquest indret ha estat projectat perquè s'hi pugui accedir fàcilment i amb diversitat de mitjans de transport: tramvia, tren o bicicleta. A més a més, té avantatges urbans respecte al centre de la ciutat, ja que hi ha molta llibertat pel que fa a la funció, l'escala, l'estil i l'alçària de les intervencions arquitectòniques. Teleport també ha de servir com a zona d'enllaç de comunicacions, un punt d'unió o neuràlgic del transport ideal i una entrada més moderna a la ciutat.

Per tant, el projecte també demanava que al costat d'aquesta zona de comunicacions es creés una zona verda. Així, doncs, West 8 es trobava davant d'una zona amb molta diversitat d'accessos, diferents rutes de circulació que havien de projectar-se i establir una ordenació d'aquest flux humà. West 8 concentra les rutes per a vianants i les ressalta mitjançant una franja d'asfalt pintat trepitjable, amb una composició característica que estableix un diàleg amb les columnes de formigó sota les vies. Dos espais verds a banda i banda sota els viaductes s'ocupen amb un bosc de "soques d'arbres", i s'aconsegueix així un efecte en què els pilars de formigó sembla que es metamorfosin en un bosc. Algunes de les soques són de poliester marró i es poden il·luminar interiorment. Al vespre, mentre comencen a lluir, el "bosc" adquireix un caire místic. Hi ha una vista espectacular de la franja des de tres punts avantatjosos: la "passarel·la" que condueix a l'entrada de l'estació, el pont del bulevard Teleport, i la plataforma que hi ha sota de les columnes, a l'Haarlemmerstraat.

La capacitat d'emprar poètiques pròpies de l'art amb extensions associatives del llenguatge surrealista i dadaista, i aplicar-les en intervencions paisatgístiques dins de zones urbanístiques, és el que vincula les propostes de West 8 amb el meu estudi. Per tant, les soques d'arbres sota una aparença absolutament realista a escala real i en la seva disposició natural són presentades com a fites orientadores d'aquesta zona. Però en il·luminar-se algunes d'aquestes soques de seguida percebem que aquest **suposat bosc d'arbres talats no és res més que un simulacre, un engany.** Les soques han canviat de matèria, l'acer, el ciment i el poliester substitueixen a la matèria original dels arbres. Esdevenen **elements articulats mitjançant un joc de descontextualització i canvi d'ús**. Han deixat enrere la ferida de la destral i ara es presenten com a objectes amb un ús poètic, però també funcional. Algunes d'aquestes soques desprenen llum interior esdevenint un mobiliari urbà, en d'altres soques observem uns forats en la part inferior utilitzats pels animalets de la zona, conills i esquirols que hi han trobat la possibilitat de habitar-les. **El possible dramatisme d'aquell paisatge talat es dilueix per esdevenir una intervenció amb un potencial lúdic i oníric** com a Adrian Geuze, també li interessa incorporar. I des d'aquesta escenificació grotesca trobem un clar referent en l'escultura de Magritte *Els treballs d'Alexandre.*

Magritte René, ***Els treballs d'Alexandre,*** 1967, Bronze

Una història arbòria

SONFIST Alan, ***Circles of Time,*** 1987-90

Circles of Time, *(Cercles del Temps)* 1987-90
Bronze, pedra galestro, plantes, arbres diversos.
Quercus suber, Laurus nobilis, Quercus ilex, Pinus
Dimensions aprox 3 acres
Fattoria di Villa Celle, Santomato di Pistola, Florència.
Parc de Guiliano Gori

Cercles del Temps consisteix en la replantació d'espècies vegetals mitjançant una disposició ordenada en forma de cercles. La intervenció està ubicada dins dels cultius originals de La Villa Celle i incorpora les oliveres ja existents en els terrenys.

La replantació proposada per Sonfist respon a un raonament de la història de la civilització a través d'una història de la vegetació.

L'artista procedeix de la següent forma : Dins del nucli interior de la intervenció, l'eix central que ha estat construït a un nivell més elevat que la resta de cercles que el rodegen, hi trobem representades totes les espècies del sota bosc i del bosc primigeni.

Circles of Time, *(Cercles del Temps)* 1987-90

El següent nivell representa els primers colons que cultivaven plantes per menjar i amb finalitats medicinals. El tercer anell representa la influència dels grecs, algunes espècies d'arbres en perill d'extinció són representades i han estat foses en bronze. El quart cercle és el símbol grec de la Victòria, una paret de llorer compacta, de 275 cm., aproximadament, d'alçada, que en algun punt està perforada per estrets orificis que permeten que el visitant pugui endinsar-se a *Circles of Time.* El cinquè cercle esdevé una marca clarament diferenciadora, la frontera entre el passat i el present, entre les cultures primigènies i les que s'han anomenat civilitzades. Aquest cercle es conforma com un paviment construït amb pedres a la manera de les antigues vies romanes construït amb el sentit i estil originari romà. Encara trobem un sisè cercle o el salt, on s'integren els cultius agrícoles originals del territori dins de l'obra. Les oliveres, que normalment estan plantades en una disposició reticular, aquí han estat replantades en formació circular i són cultivades com les de l'entorn. Així mateix, l'herba ha estat replantada per tal que les ovelles puguin pasturar dins del diàmetre de l'obra. A partir d'aquí podríem incorporar en un cercle virtual aquelles extensions exteriors en què trobem la plantació més recent, el blat que cada any és sembrat i recol·lectat. L'anell exterior integra l'escultura amb l'agricultura actual utilitzada al camp.

Sonfist planteja la qüestió de l'inici i el final, **a través dels límits territorials ens parla de moments temporals, una intervenció que incorpora allò existent en l'entorn exterior rural del present, però també la presència del passat.** Una sèrie d'anelles concèntriques, diferenciades per la tipologia d'espècies vegetals plantades, esdevenen una mena de reducte tancat on el visitant pot endinsar-se i percebre els matisos diferenciadors. Sonfist també posa en joc el significat simbòlic: de l'exterior a l'interior, de l'aliment bàsic, del manteniment refinat, la glòria i vitalitat. De l'interior a l'exterior els vegetals lluiten per la supervivència, des de la primera civilització grega i els seus usos, fins a l'absolut domini del territori per part dels humans a través de l'agricultura.

Per tant, es tracta d'una escenificació dels successius estats que ha conegut aquest paratge de la Toscana, un retrocés en el temps.

Aquest treball incorpora la metàfora de com l'home ha intervingut al llarg de la civilització sobre la superfície de la terra fins arribar a l'estat original verge, és a dir, l'ús del territori des del bosc primigeni-primitiu fins al present.

L'artista amb una actitud preservadora i curosa cerca i recupera aquells paisatges del passat, tot considerant que els boscos i els arbres, i així mateix els paisatges, contenen gravada tota aquella informació del lloc; és, doncs, una manera de recuperar la memòria del passat. Per això, segons Sonfist, quan es destrueix un paisatge natural s'està contribuint a la pèrdua d'una part de la nostra cultura. Amb la desaparició d'una espècie, també formen part de l'oblit els seus usos i aplicacions en el passat.

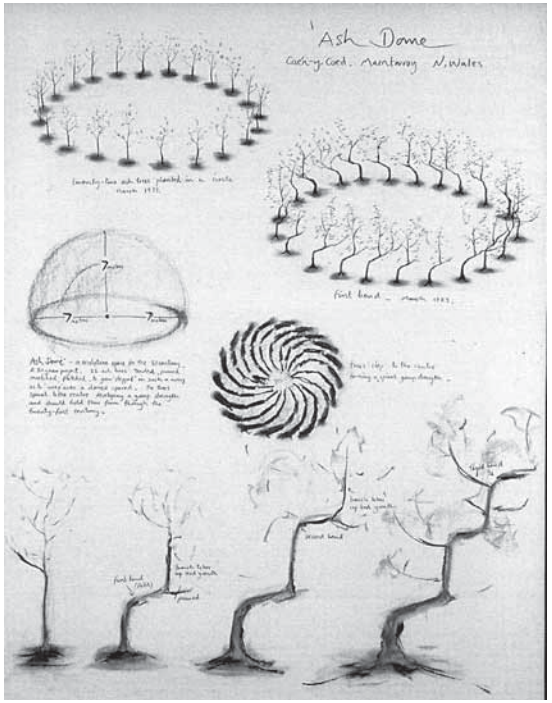
Cúpula d'arbres
NASH David, ***Ash Dome,*** 1996

Ash Dome, 1996
Plantació en cercle de freixes, *Fraxinus excelsior*
poda anual.

Ash Dome (Cúpula de cendra o cúpula de freixes) es tracta d'una cúpula configurada per les capçades de vint-i-dos freixes. Per aconseguir aquesta forma arquitectònica aquests arbres varen ser plantats en una disposició circular, formant una anella de nou metres de diàmetre. El gest del creixement dels arbres ha estat causat pel tall de la poda, que els obliga a decantar-se cap a l'interior de la circumferència i cap a un segon cercle d'arbres circumdants, que han empès els arbres de *Ash Dome* a cercar la claredat cap el centre del cercle.
El títol de l'obra, *Ash Dome*, (Cúpula de cendra o cúpula de freixes) com en d'altres treballs d'aquest escultor, presenta un sentit dual: allò que veiem, una cúpula configurada per arbres freixes, i aquell sentit que li podem assignar que va més enllà d'allò material.

La plantació d'Ash Dome, plantejada com a escultura vivent, la va dur a terme el propi Nash durant l'hivern del 1977, com una mena d'acte de fe de futur, en un moment d'incertesa i crisi en la societat i el món. Nash advoca per la confiança que li transmet la Natura. Al llarg de les següents temporades anirà conduint el creixement dels arbres, fins arribar a una cúpula vivent. Una cúpula en la qual continuarà treballant al llarg dels anys, i dins la qual presenciarà, assentat, la sortida i la posta de sol del canvi de mil·lenni.
Ash Dome està fermament arrelada al paisatge del Vall de Ffestiniog, un arrelament conceptual deutor de la forta forma geomètrica inherent en l'entorn, en el paisatge que l'envolta. Nash recorda la forta impressió que li va causar d'infant l'enorme muntanya arquejada de Manod Maw, que es troba en les proximitats: *"Manod Mawr is largely hollowed out by huge slate caverns and I have always thought of it as having a huge domed interior which was probably part of the incentive to grow a domed space"*

Des de finals de la dècada dels 60 l'artista viu i treballa a la petita localitat rural de Blaenau Ffestiniog, al nord del país de Gales, on va condicionar una antiga capella metodista, la Capel Rhiw, com a taller i estudi. Aquest abandó de la gran ciutat, Londres, responia a principis morals i també a raons econòmiques; l'artista cercava una vida més austera en concordança amb els seu pensament. Tanmateix, el seu laboratori d'experimentació seran els terrenys boscosos pròxims a aquesta localitat, a Maentwrog, d'uns quatre acres d'extensió, on fa brotar les seves **escultures vives** que es mantenen en un pla força confidencial, ja que no es troben obertes al públic.



