

ELS LLOCS INVISIBLES ROMANEN

Ariadna Bertran Font



ELS LLOCS INVISIBLES ROMANEN

Ariadna Bertran Font

Treball Final de Grau
Tutor: Carlos Vellilla
Universitat de Barcelona
Facultat de Belles Arts
Dep. d'Arts Visuals i Disseny

realitzat entre
Torrefarrera (Lleida),
el *bosquet* (del riu Segre)
i Barcelona

juny del 2019

els	llocs	invisibles	romanen
	espais	ocults	esperen
	indrets	amagats	resten
	paratges	imperceptibles	duren
	tocoms	inapreciables	perduren
	emplaçaments	indiscernibles	persisteixen
	terrenys	incorporis	viuen
	localitzacions	immaterials	queden
	zones	etèries	es perpetuen
	andoles	discretes	s'eternitzen
	racons	secrets	s'inveteren

Gràcies.

A la mare i al pare,
per acompanyar-me a totes les excursions al
bosquet i recolzar-me de manera incondicional.

Al Carlos Vellilla,
per guiar-me.

A l'Eva i al Pau,
per l'imprescindible suport emocional.

A totes les persones
que m'han fet costat al llarg del trajecte.

Resum

Paraules clau

La memòria és juganera i, tot sovint, gaudeix saltant de la realitat a la ficció i viceversa. El record recuperat (borrós, incert, imaginari) d'un petit i aparentment trivial bosc de la ribera del Segre, prop de Lleida, encén un renovat interès per redescobrir la zona. És un bosc que freqüentava de petita i, des d'aleshores, que en tinc una visió emmascarada pel filtre de la fantasia. Així doncs, es proposa tornar a aquest lloc i, a partir de realitzar excursions, recollir objectes, fotografar i escriure, es crea obra que pretén entendre i traduir el bosquet i tot allò que implica. S'inicia, per tant, un viatge cap endins del lloc, però també dins la memòria.

relat, bosc, invisible, lloc, mapa, records, imaginació.

A partir dels processos creatius s'inicia una recerca sobre el Lloc i el Paisatge. Aquests, són conceptes inventats des de la ciutat i, idealitzats, impulsen al viatge d'escapada de la mobilitat frenètica en busca de la utopia. Però, les imatges que en tenim no són res més que les imatges del capitalisme, que crea tota representació del món. Un altre exemple ho serien els mapes, que sempre han seguit els interessos de la història, és a dir, del poder.

Mirant allò que ens envolta (un excés d'urbanisme i disseny) i les imatges que en tenim, podem crear realitats i idear nous paisatges i mapes, de la memòria i l'experiència. És necessari readoptar pràctiques en contra de l'esmentada mobilitat frenètica, pràctiques que no impliquin producció ni consum. I així, construir llocs invisibles o al marge, invisibles en el sentit de fora de la producció i en el sentit de la ficció i la imaginació.

Abstract

Keywords

Memories are playful and, quite often, enjoy jumping from reality to fiction and vice versa. The recovered memory (blurry, uncertain, imaginary) of a small and apparently trivial forest on the banks of the Segre, near Lleida, entails a renewed interest in rediscovering the area. As a child, I frequented this forest and, since then, I have a vision of the place that's masked by the filter of fantasy. Therefore, it is proposed to go back to this place and, by making excursions, collecting objects, photographing and writing, create artwork that seeks to understand and translate the forest and everything that it implies. In consequence, a trip to the site is made, but also to the memory.

Through the creative processes, a search on the words Place and Landscape begins. These are concepts invented by the city and, idealized, drive the escape trip of frenzied mobility in search of utopia. But, the images of nature that we have, are nothing more than the images of capitalism, which creates every representation of the world. Another example are the maps, which have always followed the interests of history, that is, power.

Looking at what surrounds us (an excess of urban planning and design) and the images we have, we can create realities and invent new landscapes and maps, from the memory and the experience. It is necessary to readopt practices against said frenetic mobility, practices that do not imply production or consumption. And thus, build invisible sites or places in the margin, invisible in the sense of out of production and in the sense of fiction and imagination.

tale, forest, invisible, place, map, memories, imagination.

11	Agraïments
13	Resum/Abstract
19	Paràgrafs introductoris
25	El lloc El bosquet les dos Mitjanes
33	L'inici Treballs anteriors Referents
47	L'ara Dietari de les excursions al bosquet Fotografies Els llocs invisibles romanen Objectes
65	La recerca 1.Sobre el treball de camp 2.Sobre la cartografia 2.1. Deambular 2.2. La deriva 3.Lloc i paisatge 3.1.El lloc com a vincle amb la realitat 4.La utopia. El paisatge com a invenció de la ciutat 5.El viatge. Escapar de la ciutat 5.1.Mobilitat frenètica 6.Llocs invisibles 7.Records i relats, història i mapes 8.Borderscapes. Paisatges de marge 8.1.Ajustar els marges 8.2.Terrain Vague
83	La cloenda
87	Notes
91	Referències
99	L'Annex Dietari de les excursions al bosquet Imatges i esbossos addicionals

Fireflies have disappeared at the sight of those who are no longer in the right place to see their light signals. [...] thoughts such as image-fireflies will open space for resistance. If fireflies reappear in a space that is closed to our eyes, maybe the kingdom of imagination and resistance could find a sheltering place again?

Marine Hugonnier¹

Els relats que naveguen entre allò que anomenem la ficció i la no-ficció, dos categoritzacions sovint poc acurades i que pretenen dictar i encasellar, seran l'element vehicular del treball. Es narra sobre un lloc que existeix, utilitzant tant dades reals com els propis coneixements, records i imaginacions. I no tan sols es narra sobre aquest lloc, sinó que tota obra i reflexió sorgeix a partir del mateix.



EL LLOC

[...] 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. [...] No hay otro fenómeno natural de nuestro entorno que esté por encima nuestro de modo tan permanente y a la vez tan próximo y tan múltiple. [...] Quien está en el bosque se siente cobijado [...] el bosque se ha convertido en símbolo del *recogimiento*.

Masa y poder, Elias Canetti²

El bosquet

És el nom amb el que, fa anys, vam batejar la mare i jo al bosc de ribera on anàvem a vegades des de casa dels padrins³. El bosquet fa referència a un bosc imaginari extret dels records de la infància, però és també un bosc real. És un bosc de ribera, al costat del riu Segre i prop de Lleida.

Els espais entre la ciutat de Lleida i els pobles dels voltants estan formats per camps i carreteres. La partida de la Plana del Bisbe és un d'aquests espais, amb camps de pagesos i les seves respectives torres⁴, molt distanciades entre si, comunicades mitjançant camins de terra. L'extensió de la partida està delimitada pel riu Segre i trencada pel mig per una línia recta d'asfalt, la carretera C-12, paral·lela al riu però allunyada d'aquest. A la vora del riu, hi creix un bosc de ribera, la forma del qual ha estat modelada pels camps creats al seu voltant.

Per accedir-hi des de la torre dels meus padrins, s'ha de seguir un camí de terra fins la carretera C-12. Un cop s'hi arriba, s'ha de travessar amb molt de compte, ja que no hi ha cap pas per on creuar de manera segura. Els cotxes venen per les dues direccions i a velocitats molt més altes de les permeses. Després de creuar, es continua per un camí de terra, tot recte, passant entremig de camps i d'arbres fruiters, fins que el paisatge comença a canviar. Apareixen els primers joncs i males herbes, el terreny és cada cop més descuidat i salvatge: comença el bosc de ribera.

Primer el camí és fàcil, pla, amb herbes altes. Es poden observar pedres de riu, ovalades, a les vores del camí. Indiquen que aquesta zona està freqüentada per pescadors, que modifiquen lleugerament el paisatge. Aquesta presència humana també s'intueix per l'estreta línia sense herbes: és l'espai trepitjat pels pescadors, que creen camins semi efimers amb les seves passes. Més endavant, els arbustos i arbres de les vores són cada cop més alts i de fullatge més espès. El camí fa una mica de baixada fins a col·locar-se gairebé a l'alçada del riu. Aleshores és quan la cosa es complica. Co-

mencen a aparèixer els primers esbarzers i ortigues, ja no hi ha camí fet per humans. La zona és una mica menys explorada. Aquí els arbres són molt alts i la llum del sol gairebé no arriba al terra, fa olor a riu i a ombra. Aleshores, comencen a veure's els arbres tombats.

La tempesta de la matinada del 5 de setembre de 2014, anomenada esclafit pels mitjans de comunicació, va tenir un gran impacte en aquella zona. Va arrancar d'arrel i partir per la meitat molts arbres, incloent el vell pi del costat de la torre dels meus padrins que, si hagués caigut cap a l'altre costat, els hagués ensorrat la casa. Els arbres tombats del bosc ja són part del paisatge, la seva caiguda va marcar un abans i després, sobretot en termes d'accessibilitat. Abans els pagesos i pescadors s'hi endinsaven més, però després de la tempesta el pas és més perillós i difícil, per tant han deixat d'aventurar-se tant i la vegetació ha pogut créixer més lliure.

La falta d'interferència humana, ara gairebé absoluta en aquesta part del bosc, ha permès a animals com guineus i porcs senglars fer-ne el seu hàbitat. La vegetació, ara molt més espessa i incontrolada, composta en la seva gran majoria per esbarzers i ortigues, irritants i punxants, barren el pas als humans, de pell delicada, acostumats als paisatges de ciment. En canvi, donen la benvinguda a les feres de pell dura i pèl aspre. La barrera natural protegeix el bosc dels intrusos.

Les dos Mitjanes

El bosc pertany a un espai natural protegit anomenat la Mitjana de Lleida. El nom de La Mitjana és conegut per totes les veïnes de Lleida per fer referència al parc que hi ha al barri de Pardinyes. El bosc de ribera d'aquella zona és molt més gran que l'esmentat anteriorment i, degut a la seva proximitat a la ciutat, va ser convertit en parc. El que no es sap tant, és que el nom de La Mitjana no fa referència tan sols al parc, sinó que també inclou altres zones boscoses dels voltants del riu Segre.

Sabent la connexió entre el parc de la Mitjana de Lleida i el bosquet salvatge, aquest últim adopta un aspecte d'abandó i exclusió. Forma part de la Mitjana però gairebé ningú ho sap, i ni el coneixen ni el coneixeran. Ambdós espais estan connectats per uns 3km de vora de riu, però un és conegut i adaptat per als humans, i l'altre és invisible i inaccessible.

El parc de la Mitjana deixa intuir que en un passat, va tenir un aspecte semblant al bosquet, però ara ha estat tallat per camins de terra, replet de bancs, ponts i altres construccions, inclús un parc infantil, i tacat pel pas dels humans, que el destrueixen lentament amb rastres de brossa. Ha sofert un procés d'enjardinament, d'adaptació pel passeig i gaudi dels humans. Implicant amb això, la impossibilitat d'habitatge per animals més grans que ratolins o ocells i la impossibilitat d'un desenvolupament natural. La proximitat a la ciutat, provoca la seva absorció. L'urbanisme l'ha emmotllat al seu gust.

El *bosquet* es protegeix dels humans amb els esbarzers, les ortigues i els arbres caiguts. Els humans protegeixen i conserven el parc amb tanques i murs.

Dir que el *bosquet* es protegeix em fa pensar en el llibre *La vida secreta de los árboles* de Peter Wohlleben (2018), on s'expliquen les connexions entre els arbres d'una mateixa espècie dins d'un bosc: com aquests s'ajuden i es comuniquen i com, el fet d'estar units, els protegeix contra les inclemències i les plagues. Al capítol "Tiempos borrascosos", explica com els fenòmens meteorològics afecten als arbres i és més fàcil que un arbre és trenqui si està sol. Això em fa pensar en el pi de la casa dels padrins que he mencionat anteriorment, sol i aïllat, no va suportar la tempesta i es va trencar. "Los solitarios, que están sin compañía y desprotegidos en el frío aire nebuloso, sucumben evidentemente con más frecuencia que los ejemplares bien arropados por el espeso bosque que pueden apoyarse en su vecino." (p.180).

Sobre la necessitat d'unitat dels arbres, Wohlleben també afirma: "Sólo cuando los ejemplares de ciertas especies se encuentran aislados casi por completo de modo que apenas crezca algún otro a su lado, pueden perder su diversidad, lo que les hace más vulnerables y, pasados unos siglos, desaparecen del todo." (p.29).

Per tant, dir que el *bosquet* es protegeix no és una idea tant fantasiosa com semblava en un inici. El bosc es comunica, s'alía i, tot i que no ho sembli degut a que el seu temps és molt més lent que el nostre, està en un canvi constant.

[...] el bosque está en continuo cambio, y no sólo el bosque, sino toda la naturaleza. Por eso en muchos casos fracasan los intentos del hombre por preservar un determinado paisaje. Lo que vemos sólo es un breve episodio de una aparente inacción. (p.185).



L'INICI

El *bosquet*, per mi, no és tan sols una agrupació d'arbres al costat d'un riu, sinó que és part del meu imaginari infantil. És un lloc que "conec", però el conec a través del filtre de la subjectivitat que l'entén com un bosc de fantasia, i que li costa relacionar-lo amb un espai real, que existeix sobre un plànol, que té una història, una geografia, una temporalitat i una fauna i flora. Parlar des de la subjectivitat implica la possibilitat d'existir diferents versions d'un mateix fet/lloc⁵. La intenció no és imposar-ne una, sinó més aviat obrir-les en un continu sense límit.

Abans de profunditzar en el treball actual, em sembla important fer referència tant als propis treballs anteriors com als referents.

Treballs anteriors

El treball més antic que em sembla important referenciar és **Pigues. Mapes de la pell** (2017-2018. 5 teles), per la seva vinculació amb l'interès reiterat per la creació de mapes i Llocs. Entre el 2017 i el 2018 vaig elaborar un total de cinc "mapes" sota el nom de *Mapes de la pell*. Eren teles de lli semitransparent de 170x150 cm cadascuna. Aquestes teles, me les envoltava al cos i hi marcava amb un bolígraf totes les pigues. D'aquesta manera, es creaven mapes de les pigues en 2D. Els punts marcats els cosia amb fil marró per donar-los-hi color i textura. Aleshores, obtenia un dibuix de punts, que recordava als jocs de creació de dibuixos a partir de punts numerats, i tal com a aquest jocs, vaig decidir unir els punts, creant així itineraris i formes dictades per la mateixa pell.



