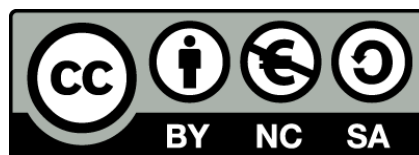




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

**A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc.
Site-specific film a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts**

Job Perramon Ramos



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc.

Site-specific film a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts.

Tesi doctoral:
Job Perramon Ramos

Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
2024

TESI DOCTORAL

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc.

***Site-specific film* a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts.**

Job Perramon Ramos

Directors:

Roc Parés Burguès

Albert Viñas Alcoz

Tutor:

Albert Viñas Alcoz

Programa de doctorat:

Estudis Avançats en Produccions Artístiques

Línia d'investigació:

Recerca en imatge i disseny 101206

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

2024

Resum

Resum

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc investiga l'interstici natura-artifici sota l'enfocament que proposa Bruno Latour del món com a lloc-agència. Es proposa un model de pràctica artística com a recerca (Borgdorff) que, a partir de l'escolta del lloc i del coneixement situat (Haraway), busca formes d'intervenció *in situ* que modulen l'experiència del lloc investigat. La recerca s'inscriu en un centre científic, l'Astacifactoria del Molí de les Fonts, fet que permet múltiples interaccions entre la recerca artística i la científica. Com a tesi mixta, el treball de camp a l'astacifactoria es contextualitza amb el treball artístic d'Honoré d'O, Pierre Huyge, Jacquelyn Mills, Darcy Lange, Bêka i Lemoine, Nancy Holt o La Intermundial Holobiente, entre d'altres. Cada capítol s'estructura al voltant d'una de les tres propostes d'art com a recerca: *Sense evidència verbal*, *A la intempèrie* i *Atendre un fora de temps*. Les troballes de la investigació artística s'han desplegat en les mateixes instal·lacions del Molí de les Fonts per tendir cap a la confusió: entre la natura exterior, la natura tecnificada del Molí i la natura mediatitzada de les intervencions artístiques. En aquesta recerca s'ha creat el terme *site-specific film* per assenyalar com de les confluències entre lloc i imatge en sorgeixen ecosistemes híbrids (Della Noce). Aquesta investigació entén que en les preverbalitats, en les intervencions artístiques i en l'exploració del món des de les pràctiques, hi ha inscrites formes de coneixement valuoses (Mersch), de les quals n'afloren veritats no verbals que ens permeten immiscir-nos en l'agencialitat del món.

Paraules clau: Intempèrie, art com a recerca, natura intervinguda, lloc-agència, *site-specific film*, agències invisibles, ecosistemes híbrids, art per a altres espècies.

Resumen

A la intemperie, intersticios entre la palabra y el lugar investiga el intersticio natura-artificio bajo el enfoque que propone Bruno Latour del mundo como lugar-agencia. Se propone un modelo de práctica artística como investigación (Borgdorff) que, a partir de la escucha del lugar y del conocimiento situado (Haraway), busca formas de intervención *in situ* que modulen la experiencia del lugar investigado. La investigación se inscribe en un centro científico, la Astacifactoria del Molí de les Fonts, hecho que permite múltiples interacciones entre la investigación artística y la científica. Como tesis mixta, el trabajo de campo en la astacifactoria se contextualiza con el trabajo artístico de Honoré d'O, Pierre Huyge, Jacquelyn Mills, Darcy Lange, Bêka y Lemoine, Nancy Holt o La Intermundial Holobiente, entre otros. Cada capítulo se estructura alrededor de una de las tres propuestas de arte como investigación: *Sense evidència verbal* (Sin evidencia verbal), *A la intempèrie* (A la intemperie) i *Atendre un fora de temps* (Atender un fuera de tiempo). Los hallazgos de la investigación artística se han desplegado en las mismas instalaciones del Molí de les Fonts para tender hacia la confusión: entre la naturaleza exterior, la naturaleza tecnificada del Molí y la naturaleza mediatizada de las intervenciones artísticas. En esta investigación se ha creado el término *site-specific film* para señalar cómo de las confluencias entre lugar e imagen surgen ecosistemas híbridos (Della Noce). Esta investigación entiende que en las preverbalidades, en las intervenciones artísticas y en la exploración del mundo desde las prácticas, hay inscritas formas de conocimiento valiosas (Mersch), de las cuales afloran verdades no verbales que nos permiten inmiscuirnos en la agencialidad del mundo.

Palabras clave: Intemperie, arte como investigación, natura intervenida, lugar-agencia, *site-specific film*, agencias invisibles, ecosistemas híbridos, arte para otras especies.

Abstract

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc (Out into the open air, interstices between the word and the place) investigates the nature-artifice interstices, under the approach proposed by Bruno Latour of the world as a place-agency. The research proposes a model of artistic practice as research (Borgdorff), from listening to the site and the situated knowledge (Haraway), seeks forms of *in situ* intervention that modulate the experience of the researched place. The investigation takes place in a scientific facility, the Astacifactory of el Molí de les Fonts, which allows multiple interactions between artistic and scientific research. As a mixed thesis, the field work is contextualized with the artistic work of Honoré d'O, Pierre Huyge, Jacquelyn Mills, Darcy Lange, Bêka & Lemoine, Nancy Holt or La Intermundial Holobiente, among others. Each chapter is structured around one of the three proposals of art as research: *Sense evidència verbal* (Without verbal evidence), *A la intempèrie* (Out into the open air) and *Attendre un fora de temps* (To attend an out of time). The findings of artistic research have been deployed in the same facilities of the Molí de les Fonts to tend towards confusion: between outdoor nature, the technological nature of the Molí and the mediated nature of the artistic interventions. In this research, the term site-specific film has been created to point out how the confluences between place and image arise in hybrid ecosystems (Della Noce). This research understands that in the preverbal arena, in artistic interventions and in the exploration of the world from practices, there are valuable forms of knowledge (Mersch), from which nonverbal truths emerge that allow us to intervene in the agency of the world.

Keywords: Outdoors, art as research, nature intervened, place-agency, *site-specific film*, invisible agencies, hybrid ecosystems, art for other species.

Índex

Resum.....	5
1. Introducció.....	21
1.1. Què s'investigarà?	23
1.1.1. Objectius	30
1.2. Metodologia i estructura	31
1.2.1. Context i rerefons. On es fa la recerca? Com s'ha seleccionat?	33
1.2.2. Definició i justificació de la metodologia. Pràctica artística com a recerca	34
1.2.2.1 Henk Borgdorff, «art as research»	35
1.2.2.1 Dieter Mersch, pensament no proposicional i producció de coneixement.....	40
1.2.3. Materials de la investigació, tècniques de mostreig.....	43
1.2.4. Eines de recerca	44
1.3. Lloc com a agència	45

1.4. Tipus d'escriptura	47
1.5. Resum dels capítols	48
2. Sense evidència verbal, estar a l'astacifactoria	51
2.1. Estar a la intempèrie	57
2.2. Estar a l'astacifactoria. Observació i treball de camp	61
2.2.1. Sense evidència verbal	61
2.2.2. Temps d'exposició i una possible pel·lícula	70
2.3. Tesi situada	80
2.3.1. On es desplega la tesi situada, les instal·lacions del Molí de les Fonts	83
2.3.2. Els noms i les piscines de formigó	84
2.4. Treball de camp núm. 1	90
2.5. L'emulació de la natura, la distància	95
2.5.1. Emulació de la natura, aigües, servomotors, bombes i mans	99
2.5.1.1. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O.....	100
2.5.1.2. Adriana Salazar, desplaçar natures amb fils de niló i servomotors.....	104

2.5.2. Tecnologies per fabricar natura, el treball manual a l'astacifactoria.....	107
2.6. <i>Treballant-en-paral·lel</i> , l'escriptura en el lloc.....	121
2.6.1. Una veu sense nom o parafrasejar amb reflexos	123
2.7. <i>Site-specific</i> . Impermanència i transitorietat.....	136
2.7.1. Detectar les paraules inscrites en el lloc o mapatge de narratives.....	142
2.7.1.1 Maneres de llegir el lloc, una escolta material	146
2.8. Treball de camp núm. 2. Parla el lloc, el pinzell de l'arqueòleg.....	147
2.9. Un lloc on amagar-se, prosseguir en el parafraseig.....	149
2.10. <i>Sense evidència verbal</i> , compartir el monitoratge del Molí de les Fonts	160
2.10.1. Context de la intervenció <i>Sense evidència verbal</i>	162
2.10.1.1.Un observatori envoltat per una tanca metàl·lica.....	166
2.10.2. Intervencions <i>site-specific</i> prèvies a <i>Sense evidència verbal</i>	168
2.10.3. <i>Sense evidència verbal</i> . Seqüència acció	204
2.10.3.1. No frontalitat, gradació. <i>Pierre Huyghe, Untilled, 2011-12. Alive entities and inanimate Things, made and not made</i>	221
2.11. Recapitulació del capítol 2	227

3. A la intempèrie	231
3.1. Monitoratge i imatge en moviment	237
3.2. Davant un (doble) ecosistema artificial	238
3.2.1. <i>Spaceship Earth (Biosphere 2)</i>	247
3.2.2. Ecosistemes artificials, límits entre natura i artifici	250
3.3. <i>What if culture was nature all along?</i>	253
3.4. L'aigua que corre, la Fina que treballa, intervencions <i>site-specific</i> per ser filmades	258
3.4.1. L'aigua que corre. Una recerca en un medi aquós, tactilitats i percepció hàptica	258
3.4.2. La Fina Torres treballa	278
3.4.3. Intervencions <i>site-specific</i> per ser filmades	288
3.5. <i>Geographies of Solitude</i> de Jacquelyn Mills	292
3.6. <i>The emotional power of space, Moriyama-San, Bêka i Lemoine</i>	299
3.7. La doble mort o doble desaparició del cranc	305
3.8. Disseminació de la recerca. <i>Ciència ficció etnobotànica</i>	316
3.8.1. <i>Cap a les deus, una gramàtica fluvial</i> . Bòlit Centre d'Art	318
3.8.2. Projectió en el Cinema Truffaut	324

3.8.3. Projectió Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa	326
3.8.4. Adquisició de <i>A la intempèrie</i> (2021) dins la Col·lecció Nacional del Departament de Cultura de la Generalitat	330
3.8.5. Xerrada al Centre Cultural de la Mercè.....	330
3.8.6. Fina Torres, <i>El matí de Catalunya Ràdio</i>	332
3.9. Recapitulació del capítol 3. Un cinema del lloc, <i>A la intempèrie</i>	333
3.9.1. La necessitat d'enretirar la paraula	333
3.9.2. Límits, divisions i ecosistemes artificials.....	335
3.9.3. Un cinema de l'especificitat.....	336
3.9.4. La disseminació de la recerca, més enllà de la publicació, la projecció i l'exposició	332
4. Atendre un fora de temps, <i>site-specific film</i>	339
4.1. Una proposta artística per a crancs	343
4.2. El trasllat dels recs de la Moixina al Molí de les Fonts.....	350
4.2.1. Antecedents: Diorames com a trasllat de la natura.....	350
4.2.2. Imatge en moviment com a acte de trasllat	374

4.3. Filmar l'aigua, els recs i els aiguamoixos de la Moixina.....	386
4.4. Un mode d'estar, <i>site-specific film</i>	389
4.4.1. Usos previs del terme	390
4.4.2. Evitar la definició d'un gènere.....	392
4.4.3. Un mode d'estar.....	393
4.4.4. Possible seqüenciació del sistema de treball <i>site-specific film</i>	396
4.5. <i>Atendre un fora de temps. Site-specific film a l'Astacifactoria</i>	398
4.5.1. Text de la intervenció	414
4.5.2. Edició i muntatge.....	416
4.5.3. El vent s'emporta les imatges	414
4.6. Una natura mediada per imatges	432
4.6.1. Pensem una natura que ja no existeix.....	432
4.6.2. Donar accés a la realitat	433
4.6.3. Un animisme mecànic. La imatge en moviment com a pràctica animista.....	433
4.7. <i>Atendre un fora de temps. Riu. Projectió-intervenció, Teatre Principal d'Olot</i>	435

4.7.1. Seqüenciació de la intervenció	435
4.8. Disseminació de la recerca	454
5. Conclusions	491
6. Bibliografia.....	475
7. Llistat de figures.....	491

*Bim im Wald, kann sein, Daß ich mich verspäte.
Estoy en el bosque, puede que me retrase.*
Peter Handke

*Así como existe una ecología de las malas hierbas
existe una ecología de las malas ideas.*
Gregory Bateson

Conversa amb la Fina Torres.
Agenollada en el passadís entre les piscines
núm. 2 i núm. 3, arreglant la guia de la malla.

—*Si poguessis preguntar als crancs què prefereixen,
si estar a l'astacifactoria i lluitar per una hipotètica
supervivència de la seva espècie o viure en el medi
natural i morir, què creus que escollirien?*
—*Viure en el medi natural i morir.*

1. Introducció

1. Introducció

1.1. Què s'investigarà?

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc, s'inicia per una necessitat personal d'estar a la intempèrie. On visc, l'exterior sempre implica d'alguna forma una natura intervinguda, fet que s'evidencia en els trasllats, les monitoritzacions i les duplicacions de la natura que han protagonitzat la meua pràctica artística.¹ En aquesta tesi mixta, investigo l'interstici natura-artifici utilitzant la recerca artística com un mètode per explorar l'exterior sota l'enfocament que proposa Bruno Latour del món com a lloc-agència² (Chenay i Truong, 2021a). A través de les pràctiques, la vida a l'exterior és reinterpretada per crear escenaris en els quals es negocia amb un entorn replet d'agències. Proposo una recerca situada en la que l'àmbit de la investigació s'equipara a un emplaçament físic delimitat —analitzant un fenomen o problema en el seu context específic—, on les relacions entre les naturales humanes i les no humanes tenen un paper protagonista.

¹ Com a exemple de treballs artístics que tracten natures intervingudes, *Un altre paradís sense clavegueram* (2008a,b), Job Ramos, Espai Zer01. Els meus treballs artístics els signo com a Job Ramos.

² Bruno Latour proposa una visió del món com a agència. Segons aquesta aproximació, el lloc-agència és definit per la capacitat d'acció dels diferents agents que el configuren. Un lloc en curs on el temps que hi transcorre opera com a un actant més, en detriment d'una aproximació al lloc com a un objecte acotat i mesurable. Aquesta perspectiva ens presenta el món com un organisme viu, on l'agència no és només una qualitat humana, sinó que s'estén a actants no humans (Chenay i Truong, 2021a).

A partir del desig d'habitar *la intempèrie*, una conversa casual inscriu aquesta investigació a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts, a Olot (la Garrotxa),³ un centre de recuperació de fauna salvatge definit com a ecosistema artificial. El posicionament inicial bascula entre un cert desconeixement de què s'investigarà i una intuïció que assenyala l'astacifactoria com el lloc idoni on ubicar la recerca. En situar el treball de camp en una institució científica, em trobo a l'altre costat del mirall una científica especialitzada en recuperació de fauna salvatge: ambdós observem els propis gestos amb relació als de l'altre, mentre ens interroguem sobre com habitar l'exterior des de les pràctiques, artístiques o científiques, evitant les justificacions que acompanyen els relats dominants. El fet d'inscriure la investigació en un centre científic provoca múltiples interaccions entre els models de recerca artístic i científic, en una relació d'intercanviabilitat⁴ en la qual l'equipament científic esdevé escenari d'exploració, experimentació i difusió artística. L'astacifactoria és un espai paradigmàtic on explorar l'interstici natura-artifici. Hi trobem un doble de la natura dissenyat des de la perspectiva humana: un ecosistema tecnificat amb l'objectiu de reproduir una espècie en risc d'extinció, el cranc de riu europeu o cranc de potes blanques (*Austropotamobius pallipes*). Tot i ser la raó de l'equipament, s'evita tractar el Centre des de la perspectiva

³ L'astacifactoria és un centre de recuperació de fauna salvatge dedicat a la reproducció i la reintroducció del cranc de riu europeu o cranc de potes blanques (*Austropotamobius pallipes*), una espècie en risc d'extinció. Creat l'any 2004, el Centre té cura de la presència del cranc en els cursos fluvials de la Muga, el Fluvià i el Ter. Està ubicat a la zona dels paratges de la Moixina, dins el municipi d'Olot (la Garrotxa). L'equipament es caracteritza per la presència d'un ecosistema tecnificat, compost de vint-i-una piscines de formigó dedicades a la cria del cranc. El Centre està gestionat pel Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa, amb el suport de la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament d'Olot.

⁴ És la capacitat dels actants (que poden ser persones, equipaments, organitzacions o altres entitats) per assumir els rols dels altres agents involucrats en un mateix procés o en una situació de juxtaposició. Això implica que els actants tenen habilitats o recursos que els permeten complementar-se i col·laborar de manera efectiva en el sistema o procés en què estan involucrats.

recuperacionista. Evitar la justificació que dona cobertura a l'equipament permet investigar de manera oberta aquest doble de la natura que trobem al Molí de les Fonts.

Un dels objectius inicials ha estat habilitar la recerca artística com una manera d'estar a l'exterior en contraposició als usos finalistes que regulen l'experiència a l'aire lliure. Tenim el badar, el passejar per passejar, entre altres maneres especulatives i no finalistes d'estar a fora. Però la vida a l'exterior es troba cada vegada més assetjada per aquests usos finalistes o morals: l'exercici físic i la vida sana, el contacte amb la natura per compensar les vides maltractades. Fins i tot, els usos especulatius o sense utilitat aparent sovint necessiten el suport de lectures,⁵ o finalitats terapèutiques o la defensa explícita del valor de no fer res. *A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc* busca teixir espais comuns a l'exterior, on la raó finalista queda en entredit pel mer acte d'habitar, per un estar en dansa amb el lloc.

Per poder definir modes d'habitar *la intempèrie*, cal recórrer a referències de la pràctica artística i del pensament, tot entramant-les amb les troballes provinents del treball de camp. Aquest pensar a partir de la materialitat s'ha fet gràcies a múltiples fonts de les quals m'agradaria destacar-ne algunes en aquesta introducció. Per contextualitzar la investigació des de l'àmbit artístic, he tractat els treballs de diversos artistes o col·lectius. Els casos d'Honoré d'O (2002a) i Adriana Salazar (2013), amb les respectives mecanitzacions de la natura, evidencien l'interstici natura-artifici i donen llum sobre l'ecosistema tecnificat del Molí de les Fonts. Pierre Huyge (2012) ajuda a desdibuixar els límits entre el treball artístic i la xarxa de sistemes vius. El col·lectiu *Els sinergistes* (1987), amb la construcció d'un ecosistema artificial, generen codis d'interpretació aplicables a l'ecosistema del Molí de les Fonts. Darcy Lange (1971), amb

⁵ L'obra de Byung-Chul Han n'és un clar exemple.

els seus *work studies*, dota d'un marc contextual a la força de treball que també trobem desplegada a l'astacifactoria. Jacquelyn Mills i Zoe Lucas (2022) operen de referents sobre com poden conviure la recerca artística i la recerca científica. Bêka i Lemoine (2017), amb el seu tractament de l'experiència del lloc, contribueixen a definir modes d'*estar-a-l'astacifactoria* a través de la imatge en moviment. Nancy Holt (1978) és una referència necessària per exemplificar com el cinema pot esdevenir una forma de trasllat del lloc. Amb el seu treball, Robert Bigert i Bergström (2008) evidencien què succeeix quan observem la *natura intervinguda*⁶ des d'on no està previst inicialment. La Intermundial Holobiente (2022) obre diferents possibilitats de com dirigir una proposta artística a un tot obert. Des de l'àmbit del pensament han estat d'ajuda diferents veus. Bruno Latour contribueix a desenvolupar la investigació des de la perspectiva del lloc-agència, els processos de monitoratge a la ciència i les múltiples visions que aporta sobre les xarxes de sistemes vius. Juhani Pallasmaa (2014), amb l'enfocament de l'experiència de l'espai a través de la percepció hàptica i el pensament muscular, contribueix a visibilitzar el cos com a condició necessària per a l'experiència de lloc. Donna Haraway (2020), entre altres aportacions, defineix la necessitat de problematitzar, *d'estar-en-el-problema*, com a forma de joc i anàlisi davant els desafiaments d'un entorn canviant. Astrida Neimanis (2015) ajuda a estructurar un posicionament en el qual la veu que sorgeix de la pràctica artística no trepitgi les polifonies preexistents en l'agencialitat del món. Teresa Castro (2019) permet entendre el paper d'una natura mediada per imatges com a via per resignificar l'entorn natural. Elio Della Noce (2022) contribueix a estructurar la manera com en la superposició entre lloc i imatges afloren nous ecosistemes. Henk Borgdorff (2012) és fonamental per validar el paper de l'art com a recerca

⁶ El terme es refereix als espais naturals modificats o gestionats per l'activitat humana. La intervenció pot ser a través de l'acció directa sobre el territori (tant poden ser per pràctiques d'extracció com de regulació d'ecosistemes) com des de la perspectiva de la construcció cultural. En una segona accepció, per natura intervinguda també podem entendre els espais resultats de les intervencions artístiques en l'entorn natural.

en la construcció de coneixement. Finalment Dieter Mersch (2017) ajuda a clarificar els enunciats que sorgeixen de la recerca artística com a forma de pensament no proposicional.

La investigació a l'astacifactoria es concreta en tres propostes d'art com a recerca que donen nom i estructuren els capítols 2, 3 i 4. *Sense evidència verbal* (2021) —intervencions *site-specific*⁷ i acció—, *A la intempèrie* (2021) —pel·lícula-investigació— i *Atendre un fora de temps* (2023) —instal·lació *site-specific* de caràcter audiovisual. Una part substancial dels resultats d'aquestes propostes s'ha desplegat en les mateixes instal·lacions del Molí de les Fonts, provocant que el centre s'interrogui a si mateix comparant-se amb altres natures, i que tracti com a necessàries qüestions que depassen l'estricta supervivència i la reproducció dels crancs.

Al llarg de la investigació es desenvolupa el terme *site-specific film* que —en aquesta recerca— opera com a terme en desplaçament, en una polisèmia que es va redefinint: com a mode d'habitar l'entorn, com a mètode per a la construcció d'ecosistemes híbrids i per designar les intervencions d'art com a recerca realitzades al Molí de les Fonts. L'interstici entre natura i artifici es vincula a la creixent necessitat que tenim com a societat de definir modes d'encontre davant de l'agencialitat del món. Des de la particularitat de l'art com a recerca, s'explora quines cadenes de materialitats afloren quan obviem les narratives dominants que ens guien en la vida a l'exterior. *Site-specific film* és una definició metodològica que s'ha construït en funció de les necessitats que han sorgit de la recerca. Aquesta adaptabilitat porta a revisar la tradició *site-specific*, on la noció del lloc d'intervenció ja no es concep com un objecte estàtic i mesurable.

⁷ El terme *site-specific* es refereix a una intervenció artística dissenyada específicament per a un lloc particular i que té una interrelació amb aquesta ubicació.

La investigació és necessària per definir, des de la pràctica, models que explorin la manera de relacionar-nos i d'experimentar amb el nostre entorn. Davant d'aquesta necessitat, trobo casos polaritzats: d'una banda, diàleg amb aproximacions teòriques que, malgrat la voluntat de traduir-les en pràctiques, es resisteixen a abandonar l'ecosistema de la paraula per poder esdevenir en el món; d'altra banda, en la pràctica artística em desmarco dels casos que se centren a il·lustrar i defensar enfocaments teòrics predefinits. Aquesta investigació evita posar la recerca artística al servei de posicionaments previs, és a través de la investigació artística situada que s'explora com constituir altres models d'habitar i d'intervenir en l'entorn.

Em pregunto si, des de la recerca artística, és possible teixir escenaris d'encontre i negociació amb l'exterior. Davant dels desafiaments d'un món canviant, aquesta tesi contribueix a la investigació de l'interstici entre natura i artifice entès com un interregne. Fomenta un enfocament basat en la continuïtat en comptes de la divisió o la contraposició entre règims. Per abordar aquest interregne, se situen en una relació d'intercanvi les aproximacions provinents de l'art i de la ciència, que es redefeixen mútuament. Aquesta influència mútua es fa palesa en les transformacions que experimenta la recerca. Per exemple, el monitoratge inicial al procés científic es transforma en intervencions *site-specific* dins el mateix equipament, modificant el desenvolupament del treball científic. Fruit d'aquesta interrelació, es detecta la necessitat d'enretirar la paraula i els relats justificadors previs per permetre que aflorin les cadenes de materialitats⁸ presents en el lloc investigat. Les intervencions *site-specific* fetes a l'as-

⁸ Com a cadenes de materialitats faig referència al conjunt de materialitats en curs que trobem a l'astacifactoria: les accions de la Fina Torres, les piscines, els crancs, els utensilis, la meua presència, els protocols científics, la presa de decisions, el monitoratge audiovisual, fins a un llarg etcètera que també inclou tot allò que no podem anomenar o identificar.

tacifactoria construeixen ecosistemes híbrids —com a mode d'encontre no preestablert— resultants de la superposició entre materialitats provinents del lloc i de la imatge (*site-specific film*). Finalment, la investigació es tanca proposant un possible model de negociació i cohabitació, tractant la manera com aquest model pot contribuir a la construcció de l'experiència del lloc.

D'inici, el treball de camp s'ha sustentat en l'ús del monitoratge audiovisual, les notes de camp, les entrevistes no estructurades i l'aplicació metodològica de la pràctica artística com a recerca. La investigació presentava el desafiament de com integrar l'experiencialitat i la part intuïtiva en la investigació. Aquesta pregunta no es va poder respondre fins a comprendre que les visualitats no poden tractar-se com un annex a l'escriptura, ja que la investigació doctoral considera que la imatge en moviment és una forma de coneixement i no únicament un objecte d'estudi. En comptes de jerarquitzar formes de coneixement, cal entendre la coexistència de diferents nivells d'escriptura que s'enllacen i conviuen en una relació de continuïtat. L'avenç de la recerca permet percebre la natura des de la perspectiva que ofereix el Molí de les Fonts, un centre convertit en observatori espontani que convida a revisar les condicions d'observació de l'entorn natural, sobre les implicacions d'ubicar la *càmera-en-el-bosc* o la *càmera-en-el-riu*.

Aquest capítol introductori pretén establir les bases d'aquesta investigació com a conjunt, definir els objectius i dibuixar l'estructura de la tesi, oferint un resum dels diversos capítols que vindran a continuació. A escala metodològica s'aplica la pràctica artística com a recerca per tal d'habitar i investigar a la intempèrie, en una recerca situada a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts.

1.1.1. Objectius

- Investigar l'interstici natura-artifici des de la perspectiva del lloc-agència, on la imatge en moviment opera com a forma de coneixement i no únicament com a objecte d'estudi.
- Situar i analitzar pràctiques artístiques que tractin l'interstici natura-artifici.
- Constatar la recerca artística com una manera d'habitar a l'exterior, en contraposició als usos finalistes que regulen l'experiència a l'aire lliure.
- Investigar la manera d'inscriure la pràctica artística en un equipament científic assajant com la recerca artística pot establir pràctiques multimodals i col·laboratives amb la recerca científica.
- Establir una investigació no jerarquitzada entre pràctica artística i recerca teòrica.
- Proposar intervencions d'art com a recerca per a un públic no humà.
- Desenvolupar un ecosistema híbrid des de la producció artística com a encontre entre les agències i les materialitats provinents de la imatge en moviment i les provinents del lloc investigat (*site-specific film*).
- Sistematitzar la pròpia pràctica artística per contribuir a estructurar futures produccions d'art com a recerca, fonamentant intuïcions i situant les propostes d'art com a recerca desenvolupades per aquesta investigació en diàleg amb altres treballs artístics, així com amb fonts de pensament.

1.2. Metodologia i estructura

La metodologia d'aquesta tesi mixta és híbrida. El treball de camp a l'astacifactoria —que ha transitat del monitoratge audiovisual inicial fins a les intervencions *site-specific film*— s'ha interrelacionat amb les fonts de pensadors i artistes produint una metodologia híbrida, en una redefinició mútua. Atesa la naturalesa no determinista i no proposicional d'aquesta recerca artística, l'estructura de la tesi s'inicia amb la selecció d'un espai físic intersticial entre natura i artifici. En comptes de definir un bloc temàtic inicial, la identificació de les problemàtiques a tractar sorgeix de l'experiència d'*estar-a-l'astacifactoria*. A mesura que es van detectant s'inclouen en la investigació i són analitzades combinant modes d'escriptura provinents dels camps visual i textual. Aquest procés es defineix a través de la interacció multimodal entre l'astacifactoria com a lloc-agència i la recerca artística (*research in art*), definicions que aquí poden semblar laborioses o forçades però que en el lloc investigat es donen de manera fluida i orgànica. La tensió entre l'organicitat del treball de camp i la seva crònica es va reiterant en la investigació. S'aborden les problemàtiques des de la contingència, estructurant de manera progressiva l'índex de la tesi i l'adaptació metodològica. Definir un bloc temàtic d'inici podria implicar desactivar la recerca artística com a motor d'aquesta investigació doctoral, limitant-la a contrastar un enfocament sustentat en un marc teòric previ. Aquest posicionament implica que diferents qüestions metodològiques es tractin al llarg dels capítols de la tesi, especialment en el capítol 2 i en el punt «4.4. Un mode d'estar, *site-specific film*» del capítol 4. Aquesta seqüenciació de la investigació se sustenta en el punt de vista de l'investigador en recerca en les arts, Henk Borgdorff.

Although knowledge and understanding may well emerge as byproducts of artistic projects, this is not usually intended from the beginning. Perhaps more important is that artistic research as a rule does not

start off with clearly defined research questions, topics, or hypotheses whose relevance to the research context or to art practice has been established beforehand. Much such research is not *hypothesis-led*, but *discovery-led* research, in which the artist undertakes a search on the basis of intuition and trial-and-error, possibly stumbling across unexpected outcomes or surprising insights or farsights.

Moreover, because the researchers are intimately intertwined with what they are exploring – much artistic research actually serves their own artistic development – they do not have ample distance to the research topic, a distance that is supposedly an essential condition for achieving a degree of objectivity. (Borgdorff, 2012, p. 80)

La referència de Borgdorff ens situa en una investigació experimental conduïda pel descobriment i per l'assaig-error. Tant el que s'investiga com la metodologia a aplicar es clarifiquen de manera progressiva durant el decurs de la recerca artística (p. 81). L'antropòloga Anna Tsing (2018), en el llibre *La seta del fin del mundo* on tracta les relacions etnobotàniques generades al voltant de la recol·lecció i el consum dels bolets matsutake, afirma que la seva investigació té com a objectiu: «Concebir una situación junto con los propios informantes; las categorías de la investigación se desarrollan *a la vez* que la propia investigación, no antes de esta» (p.11). I tot seguit afegeix: «En lugar de conocer el objeto por adelantado, como en la llamada *ciencia mayor*, nuestro grupo estaba decidido a dejar que nuestros objetos de investigación emergieran a través de la colaboración» (p.12). Seguint Tsing, l'estructura de la present investigació respon a la necessitat que l'objecte investigat emergeixi a través de la col·laboració. En aquesta investigació els col·laboradors són múltiples. Els més rellevants són la mateixa astacifactoria, la seva responsable —la Fina Torres—,⁹ els crancs que l'habiten i tota una gradació que derivaria fins a

⁹ Responsable del Centre de recuperació de fauna salvatge i col·laboradora d'aquesta investigació. Gestiona l'astacifactoria des de la seva fundació l'any 2004.

les agències invisibles.¹⁰ Excepte la introducció, cada capítol s'estructura al voltant d'una proposta d'art com a recerca. El redactat del capítol 2 s'inicia amb un format proper al quadern de bitàcola on es tracten les implicacions, les necessitats i els dubtes producte *d'estar-a-l'astacifactoria*. El tipus d'escriptura es va transformant a partir de la interacció entre l'acte *d'estar-a-l'astacifactoria* i les propostes d'art com a recerca, contextualitzades amb fonts de l'àmbit del pensament i del treball d'altres artistes. En el darrer capítol es desenvolupa el terme *site-specific film* com una taxonomia en trànsit que bascula entre un mode d'estar, una tipologia d'intervenció artística¹¹ i un possible model de recerca.

1.2.1. Context i rerefons. On es fa la recerca? Com s'ha seleccionat?

El context on es desenvolupa la investigació és un emplaçament físic, l'Astacifactoria del Molí de les Fonts —i el seu entorn—, un centre de recuperació de fauna salvatge que treballa per a la supervivència d'una espècie en risc, el cranc de potes blanques o cranc de riu europeu (*Austropotamobius pallipes*). La selecció de l'astacifactoria com a espai de recerca es realitza en diverses fases. El primer contacte va ser fruit d'un encontre fortuït, tal com es desenvolupa en el punt «2.1. Encontre a l'astacifactoria». Més endavant, com es tracta en el punt «2.3.2. Temps d'exposició i una possible pel·lícula», hi ha una presa de consciència sobre les relacions entre la proposta de tesi doctoral i el conjunt d'agències que conformen les instal·lacions del Molí de les Fonts. A causa d'aquest canvi de perspectiva, en l'apartat

¹⁰ El terme agències invisibles es fa servir, en aquesta investigació, per assenyalar els elements o agents que no són visibles o estan fora del punt de vista. Alhora, és una manera d'evidenciar que no tots els elements que poden intervenir en un situació són identificables.

¹¹ El terme intervenció artística fa referència a l'art que està concebut per interactuar amb una estructura o situació preexistent.

«2.4. Tesi situada» es descriu com s'estructura aquesta investigació doctoral utilitzant la fórmula d'una tesi situada a l'astacifactoria. La descripció del context on s'emplaça la recerca es tracta en el punt «2.4.1. On es desplega la tesi situada. Les instal·lacions del Molí de les Fonts».

1.2.2. Definició i justificació de la metodologia. Pràctica artística com a recerca

El recorregut d'aquesta investigació es pot definir com la construcció d'una metodologia en curs o la crònica d'una cerca metodològica que permeti habitar *la intempèrie*. En aquest cas, les instal·lacions del Molí de les Fonts. Una metodologia en curs que parteix del tractament de les idees subjacents en les materialitats de l'astacifactoria per, mitjançant l'anàlisi, anar del concret al general. Bruno Latour argumenta la necessitat de deixar de mirar les coses *des de dalt* i començar a tenir *els peus a terra* per abordar els desafiaments que ens envolten (Chenayi Truong, 2021a).

La metodologia escollida és la pràctica artística com a recerca, vinculant formes de pensament artístic que transiten de la materialitat fins a la idea, situant aquest pensament en relació amb diferents fonts documentals, treballs artístics i també vers altres disciplines no artístiques. L'elecció metodològica ve marcada per la necessitat de possibilitar un doble escenari: d'una banda, generar un espai per tal que la pràctica artística pugui esdevenir-se sense quedar reduïda a la il·lustració d'un enfocament teòric; d'altra banda, per extensió, que l'existència d'aquest espai permeti a la pràctica artística, des de la seva condició preverbal, ser un motor —hàptic— de la recerca que convisqui amb la lògica de la raó. L'aproximació a la pràctica artística com a recerca s'ha fonamentat principalment en les aportacions de dos autors: Henk Borgdorff i Dieter Mersch. En paral·lel, els textos d'altres pensadors i treballs

d'artistes han contribuït a construir una metodologia en curs que m'ha permès estar i investigar a l'exterior. En especial, el cas de Juhani Pallasmaa ha contribuït a la noció de pensament muscular i a l'experiència sensorial del cos en l'espai, que és tractat en el punt 2.3 del capítol 2. Astrida Neimanis i Pierre Huyghe han ajudat a situar la pràctica artística en un context on hi ha temps en curs i en un entramat fluid caracteritzat per la presència de sistemes vius, que es tracten en el punt 2.5 i 2.10.3.1 del capítol 2, respectivament. Donna Haraway a través de la noció de pensament situat, ha ajudat a establir un protocol d'escolta de l'astacifactoria com a entitat, que es tracta en el punt 2.5 del capítol 2. Bruno Latour, entre altres aportacions, ha permès llegir el lloc des de l'òptica del lloc-agència, tractat en el punt 1.3 d'aquest primer capítol.