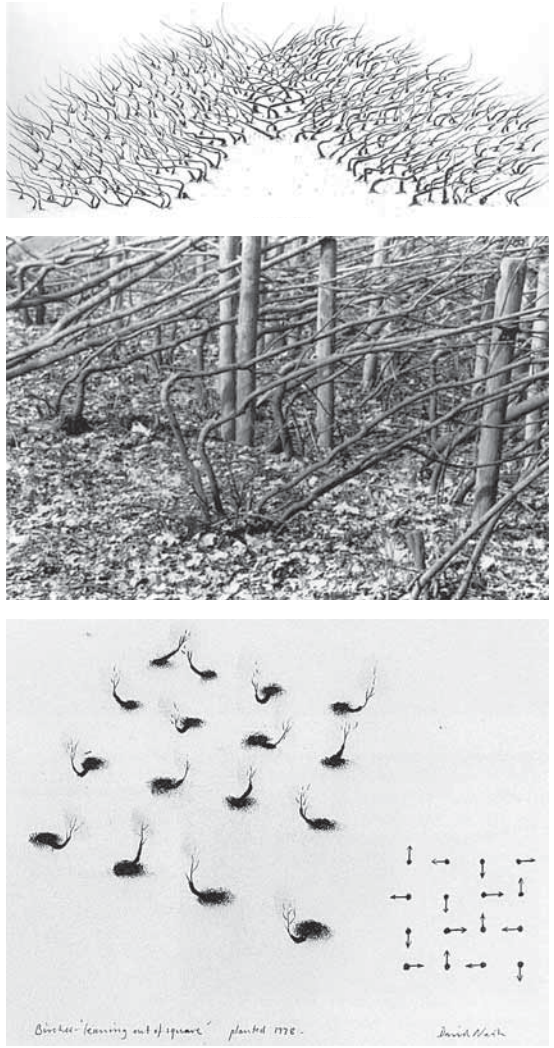
Ash Dome, 1995
Dibuix pastel, grafit sobre paper.

Els seus coneixements d'horticultor, i les hores que hi dedica anualment per aconseguir controlar el creixement d'aquest arbres, no esdevenen cap garantia perquè la natura es doblegui davant la plàstica de l'artista, i això Nash ho sap perfectament. Tal com ens diu Liliana Albertazzi amb motiu de l'exposició celebrada a Barcelona: *La mostra conté una part de les obres evolutives que l'artista produeix directament a la natura, en plantar-les i fer-les créixer. Aquests dos aspectes de la seva obra, la incidència sobre la natura o el treball a partir d'aquesta, no són intercanviables i l'artista distingeix netament la realitat de l'una i de l'altra. Tanmateix, l'origen del treball és sempre el mateix:* ***l'observació de la natura***.
La idea de crear una escultura amb arbres en creixement no va arribar sobtadament, sinó que va ser fruit de la convergència de diversos aspectes i factors en la trajectòria artística de Nash.
A mitjans dels 70 apareixen noves motivacions i qüestions, i l'artista veu com el seus treballs situats a la intempèrie entren en processos de descomposició i putrefacció. S'adona que tots aquells esforços per a crear treballs èpics en les seves *Towers* dels inicis, no eren realitzables a causa de la seva inherent inestabilitat i la natura caduca del material usat.

D’aquí va sorgir la possibilitat de crear una escultura d’arbres en creixement: una peça permanent, una escultura que es va fent de manera silenciosa i sense agitació. De fet, es tractava d’un projecte totalment contrari al de les *Towers*, ara la visibilitat èpica era pràcticament invisible.
L’artista havia quedat impressionat en llegir una història sobre un home del sud de França, que al llarg de molts anys s’havia dedicat a plantar arbres en una àrea de 25x10 quilòmetres d’extensió, per a crear un bosc secret, del qual ningú en tenia coneixença.
L’artista incorpora els arbres com a elements participatius d’una part de la creació o procés artístic. Els arbres com a formes creixents i la manipulació d’aquest creixement modelat per l’artista: **modelar el creixement dels arbres**.
És un treball fonamentat en una actitud de contemplació de la natura, com deia anteriorment, però també principalment des de l’actuació d’un gran coneixedor de l’horticultura fent-se servir dels mètodes propis d’aquesta disciplina. La poda, els processos de trasplantació, la utilització de tutors són algunes de les estratègies modeladores per a la creació d’**un treball que inclou la idea de longevitat**. Tal com apreciem en els seus dibuixos els tutors i els arbres formen un tàndem inseparable en determinats períodes de temps canviant, on l’artista determina el grau de correcció o llibertat de l’un i l’altre. L’arbre com a estructura viva i canviant reacciona equilibradament en funció dels factors climatològics, de la llum, de l’aigua i de la terra. En contra, el tutor és una estructura fixa que corregeix i modifica la morfologia de l’arbre, forçant la direcció de les seves branques, i encara així, l’arbre ofereix resistència, respon reaccionant amb un creixement diferent, que tendeix a re-equilibrar allò que l’artista mitjançant el tutor pretén.

Ash Dome

Aquest plantejament requeria una planificació acurada, una particular observació de l’espai i l’entorn, per a poder preveure el que s’hi produiria en el futur. La concepció de l’espai generat per la plantació i manipulació dels arbres, tot fent-los adquirir la forma de cúpula, va ser un fet que va néixer lentament. La primera plantació de joves freixes va ser devorada pels animals que pasturaven la zona. L’artista hi va construir una tanca protectora i va tornar a plantar el cercle de freixes, aquesta vegada varen ser els conills els culpables d’una nova replantació i com a conseqüència del seu tancat. La quantitat d’arbres plantats (22) no correspon a cap numeració amb un significat concret, simplement respon a les dimensions de la intervenció i de les distàncies necessàries entre els arbres per un òptim creixement. Així mateix, l’espècie d’arbre va ser escollida per les seves propietats de creixement i flexibilitat, així com per la resistència a podes molt extremes; en virtut d’aquestes característiques esdevenen arbres ideals per a la creació de barreres de matolls.



Divided Oaks, 1985-1990.

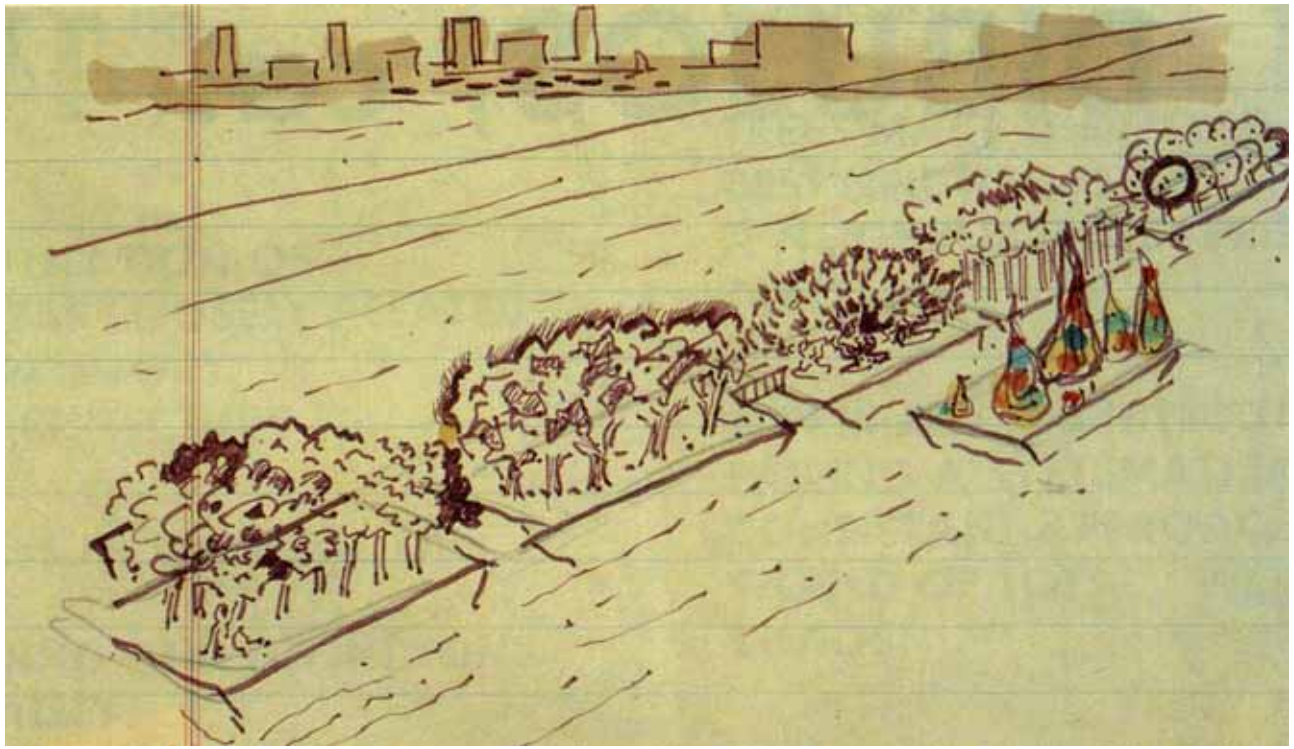
Un altre estímul era l'evident clima artístic de l'època. L'art conceptual irromp amb força i presenta un art desobjectualitzat i desmaterialitzat i, sense cap mena de dubte, *Ash Dome* se situava en el pla de les idees, ja que no donaria fruits físics fins passats ben bé trenta anys. I aquells eslògans del moviment environemental: *Plant a tree in 73, Plant more in 74* es traduïen com un fet per Nash, ja que per ell clarament es tractava d'un compromís, d'una obligació que el vinculava a un lloc, en aquest cas a Ffestiniog, i a un espai de temps indefinit. Però la manca d'experiència també li aportarà sorpreses i dades per a altres futurs treballs. L'espai de la cúpula va ser pensat originàriament com un petit espai-hall, però no va preveure que en créixer els arbres, també els seus troncs s'ampliarien i l'espai entre aquests també aniria minvant, fins a una escala molt més domèstica i no pas tan sublim com la seva cúpula original.

Després d'*Ash Dome* va realitzar altres treballs dins d'aquesta línia, com ara *Oak Boal, Divided Oaks*..., en cada cas la disposició dels arbres plantats ve determinada per un ritme, i és aquest el que els diferencia i aporta una musicalitat diferent a l'entorn. Però, en tot cas, la utilització d'un tipus d'arbres de lent creixement, com són els roures, fa que la seva forma projectada esdevingui un treball per al futur, com diu el propi artista.

Nash recorda que en els temps d'estudiant a Kingston College of Art, mirant un llibre de paisatges pintats xinesos, aquest contenia una sèrie de regles per a artistes i va topar amb una amb què s'identificava plenament: *fer peces apropiades per la temporada*.

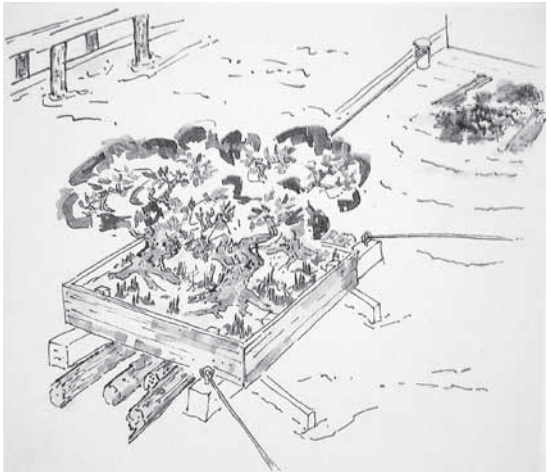
És a dir, tal com Nash explica en la conversa transcrita per Marina Warner, en el catàleg del Joslyn Museum, la qüestió que l'ha conduït fins aquest tipus d'obres és la de *com fer una escultura que pertanyi veritablement a l'exterior i que lligui amb els elements en lloc de resistir-s'hi*. Podríem dir, doncs, que les escultures estan fetes amb harmonia amb el material i els elements de la natura, i que cada exposició està composta de tal manera, que crea sentit i diàleg amb l'espai i el temps on es presenta.