A partir d'aquests nous mapes, vaig començar a pensar diferents treballs en que es posés en relació el cos i el territori, treballant amb el cos com l'espai personal que és realment propi i que pot ser l'eina creadora de noves formes de mapejar. Atès que, un mapa és qualsevol representació d'una superfície. Però, què passa si aquesta superfície és la pròpia pell?

El conjunt d'aquests treballs els vaig reunir sota el nom d'*Itineraris*. El primer de la sèrie va ser **Itineraris01.Torrefarrera** (2017. *Tela, mapes i fotografies*). Les pigues del propi braç esquerre es van enregistrar a través d'una tela semitransparent. D'aquesta manera, va aparèixer un camí de punts. L'itinerari creat a partir de les marques de la pròpia pell es descontextualitza i es converteix en una eina que, col·locant-la en altres superfícies o contextos, pot assumir diferents discursos.

En aquest cas, es va col·locar sobre un mapa (a escala 1:11000) d'una zona propera a Torrefarrera, el propi poble natal, que està envoltat de camps de cultiu. Després del procés de documentació i elaboració del mapa, que apareixia com un conjunt de punts units entre sí, es va dur a terme el recorregut a l'espai real.



Vaig anar als camps de blat i vaig caminar tot seguint el recorregut que les pròpies pigues havien marcat sobre el pla i, als punts marcats, deixava una fotografia de cadascuna de les pigues reals corresponents. La distància total recorreguda va ser 350 metres i, degut a que el passeig va ser lent i contemplatiu, el temps total intervingut van ser 8 hores repartides en 3 dies diferents.

El segon recorregut de la sèrie va ser **Itineraris02.Susi** (2017. *Tela, mapa, fotografies i poema*). En aquest cas, el procés de documentació de les pigues no es va realitzar sobre el propi cos, sinó sobre el de la Susi, amiga d'infància. Després de documentar, a través de la fotografia i el dibuix, es va crear una ruta a partir de les pigues del seu tors. La forma resultant consistia en quatre camins diferents que s'unien per un mateix punt central. Aquest itinerari es va transferir sobre un mapa d'un espai real (escala 1:2700): la casa on ella va néixer.

La casa coincidia amb el punt 0, des d'on els camins s'estructuraven. Els quatre camins que s'obrien des d'aquest punt volien representar: Torrefarrera, el poble de la seva infància; Lleida, la ciutat on va créixer; Estats Units, on té la família; i finalment, Londres, on viu ara. Tots aquests s'unien pel punt 0, dient-li que vagi on vagi sempre hi ha un lloc des d'on es surt i un lloc on es torna. L'itinerari dibuixat anava acompanyat d'un poema sobre el retorn. Tot aquest treball pot ser entès com una resposta a una carta que ella em va enviar fa més de deu anys des dels Estats Units. És la resposta en forma d'un camí a seguir.



La tercera i última part de la sèrie va ser **Itineraris03.Bristol** (febrer - març 2018. *Tela, mapa, fotografies, vídeos i objectes trobats*), creat a Bristol durant la meua estada d'Erasmus de sis mesos. En aquell cas, amb la realització del treball, es pretenia crear un vincle entre el propi cos i el lloc desconegut:

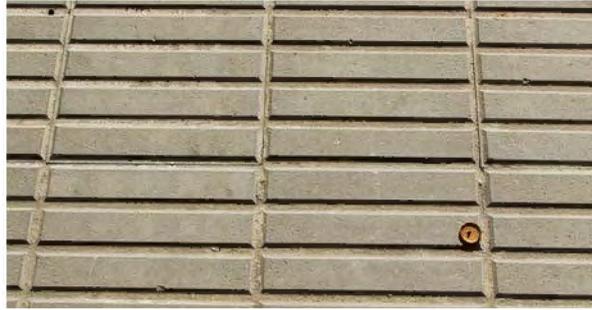
la ciutat de Bristol; com a primera aproximació al nou territori. Per fer-ho, es va seleccionar una petita àrea d'una de les teles dels *Mapes de la pell*: l'àrea de les pigues de la cara. Després, es van col·locar sobre un mapa real (escala 1:3000) de l'entorn de la casa on vivia a Bristol.

Aleshores es va caminar l'itinerari marcat al mapa, filmant i fent fotografies de cada punt que corresponia a una piga. També s'enregistrava el temps i la distància recorreguda i es recollien objectes de cadascun



dels llocs marcats. La distància total recorreguda va ser 1490 metres i el temps total intervingut 23 minuts. Mesos després, els objectes, amb les seves coordenades de trobada, es van transportar

a Torrefarrera. Trossos del paisatge urbà de Bristol van passar a formar part d'un nou lloc.



Aquest va ser el final d'*Itineraris*. En resum, es podria dir que a través de la creació d'itineraris corporals i la intervenció en espais reals, es produïa una aproximació poètica i íntima amb els llocs, mentre que el cos es traduïa a un llenguatge espacial.

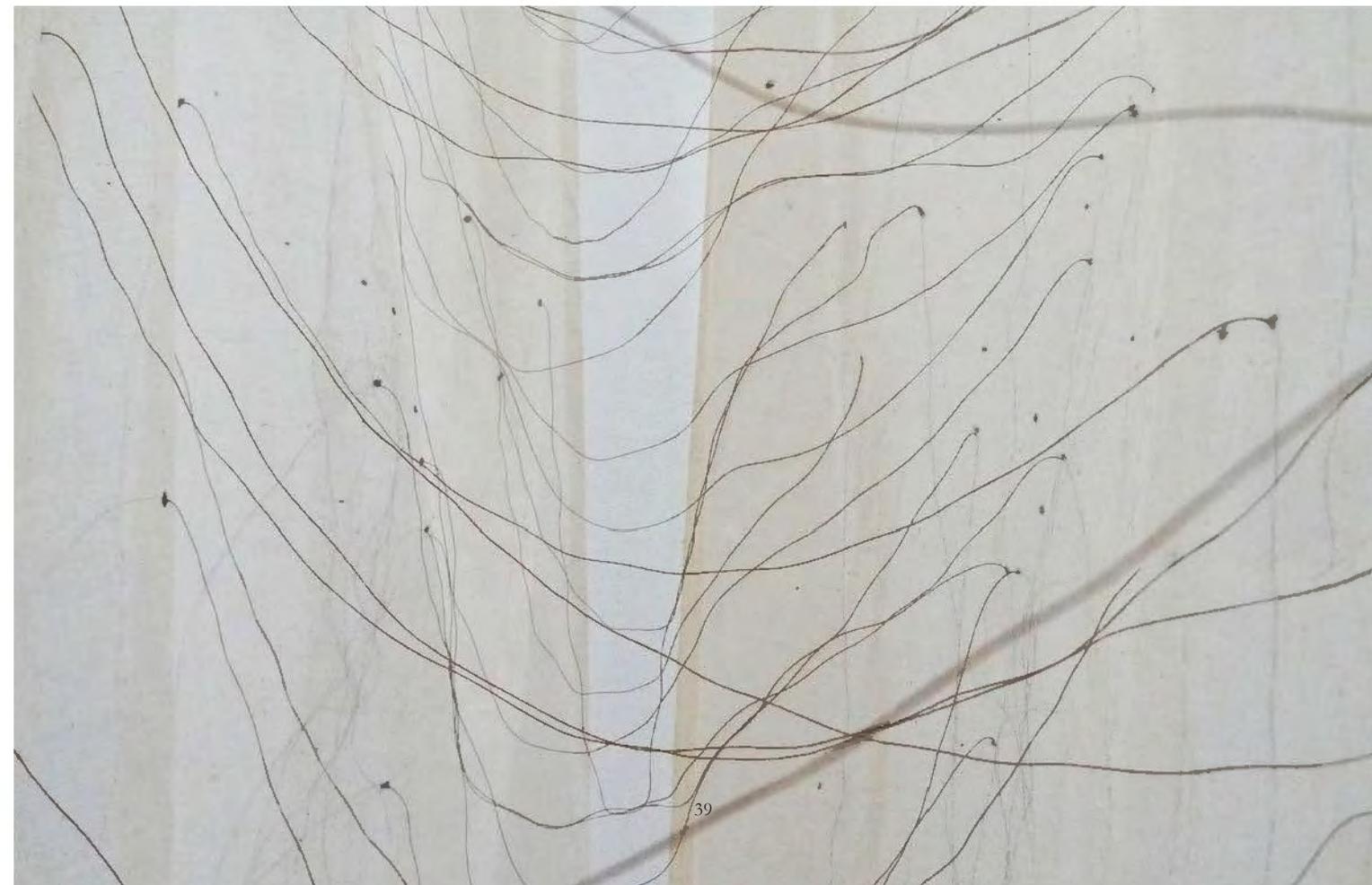
També durant l'estada a Bristol, es va crear **Paraules de Spike** (abril - maig 2018. Tela, 138 papers A6). Allà, els tallers de belles arts estaven en un espai de creació artística anomenat "Spike Island". Durant els dies de convivència amb aquest espai, es van anar recollint diferents documents que continguessin text (diaris, assaigs, anuncis, pòsters, notes...).



Quan en vaig tenir suficients, vaig retallar-los tots amb la mateixa mida, en A6, i així, vaig tenir un total de 138 papers. Els vaig enganxar tots sobre una paret i vaig col·locar per sobre una de les teles amb les pigues marcades, de *Mapes de la pell*. Aleshores, vaig marcar cada punt de la tela sobre cada lloc del paper on tocava.

Un cop treta la tela, es veien tots els punts de les pigues sobre diferents paraules de diferents papers. Aquestes paraules es van escriure en un altre lloc i es van esborrar dels texts originals. D'aquesta manera, el cos crea un poema dictat per la pròpia pell. Els papers es van recollir tots amb una espiral donant com a resultat un llibret A6. Un recull de les paraules d'un lloc, ja que, tots els textos acabaven parlant d'aquell espai d'una manera o altra; tots tenien punts en comú.

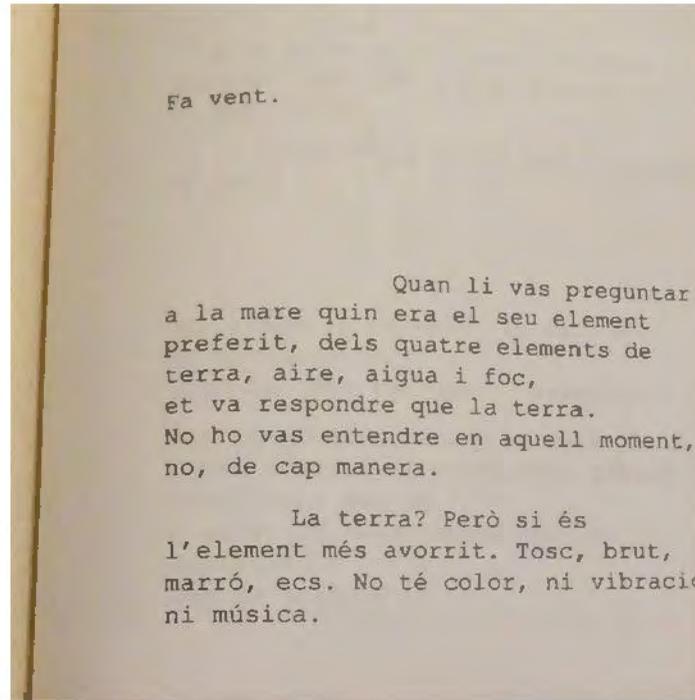
També a bristol i a partir de dos teles de *Mapes de la pell*, es va crear **Vincles** (maig 2018. Dos teles, fils). Aquí, es van penjar del sostre dues de les teles d'170x150 cm amb les pigues marcades i, mitjançant fil marró, es van unir tots els punts entre les dos teles. D'aquesta manera, el punt que referenciava la piga de la tela 1, s'havia de buscar a la tela 2 i unir-se. Donant com a resultat un entramat de fils que recorden cabells.



Altre cop a Barcelona i començant 4t de carrera, durant tres mesos vaig estar donant voltes a unes idees i històries que sorgien de la troballa de 7 petxines dins una bossa de paper vermell, dins d'un bagul que no s'obria des del 2008.

Mentre intentava recordar la història d'aquests objectes, pensant d'on provenien, lloc i data, i per què havien acabat al bagul, va sorgir **(Re)Trobadas. Memòries d'un objecte, un espai i un cos del 2007** (octubre - desembre 2018. 7 petxines en una bossa de paper vermell, història escrita en llibret, mapes, fotografies i estampes).

Es va iniciar escrivint un relat de caire infantil, mig ficció, mig realitat, que incloïa fets del meu passat i algunes converses i descripcions extretes del record. El relat, anomenat *2007*, parlava de les platges que havia visitat durant el 2007, l'any al qual vaig ubicar la troballa de les petxines i l'any pertanyent a un esdeveniment traumàtic obliterated.