1.2.2.1. Henk Borgdorff, «art as research»

The conflict of disciplines is not a brake on the development of science, but one of its motors.

Bruno Latour (Borgdorff, 2012, p. 3)

Henk Borgdorff (2012), en el llibre *The Conflict of the Faculties*, divideix la recerca artística en tres categories: *research with art*, *research for art* i *research in art*. La primera categoria fa referència a les recerques de caràcter històric sobre l'art. La segona remet a la recerca tècnica (per exemple l'estudi d'un material) que posteriorment permetrà produir una peça artística. La tercera, *research in art*, es refereix a la pràctica artística com a metodologia de recerca, i a la qual Borgdorff dedica el seu treball. Aquesta tercera categoria és l'aproximació metodològica en la qual se sustenta aquesta investigació. Borgdorff ubica el dispositiu metodològic en l'art com a recerca, amb una situació d'inestabilitat inicial en

el que l'enfocament, les preguntes i el mètode es clarifiquen durant la investigació, en comptes d'estar plantejades amb claredat des d'un inici.

In terms of method —understood as systematic and reliable working procedures— artistic research also seems to diverge from the prescriptions set out in methodology manuals. It is the very practice of unsystematic drifting and searching —of which serendipity, chance, inspirations, and clues are an integral part— that takes artists onto new, unbroken ground. They thus do not operate within a well circumscribed discipline that spells out what may and may not be part of the research strategy. In artistic research, both the research topic and the research questions and methods tend to become clear only bit by bit during the artistic search, which often transcends disciplines as well. (Borgdorff, 2012, p. 80-81)

Aquesta aproximació valida l'estructura de la tesi on, a partir del disseny d'estar a la intempèrie, s'habiten les instal·lacions del Molí de les Fonts des d'un posicionament inicial que bascula entre cert desconeixement d'allò que s'investigarà i la intuïció que assenyala on situar la investigació. En conseqüència, una de les trames de la investigació és la cerca d'una definició metodològica que permeti habitar el lloc i estructurar la tesi doctoral. Per aquesta raó, és en el capítol final on es defineix el terme *site-specific film*, al qual s'hi arriba a través de l'experimentació i el treball de camp. Aquesta formulació del procés d'investigació no és exclusiva de la investigació artística, per exemple Borgdorff l'equipara a un cas concret de recerca científica:

Robbert Dijkgraaf, an expert on string theory, recently put it, “I would say that scientific research is about doing unpredictable things, implying intuition and some measure of randomness. [...] Our research is more like an exploration than following a firm path”. The idea that the *context of discovery* is more distinct from the *context of justification*. (Borgdorff, 2012, p. 81)

En el punt «2.7. Treballant en paral·lel, l'escriptura en el lloc» es descriu un moment clau en la definició metodològica, quan hi ha un desplaçament de sentit o una presa de consciència sobre el meu rol a l'astacifactoria. M'adono que, en comptes de monitorar un procés científic des de la pràctica artística, ambdues disciplines estan desplegant un treball en paral·lel, intentant establir algun tipus de relació validable, cadascuna des del seu paradigma, cap a una altra espècie animal.

A l'hora de contextualitzar l'art com a recerca, Henk Borgdorff (2012) ho descriu com a un *boundary work*, situant la recerca en el límit entre dues disciplines, en una situació intersticial. Els dos àmbits liminars són el món de l'art i el món acadèmic.

Artistic research also qualifies as such boundary work —and in two different directions. Artistic research is an activity undertaken in the borderland between the art world and the academic world. The topics, the questions, as well as the results of such research are judged, and have meaning, both in the art world and in academia. And in this respect artistic research appears to differ from more traditional academic research, whose relevance and validity is determined primarily within the community of peers, within the walls of academia, within the world of the universities. (Borgdorff, 2012, p. 132)

En situar l'art com a recerca, en aquest espai liminar, Borgdorff es pregunta de quina forma ens podem adreçar a aquest *shifting object*. L'objecte en desplaçament, segons Borgdorff, fa que la frontera entre l'investigador i l'artista es desdibuixi, provocant que tant l'àmbit acadèmic com l'experimentació artística tinguin influència en la formulació de l'agenda de recerca, la direcció que ha d'adoptar la investigació i l'avaluació de la qualitat dels resultats. Se situa l'art com a recerca davant d'una doble validació (p. 179). Aquest objecte fronterer ens fa plantejar com podem delimitar *l'art* de *l'art com a recerca*. Artur C. Danto (2002), en el seu llibre *La transfiguración del lugar común* afirma que l'art és el que les insti-

tucions artístiques tracten com a art. Estirant l’afirmació de Danto, podríem dir que la recerca artística seria tot allò que les acadèmies o els centres de recerca artística tracten com a investigació en les arts. Aquesta afirmació de caràcter gairebé tautològic, dissipa l’interrogant de si la pràctica artística és o no és recerca, en tant que les acadèmies artístiques han estat creant programes i centres de *recerca artística* i *recerca-creació* —especialment al Canadà i a Europa— des de fa més de vint-i-cinc anys. L’any 1997 Uniarts Helsinki - Academy of Fine Arts va iniciar el primer programa de doctorat dirigit a artistes i enfocat a la pràctica artística com a recerca (University of the Arts Helsinki, s/d). Vint-i-cinc anys després es multipliquen els postgraus i els programes de doctorat enfocats a la recerca artística arreu del món. En l’entrevista *Artistic Research: In Conversation with Henk Borgdorff* (Wilson, 2016), Borgdorff delimita *l’art com a recerca* de la *pràctica artística* en funció de la intencionalitat de l’artista-investigador. La problemàtica sobre com delimitar si una proposta artística és o no és recerca es resol mitjançant un acte d’autoinclusió, on l’investigador ha de manifestar que el que està fent és recerca. Un segon tret de l’art com a recerca, segons Borgdorff, és que aquest ha de *mostrar les cartes* a partir de les quals s’ha estructurat la recerca, i que ha d’estar oberta a la discussió, mentre que en la pràctica artística pot restar tancada sense haver de mostrar les fonts ni acceptar forçosament el diàleg.

What I am getting from you is that in research there is a consciousness about what you are doing as an artist? It is not research when you just stumble across something, it has to be intended as research. You claim it as research and once you do that you inscribe yourself in a discursive field where other people can ask questions. Openness is important here. This also makes it more distinct from the art world where there is more *closedness*, so we don’t know how assessment is done. But in the case of research, there is an openness and willingness to lay your cards on the table and to be open to criticism. Foregrounded what is important for the arts. [...] they have their own standing: “This is who we are. We claim a position within academia and we claim funding on our own terms”. (Henk Borgdorff citat per Wilson, 2016)

La voluntat d'obertura a la qual fa referència Borgdorff, és estructural en aquesta investigació, on un dels enfocaments consisteix a revelar el codi font rere les propostes d'art com a recerca enllaçant-les amb treballs d'altres artistes i amb diferents pensadors. En la mateixa entrevista, Borgdorff assenyala que cal protegir l'art de la recerca, ja que no tota la pràctica artística ha de ser categoritzada com a recerca, i que l'artista ha de tenir la llibertat de manifestar si la seva pràctica ha de ser etiquetada com a recerca artística o no (Wilson, 2016).

Quan la pràctica artística és recerca, segons Borgdorff s'inscriu en els terrenys de joc discursius (*discursive playing fields*), on s'han de tractar qüestions relatives al context, el mètode i la rellevància. Això implica que els artistes-investigadors han de contextualitzar les investigacions i explicar com les seves pràctiques artístiques contribueixen al tractament de problemàtiques del camp tractat. Pel que fa al mètode, els artistes-investigadors han de definir les metodologies explicitant els processos experimentals que han seguit. Això contribueix a validar la recerca dins de la comunitat acadèmica i permet a altres investigadors replicar o construir sobre el seu treball. La rellevància és un aspecte clau en la recerca artística. Els artistes-investigadors han de demostrar com les seves obres són pertinents tant per al camp de l'art com per a la societat en general, aborden qüestions socials, culturals o polítiques i contribueixen a un diàleg més ampli dins i fora de la comunitat acadèmica. És necessari generar models d'art com a recerca que puguin enriquir la pràctica artística sense limitar-la (Wilson, 2016).

1.2.2.2. Dieter Mersch, pensament no proposicional i producció de coneixement

Dieter Mersch tracta la relació entre l'art i la producció de coneixement en el text *Art and Non-Propositional Thinking*. Mersch (2017) argumenta que l'art no es limita a una forma d'expressió estètica, sinó que és un mitjà de producció de coneixement. Afirmar que l'art pot generar formes de coneixement que no es poden expressar a través de la ciència o el discurs proposicional (p. 1). Situada en relació amb la ciència, l'autor alemany considera que la pràctica artística opera sota un paradigma diferent i qüestiona l'intent de validar la recerca artística equiparant-la amb la recerca científica. Mersch assenyala la condició preverbal de la investigació artística: «The strength of artistic labor is of another nature [...] art deals with perception or the perceivable, so that knowledge correlates with that which can be discerned by senses before it is expressed» (p. 2). Mentre la ciència es basa en la recerca sistemàtica i en proposicions clares, l'art se centra en la percepció i l'experiència, i l'aportació de l'art en la producció de coneixement és a través de la reflexivitat i la pràctica estètica (p. 3). Un dels trets fonamentals del coneixement artístic que assenyala Mersch és la resistència i el rebuig que ofereix a ser equiparat o reduït a la paraula.

Artistic knowledge cannot be captured by argumentation or interpretation alone; it resists and rejects to be expressed by language or proposition. [...] we should speak of an *a-propositional* way of articulation in order to underline its specificity and irreducibility to any propositional language. (Mersch, 2027, p. 2)

Mersch (2017) discuteix la jerarquització tradicional del coneixement negant que l'art sigui inferior al coneixement científic o a qualsevol altra forma de coneixement. Argumenta que els treballs artístics i l'art com a recerca ens permeten accedir a veritats profundes no equiparables a la veritat científica o proposicional. Assenyala com la recerca artística i l'experiència estètica són agents que modulen la

manera com entenem el món i com hi participem. El filòsof català Gerard Vilar es recolza en el punt de vista de Mersch per assenyalar les propostes artístiques com una forma de revelació d'aquelles qüestions que romanen en estadis preverbals. «Quan les obres d'art són recerca, il·luminen, revelen o mostren alguna cosa realment nova, però no proposicionalment. [...] l'obra d'art com un dispositiu per a l'aparició d'alguna cosa que encara no ha estat pensada o dita.» (Vilar, 2018, p. 8). Vilar també empra la teoria del *pensament no proposicional* desenvolupada per Mersch, per assenyalar com l'art pot comunicar coneixements i veritats que no es poden expressar mitjançant el llenguatge o proposicions clares, i com aquest tipus de coneixement pot ser igual de vàlid i necessari que altres tipus o fonts. Aquesta aproximació sustenta el fet de crear una estructura de la tesi doctoral on l'art com a recerca operi com a indagació i com a motor de la investigació:

Aspira a crear noves possibilitats de pensar i percebre, una producció d'un espai o lloc per a alguna cosa que, sorgint per primera vegada, qüestiona apriorismes disciplinaris, institucionals o mentals. [...] Així doncs, tenim el que Heidegger va anomenar *Welterschliessung* o obertura del món, i avui el que algunes teories de l'art, com les de Lyotard, Deleuze i Badiou, anomenen *événement* o esdeveniment. (Vilar, 2018, p. 8)

Mersch (2017) proposa que el coneixement estètic és un coneixement reflexiu que genera una percepció sobre la percepció mateixa (p.4). Això implica que l'art pot fer visibles les nostres suposicions, evidenciar punts de vista i les condicions prèvies o constituents de la percepció. El *pensament no proposicional* s'enllaça amb la necessitat d'enretirar la paraula en aquesta investigació per permetre que aflorin les cadenes d'agències i materialitats del lloc investigat. L'art com a recerca, en el context dibuixat per Mersch, és una forma d'exploració que revela veritats a través de la seva pròpia pràctica. La proposta és que les obres d'art puguin ser vistes com a experiments que generen coneixement i comprensió en comptes de simples representacions d'idees o conceptes. La *veritat no proposicional* es relaciona amb

el coneixement a través de l'experiència sensorial i de la percepció, de *l'estar*. La noció de *veritat no proposicional* desafia les nocions tradicionals de veritat que es basen en la lògica i la racionalitat (Mersch, 2017, p. 3). Mersch assenyala com l'art pot proporcionar una forma de veritat que és igual d'important però que opera en un règim diferent, que no pot ser reduït a afirmacions que són veritables o falses:

Art is not related to statements or propositions; it does not enter the slim space between truth and falsity, just as little as art could be rejected for being *false*, because no artwork overcomes the other in the sense that it rejects what the other presents or manifests; instead artistic works *show*, and showing allows no true-false distinction, since showing always answers in the affirmative. (Mersch, 2017, p. 2)

En relació a les preverbalitats i les estranyeses no falsables, Valentín Roma va escriure un text per a l'exposició *Si Can Palauet fos pla* que l'any 2016 vaig fer a Can Palauet, Mataró. Amb el títol *¿Por qué mirar? Tres ensayos ejemplares*, el text inclou l'estranyesa i la inestabilitat com a part de l'experiència davant les propostes artístiques.

El espectador estético se mueve entre extrañezas, camina a través de ideas que apenas se precisan y que son volubles o inapresables, antes que simbólico el lenguaje artístico posee un régimen disruptivo, cuyas intermitencias obligan a quienes lo ejercitan o lo usan a emplear una mezcla sucia de datos e impresiones, un cóctel desordenado de expectativas, certezas, personificaciones y fracasos. (Roma, 2016)

En la recerca artística dins l'àmbit acadèmic, les estranyeses i les incerteses formen part del procés d'investigació. En aquest sentit les aportacions de Borgdorff i Mersch em permeten situar la pràctica artística com a recerca dins d'aquesta investigació. Les tres propostes artístiques realitzades tenen un paper estructural, tant com a forma d'habitar i intervenir a l'astacifactoria, com a part central de cadascun dels tres capítols que prossegueixen després d'aquest capítol introductori.

1.2.3. Materials de la investigació, tècniques de mostreig

Els materials de la investigació són el conjunt d'agències, visibles o no, presents a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts i als espais que hi ha en relació (la noció de lloc-agència es tracta en el punt 1.4). El primer espai en relació amb l'astacifactoria són els recs i els aqüífers —de les conques dels rius Fluvià, Ter i Muga— on es fa el seguiment i la reintroducció del cranc de potes blanques (tractat en el capítol 3). El segon espai de recerca és l'entorn que limita amb l'astacifactoria, els paratges de la Moixina¹² (tractat en el capítol 4).

El mostreig del material investigat ha consistit en el monitoratge de l'activitat de l'Astacifactoria del Molí de les Fonts, basat en una llarga exposició de temps en els diferents espais de recerca. El treball de camp s'ha sustentat en l'ús del monitoratge audiovisual, les notes de camp, les entrevistes no estructurades i l'aplicació metodològica de la pràctica artística com a recerca (intervencions *site-specific*). En relació amb el monitoratge audiovisual, cal mencionar que al llarg de la investigació es considera la imatge en moviment com a forma de coneixement i no únicament com a objecte d'estudi.

¹² Els paratges de la Moixina, situats al terme municipal d'Olot (la Garrotxa), és una zona declarada Reserva Natural D'interès Geobotànic. És un espai caracteritzat per la presència abundant d'aigua, amb rieres, fonts i aiguamolls. Alhora, ha estat un dels motius més icònics i representats pels pintors paisatgistes de la denominada escola d'Olot. Tota l'àrea es pot qualificar com a paisatge altament humanitzat, com a exemple de natura intervinguda. Inicialment, durant els segles XIX i XX, les necessitats de l'aprofitament de l'energia hidràulica varen modificar els curs i el traçat dels recs, i en els darrers 40 el Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa duu a terme la regulació i la intervenció de la zona.

1.2.4. Eines de recerca

Per desenvolupar l'entramat de la investigació he relacionat els avenços de la recerca artística amb l'anàlisi de treballs artístics i referències teòriques. He indagat en fonts de diverses disciplines, tan artístiques com alienes al món de l'art. He intentat trobar referents en la literatura científica i en treballs artístics que nodrissin l'interstici natura-artifici, en els següents àmbits:

- Teoria de l'art
- Teoria de la imatge en moviment i cinema
- Estudis sobre protocols de ciència
- Estudis sobre les relacions entre naturaleses humanes i no humanes
- Nou materialisme
- Etnobiologia

A més, he explorat diverses fonts documentals directes que reforcen la literatura revisada, aportant un contrast provinent de la pràctica als arguments exposats en la investigació.

- Visita a exposicions o intervencions artístiques
- Textos literaris
- Documents institucionals
- Conferències en línia
- Pel·lícules
- Arxius fotogràfics històrics
- Notícies d'hemeroteca

1.3. Lloc com a agència

L'aproximació al lloc es basa en la visió de Bruno Latour del món com a lloc-agència (Chenay i Truong, 2021a), un espai definit pel conjunt d'agències que el configuren. Una definició de lloc en curs on el temps que hi transcorre opera com un actant més, en detriment d'una aproximació al lloc com a objecte o des de la perspectiva estable que ofereix la cartografia. Bruno Latour situa la pandèmia de la COVID com l'artífex d'aquest canvi de punt de vista sobre el món. Contraposa una visió del món —fins aleshores— estàtica i al servei dels humans, amb una perspectiva dinàmica on ja no som els únics protagonistes. Argumenta que, abans de la COVID, teníem la visió d'un món poblat per un conjunt d'objectes mesurables que podíem, en certa manera, objectivar i preveure, en contraposició amb una perspectiva més holística que veu el món com un organisme viu, on cada element té la seva pròpia agència, i on, en comptes de buscar oferir-ne un retrat fidel, cal entrar-hi en dansa a través de les pràctiques (Chenay i Truong, 2021a). El desafiament principal és descobrir com podem habitar aquest món interconnectat i dinàmic. En un joc de sincronies, la causa d'aquest desplaçament de sentit —els efectes de la COVID— també va ser la causa que va situar la recerca en el Molí de les Fonts.¹³ La pandèmia i l'atzar van marcar l'elecció del lloc a investigar i la configuració inicial de la recerca.

La noció de lloc com a constructe i l'apropiació de la definició de la realitat per part de la ciència són abordades per Bruno Latour (2001) en el llibre *La esperanza de Pandora*. Latour explora els estudis de ciència com a agent que defineix una única realitat que presenta com a objectivable. Latour proposa una

¹³ Una conversa casual amb la Fina Torres sobre la pandèmia que estava tenint lloc al Centre de recuperació de fauna salvatge (a causa de l'entrada del fong de l'afanomicosi dins l'equipament), va ser el detonant que va provocar l'inici de la recerca al Molí de les Fonts.

visió de la realitat que difereix de la perspectiva moderna, desafiant nocions com la certesa absoluta i l'objectivitat. Analitza l'evolució històrica de la concepció de la realitat contrastant la possibilitat d'un coneixement absolut amb la noció d'una realitat construïda per les subjectivitats, i sintetitza l'encreuament entre una realitat única amb l'experiència subjectiva del món amb la provocadora pregunta: «Vostè creu en la realitat?» (Latour, 2001, p. 13). Destaca l'ímpetu dels estudiosos de la ciència a vincular i atribuir la configuració de la realitat a la ciència, o com des de la ciència s'insisteix a construir una única realitat. Analitzant la relació entre els estudis de la ciència i la percepció de la realitat, Latour utilitza un estudi etnobotànic fet a la selva amazònica per tractar la construcció social dels fets científics. L'estudi investiga si la selva està guanyant territori a la sabana o a la inversa, i fruit del seguiment de l'estudi introdueix el concepte de *referència circulant* a partir del qual critica les postures realistes i defensa un realisme diferent que reconegui la influència del conjunt de subjectivitats (2001, p. 38). En aquesta investigació l'aproximació al lloc no es fa des de la perspectiva d'un objecte a investigar sinó des de l'enfocament del lloc definit per la seva agencialitat, i s'entén el rol de qualsevol investigació com una agència més.

Aplicat en el context de la recerca al Molí de les Fonts, aquesta perspectiva implica considerar no només els elements físics del lloc sinó també les interaccions humanes i les no humanes, les pràctiques culturals, les influències ambientals o allò no previsible o que no es pot anomenar (agències invisibles). La visió de Latour ens convida a repensar la nostra relació amb el món i amb la ciència. En comptes de veure la ciència com una font de veritats absolutes, l'autor la situa com una pràctica social que està influenciada per múltiples factors i que contribueix a la construcció de la nostra realitat. Això té implicacions profundes a l'hora de fer recerca i d'interpretar els resultats científics, generant un espai on desplegar la recerca artística des del camp de les subjectivitats, com a agent en la construcció de l'experiència del lloc.

1.4. Tipus d'escriptura

En el redactat d'aquesta tesi doctoral mixta hi cohabitaven diferents formes d'escriptura que han sorgit de l'encreuament entre la recerca en l'àmbit del pensament i l'aplicació metodològica de la pràctica artística com a recerca. Aquesta combinació ha requerit entendre i plantejar com les diverses formes d'escriptura podien encaixar i constituir-se en una veu relacional i en continuïtat. Per evitar la subordinació entre formes de recerca i una jerarquització de les diferents formes d'escriptura, ha estat clau el punt de vista de Dieter Mersch respecte a les aportacions de la recerca artística com a forma de construcció de coneixement des de la percepció i la subjectivitat (Mersch, 2017, p. 3, 6). Com a pensament proposicional trobem les escriptures basades en el text, com ara les citacions de referents teòrics, l'estudi de casos, la transcripció de converses casuais o la reproducció de textos que acompanyen els treballs artístics. Com a pensament no proposicional trobem les escriptures que provenen de la pràctica artística i les visualitats: el monitoratge audiovisual, les accions, les intervencions *site-specific* i les intervencions *site-specific film*. Ambdues formes de pensament (proposicional i no proposicional) es complementen en una relació d'intercanvi i continuïtat no subordinada, que des de la interacció generen un itinerari de recerca definit per polaritats.

Aquestes polaritats sorgeixen en les distàncies entre la confiança amb el llenguatge i les resistències que presenta la pràctica artística a ser reduïda o equiparada a la paraula (Mersch, 2017, p. 2). En aquest joc d'equilibris entre formes d'escriptura que provenen de diferents règims d'ordre, cal remarcar el fet que en la investigació es considera la imatge (l'escriptura d'imatges en moviment) com a forma de coneixement i no únicament com a objecte d'estudi.

1.5. Resum dels capítols

El primer capítol, «Introducció», és on se situen les bases de la investigació tractant el que s'investigarà i sota quins objectius. S'argumenten les raons que sustenten l'elecció i el desenvolupament metodològic. Es defineix l'aproximació al lloc com a agència per clarificar com es desenvoluparà la investigació a la *intempèrie*. Es tracten els diferents tipus d'escriptura que han conviscut en la recerca per mostrar com, des de la pràctica artística, la recerca escrita, el monitoratge audiovisual i les converses no estructurades se situen en una relació de continuïtat i en un mateix nivell jeràrquic.

En el segon capítol, «Sense evidència verbal», es desenvolupa la fase inicial del treball de camp basat en el monitoratge audiovisual i la llarga exposició temporal a l'astacifactoria. Es narra la gestació i l'evolució metodològica que ha permès habitar l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. Es planteja la possibilitat d'habitar *la intempèrie* a través d'una recerca situada. A partir del doble natural que trobem en el Molí de les Fonts, s'analitza l'emulació de la natura a través de casos d'estudi de treballs artístics. Es relata un canvi de paradigma en la investigació, en el qual a partir del monitoratge inicial del treball científic es passa a un treball en col·laboració que tindrà continuïtat al llarg de la investigació. Es descriu com s'inscriu la recerca artística a l'astacifactoria a través de la figura del parafraseig. Finalment, es desplega i s'analitza el procés de producció de la intervenció *Sense evidència verbal* (2021) que tanca el capítol. El tercer capítol, «A la intempèrie», fa visible el codi font darrere de la creació de la pel·lícula-investigació *A la Intempèrie* (2021) a manera d'accés a l'astacifactoria i l'anàlisi de l'ecosistema tecnificat. A través de l'anàlisi de casos que contribueixen a discutir la categoria d'ecosistema artificial, s'habiten i es qüestionen els límits entre natura i artifici i es proposa situar-los en una relació de continuïtat en comptes d'antagonistes. Es tracta la necessitat d'enretirar la paraula com a via per poder tractar i

verbalitzar les cadenes de materialitats que configuren el Molí de les Fonts. Fruit de l'aplicació de la pràctica artística com a recerca a l'astacifactoria, es planteja per primera vegada en la investigació la possibilitat de dirigir una proposta artística a un públic no humà.

En el quart capítol, «Atendre un fora de temps», es desenvolupa el terme *site-specific film* sota una definició en trànsit que engloba un mètode de recerca, una manera d'habitar el lloc i una tipologia de treball artístic que superposa les materialitats de la imatge en moviment amb les materialitats del lloc generant una forma d'ecosistema híbrid. Aquest terme, havent tractat la necessitat de trasllat de la natura en antecedents de diversos àmbits, es materialitza en la proposta d'art com a recerca *Atendre un fora de temps* (2023).

2. Sense evidència verbal, estar a l'astacifactoria



Figura 1. Vista de la zona inferior de piscines de l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

2. Sense evidència verbal, estar a l'astacifactoria

Encontre a l'astacifactoria. La recerca en el Molí de les Fonts s'inicià amb una conversa casual. Passejant amb els meus fills pel camí de davant de l'astacifactoria, vaig saludar la Fina Torres —responsable del Centre, a qui amb prou feines coneixia— i li vaig preguntar com estava. Ella va respondre: «Fatal, s'estan morint tots», referint-se als crancs dels quals el Centre s'ocupa vetllant per la seva reproducció i reintroducció en el medi natural. Li vaig preguntar què passava. Em va explicar que el temporal Glòria —gener de 2020— havia desbordat els aqüífers del voltant de l'astacifactoria. L'aigua dels recs està contaminada amb el fong de l'afanomicosi¹⁴ i en filtrar-se dins les instal·lacions estava provocant una mort lenta als crancs del Molí de les Fonts.

Aquesta conversa tingué lloc el mes de març del mateix any, just a l'inici del confinament a causa de la COVID-19. La COVID, com tots sabem, va ser una pandèmia sense escales prèvies, sense precedents en la memòria popular amb què comparar-la. El que la Fina Torres m'acabava d'explicar era una pandèmia a escala. L'endemà vaig buscar el seu telèfon, vaig trucar-li. Li vaig dir que volia fer una pel·lícula sobre el que estava succeint a l'astacifactoria. A l'altre costat de la línia em va respondre amb un tímid: «Sí».

¹⁴ El fong de l'afanomicosi és mortal per al cranc de riu europeu.

Conversa núm. 1. Fina Torres (7 de març de 2020)
Camí davant de l'astacifactoria.

—Hola, com estàs?

—Malament, s'estan morint tots.

—Què ha passat?

—El temporal Glòria va inundar els camps del costat, va provocar que entrés aigua a la piscifactoria, els crancs s'han contagiats de l'afanomicosi i s'estan morint tots.

Conversa núm. 2. Fina Torres (8 de març de 2020)

Trucada telefònica.

—Hola Fina, soc en Job, la Cristina m'ha aconseguit el teu telèfon.

—Hola, com estàs?

—Mira, m'ha quedat fixada la conversa d'ahir, i t'ho pregunto directament, m'agradaria fer una pel·lícula sobre el que està passant a la piscifactoria.

—Una pel·lícula? Sobre el que està passant?

—Sí, sobre l'entrada del fong i la mort dels crancs, li hauríem de demanar permís a algú?

—No.

—Creus que seria possible?

—Sí, d'acord. Quan t'agradaria començar?

—Demà?



Figura 2. Zona del paratge de la Moixina. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

2.1. Estar a la intempèrie

Un mes i mig abans de les converses núm. 1 i núm. 2, havia presentat la proposta de tesi al programa de doctorat, on plantejava una recerca artística com a forma d'exploració de l'entorn a partir del treball de camp, com a manera d'habitar i experimentar *la intempèrie* des de dues accepcions diferenciades i complementàries. Una, com a voluntat *d'estar-a-fora*, lluny de coberts i pantalles, seguint la necessitat de fer ús del cos com a mediació per a l'experiència. L'altra, en el sentit *d'estar-en-precari*, en situació de vulnerabilitat. Més enllà de possibles paral·lelismes amb les precarietats de la pràctica artística, m'hi aproximava des de l'òptica que per produir coneixement, des del treball de camp i l'experiencialitat, cal situar-se en una posició de vulnerabilitat.

Friedrich Nietzsche afirmava que un llibre concebut dins una biblioteca tan sols podria parlar d'altres llibres, quan ell volia parlar de la vida. La seva escriptura tenia lloc a l'aire lliure, a la intempèrie. Es calcula que aproximadament el 80% de la seva producció escrita va ser realitzada a l'aire lliure. De l'any 1879 al 1889 va passar llargues temporades en el poble de Sils Maria a l'Alta Engiadina, on acostumava a fer caminades de fins a 8 hores diàries. Allà va escriure *El paseante y su sombra*, del qual comenta: «Exceptuando algunas líneas, todo ha sido pensado y esbozado en seis pequeños cuadernos mientras caminaba» (citat per Gros, 2015, p. 24). En el llibre *Ecce homo: Cómo se llega a ser lo que se es* assenyalava: «Estar sentado el menor tiempo posible; no prestar fe a ningún pensamiento que no haya nacido al aire libre y pudiendo nosotros movernos con libertad, a ningún pensamiento en el cual no celebren una fiesta también los músculos» (citat per Gros, 2015, p. 136). Aquesta investigació es desenvolupa sota aquest *estar-a-fora*, en les relacions que s'estableixen entre *intramurs* i *extramurs*, a partir d'escriptures visuals i textuais fetes a la intempèrie.

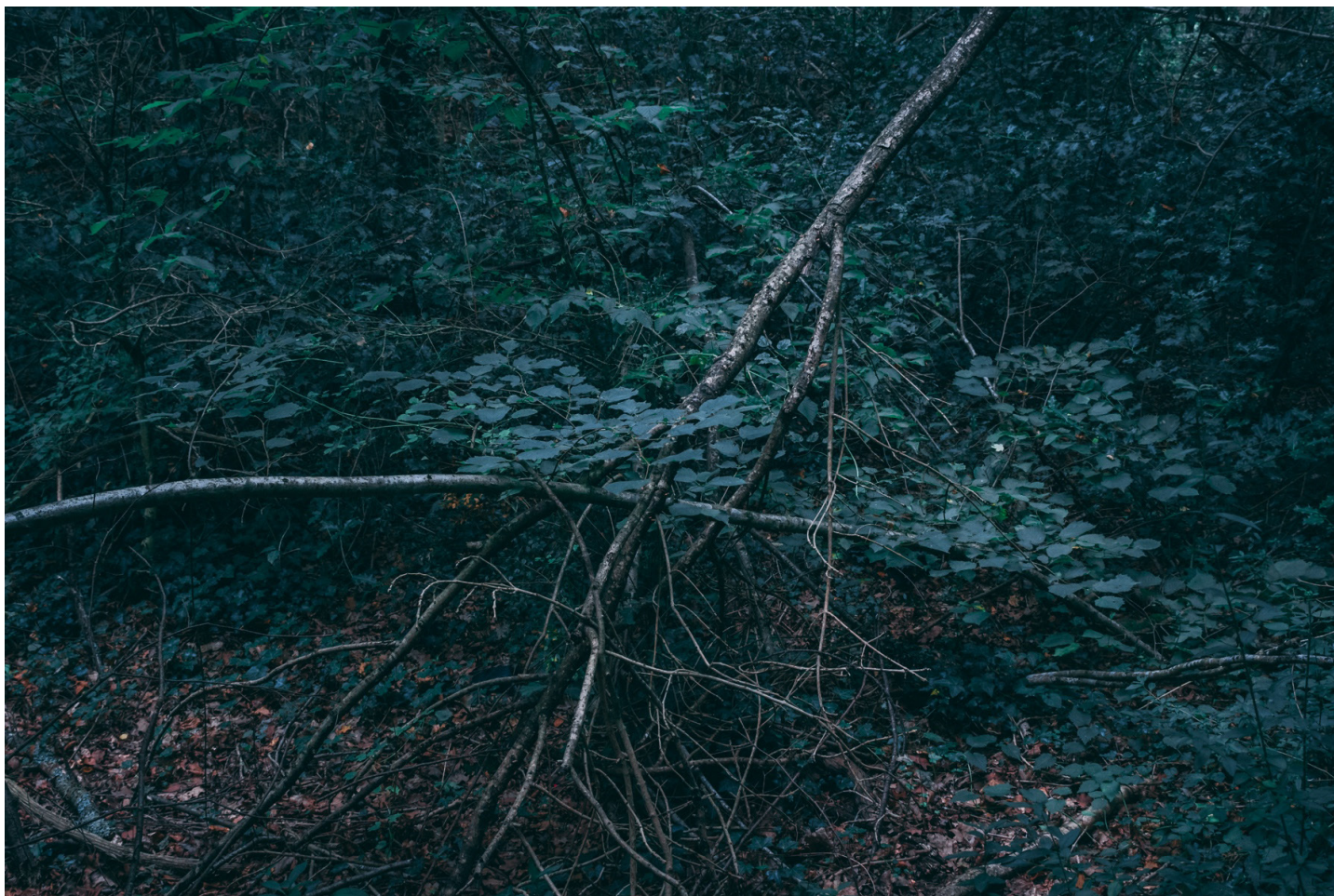


Figura 3. Zona del paratge de la Moixina. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 4. Zona del paratge de la Moixina. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 5. Primera imatge de l'enregistrament audiovisual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

2.2. Estar a l'astacifactoria. Observació i treball de camp

2.2.1. Sense evidència verbal

Els primers dies de presència i monitoratge a l'astacifactoria van estar definits per novetats, canvis, tensió i cert entusiasme. La càmera estava en un lloc nou, un equipament que sempre m'havia encuriolit i que formava part del meu paisatge quotidià, però al qual fins aleshores no havia tingut accés. Un escenari on es desplegava una natura construïda des de la perspectiva i la mesura humana. Des d'un inici vaig tenir la intuïció que la càmera i jo estàvem on pertocava. En el passat, la meua pràctica artística ja s'havia situat en l'interstici natura-artifici, però ara em trobava dins un equipament en el qual, fixés on fixés la mirada —o la càmera—, tot assenyalava cap a aquest interstici. Les primeres imatges enregistrades van superar ràpidament la teòrica raó inicial que m'havia portat al Centre de recuperació de fauna salvatge: una pandèmia a escala que podia contribuir a comprendre la situació de crisi de salut global provocada per la COVID-19. Mentre filmava la primera acció a l'astacifactoria, la Fina Torres traslladant amb cura els ous d'una femella per posar-los dins la incubadora que ella mateixa s'havia inventat, em vaig adonar que el que passava davant la càmera s'assimilava a una possible acció planificada dins un projecte artístic propi, on algú seguia les ordres d'un encàrrec precís.