Arbres nòmades
De SMITHSON a MATTA-CLARK



MATTA-CLARK Gordon
Islands Parked on the Hudson *(Illes amarrades al riu Hudson)* ca. 1970-71
Retolador i tinta sobre paper
12,5x30cm
Col·lecció privada

Gordon Matta-Clark va continuar els seus experiments iniciats al soterrani del Loft novaiorquí, al voltant de les transformacions d'arbres i plantes, amb un projecte representat en aquesta sèrie de dibuixos. En aquests proposava una sèrie d'illes navegables- transportables pel riu Hudson, com el seu títol indica. Sense oblidar el seu caire experimental projecta **la utilització de barcasses flotants com a contenidors arboris. Dins d'aquestes barcasses flotants creixien arbres i vegetació a la manera d'un petit parc, o zona boscosa.** Els dibuixos ens mostres diverses disposicions de plantes i arbres; una mena de desmais transformen l'espai en petits paradisos vegetals, traslladant la seva visió orgànica del món a una escala més humana. Aquests experiments paisatgistes amb la pertinent plantació i creixements de diverses espècies d'arbres i d'altres plantes, en un emplaçament-contenidor inusual i de dificultós arrelament, havien nascut de la idea que Gordon anomenava com a **refugis arboris.** Així, els diversos dibuixos ens mostren diferents tipologies i varietats d'espècies arbòries dins de les



MATTA-CLARK Gordon
Sense títol, 1970-71
Retolador i tinta sobre paper
45x40
Col.Anne Alpert, N.York.

barcasses, que, de fet, són uns caixons rectangulars, fins i tot en un dels dibuixos ens representa un caixó de fusta que alhora se sosté sobre troncs d'arbres. L'aspecte modular d'aquestes barcasses permet diverses disposicions i en alinear-les queden connectades per uns ponts, de tal manera, que l'usuari podria moure's per un bosc allargat surant sobre l'aigua i navegant. També aquesta disposició alineada havia de servir per una versió d'un tàctica antibèl·lica, bloquejant la sortida de vaixells militars pel riu Hudson.

Aquestes **illes arbòries comparteixen aquest paradoxal caràcter nòmada** amb un dibuix que Robert Smithson va realitzar l'any 1970, on es mostra a un audaç i petit remolcador donant la volta a l'illa de Manhattan, arrossegant una barcassa-bosc. De la barcassa hi creix una massa de vegetació, però aquesta vegetació segons els projectes de l'artista, només eren plantes que representaven la vegetació natural autòctona de l'illa en l'antigor. La idea consistia en què aquest remolcador devia circular constantment al voltant de l'illa.
De fet, aquests dos artistes no solament són contemporanis, sinó que també es coneixien i tenien un mutu interès i respecte per les seves obres: *Matta-Clark había conocido a Smithson en 1969 en la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York, durante la exposición Earth Art, para la cual Matta-Clark ayudó a Dennis Oppenheim con los dos proyectos que ejecutó para esta muestra: Beebe Lake Ice Cut y Gallery Transplant. Esta exposición mostraba ya la huella de Robert Smithson, quien murió trágicamente en un accidente aéreo en 1973. Matta-Clark, cuya obra manifiesta muchas afinidades con la de Smithson, había trabajado para él durante la construcción de Mirror Displace-ment, "Sin embargo, a pesar de la visión y las ambiciones que impregnan los proyectos tanto de Smithson como de Matta-Clark, además de su creencia en una bondad natural y resuelta, 'whitmaniana', relacionada con la gente corriente, los círculos inmediatos de Smithson y Matta-Clark eran vistos y recibidos de modos realmente muy distintos." A Smithson le representaban galerías muy potentes de corriente minimalista, primero Virginia Dwan y luego John Weber. Por contraste, el lugar de Matta-Clark era el recurso improvisado del espacio alternativo. Smithson era visto como elemento central de un grupo más reducido y hermético (Serra, Bochner, LeWitt, An-dre...) situado en un lugar muy diferente del mundo del arte que la gran cantidad de artistas en torno a Anarchitecture. Pero esto no excluía el conocimiento y la admiración mutuos* [1].
Per tant, el poder transformatiu de Matta-Clark, estava clarament vinculat amb l'alquímia i probablement té les seves inspiracions ocultes en la figura de Marcel Duchamp, a qui Matta-Clark havia conegut a través del seu pare, Roberto Matta. Segurament l'habilitat de Duchamp en transformar en or aquells productes manufacturats i atorgar-los un aura de misteri, era admirada pel jove Gordon, així com les simpaties espirituals que compartia amb aquest i la seva mirada gestual del dadaisme.

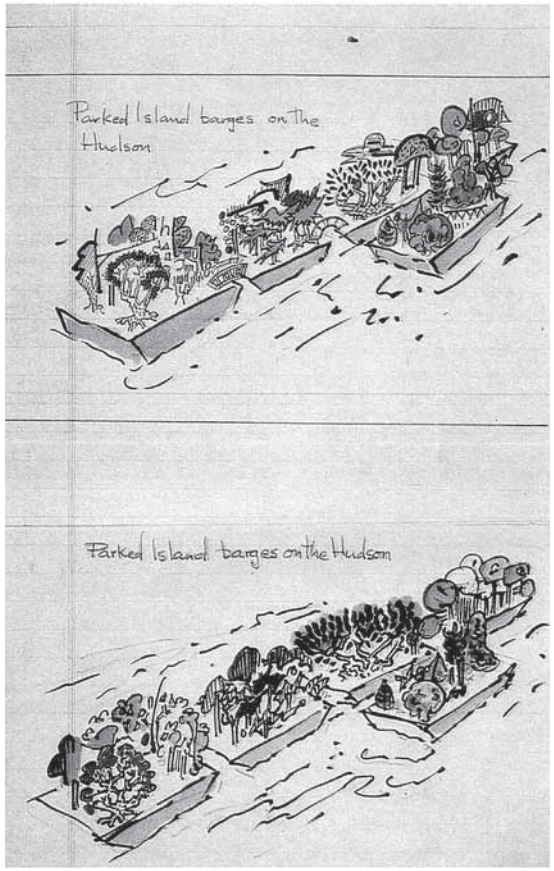
1 PINCUS WITTEN, Robert. *MATTA-CLARK Gordon,* Museum of Contemporany Art, Chicago 1985.

El mateix Gordon diu al respecte: *La devoción del dada por la ruptura imaginativa de la convención es una fuerza de liberación esencial. No puedo imaginar cómo se relaciona el dada con mi obra estilísticamente, pero en espíritu es fundamental.*[2]

Retornant a la relació Smithson/Matta-Clark, cal dir que encara que tots dos compartissin aquell caràcter clarament processual i experimental dels seus projectes, també els diferenciaven alguns matisos. En el cas de Smithson, el seu treball es basava en una apropiació estètica del paisatge dominada per allò visual, mentre que l'obra de Matta-Clark es mantenia fidel al seu caire experimental, deixant tan sols les restes de les accions. El context dels *earthworks* de Robert Smithson eren zones explotades allunyades de la civilització, en el cas de Matta-Clark també es tractava d'espais-llocs abandonats, però dins d'un context urbà. En tot cas, en aquest projecte compartit des de les particularitats de cadascun, sembla que hi ha un lloc de trobada a mig camí entre els dos, en el límit de la ciutat i l'inici de la natura: el riu o el mar. I és en aquests mateix punt, on també s'apropen cap el món real. Ara bé, també els diferenciava la seva relació amb el territori, ja que si per un les ruïnes industrials esdevenien nocions grandioses sobre la vida i la mort sobre el cosmos, per l'altre adquiria sentit l'arquitectura corporativa envoltada d'un ambient alternatiu urbà, entre la cultura pop i els média.

Els projectes de Smithson neixen d'una colonització estètica, podríem dir-ne aburgesada o amb els valors visuals de les élites urbanes dels territoris rurals, mitjançant una mena de recuperació o restauració d'aquests espais fora dels àmbits urbans, convertint-los en una mena de ***reserves naturals***. **La seva illa flotant també s'articula en aquests termes com una mena d'arqueologia vegetal i memòria d'allò que havia estat l'illa de Manhattan, i que Smithson proposa passejar-la al voltant de Manhattan a la manera de museu al aire lliure. Però més enllà d'aquesta mena d'Arca de Noè per espècies vegetals que rememora l'estat arcaic paradisíac de l'illa de Manhatttan, alhora també es tracta d'una brillant metàfora visual que encapsula i aborda el problema de les zones verdes a la ciutat.**

Per la seva banda, les obres de Matta-Clark sorgeixen clarament d'una lectura política i social del territori d'assentament urbà més que de premisses visuals formals. Esdevenen d'una postura de crítica política i d'acció alternativa que deriva directament de la situació incerta d'alguns barris novaiorquesos, com ara el Soho als anys 60-70, per la forta pressió immobiliària i urbanística. Per tant, l'auge de Lofts, el restaurant per artistes com Foot, la creació d'horts comunals en solars abandonats, comunitats de veïns i activistes, *okupes* d'edificis abandonats, s'han d'entendre en aquests àmbit. **Les obres de Matta-Clark, doncs, estaven inspirades en la idea de transformar una propietat abandonada per convertir-la en un dinàmic espai públic comunitari,**

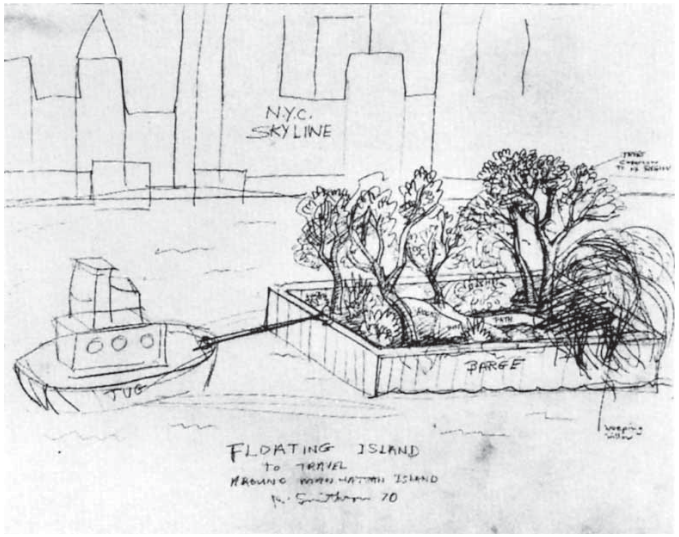


MATTA-CLARK, Gordon
Parked Island barges on the Hudson *(Barcasses illenques amarrades al riu Hudson)* ca.1970-71
Dibuix, 31x20 cm
Col. Jane Crawfort, N.Yok.