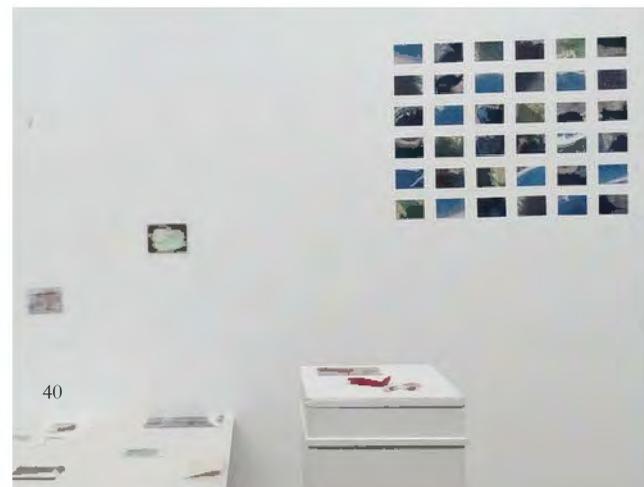
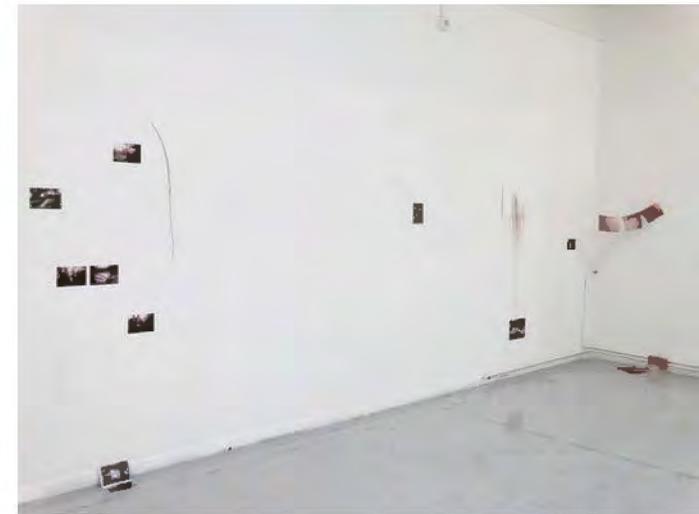
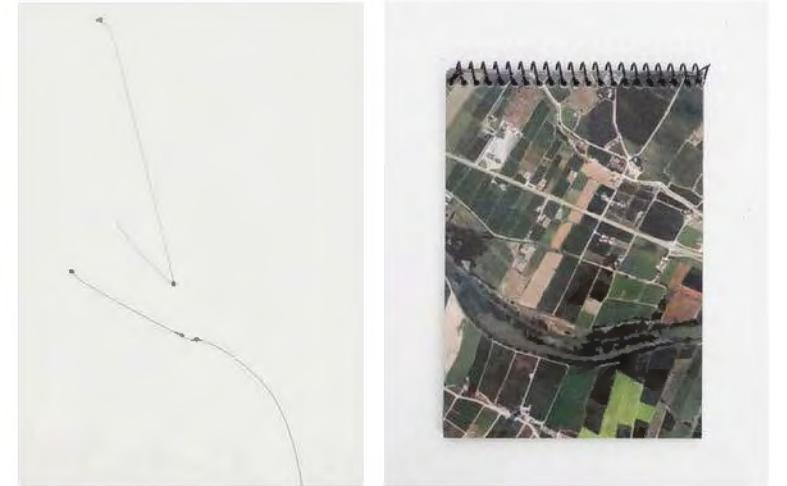


A part de la redacció del relat, es van intentar recrear les imatges d'aquest lloc imaginari. Per fer-ho, es va utilitzar Google i Google Maps, buscant amb aquests, imatges idíl·liques i despersonalitzades de les platges que vaig visitar durant aquells anys; mesclant, per tant, una eina tecnològica i freda amb allò més íntim. Les imatges trobades es van modificar, esborrar i estampar, usant lleixius i altres líquids de neteja. La imatge idíl·lica quedava desfeta, semi esborrada o repetida i trencada sobre el paper, creant així, una estètica més propera al record i al somni.

A inicis del 2019 va acabar de prendre forma un treball sota el nom de: **Imaginant els rastres que deixen petja al record d'un camí caminat** (novembre 2018 - gener 2019. Fotografies, mapes, cabell, papers, fil, mocadors impresos, branca d'esbarzer). Té molts aspectes similars a l'anterior, *(Re)Trobadas[...]*, atès que van ser treballats de manera paral·lela. Per exemple, aquí també es fa ús de Google Maps; en aquest cas, per tal de recrear amb visió de satèl·lit, un camí al voltant de la casa dels avis (prop de Lleida, al costat del riu Segre). Un camí conegut i caminat.

“Imagino els rastres que vaig deixar durant els anys que he estat recorrent aquest camí. Rastres orgànics, de cabell que cau sense adonar-te'n, i passen a ser del paisatge, i no teus.” A partir d'aquest exercici d'imaginació i de les imatges satèl·lit, amb el propi cabell es van crear dibuixos imitant les formes del camí del mapa.

Posteriorment, es va crear un nou mapa passant fils per un paper puntejat, camins de fil sortien dels punts del camí marcat. També es van realitzar fotografies analògiques de la zona. I per últim, imatges del propi cos (retorna l'aparició de les pigues) van ser impreses sobre mocadors de paper i, aquests, penjats d'un fil tal com si fos roba penjant d'un estenedor. La pròpia pell, estesa, passava a ser part del paisatge. Mitjançant la instal·lació dels objectes i les fotografies en l'espai es volia traduir i exterioritzar la pròpia experiència del lloc.



Referents

Referents ho són tots els noms que van apareixent citats al llarg del treball, sobretot de manera teòrica i temàtica. No obstant això, en aquest apartat mencionaré dos referents que ha influït en la meua obra des d'una vessant també pràctica i estètica: les artistes Mona Hatoum i Eva Hesse.

Mona Hatoum, artista nascuda el 1952 a Beirut, utilitza la cartografia en la seva obra per crear una contra-geografia. L'artista es troba dividida entre tres territoris: Palestina (d'on és la seva família i d'on es van exiliar), Líban (on ella va néixer) i Gran Bretanya (on viu actualment). És per això que, l'exili, el desplaçament i la inestabilitat són conceptes ineludibles en la seva obra i vida (sempre estretament lligades).

La geografia esdevé doncs un lloc comú en la seva obra, on les fronteres, els límits i els marges generen el material significatiu per a produir la dislocació, la disjunció de la nostra interpretació estable i equilibrada de la realitat, i així ho mostra amb les seves propostes cartogràfiques. Busca profanar els mapes i trencar les fronteres que delimiten seguint interessos polítics, econòmics i socials.

El cos és, també, un element present en la seva obra. L'ús de cabells, ungles, sang i elements que recorden a allò orgànic i corporal, obre qüestions sobre la identitat. Aquestes, directament lligades a la pròpia condició de nomadisme degut a l'exili, s'entrelliguen amb l'espai i els territoris, buscant un lloc de pertinença del propi cos en l'espai.



Figura 1. Mona Hatoum, *Present Tense* (1996).

Font: <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/october/29/the-art-of-the-map-mona-hatoum/>

Per posar un exemple de la seva producció, selecciono l'obra *Present Tense* (1996). En aquest cas, l'artista va disposar 2.200 pastilles quadrades de sabó d'oli d'oliva al terra, amb diminutes perles de vidre vermell incrustades a sobre. Amb les petites boles creava línies que formaven les divisions territorials de Palestina i Israel, però canviava la distribució dels territoris que hi havia en aquell moment. Hatoum anomena l'ús del sabó en l'obra un "símbol particular de resistència", ja que és un producte tradicional palestí i, a més, és una substància propensa a la dissolució, fent-se ressò de la naturalesa no permanent de les fronteres i els acords.

Res està configurat de manera definitiva, pot ser canviant, el sabó es mulla i es desfà, és efímer, les perles delimitadores podrien canviar de lloc. Així és que, *Present Tense* és un acte subversiu com a reacció a la violència, al poder i a la discriminació que s'executa en el traçat polític del mapa. Tant aquesta com la majoria de les obres de Hatoum, representen una resistència a les cartografies de poder, una resistència basada en el seu compromís amb el trauma de l'exili.

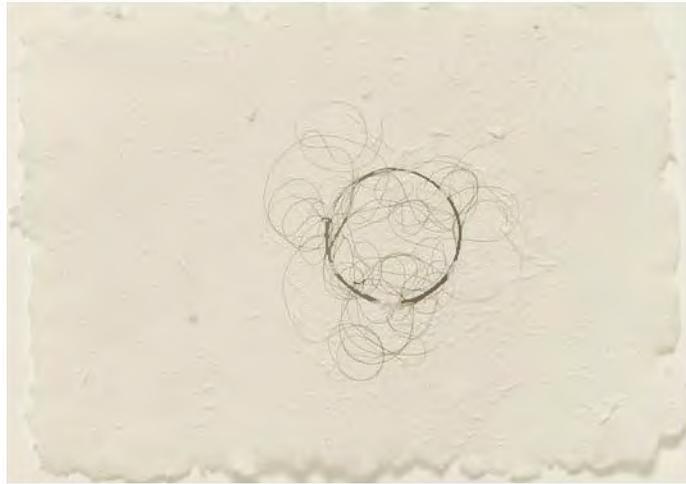


Figura 2. Mona Hatoum, *Hair Drawing* (2003).
Font: <https://www.moma.org/collection/works/96109>

Relaciono l'obra de Mona Hatoum amb la pròpia per l'ús de materials del cos com els cabells i la creació de nous mapes que desafien la cartografia establerta. Així com per l'interès reiterat per la identitat, la investigació sobre la pertinença i el vincle inseparable de l'obra amb la pròpia vida.

Eva Hesse, nascuda a Alemanya el 1936 però resident als Estats Units durant gairebé tota la seva vida, va ser una escultora (tot i haver estat pintora en un inici) creadora d'un estil propi que es resistia a seguir les tendències del moment. Les seves peces, de formes orgàniques, dèrmiques, corporals, fins al punt de semblar òrgans o pell humana, contrarestaven amb l'estètica del Pop-Art americà dels 50-60.



Figura 3. Eva Hesse, *Expanded Expansion* (1969).
Font: <https://www.guggenheim.org/artwork/1648>

El seu art i la seva vida personal sempre van estar intrínsecament lligats. És per això que la seva obra transmet un deix íntim, relata sense paraules històries personals, sovint de manera críptica. Aquest fort lligam amb l'obra, juntament amb la seva sensibilitat, una actitud gens conformista i estar contínuament creant i investigant sobre les seves preocupacions artístiques, van marcar la seva manera de fer.

A continuació adjunto unes paraules dites per Eva Hesse, tretes del llibre de Lucy R. Lippard, *Eva Hesse* (2017, p.208):

Quisiera que la obra fuera no-obra. Esto significa que encontrara la manera de ir más allá de mis ideas preconcebidas. [...] Mi principal preocupación es ir más allá de lo que conozco y lo que puedo conocer. Los principios formales son entendibles y entendidos. La cantidad desconocida es desde dónde y a dónde quiero ir. Como cosa, un objeto, accede a su ser no-lógico. Es algo, es nada.



Figura 4. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III* (1968).
Font: <https://www.hauserwirth.com/stories/14479-interview-eva-hesse>

Lippard (2017, p.326) explica que, al final, era com si Hesse hagués fet l'art per a ella mateixa, com part de la seva vida. No li importava si les obres desapareixien quan ella morís, no li importava que romanguessin intactes per sempre o no; si ella desapareixia, ja no era necessària la permanència de la seva obra. Lippard descriu aquesta actitud com el vincle últim entre l'art i la vida.

Eva Hesse ha estat un referent molt important en els darrers mesos. No tan sols com a inspiració artística, sinó també a nivell personal. Després d'un episodi depressiu d'uns tres mesos i el

buit creatiu consegüent, llegir el llibre Eva Hesse va afavorir un canvi positiu i la recuperació de certa confiança. Els factors afavoridors van ser tant el fet de sentir-se identificada amb les seves preocupacions, com de descobrir que són possibles altres maneres de fer en el món de l'art: aquí em refereixo a maneres diferents a la idea d'artista (masculí) famós, de presència imponent, idees clares, decisió i ímpetu. Ja que, Hesse es trobava a l'extrem oposat de l'esmentada actitud i manifestava obertament els seus dubtes i la seva inseguretad.

Entre l'obra d'Eva Hesse i la pròpia, percebo vincles estètics: l'ús de formes orgàniques, els fils, les transparències, les arrugues, els colors terrosos i naturals; però sobretot ho relaciono en la manera de fer i amb l'existència d'un lligam irrompible entre obra i vida. També, m'atreviria a dir, sense voler sonar pretensiosa, que compartim una certa sensibilitat. Per a concloure, em sembla adient adjuntar la següent cita del llibre de Marina Garcés *Fora de classe. Textos de filosofia de guerrilla*, del capítol "L'espai i el temps" (2018, p.94):

Fer-nos una altra sensibilitat: és l'aposta cultural emancipadora [...]. I la sensibilitat és, precisament, l'experiència de l'espai i el temps i la possibilitat de transformar-la. La nostra sensibilitat, avui, està saturada: d'informació, de comunicació, d'activitat, d'oferta, de programes i de projectes. No insistim a saturar-la, comencem a alliberar-la. (2018, p.94).

Tant als treballs anteriors com als referents esmentats, certs conceptes o idees es repeteixen reiteradament: la creació de mapes o noves maneres de cartografiar, l'interès pel lligam dels cossos amb els llocs, el relat d'històries personals en favor d'exterioritzar la pròpia experiència, la creació de nous Llocs des del record o la imaginació... Quan, fa uns mesos, se'm va demanar resumir la meva pràctica en poques paraules vaig acabar parlant de traduccions. Traduccions de mons propis a mons comuns, traduccions de cossos, de llocs, de passats i de records.

La traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva, de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores. Al transportar el objeto del que se apropia, sale al encuentro del Otro para presentarle algo ajeno bajo una forma familiar. (Nicolas Bourriaud, 2009, p.60).

Tornant al *bosquet* del que s'ha parlat anteriorment, a partir del vincle de tota una vida amb aquest, va sorgir la necessitat d'investigar-lo, de treballar-hi, de conèixer-hi i, sobretot, d'entendre'l. Aleshores vaig decidir crear obra a partir d'aquest. És una manera de fer que no havia emprat mai abans.

Explico breument en que ha consistit la pràctica artística d'aquests últims mesos. Vaig fer un total de quatre excursions al bosquet, en les que passava hores fent fotografies i vídeos, recollint objectes que hi trobava o materials com fulles, terra i pedres. Al mateix temps, preguntava i buscava informació i històries de la zona, escrivia un dietari sobre cadascuna de les sortides, i investigava sobre els Llocs i els Paisatges i la seva relació amb l'art contemporani.