En contrast amb el meu entusiasme rere la càmera, la Fina Torres estava fent un procés de dol (lectura que no vaig ser capaç de fer fins més endavant). Els crancs del Centre, dels quals tenia cura des de feia quinze anys, s'estaven morint. Més enllà de les implicacions sobre el futur de l'equipament i del seu lloc de treball, la Fina patia la mort dels crancs. La qüestió de l'empatia cap a una espècie que no és exòtica i que tampoc no classifiquem com a animal de companyia, la deixava en un entremig



Figura 6. La Fina Torres recull els cadàvers de crancs de les piscines infectades pel fong de l'afanomicosi. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 7. Cadàver d'un cranc. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020

indefinit d'afectes, un entremig que aquesta recerca resseguiria. La Fina Torres estava fent un procés de dol, l'extracció dels ous de les femelles moribundes no responia a cap protocol establert pel Centre, sinó que era una necessitat pròpia, una manera de negociar amb la complexitat del que estava vivint. El procés de dol traduït en un protocol científic i en la seva curosa execució, consistia a recollir cadascuna de les femelles moribundes i retirar els ous amb unes pinces per introduir-los en la incubadora artesanal que ella mateixa havia construït. La incubadora emulava, mitjançant el motor d'una peixera, el moviment que els ous experimenten quan estan a l'abdomen de la femella. La Fina Torres cada dia havia de buidar la incubadora per destriar els ous que tiraven endavant —els de color marró— dels que no —els de color taronja (figures 6-13).



Figura 8. Mesura d'un cadàver. Monitoratge audiovisual.
[Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 9. Anotació de la mesura dels crancs morts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 10. Extracció dels ous d'una femella de cranc moribunda. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 11. Vista de la incubadora artesanal dissenyada per la Fina Torres. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 12. Detall de la incubadora artesanal on s'observen el ous. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 13. La Fina Torres seleccionant els ous. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

Conversa núm. 3. Fina Torres (10 de març de 2020)
Astacifactoria, primer dia de monitoratge.

— Et vull demanar una cosa abans de començar a filmar la teva feina.

— Digue'm.

— M'agradaria que en cap moment m'expliquis què estàs fent.

— D'acord, però no entenc ben bé el perquè.

— És senzill, vull que tant la càmera com jo partim d'una situació de desconeixement, no vull saber quin paper juga una determinada acció en relació amb el funcionament del Centre. En antropologia hi ha una màxima: «Sense evidència verbal», que bàsicament manifesta una desconfiança cap a les paraules, cap a les explicacions que ens fem de les coses, una desconfiança en el verb per permetre un accés directe al que hi ha.

2.2.2. Temps d'exposició i una possible pel·lícula

En ple confinament el temps va adquirir una dimensió desconeguda. Disposàvem d'un temps no predefinit per obligacions de tota índole. Des d'una oficina de producció de projectes, Cultural Rizoma, em van facilitar un document justificatiu que em permetia anar a l'astacifactoria malgrat el confinament. Durant els tres primers mesos hi vaig anar pràcticament tots els dies laborables. Hi passava de 3 a 5 hores diàries. No filmava tota l'estona. Llegia, prenia notes, parlava de tot i de res amb la Fina. A estones no feia res concret. De forma orgànica es va assentar una de les bases fonamentals d'aquesta investigació, la llarga exposició de temps en el lloc. Per permetre una escolta oberta del lloc, per definir modes d'habitar l'astacifactoria. Aquest assemblatge entre estar, mirar, conversar, no fer res, prendre notes, filmar, va permetre iniciar un procés de treball sense objectius prefixats, sense l'expectativa d'una resposta predeterminada. Els dies se succeïen i amb la Fina vam anar construint un clima de certa familiaritat. A pesar de l'exposició temporal desposseïda d'una necessitat immediata de resultats, el fantasma de la pel·lícula ens envoltava. Dic «ens envoltava» perquè malgrat la cordialitat, la Fina no entenia què era el que estava fent en el Centre.

Conversa núm. 4. Fina Torres (21 de març 2020)

La Fina està escombrant l'aigua i el llot de la piscina núm. 1
(figures 14 i 15).

—Com serà la pel·lícula?

(Silenci)

—Si t'he de ser sincer, encara no ho sé massa.



Figura 14. Retirada del llot de la piscina núm. 1. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 15. Retirada del llot de la piscina núm. 1. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

El que realment volia respondre era: «No tinc clar que del que estem fent en surti cap pel·lícula». La conversa núm. 4 explicita un dubte respecte a com *estar-a-l'astacifactoria*, un dubte que es traduiria en recerca. Però també mostra com les converses informals es van anar convertint de manera orgànica en una part fonamental de la metodologia de la investigació. De sobte, una conversa atzarosa em confrontava amb el que estava fent a l'astacifactoria.

La feina de retornar el Centre a la normalitat, després de la recollida de cadàvers i el manteniment dels ous a la incubadora, va prosseguir amb el buidatge i el tractament per a la desinfecció amb calç viva de cadascuna de les 21 piscines del Centre (figures 16-19).



Figura 16. Preparació de calç viva. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 17. La Fina Torres aplicant calç viva a la piscina núm. 1. *A la intempèrie*, Job Ramos (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 18. Procés de desinfecció finalitzat a la zona de piscines pintades amb calç viva. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 19. Procés de desinfecció finalitzat a la zona de piscines pintades amb calç viva. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

Un cop finalitzat el procés de desinfecció, la Fina Torres em va advertir sobre el futur de l'activitat del Centre.

Conversa núm. 5. Fina Torres (18 de maig de 2020)
Sota la porxada del Centre.

— A partir d'ara tot serà bastant igual, de seguida ja ho hauràs filmat tot, perquè aquí, a part de cutre, tot és molt repetitiu.
— Doncs caldrà filmar el mateix, dia rere dia.

Davant d'un temps en repetició, i sota la incertesa de no tenir clar el meu paper en el Centre de recuperació de fauna salvatge, em qüestionava què hi estava fent. A inicis de maig, mentre filmava la Fina Torres preparant menjar sobre la passera de la zona de baix (figura 20), em vaig adonar que el que havia proposat en la investigació doctoral coincidia amb el que tenia just al davant, convergia amb les agències i les materialitats de l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. A partir d'aquest moment, de manera progressiva, el Centre de recuperació de fauna salvatge començaria a guanyar rellevància dins la investigació.



Figura 20. Preparació del menjar en el cercle de filferro dissenyat per la Fina Torres. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

2.3. Tesi situada

Gràcies a aquest gir, el Centre i la seva activitat diària varen deixar de ser únicament un espai on desplegar un monitoratge audiovisual com a font d'una indeterminada pel·lícula, per convertir-se en un espai de recerca. El gir va permetre plantejar la hipòtesi de dur a terme una tesi situada. Vincular la recerca a les singularitats materials del Molí de les Fonts mitjançant la recerca artística com a dispositiu d'escolta i intervenció en el lloc, situava la investigació artística en un punt bascular. Actuar com un agent per detectar les narratives inscrites en el lloc i alhora generar una pràctica de coescriptura del lloc a partir d'intervencions *site-specific*. Però ens estem avançant. Per tal que fos possible intervenir a l'astacifactoria encara caldria un segon gir.

Una primera definició de tesi situada es pot plantejar com l'enfocament d'investigació que equipara l'àmbit de la recerca amb les materialitats presents en una localització física, i l'anàlisi d'un fenomen o problema en el seu context específic. Aquest enfocament em va remetre al *pensament situat* de Donna Haraway (1988). Una teoria cognitiva que destaca la importància d'evidenciar sota quines condicions produïm pensament (p. 581). En comptes de considerar la ment com una entitat aïllada que processa informació de manera abstracta, la cognició està lligada a l'entorn físic i social en què es produeix. Aquesta perspectiva posa en crisi la noció de neutralitat o d'objectivitat: l'experiència, el context i les circumstàncies determinen la manera com percebem, comprenem i resolem problemes. Haraway tracta el *pensament situat* a *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991), on argumenta que el coneixement sempre està situat en contextos específics i sempre està lligat a perspectives parcials (p. 195). Remarca la necessitat d'evidenciar la situació concreta des de la qual es parla o es pensa o s'actua. Destaca la importància de situar la pròpia perspectiva i identitat dins del context

en què es troba, com una agència més deslligada de la pretensió d'objectivitat. Aquesta aproximació busca superar les pretensions de neutralitat i universalitat que sovint es donen per descomptades en el pensament acadèmic. Haraway també destaca que el pensament situat reconeix la interconnexió entre la posició de l'observador i el coneixement que es produeix, les visions del món estan contingudes en les interaccions i les relacions específiques entre les comunitats i el seu entorn. Haraway critica la idea de *punts de vista des de cap lloc* (1988, p. 581).¹⁵ Respecte a l'enfocament teòric de Haraway, cal diferenciar que aquesta investigació es duu a terme des de les pràctiques sota la necessària mediació del cos, el que Juhani Pallasmaa anomena *pensament muscular* (*Remember Your Body*, 2019).¹⁶ En l'*estar-a-l'astacifactoria*, la presència del cos o cossos en l'equipament permet que aflorin semàntiques del lloc diferenciades de l'aproximació racional. Pallasmaa (2014) defensa que el projecte arquitectònic consisteix a fer manifest allò preexistent, considerant l'arquitectura com un dispositiu que permet fer aflorar materialitats preexistents en el lloc (p. 28).

El papel que desempeña este entendimiento fundamental, inconsciente, situacional y táctico del cuerpo en la producción de la arquitectura se encuentra terriblemente infravalorado en la cultura actual de la casi racionalidad y de la arrogante conciencia de si mismo. Ni siquiera los maestros de la arquitectura inventan realidades arquitectónicas, sino que más bien ponen de manifiesto aquello que existe y aquello que consituye el potencial natural de la condición dada, o aquello que exige la situación dada. (Pallasmaa, 2013, p. 12)

¹⁵ Haraway argumenta que la ciència i el coneixement no poden ser objectius i universals, sinó que sempre estan situats en contextos específics i perspectives parcials.

¹⁶ Pallasmaa explora el concepte de *pensament muscular*, per exemple destaca la mà no només com un executant passiu de les intencions del cervell, sinó com un ens que té intencionalitat i habilitats pròpies.



Figura 21. Croquis de les instal·lacions del Molí de les Fonts. [Dibuix]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.3.1. On es desplega la tesi situada, les instal·lacions del Molí de les Fonts

Equiparar l'àmbit de recerca al perímetre d'unes instal·lacions (i a tot allò que hi passa en l'interior), permet generar un coneixement local que ens situa en una perspectiva coproduccionista, en un pensar conjuntament amb l'equipament: el Molí de les Fonts, la seu del Centre de recuperació de fauna salvatge o astacifactoria, on un grup reduït de biòlegs i experts treballen per a la reproducció i la supervivència del cranc de riu europeu o cranc de potes blanques, una espècie en risc d'extinció, amenaçada pel cranc americà, una espècie invasora. El cranc americà és portador del fong de l'afanomicosi, mortal per al cranc de riu europeu. El contagi es produeix sense contacte físic directe, compartir un mateix rec o zona humida és suficient, ja que el moviment de les aigües en facilita la propagació. L'equipament ocupa una parcel·la d'uns 800 m² i compta amb vint-i-una piscines de formigó, disset de les quals contenen aigua. Dotze piscines s'usen per a la cria del cranc de riu europeu, mentre que la resta estan destinades a la recirculació de l'aigua. A la part coberta de les instal·lacions hi ha un petit despatx, un magatzem per al material i una sala d'incubació. Tot l'equipament està envoltat per una tanca metàl·lica. Al sud limita amb un camp on es planta blat de moro; a ponent, amb l'antic Molí de les Fonts, ara reconvertit en habitatge; i al nord, amb el camí que enllaça la carretera del Triai amb els paratges de la Moixina.

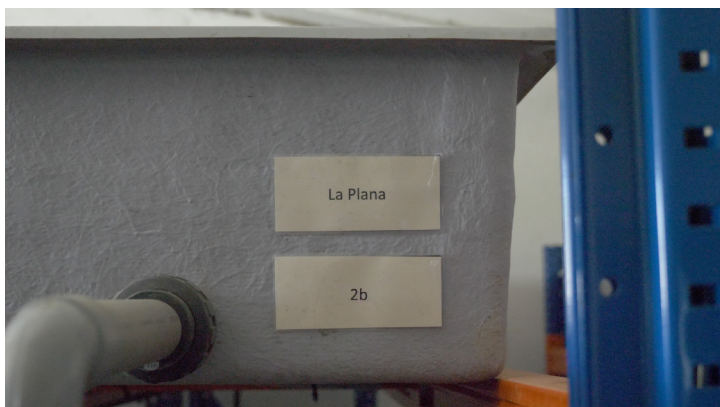


Figura 22. A la zona d'incubació trobem els noms de les banyeres duplicats, *La Plana* / 2b. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

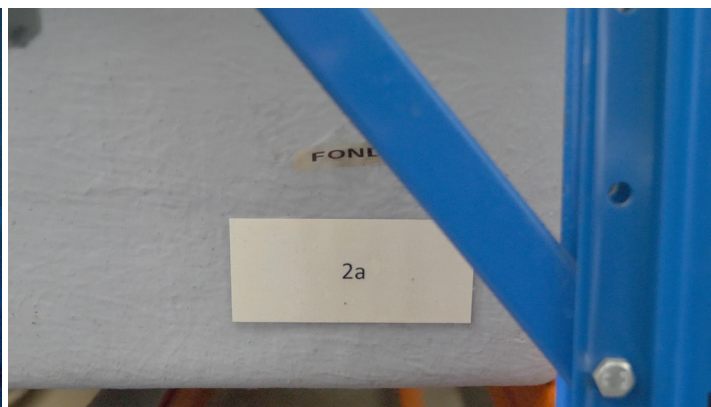


Figura 23. A la zona d'incubació trobem els noms de les banyeres duplicats, *Fondrats* / 2a. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

2.3.2. Els noms i les piscines de formigó

A les instal·lacions del Molí cada piscina té dos noms: una xifra que va de l'u al vint-i-u i el nom de la riera o conca fluvial a la qual pertanyen els crancs. És freqüent sentir a la Fina Torres dir: «Aspiraré la Muga» o «he de treure mascles de Falgars». Els crancs de cada conca fluvial presenten varietats genètiques que obliguen a mantenir-los separats. Les piscines de l'astacifactoria operen com una extensió de l'hàbitat que s'intenta repoblar. Les rieres on es fa la reintroducció són monitorades regularment per detectar la possible presència del cranc americà, dur a terme censos poblacionals i comprovar els cabals mínims que permetin la reintroducció. A la zona d'incubació, les diverses banyeres també tenen un doble etiquetat: el nom de la riera d'origen dels crancs i el nom de la banyera a la qual estan.



Figura 24. Recipient amb menjar per als crancs a la sala d'incubació. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

Conversa núm. 6. Fina Torres (2 de juny de 2020)
Dins la piscina núm. 3.

—Què has de fer ara?

—He d'anar a la Muga a tirar menjar.



Figura 25. Seguiment a la riera de Falgars (la Garrotxa). Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 26. Seguiment a la riera de Falgars (la Garrotxa). Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

2.4. Treball de camp núm. 1

Recapitulant, en aquesta primera fase del treball de camp estava realitzant un seguiment en el Centre de recuperació de fauna salvatge. A partir d'un monitoratge audiovisual regular, generava un arxiu de visualitats que recollien l'activitat del Centre de manera oberta i no selectiva. La investigació es plantejava com una recerca situada al Molí de les Fonts. Es buscava donar accés a les cadenes de materialitats, sense considerar quins són els objectius de l'equipament i la justificació científica i social que li donaria cobertura. L'argumentari des del camp científic és clar: Degut a l'acció de l'home hi ha una espècie en estat d'amenaça (el cranc americà va ser introduït al continent europeu per la indústria alimentària). Com a societat, decidim intervenir per pal·liar el desequilibri entre ecosistemes, es destinen recursos econòmics, infraestructures i força de treball amb l'objectiu que l'espècie no s'extingeixi, i es facilita la seva reproducció en un entorn protegit i la posterior reintroducció a l'hàbitat natural.

Quan es tracta el Centre sense el relat recuperacionista que l'empara, apareix un hàbitat estrany, on la força de treball manual i mecànic parafrasegen els processos de la natura. L'homeòstasi que a la natura s'aconsegueix de manera orgànica i gairebé velada, en el Centre és explícita a través de piscines, tubs, utensilis i l'acció de la Fina Torres. Malgrat que tot el que hi ha a l'astacifactoria està prèviament pensat i dissenyat, la buscada homeòstasi és un objectiu que mai no s'assoleix del tot.

Conversa núm. 7. Fina Torres (14 de setembre de 2020)

A la passera de les piscines de baix, mentre estira la tela de malla.

—Ho has de fer cada dia?

—Sí, el que a la natura són els arbres i les ombres aquí és el *mallasso*, i les pedres són els totxos (figures 27-29).



Figura 27. La Fina enretirant la malla que fa la funció de l'arbre, fer ombra. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 28. Detall de la malla amb el reflex del sol. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 29. Manipulació d'una totxana que serveix d'amagatall dels crancs. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.5. L'emulació de la natura, la distància

Omnis ars naturae imitatio est.

Tot art és la imitació de la natura.

Lucio Anneo Seneca

(citat per García, 2012, p. 163)

Definir l'àmbit de la investigació va permetre que les accions de l'astacifactoria i les lectures generessin punts d'encontre. La lectura de *Nature Represents Itself* d'Astrida Neimanis (2015) va contribuir a visibilitzar problemàtiques latents a l'astacifactoria. Neimanis planteja que la pràctica artística, en representar les naturaleses no humanes, sovint implica un acte de colonització. Ho explicita amb la següent imatge: les naturaleses no humanes no estan a l'espera de ser representades per artistes: «Nature is not “awaiting representation” by culture/humans; rather, both are entangled in the coming-to-matter of the world» (p. 149). Afirmar que aquestes ja estan inscrites en un procés de representació en dansa amb una extensa xarxa de sistemes vius, «nature *speaks for itself*» (p.141). Defensa que quan l'artista torna a posar un nom a la cosa, està cometent un acte de colonització. Per evitar anomenar de nou el que ja té nom i no establir relacions d'agència no demandades per l'altra part, Neimanis assenyala la necessitat de preservar distàncies per tal d'evitar sentir-nos autoritzats a parlar o decidir en nom de l'altre. Remarca que no podem esdevenir la veu de l'altre a la lleugera (p.140). L'antropomorfisme és en certa manera desitjable i inevitable, com a interfície resultant d'una determinada manera d'*estar-en-el-món*. Per contra, l'antropocentrisme, malgrat oferir un rostre bondadós, no és desitjable. Sovint, la pèrdua de riquesa en la natura es contempla des de la perspectiva humana del món com a possessió, i es pot expressar en termes com aquests: si el cranc desapareix, viurem en un món menys ric i divers, o si les cadenes tròfiques queden alterades de manera irremeiable, la vida al planeta no serà possible i els humans correm el risc d'extingir-nos com a espècie.



Figura 30. Canalització de retorn al rec del Molí de les Fonts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 31. Tub de PVC de recirculació on es poden observar fuites. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 32. Comporta de regulació de nivell, piscina núm.1. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.5.1. Emulació de la natura, aigües, servomotors, bombes i mans

La Fina Torres defineix l'arquitectura i la tecnologia que regulen la natura de l'astacifactoria com a *precària* i *cutre*. Les tecnologies de recirculació de l'aigua són artesanals i fràgils, amb un nivell baix d'automatització. Bombes d'aigua que funcionen a mitges, comportes que s'han d'obrir manualment i un sistema de decantació a partir de la força de la gravetat configuren un doble dels processos naturals que no operen de manera autònoma i requereixen regulació manual.

El sistema de recirculació és híbrid, utilitza tècniques ancestrals que aprofiten la gravetat per fer circular l'aigua complementades amb bombes d'aigua. Inicialment, el sistema no es va concebre com està actualment, sinó que ha evolucionat segons les necessitats i els recursos disponibles. Quan es va fundar el Centre, un dels primers entrebancs va ser obtenir aigua no contaminada. Fins aleshores, les piscines s'omplien directament del rec que voreja el Molí,¹⁷ però avui l'aigua del rec conté el fong de l'afanomicosi. En conseqüència, es va haver de buscar aigua en les capes freàtiques. Es va excavar un pou en el vessant sud-oest del Centre que va proporcionar aigua no contaminada, però amb abundants partícules en suspensió. El pòsit complica la gestió de l'aigua, produeix algues, l'enterboleix i fa que s'hagi de filtrar de manera regular amb sistemes artesanals com l'aspiració per decantació. Aquesta tècnica consisteix a agafar un tub de mànega per crear el buit i aspirar manualment piscina per piscina.

¹⁷ En el passat, l'equipament del Molí de les Fonts havia estat un viver de truita de riu destinada al consum humà.



Figura 33. Vista de la instal·lació al parc de Middelheim Museum. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2018.



Figura 34. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Honoré d'O (s/d).

2.5.1.1. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O

Intervenció a Middelheim Museum —museu a l'aire lliure.

Situat en el Middelheim Nachtegalen Park de la ciutat d'Anvers, Bèlgica.

El Middelheim Museum és un museu a l'aire lliure amb intervencions *site-specific*. En una clariana enmig del parc, sorprèn la presència d'un entramat de cables d'acer que desplacen el brancatge de quatre arbres de grans dimensions. Les branques estan enllaçades a unes estakes metàl·liques equipades amb servomotors. La xarxa de filats recrea moviments naturals exercint una força mecànica sobre les branques, situa en un mateix moment la màgia del moviment i l'evidència de la font mecànica que el



Figura 35. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Honoré d'O (s/d).



Figura 36. Vista de la cartella de la instal·lació. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2018.

produeix. El ritme natural és programat per les ordres electromecàniques, superposades a les variacions meteorològiques del Middelheim Nachtegalen Park (figures 33-38). La xarxa de filat, i per contagi també les fulles i les branques dels arbres, comencen a tremolar i a desplaçar-se quan els servomotors vibren o recullen cablejat. *Shouting is Breathing*, la instal·lació d'Honoré d'O (2002a), retrata la variabilitat o què és la variabilitat. La xarxa de cables s'assembla a una conversa, en la qual no està clar qui vol dir què i per què, on factors com el vent i la gravetat, així com altres lleis i capricis de la natura, han deixat de ser l'única font de moviment. Gràcies a la força mecànica aplicada a l'arbreda, aquesta supera la seva pròpia naturalesa i es crea un ordre propi.

La mecanització dels ritmes i els moviments de la natura a *Shouting is Breathing* es reflecteix en el sistema de recirculació de l'aigua al Molí de les Fonts. Un sistema de piscines, que combina bombes

d'aigua i un sistema de decantació, regula la recirculació de l'aigua de l'astacifactoria per aconseguir el nivell d'oxigenació adequat per a la vida. A diferència de *Shouting is Breathing*, al Molí de les Fonts la recreació dels moviments de l'aigua no compta amb una automatització autònoma. La Fina Torres ha d'estar pendent del funcionament del sistema de recirculació, i controlar de manera manual els nivells de l'aigua i la quantitat adequada d'algues.

Si en la mirada al Centre hi incorporem la fragilitat de les decisions que el suporten i el possible fracàs en la reintroducció del cranc, podem observar les instal·lacions del Molí de les Fonts sense l'objectiu que les justifica. En fer-ho, aflora un equipament on trobem processos naturals recreats des de la perspectiva humana. La reintroducció pot ser un èxit o no; l'existència del Centre pot respondre a l'objectiu de salvar una espècie en risc, o es pot emmarcar en *accions per salvar el planeta* que tenen com a objectiu demostrar que som proactius davant les problemàtiques ecològiques. Tot i tenir un caràcter especulatiu, això forma part de les decisions i els interrogants que suporten l'existència del Centre de recuperació de fauna salvatge. El que no és especulatiu és l'existència de la natura tecnificada del Molí de les Fonts. Si obviem que l'objectiu del Centre és salvar el cranc, la distància entre la intervenció d'Honoré d'O al Middelheim Museum i la natura tecnificada del Molí de les Fonts s'esvaeix. Malgrat que l'objectiu no sigui salvar una espècie, cal que la recreació dels processos naturals sigui fidedigna: cal que funcionin. Si l'aigua no és salubre, no hi poden haver crancs vius i la simulació no és versemblant.

D'aquest recorregut en sorgeixen dues preguntes: què es pretén amb aquesta força de treball desplegada, salvar una espècie en risc o demostrar que estem prenent mesures al respecte? Encara que sigui des de la mera especulació, quina diferència hi ha entre les dues mecanitzacions dels moviments naturals al Middelheim Museum i al Molí de les Fonts?

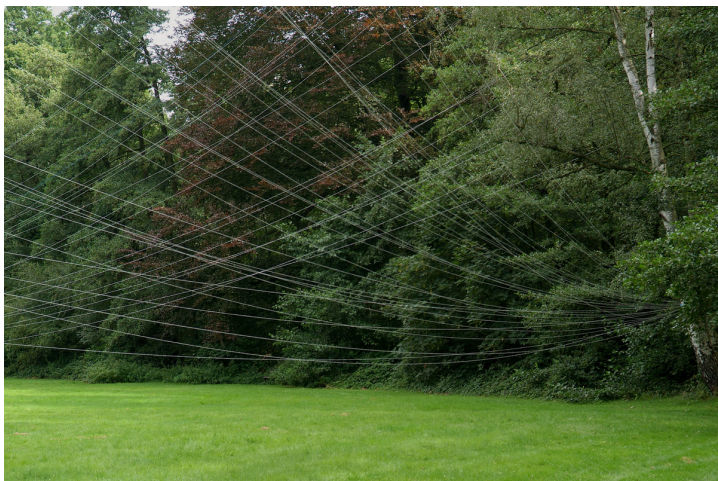


Figura 37. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Bart Huysmans, 2015.



Figura 38. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. *Shouting is Breathing*, Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Honoré d'O (s/d).



Figura 39. Vista de la intervenció al Nordic Artists' Centre Dale. *Troncos*, Adriana Salazar, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Adriana Salazar, (s/d).



Figura 40. Vista de la intervenció al Nordic Artists' Centre Dale. *Troncos*, Adriana Salazar, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Adriana Salazar, (s/d).

2.5.1.2. Adriana Salazar, desplaçar natures amb fils de niló i servomotors

Les intervencions d'Adriana Salazar se situen en una zona de contacte amb el treball d'Honoré d'O. Salazar aborda els límits entre la natura i l'artifici, l'humà i el no humà. A la sèrie *Moving Plants* (2013), qüestiona la comprensió del regne material i la nostra moralitat, i posa en evidència la intervenció humana en la construcció de la naturalesa. Salazar ressitua la flora dins un cub blanc i la reanima a través de filaments de niló i servomotors, presenta alhora l'acció del moviment i l'aparatositat de motors i fils que accionen la planta. Les cordes de niló i els servomotors desplacen suaument les fulles de



Figura 41. Vista de la intervenció al Museo de Antioquia, Medellín. *Moving Plant #31*, Adriana Salazar, (2013). [Fotografia]. Autor de la imatge: Haupt & Binder. (2013).



Figura 42. Vista de la intervenció al Museo de Antioquia, Medellín. *Moving Plant #31*, Adriana Salazar, (2013). [Fotografia]. Autor de la imatge: Haupt & Binder. (2013).

la planta, li donen moviment oferint una imitació de la vida. El fet que els servomotors i els filaments estiguin en un primer pla posa en tot moment de manifest l'accionament artificios d'una natura mecanitzada (figures 39-42).

Les natures intervingudes de Salazar o d'Honoré d'O remeten a la novel·la *A Contrapelo* de Joris-Karl Huysmans (2004), on es relata la vida de Jean Des Esseintes, un aristòcrata que, esgotat dels excessos de la vida en societat, es retira a una mansió a la localitat Fontenay-aux-Roses. Allà es dedicarà, segons ell, a millorar la natura modificant-la i adaptant-la en funció dels seus desitjos i intuïcions d'esteta ermità. Per exemple, modifica una tortuga incrustant-li diamants a la closca, o converteix el seu jardí en un

espai desnaturalitzat substituint les plantes naturals per flors exòtiques i artificials. També experimenta amb la il·luminació i els colors per construir atmosferes que modifiquen la percepció de l'espai. Les natures intervingudes de Des Esseintes reflecteixen el seu desig de controlar l'entorn, allunyar-se de les imperfeccions de la naturalesa i buscar una bellesa idealitzada, mental. Tot això, ho fa minimitzant al màxim qualsevol contacte social, sense un públic més enllà de la seva pròpia subjectivitat. A l'astacifactoria, l'emulació de la natura deixa de banda les referències estètiques per centrar-se en les condicions necessàries per a la reproducció del cranc. Com veurem més endavant en el punt 2.6, aquesta recerca s'ocuparà de la percepció de l'espai i de l'experiència *d'estar-a-l'astacifactoria*.

Retornant als treballs d'Honoré d'O i d'Adriana Salazar, l'ús de la tecnologia en les seves intervencions artístiques —on s'usen materials i tecnologies precises com els servomotors— contrasta amb la tecnologia disponible a l'astacifactoria —on no s'assoleix el grau d'autonomia i eficàcia dels treballs artístics. Al Molí de les Fonts els sistemes d'automatització de la natura han de ser supervisats. La reanimació de la natura, en comptes de delegar-se a servomotors i fils, passa forçosament per les mans de la seva responsable, una reanimació tàctil, el continu treball manual.

2.5.2. Tecnologies per fabricar natura, el treball manual a l'astacifactoria

La tecnologia del Centre és insuficient, les tasques de control i manteniment requereixen una manipulació manual precisa i regular. En aquest doble de la natura, el treball manual és imperatiu. En una era d'arquitectures domotitzades, la força de treball principal del Centre és manual, muscular. Un pensament muscular que defineix utensilis i processos a la mesura de la mà i de la funció per a la qual han de servir. El seu disseny és producte dels diversos requisits funcionals, en superposició a una tradició anònima que ha anat perfeccionant gradualment l'objecte. Bona part de les funcions dels objectes de l'astacifactoria s'amaguen darrere semàntiques opaques, sovint difícils de deduir només amb l'observació.

El conocimiento y las habilidades de las sociedades tradicionales residen directamente en los sentidos y en los músculos, en las manos que conocen, que son inteligentes y que están directamente alojadas y codificadas en los escenarios y las situaciones de la vida. (Pallasmaa, 2013, p. 10)

En les imatges resultants del registre audiovisual hi podem observar una activitat manual d'una tactilitat singular, l'exercici d'una determinada pressió en atansar-se a utensilis, animals i plantes. Processos que en el medi natural passen desapercebuts, a l'astacifactoria es manifesten a través de les gestualitats de la Fina Torres (figures 43-59) i d'una tecnologia explícita però insuficient.



Figura 43. Aspiració d'algues per sistema de decantació. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 44. Aspiració d'algues per sistema de decantació. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figures 45 i 46. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020.



Figures 47 i 48. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020.



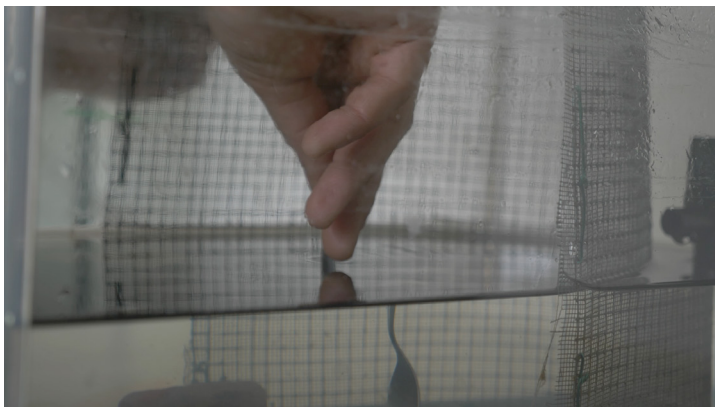
Figura 49. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 50. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figures 51 i 52. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020.



Figures 53 i 54. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020.



Figura 55. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 56 i 57. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020.



Figura 58. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 59. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

Conversa núm. 8. Fina Torres (8 d'octubre de 2020)

Agenollada en el passadís entre les piscines núm. 2 i núm. 3, arreglant la guia de la malla.

—Si poguessis preguntar als crancs què prefereixen, si estar a la piscifactoria i lluitar per una hipotètica supervivència de la seva espècie o viure en el medi natural i morir, què creus que escollirien?

Respon immediatament:

—Viure en el medi natural i morir.

2.6. *Treballant-en-paral·lel*, l'escriptura en el lloc

La conversa núm. 8 evidencia les fragilitats inscrites a l'astacifactoria. Aquest diàleg va contribuir a modificar el meu rol com a artista i investigador dins l'equipament. Fins aleshores considerava que el treball de camp es basava en el monitoratge en un centre que vetllava per a la supervivència d'una espècie en risc d'extinció; el monitoratge d'un procés científic a la manera dels estudis de ciència de Latour, on es situa la mirada en els protocols de treball i els posicionaments ideològics que els suporten en detriment del suposat objecte d'estudi o d'investigació. Entre protocols sorgeix la rellevància del factor humà tal com apunta Latour (2001): «Los estudios de la ciencia tienen como objetivo desvelar el componente humano que influye inevitablemente en toda investigación científica y sus resultados» (p. 38). En aquest moment del treball de camp, la concepció d'una ciència elevada comença a desmantellar-se, i entenc que tant el rol de la Fina Torres com el meu tenen una influència en la possible salvació d'una espècie en risc d'extinció. Els protocols científics també es duen a terme amb les mans i els utensilis precaris, i poden ser imperfectes o contradictoris.

Evidenciar les contradiccions presents en el Centre em va fer adonar que el meu paper no quedava reduït al seguiment d'un procés avalat per la ciència, sinó que les metodologies artístiques i científiques estaven treballant en paral·lel. Cadascuna des del seu paradigma, la Fina Torres des de la ciència i jo des de la recerca artística, intentàvem establir algun tipus de relació validable cap a una altra espècie. De sobte, les fragilitats i els dubtes varen passar a ser un patrimoni compartit. La presa de consciència del *treballar-en-paral·lel* va provocar que la recerca passés de ser un procés d'observació i escolta del lloc a incloure l'escriptura i la intervenció a la intempèrie, propiciant l'inici de les intervencions

site-specific dins de les instal·lacions del Molí de les Fonts. Per primera vegada, va sorgir la possibilitat de dirigir la pràctica artística a un públic no humà: els crancs de l'astacifactoria.

Recapitulant, hi ha un gir en la recerca en prendre consciència que el paper de la investigació artística no es limita a la crònica d'un procés científic. Mitjançant les intervencions *site-specific* i l'edició fílmica, la pràctica artística participa activament en la construcció narrativa del lloc, en la seva definició en curs i mediació. A més, contribueix a plantejar interrogants sobre les relacions que establim amb les naturaleses no humanes i obre noves possibilitats de relació i encontre.