2 Entrevista con G.M-C. en *MATTA-CLARK*, catàleg d'exposició, Internationaal Cultureel Centrum. Ambers, 1977.

i suggerien models alternatius comunitaris, posant en evidència el fracàs de les institucions polítiques i econòmiques dominants. De la mateixa manera s'ha d'entendre aquest projecte d'illes aparcades, com un lloc alternatiu susceptible de ser utilitzat per una població principalment urbana i que, a més a més, en podia fer un ús reivindicatiu i activista.

Smithson planteja la situació d'un lloc que presenta clares relacions amb la seva teoria del *non-site*. Es tracta literalment d'un paisatge nòmada, un fragment flotant de bosc o zona boscosa que està i no està en lloc concret, que navega a la deriva i de forma nostàlgica com l'arca de Noè, en una voluntat de preservar un estat primer inexistent del que havia estat l'illa de Manhattan, i que respon, de fet, a algunes de les premisses de les seves propostes i textos sobre els espais intersticials dins la complexitat de la ciutat. L'artista presenta aquestes *no-dalitats* urbanes en forma de vegetació paràsit que acompanya els límits entre allò públic i el domini privat, i que ens desvetlla l'existència d'una formació continuada vegetal, i les solucions que aquesta ens aporta són interminables.
En canvi, les barcasses de Matta-Clark s'apropien de les seves possibilitats com a territori mòbil, sense emplaçament fix i esdevenen un espai de reivindicació i lluita socio-política-ecologista.



SMITHSON, Robert
Study for Floating Island to Travel Around Manhattan Island, 1970
Llapis sobre paper

SMITHSON, Robert
Floating Island, 2005
Whitney Museum

Jardí-vaixell

Casagrande& Rintala, ***Sixty-Minute Mann,*** 2000.

Sixty-Minute Mann, 2000
22 Alzines, sorra, restes d'un vaixell,
Quercus ilex.
Venècia, Itàlia.

Per a aquest projecte es va reutilitzar el casc d'un vaixell a la deriva, de 34 metres de llargària abandonat a la llacuna de Venècia, les restes del qual varen suggerir recrear en el mateix lloc un nou espai viu i completament diferent. L'espai abandonat és transformat mitjançant la vegetació - adobada amb els residus produïts en una hora per la ciutat de Venècia – ja que dins l'interior del casc del vaixell es planten 22 alzines, esdevenint així un paradís, un jardí d'alzines que simbolitzen les formes de vida arcaiques autòctones. Per tant, es va dur a terme un enjardinament amb els residus de la ciutat. Des de l'exterior del vaixell, només és visible el verd de les copes dels arbres.

Així, doncs, no és possible tenir una visió del jardí des de l'exterior, és en accedir-hi a través d'un pont de comandament que se'ns ofereix.

Aquest fragment boscós, artificiós i recreat, esdevé tancat i aïllat per l'entorn de la llacuna. La connexió entre aquests dos àmbits, la vegetació i la llacuna, es produeix dins d'aquest espai públic, **un jardí d'arbres que navega i va canviant d'emplaçament ens aconsegueix territorialitzar la llacuna.**

Ens diuen Casagrande&Rintala que *la instal·lació demostra fins a quin punt l'arquitectura pot ser un laboratori per reconsiderar els valors ètics de la planificació urbana,* i de fet, a *Sixty-Minute Mann* van aconseguir la implantació d'una zona verda amb els residus produïts en una hora per la ciutat de Venècia, una acció, a través de la qual, els arquitectes plantegen els problemes reals que presenten les ciutats contemporànies.
Casagrande&Rintala semblen recordar-nos aquella brillant metàfora plantejada per Smithson *Study for Floating Island,* i reinterpretada per Gordon Matta-Clark, que ens planteja el problema de les zones verdes en les ciutats, concretament en ciutats a la vora de riu o mar. Així, a mig camí entre les barcasses utòpiques de Matta-Clark i la recuperació i reciclatge d'espais abocadors, combinen diversos materials reciclats i els transformen en un jardí mòbil. Tanmateix, la intervenció paisatgística d'aquest equip pren un significat més profund, ens planteja la possibilitat d'utilitzar recursos que provenen, fins i tot d'allò exclòs, o sigui dels residus, i com mitjançant el territori natural poden ser reconduïts. *Es tracta, per tant,* ***d'una visió ecològica en la qual l'art i l'arquitectura combinen les seves respectives possibilitats,*** ens diu Galofaro, i prossegueix que ***en fer visible allò invisible de la natura per mitjà de l'art...*** *en les coses invisibles tot sovint trobem la força espaial i les característiques d'un lloc determinat, encara que moltes vegades es tracti d'elements naturals, capaços d'influir en la imatge de qualsevol lloc i estiguin presents en totes parts: un temporal, una posta de sol, el moviment generat pel vent, tots aquells aspectes del paisatge que no tan sols aconseguim veure sinó també sentir, percebre mitjançant els altres sentits*[1].

1 GALORANO, L. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo,* GG, Barcelona, 2003.

Jardins Nòmades
Atelier ALIAS

En els Jardins mòbils d'Atelier Alias es fonen poesia, paisatgisme i *happening* dins l'art de jardineria, realitzat per aquest equip d'artistes paisatgistes alemanys compost per Katja Heinecke, Bertram Weisshaar i Reinhard Krehl.
La seva planificació del paisatge i la ciutat es porta a terme plena d'humor. A partir d'una idea lúdica del Jardí experimenten amb múltiples formes i proven amb els més insospitats emplaçaments. El seu treball, d'una gran imaginació, tendeix als pocs recursos, pocs accessoris, mitjans precaris, i emplaçaments inusuals. A aquest equip no li interessa tant la cultura del paisatgisme en què opera, amb la creació de petits oasis dins la ciutat, com convertir un tros de terreny, un camp obert o un abocador en un lloc amb història.

A la ciutat alemanya de Düsseldorf, un vagó de càrrega abandonat en una via morta del tren, fora de servei, els serveix per transformar-lo en pocs minuts en un jardí japonès. Una antiga barcassa de càrrega, al riu Spree de Berlín, esdevé també en una tarda un jardí ple de vegetació penjant a *"Gestrandeten Garten"*. A la ciutat de Leipzig, entre les runes dels edificis d'habitatges es camufla un misteriós *"Sprawl Garden"* (Jardí Desgarbat).
En la convocatòria de Paisatgisme "Verd clar: Instal·lacions en l'Espai Públic" que va tenir lloc a la ciutat de Düsseldorf, proposen una plataforma per aquella gent que cerca jardins i per a qui n'ofereix el seu ús. A la manera d'una *Mitfahrzentrale* ofereixen uns punts d'informació en ple centre de Düsseldorf, on els interessats poden registrar-se en un banc de dades per oferir els seus jardins o, a l'inrevés, per cercar un jardí idoni per a la seva necessitat. Mitjançant aquest servei d'intercanvi alguns jardins privats es varen obrir al llarg de l'estiu a d'altres visitants i usuaris. Aquest servei estava plantejat des de la diversitat de modalitats d'usos, ja que es podien visitar els jardins, com també se'ls podia utilitzar esporàdicament, treballant en l'hort, tenint cura de les plantes, regant... Per tant, les motivacions d'usos eren molt variades com variats eren els jardins estilísticament. Justament Düsseldorf té uns 8000 petits jardins, una autèntica colònia de jardins, d'entre els quals es va intentar introduir en el banc de dades l'espectre més variat i diversificat possible; una seixantena pertanyen a una iniciativa començada en els anys 80, per part d'uns ciutadans que conduïen la iniciativa de fer Jardins Ecològics. A Günter li interessa cercar visitants per mostrar el seu jardí en miniatura que ha creat a partir d'un popurri d'estils internacionals de jardins; el col·leccionista de cotxes antics Michael Föhlig va obrir el seu jardí a aquells que vulguin gaudir d'una imatge completament fantàstica i inusual, ja que ha anat dipositant en plena natura cotxes d'època, una cinquantena, els quals no donava a l'abast per restaurar i que en un procés de rovellament, envaïts per la vegetació, han entrat a formar part del paisatge.

Aquest projecte esdevé únic i alhora innovador, perquè planteja algunes qüestions al respecte de la temàtica del Jardí, la importància de les zones verdes i alhora les dificultats territorials dins les ciutats, i per tant allò que fa referència als hàbits d'oci canviants dels habitants de la ciutat. I d'altra banda també fa referència a la intimitat i individualitat d'aquest espais. Expliquen les dificultats que es varen trobar en l'acceptació del projecte ja que culturalment el jardí també s'ha anat conformant com un espai per preservar la intimitat, entès com la sala d'estar d'una llar.
El projecte de Berlín *"Gestrandeten Garten"* consisteix en la creació d'un jardí a partir de les escombraries recollides en el recorregut pel riu Spree, amb el vaixell que porta per nom *Wolf,* dedicat aquest fi. Així com l'espai d'una barcassa de transport, abandonada i aparcada a la riba del riu, és transformada en un espai per gaudir, les escombraries esdevenen objectes de valor. També el que és llençat, menyspreat, que ja no té utilitat pels habitants de la ciutat de Berlín és reconduït i esdevé vestigi del nostre temps, una forma de bellesa romàntica.
Per últim queda el projecte realitzat a la ciutat de Leipzig, una ciutat altament castigada per la segona guerra mundial i la recessió econòmica de l'antiga DDR, fet que ha contribuït a què la ciutat hagi mantingut gairebé un 20% del territori urbà buit, i que una altra part es mantingui plena d'edificis ruïnosos en desús. Atelier Alias fa unes visites comentades per grups a aquestes parcel·les, comparant-les amb un formatge gruyer, i reclamen l'ús d'aquests espais buits, de propietat privada, per convertir-los en jardins que estimulin la imaginació de la gent. En aquest cas no els interessen els aspectes formals treballats des d'estratègies paisatgístiques, sinó l'ús que se'n pugui generar a nivell social.

De fet, els Jardins d'Atelier Alias ens introdueixen en un territori del paisatge i la natura des de l'antropologia i les relacions canviants i nòmades del món humà. **La filosofia dels seus jardins temporals són una oportunitat de transformar en jardí un espai rebutjat, i experimentar amb formes efímeres. Idea de jardí concebut com un lloc de comunicació, un espai que desencadena i motiva les relacions socials.** Per tant, un dels paràmetres de l'equip és la mobilitat, Katja Heineckeens diu sobre el tema *Jardins de viatge:* ***En el moment que estàs en camí amb un jardí mòbil a la recerca d'un emplaçament per aterrar, comences, per suposat, a observar l'entorn de forma diferent. I quan t'has decidit per un lloc, llavors intentes naturalment generar bellesa pel moment. I aquest tractament és el que fa que allò que havia estat un descampat o un tros de gespa esdevingui un lloc amb identificació i història.***

Illa nòmada

ACCONCI Studio, ***Personal island,*** 1992

Personal island 1992
Bots de rem d'alumini, terra, gespa i arbres.
3 x 3,6 x 10,9 m.
Floriade, Zoetemeer, Holanda
Acconci Studio (Vitto Acconci, Luis Vera, disseny i enginyeria: Jenny Schrider, Lisa Albin)

Entre les propostes que es varen presentar a la Fira de jardineria holandesa *Floriade,* l'equip Acconci Studio va presentar ***Personal Island*** *(illa pròpia)*. Aquesta instal·lació temporal només tenia una durada prevista de quatre mesos, el temps que durés el festival, i estava ubicada dins d'un parc molt gran envoltat de llacs.
A la riba del llac, dins del terreny sinuós enjardinat per una gespa ben tallada, trobem un bot de rems enfonsat dins del sòl. De la seva proa, emplenada amb terra i gespa, hi creix un jove arbre, en l'altra zona del bot, s'hi

People Plant, 1986
Escultura-mobiliari
Ciment, plantes i llum

pot seure, i a banda i banda, els rems enfonsats dins del terreny generen un traspàs d'espai. El gest dels rems i el lliscament ondulat del paviment de gespa ens transporta a la superfície aquosa del llac. Just al seu davant, com si es tractés d'una imatge o efecte d'emmirallament, hi ha un bot de rems idèntic que està ancorat, encunyat dins d'un pla circular de gespa. Aquest bot de rems també conté terra i gespa, i de proa, hi creix un jove arbust, però contràriament a l'anterior sura sobre l'aigua i pot convertir-se en una illa portàtil. L'usuari pot trepitjar el pla circular de gespa, endinsar-se dins del bot, asseure-hi i remar. En aquests cas el bot es distancia de la ribera i porta incorporada aquesta petita illa circular de gespa.