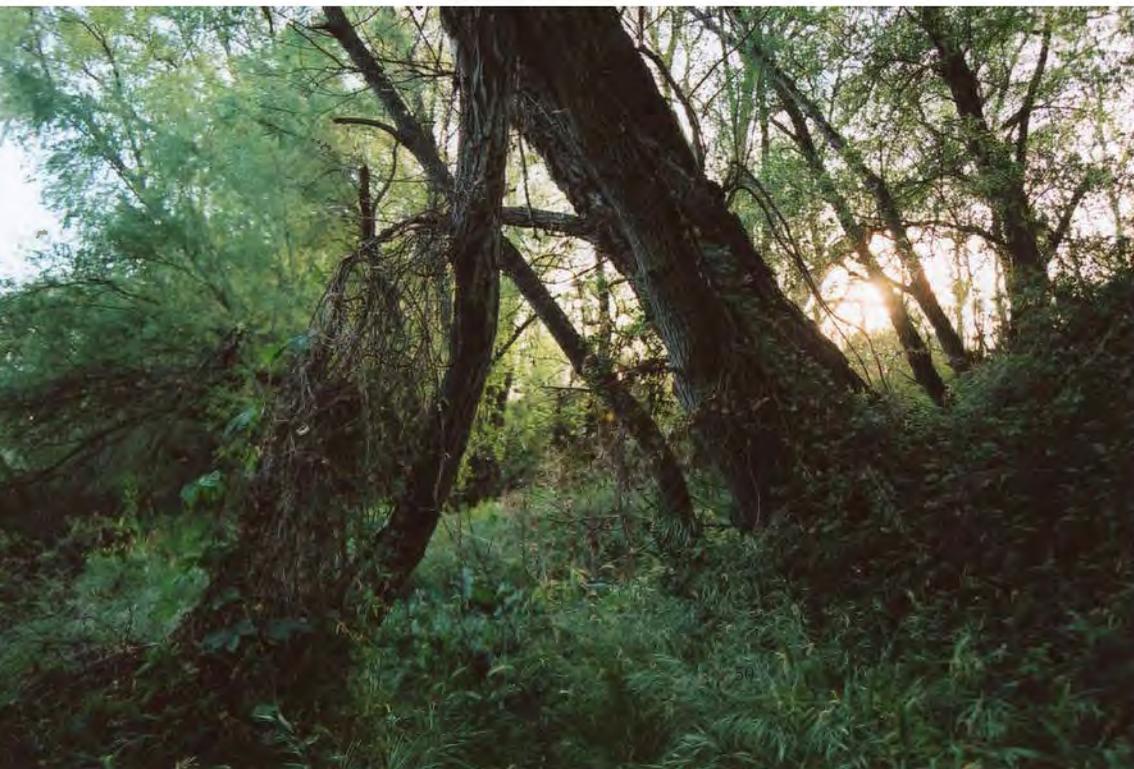
En definitiva, les intencions del treball giren entorn la idea d'entendre i traduir un lloc. Obtenir un conjunt de peces i/o escrits enfrontant el llenguatge del record amb l'espai real.

Dietari de les excursions al *bosquet*

Es va realitzar un dietari relatant cadascuna de les excursions, que es pot llegir complet a l'Annex [pàgina 101]. Aquest, en comptes de contenir narracions que expliquin objectivament el transcurs dels fets i descriu metòdicament cadascuna de les accions, narra les experiències fent èmfasi a allò què sentia i què pensava, obviant allò que considerava banal. També conté la història de *el Pescador*, escrita a partir d'uns fets verídics recuperats gràcies a la part de la meua família que viu en aquella zona; i la història de *Llimbs*, inventada a partir d'una troballa [les dos es troben a l'Annex]. Es podria dir que tots els escrits aquí narrats, naveguen entre la ficció i la realitat.

Fotografies

Pel que fa a les fotografies, van ser realitzades amb una càmera analògica Nikon F70, rescatada d'un calaix oblidat dels meus pares. Amb ella vaig capturar el bosc intentant transmetre la pròpia visió fantàstica d'aquest. Vaig fotografiar el camí, el riu i els arbres caiguts i trencats per la tempesta de la matinada del 5 de setembre de 2014 (anomenada Esclafit pels mitjans de comunicació) que va tenir un gran impacte en aquella zona. Així doncs, entre el gener i el maig del 2019, vaig revelar dos carrets.





Els llocs invisibles romanen

A partir d'algunes de les fotografies, del dietari i de textos curts, vaig elaborar un llibret sota el nom de *Els llocs invisibles romanen*, editat el maig del 2019. El format és A5 i, amb un total de 77 pàgines, recull fotografies del bosquet, del meu poble, de la torre dels padrins i dels camins que els connecten. Els textos que els acompanyen, espontanis, naveguen entre prosa i poesia.

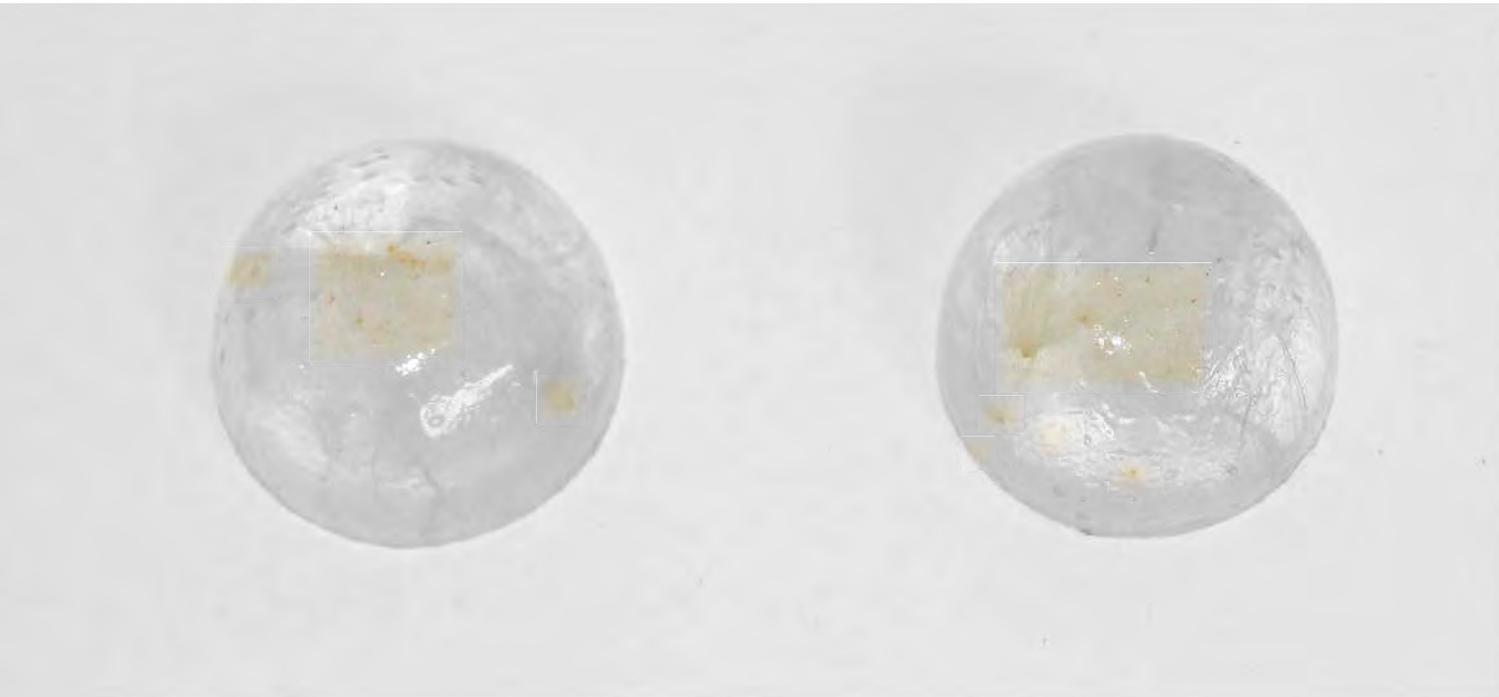


Objectes

Respecte a la recollida d'elements del bosquet, acció propera al treball de camp, aquests van esdevenir els materials per la creació d'objectes tridimensionals, mitjançant també, resina Epoxi. La resina em va permetre immortalitzar i mollejar tot allò trobat, com una manera de retenir i traduir el bosc. Les peces de resina elaborades són les següents:

Penjolls de terra lligada, realitzat al gener 2019 i modificat el 24 d'abril. Consisteix en dos munts de terra amb molsa d'aproximadament 6 cm de diàmetre i 5 cm d'alçada cadascun, lligats entre si amb fil blanc i submergits en resina. Els dos van ser trobats a un camí prop del bosquet.





Semiesferes de llavors de canya de riu, realitzades al març, 2019. Mides aproximades 4cm de diàmetre cadascuna. Després de la troballa d'unes llavors blanques en forma de borriçol volàtil, aquestes van ser submergides en resina i, a partir d'un motlle, van prendre la forma de dos semiesferes blanquinoses.



Cartutx d'escopeta, del març 2019. Mides aproximades 3x4x6cm. A partir de descobrir cartutxos d'escopeta en una zona del bosc (la descoberta es troba explicada en una de les històries escrites [veure *Limbs* pàgina 105]), se'n va submergir un en resina.



Rectangles d'ortiga i cabell, de l'abril 2019. Mides aproximades 4x2x1cm cadascun. Utilitzant un motlle petit rectangular es van crear dos peces de resina, una mesclada amb ortigues del bosquet i l'altra amb cabells propis. Jugant amb la idea de ser un material més, una part del bosc.



Esbarzers, del maig 2019. Mides aproximades 17x2x1cm cadascun. Es van fer dos motlles de silicona de dos branques d'esbarzer, a partir d'aquests es va crear un total de 5 positius de resina, alguns mesclada amb pols d'ortiga i els altres amb cabell propi.



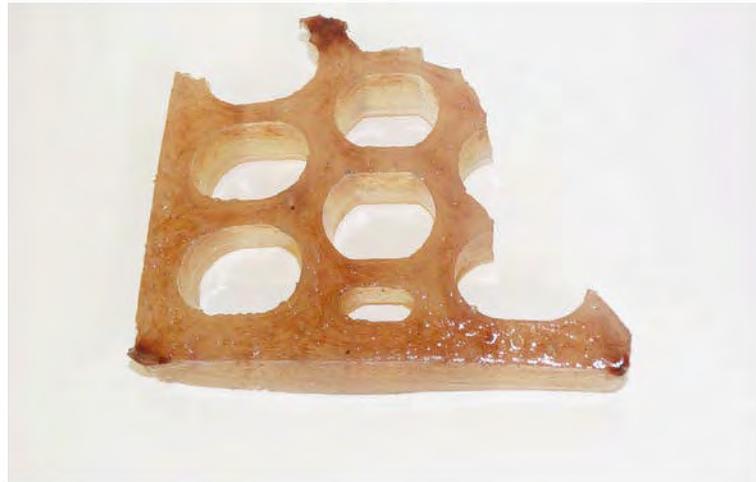


Ortiga II, del maig 2019. Mides aproximades 70x30x2cm. Segona versió d'ortiga. També està fet amb el mateix motlle i amb pols d'ortiga mesclat amb resina, però aquest cop s'utilitzen 9 de les formes anteriors per crear una estructura més gran que recordi més a la idea de reixa.

Ortiga I, de l'abril 2019. Mides aproximades 30x10x2cm. Anteriorment, explico com els esbarzers i les ortigues són les barreres naturals del bosc, que l'aïllen d'intrusos; doncs, partint d'aquesta idea, s'intenta elaborar una peça que recordi a una estructura de frontera (tanca, mur, reixa...). Aquest va ser el primer intent i va acabar sent una estructura de forats torçada feta de resina mesclada amb pols d'ortiga (obtingut a partir de recollir ortigues del bosc, assecar-les, triturar-les i polvoritzar-les).



Totxos de cabells, del maig 2019. Mides aproximades 20x20x4cm. A partir de realitzar un motlle de silicona d'un totxo trencat, aquest, es va omplir de resina mesclada amb cabells propis tallats. Es va realitzar dos cops, variant la quantitat de cabell i obtenint així dos totxos de tonalitats de color diferents. Torna a remetre a la idea de mur i de la introducció d'elements del propi cos a l'imaginari d'objectes del bosc.



LA RECERCA

A partir d'aquí, comença el marc teòric, partint de la investigació sobre lloc i paisatge i la seva relació amb la practica artística contemporània, tot fent referència al treball realitzat i al bosquet.

L'aproximació al paisatge i al territori des de l'àmbit artístic s'ha produït de forma recurrent al llarg de la història de l'art i encara és vigent a les pràctiques contemporànies. De fet, es podria dir que cada cop pren més interès i importància, i s'enfoca i utilitza des de contextos cada cop més diversos.

Per començar, es parlarà del treball de camp, mètode utilitzat per l'elaboració del propi treball. Segonament, ens centrarem en les definicions de Lloc i Paisatge, sempre canviant, tant en el temps com en el punt de vista dels autors, artistes, filòsofs o geògrafs. En tercer lloc, aquestes definicions arribaran irremeiablement al desig de la utopia, seguit del viatge o desplaçament. Després es parlarà de marges i de llocs invisibles, seguint amb la memòria i, finalment, arribant a la cartografia que, com la memòria, està feta del record.

1. Sobre el treball de camp

El treball de camp ha estat part de la metodologia empleada al projecte: les excursions al bosquet, la recollida d'elements d'allà, el registre fotogràfic i filmic i la redacció d'allò experimentat en l'espai.

Les paraules “treball de camp” es comencen a emprar a les primeres expedicions geogràfiques (és a dir, a principis del segle XX), per designar l'acció de registrar informació de primer mà durant el viatge. Recollir dades, fer descobriments en llocs coneguts i desconeguts i crear mapes, eren i són les accions pròpies d'aquest tipus d'aproximació al territori.