2.6.1. Una veu sense nom o parafrasejar amb reflexos

Correlationism is the paradigm of contemporary art

Suhail Malik (2013, p. 98)

Les primeres intervencions van sorgir de manera espontània. La Fina es dedicava de sol a sol a parafrasejar les condicions de la natura dins l'astacifactoria. A causa dels recursos limitats, la seva força de treball es focalitzava a crear les condicions òptimes per a la reproducció de l'espècie: donar menjar, aspirar les piscines, controlar la quantitat adequada d'algues, regular el ritme de recirculació de l'aigua per a la correcta oxigenació, retirar els mascles un cop fecundades les femelles, crear un ecosistema ric amb puces d'aigua, aranyes, granotes i altres espècies, fins a un llarg etcètera. La Fina es concentrava a proporcionar les condicions per a la vida, mentre els reflexos de llum estaven en mans de precaris *mallassos* [sic] i els amagatalls eren unes totxanes. Semblava que ningú no s'ocupava de l'experiència *d'estar-a-la-piscifactoria*.¹⁸

Intervenir en l'experiència *d'estar-a-la-piscifactoria* va començar amb un joc de correlació de les formes que es creaven al terra de les piscines en enretirar les totxanes o les teules que servien als crancs d'amagatall. Aquestes reserves recorden l'acte de quan desaparquem el cotxe després de la pluja i s'ha creat una reserva rectangular on l'aigua no ha arribat (figures 60 i 61).

¹⁸ La denominació correcta del centre és astacifactoria, tot i que a la Fina no li agrada aquest nom i prefereix usar el terme *piscifactoria*, que respon a l'ús que tenia la infraestructura abans de ser la seu del Centre de recuperació de fauna salvatge. Per aquest motiu he optat majoritàriament per fer servir el terme *astacifactoria*.



Figura 60. Formes resultants del desplaçament de teules i totxanes. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 61. Formes resultants del desplaçament de teules i totxanes. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

Conversa núm. 9. Fina Torres (12 de novembre de 2020)

Sota el porxo de l'astacifactoria.

—Fina, tu t'ocupes de crear les condicions perquè aquí sigui possible la vida, no?

—Exacte.

—Creus que jo podria ocupar-me de la resta?

—Què vols dir?

—Doncs de tot el que té a veure amb l'experiència del lloc: els reflexos de llum, els amagatalls...

—Per mi cap problema.

Generar formes a partir del parafraseig marcarà les intervencions *site-specific* en el Molí de les Fonts. Parafrasejar a partir de l'observació de les materialitats de l'astacifactoria ens condiciona a pensar a través de l'equipament i amb l'equipament, per situar-nos en l'interstici. En comptes d'iniciar o idear a partir del no-res, continuem, ens situem en el continuum. En evitar un inici i optar per un prosseguir, aflora l'ordre del discurs, com va dir Michel Foucault (1999) en la lliçó inaugural que va pronunciar quan es va fer càrrec de la càtedra d'Història dels sistemes de pensament al *Collège de France*.

En el discurso que hoy debo pronunciar, [...] habría preferido poder deslizarme subrepticamente. Más que tomar la palabra, habría preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible inicio. Me habría gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida. (Foucault, 1999, p. 11)

Davant aquesta veu sense nom, les intervencions *site-específic* sorgeixen del parafraseig dels rastres de totxanes i teules mitjançant reflexos. Foucault (1999) també fa referència al desig de no començar: «Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso» (p. 12), que relaciono amb una estratègia per evitar la frontalitat de la peça artística i evitar establir un límit entre el treball artístic i el món. Treballar en les materialitats i les agències presents a l'astacifactoria evita la possibilitat d'un treball que provingui del no-res. En el seu lloc, el parafraseig actua com a vinculació amb el lloc, com a empelt amb allò preexistent: «Los arquitectos no inventan nada, tan solo transforman la realidad» (Alvaro Siza citat per Weise, 2022).



Figura 62. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 63. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

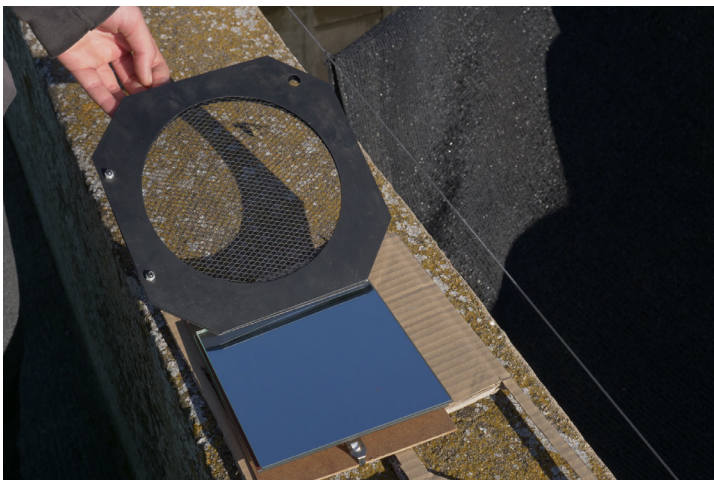


Figura 64. Miralls, utensilis i reserves amb els que produir els reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 65. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figures 66 i 67. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.



Figura 68. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 69. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 70. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 71. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.7. *Site-specific*. Impermanència i transitorietat

La frase «To remove the work is to destroy the work» de Richard Serra (Crimp, 1986, p. 42), incideix en la qualitat no transportable de les propostes *site-specific* i en la complexitat de definir els límits entre el lloc i la intervenció artística. Sovint les propostes *site-specific* juguen a no explicitar el límit entre què és preexistent en el lloc i què forma part de la intervenció artística, col·locant l'objecte artístic en una situació de *confusió-amb-el-món*. En addició al parafraseig i a la voluntat de no començar, les intervencions *site-specific* a l'astacifactoria se situen en una coescriptura i una col·laboració amb el lloc, en tant que forma de mediació i construcció de l'experiència del lloc-agència.

A One Place after Another: Notes on Site Specificity, Miwon Kwon (2002) desplega una genealogia de les pràctiques *site-specific*. Vincula el seu origen al Minimalisme, i les defineix com a una aproximació fenomenològica i experiencial cap al lloc, un lloc que no es pot reduir a una *arena física* sinó que està travessat per qüestions de caràcter social, polític o econòmic. Kwon proposa tres paradigmes d'especificitat del lloc: fenomenològic o experiencial, social o institucional i discursiu. Alhora relaciona l'aparició de les pràctiques *site-specific* dels anys 70 i 80 amb la crisi de conceptes centrals en les ideologies en l'art: l'estatus d'originalitat, l'autenticitat, la singularitat i l'autoria. Assenyala que en l'actualitat, algunes pràctiques desplegades sota aquesta taxonomia s'han desideologitzat per passar a ser un gènere o un format artístic disponible més. Kwon, fent referència a la temporalitat, argumenta que en comptes de permanència i immobilitat, les propostes *site-specific* es defineixen per la seva impermanència i transitorietat (Kwon, 2002, p. 3-5).

Malgrat el consens sobre l'origen de les pràctiques *site-specific* com una reacció a la mercantilització de l'art, la tradició de peces concebudes per a un lloc específic no és patrimoni de la dècada dels 60, trobem precedents per exemple en els frescos romànics o en l'art rupestre. Per tant, no s'ha de llegir la tradició *site-specific* únicament com una transgressió respecte al model establert, sinó que sobretot cal situar-la davant de la necessitat d'establir una relació amb el lloc. Històricament, ha conviscut amb l'obra autònoma, lligada a les necessitats d'intercanvi, adaptabilitat o transport. L'accés a les intervencions *site-specific* a través de l'experiència directa, acostuma a estar condicionat a la ubicació i el seu caràcter temporal, i sovint són mediatitzades a través del registre documental (fotogràfic, audiovisual o sonor). En algunes propostes, l'únic accés serà a través del seu registre.

En aquesta fase, en els inicis d'intervenir en el Centre, encara no s'havia definit com es tindria accés a les intervencions *site-specific* del Molí de les Fonts. La primera pràctica *site-specific* no va ser l'experimentació amb reflexos, sinó la mera presència dins l'equipament,¹⁹ definir com regular-la i els graduals canvis en la percepció de l'equipament. Amb l'objectiu de continuar explorant formes de relació amb el lloc, i per nodrir l'experiència d'*estar-a-l'astacifactoria-amb-la-càmera*, el parafraseig de reflexos va progressar testejant variacions de la temperatura de color de llum en diferents espais de l'astacifactoria.

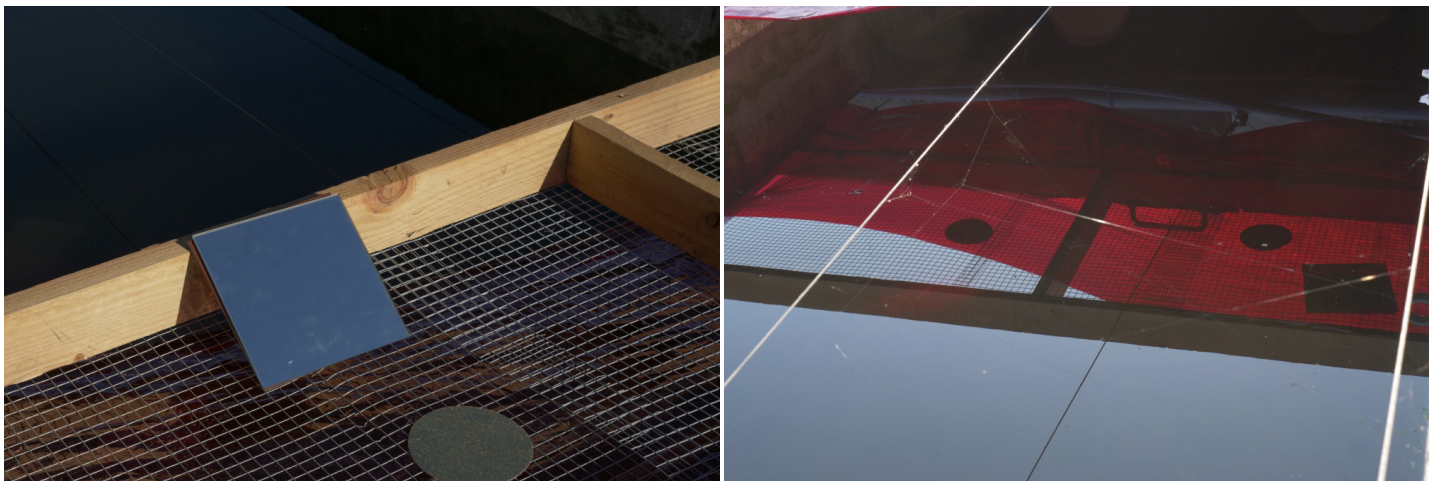
¹⁹ La meua presència en l'equipament es va anar regulant de manera orgànica. Cal recordar que la investigació no s'emmarca en un programa de residència on col·laboren artistes i científics, sinó que és una col·laboració que sorgeix de manera espontània, propiciada pel fet que l'astacifactoria es troba a 500 metres del lloc on visc.



Figures 72 i 73. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.



Figures 74 i 75. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.



Figures 76 i 77. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021).
[Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.

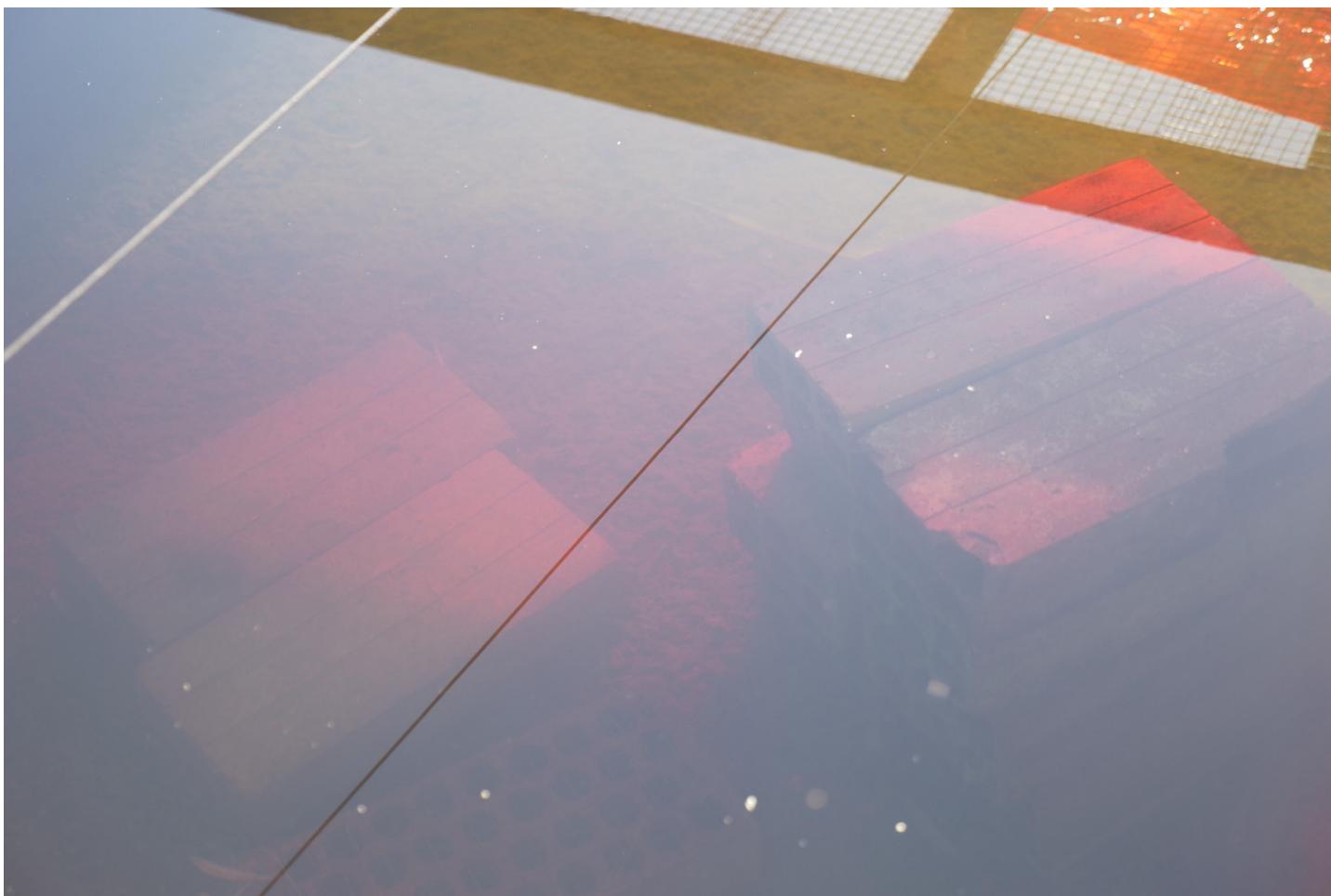


Figura 78. Transformació del color de l'aigua, parafrasejar amb reflexos. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts.
Sense evidència verbal, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.7.1. Detectar les paraules inscrites en el lloc o mapatge de narratives

El parafraseig amb reflexos va certificar una transformació del treball de camp com a primer resultat d'intervenir a l'astacifactoria. El Centre és un lloc de treball amb un ritme i una agenda propis, les intervencions s'havien de fer sense interferir amb els processos de treball, i alhora, s'havien de dur a terme en un espai que ja contenia la seva pròpia narrativa (Barad, 2007, p. 46-48). En aquesta fase de la recerca, necessitava referències on emparar-me sobre la manera de detectar i tractar les narratives preexistents en el lloc. Bruce Chatwin (2015) i el seu llibre *Songlines*²⁰ van contribuir a definir la noció de mapatge del lloc a partir de converses, vinculant el contingut de les converses amb la Fina Torres a la ubicació dins de les instal·lacions on tenien lloc.

A *Songlines* es narra la crònica d'un encàrrec fet per una companyia de ferrocarrils que vol construir una línia ferroviària per unir Alice Springs amb Darwin, a Austràlia. Per evitar conflictes, Chatwin rep l'encàrrec d'entrar en contacte amb la comunitat aborigen i acotar quines zones són sagrades, per tal d'evitar que el traçat ferroviari les profani. La comunitat aborigen és nòmada, de tradició oral, no compta ni amb sistemes d'escriptura ni amb mapes per la transmissió de coneixement. Com a resultat de la immersió en aquesta realitat aborigen, Chatwin relata estratègies de mapatge allunyades de l'objectivitat cartogràfica. En comptes de mapes sobre paper, els oriünds canten el territori, els mapes són cançons, *songlines*. Els mapes cantats funcionen de la següent manera: l'avenç de cada cançó va lligat a les manifestacions orogràfiques del camí, així quan apareix un promontori en forma d'au, la senyal orogràfica *cria* la pròxima estrofa de la cançó. Malgrat la immersió de Chatwin, l'encàrrec no

²⁰ Traduït en espanyol *Los trazos de la canción*.

té el desenllaç esperat. Chatwin retorna amb un mapa en el qual ha traduït les rutes *songlines* sobre el paper, però la seva contribució no és suficient per satisfer l'encàrrec. Per a la comunitat aborigen no hi ha una diferenciació entre el lloc sagrat i el no sagrat, tot el territori és sagrat. Si avui consultem un mapa de la línia de tren entre Alice Springs i Darwin, trobarem un traçat en línia recta que uneix les dues ciutats. També podríem dir que l'*Outback* australià està replet d'històries, no hi ha cap tros de terra sense una narrativa inscrita. L'astacifactoria és com l'*Outback* australià? Hi ha algun racó de l'espai o algun utensili desproveïts d'una narrativa? D'una història a la qual remetre'ns?

Una manera de fer el mapatge narratiu del Centre ha estat mitjançant la fixació i la posterior reconstrucció de les converses que manteníem amb la Fina Torres. Com diu Anna Tsing (2018): «Escuchar y contar una avalancha de historias es un *método*» (p. 63). Mentre la Fina Torres treballava, sovint parlàvem de tot i de res. Com consta en la conversa núm. 3, d'inici li vaig demanar que no m'expliqués res del que estava fent,²¹ però a moments era inevitable que s'escolés alguna explicació, de la mateixa manera que s'escola l'aigua. En altres ocasions les converses obrien un fora de camp estrany, aparentment desproveït d'una relació respecte al que estava fent. Brollava un fil narratiu que transitava per arreu: una lectura, el seu fill, els meus fills, un somni o qualsevol ocurrència relacionada amb el dia anterior. Aquesta narrativa atzarosa ens permetia *estar-a-la-intempèrie* generant un joc de relació i distància respecte al que suposadament formava part del Centre.

²¹ El fet de no explicar de manera prèvia els esdeveniments es relaciona amb la intervenció artística que dona nom a aquest segon capítol: *Sense evidència verbal*, i amb una qüestió transversal que sorgeix de manera reiterada en la investigació, la necessitat d'enretirar la paraula.

Conversa núm. 10.

Bruce Chatwin i Arkadi Volchok, (*Los trazos de la canción*, Chatwin, 2015, p. 9).

Ya había confeccionado el mapa del tramo de doscientos cincuenta kilómetros comprendido entre Alice y Middle Bore Station. Le faltaba otro tanto.

—Le advertí al ingeniero que su comportamiento era un poco temerario —dijo—, pero él lo quería así.

—¿Por qué temerario?

—Bueno, si lo mira desde el punto de vista de ellos —comentó sonriendo— toda la maldita Australia es un lugar sagrado.

—Explícate —respondí.

Conversa núm. 11.

Bruce Chatwin i Arkadi Volchok, (*Los trazos de la canción*, Chatwin, 2015, p. 18).

—¿De modo que la canción es una suerte de pasaporte y de fuente de sustento?

—Nuevamente, es más complicado que eso.

En teoría, por lo menos, toda Australia se podía leer como una partitura musical. En el país casi no había una roca o un arroyo que no hubiera podido ser, o no hubiera sido, cantado. Tal vez se podría representar visualmente los Trazos de la Canción como unos *spaghetti* de *Ilíadas* y *Odiseas* que se enroscaban en todas direcciones y en los cuales cada «episodio» se podía leer en términos geológicos.

—Por episodio —pregunté—, ¿entiendes un «lugar sagrado»?

—Correcto.

—¿Como los lugares que exploras para el ferrocarril?

—Planteémoslo de esta manera —dijo—. En cualquier lugar de la sabana puedes señalar un elemento del paisaje y preguntarle al aborigen que te acompaña: «¿Qué historia tiene eso?», o «¿quién es ése?». Es posible que te conteste: «Un canguro», o «un periquito», o «un lagarto de cola de troncho». Depende de la identidad del antepasado que transitó por allí.

2.7.1.1 Maneres de llegir el lloc, una escolta material

A *Los trazos de la canción*, Chatwin s'aproxima a l'*Outback* australià a través de la perspectiva de la comunitat aborigen, escoltant les seves cançons i procurant entendre la relació que el poble nòmada estableix amb el territori. Chatwin descobreix com el territori és un contenidor de narratives que sustenten el relat de la comunitat. Les narracions, en comptes d'estar als llibres, estan a les pedres. L'astacifactoria, com a territori humanitzat, és un contenidor de narratives. Un objecte que la Fina ha dissenyat, la piscina núm. 7, la mà de la Fina manipulant un utensili, la taula del magatzem, el suro del porxo, un cranc damunt una totxana, tots els elements contenen les narratives que vertebran el Centre i operen com les formacions rocoses de *Los trazos de la canción*. Una forma d'escolta material, un sondeig a la memòria arquitectònica, les veus de l'equipament s'enllacen amb veus de pensadors i artistes, i es confonen en el contínuum d'imatges fruit del monitoratge audiovisual. Chatwin s'apropa a l'*Outback* australià a través de la mirada de la comunitat aborigen i jo m'he apropiat a l'astacifactoria com a objecte de recerca des de la perspectiva de la seva responsable, la Fina Torres, i del conjunt de materialitats que l'envolten, per entrar al lloc a través de l'altre.

2.8. Treball de camp núm. 2. Parla el lloc, el pinzell de l'arqueòleg

Detectar les narratives del lloc passa per obrir-se a un *parla-el-lloc*, en paral·lel al rol de l'arqueòleg que en comptes de fabular narratives fa servir el pinzell per enretirar la sorra i la pols dipositada sobre un utensili o una resta de ceràmica. Es tracta de fer aflorar les narratives i les pràctiques ja existents dins el límit acotat on es fa la recerca, de nou Foucault i *El orden del discurso* (1999).

La construcció narrativa a partir d'allò trobat, ens vincula a un pensar de manera conjunta amb els altres. Un *altres* múltiple, que inclou categories d'ordre divers: des de la morfologia del lloc i els seus diversos temps, fins a humans, animals, plantes i una categoria que engloba allò no predictable o identificable, situant la investigació en un joc entre el visible i l'invisible, el recognoscible i el desconegut, en paral·lel al que és present i palpable. Com apunta Eduardo Khon en el llibre *Como piensan los bosques*: «Al aprender a ocuparnos etnográficamente de aquello que se encuentra más allá de lo humano, de repente se ponen de relieve ciertos fenómenos extraños» (Kohn, 2021, p. 31).

En aquesta fase de la recerca, mentre es continua monitorant el procés de treball de l'astacifactoria, el lloc es converteix en un espai d'intervenció i recerca artística. La situació de crisi de l'astacifactoria queda enrere a mesura que el seu funcionament s'està normalitzant. S'han sanejat les piscines, la recirculació de l'aigua torna a funcionar i s'han introduït nous crancs. Aquests provenen de la zona d'incubació o de captures a les rieres de les quals el Centre té cura. El seguiment audiovisual basat en una llarga exposició de temps en el lloc, està creant un arxiu audiovisual abundant, amb el qual, de moment, no sé com relacionar-m'hi. Malgrat la indefinició, continuo fent el seguiment regular de l'activitat del Centre.



Figura 79. Recirculació de l'aigua un cop acabat el sanejament de les instal·lacions. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.9. Un lloc on amagar-se, prosseguir en el parafraseig

El cranc de riu tendeix a amagar-se. La qüestió de l'amagatall i el camuflatge és tan rellevant en la seva relació amb l'entorn que fins i tot el seu exoesquelet adopta el cromatisme d'allò que l'envolta. En el passat, a la zona d'incubació del Centre hi havia banyeres de color rosa i els crancs es tornaven de color rosa. Actualment, a l'astacifactoria hi ha dos tipus d'amagatalls: a les piscines exteriors s'usen totxanes i teules, mentre que a la zona d'incubació s'usen tubs de PVC seccionats. Després de les intervencions amb reflexos vaig preguntar a la Fina si podia construir altres menes d'amagatalls que permetessin el joc als crancs.

Conversa núm. 12. Fina Torres (25 de novembre de 2020)

A la zona exterior d'herba de l'astacifactoria.

—Creus que podria intentar crear amagatalls que s'assemblassin més al que es troben a la natura?

—En el passat havíem usat pedres i fins i tot arrels sense terra, però dificultaven molt el manteniment i la neteja de les piscines. Ja fa anys que només fem servir teules i totxanes. Però ja ho saps, per mi endavant.

Aquest sí, després el va matisar. A les piscines exteriors és complicat introduir-hi nous materials per la potencial contaminació de l'aigua. La Fina Torres em va proposar jugar amb els materials existents a l'astacifactoria. A les banyeres de la sala d'incubació hi havia més marge, però calia avaluar quins materials usar. Vaig adoptar una doble estratègia: a les piscines exteriors em vaig dedicar a buscar noves distribucions de les totxanes i les teules, mentre que a la sala d'incubació vaig poder experimentar amb més materials, ja que l'aigua no és tèrbola i és més fàcil controlar les interaccions entre crancs i nous materials. L'objectiu era que els amagatalls fossin més orgànics, però no per assemblar-se a la natura de fora l'astacifactoria, sinó per permetre el joc. Li vaig preguntar si els crancs, a part d'amagar-se, jugaven en els amagatalls, i em va contestar: «Crec que sí». Volia que els crancs juguessin amb les noves estructures per modular l'experiència d'*estar-a-l'astacifactoria*.



Figures 80 i 81. Assaig de distribució de totxanes i teules. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.

La construcció d'amagatalls a les piscines exteriors estava limitada pel fet que l'aigua s'enterbolia en pocs dies i no permetia saber si els crancs interactuaven amb la nova distribució de manera diferenciada respecte a la distribució tradicional. Eren prospeccions a cegues que no podia regular. En canvi, a la zona d'incubació podia intervenir-hi amb diversos materials ja que l'aigua no s'hi enterbolia, fet que permetia observar les interaccions entre crancs i amagatalls.



Figura 82. Amagatall amb forma piramidal fet amb tub de PVC i brides. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

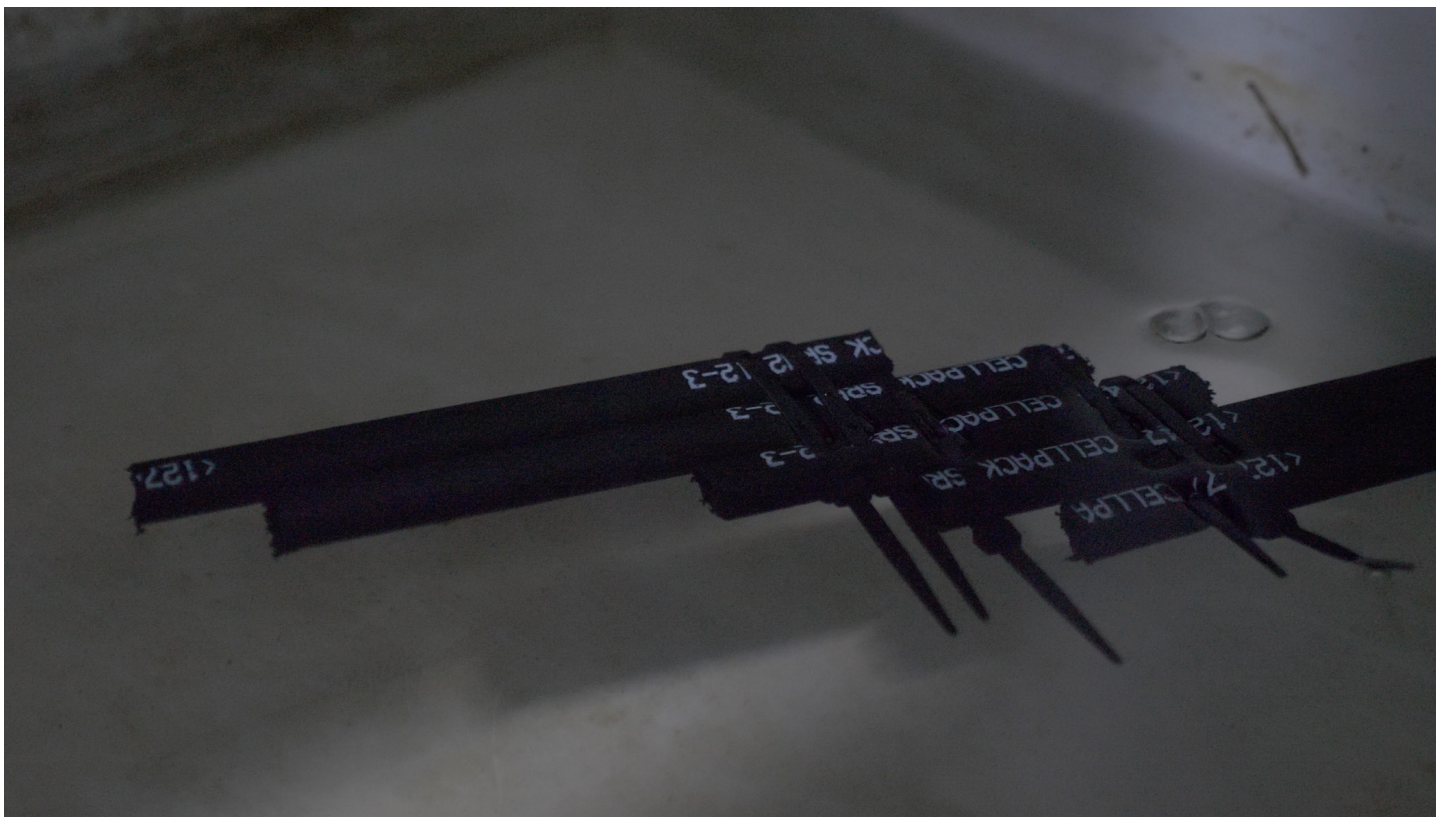


Figura 83. Amagatall flotant fet amb tub Cellerpack i brides. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

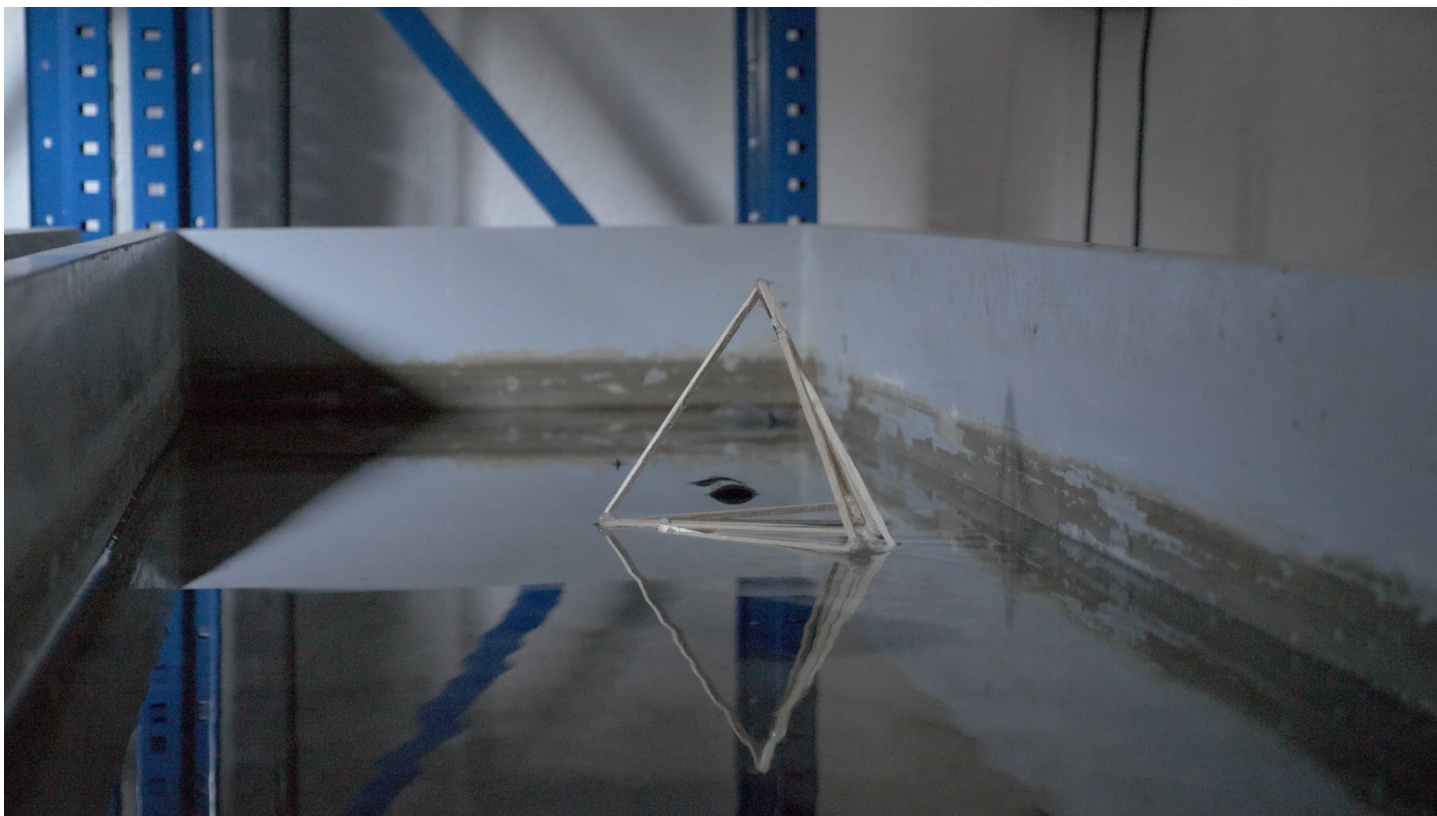


Figura 84. Estructura flotant de llistons de fusta. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 85. Estructura flotant feta amb llistons de fusta, tub de PVC i brides. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

Conversa núm. 13. Fina Torres (17 de novembre de 2020)
Dilluns al matí, just en el moment d'entrar a l'astacifactoria.

- Estan jugant amb els teus amagatalls.
- Vaig a veure-ho.



Figura 86. Crancs interactuant amb les estructures de fusta, en l'enregistrament audiovisual s'observa com s'hi balancegen. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 87. Crancs interactuant amb les estructures de fusta. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 88. Crancs interactuant amb les estructures de fusta. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

2.10. Sense evidència verbal, compartir el monitoratge del Molí de les Fonts

Sense evidència verbal (2021)

Acció i intervencions *site-specific*.

Amb Fina Torres.

Amb la col·laboració de Rita Andreu, Manel Quintana i Grau Perramon.

15 i 25 d'abril de 2021.

Astacifactoria del Molí de les Fonts, Olot.

Una producció de l'Associació Binari.

Seqüència de treball de la intervenció Sense evidència verbal.

1. Quatre setmanes de treball en el Molí de les Fonts. Modificació del lloc i preparació de les intervencions *site-specific*.
2. Col·laboració amb la Fina Torres per definir quines feines de control del Centre es realitzaran durant l'acció.
3. Col·laboració amb en Manel Quintana per la producció de les intervencions de llum.
4. Selecció de les converses que es recrearan durant l'acció.
5. Definició de la seqüenciació de l'acció.
6. Presentació pública.

La proposta d'art com a recerca *Sense evidència verbal*, va donar accés a l'estat de la investigació des de les pràctiques, on es juxtaposava l'acció, la intervenció *site-specific* i la disseminació de la recerca. L'expressió *sense evidència verbal* és una màxima provinent de l'antropologia visual que manifesta la voluntat d'accedir a l'objecte d'estudi a través de l'observació, en una situació de desconfiança en la paraula, de les explicacions que oferim sobre el que fem i sobre allò que ens envolta.