Vitto Acconci va néixer al Bronx , New York, on va iniciar la seva carrera artística com a escriptor de ficció i poeta, activitat en què desenvolupa un tractament de les pàgines com a espai auto-acotat mitjançant el qual l'autor i els lectors podien compartir el viatge. Els seus treballs en el context artístic se situen a finals dels 60 i principis dels 70, utilitzant diversos mitjans expressius: performances, films, vídeo... que aviat confluiran amb artificis de difícil classificació, mobles, objectes, paisatges, arquitectures... esdevenint instruments d'autoanàlisi o instruments de relacions entre les persones. Cada vegada més les seves instal·lacions inicials d'àudio i vídeo s'anaven convertint en espais-llocs de trobada de comunitats, on es requeria la participació dels espectadors, esdevenint així espais clarament *performatius* a partir de l'activitat de construir i desconstruir cases. La seva clara tendència cap a la disciplina de l'arquitectura, el paisatgisme i el disseny de mobiliari, el va conduir a obrir el Acconci Studio, a finals dels anys 80, que estava compost per un grup d'arquitectes - Vitto Acconci, Dario Núñez, Stephen Roe, Peter Dorsey, Sergio Prego, Gia Wolff - que projecten i dissenyen per a espais públics i participen en diverses convocatòries i esdeveniments, com és el cas de *Personal Island.*

Una de les temàtiques d'interès d'aquest equip, que han abordat en diversos projectes, són les arquitectures mòbils i portàtils. A *Car Hotel* ens proposen la reconversió d'un cotxe convencional en Hotel. Mitjançant l'accionament d'un pistó hidràulic, la carrosseria del cotxe se separa convertint-se en una coberta i apareixen diversos nivells, lliteres per dormir o emmagatzemar.

Així mateix, a mitjans dels anys 80 un altra temàtica desenvolupada en els seus projectes esdevindrà el jardí. El jardí com la imatge d'una natura domesticada, o més ben dit una natura incautada, apropiada. Aquesta temàtica personalitzada en la vida suburbana i desenvolupada en una sèrie de treballs que aspiren portar l'entorn exterior a espais interiors. D'un tractament artesà neixen aquests **Paisatges mòbils, transportables, portàtils, resultants de l'associació entre l'arquitectura del paisatge i el disseny de mobiliari.** Tot sovint un joc de paraules en els títols o termes descriptius dels treballs desencadenen un nou objecte híbrid.

A *People Plant*, 1986 encara que portat a terme des de la recreació, i no pas amb una espècie arbòria viva, Acconci ens proposa el buidament del tronc d'un arbre per a convertir-lo en un espai on seure. El tronc passa a ser un contenidor i mobiliari tronat per la verdor de les fulles de l'arbre. Així mateix *People Plant,* servirà com a mòdul per un altre projecte *Garden of Columns,* 1987, una instal·lació permanent realitzada per la seu de l'empresa Coca-Cola a Atlanta, Georgia. Acconci dissenya una plaça pública per els treballadors d'aquesta empresa, delimitada per sis columnes negres. En multiplicar el nombre de columnes també s'amplia les seves analogies antropomòrfiques. Aquestes peculiars columnes composades d'un forat per seure i un recipient per plantar, mig seient mig test, ens amplia les convencions disciplinàries cap a d'altres completament dispars. De fet, en l'ús de les columnes, aquest projecte parteix de les convencions de l'arquitectura però incorporarà l'escultura i el paisatge. Per tant, *People Plant* connecta directament amb d'altres obres analitzades en l'apartat de l'Arbre- Columna, i comparteix algunes similituds, per exemple amb el *Jardí de L'Exili (*veure pàg.).

Per tant, Studio Acconci esdevindrà un referent en aquest tractament precoç per redissenyar espais, llocs, mobles i transports, paisatges amb un caire principalment nòmada i portàtil. Nous equips de joves creadors contemporanis seguiran d'altres maneres aquesta concepció d'espais nòmades, com per exemple els Jardins mòbils del equip alemany Atellier Alias.
Altres projectes amb aquest esperit portàtil són *Japanese Car Garden, World in your bones...*; en la majoria d'aquest projectes, mitjançant el redisseny d'un vehicle, objecte o mobiliari, ens proposen **un espai d'ús públic amb una clara voluntat canviant, mòbil i portàtil, en un món on els fluxos humans tot just semblen haver començat.**

Personal Island **Acconci Studio ens demostra que per definir i donar sentit territorial, només cal un bocí delimitat de terra i un senyal o marca diferenciadora: l'arbre**, i que amb aquests dos elements n'hi ha prou, encara que el lloc no sigui un emplaçament fix.

CONCLUSIONS

Les intervencions artístiques recopilades i aglutinades com a resultat d'aquest treball d'investigació es despleguen en un ventall ampli i diversificat; del seu conjunt en podem extraure algunes constants :

L'arbre esdevé protagonista de les intervencions artístiques. El propi arbre viu esdevindrà l'objecte artístic per si mateix a través dels tractaments artístics que li conferiran ***estatus*** **d'obra d'art.**

L'artista **adjudica ple protagonisme a l'arbre i el treball artístic s'articula al voltant d'aquest element vegetal** de la natura. Un protagonisme que li atorga la pròpia presència i identitat que es conforma a partir de la seva corporeïtat física i material i de la càrrega conceptual i simbòlica que conté.

Aquest tractament diferenciador vindrà desencadenat bàsicament a partir d'una mirada contemporània envers els arbres, basada en una creixent **objectualització i descontextualització** i la conseqüent apropiació de l'element arbre.

Per tant, **l'arbre esdevé un territori d'investigació i experimentació** pels artistes, un espai on descriure un camp d'associacions obert a les especulacions.

El tret canviant, temporal i efímer dels arbres, com també múltiple, el converteixen en objecte, territori i pretext idoni per a la vigent **heterogeneïtat d'un art híbrid contemporani.**

Un dels valors de treballar amb la **natura viva dels arbres** és precisament el seu **caràcter salvatge i imprevisible,** que contrasta amb l'afany de control i prevenció al qual la humanitat i la ciència ha destinat tants recursos i esforços.
Els artistes afronten i assumeixen el repte de treballar amb una **matèria canviant que té una extensió en el temps. Projectar amb el temps** és un altre dels aspectes rellevants d'algunes de les intervencions analitzades en aquesta tesi.

Els artistes **introduiran dins de l'espai expositiu l'element arbre viu com a unitat, però també com a conjunt,** i ho faran amb tota garantia perquè hi mantinguin el seu estat d'éssers vius, ajudats pels recursos de l'agronomia.
Aquest traspàs es farà com **una construcció escenogràfica sota les premisses del concepte d'instal·lació.**
Fins i tot, serà des del territori de la creació que als **arbres se'ls atorgarà atributs nòmades.**

De la mateixa manera els artistes cercaran dins l'espai del bosc, o en d'altres emplaçaments exteriors, **determinats exemplars arboris on situar les seves intervencions *in situ.*** Si féssim un recompte de les espècies arbòries escollides pels artistes, podríem extraure'n que molt sovint han estat seleccionades **determinades espècies pel seu valor cultural o simbòlic.** Així mateix, en algunes actuacions artístiques es reprenen i reinterpreten algunes tradicions, ritus o cerimònies ancestrals a l'entorn dels arbres que formen part de la nostra herència cultural, així com aquells aspectes màgics que la natura acull.

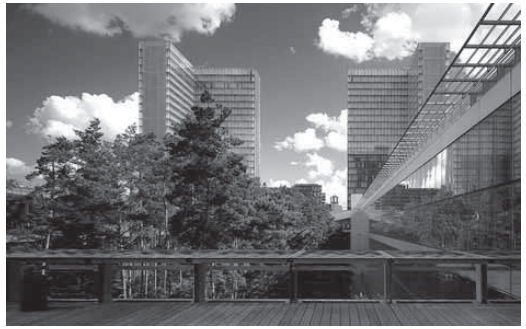
Dins del cos de la tesi trobem tot un seguit d'exemples que ens mostren com des de la pràctica de l'art s'estableix un diàleg entre els arbres i els elements del nostre entorn, els objectes, les coses, els llibres, el propi cos de l'artista, fins i tot amb el cos de l'espectador. L'arbre i els boscos esdevindran, doncs, espais habitats pel fet artístic, espais de l'imaginari en els quals s'arreceren les fantasies, l'utòpic, la poesia, la ironia, la crítica, etc. I en aquestes **interaccions mútues entre el fer artístic i els arbres** es produeix **una confrontació o simbiosi del concepte natural i artificial** de la natura i la civilització.

Al llarg de l'estudi s'observen dues utilitzacions de l'arbre clarament diferenciades:
a. **L'arbre viu:**
- L'arbre viu *in situ* és escollit per les seves particularitats i propietats, tant botàniques, com espaials, etc.
- Els arbres de planter com un element, un material per crear obres d'art autònomes, utilitzats directament sobre el territori o amb el suport de testos i jardineres, permeten la seva ubicació fora del context natural propi. Les espècies de planter ofereixen la possibilitat de controlar, reconduir i dissenyar, articular aspectes objectuals de la natura a partir de les seves propietats de creixement i del factor temps.
- L'arbre viu replantat és incorporat dins d'un projecte, ja sigui com a unitat o múltiple, com element únic o dins d'un conjunt amb d'altres elements en un espai urbà o natural.
b. **L'arbre sencer o fragmentat, principalment sec,** de vegades encara arrelat, d'altres fora del seu context :
- La utilització de la totalitat íntegra dels arbres, sense cap manipulació intrínseca, només s'hi intervé arrancant l'arbre amb arrels, efectuant un canvi de posició, d'espai o context.
- Objectualitzar la totalitat de l'arbre o les seves parts a través de diverses operacions, ja siguin de caire escultòric o d'altres.
- La utilització fragmentària i fora de context d'alguns elements que contenen els arbres pròpiament, com ara els nusos, les branques i les anelles, que són utilitzats pel seu valor formal, espaial, objectual o per les possibilitats poètiques que els artistes els confereixen.