L'artista Luce Choules (2015) analitza el concepte *Fieldwork* (treball de camp) i explica com aquest pot servir tant com un mètode de documentació d'esdeveniments, com un mitjà per crear. És per això que, actualment, existeix un interès creixent per part dels i les artistes contemporànies per aquesta tècnica tradicional; la recuperen dins la seva pràctica per establir noves formes de relació amb el paisatge. Choules (2015, p.327) afirma: “[...] use of fieldwork dialogue, illustrates an increasing interest for contemporary artists to navigate geographic space, creating a reason to be in the world, in that place, at that time.”⁶

Un aspecte crucial del treball de camp recau en reconèixer quan ser no metòdic, quan resistir la potencialment inacabable tasca d'acumular dades i començar a cercar patrons, relacions i significats ocults. En aquest aspecte, el treball de camp portat a la practica artística ressalta, atès que dista molt de ser metòdic i exacte. És per això que Luce Choules (2015, p.328) diu: “Artist-led fieldwork produces data that has the ability to rethink the field.”⁷

2. Sobre la cartografia

Quan llegim un mapa, mai estem llegint una representació neutra d'un territori, la representació sempre estarà intervinguda per qui l'ha realitzat. Traçar un mapa comporta el poder de fer-ho, així que, és el poder qui s'encarrega de crear la representació de tot territori, seguint els propis interessos.

Antonio Ruiz Montesinos (2015) parlant de la Neocartografia (entesa com el conjunt de pràctiques cartogràfiques associades als paradigmes de la cultura digital), explica la nova relació entre les tecnologies i el territori, que permet que tothom pugui consumir mapes fàcilment. Posa com a exemple de sistema neocartogràfic a Google Maps, que té el monopoli entre els usats més habitualment, però que, evidentment no és neutre en absolut. La representació del món obeeix a interessos comercials i polítics, al control dels territoris i dels cossos.

Segons Pinelopi Thomaidi (2015), la cartografia té la capacitat de construir ponts amb el nostre passat i ajudar-nos a trobar la nostra posició al mapa del món actual. Però la “nostra posició al món” no implica tan sols la posició a l'espai físic, a la Terra; sinó també a la xarxa de relacions de poder que construeixen el context sociopolític on cadascú habita.

Els mapes són part de l'imaginari social i els encarregats de la representació de la realitat, tal i com la coneixem. És per això que sovint donem per fet que són objectius i inqüestionables, però, en realitat, estan confeccionats per grups de gent concreta que funciona sota polítiques concretes, Thomaidi (2015) posa com a exemple els geògrafs militars. Al llarg de la història, han servit al poder de manera estratègica, ja que són els encarregats d'organitzar l'ordre del món. Així doncs, el poder és qui decideix sobre els paràmetres de la representació de lo real.

Però, que passaria si els féssim nosaltres els mapes? Si als mapes es representés la realitat de cadascú en comptes de la realitat oficial?

Dins del món de l'art existeixen pràctiques que creen i editen mapes per “revisar el món”, des d'una perspectiva diferent a la suposada perspectiva única i “neutra”, per tal de desvelar aspectes invisibilitzats per la cartografia tradicional. Per exemple, les pràctiques del caminar es poden entendre com exercicis de transgressió del mapa.

2.1. Deambular

Caminar transforma i crea, és un exercici de cartografia i d'experimentació dels espais. “[...] podemos pensar el pasear como una táctica: como una herramienta de actuación mínima, capaz de transformar y crear territorio.” (Ruiz Montesinos, 2015, p.242). El registre i la documentació d'aquesta acció són per tant, exercicis de cartografia. Francesco Careri (2002) a *Walkscapes*, parla de deambular en espais naturals i ho descriu com un acte primari de trans-

formació simbòlica del paisatge. El caminar és, doncs, una estratègia de reinterpretació del territori i una eina d'apropiació i apoderament, que transgredeix les regles i convencions del mapa a través de la representació subjectiva dels espais experimentats.

Careri (2002, pp.66-68) explica com, al 1924, els dadaistes parisencs fan el salt cap al surrealisme, i les excursions dadaistes que havien dut a terme a la ciutat de Paris, es traslladen al camp. Louis Aragon, André Breton, Max Morise i Roger Vitrac organitzen una “deambulació” de varis dies a camp obert, aquesta acció desencadenaria la creació del Primer Manifest del Surrealisme. Els surrealistes adopten la paraula “deambulació”, entesa com l'essència mateixa de la desorientació i l'abandonament a l'inconscient, i que serà utilitzada per designar el canvi d'escenari de la ciutat, típicament utilitzada en les excursions dadaistes, per territoris “buits”, és a dir, per boscs, camps, senders i zones rurals. L'interès pels espais vasts i deshabitats acompanya l'afany dels surrealistes de superar allò real mitjançant l'oníric.

2.2. La deriva

Així com les excursions Dadaistes van donar lloc a la “deambulació” surrealista, aquesta última suscita la “deriva” situacionista. La Internacional Situacionista va ser fundada per Guy Debord i va estar activa del 1957 al 1972. L'art situacionista estava lligat amb la vida quotidiana i no estava pensat per posar en galeries. La principal idea era aplicar l'art a les situacions i, així, crear noves maneres de vida. Entenien la vida com a constructe del capitalisme i que, per tant, era possible (i necessari) crear noves construccions de vida. També afirmaven que la visió del món es crea a la nostra mirada, que està basada en les imatges que ens bombardegen.

Els situacionistes apostaven per la *deriva* (paraula utilitzada per primer cop per la Internacional Lletrista), proposada com a superació de la “deambulació” surrealista. La *deriva*, definida per Francesco Careri (2002), és una activitat lúdica col·lectiva que defineix les zones inconscients de la ciutat i es proposa investigar els efectes psíquics que el context urbà produeix als individus, ajudant-se de la psicogeografia. Les guies psicogeogràfiques eren mapes composts per fragments de ciutats que es relacionaven de forma aleatòria, no per funcionalitat sinó per caràcter emocional.

Aquesta pràctica consistia en deixar-te portar per les emocions. Per exemple, els situacionistes caminaven pels carrers de Paris sense rumb, a la *dérive*, per tal de percebre sensiblement la ciutat. Careri (2002, p.73) afirma que: “[...] la Internacional Situacionista, reconoce en el perderse por la Ciudad una posibilidad expresiva concreta de antiarte, y lo asume como un medio estético político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra.”

És a dir, la *deriva* era una esquerda a la mobilitat controlada del capitalisme, ja que sortia del control dels mapes i de l'urbanisme, i no implicava producció ni consum.

En poques paraules, experimentar el territori, mitjançant l'acció de deambular, constitueix en un exercici de creació de nous territoris des de lo subjectiu. Els exercicis lúdics d'interpretació i pràctica del territori i els seus sistemes cartogràfics són un intent de prendre al poder la representació del món, i reapropiar-se-la.

Confeccionar mapes basant-nos en narracions de la nostra pròpia experiència de l'espai ajudaria a la composició d'un imaginari diferent al dominant. Ja que, construir-hi els propis relats trencaria amb la funcionalitat preestablerta del mapa, deixaria de ser un "instrument" de catalogació, d'ordenació i d'exercici del poder que busca un fi concret, per esdevenir més aviat un mitjà. Un mitjà de creació i especulació sense objectiu, sense punt A ni punt B. O bé, com dirien els situacionistes, un mitjà de creació fet a la deriva.

Si no podemos interpretar los mapas de la memoria, los del deseo, o de la denuncia como un cambio real al respecto de las reivindicaciones sociales, habrá de interpretarlos como un proceso que beneficia ese cambio. La cartografía usada como medio propuesto desde el arte y la comunicación y usado por "no especialistas", nos permite subvertir los relatos dominantes de la ciudad capitalista y proyectar otras alternativas. (Pinelopi Thomaidi, 2015).

Així és que, es pot abstrure la cartografia de la seva "aparentment única funció": la d'instrument pel poder. Les possibilitats del mapa són infinites i, tenint en compte el poder de construcció del mapa, estan en constant aparició. Els mapes poden ser el material revelador de territoris invisibles, de paisatges de la memòria, de fronteres i de ponts entre el passat i el present; poden crear discurs crític i imaginari diferents del dominant.

3. Lloc i Paisatge

Com explica Martí Peran (2019) al seu article *Hay Lugar Pase*, per la creació d'un Lloc s'ha de saber distingir-lo del Paisatge, un Lloc no és mai un Paisatge. Aquest últim fa referència a una idea de lloc que pertany a un imaginari cultural concret i se l'entén com a concret i estàtic. En canvi, al Lloc, els elements conviuen i es transformen.

[...] un Lugar no sea nunca un Paisaje ya que este pertenece siempre a un régimen escópico, a una manera determinada de ver las cosas y reunir las acorde con un imaginario cultural concreto. [...] mientras que en un Lugar las cosas y los sujetos conviven y se transforman en el espacio. Un Lugar no conserva ni la unicidad ni la inmovilidad de un Paisaje. Un Lugar es un espacio topológico convertido en una puesta en escena que ha ser activada mediante una vinculación directa con los elementos que lo conforman. (Peran, 2019).

El Lloc és un espai experimental, hi succeeix alguna cosa, s'hi creen històries, experimenta amb l'alteritat, no dicta un model cultural, no tanca ni estableix, al contrari, és un espai que es reconstrueix constantment. Ens parla de migrar i mutar i, per tant, esdevé un escenari de trobades entre diferents mons en el que el públic n'és un factor actiu.

El Lloc s'apropa a la idea contemporània d'Instal·lació: un espai obrat, una posada en escena, una teatralitat... activades per la perspectiva de la percepció; per tant les connexions varien segons la mirada. Sobre la relació entre el Lloc i la Instal·lació, Yamandú Canosa (2018) diu que: "El muro y el espacio son el soporte natural de la representación, y lo que hoy llamamos pretenciosamente *instalación* es, en realidad, una vuelta a un espacio ancestral, primigenio."

3.1. El Lloc com a vincle amb la realitat

Existeix un interès creixent en vincular art i realitat, en deixar de costat l'autonomia del fet artístic i connectar-lo amb el context real. Quan això ocorre és important que aquest art sigui honest amb la realitat, o sigui, que existeixi per implicar-se.

L'artista Jordi Canudas (2015, p.133) afirma que per a que la honestat vagi de la mà de la pràctica artística és necessari establir vincles amb el lloc i des del lloc. Cal també, una nova lectura de la paraula lloc. En parla des de contextos de proximitat, als marges dialèctics de la genèrica i el defineix com una combinació de diferents capes superposades, com una intersecció de trobades de múltiples identitats i narratives, com un nus de situacions. Així doncs, el lloc és obert, porós i híbrid.

En conclusió, Canudas argumenta que per treballar honestament amb lo real, l'artista es compromet, s'insereix al lloc i al temps i crea un ancoratge necessari per teixir la realitat. Així que, és necessari passar a formar part del context, perquè l'artista és treballador i ciutadà. No és un ens extern, és un ens que pertany; no aterra a un lloc i s'incorpora a assumptes aliens, perquè si aquest fos el cas, treballaria des de la desconeixença.

4. La utopia. El paisatge com a invenció de la ciutat

Els conceptes de paisatge i natura són invencions de la ciutat. En altres paraules, és des de l'espai urbà (interior, lloc conegut) des d'on es crea la distinció natura-ciutat, designant natura tot allò no urbanitzat/construït, i per tant, exterior i aliè.

La gran majoria de la "natura" d'avui en dia ha estat plantada i/o controlada per la mà humana, el capitalisme ha provocat la extinció de tot vestigi de naturalesa intacta. "[...] as there is nothing else to be "discovered" on the surface of the globe, we are therefore much more likely to see things for the last time than the first one." ⁸ (Marine Hugonnier, 2015, p.121).

Tot ha estat explorat i, si hi ha hagut la possibilitat, explotat. A més, tot ha estat també exhaustivament documentat: tot lloc té el seu arxiu d'imatges i un imaginari col·lectiu més o menys definit. Això porta a plantejar-nos: d'on surten aquestes imatges?

Aleshores és quan s'evidencia que l'extinció de la naturalesa per part del capitalisme no s'ha produït tan sols de manera física, sinó també de manera representativa. Els poders han vertebrat el que entenem avui per espai natural, és a dir, n'han creat les imatges. Són les imatges del turisme que, retocades, estereotipades i dirigides als urbanites, obvien l'esforç de treballar el camp, mostrant-lo com el paisatge del paradís llunyà. Aquesta idea, forjada durant la industrialització, converteix el paisatge/natura en objecte de desig temporal i per a l'oci, així és que, la representació del paisatge és un acte comercial. Per consegüent, per tal de fer front al poder és important proposar desviaments crítics i qüestionar la mitificada visió "salvatge" de la naturalesa, i aquesta és la posició que han adoptat molts dels artistes contemporanis.

[...] se ha abierto [el paisaje], con infinitas posibilidades, como un territorio para reflexionar sobre nuestras condiciones de existencia y sobre las posibilidades de su representación. [...] Puede ser propuesto irónicamente como el espacio utópico de la armonía o como el decorado resultante de un proceso de teatralización en el que se hace visible la esencia construida y artificial del paisaje. [...] todo paisaje es un paisaje híbrido y contaminado por los signos de la acción del hombre. Puede abordarse como el espacio intangible de la memoria y la historia o como la manifestación hipertrofiada y exagerada del desarrollo socioeconómico. (Alberto Martín, 2006, citat per Ignacio Evangelista, 2015, pp.304-305).

5. El viatge. Escapar de la ciutat

La naturalesa, idealitzada com s'ha esmentat anteriorment, esdevé l'objecte de desig dels urbanites. A causa de la possibilitat del lloc utòpic, s'inicien viatges en busca d'aquest. El desplaçament sembla l'única via d'escapament de la rutina, de l'homogeneïtat).

Això produeix un retrobament amb la naturalesa. Però és un retrobament lúdic i efímer. Per exemple, les escapades de cap de setmana cap a entorns rurals. Són escapades breus, d'oci i desconexió, de "respirar una mica d'aire pur". Aquest tipus d'escapades promouen una idea del camp/naturallesa de lloc de lleure. D'aquesta manera, aquests llocs són vistos des del punt de vista d'un espectador que realment no està dins del lloc, i aquest, esdevé objecte en comptes d'espai d'interacció.