L'acció presenta a la Fina Torres fent tasques de manteniment del Centre. Mentre treballa, conjuntament recreem converses que hem mantingut durant el treball de camp. Les converses van des de qüestions banals a aspectes clau o controvertits sobre el Centre de recuperació de fauna salvatge. Un cop finalitzen les recreacions, els assistents poden explorar lliurement les instal·lacions de l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. Un equipament replet d'intervencions que juguen a confondre's amb l'arquitectura i els estris preexistents.

2.10.1. Context de la intervenció *Sense evidència verbal*

La meua presència a l'astacifactoria s'havia normalitzat. El Centre havia deixat de ser un lloc nou per passar a ser un espai d'hàbits. De manera orgànica s'havia definit un protocol d'escolta i participació, un codi per regular la meua presència en l'equipament. Però aleshores, una proposta externa va provocar un exercici de distanciament sobre el fet d'*estar-a-l'astacifactoria*. Des de l'Associació Binari²² em van proposar de fer una intervenció sobre la investigació que estava duent a terme al Molí de les Fonts. La recerca encara es trobava en una fase inicial plena d'incerteses, amb la indefinició necessària per explorar de manera oberta l'astacifactoria i permetre un diàleg amb el lloc per cercar, conjuntament amb el lloc-agència, maneres d'habitar *la intempèrie*, i vaig demanar uns dies per valorar-ho. La recerca artística em permetia habitar l'astacifactoria i performar-la, en comunicació amb el lloc, més enllà de ser una font de continguts per a un possible projecte artístic.

El que estava investigant formava part d'una categoria fluida, i obrir el procés al públic s'havia de fer des d'aquesta transitorietat, entenent el públic com un actant més. Alhora, tenia clar que l'accés a la investigació havia de ser una proposta *site-specific* dins de les mateixes instal·lacions del Molí de les Fonts. El lloc investigat i l'accés a la investigació, com a forma de mediació, eren dos temps diferenciats que coincidirien en el moment que el públic entrés a les instal·lacions del Molí de les Fonts. Realitzar l'activitat al Molí requeria sol·licitar permís al Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa. Aquesta petició podia posar en risc la meua presència al Centre i trencar l'equilibri establert. La Fina Torres m'havia autoritzat a treballar al Centre gairebé *motu proprio*. Un centre precari té els

²² L'Associació Binari es dedica a la producció i la difusió de propostes d'art contemporani a la comarca de la Garrotxa.

seus avantatges: està poc jerarquitzat i el fet que passi desapercebut permet als responsables certa llibertat de moviments. Cal comentar que, en cap moment d'aquesta investigació, he tingut una autorització formal del Parc Natural. No hi ha cap document, només un pacte verbal, comprensió i ajuda.

Fins aleshores, la meua presència en el dia a dia del Centre havia intentat que passés de la manera més discreta possible. Tan sols la mera presència, la càmera, alguns amagatalls i reflexos. Sempre sol·licitant autorització prèvia a cada gest o acció realitzada. Ara era diferent, donaria un accés al Centre des de les performativitats, la proposta es publicitaria. Hauria de treballar dins de les instal·lacions d'una manera més invasiva, *tocaria* el Centre de recuperació de fauna salvatge modificant-lo amb intervencions *site-specific*. Els dies previs a sol·licitar el permís, tenia dubtes sobre com plantejar-ho. No volia posar ni a la Fina Torres ni al Centre en una situació incòmoda. Havia de demanar permís a la Fina Torres i a en Joan Montserrat.²³ La meua inquietud estava repartida a parts iguals: per una banda, temia exposar a la Fina Torres, i per l'altra, temia un no per part d'en Joan Montserrat. Era conscient que el seu interès per les pràctiques artístiques contemporànies era baix i que no entenia què pretenia amb el seguiment a l'equipament.

²³ Responsable del Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa que gestiona el Centre.

Conversa núm. 14. Fina Torres, Joan Montserrat (24 de febrer de 2021)

Zona d'herba davant les piscines de l'astacifactoria.

—Us volia demanar permís per fer una presentació del que estic fent aquí al Centre. Prèviament, estaríem treballant tres o quatre setmanes abans aquí, i s'obriria al públic tres dies.

—Per nosaltres qualsevol cosa que es faci al Centre és difusió. I no entenem el projecte de l'astacifactoria sense la divulgació, per tant, per nosaltres endavant.

2.10.1.1. Un observatori envoltat per una tanca metàl·lica

Va ser així de senzill. Els temors van resultar infundats, però la preocupació sobre des d'on i la manera com compartir la recerca persistia. Em preocupaven des de les implicacions de fer una proposta pública, realitzar intervencions *site-specific* dins l'equipament, sortir als mitjans de comunicació fins a la mera senyalística. Tot plegat podia provocar que el meu rol passés de ser l'observador a ser l'observat, trencant així el fràgil equilibri que em permetia habitar aquesta intempèrie delimitada pel perímetre de la tanca que envolta el Molí de les Fonts. Una tanca que separa un doble mecanitzat de la natura que l'envolta i que, gràcies a aquest límit, esdevé un mirador, un lloc que permet mirar des de les pràctiques.

L'acció i les intervencions *Sense evidència verbal* van consistir en una visita al Centre de recuperació de fauna salvatge desproveïda del relat ecologista que l'empara. El que es pretenia era mostrar un doble de la natura creat per l'home sense justificacions prèvies desplaçant el focus cap a les seves materialitats amb intervencions *site-specific* i la recreació performàtica d'algunes de les converses que havíem mantingut amb la Fina fins aleshores. Per primera vegada, el mes d'abril de 2021, compartiria l'estat de la investigació sota una pregunta consubstancial a la pràctica artística com a recerca: *com i des de quins llocs es pot fer accessible una recerca teòrica a través del gest, l'objecte, l'acció o la paraula?* Una pregunta que provoca la il·lusió d'una divisió entre teoria i pràctica —com fa la tanca metàl·lica— que aquesta recerca defuig. La resposta ràpida per evitar aquesta falsa separació passava per situar els diversos règims en juxtaposició, col·locar en un mateix nivell les diferents esferes de la recerca. A *Sense evidència verbal* (2021), mitjançant les intervencions en el Centre i l'acció, es va presentar la recerca en superposició al mateix espai on s'estava investigant, presentant les diferents capes en una situació de confusió o intercanviabilitat: la natura, l'ecosistema artificial i la recerca artística, un aiguabarreig que acabà adquirint una dimensió estructural al llarg de la recerca.



Figures 89 i 90. Tanca metàl·lica que separa les dues natures. [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2022.

2.10.2. Intervencions *site-specific* prèvies a *Sense evidència verbal*

Les imatges que venen a continuació són la crònica del procés previ a la presentació pública. Un conjunt d'intervencions *site-specific* realitzades dins les instal·lacions del Molí de les Fonts. Les intervencions operen com una manera d'escriptura i construcció del lloc i en el lloc. Algunes tenen un caràcter explícit, d'altres no són detectables per tal d'establir una gradació que va des de l'evidència fins a la desaparició, entre estris, teranyines o els murs de les instal·lacions. Presentant i habitant un entremig en el que el visitant no pot definir el límit entre la intervenció artística i el lloc intervingut.

Les primeres intervencions, a partir de parafrasejar objectes i maneres de fer de l'astacifactoria, van consistir a repetir o imitar intervencions que la Fina Torres feia per solucionar problemes quotidians de funcionament de l'equipament: «Fer les coses que faria la Fina». Sovint la xarxa de tubs que s'ocupa de la recirculació de l'aigua presenta incidències. Els tubs tenen fuites o a causa de la força de l'aigua vibren fins a desplaçar-se del lloc que els correspon. Com s'observa a les figures 92 i 93, es va fixar un tub amb materials trobats. No es va fer perquè el tub s'hagués desplaçat, sinó com una manera d'iniciar les intervencions en el Centre a partir de la imitació de gestos observats prèviament. Que una part de les intervencions realitzades poguessin passar desapercebudes, una escriptura material feta des de l'imperceptible, responia a la voluntat de *fer-se-al·lloc* des de la intervenció artística.



Figura 91. Requadre de color groc damunt de la paret de formigó que dona al camp sud. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 92. Angle recte de llistó de fusta i DM conglomerat per fixar el tub de recirculació de l'aigua de la piscina núm. 1. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 93. Angle recte de llistó de fusta i DM conglomerat per fixar el tub de recirculació de l'aigua de la piscina núm. 1. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

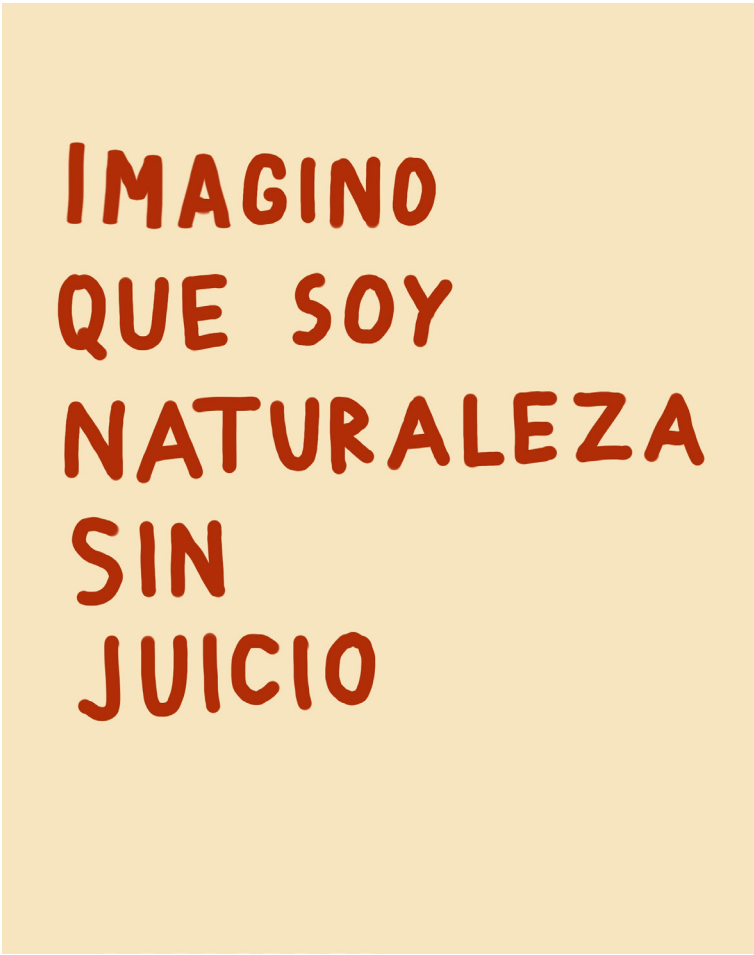


Figura 94. Pintada trobada per atzar, "Imagino que soy naturaleza sin juicio". [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 95. Recreació de la pintada “Imagino que soy naturaleza sin juicio” sobre el mur de la piscina núm. 1 feta amb un compressor d’alta pressió d’aigua. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

La pintada anònima «Imagino que soy naturaleza sin juicio», té el mateix nivell de rellevància que d'altres veus bibliogràfiques de la investigació. Amb la fi d'institucionalitzar una troballa a l'atzar de connotacions reveladores, vaig decidir reproduir-la sobre el mur de la piscina núm. 1. Amb l'ajuda d'una hidronetejadora, vaig escriure la frase tot enretirant els fongs acumulats en el mur amb l'acció de l'aigua a pressió. La sentència sintetitza qüestions que envolten la recerca: la possibilitat o el desig d'esdevenir l'altre des de les performativitats, imaginar un altre inconcret, «Imagino que soy naturaleza». També proposa d'entrar en joc, de fer a la natura i amb la natura, alhora que tempteja escenaris més enllà dels usos finalistes, cal eludir el judici: «Sin juicio». Sovint he fantasiejat sobre qui, en quina situació i des de quina perspectiva va escriure aquesta frase. John Berger assenyala que: «El contrari del judici no és la indulgència, és la tendresa» (Swinton, et al., 2016), afirmació que ajuda a nodrir el «sin juicio» escrit damunt del mur. L'oposat al judici no és la indulgència, sinó la tendresa, el tocar i el ser tocat.



IMAGINO
QUE SOY
NATURALEZA
SIN
JUICIO

Figura 96. Pòster “Imagino que soy naturaleza sin juicio”. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 97. Taula de treball de la Fina Torres, on s'observa el plafó de suro amb imatges del monitoratge i les intervencions *site-specific*. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 98. Detall de les imatges del plafó de suro. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 99. Tub que connecta la piscina núm.1 amb sis plantes. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 100. Extracció d'aigua de la piscina núm.1 per alimentar sis plantes. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 101. Sis plantes alimentades mitjançant el sistema gota a gota amb aigua de la piscina núm. 1. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 102. Detall de plantes alimentades mitjançant gota a gota d'aigua provinent de la piscina núm.1. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 103. Brides en forma de creu suspeses damunt una teranyina. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 104. Bases flotants amb poliestirè expandit i polipropilè alveolar, amb formes geomètriques de fusta. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

La Fina Torres parteix dels materials que té a l'abast per solucionar les necessitats que sorgeixen de la gestió de l'equipament. Les intervencions *site-specific* de *Sense evidència* verbal exploren una mateixa política d'ús dels materials. Les diferents intervencions es realitzen a partir de la recontextualització del material trobat. En la figura 105 s'observa com un retall de fibra que s'havia fet servir per evitar que entressin animals de l'exterior es reutilitza en una àrea per produir un desenfocament sobre el camp de conreu contigu a l'astacifactoria.



Figura 105. Instal·lació d'una peça de fibra sobre la tanca metàl·lica, pintada sobre la paret d'un rectangle de color groc i ordenació de totxanes dins la piscina núm. 8. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 106. Ordenació de rajoles, amb pintada de requadre de color groc sobre el mur de la piscina núm. 8. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 107. Ordenació de rajoles en disposició d'escala, amb una rajola pintada de color groc. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

La intervenció de la figura 108, escombrar la pols del terra de la piscina núm. 6 per fer un cercle que és la suma de les àrees de dues menjadores metàl·liques, sintetitza aspectes del conjunt d'intervencions. Algunes responen al plaer absurd de fer-les, com a manera d'estar en el lloc, com a acte de reconeixement i rastreig de les instal·lacions, com a exploració de les estranyeses del lloc-agència.



Figura 108. Ordenació de materials i recreació d'un cercle de terra i pols a la piscina núm. 6. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 109. Recreació de porció de terra i herba seca a la piscina núm. 6. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 110. Vista de l'astacifactoria amb un rectangle de color groc a la mitjanera entre les piscines núm. 3 i núm. 4, i sistema de canalització d'aigua modificat. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

En diverses ubicacions del Molí de les Fonts, la Fina Torres genera espais amb funcions no previstes dins els objectius de l'equipament: Un terrari per a insectes, la plantació de flors medicinals o tenir cura de diferents espècies animals. Com a parafraseig d'aquests gestos, en la zona de les plantes medicinals s'hi van introduir plantes al·lòctones (figura 111) i es va segar una zona d'ortigues seguint patrons rítmics.



Figura 111. Introducció de plantes exògenes en el terrari de l'astacifactoria Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 112. Recreació del programa europeu “*du coucher du soleil*”. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 113. Programa europeu “*du coucher du soleil*”. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

L'any 2012, l'astacifactoria va rebre un ajut del programa LIFE. Els recursos es van destinar a instal·lar un sistema d'automatització de les aigües amb tres bombes de gran cabal i un sistema de filtres. La instal·lació va funcionar de manera irregular durant quatre anys, fins que es va deixar d'usar perquè no es podia reparar. Els aqüífers que envolten el Molí de les Fonts estan contaminats per l'afanomicosi. Per aconseguir aigua no contaminada es va haver de construir un pou a la zona de migdia, a l'exterior de les instal·lacions. El pou abasteix el Centre amb aigua ferrosa i amb pòsit, però les partícules en suspensió van ser la causa principal de les avaries del sistema de bombeig i filtratge. Finalment es va haver de tornar a l'anterior sistema semiautomàtic, on part de la recirculació es regula manualment. Malgrat els anys que fa que no funciona, les bombes del sistema de recirculació i els quadres elèctrics continuen dins les instal·lacions. Damunt del quadre elèctric i les bombes hi ha adhesius que certifiquen que el sistema de bombeig es va sufragar gràcies als programes LIFE i NATURA 2000. Com a part del conjunt d'intervencions (figures 112 i 113), es va dissenyar un tercer adhesiu amb les mateixes dimensions: un rectangle de color groc a sota del qual hi diu: «Programme européen du corcher du soleil». Com altres intervencions realitzades, aquest adhesiu continua dins les instal·lacions del Molí de les Fonts. Aquí sorgeixen aspectes que contribueixen a entendre les relacions entre les cadenes de materialitats i l'entramat institucional que les sustenta. L'ecosistema del Molí de les Fonts no és un doble de la natura autònom, sinó que està lligat a polítiques mediambientals i econòmiques que es concreten en la injecció de recursos econòmics provinents de fons europeus (programes LIFE i NATURA 2000). La intervenció en la senyalística del Molí de les Fonts és la certificació de caràcter poètic d'aquest lligam. L'*estar-a-l'astacifactoria* és sempre una qüestió política, en tant que té conseqüències en les vides de les persones i també en les vides dels crancs i en altres animals.



Figura 114. Quadrat de tira LED sobre la piscina núm. 3, en col·laboració amb en Manel Quintana. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 115. Teranyina, fil d'acer travesser, reflex del tub LED sobre l'aigua amb estructura geomètrica flotant. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

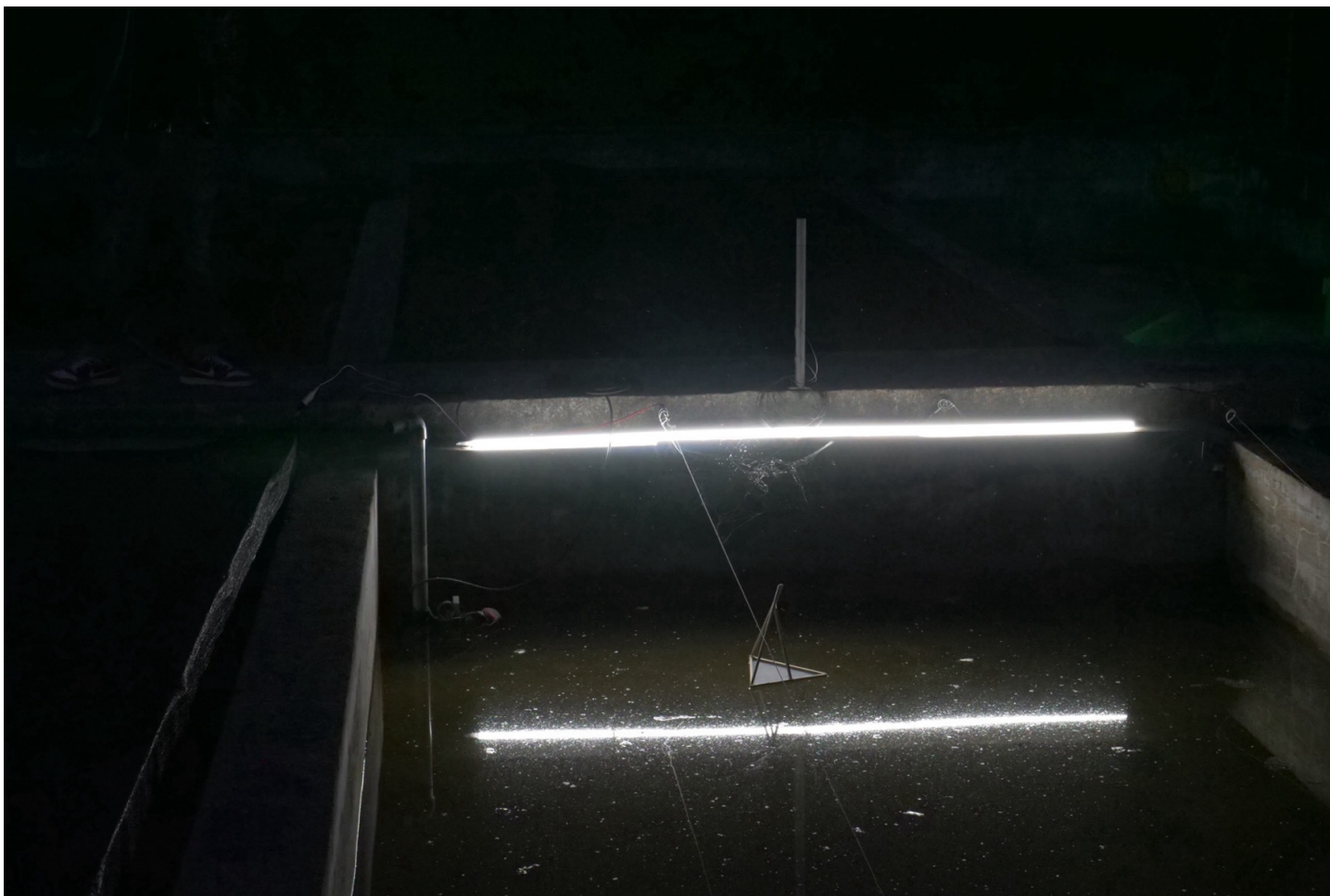


Figura 116. Tub LED, cable d'acer trenat amb estructura geomètrica flotant. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 117. Tub LED, cable d'acer trenat amb estructura geomètrica flotant. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 118. Tub LED, cables d'acer trenat, punt de llum verda, al fons punts de llum de cases i fanals. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021



Figura 119. Tub LED, amb punts de llum de cases i fanals que amb prou feines s'observen. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 120. Tub LED sobre la piscina núm. 7. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021

2.10.3. Sense evidència verbal. Seqüència acció

Dates: 15, 16 i 25 d'abril de 2021.

Astacifactoria del Molí de les Fonts.

Produït per l'Associació Binari.

Acció i intervencions *site-specific*.

Durada: Aproximadament uns 90 minuts.

Sense evidència verbal és una visita performàtica al Molí de les Fonts, on una sèrie d'intervencions site-specific juguen amb la confusió amb el lloc. S'obre el Centre al públic obviant el relat de la lluita per a la biodiversitat, i se'l convida a explorar-ne les agències i les materialitats que el conformen.

Es convoca els assistents a un aparcament situat a un quilòmetre de l'astacifactoria.

Dos nens els guien en silenci fins a l'astacifactoria.

Creuen la tanca del Centre posant els peus dins una caixa de fusta plena de calç.

Els assistents s'asseuen en cadires a la zona d'herba davant les piscines de la part de baix.

Escolten sons amplificats d'accions que no poden veure.

Contemplen l'entorn de l'astacifactoria.

Progressivament, comencen a observar de lluny a la Fina Torres i en Job Ramos, ubicats a la part de les piscines de dalt.

Mentre la Fina Torres fa tasques de manteniment del Centre, conversa amb en Job Ramos.

Les converses recreen diàlegs mantinguts durant el monitoratge del Centre.

De tant en tant, mentre la Fina Torres continua feinejant, en Job Ramos llegeix cites bibliogràfiques que han contribuït a la recerca.

En Job Ramos reproduïx sons de granotes, ocells, aigua o utensilis situant un petit altaveu Bluetooth prop del micròfon que porta al jersei.

La Fina Torres dona menjar als crancs, neteja dues piscines, mou bombes d'aigua i posa en funcionament el sistema de recirculació de l'aigua.

La Fina Torres i en Job Ramos progressivament s'han anat apropant fins a la piscina núm.1, davant dels assistents.

Un cop acaben de recrear un fragment de conversa a pocs metres del públic damunt la piscina núm. 2, conviden el públic a aixecar-se i anar a la porta de l'astacifactoria.

A la porta, la Fina Torres i en Job Ramos recreen la conversa que va iniciar la investigació.

Un cop finalitzada la darrera recreació, el públic pot explorar lliurement les instal·lacions del Centre.

S'ha fet de nit, en Narcís Colomer (pagès que mena diversos camps de la zona de la Moixina) ofereix menjar al assistents mentre comparteix històries del lloc.



Figura 121. Imatge dels dos nens que guien el grup cap a l'astacifactoria. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 122. Grup dirigint-se cap a l'astacifactoria. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 123. Caixa de calç a l'entrada de l'astacifactoria. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 124. Vista del públic assistent a l'inici. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 125. Recreació de converses. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 126. Recreació de converses mentre la Fina Torres retira algues de la piscina núm. 9. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 127. Bombeig per a la recirculació d'aigua a la piscina núm. 7. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 128. Recreació d'una conversa mentre la Fina Torres duu a terme tasques de manteniment a la piscina núm. 3. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.

El so juga un paper fonamental a *Sense evidència verbal*. El públic escolta amb nitidesa el so amplificat de cada gest: una eina que es mou, una aixeta que s'obre i l'aigua que en brolla, unes passes dins el magatzem, moviments dins la sala d'incubació. Durant els primers deu minuts de l'acció, cadascú imagina a través del so les accions que de moment no pot veure. Un cop la Fina Torres entra en el camp de visió dels assistents, el joc sonor continua, amplificant la presència del so en contrast amb la distància respecte on s'està fent l'acció. Com s'evidencia en la conversa núm.15 amb en Joan Montserrat, en diversos moments se superposen sons enregistrats prèviament a l'astacifactoria. El tragar d'eines, l'aigua que corre, ocells o granotes que ara potser no hi són. Els sons es superposen al paisatge sonor de les instal·lacions provocant un efecte de confusió respecte a l'origen dels sons que s'escolten mentre dura l'acció.

Conversa núm. 15. Joan Montserrat (6 d'abril de 2021)

En Joan, dins el Land Rover al camí de davant el Centre.

—Ostres, mai havia sentit el rossinyol arribar tan aviat.

Li assenyalo l'altaveu de color verd sobre el mur de la piscina
núm. 1.

—La mare que et va parir.



Figura 129. La Fina Torres aspira la piscina núm. 3 mentre en Job Ramos des de la piscina núm. 4 descriu els gestos que fa la Fina Torres. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 130. El públic explora les instal·lacions de l'astacifactoria. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.

Conversa núm. 16. Servand Solanilla (25 d'abril de 2021)

A la zona d'herba de l'astacifactoria, al final de l'acció *Sense evidència verbal*.

—Tinc la sensació que hem assistit a la lenta composició d'un quadre. Ho dic tant en el sentit pictòric com en el cinematogràfic.

Sense evidència verbal és la construcció d'una aproximació, la progressiva composició d'un quadre o un encontre. En un inici, la Fina Torres no es troba dins el camp de visió del públic, després se la veu feinejar a la llunyania, i es va acostant a on hi ha el públic fins arribar a confondre-s'hi. Les converses operen com a accés al treball de camp, a la recerca, com a mapatge oral de les instal·lacions. L'espai és un contenidor d'històries. Repetir les converses en el punt exacte on es van produir és l'intent d'habitar un moment que ja no hi és. L'accés a altres temps guiarà la recerca, com veurem en el capítol 4.

La naturalesa del treball de camp ha variat, i *Sense evidència verbal* en marca un punt i a part. El treball de camp ha passat del monitoratge del treball científic a una situació en què les dues disciplines de la investigació (art i ciència) es reconeixen mútuament, i el treball en paral·lel provoca un intercanvi de rols: la Fina Torres participa en una proposta d'art com a recerca i la pràctica artística altera les condicions d'*estar-a-l'astacifactoria*. L'estat de la recerca es comparteix des de l'art i la ciència. La investigació s'integra dins l'activitat del Centre com a un agent més. La Fina Torres fa servir la pràctica artística com a canal de divulgació del Centre de recuperació de fauna salvatge.



Figura 131. El públic explora les instal·lacions de l'astacifactoria. Intervenció site-specific al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 132. Exploració de l'astacifactoria per part del públic. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 133. Exploració de les instal·lacions de l'astacifactoria. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 134. Vista de la zona d'incubació al final de l'acció. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 135. Quadre de tires LED sobre la piscina núm. 4. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 136. Peixera en desús il·luminada. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.



Figura 137. Vista de la cartella. *Untitled* (2011-12), Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2012.



Figura 138. Escultura amb rusc d'abelles. *Untitled* (2011-12), Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery.

Sense evidència verbal s'enllaça amb la intervenció *site-specific* que Pierre Huyghe va dur a terme a la Documenta XIII. Llegir la intervenció *Sense evidència verbal* a través d'un altre treball crea un efecte mirall, genera intertextualitats entre treballs, llocs i intervencions. Un treball per explicar un altre treball, tots els treballs per explicar tots els altres treballs.



Figures 139 i 140. Vista de la intervenció. *Untilled* (2011-12), Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de la imatge 1: Job Ramos, 2012. Autor de la imatge 2: Latitudes, 2012.

2.10.3.1. No frontalitat, gradació. Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011-12. *Alive entities and inanimate Things, made and not made*

Caminant pel Park Karlsaue (Kassel, Alemanya) s'arriba a l'àrea de compostatge i manteniment del parc, on hi ha la intervenció de Pierre Huyghe per a la Documenta XIII. Un cop dins l'àrea de la intervenció, un no sap on mirar, no hi ha punts clars que acompanyin la mirada. En el corriol que hi dona accés hi ha una cartel·la de fusta damunt d'una estaca. Més endavant hi ha un parell de monticles d'àrids, rajoles apilades i dos gossos —un amb un tatuatge de color rosa en una pota— que deambulen pel lloc. Cap tanca els impedeix marxar, però es queden per la zona, com els que visitem la intervenció.

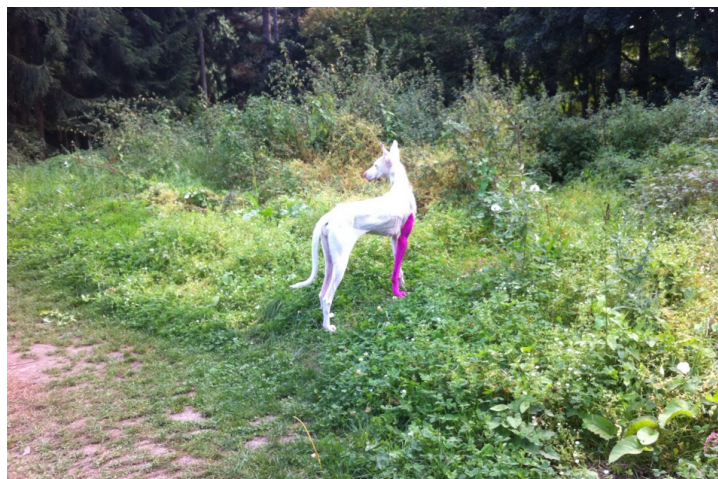


Figura 141 i 142. Vista de la intervenció. *Untilled* (2011-12), Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2012.

Al mig d'una esplanada fangosa, hi ha un element que sí que coincideix amb l'expectativa d'una intervenció artística: l'escultura de pedra d'un nu femení reclinat, de Max Weber. L'escultura s'assembla a les que acostumem a trobar en parcs públics, però el cap de la dona el cobreix un rusc del qual no paren d'entrar i sortir abelles.

L'espai respira estranyesa i sospita. No hi ha instruccions sobre com interactuar amb la peça, per la qual cosa es genera un mode de permanència en el lloc basat en un *estar-en-sospita*, fet que provoca un escrutini de l'espai fins al darrer detall. Progressivament, aquell espai que d'inici semblava mig abandonat es revela com a sobreconstruït. Cada racó està exhaustivament planificat: l'altura de les

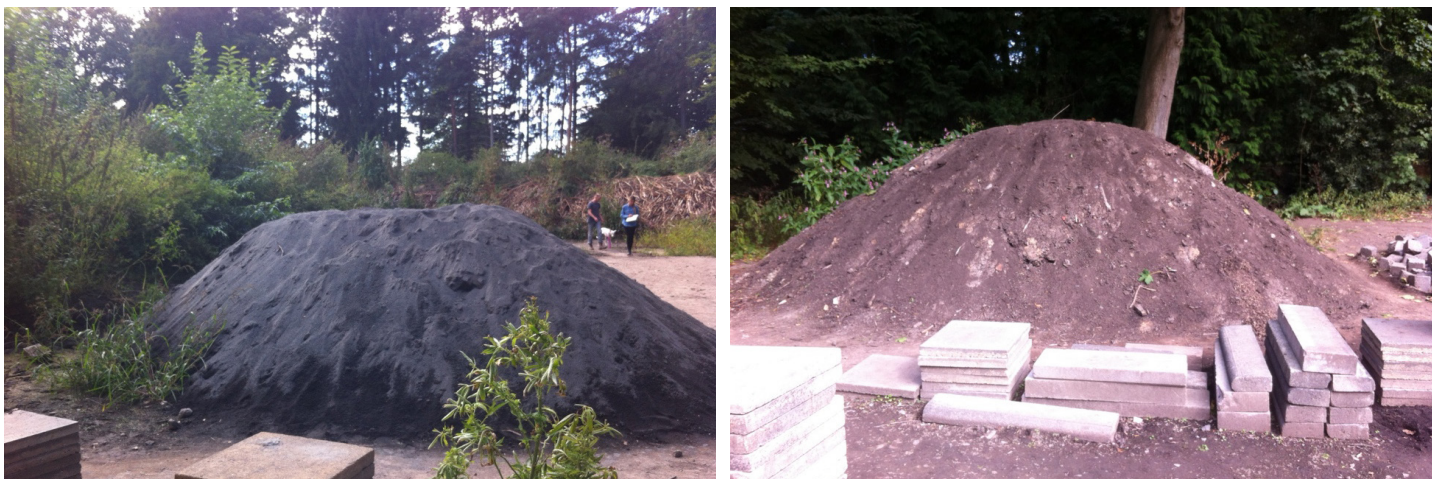


Figura 143 i 144. Vista de la intervenció. *Untilled* (2011-12), Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2012.

bardisses, unes roderes de camió que fan un recorregut il·lògic, dos gossos que passegen pel lloc, la forma en què les rajoles estan apilades, plantes psicotròpiques, medicinals i afrodisíaqes en una disposició artificialosa que no els pertoca.

Una intervenció que planteja un joc de confusió amb el món, provoca que la mirada cerqui formes que no pot identificar. En paral·lel, les relacions entre sistemes vius operen ignorant el joc de percepció i significances. Les plantes medicinals alimenten les abelles; les abelles establertes en el rusc que hi ha al cap de l'escultura pol·linitzen les plantes de la ciutat de Kassel. El rusc va creixent com una màscara viva en el rostre de l'estàtua i la dota d'un cert aire monstruós fet a base de cera i mel. Les abelles

abandonen el cos i la difusa zona intervinguda per Pierre Huyghe, se'n van a pol·linitzar i tornen al vespre. A més de les abelles, hi ha capgrossos que es converteixen en granotes, formigues de bosc que formen nius i un llarg etcètera inaprehensible.

Tant *Untilled*, 2011-12. *Alive entities and inanimate Things, made and not made* com la recerca situada al Molí de les Fonts, habiten els falsos límits entre natures que se suposen autoexcloents. O bé ens situem davant un ecosistema artificial o bé davant una natura no tocada. Abandonem la visió dualista i ens situem en un enfocament monista, en el qual no existeix la possibilitat d'una natura no tocada —o perquè ha estat modificada per l'acció humana o per la simple perspectiva de la mirada cultural. Cal actualitzar la visió i acceptar que la natura està sempre intervinguda. Donna Haraway (1991), en el llibre *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, discuteix com la natura i la cultura estan intrínsecament lligades i com les fronteres entre les dues són permeables i construïdes socialment. Haraway explora la interconnexió entre els éssers humans i el seu entorn, i desafia la dicotomia tradicional entre natura i cultura (p. 7-8).