S'observa, també, com la majoria d'intervencions arbòries documentades a *Baumkunst* es troben representades en les següents tipologies espaials/expositives:
- Intervencions *in situ* dins d'un entorn natural allunyat o proper d'un entorn urbà. Els artistes escullen o se'ls proposa llocs amb un caràcter verge, idíl·lic.
- Treballs, instal·lacions o produccions artístiques que utilitzen elements o aspectes de la natura, però que tenen la voluntat i capacitat de desvincular-se'n, adquirint així autonomia espaial i una semàntica pròpia. Habitualment es presenten en espais d'exposició públics o privats, ja siguin tancats o oberts, dins d'un entorn urbà.
- Zones verdes específiques com ara parcs, jardins, o reserves naturals serveixen d'infrastructura per a determinats esdeveniments artístics.
- El paisatge ha estat tot sovint utilitzat en aquest últims anys com a font d'experimentació i com a vehicle d'investigació per l'arquitectura i l'urbanisme. Com a conseqüència han augmentat i s'han diversificat els Festivals i Fires, - com ara el consagrat Festival Internacional de Jardins Chaumont-sur Loire, que se celebra anualment -, dedicats específicament a la investigació del territori del paisatge i els jardins.
- Intervencions de caire paisatgístic, en territoris recuperats, zones castigades per l'erosió industrial o la urbanització que es transformen en llocs amb un valor artístic.

Aquests **usos artístics ens corroboren la universalitat i a-temporalitat de l'element arbre.** També ens demostren que els arbres han estat escollits pel seu estatus com ***la major icona global de la conservació i destrucció de la natura terrestre***[1].

I si a l'inici del treball analitzava aquella unitat d'arbre preservada dins d'una urna de vidre que ens proposava l'arquitecte Dominique Perrault, ara, ell mateix amb la seva proposta de *Jardí enfonsat* -espai/pati interior de la Biblioteca Nacional de París-, presenta el paradís d'allò salvatge, un fragment artificial de bosc original que simula un creixement de natura salvatge. El que en una primera instància sembla un enjardinament urbà com molts d'altres, conté, per altra banda, matisos diferenciadors que a més li confereixen un sentit metafòric. Aquest fragment de vegetació és tractat com una mostra susceptible de ser preservada en estat salvatge, és intransitable i només pot ser contemplada des d'un punt de vista alçat o distanciat, ja sigui des de les plataformes exteriors o a través dels vidres des de l'interior de la Biblioteca; és la mateixa distància prudencial que acostumem a trobar dins dels aquaris, els zoològics, etc.


Dominique Perrault, Biblioteca Nacional, París.

Jardí enfonsat ens planteja que aquest estat salvatge de la natura i el paisatge tan sols es troba, cada vegada més, en reserves que mantenen un estricte control de preservació o en aquells tipus d'intervencions que han estat re-

1 SCHROEDER, (1995) : *Op.cit.*.

construïdes artificialment pels humans. La protecció d'espais naturals ha esdevingut una pràctica cada vegada més estesa a tot el món. Segons Javier Hernando[2] la seva existència implica el reconeixement explícit de l'amenaça de destrucció a la qual es troba sotmès el nostre planeta. Aquestes mesures esdevenen paradoxalment positives i alhora tenen aspectes negatius, la seva excepcionalitat converteix aquests espais en reductes amb un gran contingut turístic i, per tant, amb tot el perill que comporta aquest estatus de parc temàtic. A més, la resta d'espais no protegits, és a dir, la major part del territori del planeta, entrarien en una mena de situació indefensa i desprotegida en què serien exposats a ser legítimament agredits.

Els artistes i creadors davant d'aquesta evident consciència ecològica projectaran la seva mirada cap a la degradació del mediambient, la desforestació, la contaminació, l'entropia del territori, els canvis climàtics i les catàstrofes que ens assetgen. Per tant, part dels artistes que desenvolupen el seu treball dins de l'entorn natural posen l'accent en la fragilitat del medi, i en l'evident feblesa d'alguns ecosistemes davant dels constants impactes a què es veuen sotmesos pels humans.
La resposta de l'artista, a través de la seva mirada que tot sovint té aquesta capacitat de focalitzar allò que passa desapercebut, serà una resposta reflexiva, poètica, "espiritual", respectuosa, compromesa, conservadorista, reivindicativa, i fins i tot activista. De vegades, les seves intervencions i accions han contribuït, si més no, a evidenciar o fins i tot despertar l'opinió pública del que Diamond[3] descriu com l'amnèsia del paisatge, fenomen pel qual en determinades poblacions la gent no té present les transformacions i canvis que s'han produït sobre el paisatge en uns períodes dilatats de temps.

L'art contemporani que s'ocupa dels arbres i els mites de la natura ha trobat en aquest medi un mitjà per suggerir **la integritat, l'origen i l'autenticitat.** Tanmateix, els artistes han trobat en els arbres un mediador idoni per suggerir determinades qüestions, aspectes com ara **la identitat i la territorialitat.** Jeff Wall escriu al respecte:
En la planificación urbanística se da prioridad a los conjuntos de vegetación compuestos por varios árboles- emblema dispuestos repetitivamente a lo largo de las calles o agrupados de forma pintoresca en los espacios abiertos y los parques. Es raro ver un árbol solo en la ciudad. La razón subyacente es profundamente ideológica.
El árbol solitario era en la antigüedad el símbolo por excelencia del individuo mortal que, enraizado en la totalidad de la naturaleza, sufría sin embargo su destino solitario.
En una época en la que la naturaleza, en su conjunto, ha empezado a sufrir de muerte, empezamos por fin a ser capaces de percibir el árbol como individuo.

2 HERNANDO J.: Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecològica. En RAMIREZ,J.A/CAMILLO,J.: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.*
3 DIAMOND, Jared: *Colapso*. Ed. Debate, Barcelona, 2005. pàg.551.

En este sentido, las comunidades no-indígenas están volviendo a atribuir a la visión totémica y global de las culturas aborígenes tribales el valor de verdad científica. El movimiento ecológico está inspirado en este sentido trágico, y su propaganda se nutre del bajo continuo del lamento. El espectáculo de la muerte trágica de algo más noble que nosotros es el shock sublime que puede servir como detonante de la transformación radical. **En esta época, un árbol solitario, tímidamente erguido en la ciudad, evocaría, mejor que cualquier otro monumento o forma de propaganda, la tragedia medioambiental que condena nuestra economía, nuestra cultura urbana, nuestro orden social.**[4]

Rodney Graham, ***Arbres de Flandes,*** 1989.

L'estreta relació entre identitat i entorn natural estarà condicionada per aquest referent als llocs. Llocs marcats com a tals, ja sigui per la seva història, per la memòria; llocs que desencadenen forces associatives motivades per associacions emotives, socials, polítiques, etc. llocs que esdevenen punts d'orientació i referent per mitjà dels arbres.

La tematització dels arbres i l'apreciació d'un culte arbori en l'art i la cultura contemporània, - fins i tot un **renaixent culte arbori** (*Baumkult*) en l'art occidental tal com cita Karl Schawelka- fan referència no tan sols a la vigent preocupació mediambiental, sinó que també obliga, mitjançant aquests tractaments i estratègies, a una nova valoració de l'element/motiu arbre com a variant contemporània d'aquells ancestrals, primitius cultes dendròfils.

Per tant, les intervencions arbòries presents en aquesta tesi no es defineixen talment com accions o moviments ecologistes, ja que potser si prenguessin únicament aquest sentit activista perdrien l'interès poètic que les associa al territori de l'art. Però sí que podem dir que majoritàriament aquestes intervencions artístiques, en tant que aborden aquesta icona vegetal, es posicionen davant del nostre entorn natural, ja sigui en termes estètics, de contemplació, d'estima i respecte, d'admiració i preservació, o de provocació, com també en termes de preocupació i de condemna, etc.

Aquest fet, Jeff Wall el vincula a una percepció romàntica de l'arbre, en el text que escriu sobre l'obra *Flanders Trees* de Rodney Graham:

La cultura de la protesta ecológica está ligada a la percepción romántica del árbol como emblema de la unidad del mundo natural y de la nobleza del individuo. La educación progresista y la agitación social luchan por despertar un amor reprimido pero espontáneo por el árbol así como para extraer, a partir del nuevo reconocimiento ético, las lecciones críticas necesarias sobre el carácter desastroso del desarrollo capitalista. El progresismo romántico se define como un flujo cultural "cálido" en oposición a la fría lógica del "progreso abstracto" capitalista que devasta los bosques para producir artículos de dudosa utilidad. El viejo antagonismo entre la ciudad y

4 WALL, Jeff: En el Bosque. Dos apuntes para un estudio sobre la obra de Rodney Graham. En *Landscape&Memory,* Casa Encendida, Madrid, 2004.

el campo se recrudece en este conflicto, como cabía esperar, y nos recuerda otra vez que estamos dominados por nuestra forma de dominar la naturaleza, que estamos cerrando por derribo las Puertas del Paraíso.
Podem asseverar, per tant, que un dels camps més fèrtils d'investigació dins la pràctica artística o de la creació contemporània es troba en el territori del paisatge. En aquest últims anys hem assistit a una permanent revisió d'aquesta temàtica amb la presentació d'exposicions i la publicació d'interessants reculls i estudis, citats en la present bibliografia.
Precisament, una de les motivacions d'aquesta tesi es va desencadenar per la mancança d'estudis o publicacions dedicats exclusivament a la temàtica de l'element viu: *l'arbre* - no com a motiu de representació en l'art, sinó com a subjecte, objecte o suport d'intervencions objectuals de l'art recent -, així com per una escassa representació i documentació d'aquesta temàtica en el nostre àmbit lingüístic i territorial.

Aquesta tesi documenta, presenta i corrobora el vast ventall temàtic, així com la quantia, diversitat i contemporaneïtat de la temàtica abordada per artistes de renom i per altres menys coneguts, però no per això menys interessants. Representació que si bé es troba de forma intermitent i fluctuant en l'escena artística contemporània, també podem constatar que ha estat present permanentment en diferents graus i intensitats. Possiblement aquest fet és conseqüència del valor universal i a-temporal dels arbres i del seu factor no prescriptible ni eventual.

Si a la introducció parlava de *Baumkunst* com un recull de mirades que els artistes han dedicat als arbres, des dels arbres i amb els arbres, ara puc afegir que *Baumkunst* és alhora una mirada cap a aquestes mirades. Una mirada que s'ha dut/portat a terme des de la perspectiva conceptual-estètica del creador i no pas de l'historiador, antropòleg o teòric de l'art. Així, la selecció d'exemples de les obres i dels artistes no correspon a una estructura cronològica, ni tampoc s'ha fet a partir d'un interès iconogràfic, històric o de les idees estètiques, sinó des de l'interès que provoca la confrontació d'actituds, plantejaments i tractaments diversificats en aquestes trobades fortuïtes entre l'art i els arbres.