El desplaçament requereix capacitat d'adaptació i de relació amb cada nou context. Perquè el desplaçament implica encontre i diàleg amb diverses realitats d'allò més heterogènies; és a dir, es produeix un intercanvi amb el qual naixen nous relats. Tenint en compte això, el desplaçament ociós i idealitzat de la ciutat al camp, no és un "desplaçament real".

5.1. Mobilitat frenètica

Una de les raons de l'esmentada fugida és l'aparent tranquil·litat del camp, que es contraposa amb la mobilitat frenètica de la ciutat. El territori està fet d'estructures basades en la mobilitat, dibuixades per la globalització i el capitalisme. La ciutat n'és un clar exemple, però també

les carreteres, que van sempre del punt A al punt B, sense deixar espai per la imaginació i la deriva. Sempre impliquen objectiu i, per tant, producció. La ciutat està construïda per tal de satisfer les necessitats concretes del moment, així és que, producció altre cop. El nostre vincle amb l'espai acaba sent purament utilitari. Tot això, crea un estil de vida accelerat, de sensació nòmada i de no pertinença. Eva Marin (2015, p.183), afirma que: "nos desplazamos en un continuo que homogeneiza el espacio que nos rodea." Així doncs, els llocs esdevenen repetitius i, connectats per la quotidianitat, es tornen invisibles.

Enfront de la mobilitat frenètica que ens estira i absorbeix, el que podem fer és aturar-nos.

Detenerse para reconocer de nuevo el entorno y para reconocerse a una misma. Detenerse para recordar, para recuperar el pasado y así darle sentido al presente y al futuro. Detenerse para recolectar fragmentos de paisajes que esconden múltiples formas de violencia, para denunciarlas y desvelar las prácticas que nuestro capitalismo salvaje ha intentado ocultar durante los dos últimos siglos. (Marin, 2015, p.184).

Aturar-se per descobrir detalls que ens passen desapercebuts, per descobrir llocs ocults, i realitzar així, un nou viatge pel territori que ja coneixem.

6. Llocs invisibles

El concepte de lloc invisible apareix reiteradament tant al treball, com al meu imaginari, com a escrits sobre paisatge i lloc. Com s'ha esmentat abans, els llocs quotidians es tornen invisibles, és a dir, la reiterada visió d'una cosa/lloc el torna imperceptible a la mirada. És important ser conscient d'allò que no veiem, per entendre què sí veiem i què és el que es vol visible, per tal de contrarestar les imatges del sistema capitalista, que controla tota representació.

Són múltiples les maneres d'entendre els llocs invisibles. Llocs invisibles com a fora de la producció, ocults als ulls del capital. Llocs invisibles com a paisatges de marge, al marge del nucli i d'allò important. Llocs invisibles com a paisatges de la ment, sinònims d'imaginariis. Per mi, un lloc invisible ho és el *bosquet*.

El bosquet, tal com s'acaba de mencionar, és un lloc invisible perquè està narrat des d'una ficció personal, és una invenció que ennuvola la realitat. Per tant, la intenció és transmetre allò que no es pot veure (la part ficcionada), perquè dir el que ja es veu no té sentit.

El poeta Mario Montalbetti (2018) ho explica obrint la qüestió sobre quin és el límit del poema. Planteja que el límit del poema no és "allò que no es pot dir", perquè lo indicible és part del dicible. Així com el silenci és una construcció del que diem: el silenci existeix perquè es troba abans i després d'interrompre el parlar. Per consegüent, el silenci és part del llenguatge, i així, s'evidencia que aquesta no és la resposta a la qüestió.

Montalbetti acaba afirmant que “[...] el límite del poema, el límite de lo decible, no es lo indecible sino lo visible en un *sentido absoluto*.” O sigui, el límit del poema és allò que només es pot entendre en un sentit, allò que surt a la llum i es torna “visible”. Perquè allò que es veu no es pot dir, no té sentit parlar-ne, i allò que es diu no es veu, perquè sinó no se’n parlaria. Quan parlem de les coses, el que diem és completament diferent al que realment són. És per això que el poema és la màxima expressió de la ceguera del llenguatge, perquè no pretén ser imatge ni vendre res, és una forma de pensar.

7. Records i relats, història i mapes

La interacció entre lo “visible” i lo “ocult/invisible” es troba també quan parlem de veracitat, d’objectiu i de subjectiu. Lo visible, entès com allò objectiu i demostrable, es lliga sovint a la història, a la memòria col·lectiva. D’altra banda, allò invisible s’entén pertanyent a la subjectivitat, als records i la imaginació. Els relats que naveguen entre allò que anomenem la ficció i la no-ficció, dos categoritzacions sovint poc acurades, naveguen per tant, entre lo visible i lo invisible.

Els records i els relats són com la història i els mapes. Representen uns interessos i decideixen remarcar o ignorar fets seguint uns parers. Bé es sap que cartografiar és un acte de poder: inclou, exclou, distribueix, adapta, colonitza... Seguint els interessos de la història. Ens guiem amb els mapes per saber on som i d’on venim, però aquestes guies són il·lusòries.

Martí Peran (2019) a l’article *Hay Lugar Pase* afirma que el mapa ja no es pot entendre més com una representació: “Solo la topología -el reconocimiento de un espacio para el tiempo de una historia- conserva la genuina fantasía de las operaciones cartográficas, cuando los mapas, más que una representación, todavía eran una especulación sobre los confines.”

L’especulació, la subjectivitat i l’experimentació personal del territori creen la possibilitat de generar altres relats; al marge de les narratives hegemòniques, de la història col·lectiva lligada a un territori i a les relacions entre espai, poder i recuperació de la memòria.

Crear des de la memòria i l’experiència, és una eina que utilitza i investiga l’artista Yamandú Canosa. Ens parla de l’aprenentatge emocional de la mirada, de com mirar és una manera de pensar i, així, la mirada ens construeix. Conseqüentment, allò que aprenguem a mirar ens afectarà la forma que tindrem de relacionar-nos. “La manera con la que aprendemos a mirar nos marca. [...] Cada uno tiene su paisaje, su sentido del espacio y su manera de relacionarse con el mundo y con las cosas.” (Canosa, 2011).

Construint des de la mirada podem interpretar i traduir la realitat: No cal crear una nova realitat, sinó aprendre a rellegir-la, a recórrer-la en una perpètua reinterpretació. Es poden construir nous relats tal com construïm els vells, o sigui, els relats de la memòria.

Es pot afirmar que el passat està fet de fragments: de records, d’imatges. Aquests fragments sovint es perden, s’emboquen, es tornen difusos i es desordenen. Es modifiquen i retoquen freqüentment, tant de manera conscient com inconscient. Així és que, construïm la pròpia memòria i, molts cops, la modelem al voltant d’allò que volem semblar.

Los lugares son testigos de fiar. Los recuerdos son elásticos. A tal punto que uno puede componer e inventar pasados: las biografías como construcciones ad libitum. Los lugares no cooperan en eso: siempre han estado ahí, y ahí siguen cuando hace mucho que se ha ido quien las recuerda. (Karl Schlögel, 2007, p.365)

8. Borderscapes. Paisatges de marge

“El planeta és un immens espai fronterer, sembrat de mines i de filferros i de tanques i de càmeres de seguretat, de drons que ens persegueixen, d’alarmes i de codis d’accés”. (Garcés, 2018, p.115)⁹

El concepte de borderscape combina *border* (marge) i *landscape* (paisatge) i per tant significa literalment “paisatge de marge” o “paisatge fronterer”. Són nombrosos els estudis sobre aquest concepte, però m’interessa especialment (i en faig una interpretació pròpia) per definir el “paisatge” del propi treball. El *bosquet* es troba al marge del riu, al marge de la ciutat i al marge del camp. Alhora, la frontera n’és una part important: tant en el sentit de la frontera amb el camp que comporta la continua limitació i emmotllament del bosc; com en el sentit de barrera o mur: els murs de vegetació punxent (esbarzers) o urticant (ortigues) que l’envolten i protegeixen.

La frontera no és tan sols un límit físic o polític, sinó també un imaginari col·lectiu i un exercici de memòria històrica. Com expliquen els experts en geografia Juan Manuel Trillo i Valerià Pauil (2015), la connexió entre el territori i les identitats interessa de manera notable a la geografia, que busca entendre com l’ésser humà es relaciona amb l’espai, dotant-lo no tan sols de normes, lleis o complexos aparells politico-administratius, sinó també d’un marcat caràcter simbòlic i de pertinença. Les fronteres, sempre canviants, són l’element que acota aquests territoris i llocs particulars, i solen anar acompanyades d’unes narratives que legitimen la seva existència.

Basant-se en el llibre *Court traité du paysage* d’Alain Roger (1997) sintetitzen el paisatge en dos conceptes: *In situ* (en el lloc o en la situació), que fa referència a la transformació humana del territori o a la impressió cultural; i *In visu* (en la opinió o aparença), que apel·la a la representació, a la creació d’imatges del paisatge. Així és que, tant lo visible (material) com lo invisible (immaterial) són part del paisatge.

L’artista Mireia Feliu (2015, p.228) al·lega que la frontera ha estat utilitzada i entesa a occident com a quelcom restrictiu, però que no necessàriament hauria de ser així: “La frontera pot ser també aquell marge que ajuda a la consciència de la diferència, sense per això assumir una funció limitadora pel desplaçament entre territoris.”

Tot seguit, Feliu afirma que l'idealisme d'un món sense fronteres portaria a un món homogeni, per tant contradictori amb la llibertat de viure i expressar diferències. Conclou dient que sense diferència no hi ha diàleg ni enriquiment comú, sinó absolutisme.

Ara bé, seguint el que diu Marina Garcés (2018, pp.115-116), apareix una idea oposada a aquestes afirmacions, ja que ella aposta per una distinció entre fronteres i diferències. Assenyala que les diferències ens allunyen i ens apropen i que, en canvi, les fronteres són límits que només es poden traspasar sota determinades condicions que algú ha imposat. “Diuen [...] que és ridícul imaginar un món sense fronteres. De veritat? [...] Potser descobriríem que de mapes d'aquest planeta n'hi ha molts de possibles i que ens resistim, confortablement, a voler-los pensar.”

La oposició dels dos punts de vista just esmentats, no resideix en el que volen transmetre sinó en l'ús de les paraules. Per tant, no trobo necessari posicionar-me a favor d'una afirmació o altra, però sí emfatitzar la dual i reiterada concepció de la frontera/diferència, que tant pot ser entesa com quelcom negatiu (que barra el pas a tot) o quelcom positiu (que evita un món homogeni).

8.1. Ajustar els marges

En la voluntat expressa de localitzar-se com a diferència perifèrica no deixa d'haver-hi un reconeixement del centre i, per tant, del poder. D'espais en blanc, en canvi, n'hi ha als marges de qualsevol pàgina, però també entre línies, entre paraules i entre lletres. Un espai en blanc es pot obrir al lloc més inesperat i no reconeix el mapa preestablert. (Garcés, 2018, p.87).

Sobre els marges, Kate Eichhorn (2016, pp.21-22) al capítol introductori *Adjusted Margins* fa una interessant reflexió: compara els marges del paper de les fotocopiadores amb el concepte de marge com a allò fora de la societat. Ens explica que el marge pot ser entès com un concepte abstracte (una potencialitat), un estat (estar fora del centre) i una referència a geografies reals (espais marginals i comunitats més enllà dels límits de la ciutat).

Als anys 90, el marge es referia a allò underground, pertanyent a les subcultures. Alguns cops era usat també per referenciar llocs reals, que estaven al marge de la societat, com punts d'encontre de gais o centres per a refugiats. Per pensadors/es feministes i post colonials el marge significava tot allò fora del nucli del poder. El marge com a paraula era sinònim de conceptes com alteritat i (des)plaçament (que no té plaça, que no té lloc).

I, així, torna a aparèixer el Lloc. El lloc desplaçat, de fora, invisible. El *bosquet* és un lloc al marge per tot el que s'ha esmentat, però és també un lloc de marge: és un bosc de marge, de ribera. Al marge del riu, al marge del camp, al marge de la ciutat, al marge de la carretera. El *bosquet* continua pel marge del riu fins que, esdevenint parc, es transforma en ciutat.

8.2. Terrain Vague

Dins del context de paisatges de marge, és important analitzar l'expressió francesa *terrain vague*.

Ignasi de Solà-Morales Rubió (1995, p.126), es fixa en l'etimologia de la paraula *vague*, centrant-se en les seves dos arrels llatines: En primer lloc, “[...] *vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* en inglés, es decir *empty*, *unoccupied*; pero también *free*, *available*, *unengaged*. [...] Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación.” I en segon lloc, “[...] *vague* procedente del latino *vagus*; *vague* también en inglés, en el sentido de *indeterminate*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*. [...] contiene expectativas de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad.”

Així doncs, el *terrain vague* pot ser entès com un terreny vacant, buit, lliure d'activitat, improductiu i obsolet; i, alhora, com un terreny imprecís, indefinit, sense límits determinats, sense un horitzó de futur. A més d'aquestes definicions, el *terrain vague* és també el lloc imprecís que escapa de la limitació dels espais:

[...] por los países occidentales, el capitalismo ha dejado otras importantes alteraciones en los contornos de las ciudades. Las amplias franjas de *terrain vague* que están hoy prevaleciendo en la definición territorial y paisajística, a causa de la imparable hibridación de los espacios antiguamente bien demarcados entre campo y ciudad. (Teresa Blanch, 2015, p.15).

Consegüentment, el *terrain vague* fa pensar en els descampats. Aquells llocs abandonats que, inútils pel capital, s'esborren, es modifiquen o s'obliden. L'artista Lara Almarcegui treballa sovint a partir dels descampats i, tant al projecte *Descampado a orillas del río Ebro* (2009) com a *Guía de descampados del valle del río Lea* [...] (2009) inclou els marges de rius dins la seva definició de la paraula. Això em porta a plantejar-me: un marge de riu (no enjardinat ni urbanitzat) és un descampat?