D'aquesta manera es posa de manifest que no hi ha la possibilitat d'un accés no filtrat a la natura, i que cal fer visible com i des d'on ens hi acostem. En el marc d'una persistent moralització de cada gest, necessitem teixir accessos que s'allunyin d'aquests usos moralitzants per tal que es desplegui una mirada i pràctiques d'exploració que entrin en joc amb el lloc. Quins són els usos moralitzants? Els més evidents són aquells relacionats amb la cultura del treball, el *descansar per poder produir* o el que neix del discurs de la *vida saludable*, íntimament lligat a la productivitat i a la visió del cos com una maquinària que ha d'estar convenientment lubricada. L'activitat física és a la natura com a principi i final, un esforç físic —córrer a la natura, per exemple— que porta a l'extenuació, en un *loop* sense fi.

La intel·lectualització, o l'accés a la natura a través de les veus que trobem en els llibres, tampoc no sembla una solució, ja que sovint ens deixa orfes de pràctiques, amarats de paraules. La pregunta que cal plantejar a les pràctiques artístiques és si poden contribuir a constituir altres modes d'estar, d'observar i fer, que ens dissuadeixin del conglomerat de raons finalistes.

Hi ha altres connexions entre *Untilled, 2011-12. Alive entities and inanimate Things, made and not made* i *Sense evidència verbal*. Ambdues comparteixen estratègies sobre la manera de mostrar un treball evitant la frontalitat. No situen el visitant davant d'un conjunt d'objectes sensibles separats del món i identificables segons la intencionalitat de l'artista, ni proposen dirigir la mirada. Presenten una gradació entre els elements explícits de la intervenció artística i els inaprehensibles que acaben diluïts en el lloc. Què forma part de la intervenció i què forma part del món? En aquesta zona intersticial, en aquest anar i venir de confusions, és on es situa el públic de la intervenció (que delimiti aquell a qui li calgui definir límits, o que habiti l'interstici), en un bescanvi entre règims. Aquesta és per definició la zona de l'estuari, l'aiguabarreig entre aigua dolça i salada, on riu i mar es confonen per deixar de ser i esdevenir un espai de gradació on els nivells de salinitat se superposen fins a la confusió. Dos orígens antagònics predestinats a l'encontre. Per permetre aquest procés de gradual desaparició, calen intervencions explícites, cal que hi hagi alguna cosa en el centre del treball (el nu femení reclinat o les intervencions de llum), amb altres propostes que juguen a parafrasejar i modificar les materialitats preexistents a l'espai d'intervenció, la zona de compostatge del Park Karlsaue o el Molí de les Fonts, fins a la desaparició. Sobre l'interregne i els possibles límits, Peter Handke en una entrevista responia:

Siempre he pensado que la vida está para ser transformada a través de la escritura en ficción. Como dijo Hermann Hesse una vez: «Hace tiempo que echo de menos el peligro de la ficción». Toda esa escritura

de reportaje que pretende reproducir en escala de uno por uno la realidad es falsa: no existe la reproducción uno por uno. La invención, la ficción son la verdad. (Dreytmüller, 2015)

Resseguint les relacions entre les dues intervencions, n'hi ha una de fonamental. Ambdues són intervencions artístiques que se superposen a entramats de sistemes vius on el pas del temps, les accions d'altres espècies, els efectes de la climatologia o les decisions dels humans, provoquen variacions fins a cert punt no previsibles i fora del control de l'artista, creant situacions d'encontre o, com anomena Pierre Huyghe, *escenaris*.

Huyghe often speaks of *scenarios* in reference to his works, by which he means a set, a structure of rules and possibilities that the artist initiates but that then produce something of their own independently of the artist. A scenario without a script, in a sense. Many of his works are based on real situations, unscripted events and encounters. Contingency, chance, and inherent rules are thus always part of his works. What distinguishes *Untilled*, however, is the fact that we are dealing with a concrete physical place here whose own materials and processes are constitutive components of the work. (von Hantelmann, s/d.)

La imatge que sorgeix d'un *scenario without a script* és la que guia la recerca a l'hora de definir les relacions entre el lloc i la imatge en moviment dins la investigació sobre el *site-specific film* que veurem en el capítol 4.

2.11. Recapitulació del capítol 2

Una conversa casual va derivar en el monitoratge i la recerca situada a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. L'avenç del treball de camp va transformar els rols inicials, el de qui fa i el qui observa. La filmació com a mode d'observació mecànica de la gestió del Centre (monitoratge audiovisual), va redefinir la relació inicial d'actant i observador, per transitar cap a un treball en paral·lel: d'*estar-amb-la-càmera-a-l'astacifactoria a intervenir-a-l'astacifactoria*. El temps passat al Molí de les Fonts va permetre identificar dubtes i contradiccions en el funcionament del Centre, adonar-me de les fragilitats de la institució científica i qüestionar la divisió entre la hipotètica solidesa de la ciència i el dubte metodològic de l'art.

L'emulació de la natura del Molí de les Fonts presenta paral·lelismes amb treballs artístics que recreen mecànicament processos naturals. Els treballs artístics analitzats (Honoré d'O, 2002a i Salazar, 2011, 2013) sovint compten amb recursos tecnològics més fiables que els que disposa l'astacifactoria. El fet que treballs del camp artístic disposin de més recursos que el Centre, sembla contradictori i genera interrogants: en quin grau el Centre respon a la necessitat de restituir un equilibri en un ecosistema malmès, o potser és la necessitat de demostrar que estem destinant recursos i força de treball per revertir les conseqüències no desitjades dels errors del passat. Errors que han alterat ecosistemes i han posat una espècie en risc.

La natura de l'astacifactoria es pot considerar profundament intervinguda, un cas excepcional, però també es pot considerar un cas paradigmàtic de la manera com solem negociar-hi i alterar-la. Els entorns naturals modificats en funció de les necessitats de l'espècie humana es troben en situació de risc permanent, amb el dubte sobre les perspectives de futur. El retorn a la natura possiblement no

passarà per un retorn al bosc, sinó per la necessitat de monitorar els ecosistemes en risc. Assistim al trànsit que va de l'ideal d'una vella natura autònoma a una nova natura que cal ser vigilada i intervinguda, que s'ha de controlar.

Sota la voluntat d'estar a la intempèrie des de les pràctiques, s'han assajat maneres d'estar a l'aire lliure en una coescriptura amb les agències, les contingències i les materialitats del Centre. El temps transcorregut a l'astacifactoria, les converses amb la Fina Torres, l'enregistrament d'imatges en moviment, les intervencions *site-specific*, l'escriptura o la disseminació d'una proposta d'art com a recerca són tractats des d'una perspectiva coproduccionista amb les agències del lloc. Aquest procés també passa per un acte d'autoafirmació, la necessitat de manifestar que la recerca artística és una forma vàlida per construir i compartir coneixement. Equiparar l'àmbit de recerca al perímetre d'unes instal·lacions (i a tot allò que hi passa), permet generar un coneixement local que amb el conjunt d'agències i materialitats ens col·loca davant un pensar i un fer conjuntament amb l'equipament del Molí de les Fonts.



Figura 145. Clariana entre la zona de la Moixina i la Serra del Corb. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

3. A la intempèrie

3. A la intempèrie

El tercer capítol tracta la realització de la pel·lícula-investigació *A la intempèrie*. Parteix de l'arxiu audiovisual de més de 150 hores de durada, i arriba fins a la presentació pública, entesa com a disseminació de la recerca. La pel·lícula i les seves formes de disseminació són part fonamental de la recerca, una escriptura visual que dona accés, revisa i intervé en les materialitats de l'astacifactoria. Com a escriptura visual, *A la intempèrie* no es considera un apèndix de la investigació, sinó que és una textualitat alternativa que dona accés a un conjunt de materialitats que mostren resistències al poder de la paraula (Mersch, 2017, p. 2). Reiterar aquests fets i consideracions és necessari per permetre l'avenç i la jerarquització de la investigació.

En la cohabitació entre diferents règims d'escriptura (v. § 1.4), la investigació considera l'escriptura d'imatges en moviment com a forma de coneixement. Per aquesta raó, en aquest moment de la lectura de la tesi suggereixo dur a terme el visionat de la pel·lícula-investigació *A la intempèrie* (2021) —en el cas que el lector no l'hagi vist prèviament.

A la intempèrie (2021)

Un pel·lícula de Job Ramos amb la col·laboració de Fina Torres.

Durada: 30 min.

Direcció i edició: Job Ramos

Instal·lacions de llum: Manel Quintana

Música: Grup de nois

So: Grau Perramon

Etalonatge: Xavi Pérez, fromzerocinema.

Agraïments: Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa, Associació Binari, Rita Andreu, Marcel Dalmau, Joan Montserrat i Roc Parés.

Amb el suport de Becas Kreas, Ajuntament de Girona.

Enllaç a la pel·lícula: <https://vimeo.com/1053432086?share=copy>

Contrasenya: intemperie

Una primera versió del muntatge de *A la intempèrie* formava part de la proposta de *Sense evidència verbal* (2021). Es va mostrar a l'astacifactoria en una pantalla, damunt d'una de les taules del magatzem, envoltada d'utensilis —alguns fets per la Fina Torres, altres per mi. Contemplar la pel·lícula-investigació *A la intempèrie* dins les instal·lacions del Molí de les Fonts provoca un efecte de reverberació entre les imatges i el lloc. Les imatges reincidien en l'acció que el públic estava presenciant, en una superposició entre imatge i lloc que posava la llavor per al futur desenvolupament del *site-specific film*.

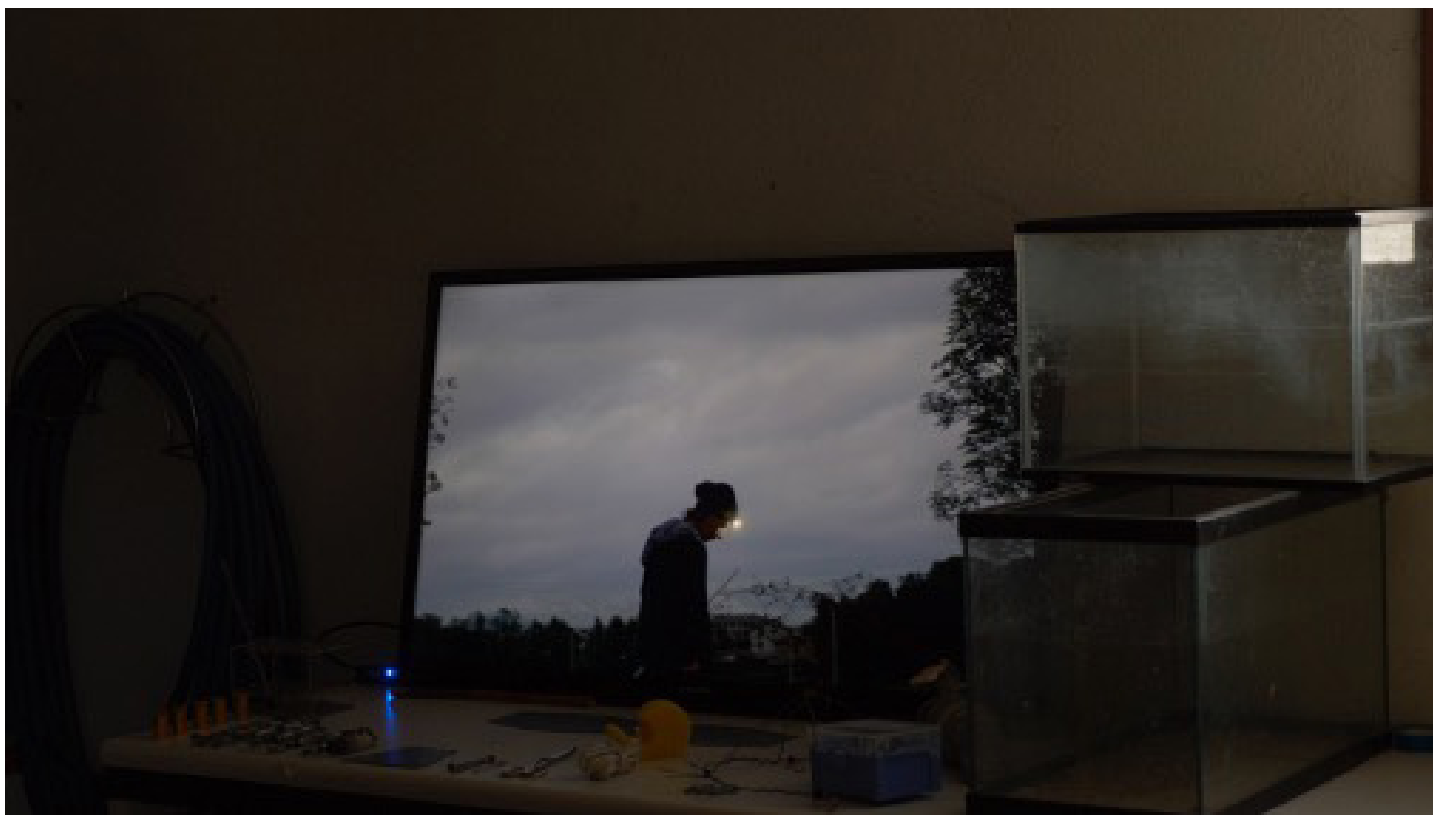


Figura 146. Primer visionat de *A la intempèrie* dins les instal·lacions de l'astacifactoria del Molí de les Fonts. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

Els diferents apartats d'aquest capítol ressegueixen veus teòriques, casos d'estudi, la presa de decisions sobre la pel·lícula i el procés d'edició, com a codi font a partir del qual es realitza i se situa la pel·lícula-investigació.

Conversa núm. 17. Fina Torres (27 de maig de 2021)
Sala d'incubació de l'astacifactoria.

—Què has de fer avui?

—He de treure tots els crancs de la sala d'incubació a fora, a l'estiu fa massa calor aquí i l'aigua puja massa de temperatura.

3.1. Monitoratge i imatge en moviment

Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción,
se abandona una visión, perseguido por ella
Gilles Deleuze (2004, p. 13)

Un cop finalitzada la intervenció *Sense evidència verbal* (2021) es va tornar a la rutina del monitoratge. Anar cada matí a l'astacifactoria per observar a través de la càmera com la Fina Torres gestiona el Centre. Malgrat aquest retorn a una certa normalitat, preguntes sobre les potencialitats del material enregistrat eren latents. Quines materialitats presenten les imatges? Què puc fer amb les 150 hores enregistrades al llarg de 80 dies? L'acumulació d'hores enregistrades presentava dos actors que es resistien a coincidir en un mateix pla. Un actor era el mer acte de monitoritzar l'activitat del Molí, l'altre actor era la promesa d'una possible pel·lícula com a forma d'accés a l'astacifactoria. No estava clar com fer coincidir en un mateix pla els dos protagonistes. Dic *possible pel·lícula*, perquè no hi havia cap obligació de fer una pel·lícula, el banc d'imatges es podria tractar com un arxiu o fins i tot com un material a oblidar. El material audiovisual ja havia acomplert la funció d'autoritzar la meua presència a l'astacifactoria. En aquesta fase de la recerca, l'arxiu audiovisual acumulat era un cos incòmode. De tant en tant visionava parts del material enregistrat, però dedicava més temps a filmar, i la desproporció —entre l'enregistrament i el visionat— augmentava. Aquest cos incòmode no parava de créixer. En canvi, m'era còmode estar i filmar a l'astacifactoria, gestionar incerteses forma part dels processos de treball. Malgrat això, l'objectiu era fer una pel·lícula que oferís l'accés a les cadenes de materialitats del Centre de recuperació de fauna salvatge. Calia estructurar la pel·lícula en concordança amb la realitat del Centre, les fonts teòriques i els treballs d'artistes que acompanyaven la investigació. Era necessari

definir la manera de donar accés a les materialitats del lloc a través de la imatge en moviment. Quan no hi ha una història concreta a explicar, ens obrim a un tot desconegut, a les temporalitats i les performativitats del lloc enteses com a encontre entre actants, forces i capes. Agafant la definició *scenario without script* de les intervencions *site-specific* de Pierre Huyghe (von Hantelmann, s/d), en la pel·lícula *A la intempèrie* la localització opera com a narrativa i com a finestra oberta a un temps.

3.2. Davant un (doble) ecosistema artificial

Question: «What animal would you be if you could be an animal?».

Answer: «You already are an animal».

Douglas Coupland (1996, p. 166)

Les imatges enregistrades durant el treball de camp mostren un ecosistema artificial: les piscines de formigó, l'aigua, les mans de la Fina Torres treballant, els utensilis, el processament de dades. També mostren la segona natura on es fa la reintroducció, i també un fora de camp divers, heterogeni, difícil de precisar, però en relació amb l'ecosistema artificial del Molí de les Fonts. El minutatge i la classificació de les imatges ens situen davant de materialitats convertides en imatge-temps del doble de l'entorn natural de l'astacifactoria. Els ecosistemes artificials són l'expressió d'una natura dividida entre la intervinguda i la no intervinguda, entre allò tocat i allò no tocat per l'home.



Figures 147 i 148. Entrevista a Bruno Latour. "*Naturales historiae*", Pauline Julier, (2019). [Fotogrames].



Figures 149 i 150. Entrevista a Bruno Latour. "*Naturales historiae*", Pauline Julier, (2019). [Fotogrames].



Figures 151 i 152. Entrevista a Bruno Latour. "*Naturales historiae*", Pauline Julier, (2019). [Fotogrames].

Un ecosistema artificial és una estructura feta per l'home on els components biòtics i abiòtics interactuen per sobreviure. No és autosuficient i la vida que alberga pot morir si no disposa de l'ajuda humana. Els elements biòtics inclouen la matèria orgànica, els éssers vius, com el plàncton o les algues. Per elements abiòtics entenem el clima, la matèria inorgànica, la llum solar, la temperatura o la humitat (BYJU'S, s/d).

La recreació de les condicions del medi natural es fa òbviament des de la perspectiva humana. La gestació d'un ecosistema artificial es pot dividir en tres estadis relacionals: Ment-natura, ment-màquina, màquina-natura. Ment-natura (quan s'analitzen les condicions a reproduir), ment-màquina (quan es dissenya i s'aplica la tecnologia per reproduir les condicions de la natura), màquina-natura (quan l'ecosistema artificial és operatiu i el seu funcionament és anàleg als processos naturals que pretén reproduir).

Si ubiquem les tres fases en el projecte del Molí de les Fonts, ment-natura és la fase d'anàlisi de les condicions de l'hàbitat del cranc a la natura. A partir de l'observació es detecta allò que s'haurà d'imitar i reproduir dins les instal·lacions, amb els mitjans tècnics i econòmics dels quals l'equipament disposa. Ment-màquina és la fase d'assaig tècnic, quan es testeja la reproducció de les condicions detectades a la natura. Per exemple, es dissenya un sistema de recirculació d'aigua, es busca la manera adequada d'alimentar els crancs, o es dissenyen els objectes o els materials que permetran que els crancs s'amaguin o tinguin ombra. Màquina-natura és l'estat o fase en què el Centre està en funcionament i els processos que es donen en l'hàbitat del cranc en el medi natural troben una equiparació, un homònim, en els processos que es donen en l'hàbitat del cranc a l'astacifactoria.

Aquesta investigació s'inscriu en una hipotètica quarta fase, en la qual el Centre —a través de la pràctica artística com a investigació— s'interroga a si mateix comparant-se amb altres natures, i tracta

com a necessàries qüestions que depassen el mer control de les condicions recreades per garantir la supervivència i la reproducció dels crancs. L'experiència i les implicacions d'*estar-a-l'astacifactoria* se situen en un primer pla.

La recreació de les condicions del medi natural és el principi de qualsevol ecosistema artificial, i és el que estructura la pel·lícula *A la Intempèrie*. Observem el procés de recuperació del Centre, el buidatge de les piscines, el sanejament rigorós de les instal·lacions, el monitoratge de la mort dels crancs, la reentrada de l'aigua i el reompliment de les piscines, i el retorn a una certa normalitat.

En les imatges enregistrades hi ha un teló de fons que correspon a l'entorn natural contigu al Centre. Són els paratges de la Moixina, una zona de camps, aiguamolls, recs i bosc altament humanitzats, on els crancs del Centre no hi tenen accés. Les aigües estan contaminades a causa de la presència del cranc americà, portador del fong de l'afanomicosi, mortal per al cranc de riu europeu o de potes blanques.

En l'arxiu audiovisual, hi trobem una segona natura relacionada amb les instal·lacions del Molí de les Fonts: es tracta dels rius o els recs on es fa la reintroducció del cranc. Al llarg del monitoratge s'ha acompanyat la Fina Torres als recs o a les basses de les quals fa el seguiment. L'arquitectura de l'astacifactoria té una correspondència directa amb aquesta segona natura. Cada conca fluvial on es fa la reintroducció del cranc té una piscina pròpia dins les instal·lacions del Centre. Els crancs, en funció del seu origen, presenten variacions genètiques que cal preservar. En no poder barrejar espècimens d'orígens diferents, cada piscina està dedicada al rec d'on provenen els seus crancs. De fet, la Fina Torres anomena cada piscina pel nom del rec d'on són originaris els espècimens que l'habiten. A la figura 153 s'observen les piscines del nivell inferior de l'astacifactoria.



Figura 153. Vista aèria del Molí de les Fonts on es pot observar la Fina Torres feinejant. *Sense evidència verbal*, Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Cortesia Festival Sismògraf, 2021.

Els diferents recs són afluents de les conques fluvials del Ter, el Fluvià i la Muga. Una *segona natura a distància* que és visitada de manera regular per comprovar la presència d'espècimens, el control dels nivells d'aigua, i per avaluar la possibilitat de la reintroducció. Les imatges obtingudes en les conques fluvials contrasten amb les que provenen de l'astacifactoria, una precària arquitectura de formigó que contrasta amb els camins, els recs, els arbres, les pedres i els animals. Malgrat la il·lusió, els dos llocs són un de sol.



Figura 154. La mà de la Fina Torres aguanta una pedra en posició vertical a la riera de Falgars. A *la intempèrie*, Job Ramos (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

3.2.1. *Spaceship Earth (Biosphere 2)*

La pel·lícula documental *Spaceship Earth (Biosphere 2)*, de Matt Wolf (2020), narra la construcció de l'ecosistema artificial Biosphere 2, que presenta similituds i diferències respecte a l'astacifactoria. La radicalitat i l'ambició dels dos projectes queden fora de qualsevol comparació, ja que l'astacifactoria és un projecte determinat pels pocs recursos econòmics, mentre que el cost de la construcció de Biosphere 2 s'estima en aproximadament 150 milions de dòlars (Wolf, 2020).

Biosphere 2 es va plantejar com un desafiament científic basat en un experiment social amb l'objectiu d'assajar la possibilitat de la vida humana en altres planetes. El *New York Times* el va descriure com «l'experiment científic més estrany de la història» (Wolf, 2020). Sobre una superfície d'1,27 hectàrees, l'any 1987 es va construir un ecosistema tancat en el qual 8 persones havien de viure-hi durant dos anys sense cap contacte amb l'exterior. Tant Biosphere 2 com l'astacifactoria són ecosistemes dissenyats per l'home, però Biosphere 2 és un ecosistema artificial tancat, mentre que l'ecosistema de l'astacifactoria és obert (discutible des de la perspectiva del cranc). Un ecosistema tancat és hermètic, en tant que, per exemple, no es permet la recirculació d'aire provinent de l'exterior, i per tant cal regular els nivells de diòxid de carboni per mitjans propis. En canvi, en un sistema obert, com el del Molí de les Fonts, es comparteix la mateixa atmosfera amb la resta del planeta i tan sols una part de l'ecosistema està aïllat, per exemple, les aigües i els crancs que viuen una situació regulada per l'ésser humà. En paral·lel, una varietat d'espècies viuen alienes al sistema regulat: granotes, algues, puces d'aigua, aranyes, ocells, etcètera. L'ecosistema obert planteja una cohabitació amb el món, on les parts controlades amb les no controlades se superposen. Precisament, el meu interès per l'ecosistema obert resideix en la superposició entre règims d'ordre, com a interstici o aiguabarreig.

Hi ha altres correlacions entre els dos ecosistemes artificials. L'ecosistema artificial Biosphere 2 va ser una iniciativa d'un grup de teatre els membres del qual s'autoanomenaven *Els sinergistes*. Progressivament van anar escalant l'ambició dels seus projectes: van començar amb la vida en comunitat, més endavant van realitzar projectes sostenibles a diferents parts del món, la construcció d'un vaixell de grans dimensions per endinsar-se a l'oceà, i finalment, van construir el Biosphere 2 (Wolf, 2020). *Els sinergistes* es van desplaçar de les arts a les ciències experimentals, mentre que la influència d'aquesta investigació en l'equipament fa que el Centre de recuperació de fauna salvatge tendeixi cap a la performance i un cinema del lloc. La Fina Torres, col·laboradora de les propostes artístiques de la investigació, integra la pràctica artística com a eina de divulgació del Centre, i les instal·lacions del Molí de les Fonts operen com a Centre d'Art. Són la seu de la presentació pública d'accions i pel·lícules i un espai de disseminació de la recerca.



Figura 155. El complex Biosphere 2, 1991. [Fotografia].
Autor de la imatge: John Miller, Associated press, 1991.



Figura 156. Biosphere 2 conté un mini oceà al costat d'una
sabana i un bosc de manglars. [Fotografia]. Autor de la imatge:
Aaron Prohaska. 2015. Font: <https://www.flickr.com/photos/moharon/18648598413/in/photostream>)

Biosphere 2 és un experiment que assaja la manera de donar resposta davant un possible desastre ecològic, mentre que l'astacifactoria sorgeix com un intent de regulació de la biodiversitat on la crisi ecològica ja té els seus efectes, l'amenaça latent ha passat a tenir efectes mesurables en el clima i en les possibilitats de la vida en el planeta Terra. Quan el col·lectiu d'artistes planificava la construcció de Biosphere 2, volien crear un ecosistema tancat, clos, aïllat. S'hi referien com «una nau especial d'adob» o «un món tancat» (Wolf, 2020). En canvi, l'astacifactoria pot ser llegida tant com a refugi com a malson en forma de presó. Malgrat les diferències entre tots dos models, ambdós són il·les, una imatge que ajuda a clarificar el seu estatus i en facilita l'anàlisi i la comprensió.

3.2.2. Ecosistemes artificials, límits entre natura i artifici

Davant d'un ecosistema artificial, obert o tancat, trobem que hi conviuen elements d'origen artificial i natural, i aquesta superposició qüestiona la possibilitat d'una divisió. La divisió és producte de no contemplar la nostra espècie com a actant, com a part de la dansa (Latour, 2005, p. 72). Al contrari, ens veiem com uns monstres estranys que estem fora del món natural, i que en ocasions fem incursions reguladores, com en el cas del Centre de recuperació de fauna salvatge. Aquest és un punt de vista poc fonamentat que reproduïx l'enfocament dualista entre éssers humans i natura com a règims separats. Tanmateix, des d'una òptica més contemporània, i seguint el fil de Donna Haraway (2016), aquestes distincions s'esvaeixen: humans, tecnologies i altres espècies estan constantment cocreant-se. En aquesta trama d'interdependències, som part d'una xarxa que Haraway anomena *naturecultures*, una relació inseparable que revela que la nostra acció és sempre dins del món, mai a fora (p. 15).

La simbiogénesis reuneix a individus diferents per crear entitats més grans i complexes. Les formes de vida simbiogèniques són inclús més improbables que els inverosímils *progenitors*. Els *individus* permanentment se fusionen i regulen la seva reproducció. Generen noves poblacions que es converteixen en individus simbiòtics multiunitaris nous, els quals es converteixen en *nous individus* en nivells més amplis i inclusivament d'integració. (Margulis, 2002, p. 19)

A la pel·lícula-investigació *A la intempèrie* trobem com l'espai suposadament intervingut i el suposadament no alterat s'intercalen en una relació de continuïtat i interdependència que ens mostra que l'ecosistema artificial de l'astacifactoria no està a fora de la natura, i que el medi natural no està a fora de les instal·lacions del Molí de les Fonts. La concepció idealista d'una naturalesa pura, verge i paradisiàca que ha de ser preservada del contacte amb l'ésser humà, es basa en el desconeixement de les relacions simbiòtiques que es donen en l'entorn natural o de la negació deliberada del fet que les lluites per a la supervivència, els actes de colonització o les relacions parasitàries o d'intercanvi, hi són omnipresents i en són constituents. Aquesta afirmació no pot ser llegida com un al·legat perquè l'espècie humana pugui seguir fent un ús indiscriminat de la resta de les espècies o dels recursos del planeta, sinó que els mutualismes es basen en relacions de concordança sobre les quals no pot haver-hi normes generals i lliures accessos.

Conversa núm. 18. Grau Perramon (9 de juny de 2021)

Caminant amb en Grau, el meu fill gran, pel camí entre la ctra. del Triai i la ctra. de la Moixina.

—Fins a l'aparició del foc, les espècies vivien en cert equilibri. Si el lleó s'enfortia, la zebra es tornava més àgil a l'hora d'esquivar els atacs. El control del foc va trencar aquest equilibri entre espècies, el foc va ser la primera tecnologia que va provocar que els humans comencéssim a exercir un domini desproporcionat sobre el que ens envolta —explicava jo.

—No se'ns pot culpar d'haver guanyat una competició en la qual mai se'ns va demanar si hi volíem participar.

3.3. *What if culture was nature all along?*

What if culture was nature all along? (Kirby, 2017) és una publicació que reuneix diverses veus que tracten les relacions entre natura i artifici, entre natura i cultura. Planteja la cultura com l'intent, el desig opac, de la mateixa naturalesa de superar la seva tendència tròfica, l'omnipresent *menjar o ser menjat*. Es qüestiona la confrontació entre natura i cultura amb la pregunta com a teló de fons: *I si la cultura fos natura tot el temps?*, situant la cultura en una relació de continuïtat respecte als processos naturals. La cultura apareix com l'intent de superar les limitacions o les injustícies inherents en el medi natural. No considera la societat com la culminació exitosa d'aquest intent, sinó que situa la construcció cultural com una temptativa que busca superar les limitacions presents a la naturalesa, veient la cultura com a potència (Kirby, 2017, p. 224-225). La cultura no és una construcció humana autònoma, sinó que està intrínsecament connectada i determinada pels processos naturals. *What if culture was nature all along?* convida a revisitar la concepció de cultura considerant-la una part integrada en el món natural, en comptes de separar-la com a entitat autònoma, i per tant, com a possible objecte d'estudi diferenciat. Aquest canvi de perspectiva té implicacions en la manera com entenem i interactuem amb el nostre entorn, i sobre com prenem decisions respecte a altres espècies. En l'intent de superar les relacions de mort entre espècies determinades per les cadenes tròfiques, a *What if culture was nature all along?* s'especula sobre la possibilitat de deixar de contemplar la supervivència com una tasca dividida per espècies i es dibuixa una hipotètica situació de col·laboració i no de lluita. Més enllà de l'encert d'aquesta darrera imatge, la visió que construeix és la d'un món resultant de la producció cultural de tots els éssers vius.

Si ens situem en una relació de continuïtat i no de separació entre natura i cultura, s'inhabilita també la possibilitat de l'existència d'ecosistemes artificials. L'escenari de l'astacifactoria no és altre que les

forces de la naturalesa lluitant davant una situació d'amenaça. El fet que els humans s'hagin aliat amb els crancs seria circumstancial, ja que en el medi natural es donen contínues col·laboracions i aliances entre espècies, tantes, que l'aliança multiespècies sembla una definició vàlida de l'entramat de relacions simbiòtiques entre sistemes vius. Entre altres imatges possibles, seria indiferent si un cranc de riu s'amaga dins una totxana o sota una pedra, o si la Fina Torres posa la mà dins l'aigua a l'astacifactoria o a la riera d'en Macià (la Garrotxa) per recollir un exoesquelet d'una muda d'un cranc, tal com s'observa en la figura 157.



Figura 157. La mà de la Fina Torres recollint l'exoesquelet d'un cranc a la riera d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

L'equiparació entre els dos ecosistemes, a la pel·lícula-investigació *A la intempèrie* es manifesta en els gestos de la Fina Torres. Les gestualitats que fa a l'astacifactoria es repeteixen en els recs dels quals fa el seguiment: una mà ficant-se a l'aigua, agafant una totxana o una pedra, apartant una malla o una branca, comptabilitzant espècimens, etcètera. En les presentacions públiques de la recerca s'han relacionat les dues natures, l'una parla de l'altra, malgrat les aparences, són el mateix. El que ens pertorba d'aquesta afirmació té a veure amb la incomoditat de la nostra presència, el nostre cos, la nostra mirada, la nostra ment. Rebutgem les evidències de la nostra acció com a espècie, creiem falsament en l'existència d'una natura no tocada que la intervenció humana perverteix. La natura, si volem continuar basant l'anàlisi en divisions de caràcter dualista, sempre està *tocada*, sigui per l'acció física o per la mirada cultural. Per descomptat, la desconfiança cap a les accions de la nostra espècie està justificada, ja que gran part de l'activitat humana en l'era de l'Antropocè, entén el planeta com un centre de recursos a l'espera de ser explotat. Emanuele Coccia, pensador italià que tracta les relacions etnobotàniques —professor a l'*École des hautes études en sciences sociales* de París—, incideix en la idea que és un error considerar que els humans tenen l'exclusiva de modificar el planeta, i classifica les plantes com a paisatgistes. Afirmar que les plantes no són el paisatge, sinó que són el primer paisatgista que modifica l'aspecte i les condicions del món. Afirmar que el paisatge és el producte resultant de l'acció de ser planta (Coccia, 2019).

A la pel·lícula *A la intempèrie* la intercanviabilitat entre espais suposadament tocats i no tocats es naturalitza en la juxtaposició de localitzacions que presenta el muntatge: s'inicia al Molí de les Fonts, passa al torrent d'en Macià, torna al Molí, salta a la riera de Falgars i finalment retorna a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts.