Baumkunst, per tant, m'ha permès ampliar, enriquir o si més no abordar amb una mirada analítica la creació artística contemporània, com també la pròpia producció artística. En aquest sentit, les meves pròpies motivacions i intuïcions d'aleshores com a escultora, en el moment d'emprar els arbres en diverses instal·lacions o intervencions a l'espai natural, es trobaven mancades de referents i d'estímuls disciplinaris per a situar el treball.
Alguns dels meus treballs d'aquest període als quals m'he referit en la present tesi sorgien de la dicotomia entre el fet natural i l'artificialitat. Motivats per una percepció de l'entorn i del món, aquests treballs se sustentaven en una vehemència instintiva sorgida de la poètica i de la necessitat d'expressar-me com a artista i com a dona. El decurs

d'aquest estudi m'ha revelat una visió envers el propi treball que es fa còmplice de la preocupació de molts artistes sobre el mateix tema, i que verifica la intuïció seguida en aquelles meves obres dels anys 90.
Una conclusió general que s'extrau de la present anàlisi és la d'evidenciar com l'art dels nostres dies recull en certa manera el tracte inferit als arbres des dels temps ancestrals i al llarg de tota la història humana. L'arbre com un cos viu de connexió entre la Terra i els espais oberts ha estat, com apunto a la introducció d'aquesta tesi, objectiu i càrrega de ritus i sacralitzacions. L'arbre, sorgit de les profunditats de la terra i abastant el cel, ha suportat ben sovint la metàfora de la condició humana. Aquesta tesi posa en imatges i comentaris el testimoni d'una gran varietat d'artistes i d'actituds que, en la diversitat i hibridisme contemporanis, posen la seva mirada en aquest element vegetal i n'exploren les seves possibilitats expressives, filosòfiques, ecològiques, ètiques i estètiques...

En un inici, la present tesi va voler abastar tot aquell comportament artístic que d'una forma o altra mantenia relació amb l'arbre, la seva matèria viva, la seva estructura, la seva referència formal o conceptual, tanmateix a mesura que l'estudi s'anava configurant, el cabdal de material que em sortia al pas em va obligar a "esporgar" alguns treballs i comportaments artístics per centrar-me en un "tronc" principal que suporta el cos temàtic robust de la investigació.
D'aquesta forma *Baumkunst* apropa les seves intencions amb les meves pròpies motivacions com a escultora i intenta centrar el seu estudi en un territori d'especialització que permeti ser més aprofundit, més delimitat i especialitzat en favor de l'arbre, més com a objecte identificable que com a material utilitzable. Això no treu que, un cop arribat a la seva conclusió, determinats aspectes d'aquesta Tesi no poguessin esporgar-se encara més en favor d'una recerca cap a acotacions més restringides.

Em resta finalitzar aquestes conclusions amb la satisfacció d'haver indagat en un territori escassament explorat i d'haver-hi aportat i detectat una actitud d'àmplia significació poètica i alhora carregada de vida i optimisme. Malgrat l'estat general del món, de l'extraordinària incertesa a què es veu abocat el futur natural del nostre Planeta, una gran part dels artistes de la nostra contemporaneïtat fixen la seva mirada en aquest producte viu de la naturalesa, s'hi atansen, l'exploren, el modelen, i sobretot: l'aborden com a metàfora viva dels nostres temors per l'impacte que la civilització perpetra a la Naturalesa.

Àngels Viladomiu Canela, Setembre, 2006.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. : *Arte y Naturaleza*. Diputación de Huesca, 1995.
AA.VV.: *Antony Gormley*. Phaidon, London,1995.
AA.VV.: *Arcadiarevisited. The place of landscape*. Black dog, England, 1997.
AA.VV.: *Artistas del Paisage*. Atrium Internacional, Mexico, 2001.
AA.VV.: *El jardín como arte*. Diputación de Huesca, 1997.
AA.VV.: *El paisaje: Arte y Naturaleza.* Diputación de Huesca, 1996.
AA.VV.: *Landscape. New Concepts in Architecture & Design*. Meisei Publications, Tokyo, 1996.
AA.VV.: *Landschaft. Die Spur des Sublimen.* Kerberverlag, Bielefeld, 1998.
AA.VV.: *Mark Dion*. Phaidon, London, 1997.
AA.VV.: *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Ed.MACBA, Barcelona, 2000.
ABELLA, Ignacio: *La magia de los árboles.* Ed. Integral, Susaeta, Barcelona, 2001.
ABRIOUX, Ives: *Ian Hamilton Finlay.* Reaktion Books, London , 1992.
ALBELDA, J./ SABORIT, J.: *La construcción de la Naturaleza*. Generalitat, Valencia, 1997.
ALBERTAZZI, Liliana: *Differéntes Natures. Visions de l´art contemporain*. Lindau Srl, Torino, 1994.
AMIDON, Jane: *Paisajes radicales, Reinventar el paisaje exterior.* Art Blume, Barcelona , 2003.
ANDREWS, Julian: *The Sculpture of David Nash.* Henry Moore Foundation, London ,1996.
AUGÉ, Marc: *Los no lugares*. Gedisa, Barcelona, 1998.
BAHAMÓN, Alejandro: *Casas en los árboles.* Monsa, Barcelona, 2005.
BEARDSLEY, John: *Earthworks and Beyond.* Abbeville Press, London, 1989.
BEARDSLEY, John: *Art and Landscape in Charleston. Spoleto Festival USA*. Spacemarker Press, Washington, 1997.
BETSKY, Aaron: *Landscrapers, building with the Land.* Thames & Hudson, London, 2002.
BLAZWICK, Iwona: *Cristina Iglesias.* Ed. Polígrafa, Col.20_21, Barcelona, 2002.
BONAMI, F.: *Maurizio Cattelan.* Phaidon, London, 2003.
BORER, Alain: *The essential Joseph Beuys*. Thames&Hudson, London,96.
BOURDON, David: *Designing the Earth. The Human Impulse to shape Nature*. Harry N.Abrams, New York 1995.
BROSSE, Jacques : *Mythologie des arbres*. Payot, Paris, 2001.
BROSSE, Jacques: *L´arbre*. Delpire, Paris, 1962.
CALVINO, Italo : *El Baró Rampant*. Edicions 62, Barcelona, 1984.
CALVO SERRALLER, F.: *Adolfo Schlosser. 1939-2004*. MNCARS, Madrid, 2006.
CANETTI, Elías: *Masa y poder*. Ed.Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.
CARERI, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*. G.G., Barcelona, 2002.

CARNEIRO, Alberto: *Sobre as árvores. Sobre los árboles*. Ed. Diputación Provincial de Huesca, 1999.
CARNER, Josep: *Arbres*. Edicions 62, Barcelona, 2004.
CARVALHO, Marcelo: *Lina BO BARDI*. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Sao Paulo, 1993
CAUQUELIN, Anne: *L'invention du paysage*. Quadrige, Paris, 2000.
CAUQUELIN, Anne: *Le site et le paysage.* Quadrige, Paris, 2002.
CELANT G.: *Tony Cragg*. Thames &Hudson, London, 1996.
CELANT, Germano: *Del Arte Povera a 1985.* Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
CELANT, Germano: *Giuseppe Penone*. Electa, Milan, 1989.
CHEVALIER, J./ GHEERBRANT, A . : *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona,1991.
CHRISTOV-BAKARGIEV, C.: *Arte Povera*. Phaidon, London, 1999.
COOMBES, Allen: *Arboles. Guias de Bolsillo*. Ed. Omega, Barcelona, 2005
CORA, B: *Dani Karavan, Vivaio per la Pace*. Ed.Masschietto&Musolino, Siena, 1999
CORBEIRA, Darío (ed): *¿Construir o reconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ed. Universidad Salamanca, 2000.
CROFT, J.P.: *Cuadernos de viagem*. CGAC, Xunta de Galicia, 2003.
DIAMOND, Jared: *Colapso*. Ed. Debate, Barcelona, 2005.
DISERENS Corinne: *Gordon Matta-Clark*. Phaidon, London, 2003.
DRURY, C./ SYRAD, K.: *Silent Spaces*. Thames & Hudson, London, 1998.
ERNST, Max: *Escrituras*. Polígrafa, Barcelona, 1982.
FÀBREGAS, X. : *Les arrels llegendàries de Catalunya*. Ed.La Magrana, Barcelona,1995.
FAURE, Sonya: Hideaways. *Cabins, huts and tree houses escapes*. Ed.Flammarion, Paris, 2004.
FERNANDEZ POLANCO, Aurora : Arte Povera. Ed.Nerea, Hondarribia, 1999.
FINLAY, Ian Hamilton: *Works in Europe 1972-1995, Werke in Europa 1972-1995*. Ed. Cantz Verlag, Hamburg, 1995.
FLAM, Jack (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writtings*. University of California. 1996.
FORTUYN/O'BRIEN: *Monografia*. Amsterdam, 2000.
FRAZER, J.G.: *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de cultura econòmica, Madrid, 1981.
FRIEDMAN,T./GOLDSWORTHY,A.: *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculptures. 1976-1990*. Thames& Hudson, London ,1997.
GALOFARO, Luca: *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo.* G.G., Barcelona, 2003.
GARRAUD, Colette: *L'idee de nature dans l'art contemporain.* Flammarion, Paris, 1993.
GEUZE, Adrian: *West 8.* Skira, Milà, 2000.
GILONIS, Harry: *Metamorfosis de Finlay: variacions sobre diversos temes a l'obra de Ian Hamilton Finlay*. Fundació Joan Mirò, Barcelona,1999.
GOLDSWORTHY, Andy: *A collaboration with Nature*. Abrams, N. York , 1990.
GOODLING, M./FURLONG,W.: *Song of the Earth*. Thames&Hudson, London, 2002.

HEIDEGGER, Martin: *Camino de Campo. Der Feldweg*. Herder, Barcelona, 2003.
HENDERSON,P./MORNEMENT, A.: *Treehouses*. Ed.France Lincoln, London, 2005.
HERD, Stan. : *Crop Art and Other Earthworks*. N.York, Abrams, 1994.
HESSE, Hermann: *Bäume*. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1984.
HILL, Julia Butterfly: *Die Botschaft der Baumfrau*. München 2002.
HOORMANN, Anne: *Land Art.* Kunstprojekte, Berlin, 1994.
JELLICOE, Geoffrey y Susan: *El Paisaje del Hombre*. G.G., Barcelona, 1995.
JOHNSON,L.:*A Dialogue with Nature: Nine Contemporary Sculptors*. Phillips Collection,Washington, 1992.
JONES O. / CLOKE, P. : *Tree Cultures*. Oxford, 2002
KASTNER, Jeffrey / WALLIS, Brian : *Land Art and Environment Art*. Ed. Phaidon, London, 1998.
LAMARCHE-VADEL, Bernard: *Joseph Beuys*. Ed. Siruela, Madrid 1994.
LAUB, P./SCHEURMANN, K.: *Strasse der Menschenrechte, Dani Karavan*. ASKI , Germanisches Nationalmuseum, Bonn, 1995.
LEHMANN, A./ SCHRIEWER,K.: *Der Wald - ein deutscher Mythos*. Berlin/ Hamburg, 2000
LEHMANN, Albrecht: *Von Menschen und Baumen. Die Deutschen und ihr Wald*. Reinbek, Hamburg, 1999.
LINKER, Kate: *Vito Acconci*. Ed. Rizzoli, N.York, 1994.
LLANO, Rafael: *Andréi Tarkovski: Vida y Obra (II)*. Ed. Filmoteca, València, 2002.
MADERUELO, J.: *Nuevas Visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. César Manrique, Lanzarote,1996.
MAGRITTE, René: *Lettres à André Bosmans. 1958-1967*. Ed.Seghers-Isy Brachot, 1990.
MARINA, J.A: *Elogio y refutación del ingenio.* Anagrama, Barcelona, 1997.
MATILSKY,B.:*Fragile Ecologies: Contemporary Artists´ Interpretations and Solutions*. Rizzoli, N.Y., 1992.
MOURE, Glòria: *Vito Acconci, escritos, obras, proyectos*. Polígrafa, Barcelona, 2001.
NEMITZ, Barbara.: *gewachsen - ein Führer durch die KünstlerGärten Weimar.* Universität Verlag, Weimar.
NEMITZ, Barbara: *trans PLant. Living Vegetation in Contemporary Art*. Hatze Cantz, Stuttgart, 2000.
NITSCHKE,Günter: *El jardín japonés.* Taschen, Köln, 1999.
PÁEZ DE LA CADENA, F.: *Historia de los estilos en jardinería.* ISTMO, Madrid 1998.
PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda.* Era, México 1978.
PENONE, Guiseppe: *Respirare l'ombra.* Xunta de Galicia, CGAC, 1999.
PEREJAUME: *El paisatge és rodo*. AAC, Vic, 1997.
PEREZ, H.J.: *La naturaleza en el arte postmoderno*. Akal, Madrid, 2004.
PINCUS WITTEN, Robert: *MATTA-CLARK Gordon*. Museum of Contemporany Art, Chicago 1985.
QUANCE,R.A.: *Mujer o árbol.* La Balsa de La Medusa, Madrid, 2000.