El *bosquet*, tot i no ser un buit en la ciutat (com seria la principal concepció de descampat/solar) és més proper a un lloc abandonat o a la idea de descampat que a una zona d'interès natural (com ho seria el parc de la Mitjana). No és suficientment gran ni espectacular per entrar dins la casella de la mitificada “naturalesa” i entès com una reserva natural o lloc d'interès natural, però tampoc entra dins la “civilització” i molt menys dins la producció. És per això que encaixa dins la definició de *terrain vague* o de descampat, és un lloc buit, improductiu, indefinit.

De fet, la idea de descampat i de lloc oblidat és la que transforma el *bosquet* en un lloc de possibilitats. Almarcegui (2015, pp.46-49), compara els descampats de marge de riu amb les reserves naturals i explica que als descampats hi ha una vegetació que està prohibida a una reserva natural, ja que aquesta última està regulada per l'home. També hi existeixen un gran número de normes, com la de no portar al gos, no sortir del camí, no posa música, etc. El descampat, en canvi, no té normes, és realment un lloc obert.

Per concloure, voldria plantejar la idea de descampat com quelcom positiu, a diferència de la connotació negativa que sovint prenen dins les ciutats (d'espai lleig, brut, deixat). Per emfatitzar la importància d'aquests espais, cito a Almarcegui, que proposa mirar què hi ha al propi voltant:

[...] mirar qué es lo que realmente hay alrededor mío [...] y darme cuenta de que lo que me rodea ante todo son construcciones, arquitectura, edificios, diseño, más diseño, [...] me veo rodeada de diseño por todas partes. [...] Por tanto, lo que he hecho ha sido buscar lugares que de alguna forma se escapan a este exceso de construcciones y racionalización del espacio. (2015, p.33).

En resum, es pot entendre el treball amb els descampats com una estratègia per trobar o crear llocs alternatius a l'excés de disseny. Llocs on existeixi l'opció de llibertat en el sentit d'espai diferent. I així, evitar projectes de paisatgisme, d'enjardinament, prenent espai al disseny i a l'urbanisme, protegint el territori.



LA CLOENDA

D'un bosquet n'he fet un món
propí, però obert,
us hi invito.

I us invito a crear més mons
per sobre, sota, entre,
dels que ja existeixen.
Realitats alternatives
amagades
als ulls de la producció
al temps i a l'espai

Imagineu,
pel sol fet d'imaginar
i per res més

I utilitzeu,
de vegades,
les ulleres del passat
per crear futurs
diferents.

NOTES

1. Escrit de Marine Hugonnier (2015, p.121), basant-se en *El artículo de las luciérnagas* de Pier Paolo Pasolini (1975). Traducció de la cita: “Les cuques de llum han desaparegut a la vista d’aquells que no es troben al lloc correcte per veure les seves senyals de llum. [...] els pensaments que siguin com imatges-cuca de llum, obriran un espai per la resistència. Si les cuques de llum reapareixen a un lloc que està tancat als nostres ulls, potser el regne de la imaginació i la resistència podrà trobar un lloc de refugi un altre cop?”

2. Elias Canetti a *Masa y poder*, 2017, pp.161-162.

3. Padrí/padrina: És avi/àvia en lleidatà, no confondre amb “padrinets de bateig”.

* L’ús reiterat de l’article “lo” al llarg del treball és també part del dialecte lleidatà, el qual no s’ha volgut emmascarar.

4. Torre: Masia, casa de pagès, en lleidatà.

5. “La possibilitat d’existir diferents versions d’un mateix fet” idea relacionable amb la pel·lícula *Rashōmon* d’Akira Kurosawa.

6. Traducció de la cita: “[...] l’ús dels diàlegs del treball de camp, il·lustra l’interès creixent dels artistes contemporanis per navegar l’espai geogràfic, creant raó d’ésser al món, en aquell lloc, en aquell temps.”

7. Traducció de la cita: “El treball de camp artístic produeix dades que tenen l’habilitat de repensar el camp [referint-se al camp d’estudi].”

8. Traducció de la cita: “[...] com que no hi ha res més a ser “descobert” a la superfície del globus, és, per tant, molt més probable que vegem les coses per última que per primera vegada.”

9. Cita de Marina Garcés a *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla* (2018), al capítol “L’espai fronterer”, p.115.

REFERÈNCIES

Escric els noms de pila complets, per tal de no contribuir a la invisibilització de les pensadores, escriptores, filòsofes i artistes, dins d'un món escrit en masculí.

ALMARCEGUI, Lara. (2015). Descampados, demoliciones y ruinas. Dins T. Blanch (dir.), *Topografías Invisibles* (pp. 32-53). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

ARCHER, Michael, BRETT, Guy i ZEGHER, Catherine de (2016). *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press.

ASSCHE, Christine van i WALLIS, Clarrie (2016). *Mona Hatoum*. London: Tate.

BLANCH, Teresa (dir.) (2015). *Topografías Invisibles*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

CANETTI, Elias (2017). *Masa y poder*. Obra completa 1. Barcelona: Debolsillo.

CANOSA, Yamandú (2018). *On Mediation/5* [Entrevista]. Centre d'art Contemporani de Barcelona. Consultat 20 d'abril 2019 des de <https://onmediationplatform.com/docs/entrevista-a-yamandu-canosa/>

CANOSA, Yamandú i Fundació Suñol (2011). *Yamandú Canosa. El árbol de los frutos diferentes* [Vídeo en línia]. Consultat 20 d'abril 2019 des de <https://www.youtube.com/watch?v=b-nZ7VjyhG0>

CANUDAS, Jordi (2015). El artista como ciudadano, el artista como vecino. Dins T. Blanch (dir.), *Topografías Invisibles* (pp. 132-143). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

CARERI, Francesco. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. (2^a ed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CHOULES, Luce (2015). Fieldwork in Practice: shared geographies. Dins T. Blanch (dir.), *Topografías Invisibles* (pp. 320-329). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA). (2012). *El paisatge (Amb Filosofia)* [Vídeo]. Consultat abril 2019, des de <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/amb-filosofia/el-paisatge/video/4336250/>

Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA). (2012). *La identitat (Amb Filosofia)* [Vídeo]. Consultat abril 2019, des de <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/amb-filosofia/la-identitat/video/4362390/>

DEBORD, Guy (1958). *Théorie de la dérive. Internationale Situationniste (2)*, (pp.19-23). Consultat 21 de maig 2019 des de https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf

EICHHORN, Kate (2016). *Adjusted Margins: Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*. (pp. 2-26). Cambridge: MIT Press.

EVANGELISTA, Ignacio (2015). After Schengen. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 302-309). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

FELIU, Mireia (2015). Subjectivitat nòmada: diàlegs entre fronteres. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 224-237). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

GARCÉS, Marina (2018). *Fora de classe. Textos de filosofia de guerrilla* (6a ed.) Barcelona: Arcàdia.

HATOUM, Mona. (2003). *Hair Drawing* [Imatge. Figura 2]. Museum of Modern Art (MoMA). Consultat 6 juny 2019, des de <https://www.moma.org/collection/works/96109>

HATOUM, Mona. (1996). *Present Tense* [Imatge. Figura 1]. Phaidon. Consultat 6 juny 2019, des de <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/october/29/the-art-of-the-map-mona-hatoum/>

HESSE, Eva. (1969). *Expanded Expansion* [Imatge. Figura 3]. Guggenheim collection. Consultat 6 juny 2019, des de <https://www.guggenheim.org/artwork/1648>

HESSE, Eva. (1968). *Repetition Nineteen III* [Imatge. Figura 4]. Hauser & Wirth gallery. Consultat 6 juny 2019, des de <https://www.hauserwirth.com/stories/14479-interview-eva-hesse>

HUGONNIER, Marine (2015). Le cinema à l'estomac. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 114-131). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

LIPPARD, Lucy R. (2017). *Eva Hesse*. Mèxic: Alias.

MARIN, Eva (2015). 3: Representaciones alternativas de la realidad topográfica. Biopolíticas del espacio. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 180-189). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

MONTALBETTI, Mario (2018). *XXV Jornadas del estudio de la imagen (Mario Montalbetti)*. [Arxiu de vídeo]. Consultat 25 d'abril 2019 des de <https://www.youtube.com/watch?v=lZH2uHUplRo>

PERAN, Martí (2019). Martí Peran - Publicaciones. *Hay Lugar Pase*. Consultat 9 de maig 2019 des de <http://martiperan.net/print.php?id=92>

PHILIPPI, Desa, BRETÍ, Guy i HATOUM, Mona (1993). *Mona Hatoum*. Bristol: Arnolfini.

RUIZ MONTESIONS, Antonio. (2015). Deambulació y neocartografia. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 238-249). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

SCHLÖGEL, Karl (2007). *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica* [Llibre en línia]. Consultat 29 maig 2019, des de <https://archive.org/details/BibliotecaDeEnsayo55KarlSchlgeleEnElEspacioLeemosElTiempo2007Siruela>

SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1995). *Terrain Vague* [PDF] (p. 126). Barcelona. Consultat 2 juny 2019, des de https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/solc3a1-morales_i_terrain-vague.pdf

THOMAIDI, Pinelopi. (2015). Cartografías de la memoria-revelación del presente. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 330-341). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

TRILLO, Juan Manuel i PAÜL, Valerià (2015) Paisajes de frontera y narrativas postestatales. Dins T. Blanch (dir.), *Topografias Invisibles* (pp. 310-319). Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

WOHLLEBEN, Peter (2018). *La vida secreta de los árboles* (10ª ed.) Barcelona: Ediciones Obelisco.

KUROSAWA, Akira. (Director), Kadokawa Pictures, Daiei Film Tradueix i RKO Pictures (Productores). (1950). *Rashōmon* [Pel·lícula]. Japó.



L'ANNEX

vint-i-u de gener del dos mil dinou

Anava amb la mare. Ens va sorprendre lo fàcil que va ser el camí fins al bosquet. Les plantes que normalment se t'embolicaven als turmells, dificultaven el caminar i barraven el pas, en aquell moment eren branquillons secs o herba morta i gebrada. L'hivern havia netejat el pas.

No trepitjàvem aquell lloc des de feia mig any. Estava desèrtic, com sempre, però la sensació de soledat era encara més extrema, perquè ni tan sols s'escoltava el xiular dels ocells.

Jo duia una càmera analògica que havien trobat mons pares en algun calaix oblidat. Ja tenia un carret dins, de trenta-sis fotografies, però mig gastat. No sabíem si les fotografies sortirien bé, però el misteri feia l'exercici encara més gratificant. Després d'haver capturat el bosc durant un parell d'hores, em quedava l'última fotografia. Tenia l'estranya sensació de que l'última havia de ser la més especial, tot i saber que l'última sempre surt cremada per un defecte de la màquina.

Després de travessar-lo, vam arribar al límit del bosc. Era rar perquè era abrupte. L'espai es tornava estret i dificultós i apareixia una tanca metàl·lica. Apareixia la mà humana. Era una tanca

simbòlica perquè es podia rodejar fàcilment, però després no hi havia res més, no hi havia camí. Tan sols arbustos i herbes que no et deixaven veure res. Per tant, la tanca no era la metàl·lica, sinó la vegetació mateixa.

Vam tirar enrere i jo vaig apropar-me al petit camí d'aigua (no arriba ni a rierol ni a segla). Era més fang que aigua. Però no va ser això el que em va cridar l'atenció. Sinó unes branques d'esbarzer que queien sobre una cova de terra (molt poc profunda) i que semblaven una cortina de punxes protegint l'espai còncav.

Senyalant la cova, vaig preguntar a la mare on dormien els porcs senglars d'aquella zona. Ella no ho sabia, però va afirmar que, definitivament, no allà, perquè segons ella no era una cova, sinó un clot a una paret de terra.

És curiosa la vista.

Vaig fer allà l'última fotografia i, efectivament, va sortir cremada.

disset de maig del dos mil dinou. part I

Anava amb els pares i la Kira, la meva gossa. El paisatge havia canviat moltíssim des de l'últim cop. Ja començava a fer bon temps i la vegetació havia triplicat el seu volum. Per aquesta raó, va ser força difícil arribar al bosquet, vam tardar molt més que a l'hivern. Vaig començar un nou carret de fotografies.

Aquest cop, vaig estar molta estona prop de l'aigua del riu, vaig accedir-hi des de tots els punts possibles per veure si hi trobava alguna cosa interessant. En aquell moment estava molt interessada en apropiarme d'objectes trobats.

Quan estava agenollada a una pedra, recollint aigua amb un pot, un perfil angulós em va cridar l'atenció. Era una cosa estranya encallada sota la roca, vaig estirar-la i em vaig adonar que era una placa d'ordinador, o sigui, una d'aquestes peces metàl·liques verdes plenes de circuits (que realment no sé ni on van ni per a que serveixen). Uns segons després, vaig trobar-ne una altra més petita. Les dos semblaven molt velles, estaven rovellades i plenes de diminutes pedres i plantes aquàtiques incrustades, era evident que havien conviscut amb el riu molt de temps. Vaig posar-les a la bossa.

Quan em dirigia cap al cor del bosc de nou, un altre element em va cridar l'atenció. Era una bossa

de plàstic molt molt vella. Tot i així, suposo que estava tan sols en la seva primera etapa de descomposició, tenint en compte que tarda uns cent cinquanta anys. El plàstic, descolorit, brut i arrugat, es camuflava amb el terreny.

Vaig estar pensant en que era una bossa de plàstic que volia ser la pell morta d'una serp. Vaig decidir deixar-la allà, per a que acabés la metamorfosis.

El bosquet no és un espai especialment brut de restes humanes. Perquè és un lloc amagat, invisible. El que s'hi troba ha estat arrossegat pel riu o, és de fa uns vint-i-cinc anys, de quan la zona estava concorreguda pels caçadors. Si t'hi fixes bé, pots trobar llaunes descolorides i bosses i botelles de plàstic arrugades, però és tot tant vell que sembla ja part del paisatge. La terra està engolint la brossa poc a poc. En aquest sentit "es salva" i es podria considerar un lloc que reflecteix l'avenir.

Perquè imagino així el món futur. Sense humans i amb la fauna i flora reconquerint el terreny. Mentre que la nostra brossa, herència que deixem al món, passa a formar part d'una de les capes del sòl.