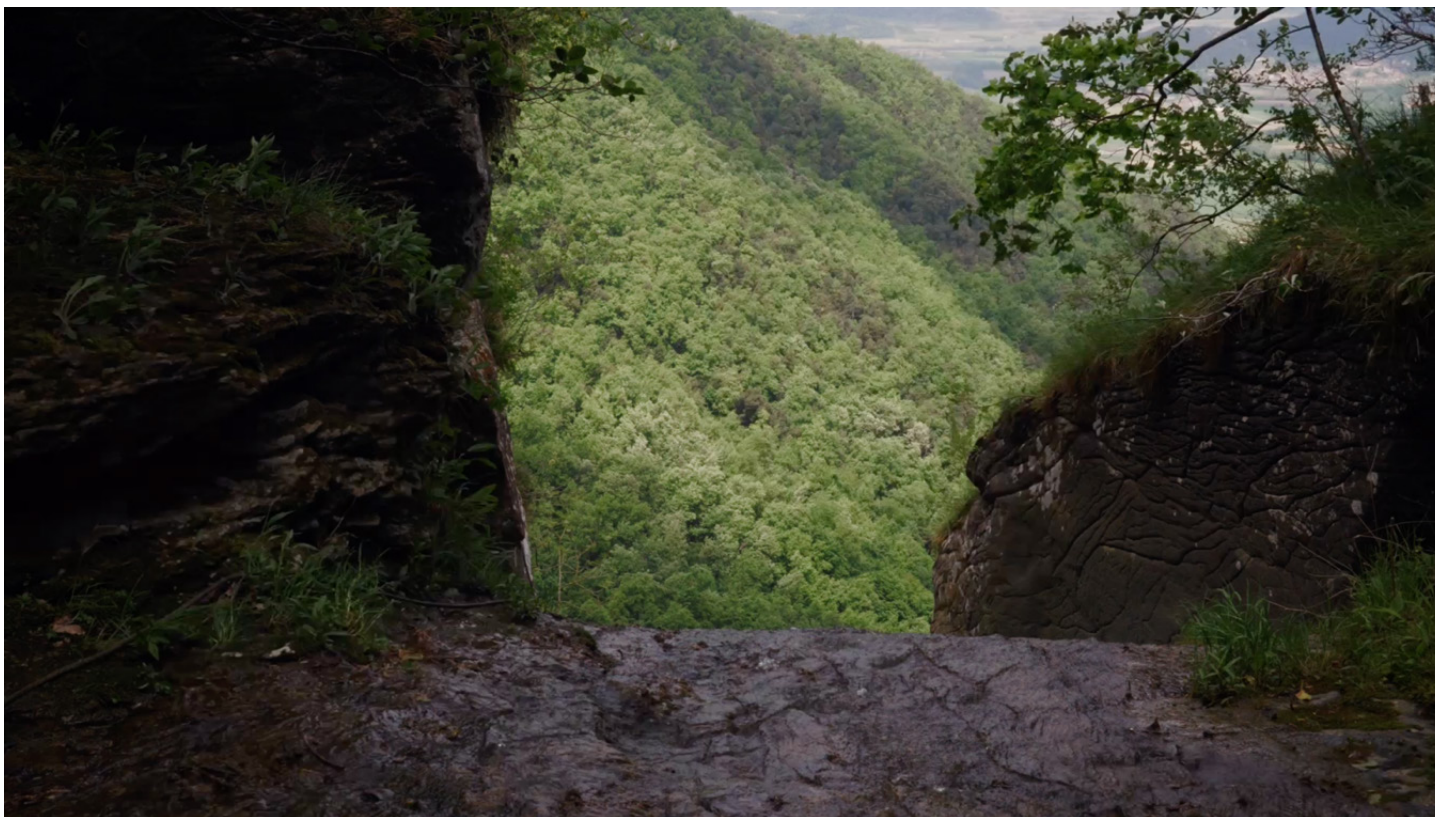


Figura 158. Aigua precipitant-se per la cinglera de Falgars, riera de Falgars. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

3.4. L'aigua que corre, la Fina que treballa, intervencions *site-specific* per ser filmades

A la pel·lícula *A la intempèrie* (2021) hi ha tres actants que persisteixen en les imatges: l'aigua que corre, la Fina Torres que treballa i les intervencions *site-specific*.

3.4.1. L'aigua que corre. Una recerca en un medi aquós, tactilitats i percepció hàptica

I el agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal.

Gaston Bachelard (1978, p. 15)

Les localitzacions de la pel·lícula *A la intempèrie* (2021) són cossos d'aigua: l'astacifactoria del Molí de les Fonts, el torrent d'en Macià i la riera de Falgars. *A la intempèrie* és una investigació a l'aire lliure, que en paral·lel es desplega en un segon medi, el medi aquós: en l'aigua que corre sempre, en el mitjà fluid, en l'aigua que s'escapa de les mans, en un medi en certa mesura inaprehensible. En l'arxiu d'imatges en moviment producte del treball de camp, l'aigua hi és omnipresent, quan no apareix a la imatge es manifesta a través del paisatge sonor en un fora de camp continu, com si digués: «Continuo aquí».

En el monitoratge audiovisual s'ha evitat l'ús de càmeres subaquàtiques com a accés al segon medi-materialitat. L'acte de posar una càmera dins l'aigua implicaria no reconèixer l'existència de certs límits, perpetrant un domini de l'ull tècnic, que com a manifestació del poder humà, pot arribar a tot arreu. La imatge resultant seria l'extensió perceptiva a un medi que no és habitual per l'ull. Els ulls no hi veuen sota la superfície aquosa de les piscines de l'astacifactoria, l'aigua tèrbola, repleta d'algues i partícules

en suspensió no permet el lliure exercici de la visió humana. En una desaparició de la centralitat ocular, en la foscor subaquàtica de les piscines de l'astacifactoria, afloren trets del medi aquós: la flotabilitat, la humitat, la temperatura, l'immersiu tàctil, una nova mesura de forces, una altra gravetat, que tots junts posen en dubte l'axialitat que regeix l'experiència de l'espai a l'aire lliure.



Figura 159. La Fina Torres passant el salabret a la piscina núm. 19, es pot observar la foscor de l'aigua de les piscines a plena llum del dia. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

Juhani Pallasmaa (2012), en la seva investigació sobre la percepció de l'espai, proposa la imatge del cos que sent però que no veu (p. 55). En negar-se la centralitat de la visió, es permet que la resta de sentits s'aproximin al món. Tracta l'experiència del cos en l'espai des de la percepció hàptica, que és l'experiència sensorial del món a través de tots els sentits excepte la visió (p. 52). En el seu estudi de les relacions entre el cos i l'arquitectura, Pallasmaa defensa l'arquitectura com una experiència multisensorial i afirma que l'arquitectura és un verb (Remember Your Body, 2019), un objecte transitiu. Es posiciona en contra de la idea d'una arquitectura estàtica dominada per la visió, com una escultura, que deixa en segon terme la possibilitat de joc i l'habitabilitat. Desplaça la posició dominant de la visió i situa el tacte al centre. L'experiència d'estar a l'astacifactoria, submergits dins les seves aigües, és hàptica, tàtil. La pressió de l'aigua sobre la pell és anàloga a la imatge que el món i l'ull en moviment produeixen.

La piel es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz [...]. Incluso la transparente córnea del ojo está cubierta por una capa de piel modificada [...]. El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Es el sentido que pasó a diferenciarse en los demás, un hecho que parece reconocerse en la antiquísima valoración del tacto como *la madre de todos los sentidos*. (Montagu, 1986, p. 3)

Aquest enfocament multisensorial també es reflecteix en les pràctiques *site-specific*, que sovint busquen crear una experiència immersiva per a l'espectador. Per exemple, les instal·lacions de James Turrell utilitzen la llum i l'espai per alterar la percepció visual i crear una experiència sensorial completa (Turrell, 2013, p. 116). De manera similar, el treball d'Olafur Eliasson sovint involucra elements naturals com l'aigua, el vent i la llum per crear una interacció directa amb els sentits de l'espectador (Eliasson, 2015, p. 78). Aquestes pràctiques subratllen la importància de la percepció hàptica i la interacció multisensorial en les intervencions *site-specific*.

Conversa núm. 19. Fina Torres (15 de juny de 2021)
Torrent d'en Macià. Pel·lícula *A la intempèrie*.

— Aquí no sol haver-hi aigua (figura 160).
Nota: So d'aigua que corre.



Figura 160. Llosa de pedra amb aigua lliscant, torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 161. Llosa de pedra amb aigua lliscant, torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 162. La Fina Torres palpant la llosa de pedra amb aigua lliscant, torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021).
[Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 163. La Fina Torres tocant el límit de la superfície aquosa. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 164. La Fina Torres tocant el límit de la superfície aquosa. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.

Dins-l'aigua, el que passa sota el límit de la superfície aquosa i opaca de l'astacifactoria, entra en la categoria d'allò que és experimentat però no és vist. Pallasmaa crea un paral·lelisme entre *allò no vist* i els estadis preverbals, on encara hi ha experiència del món sense la interferència de l'ull-paraula. Dins l'aigua de les piscines de l'astacifactoria no hi arriba ni la paraula ni l'ull, allà no poden desplegar la força del seu domini. «Un factor destacable en la experiencia de envolver la especialidad, la interioridad y la hapticidad es la supresión deliberada de la visión nítida» (Pallasmaa, 2014, p. 15).

Existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y a fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar [...] ha asumido cierta hegemonía indiscutible sobre nuestra cultura y su discurso filosófico, estableciendo una metafísica ocularcentrista de la presencia al mantener la racionalidad instrumental de nuestra cultura y el carácter tecnológico de nuestra sociedad. (Levin, 1994, p. 212)

En la crítica a l'ocularcentrisme, Juhani Pallasmaa (2014) assenyala que el projecte modern ha integrat l'intel·lecte i l'ull, però ha deixat sense llar el cos i la resta de sentits, així com els records, els somnis i la imaginació (p. 23). Aquest cos sense llar troba recer en la sensorialitat d'*estar-a-l'astacifactoria* en relació amb el pas del temps, en la negociació amb altres espècies, en companyia de la Fina Torres. Un tret d'aquesta recerca és ressaltar l'evidència de la necessitat del cos com una mediació necessària per a l'experiència del lloc. Aquest enfocament coincideix amb la crítica de Jonathan Crary (2008) al domini de la visió en la modernitat, quan sosté que la percepció visual és una construcció històrica i tecnològica que, a causa de l'ocularcentrisme, ignora altres formes de percebre el món. Crary ens recorda que la visió està imbricada en estructures culturals que determinen la nostra comprensió sensorial i afecten la manera com experimentem la realitat. Això revela la necessitat d'una experiència corporal i multisensorial, en la qual la participació de tot el cos és indispensable (p. 14). Aquestes idees

s'entrellacen amb l'*estar-a-l'astacifactoria*, on el cos no només esdevé una mediació sinó una eina per trencar amb el dualisme entre els sentits i la raó, i on el públic es veu immers en una experiència que va més enllà de la simple observació, establint una connexió entre l'espai, les espècies que l'habiten, i una agencialitat oberta.

Gaston Bachelard, a *El agua y los sueños* (1978) tracta la riquesa dels imaginaris de l'aigua. En relació amb l'aigua com a règim en certa manera inaprehensible, Bachelard la identifica com una entitat reticent a la sistematització. Les imatges aquàtiques, apunta, són sovint dinàmiques, fugisseres i inestables, i la seva substància és la del riu on mai no ens banyem dues vegades: el presocràtic corrent que sempre flueix i se'ns escapa. Aquest contínuum en variabilitat, és el fil que sosté la pel·lícula *A la intempèrie*, sigui en l'ecosistema artificial o en el medi natural, com apunta la cita de Bachelard a l'inici d'aquest apartat, *l'aigua sempre corre, sempre cau cap avall* (1978, p. 15).

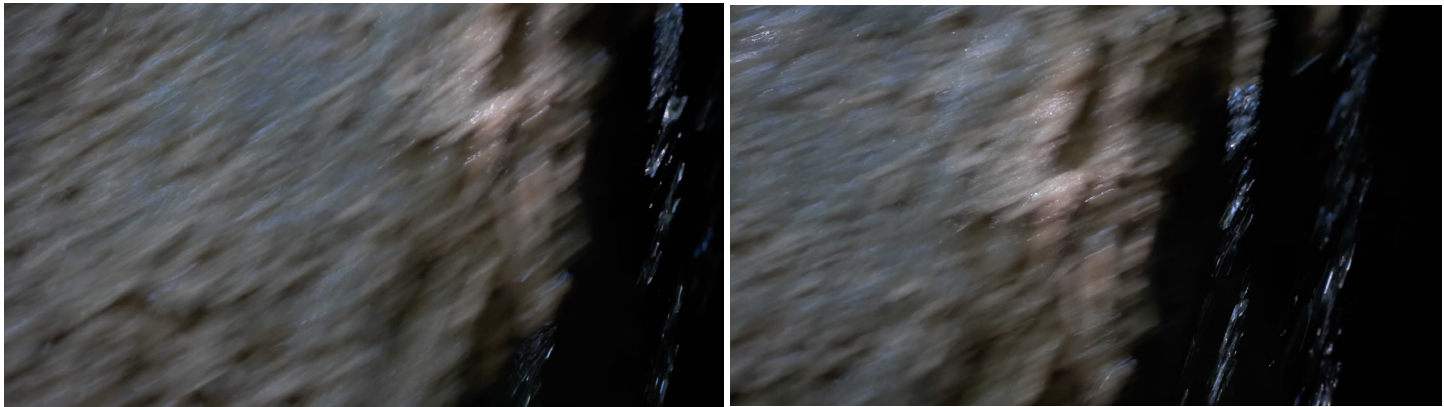
Conversa núm. 20. Fina Torres i Manel Quintana (6 de juliol de 2021)
Sota el porxo del Molí de les Fonts.

—Hem de portar uns taulons de fusta i uns cavallets i muntar el nostre estudi aquí, a l'aire lliure.

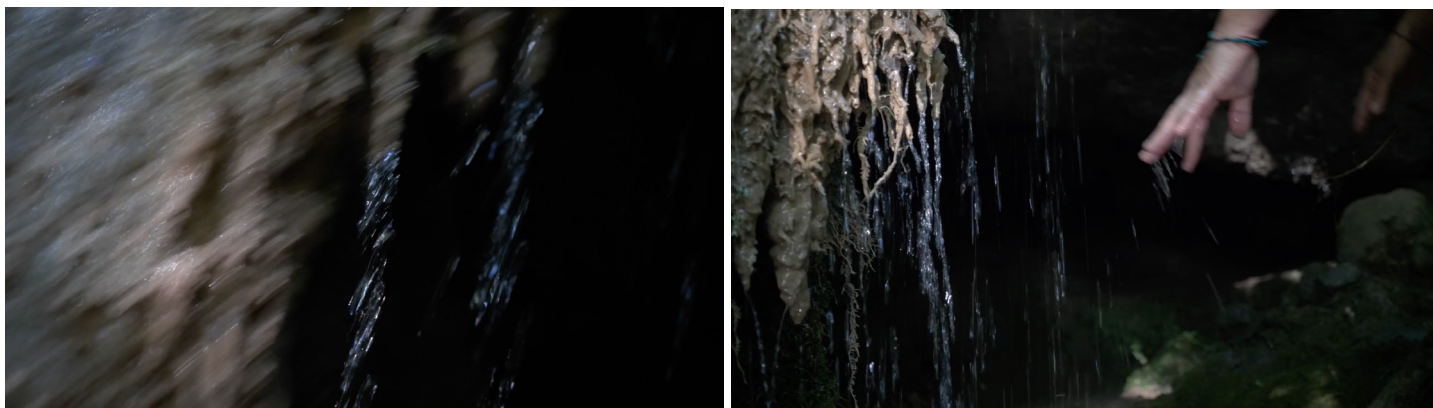
—Per mi, ja ho sabeu, quan vulgueu.



Figures 165 i 166. Aigua caient damunt una formació rocosa al torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.



Figures 167 i 168. Aigua caient damunt una formació rocosa al torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.



Figures 169 i 170. Aigua caient damunt una formació rocosa al torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
 Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.

Recs, torrents i piscines de l'astacifactoria són cossos d'aigua. A *Bodies of water*, Astrida Neimanis (2019) sistematitza els cossos d'aigua en el que anomena *Hydrocommons*, una política dels hidrocomuns.

There is a glass of water on the table beside you. You pick it up and take a sip. This water will feed your blood and nourish your muscles, cradle your organs and serve as vital conduit and communicator between your farthest flung bodily outposts. But it will not remain yours for long. This water will leave you, spreading across your skin when you sweat, rolling down your cheeks when you cry and expressing your ecstasy when you love. It will begin its journey to the filtration plant the next time you go to the bathroom. And, in all of these leave-takings, this water will carry small meanings and materialities of you with it. (Neimanis, 2009, p. 162)

Neimanis, en la seva recerca, amplia la categoria dels cossos d'aigua amb figures que van més enllà de rius, llacs i oceans, en una «*onto-logic of amniotics*» (2019, p. 96) . Inclou els cossos dels éssers vius (el cos humà està format per aigua entre un 50% i 70%) dins la categoria de cossos d'aigua (2009, p. 162). Traça un recorregut de continuïtats des del procés de gestació dels mamífers en el medi aquós amb la resta de cossos d'aigua del planeta: recs, rius, oceans, animals, plantes, les piscines de l'astacifactoria, i també amb el vas d'aigua que hi ha damunt la taula. Neimanis ens situa davant una coralitat de cossos travessats per la seva aquositat, i connecta amb *La vida de las plantas* d'Emanuele Coccia (2017), on amb la imatge del *soplo del mundo* evidencia com ens respirem els uns als altres, com l'aire finit ens penetra els cossos i és exhalat. Això ens permet continuar aquest viatge a través dels altres cossos i per naturaleses de tota índole, sigui animal, vegetal o aquosa (Coccia, 2017, p. 61-65).



Figura 171. Aigua de la piscina núm. 5 de l'astacifactoria. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 172. Aigua de la piscina núm. 4 de l'astacifactoria. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

3.4.2. La Fina Torres treballa

La pel·lícula *A la intempèrie* (2021) ens situa davant una natura produïda per la força del treball manual, artesanal, lent, precís, repetitiu. En el punt «3.2. Davant un (doble) ecosistema artificial» es tracta com, a pesar de les diferències entre l'astacifactoria i un rec o torrent, ens trobem davant de natures homònimes en certa manera intercanviables. En les imatges observem la Fina Torres feinejant. Mentre en els recs camina, observa, mou pedres a la cerca del cranc de riu, a l'astacifactoria l'activitat laboral té la finalitat de produir natura o les condicions que permetin la vida. És una força de treball que tendeix a la desaparició, en tant que no produeix directament un bé material concret, sinó que produeix les condicions necessàries per *produir crancs*. El conjunt d'accions ens acostava a una altra possible definició de natura: la suma de condicions que permeten la vida. Un tret definidor de l'activitat laboral seriada és el caràcter repetitiu, en tant que l'objectiu del treball no varia, les accions per reproduir unes condicions prèviament observades en l'entorn natural estan també definides per la iteració que deriva en la reiteració.



Figura 173. La Fina Torres sanejant la piscina núm. 6. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 174. La Fina Torres separant mascles de femelles a la piscina núm. 4. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 175. La Fina Torres seleccionant ous sans de la incubadora. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 176. La Fina Torres preparant aliments, separant un bloc de sardines congelades. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

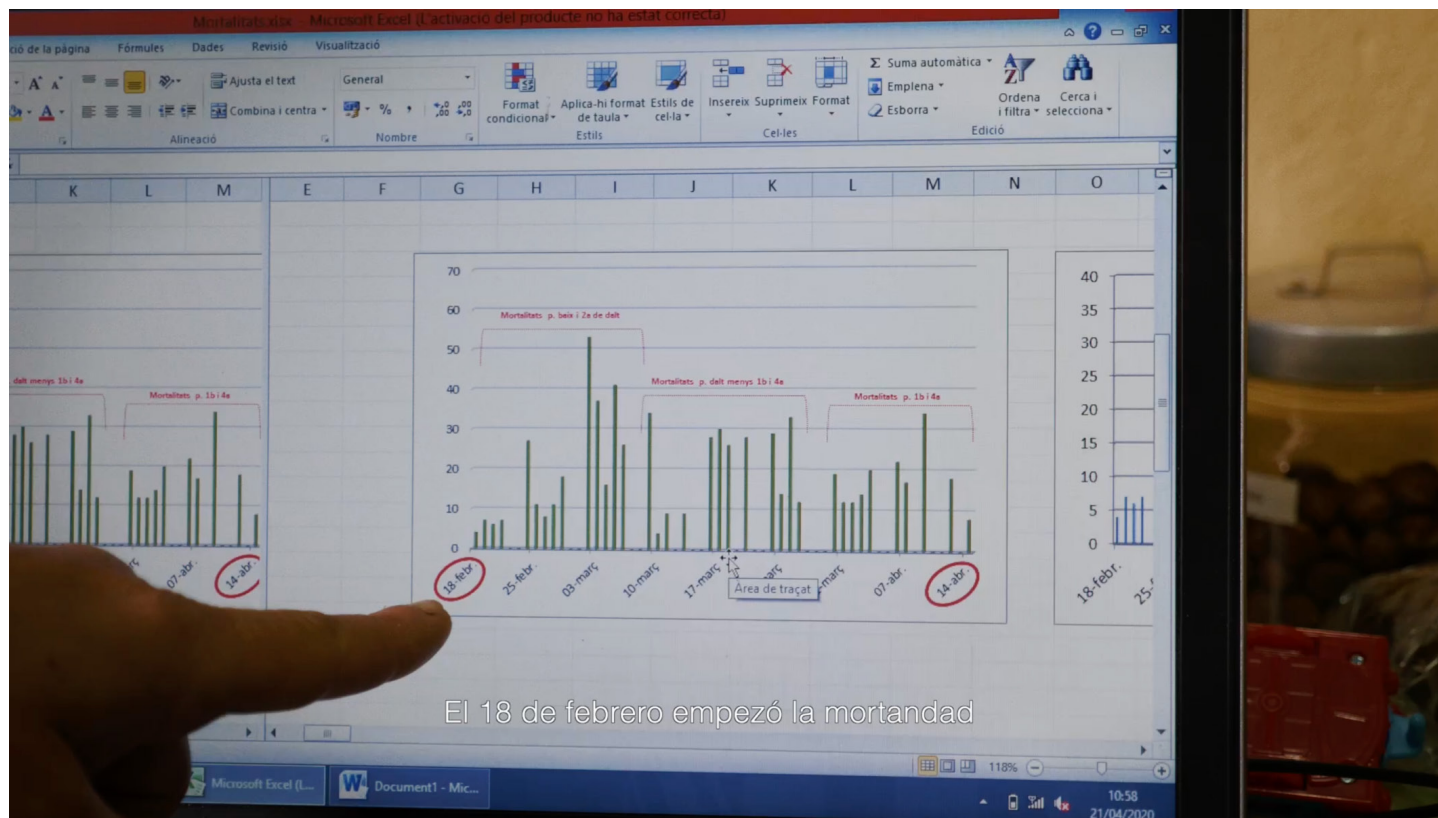


Figura 177. Microsoft Excel on hi ha el registre de mortaldat entre el 18 de febrer i el 14 d'abril de 2020. A *la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

La relació entre la imatge en moviment i l'estètica del treball no és nova. *La sortida dels obrers de la fàbrica* (1895), on es mostra els treballadors sortint de la fàbrica de plaques fotogràfiques dels germans Lumière, és considerada la primera pel·lícula de la història del cinema. Aquest encontre de la imatge en moviment amb l'estètica del treball s'ha repetit posteriorment en diverses ocasions. Harun Farocki en la instal·lació audiovisual *Workers Leaving the Factory* (1995) aprofundeix en aquesta temàtica a través de la juxtaposició d'escenes de ficció. Mitjançant una sèrie de monitors que mostren diverses pel·lícules, Farocki revela no només les representacions cinematogràfiques de la sortida dels treballadors, sinó també les idees que aquestes imatges evocuen sobre la condició laboral i la seva relació amb la societat. La instal·lació ofereix una reflexió crítica sobre la manera com el cinema ha construït i ha perpetuat narratives al voltant del treball, destacant similituds i diferències en les experiències laborals a través del temps. L'estètica del treball es converteix en un territori d'exploració contínua, on la imatge en moviment no només documenta sinó que també construeix significats socials i culturals afins a la realitat contemporània.

Darcy Lange, pioner del vídeo experimental, denominava els seus treballs *work studies*. Consistien en llargues observacions audiovisuals de persones treballant. Lange, que provenia de l'escultura, es va interessar per la imatge en moviment amb l'objectiu de reproduir la realitat en comptes de recrear-la (Vicente, 2009, p. 17). L'any 1971 va produir una sèrie de sis pel·lícules en súper-8 amb el títol *Social Consideration, Communication and Observation*, enregistrant per primera vegada en la seva pràctica artística persones duent a terme activitats laborals. Aquestes incloïen: una dona carregant una rentadora, el treballador d'una ferreteria, un home munyint vaques, una subhasta de bestiar i el transport de cafè. Filmats en blanc i negre i sense editar. Lange concebia aquest primer treball com a fotografies prolongades amb la voluntat de presentar *un moment en el temps* (Vicente, 2009, p. 19-21). Després



Figura 178. Treballador maorí de la fàbrica de Waitara, Taranaki. *Waitara freezzing works*, Darcy Lange, (1974). [Fotograma]. Font: (Vicente, 2009).



Figura 179. Un talador d'arbres maorí. *Hewa, Study of a Maori Tree-feller at Waitaanga, King Country*, Darcy Lange, (1974). [Fotograma]. Font: (Vicente, 2009).

de *Social Consideration, Communication and Observation*, Lange va continuar tractant l'estètica del treball en la imatge en moviment al llarg de la seva trajectòria artística. En l'aproximació que fa del treball no idealitza la classe treballadora, sinó que la imatge en moviment se centra en l'activitat laboral individual, en la qual s'observa l'habilitat del treballador, i on la repetició i la monotonia són recurrents. Situar la càmera davant d'un procés laboral es contraposa a la visió de la producció audiovisual com a entreteniment o com a via d'evasió després d'una tediosa jornada laboral. La narració clàssica basada en estructures predeterminades i sovint marcades per narratives en funció d'un conflicte a resoldre, contrasta amb la representació dels processos laborals en la imatge en moviment, on el final no ve

definit pel tancament d'una trama, sinó per la finalització d'una tasca, la manufacturació d'un producte o el mateix esgotament. Aquesta puntualització sobre el treball de Lange funciona alhora com a punt de vista sobre el paper de la força del treball a la pel·lícula *A la intempèrie* (2021).

Salomé Aguilera Skvirsky (2020) a *The Process Genre: Cinema and the Aesthetic of Labor* tracta la representació del treball en la imatge en moviment. En aquest treball fa una acotació sobre el *process film*, la *pel·lícula de procés*, que es caracteritza per «la representació seqüencialment ordenada d'algú fent o realitzant alguna cosa»²⁴ (p. 2). Aquesta ordenació seqüencial defineix l'estructura de la pel·lícula *A la intempèrie*, la narrativa de la qual es basteix d'acord amb les tasques que la Fina Torres fa en el Centre i en el medi natural que regula. Aguilera (2020) argumenta que el cinema processual ens ensenya com es fa el producte, i per extensió, tracta la naturalesa mateixa del treball. Segons l'autora, el que uneix tots els exemples de representació processual que tracta és l'expressió temàtica d'una *metafísica del treball*, que abraça tant allò existencial com allò material, com la «vàlua del treball per a la vida humana»²⁵ (p. 47). Des del seu punt de vista, *gènere del procés* és fonamentalment un *film-genre*, del qual apunta: «The process genre in its representation of technical processes —whether craft or industrial— delivers the impression of regularity, neatness, perfection, and skill, as well as an artisanal organization of the labor process» (p. 123). Aquesta representació dels processos tècnics es mostra en la relació de control que l'astacifactoria exerceix sobre els ritmes naturals i en la fabricació de les condicions que possibiliten la vida i la reproducció dels crancs.

²⁴ «the sequential representation of people successfully making and doing things».

²⁵ «value of labor to human life».

Conversa núm. 21. Fina Torres (26 de juliol de 2021)

Prop de la piscina núm. 10, a l'astacifactoria.

—M'encanta aquest lloc, ara fa bon temps, però quan fa molt de fred o molta calor, ha de ser dur treballar aquí.

—Tens raó, tinc molt clar que sóc una privilegiada de poder treballar aquí, encara que em paguin poc.

3.4.3. Intervencions *site-specific* per ser filmades

Les intervencions *site-specific* operen com a mode d'intervenció i d'escriptura en el lloc, en el Centre, i també com a subjecte fílmic. En els punts «2.6.1. Una veu sense nom o parafrasejar amb reflexos» i «2.10. *Sense evidència verbal*, compartir el monitoratge del Molí de les Fonts» es tracten les primeres intervencions *site-specific* fetes dins les instal·lacions del Molí de les Fonts. En aquest apartat presento algunes imatges no mostrades en els punts anteriors i contextualitzo el paper que les intervencions tenen en la pel·lícula *A la intempèrie*.

En el procés d'edició de *A la intempèrie*, havia de resoldre la manera de relacionar el procés de treball de la Fina Torres amb les intervencions *site-specific* a l'astacifactoria. Ambdues categories escenifiquen un encontre entre pràctiques diferenciades que tendeixen a la confluència i a vegades a un estat d'intercanvi. A l'arxiu de treball de camp, el treball de la Fina Torres i el treball d'en Job Ramos no es volien tractar de manera separada. En el punt «2.6.1. Una veu sense nom o parafrasejar amb reflexos», a partir de *l'ordre del discurs* de Foucault (1999), es tracten estratègies de parafraseig per evitar col·locar la intervenció artística de manera frontal, davant de la mirada de l'espectador. La resposta a la pregunta de com es podrien relacionar els dos treballs, consisteix en un desplaçament: la figura de l'artista desapareix com a artífex dels objectes que la Fina Torres manipula, i es desdibuixa quins objectes es corresponen a la feina de la Fina Torres i quins a les intervencions *site-specific*. El rol de l'artista, de cara a l'exterior, se centra en la realització de la pel·lícula que fa el seguiment de l'activitat del Centre, d'aquesta manera se situen les intervencions *site-specific* sota l'autoria de la Fina Torres com a part d'un protocol científic més del Centre. En aquest desplaçament o canvi d'atribució, la Fina Torres passa a ser l'actant d'alguns *rituals* que es mouen entre estranyeses i que generen preguntes a l'espectador sobre la naturalesa i el propòsit de les seves accions.



Figura 180. La Fina Torres manipulant llistons de fusta. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figures 181 i 182. La Fina Torres manipulant llistons de fusta. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
 Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.



Figures 183 i 184. La Fina Torres manipulant llistons de fusta. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
 Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.

El documental *Geographies of Solitude* (2022), de Jacquelyn Mills, ens mostra la crònica de l'encontre entre la recerca artística i la recerca científica. Amb zones de contacte amb *A la intempèrie*, *Geographies of Solitude* ens mostra la vida de la Zoe Lucas, una artista convertida en una científica experimental autodidacta i poc ortodoxa. A *Geographies of Solitude*, la seva realitzadora, la Jacquelyn Mills, no adopta el rol de narradora omniscient sinó que es situa al mateix nivell que la Zoe Lucas. Un dels subtextos de la pel·lícula és la gestació de la relació d'amistat i d'experimentació artística entre Lucas i Mills.

3.5. *Geographies of Solitude* de Jacquelyn Mills

Direcció: Jacquelyn Mills.

Guió: Jacquelyn Mills.

Productores: Rosalie Chicoine Perreault, Jacquelyn Mills.

Fotografia: Jacquelyn Mills

Any de realització 2022, Canadà.

Durada: 103 minuts.

He comparat el Molí de les Fonts amb una illa, com a imatge que contribueix a explicar un ecosistema amb lleis diferenciades de les que regeixen la natura que l'envolta. *Geographies of Solitude* ha estat filmada a l'illa de Sable, un ecosistema delimitat pel mar. El tractament de l'illa es fa des de múltiples punts de vista: és on viu la seva protagonista, la Zoe Lucas, i on desplega una recerca científica no ortodoxa; és alhora un bioindicador climàtic, un tancat de cavalls, un espai d'experimentació artística, un lloc on conflueixen la vida i la mort.



Figura 185. Vista de l'illa de Sable. *Geographies of Solitude*, Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].

Geographies of Solitude és un model singular de pràctica artística com a investigació, que cristal·litza en la vida i les accions de la Zoe Lucas. A la dècada dels 80, Lucas era una estudiant d'art que es va obsessionar amb l'illa de Sable (Nova Escòcia), on hi havia un projecte científic que monitorava la vida a l'illa. L'interès per l'illa de Sable era provocat per diverses raons: pel fet de no estar habitada per humans degut a la seva ubicació geogràfica, a les condicions climatològiques i també a l'orografia. La Zoe Lucas va aconseguir feina de cuinera en el projecte científic i des de llavors viu a l'illa. Cinc anys després de l'arribada de Lucas, el projecte d'investigació sobre la biodiversitat de l'illa es va donar per acabat i els científics van marxar, però la Zoe Lucas s'hi va quedar. A partir d'aquest moment, Lucas va començar una recerca heterodoxa en què s'entremesclen de manera estranya protocols científics amb pràctica artística. L'objectiu? A vegades sembla que prossegueixi les motivacions inicials del projecte científic, tractar l'illa com a bioindicador a observar i mesurar. En altres ocasions sorgeixen metodologies díscles, estranyes, capritxoses o obsessives, algunes desproveïdes de causa o raó aparent. És en



Figura 186. La Zoe Lucas amb l'hàbit de tocar la vegetació. *Geographies of Solitude*, Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].



Figura 187. La Fina Torres tocant de manera instintiva una heura al torrent d'en Macià. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

aquesta superposició de metodologies estranyes amb els objectius científics on resideix l'interès de la relació que Zoe Lucas teixeix amb l'illa de Sable. Lucas es converteix en una mena de Diògenes de la ciència experimental on l'acumulació d'evidències sembla esdevenir un fi en si mateix, més enllà d'un possible mitjà per a la investigació.

Lucas investiga tot allò que passa a l'illa i ho fa a la seva manera. La seva relació amb els cavalls n'és un exemple. Dibuixa cadascun dels 500 cavalls que habiten l'illa, i argumenta que no ho fa pel plaer de dibuixar-los, sinó amb l'objectiu d'identificar-los. En els dibuixos hi ha trets que permeten identificar cada cavall, una taca a la crin o la caiguda de la cua poden ser suficients. N'estudia les defecacions i observa la relació amb la vegetació de la qual s'alimenten, les geolocalitza, les associa al cavall que l'ha fet i les analitza per si hi troba paràsits. Hi ha un paral·lelisme amb la feina de la Fina Torres, ambdues semblen



Figura 188. La Zoe Lucas prenent notes de camp. *Geographies of Solitude*, Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].



Figura 189. La Fina Torres prenent notes de camp. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

guiades per protocols científics, però també per la intuïció, i en certa manera es veuen conduïdes per les cadenes de materialitats que les envolten. Ambdues s'extralimiten, operen fora dels marges dels protocols establerts en una barreja entre la voluntat d'entendre i el tenir cura de les problemàtiques amb què negocien, però alhora hi ha una pulsio, un *fer-ho per fer-ho*, perquè les contingències ho determinen. O potser és que, senzillament, són els estadis preverbals que els fan de guia.

Jacquelyn Mills va conèixer la història de la Zoe Lucas a través de la televisió i en va quedar fascïnada (FERNTV, 2022). Amb la Fina Torres va succeir un fet similar, el primer dia de filmació a l'astacifactoria, em preguntava qui era aquesta persona, per què feia allò que estava fent. La fascïnació per la Fina Torres va néixer a l'instant. En els dos casos, la pel·lícula ha propiciat una relació d'amistat entre qui filma i qui és filmat. Aquesta amistat deriva en un profund respecte i admiració cap a la feina de la



Figura 190. La Zoe Lucas manipulant excrements de cavall. *Geographies of Solitude*, Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].



Figura 191. La Fina Torres esmicolant una patata per alimentar els crancs. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

Zoe Lucas i la Fina Torres. Mills explica la gestació de la pel·lícula «com un procés intuïtiu en col·laboració amb la Zoe Lucas i l'Illa» (FERNTV, 2022), paraules que assumeixo com a pròpies en relació amb *A la intempèrie*, que en aquest cas seria en col·laboració amb la Fina Torres i l'astacifactoria. En ambdós casos, l'espai filmat no és tractat únicament com una localització on hi succeeixen les coses, sinó que l'illa de Sable i l'astacifactoria del Molí de les Fonts són dos actants que es desplacen, muten, s'expressen i performen al llarg del temps de les imatges. Els dos realitzadors ens inscrivim en una experiència de presència i llarga exposició de temps en els espais on transcorren les vides de la Zoe Lucas i la Fina Torres. Hi ha un temps viscut en el lloc que depassa el temps de treball o enregistrament.