RAMÍREZ, J.A. : *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Ed.Siruela, Madrid,1993.
RAMIREZ, J.A./ CARRILLO,J. : *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del S.XXI*. Ed. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004.
RAQUERO, Tonia : *Land Art*. .Nerea, Madrid, 1998.
RIKWERT, J. : *La casa de Adan en el Paraiso*. G.G., Barcelona,1974.
ROGER, Alain: *Breu tractat del paisatge*. Ed. La Campana, Barcelona, 2000.
RUPERT, Martin: *The sculpted Forest*. Bristol, Reddiffe Press, 1990.
SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory*. Alfred Knopf, N.York, 1995.
SCHELLMANN, J.: *Joseph Beuys. Die Mutiples*. Ed. Schellmann, München, 1992.
SCHNEIDER, Bernhard: *Daniel Libeskind, Jüdisches Museum Berlin*. Ed.Prestel, Munchen, London, New York, 2001
SCHWARZ, A.: *The complete work of Marcel Duchamp*. Thames&Hudson, London, 1970.
SONFIST, Alan: *Trees*. National Colecc. Fine Arts Smithsonian Institut Press, 1978.
SONFIST.A : *Nature: The End of Art.* Gli Or, Firenze, 2004.
STACHELHAUS, H.: *Joseph Beuys*. Parsifal, Barcelona, 1990.
STEADMAN, Philip: *Arquitectura y Naturaleza*. Blume, Madrid, 1982.
THOREAU,H.D.: *Walden. La desobediencia civil*. Ed. del Cotal, Barcelona, 1976.
TIBERGHIEN, G.A.: *Land Art.* Carré, Paris, 1993.
TIBERGHIEN, G.A.: *Nature, Art, Paysage.* Actes Sud, Arles, 1998.
TIBERGHIEN, G.A.: *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*. Ecole des arts décoratifs, Strasbourg, 2000.
TORCZYNER, Harry: *Magritte.Signos e imagenes*. Ed.Blume, Barcelona, 1978.
VIAN-MANTOVANI, Thérèse : *Materia Prima.* Oeuvres d'Arbres. Billère, 2004.
VISO, Olga M.: *Ana Mendieta, Earth Body ,Sculpture and Performance, 1972-1885*. Ed. Hatje Cantz, Alemania, 2004.
WAGENSBERG, Jorge: *La rebelión de las formas*. Metatemas, Tusquets, Barcelona,2004.
WEILACHER, Udo : *Between Landscape Architecture and Land Art*. Basel, Berlin, Boston, 1996.
ZWEITE Armin: *Beuys zu Ehren*. Lenbachhaus, München, 1986.

CATÀLEGS i PUBLICACIONS

0 Biennal d'Art. Lleida. Ed. La Paeria, Ajunt.Lleida,1991.
Adolfo Schlosser. Steinbruch. La Caixa, Barcelona,
Adolfo Schlosser. C.G.A.C, Xunta de Galicia, 1998.
Alberto Carneiro. CGAC, Xunta Galicia, 2001.
Ana Mendieta. Fundació Tàpies, Barcelona, 1997.
Àngels Viladomiu, Unwesen. Galeria de Barnola, Barcelona, 1991
Antony Gormley. CGAC, Xunta Galícia, 2002.
Antony Gormley. Still Moving. Takaoka Museum, Takaoka,1997.
Antony Gormley: Five Works. Serpentine Gallery, Arts Council of Great Britain, London, 1987.
Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje. Ed. Junta Castilla y León, Salamanca, 2000.
Arte Sella. Trento, 2002.
Bill Viola. Installations and Videotapes. Museum of Modern Art, New York, 1988.
Bonifatius. Eichenkult. Kunsthalle, Volkskunde Museum, Stadtmuseum, Erfurt, 2004.
Cristina Iglesias. Fund. Argentaria, Madrid, 1996.
Cristina Iglesias. Palacio de Velázquez, MNCRS, Madrid, 1997.
David Hammons, Rousing the Rubble. Institut for Contemporani Art P.S.1, N.York, 1991.
David Mach, Seco y mojado. Wet and Dry. Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1989.
David Nash. Black&Light. Annely Juda Fine Art, London, 2001.
David Nash. Mes enllà del bosc. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1995.
El objeto mismo. Cuatro propuestas. Ed.UPV, València, 2004.
Escultura al Jardí, Àngels Viladomiu. Fund. Caixa de Sabadell, Sabadell, 1997.
Fina Miralles. De les idees a la vida. MAS, Museu d'Art de Sabadell. 2001.
Gordon Matta-Clark. IVAM, València, 1993.
Green.space 2. Bauhaus Universität Weimar, Tokyo National University, Ed. University Verlag, Weimar, 2003.
Guiseppe Penone. Centre Pompidou, Paris, 2004.
Guiseppe Penone. Fund.La caixa, Barcelona, 2005.
Guiseppe Penone.1968-98. C.G.A.C, Xunta de Galicia, 1999.
Holzwege. Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, 1990.
J.Beuys. Operació Difesa della Natura. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994.
Jake and Dinos Chapman. Ed. CAC, Màlaga, 2003.
Jenisch-Park Skulptur. Ed. Kulturbehörde Hamburg, 1986.
José Pedro Croft. CGAC, Santiago, 2003.
Joseph Beuys, Natur, Materie, Form. Kuntsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1991-92.
Joseph Beuys. Aprovechar a las animas. Diputación Granada, 1993.
Juan Muñoz. Hirschhorn Museum and Smithsonian Institute, Washington, 2001.

Karin Frank. Neue Galerie, Landesmuseum, Graz, 2004.
La colección Gori. IVAM, Bancaixa, Valencia, 2003
La Magie des Arbres. Fundació Beyeler, Bassel, 1999.
Liz Bachhuber. Arbeiten 1992-1998. Galerie am Fischmarkt, Erfurt, 1998.
Liz Bachhuber. Nesting Places. Hatze Cantz, 1999.
Liz Bachhuber.Instrumentarium. Galerie der Stadt Tuttlingen, 2001.
Lonely golden walk, Matilde Grau. Galeria Esther Monturiol, Barcelona, 2003.
Magritte. Fund. Miró, Barcelona, 1999.
Matta-Clark. Internationaal Cultureel Centrum, Ambers, 1977.
Miralda. Obres 1965-1995. Fund. La Caixa-IVAM, Barcelona,1996.
Paisaje &Memoria. La Casa Encendida, Madrid, 2004.
Pardes. Dani Karavan. IVAM, València, 2002.
Park-Zucht und Wildwuchs in der Kunst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Nürnberg, 2005.
Paul Thek. El món maravellós que no va arribar a ser. Fund. Tàpies, Barcelona, 1996.
Perejaume. Deixar de fer una exposició. Actar, Barcelona 1999.
Perejaume. Oleoducte. Palma De Mallorca, "Sa Nostra", 1999.
Raumbilder, cinco escultores alemanes en Madrid. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
Robert Gober. Museu Nacional C.A.R.S. , Madrid, 1992.
Robert Gober. Serpentine Gallery & Tate Gallery Liverpool, London 1993.
Sculpture. Projects in Münster, 1997. Westfälisches Landesmuseum, Münster, 1997.
Sólo con naturaleza. Catálogo de la III Bienal Europea de Paisaje, Arquithemas, núm. 17, Barcelona, 2006
Tony Cragg. In Camera's. Hertogenbosch'Eindhoven, European Ceramics Work Centre/Stedelijk van Abbemuseum, 1993.
Vito Acconci Estudio. MACBA, Barcelona, 2004.
Vito Acconci. MAC, Prato, 1992.
XX Bienal Internacional de Sào Paulo. Ministerio Cultura,1989.
Yoko Ono. En Trance- Ex It. Generalitat València, 1997

GUERRERO, M. El desierto avanza. Culturas, *La Vanguardia*, 31-8-2005, pàg.15.
LATOUR, B: El parlamento de las cosas. Culturas, *La Vanguardia*, 8-Febrer-2006, pàg.2-3.
LE MIEUX-RUIBAL, Bruno. No disparen a la ardilla, conversación con Maurizio Cattelan. *Lapiz*, mayo, 2006, núm.223.
LEE, Pamela,M.: Objets impropes de la modernité, *Les Cahiers du Mnam*, nº60, París, 1997.
NEVINS, Deborah. Interview with Mary Miss. *Princeton Journal*, 1985, núm.2.
OLMO, Santiago B. Àngels Viladomiu. *Lápiz,* año XIII, nº 116,.
PÁNIKER Salvador. La era del hibridismo. *El PAÍS*, Barcelona, 28-12-2005.
ROFES, Octavi. Memoria colectiva. Espacios, Culturas, *La Vanguardia*. 30-10- 2002.
VILADOMIU, A. Escultures al Jardí. *La Cultura del Árbol*, Ed. Asociación Española de Arboricultura,1998, nº18, pàg.33.

Vull expressar el meu agraïment a totes aquelles persones i institucions que de diferents maneres i intensitats han estat presents en aquest *Viatge a través dels arbres i l'art*:

Al Director de Tesi, el Doctor Albert Valera, que ha estat l'impulsor que aquesta Tesi s'hagi "fet", des dels fruits, recol·lectant, espigolant, agrupant i analitzant fins arribar al cos unitari de *Baumkunst.*

A l'antropòleg i gran coneixedor del tema el Prof. Dr. Karl Schawelka, Degà de la Bauhaus-Universität de Weimar, per la documentació i la bibliografia aportada, així com pels seus interessants consells.

A Eina, Escola de Disseny i Art, pel seu suport com a espai pedagògic que m'ha permès investigar en el tema de la Tesi, així com a les bibliotecàries per la seva periòdica recerca de documentació.

Un especial agraïment a Sergi Castignani per la feina aportada, les contínues aportacions i el seu pacient seguiment.

A M. Duñó, per la revisió lingüística.

Al Doctor Salvador Juanpere pels valuosos i fructífers consells.

I finalment a tots aquells artistes, familiars i amics també contagiats per la febre dels arbres i de l'art.