Aleshores, somric.

disset de maig del dos mil dinou. part II

Va ser un dia llarg. Ja fora del bosquet, van continuar passant coses.

Al sortir ens vam trobar a mons tiets (de part de mare). Estaven passejant per la zona amb la Boira, la seva gossa. Ens van indicar un camí alternatiu per anar fins la torre. Ens van dur pel marge del bosc que es desviava del riu i feia frontera amb el camp. Allà, el bosc acabava de cop i, tot seguit, començaven els camps d'arbres fruiters. Vaig preguntar el per què, i el meu tiet em va explicar que cremaven la terra del voltant del bosc per tal que aquest no avancés. Vaig pensar en l'agressió que comporta el control.

Per alguna raó, la franja, a part de cremada, estava plena de cartutxos buits d'escopeta. Tenien més de vint-i-cinc anys (el temps que fa que està prohibida la caça en aquella zona). Els cartutxos enceten un relat curiós, però aquesta és una altra història [veieu *Llimbs* a la pàgina 105].

Passat aquest tram vam trobar el rierol, mencionat al gener com a camí d'aigua. Sobre d'aquest hi havia una construcció piramidal feta amb canyes, semblant a l'estructura que s'utilitza per lligar tomateres. No tenia gens de sentit allà, vam assumir que devia haver estat alguna mena de joc d'infants.

Més lluny del bosc, vam trobar un camí de terra ample, que unia les torres properes d'aquell costat de carretera. Ma mare i mon tiet ens van explicar que era el camí per on anaven amb bici quan eren petits. El camí duia a la torre d'un home que se l'havia conegut amb el sobrenom de "el Pescador" [veieu el *Pescador* a la pàgina 104].

Vam decidir anar-hi. Tot i que el Pescador havia mort i la casa havia quedat buida feia anys, encara seguia allí. Els seus fills devien seguir-la restaurant, perquè es veia recent pintada. Era una casa quadrada i molt petita, de la mida d'una habitació gran. Estava pintada de color rosa teula. Però el que més cridava l'atenció era que estava decorada amb llantes de cotxe per les parets i la porta. Al pati de darrere també hi havia escultures es-trafolàries fetes de metall i materials propis d'un taller de cotxes.

No enteníem res, una casa tan vistosa i "moderna" en un espai tan rural... Semblava ben bé extreta d'un conte i col·locada allà al mig. Vaig fer-li algunes fotografies i vam marxar a casa ja sense sol.

Al *bosquet* i als seus voltants s'hi troben coses ben estranyes, estranyes en bon sentit, en el sentit de màgiques.

El Pescador és el sobrenom amb el que es coneixia a un home que vivia a la Partida la Plana del Bisbe, al costat contrari de carretera d'on és la torre dels meus padrins, i molt a prop del bosquet.

La mare me'l descriu com un home baixet de cabells blancs i em diu: "sempre el vaig veure vell, tot i que igual no ho era tant. El vaig veure igual de vell des que el vaig conèixer fins que va morir". També m'explica que no tenia cotxe i anava sempre amb una bici de ciclista. Vivia en una barraca vella, no més gran que una habitació, però era la casa més propera al bosquet.

Estic segura, que era la persona amb un vincle més fort amb aquella zona. Se la devia conèixer com el palmell de la mà. Segurament va ser ell qui va posar la tanca metàl·lica. És possible que la majoria de llaunes de Coca-Cola i cervesa, ara rovellades, fossin seves.

Imagino les jornades de pesca, sense patir pel sol, ni el fred ni la calor, perquè el bosc li feia de recer. L'imagino creant camins nous amb els peus, descobrint on dormen els porcs senglars i els nius de les serps, respectantlos-hi el son.

I l'imagino posant els peus a l'aigua freda i sub-

mergint-se en el so del nores, com he fet jo tantes vegades.

El Pescador, a part de pescador era barquer. Tenia una barca de fusta mal pintada amb la que portava la gent d'una banda a l'altra del riu Segre. A la zona de la Partida la Plana, el riu era (i és) molt ample i de corrent forta, per tant, la barca era l'única manera de travessar-lo.

Quan era l'Aplec de Grenyana, festa grossa de la partida de l'Horta de Lleida, tota la gent de les partides (de la zona rural) havien de travessar el riu amb la barca del Pescador.

Es diu que un d'aquests anys, una dia de corrent molt molt forta, la barca va tombar i un parell de persones es van ofegar. En aquells temps i en aquella zona, gairebé ningú sabia nadar.

El Pescador va continuar combatent el riu uns quants anys més, fins que va arribar el punt en que tothom ja tenia cotxe; per tant, podien fer la volta i rodejar el riu passant per Lleida.

I així, el Pescador va deixar de ser barquer.

La part metàl·lica, rovellada, contrasta amb el blau intens del plàstic, que segueix intacte després de 25 anys. Ni la terra, ni l'aigua ni el sol l'han aconseguit descolorir o malmetre. El cartutx d'escopeta descansa sobre la terra infèrtil. Si aixequés la vista i entornes la mirada, veus tots els seus companys, jaient junts sobre el camí. Dic camí per dir alguna cosa. No és camí perquè no és per caminar. És una franja de terra cremada d'un metre d'amplada, amb els cartutxos com a única vegetació.

És una franja artificial, feta pel pagès atemorit del bosc. És una barrera invisible. Una línia dibuixada que separa el bosc de ribera salvatge d'allò ordenat, manipulat i correcte: un camp d'arbres fruiters. És curiós observar les relacions visuals que mantenen els dos paisatges. Els gegants i els nans.

És difícil veure on acaben els arbres del bosc, es difícil passar entremig. En canvi els arbres fruiters t'inviten a caminar, ordenats a partir d'una geometria regular i humana. On acaba l'herba trepitjada, comença la franja infèrtil i continua amb esbarzers. És un quadre visual, que busca la simetria en la diferència.

Però hi ha coses encara més estranyes que aquesta divisió forçada. Per què la franja està plena de

cartutxos? Per què no n'hi ha cap ni al camp ni al bosc? Si fa 25 anys que està prohibida la caça, per què no estan enterrats?

És com si, aquesta franja entre els dos mons, hagués restat intacta, sense la mínima alteració durant tots aquests anys. És com si, el verí dels cartutxos, hagués immobilitzat la vida, la terra i el temps. És com si, res més pogués nàixer ni morir allí. És inexistent al transcurs del temps. Per tant, és un espai invisible.

Imagino una lluita constant entre l'esperit del bosc i el pagès atemorit. Els dos llençant les restes de plàstic fora del seu hàbitat. Fins que van quedar nets, i van crear un nou Lloc sense saber-ho.

Em pregunto si els cucs deuen passar sota la franja o si la rodegen. Em pregunto si els porcs senglars salten per passar a l'altra banda. És més divisora que el cabdal d'un riu.

Imagino un pont. I també imagino una separació eterna. Pel bé de la convivència. Imagino els cartutxos seguint allà, quan ni jo ni res del que conec existeixi. Imagino el camp i el bosc morint.

I la barrera de punts blaus brillants de base rovellada, fent front al temps.

El pare i jo vam passar per sota dels esbarzers i vam arribar a la part més profunda del bosc. La mare no ens va voler seguir perquè havia trobat un tronc còmode on seure i observar els ocells.

Em vaig enfilat a un arbre que creixia en diagonal. Semblava un pont que passava per sobre l'aigua del riu. Des d'allà vaig gastar les tres últimes fotografies del carret (més endavant descobriria que estaven cremades).

Tot seguit, em vaig treure una sabata perquè volia tocar l'aigua amb el peu. La corrent d'aigua, freda, em va fer tremolar. Mentrestant, el pare feia fotografies pel seu compte amb la càmera digital, me'n feia a mi pujant i baixant de l'arbre i també a l'horitzó del riu.

Quan estava lligant-me la sabata, ell em va dir que escoltava alguna cosa. Vaig sentir una remor llunyana. No sabíem si era tan sols el frec de les fulles amb el vent. Però el so tenia un no-se-què que produïa calfreds. Ell va suggerir que potser era la mare. Mentre que una part de mi no el va creure, l'altra part va cridar-li que correu cap allà.

Amb la sabata mal lligada vaig córrer rere seu i, quan vam arribar, vam descobrir que sí que era la mare qui estava cridant.

Ens va explicar que feia uns moments havia sortit un porc senglar dels arbustos i se li havia apropat. Ella, espantada, s'havia enfilat a un arbre. El porc senglar, encara més espantat, havia marxat corrents. Quan li va passar l'ensurt, vam riure tots tres de la situació.

Encara ara no entenc com pot ser que la seva veu arribés com un rumor llunyà quan en realitat estava a uns pocs metres.

La barrera de plantes i arbres silenciaven els sons i creaven melodies desconcertants al seu gust? El so produït dins no surt del bosc i el so de fora no hi entra?

És ben cert que dins del bosquet mai s'escolta el vent...

Anava amb la mare i la Kira. Aquell dia solament necessitava recollir unes quantes ortigues més. Ja havia polvoritzat totes les que havia recollit els dies anteriors, per fer objectes de resina mesclada amb pols d'ortiga. Portàvem una bossa de plàstic i uns guants gruixuts. No duia la càmera perquè havia de ser una excursió ràpida.

Tot i que el camí d'abans del bosquet era gairebé invisible per la quantitat d'herba alta de primavera, vam anar bastant ràpides, ja teníem la pràctica. Quan començaven a aparèixer els primers arbres alts i s'albirava l'inici del bosc, l'instint va paraitzar el meu pas: mentre caminava decidida, vaig veure de reüll i, per sort, a temps, una forma recargolada rere l'arbust que anava a saltar.

Era una serp.

Però no una serp de riu, que solen ser primes i inofensives. Sinó una serp molt més gruixuda que el meu braç. I segurament era més llarga que les meves cames, tot i que això no ho vaig poder comprovar.

Ràpidament, vaig cridar a la mare que s'aturés i que agafés la Kira en braços (és una gossa molt petita). La mare va mirar per sobre l'arbust i també la va veure. No eren imaginacions meves. Era la serp més gran que havíem vist mai.

Aquell era l'únic camí que ens permetia accedir al bosc des d'allà. Per tant, l'única manera de passar era per sobre la serp. Mentre discutíem què fer (inlús ens vam plantejar de marxar), vaig tornar a mirar i la serp se n'havia anat. Amb tant de soroll devíem haver-li espatllat l'hora de la migdiada i de prendre el sol.

No em fan por les serps, i a la mare tampoc. Però després de veure aquella, cada herba alta o arbust que es movia, ens sobresaltava. I es que tot sovint havíem de posar els peus entremig d'herbes altes, perdent-los de vista per uns instants i, en aquells moments, sentíem un pessigolleig paranoic pels turmells i la pell se'ns posava de gallina.

Vaig recollir les ortigues amb molta pressa, mentre els ulls vigilaven cada matoll i cada pedra. Em sentia estúpida però era un moviment gairebé instintiu.

Quan ja vam ser a casa, fora de perill, pensava en lo alienats que estem els humans dels animals no-domèstics i de com la por és la primera reacció a allò aliè.

Dies després vaig intentar buscar a internet quin tipus de serp era, sense èxit. La informació que sé és que era de color marró clar (com de terra seca), més gruixuda que un braç i que habita zones de bosc de ribera del Segre. Si algú entén de serps i ho esbrina que m'ho faci saber.

No hi he tornat des d'aleshores. No per la topada amb la serp, sinó perquè no he tingut més temps. Ara em sap greu que l'última experiència que en tinc sigui la por. M'agradaria conservar la visió innocent i confiada que en tenia, la visió amb ulls de nena, del bosc màgic.

Però aquell dia, és un bon recordatori de que el bosquet no és tan sols la casa de les meves memòries, sinó que és casa de molts habitants més.

Aquí adjunto material adicional que no he trobat pertinent afegir dins del cos del treball. Hi ha imatges de les primeres proves amb resina o peces que no m'han acabat satisfent. També s'hi troben alguns esbossos tant de les peces realitzades com d'idees que he acabat descartant. Tot realitzat entre el gener i el maig del 2019.



4 cubs de resina amb materials del bosquet. (Resina Epoxi, terra, ortigues i altres plantes triturades). 2x3x3cm cadascun.



4 semiesferes de resina amb diferents materials del bosquet. (Resina Epoxi, terra, ortigues, planta de flor groga i *Galium aparine* triturades). 3cm d'alçada i 5cm de diàmetre cadascuna.



Pedra ovalada semi enfonsada. (Resina Epoxi, pedra). 1x6x4cm.



Penjoll de terra lligada 1, aquí sol havia submergit en resina un dels extrems. (Resina Epoxi, 2 munts de terra amb molsa, fil blanc). 5cm d'alçada i 6cm de diàmetre cadascun.



Cartutxos d'escopeta. (Resina Epoxi, ortigues triturades, dos cartutxos d'escopeta com a motlles). 7cm d'alçada i 2cm de diàmetre cadascun.



Petxina trencada. (Resina Epoxi, petxina del riu Segre, 2 formigues que van caure dins la resina sense voler). 1cm d'alçada i 4cm de diàmetre.



Nus. (Resina Epoxi, cabells propis). 14x7x1 cm.



Conífera. (Resina Epoxi, trosset de branca de conífera). 1x5x3 cm.



Pedra de riu. (Resina Epoxi, Pedra del riu Segre). 2x3x5cm.



Plaques d'ordinador. (Plaques d'ordinador trobades al riu Segre, recobertes de Resina Epoxi). 7x13x8cm la gran i 4x10x6cm la petita.



Terra i fils. (Paper japonès remullat amb aigua i terra del bosquet, fils rojos). 150x70 cm.



Cabells i punt. (Paper, cabells propis, gota de sang pròpia). 10x6cm.



Genoll. (Ciment gris amb la textura del propi genoll, creat a partir d'un motlle d'alginat). 4x7x18 cm.



El *Genoll* es va col·locar dins del bosc i es va deixar allí, va passar a formar part del paisatge com si fos una pedra més.



Escales (5 rectangles de ciment, trobats). 9x45x17 cm cadascun. Els 5 rectangles es van anar agrupant en diferents formes i col·locant en diferents racons del bosc, fent formes d'escapes.