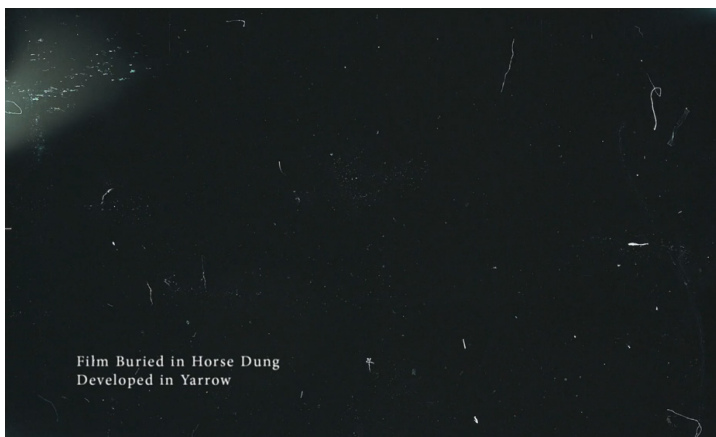


Figura 192. Pel·lícula enterrada en excrements de cavall i revelada amb la planta Milfulles. *Geographies of Solitude*, Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].



Figura 193. Quadrat LED sobre la piscina núm.3. Intervenció *site-specific* al Molí de les Fonts. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

És necessari considerar el procés d'enregistrament visual i sonor, i la posterior edició, com una forma d'escolta del lloc que té per objectiu que aquest, d'alguna forma, es manifesti.

En canvi, la distància apareix quan Mills inscriu *Geographies of Solitude* dins el missatge ecologista. La realitzadora situa la investigació de Lucas en el si del discurs recuperacionista i com a eina de conscienciació ecològica. Per contra, *A la intempèrie* prescindeix del paraigua del relat ecologista i proposa una mirada com a escolta del lloc, deixant de banda interpretacions preestablertes. Es tracta d'una aproximació vitalista al lloc com a agència, caracteritzada per l'observació directa i detallada dels elements físics, tangibles, que conformen l'entorn. *A la Intempèrie* observa la gestió de l'ecosistema

del Molí de les Fonts sense relats previs, i desplega una mirada que dona accés al conjunt d'agències que configuren el Centre.

Una altra distància la trobem en la pràctica artística. A *Geographies of Solitude* hi ha dues experimentacions diferenciades, d'una banda els dibuixos, les notes, la recerca sobre l'illa o els mòbils que la Zoe Lucas fa amb vitralls, i de l'altra l'experimentació que duu a terme Mills enterrant en materials orgànics fragments de pel·lícula cinematogràfica i revelant-los. En canvi a *A la intempèrie* l'espectador no pot diferenciar què forma part del treball de la Fina Torres i què forma part del treball de Job Ramos, tot queda juxtaposat en una solució de continuïtat, en l'interstici. Als ulls de l'espectador, el conjunt d'intervencions són atribuïdes al fer de la Fina Torres a l'astacifactoria. Això situa la gestió del Centre en un marc d'estranyesa, posant de manifest que l'aproximació tècnica no és suficient, cal immiscir-se en les preverbalitats, experimentar amb les condicions de vida del Centre.

3.6. *The emotional power of space, Moriyama-San, Bêka i Lemoine*

Geographies of Solitude fa la crònica d'una relació d'amistat entre les seves protagonistes. A la pel·lícula *Moriyama-San* (2017) de Bêka i Lemoine, observem la relació del protagonista amb l'espai domèstic, mentre que en paral·lel també assistim a la gestació d'una amistat entre Moriyama-San i un dels dos directors de la pel·lícula, Ila Bêka.

Des de l'any 2005, Ila Bêka i Louise Lemoine col·laboren fent recerca sobre l'experiència de l'espai arquitectònic i la imatge en moviment. Arquitectes de formació, treballen com a directors de cinema especialitzats en cinema d'arquitectura (Beka i Lemoine, s/d). L'aproximació cinematogràfica a l'arquitectura no passa per tractar-la com un objecte, sinó que l'entenen com un espai viscut, un contenidor i facilitador d'experiències. No hi ha plans que ressaltin la perfecció formal d'un edifici, ni entrevistes als arquitectes, sinó que expliquen l'arquitectura des d'un punt de vista vital, focalitzat en els usos de les persones que l'habiten. A la pel·lícula *A la intempèrie*, l'espai de les instal·lacions de l'astacifactoria s'articula a partir dels usos que en fa la Fina Torres, els diversos cossos arquitectònics s'enllacen amb els moviments que fa la seva protagonista en funció de les necessitats de gestió del Centre.

Moriyama-San ens mostra la vida del seu protagonista, amb nom homònim, Moriyama-San, un ermità contemporani que mai no ha abandonat la seva ciutat natal i que amb prou feines surt de casa seva. La casa és obra de l'arquitecte Ryue Nishizawa, del qual no hi ha rastre en tota la pel·lícula. Es troba situada al centre de Tòquio, en el barri residencial d'Ohta-ku, caracteritzat per cases familiars o blocs d'apartaments de dues plantes. La casa té la singularitat d'estar dividida en diversos mòduls, i en

comptes de passadissos, per connectar els diferents espais hi trobem l'aire lliure. Això propicia que moltes de les activitats que tindrien lloc a cobert, passin a l'aire lliure.

A la pel·lícula observem en Moriyama-San en la quotidianitat de l'àmbit domèstic, on es dedica a llegir, mirar pel·lícules i escoltar música *noise*. Bêka i Moriyama-San es van conèixer per atzar, Illa Bêka li va demanar si podia passar uns dies a casa seva filmant-lo, i ell hi va accedir. Aquesta és la segona línia narrativa de la pel·lícula, la història d'amistat que es forja davant de la càmera.

A Moriyama-San es dona una relació similar a la que s'estableix a l'astacifactoria amb la imatge en moviment com a testimoni, on la Fina Torres i les instal·lacions del Molí de les Fonts semblen indestructibles, en un joc de tu a tu, en què l'existència de cadascun no sembla possible sense l'altre. Es fa difícil imaginar l'astacifactoria sense la Fina Torres saltant entre piscines, obrint comportes i segant l'herba, però també sembla difícil imaginar la Fina Torres lluny de l'astacifactoria. Els anys compartits creen aquest emmotllament on persona i espai s'assimilen, i ens situen davant d'una relació que sembla manifestar que la persona és el lloc i que el lloc és la persona. La Fina Torres i en Moriyama-San tenen una relació corpòria amb els seus respectius espais vitals. En Moriyama-San practica la lectura acrobàtica, mentre que la Fina Torres, en l'exercici de regulació de la natura, estira els braços fins acabar penjada d'una mitjanera de formigó entre dues piscines. Per quotidians, ambdós protagonistes estableixen una relació hàptica amb cada espai, l'obligació de mirar és substituïda per la pressió muscular (de la mà que s'agafa a la barana o del maluc que es recolza de manera instintiva damunt el mur de formigó), tactilitat i contacte. Una relació del cos amb les coses, amb les quals ens podem identificar per la manera com habitem i toquem els nostres espais quotidians.



Figura 194. En Moriyama-San practicant la lectura acrobàtica. *Moriyama-San*, Ila Bêka i Louise Lemoine, (2017). [Fotograma]. Autor de la imatge: Ila Bêka, 2017.



Figura 195. La Fina Torres recollint crancs morts de la piscina núm. 15. *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

A *Moriyama-San*, l'encontre entre els seus protagonistes és gairebé l'objecte central al qual dona voltes la pel·lícula, potser fins i tot per davant de la mateixa arquitectura. En la recerca *A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc*, la complicitat entre la Fina Torres i jo va ser fonamental per a l'avenç de la investigació; sempre que li demanava col·laboració només obtenia acceptació i facilitats. Això em va permetre entendre que tot i que la investigació en moments derivés cap a zones que a la Fina Torres li podien resultar incòmodes, era tan important per ella com per mi.

A *Moriyama-San*, la relació d'amistat entre Ila Bêka i Moriyama San topa amb una dificultat inicial, els dos protagonistes no disposen d'un idioma comú. En *Moriyama-San* parla un nivell d'anglès bàsic i sovint li falten paraules. Aquesta dificultat aviat es converteix en un aliat: les gestualitats, les mirades,

els sobreentesos i el joc passen a ocupar un espai generalment dominat pel llenguatge. En aquest cas la paraula s'enretira sola, no cal que ningú ho determini. En un fragment de la pel·lícula Illa Bêka comenta: «Com que no teníem un llenguatge, ens en vàrem haver d'inventar un» (Bêka i Lemoine, 2017), i la pel·lícula testimonia aquest procés d'invenció. Aquesta frase es pot aplicar a diverses situacions d'aquesta investigació: com podem inventar un llenguatge que ens permeti parlar amb el lloc? Els diversos graus d'incomunicació creen espais buits, dels quals en sorgeixen performativitats i el joc com a assaig comunicatiu. A l'astacifactoria es cerca un idioma comú no basat en els mots, i no només entre la Fina Torres i jo, sinó també en diàleg amb l'equipament.

Com a part de la recerca experiencial sobre l'espai, Ila Bêka i Louise Lemoine (2023) van publicar *The emotional power of space*, on es recullen 12 converses amb reconeguts arquitectes, que tracten la nostra relació amb l'espai que ens envolta. Sota la pregunta «Com l'espai afecta el nostre estat físic, psicològic o emocional?», reivindiquen la necessitat de l'experiència empírica de l'espai i el valor emocional de l'entorn que ens envolta. Allà on ens movem, l'espai sempre hi és, ens segueix, ens envolta.

La geografia de les emocions és, fins a cert punt, irracional, i quan les sotmetem a l'anàlisi es corre el risc de llegir-la únicament des de la rigidesa de la racionalitat. El repte de Bêka i Lemoine és definir un llenguatge que permeti la mobilitat d'idees necessària per fer front a quelcom relacionat amb l'instint i la intuïció. «Traduir a paraules alguna cosa que sents és extremadament complex. Vam haver de lluitar contra la racionalitat del llenguatge, que és tan forta, per trobar una manera de fer preguntes que obrís el camp de l'emoció i la memòria en lloc de conduir a una anàlisi conceptual freda», afirmen Bêka i Lemoine (Baratto, 2023). De nou la resistència de la paraula a l'hora de poder cartografiar l'experiència o la materialitat. En la seva recerca, l'ús de la imatge en moviment els permet tractar l'experiència i la



Figura 196. La vegetació que envolta l'edificació, reflectida en la cortina moguda pel vent. *Moriyama-San*, Ila Bêka i Louise Lemoine, (2017). [Fotograma]. Autor de la imatge: Ila Bêka, 2017.



Figura 197. En Moriyama-San té com a mascota un cranc de riu. *Moriyama-San*, Ila Bêka i Louise Lemoine, (2017). [Fotograma]. Autor de la imatge: Ila Bêka, 2017.

intuïció, el cinema d'arquitectura. La recerca situada al Molí de les Fonts presentava el mateix desafiament, com es pot integrar l'experiencialitat i la part intuïtiva en la investigació. La pregunta no es va poder respondre fins que es va comprendre que les visualitats no podien tractar-se com un annex a l'escriptura, partint del fet que aquesta investigació doctoral considera que la imatge en moviment és una forma de coneixement i no únicament un objecte d'estudi. En comptes de jerarquitzar formes de coneixement, cal entendre la coexistència de diferents nivells d'escriptura que s'enllacen i conviuen en una relació de continuïtat. Els nivells d'escriptura es divideixen en la imatge en moviment, el text i les intervencions *site-specific film*. Entre altres qualitats, la imatge en moviment ens col·loca davant d'una experiència del lloc, mentre que el text opera com a codi font que permet enllaçar el treball de camp amb veus provinents de la pràctica artística i de l'àmbit del pensament (Baratto, 2023).

En els tres casos, a *Geographies of Solitude*, *Moriyama-San*, i *A la intempèrie*, en comptes d'una trama narrativa estructurada hi trobem una finestra de temps en la qual els seus protagonistes duen a terme un conjunt d'accions en els seus espais vitals, situant-se entre un *process genre* i un *procés vital*. La renúncia a una narrativa central i única no les deixa orfes d'històries, ja que apareixen narratives laterals que contribueixen a explicar les relacions entre els diversos agents, que serien la persona, el lloc, les necessitats que sorgeixen en cadascuna de les localitzacions i el pas del temps.

3.7. La doble mort o doble desaparició del cranc

Aquest apartat també podria titular-se: *de com les dificultats per mostrar la gestió d'un ecosistema varen derivar en la desaparició del cranc de la pel·lícula. Una doble desaparició.*

Durant el procés d'edició de *A la intempèrie* van sorgir dubtes sobre com donar accés a les materialitats presents a l'astacifactoria. L'enfocament de la pel·lícula havia de mostrar la càrrega de treball que implica la gestió i el manteniment del Centre com a doble de la natura. La investigació situada va portar a enretirar la paraula, entre altres coses per evitar la justificació del discurs recuperacionista sobre la pèrdua de biodiversitat. Evitar el relat oficial que dona cobertura al Centre permet una comprensió més profunda i immediata dels fenòmens observats, centrant l'experiència directa i la percepció subjectiva. Així, es busca captar les accions i les interaccions sense imposar-hi marcs teòrics o conceptuals externs. Malgrat tenir clar aquest enfocament, el muntatge de la pel·lícula s'hi resistia i les semàntiques resultants anaven cap a altres direccions.

La investigació al Molí de les Fonts es va iniciar a causa de l'entrada d'aigua contaminada amb el fong de l'afanomicosi al Centre, que causava la mort dels crancs. El Centre va deixar de ser un espai segur destinat a la reproducció del cranc. D'un dia per l'altre el Centre matava. L'arxiu audiovisual conté nombroses evidències d'aquest procés de mort.



Figura 198. Salabret amb diversos cadàvers de cranc. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 199. Galleda amb els cadàvers de sis crancs morts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 200. Cadàver d'una femella després de l'extracció dels ous. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

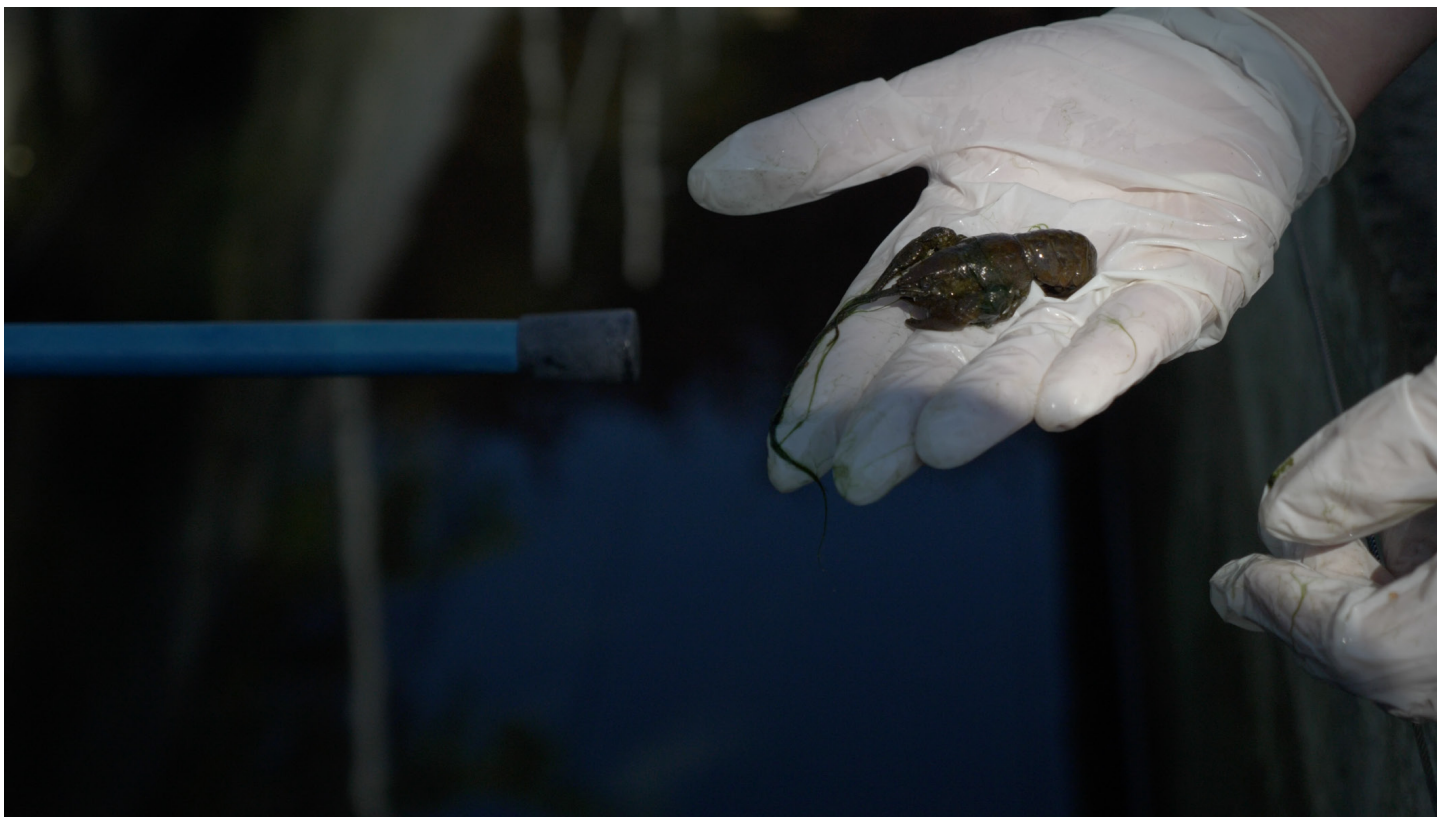


Figura 201. La Fina Torres mostra el cadàver d'un cranc, piscina núm. 19. Monitoratge audiovisual. [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 202. La Fina Torres anant a enterrar els cadàvers de cranc. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 203. La Fina Torres enterrant cadàvers de crancs. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 204. La Fina Torres enterrant cadàvers de crancs. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.



Figura 205. La Fina Torres enterrant cadàvers de crancs. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.

Mentre editava *A la intempèrie*, em vaig adonar que la pel·lícula corria el risc de ser llegida sota la comoditat del paraigua discursiu ecologista, fet que desactivava l'aproximació matèrica i experiencial com a mètode d'escolta del lloc. L'origen casual de la recerca provocava que algunes de les materialitats discursives del Molí de les Fonts entressin en contradicció amb l'aproximació de la pel·lícula-investigació. Tampoc no ajudava el context d'una societat cada vegada més sensibilitzada amb la salut del planeta, que facilitava una lectura ràpida de la situació del Molí de les Fonts com a una altra conseqüència de l'ecocidi, fent que la pel·lícula acabés neutralitzada i normalitzada sota la narrativa ecologista.

Després de diverses temptatives d'edició, la situació va derivar en una situació de bloqueig. Calia replantejar la pel·lícula, i la solució va passar per la desaparició del cranc. En desaparèixer el cranc també desapareixia la justificació ecològica, i amb aquesta retirada aflorava una doble natura que requeria ser contínuament tractada. El cranc havia mort per l'afanomicosi i ara havia de tornar a morir de manera simbòlica a la sala d'edició. En extreure el cranc de l'equació, apareix un Centre estrany, on no s'expliquen les raons del que s'hi fa. Però gràcies a l'esmerç en la feina se sobreentén que allò que fa té certa transcendència, tot i que se n'ignora el propòsit o l'objectiu, en cas que existeixi. El focus de la pel·lícula-investigació se situa en la contínua gestió que requereix l'ecosistema artificial, allunyant el fantasma de la justificació del discurs recuperacionista. El mateix Centre passa a ser un lloc transcendent i absurd alhora, governat per una inèrcia d'hàbits repetitius desproveïts d'un origen clar, sense un objectiu final elevat. L'omissió qüestiona la idoneïtat de les pràctiques recuperacionistes, col·loca un interrogant sobre les seves motivacions i a qui van dirigides. El cranc acostuma a viure amagat, i va ser necessari tornar a amagar-lo perquè el resultat de la pel·lícula casés amb la investigació. Va ser necessari que el cranc morís per segona vegada a la sala d'edició i així poder observar l'ecosistema artificial desproveït dels relats que el justifiquen, i en certa manera el desactiven com a espai obert de negociació entre espècies.

Conversa núm. 22. Fina Torres (27 d'octubre de 2021)
Sobre el mur de formigó que separa les piscines 9 i 10.

—Realment, tampoc ho sabem. Com seria una mort dolça?



Figura 206. La Fina Torres: "Com seria una mort dolça?". *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.



Figura 207. La Fina Torres: "Realment tampoc ho sabem". *A la intempèrie*, Job Ramos, (2021). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

3.8. Disseminació de la recerca. *Ciència ficció etnobotànica*

La disseminació de la recerca busca propiciar la sociabilització de processos, tant entre la comunitat acadèmica com entre un públic interessat en la pràctica artística. En paral·lel a les estratègies de disseminació acadèmiques, basades en la publicació d'articles i la realització de ponències, s'usen els canals artístics per a la disseminació. En la pràctica artística com a recerca, on les propostes artístiques són investigació, la presentació pública de treballs és una forma de socialització del coneixement mitjançant les diverses tipologies de posada en comú definides des de la pràctica artística: projeccions cinematogràfiques, exposicions, accions, propostes escèniques o xerrades.

Com a estratègia de disseminació de la recerca, la pel·lícula *A la Intempèrie* s'ha presentat al Bòlit Centre d'Art de Girona, al Cinema Truffaut de Girona o en el Festival Sismògraf d'Olot. *A la Intempèrie* ha estat adquirida pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en el marc del Pla Integral de les Arts Visuals de l'any 2022, per formar part de la Col·lecció Nacional. També s'han fet xerrades al Centre Cultural de la Mercè de Girona o en el programa *El matí de Catalunya Ràdio*, on Ingrid Guardiola va dedicar la seva secció a la feina de la Fina Torres i al treball de Job Ramos.

En el punt «2.10. *Sense evidència verbal*, compartir el monitoratge del Molí de les Fonts», s'ha desenvolupat la manera com es categoritzen les presentacions públiques dins la investigació i el rol que juguen. Com a addició a allò desenvolupat en l'esmentat punt, el paper de les presentacions públiques és ampliar els estats d'observació d'acord amb el que requereix la naturalesa de la investigació. Aquest desplegament busca definir maneres de donar accés a la recerca que permetin punts de vista complementaris a la centralitat del text.

En el punt «3. *A la intempèrie*», he exposat la manera com la pel·lícula és una part fonamental de la investigació, una escriptura visual dins la recerca. S'hi afirma que la investigació és la pel·lícula, no es tracta d'un apèndix o un treball que acompanya la recerca. En conseqüència, les diverses presentacions que s'han dut a terme no s'han d'entendre únicament com a difusió, sinó que incorporen el debat i el diàleg que retroalimenta el cos de la recerca, i passa a formar-ne part.

3.8.1. *Cap a les deus, una gramàtica fluvial*. Bòlit Centre d'Art.

Cap a les deus, una gramàtica fluvial

Octubre 2021 - Gener 2022

Comissariat d'Ingrid Guardiola

Artistes participants: Enric Ansesa, Eva Cau, Anna Dot, Christophe Farnarier, Laura Ginès, Jordi Isern, Víctor Masferrer, Associació Milfulles, Jordi Mitjà, Pere Noguera, Arnau Obiols, Josep Maria Oliveras, Perejaume i Job Ramos.

Bòlit Centre d'Art, Girona

Cap a les deus va ser un acte de disseminació de la recerca lluny de l'astacifactoria. Es va realitzar en el marc d'una exposició col·lectiva que abordava l'imaginari fluvial des de diverses òptiques i pràctiques. *Cap a les deus* parteix de la definició de la ciutat de Girona com a assentament urbà definit per la seva fisonomia fluvial:

...determinat pel pas de quatre rius. El riu ens convida a relacionar-nos ecològicament amb el territori, però també serveix com a espai de creació de metàfores que ens poden ser una eina molt necessària des del punt de vista conceptual, creatiu o vital. Una deu és una font subterrània, és d'on neix el riu i, com a tal, és un principi. Tornar a les deus és tornar allà, al rovell de l'ou, a l'ull del Ter. Tornar a les deus és remuntar el riu, convertir l'espai i el temps en quelcom reversible, fer d'allò que davalla una ascensió o, com a mínim, un diàleg, una alteració del curs natural de les coses mentre es treballa a partir del curs de les coses. El riu, com la memòria, s'estratifica; té les seves derives que fan i desfan el camí a batze-

gades, sense pautes; són un flux que de vegades s'esprimatxa o es desborda. La desterritorialització i la reterritorialització són accions que no li són alienes.

El riu ofereix un altre diàleg territorial més enllà de les fronteres administratives. És sintaxi de tot allò que travessa i ho fa arrossegant, erosionant, sedimentant, inundant, cisellant, desfent i refent el territori. El riu atreu magnèticament assentaments humans, d'aquí que sigui tan viu. La biologia ho anomena "connectivitat fluvial", i inclou tant les làmines d'aigua com la zona de ribera, però també les àrees inundables, els meandres i els cursos intermitents o abandonats. El que passa en una punta de riu té conseqüències sobre tot el territori, de tal manera que el món torna a una antiga causalitat. Girona és travessada pel Ter, l'Onyar, el Güell i el Galligants. El Ter neix a Ulldeter i transcorre per les comarques del Ripollès, Osona, la Selva, el Gironès i el Baix Empordà fins a desembocar a l'Estartit. A més a més, el riu Ter uneix dos municipis que estan dividits per una frontera administrativa, Salt i Girona, una frontera que les mateixes hortes esborren. El riu és una oportunitat per pensar altres maneres de posar en valor el territori a partir de processos i conceptes com: naixement, curs-deriva, fluïdesa, sedimentació, invasió, inundació i desembocadura. (Bòlit, 2021)



Figura 208. Vista de l'exposició *A la intempèrie*. “Cap a les deus, una gramàtica fluvial”, Bòlit Centre d'Art, (2021-22). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pere de Prada, 2021.



Figura 209. Vista de l'exposició *A la intempèrie*. “Cap a les deus, una gramàtica fluvial”, Bòlit Centre d'Art, (2021-22). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pere de Prada, 2021.

En el catàleg de la mostra *Cap a les deus, una gramàtica fluvial*, la seva comissària Ingrid Guardiola escriu sobre *A la intempèrie*:

A la intempèrie (2021), de Job Ramos, les espècies invasores són un pretext per filmar la piscifactoria del Molí de les Fonts, a La Moixina d'Olot, a través de la Fina. Durant el confinament, quan Job Ramos va aparèixer a La Moixina, a tres-cents metres de casa seva, la Fina li va dir: «Se'ns estan morint tots». Es referia als crancs de riu autòctons que volen recuperar davant l'amenaça del cranc de riu americà i que per culpa de la borrasca Glòria s'estaven morint: les piscines havien quedat inundades i amb la inundació s'havia filtrat un fong letal per als crancs autòctons del qual el cranc americà n'és portador. La mort col·lectiva es referia als crancs, però també era el que passava amb nosaltres en el context de la pandèmia.

El llenguatge és referencial i metafòric, i es pot tensor i destensor en direccions múltiples, oposades o impensables. Sovint, els artistes miren allà on no estan convocats, on no se'ls espera, bé per necessitat pròpia o per alguna juguesca de l'atzar. Mentre tots ens ancoràvem a notícies tautològiques que no avançaven en cap direcció, excepte en la del terror psicològic, Job Ramos observava com la Fina trastejava a la piscifactoria: adequava i pintava les piscines de formigó, prenia notes, en treia ous i n'hi posava, filtrava i netejava l'aigua, les cobria, les monitorava, sortia al riu... Observava com aixecava pedres i les tornava a deixar al lloc exacte, com esmicolava sardines que servien d'aliment, com continuava anotant... En quina direcció anava tot allò? Quina era la relació entre ecosistemes? I entre espècies humanes i no humanes? Entre el virus i nosaltres? Entre la Fina i els crancs? Entre en Job i la Fina? Si el cranc desapareix de l'escena, roman invisible, tal com va fer el virus mentre no paràvem de parlar-ne; llavors, amb quin grau de representació o de preresentació ens trobem? Podríem dir que les dues no representacions són més aviat antagoniques? Una dissol la cosa no humana —el cranc— en allò que Job Ramos anomena «cadena de materialitats»; l'altra subratlla la cosa —el virus— i construeix una cadena de materialitats tòxica en què precisament allò que es qüestiona, des de l'alarmisme i la propaganda, és la idea d'ecosistema: el problema és la cadena de materialitats, la cohabitació, de manera que la solució passa per l'aïllament entre espècies i entre elements d'una mateixa espècie. Ara bé, a la piscifactoria, l'aïllament també era una condició de possibilitat de supervivència. Una invisibilitat assenyala i materialitza l'ecosistema i hi aplica pràctiques de cures; l'altra l'assenyala per convertir-lo en una operació científica, amb

cures mèdiques incloses. Com més escric més transvasaments veig entre totes dues situacions.

A força d'enregistrar incomputables hores, en Job va crear el seu Solaris particular. Podria ser una pel·lícula de ciència-ficció etnobotànica a la manera de Bresson, o un ritual de pas, o una al·legoria d'un món postcovid on tots ens morim una mica massa aviat per causes anotables, però incomprensibles. També podria ser una peça de videodansa: el contrast entre la delicadesa de la Fina i la duresa del formigó és una coreografia impagable. O una pel·lícula *site-specific* en què en Job vol filmar els paral·lelismes entre les accions i la fe de la Fina amb relació als animals i el lloc, i entre les accions i la fe d'ell mateix com a artista amb relació a allò que filma. I també podria ser un riu d'imatges tan en curs com la vida mateixa, tan inabastable com la vida mateixa. (Guardiola, 2021, p. 28-29).

Ingrid Guardiola es refereix a la pel·lícula *A la intempèrie* com a «ciència-ficció etnobotànica a la manera de Bresson», una etiqueta entre d'altres possibles, que engloba la relació entre la Fina, l'entorn i les plantes, on el terme *ciència-ficció* integra els protocols científics amb els protocols artístics. A continuació, adjunto dos fragments de premsa sobre la pel·lícula, un del *Diari de Girona* i l'altre de *Núvol*, el digital de la cultura.

Sigui com sigui, possiblement li devem a Job Ramos una de les aproximacions més inquietants a la nostra (i)realitat fluvial: la pel·lícula *A la intempèrie*, en principi, “només” es limita a enregistrar la feina rutinària (i tediosa) d'un grup de biòlegs que intenta recuperar fauna autòctona, concretament els nostres crancs de riu, desplaçats sense pietat, pels seus homònims americans. Impossible no imaginar paral·lelismes amb la situació de l'artista contemporani i la tasca duta a terme per unes institucions que lluiten a contracorrent: viure a la intempèrie és allò al que està abocat qualsevol hàbitat que s'allunyi dels grans centres. L'acció ha derrotat el pensament abstracte (o, en paraules de Søren Kierkegaard): “En el món sóc capaç de nadar, però resulto massa pesat per a la flotació mística”. (Camps, 2021)

En comptes de grans campanyes mediàtiques per sermonejar els polítics i fer sentir culpable a la gent, *Cap a les deus* ens posa en contacte amb artistes que tenen cura del seu lloc propi des d'una pràctica quotidiana, discreta i ingrata. Potser on es veu més clar és amb *A la intempèrie* (2021) un vídeo de Job Ramos amb la col·laboració de Fina Torres que segueix un grup de biòlegs i experts que treballen per evitar l'extinció del cranc de riu europeu davant l'amenaça del cranc americà. L'obra es pot trobar a la secció "Inundació", un espai on es resumeix perfectament la nova Guardiola assagista i comissària: d'una banda, la complexitat del pensament de sempre, de l'altra, una nova poètica humil sobre el que ella anomena "cadena de materialitats". Potser és possible tornar a casa descentradament perquè, com bé diu Perejaume i podria dir una deu, "l'inacabament també és l'origen". (Burdeus, 2021)

3.8.2. Projectió en el Cinema Truffaut

A la intermpèrie (2021)

Projectió de *Au bord du fleuve* de Christophe Farnarier i de *A la intempèrie* de Job Ramos.

17 de desembre de 2021

Cinema Truffaut, Girona.

Bòlit Centre d'Art, Girona.

Dins les activitats de l'exposició *Cap a les deus, una gramàtica fluvial* dues de les peces audiovisuals (Guardiola, 2021, p. 28-29), es van projectar al cinema Truffaut de Girona. Adjunto un fragment del text de presentació de la projectió de les pel·lícules:

Van presentar les seves propostes audiovisuals en pantalla gran. *Au bord du fleuve* de Christophe Farnarier és una meditació visual, una pintura cinematogràfica, un homenatge al territori i al paper fundacional de l'aigua. *A la intempèrie* de Job Ramos recull un procés de recerca artística centrat en el seguiment d'un grup de biòlegs que treballen per evitar l'extinció d'una espècie autòctona davant l'amenaça d'una espècie invasora. Un episodi de ciència-ficció etnogràfica, en el que es ressegueix la gestió d'un ecosistema artificial. (Bòlit, 2021, p. 28)



Figura 210. Presentació de *A la intempèrie* al Cinema Truffaut (Girona), amb Christophe Farnarier i Ingrid Guardiola. [Fotografia]. Autor de la imatge: Farners Cabra, 2021.



Figura 211. Projecció de *A la intempèrie* al Cinema Truffaut (Girona). [Fotografia]. Autor de la imatge: Farners Cabra, 2021.

3.8.3. Projectió a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa

A la intempèrie (2021)

Projectió de la pel·lícula a la sala on hi ha les pintures dels germans Vayreda

Museu de la Garrotxa. Olot

15 d'abril, 2023

Festival Sismògraf

En el marc del Festival Sismògraf (2023), es va projectar la pel·lícula *A la intempèrie* (2021) a la sala dedicada a la pintura dels germans Vayreda del Museu de la Garrotxa. En aquesta sala es poden veure *L'estiu* (1877) i *Les bugaderes* (1883), ambdues pintades a la zona de la Moixina. El posicionament conservador dels germans Vayreda es reflecteix en les seves pintures, que celebren la pagesia i les feines tradicionals evitant qualsevol referència al progrés tècnic o industrial. En la pintura *Les bugaderes* observem tres dones rentant roba en un rec de la Moixina. Cent quaranta anys més tard, la Fina Torres desplega la seva força de treball en el mateix indret amb un objectiu diferent. Malgrat les diferències, les mans en contacte amb l'aigua són protagonistes. Per la projectió de *A la intempèrie*, la pantalla es va col·locar davant del quadre de *Les bugaderes*, privant-ne la visió, en un acte de substitució entre funcions, mans, aigües i temps.

La projectió de *A la intempèrie* a la sala Vayreda del Museu de la Garrotxa jugava amb la superposició dels dos treballs artístics: la pel·lícula i les pintures. Aquesta superposició es materialitzava en les variacions del feix de llum de la projectió sobre les pintures exposades dels germans Vayreda.



Figura 212. Projectió de *A la intempèrie* a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa, Olot. Festival Sismògraf, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Cortesia Festival Sismògraf, 2023.



Figures 213 i 214. Projectió de *A la intempèrie* a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa, Olot. Festival Sismògraf, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Cortesia Festival Sismògraf, 2023.



Figures 215 i 216. Projectió de *A la intempèrie* a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa, Olot. Festival Sismògraf, (2023). [Fotografia].
 Autor de les imatges: Cortesia Festival Sismògraf, 2023.

3.8.4. Adquisició de *A la intempèrie* (2021) dins la Col·lecció Nacional del Departament de Cultura de la Generalitat

El Departament de Cultura de la Generalitat, en el marc del Pla Integral de les Arts Visuals de l'any 2022, va adquirir la pel·lícula *A la intempèrie* (2021) perquè passés a formar part de la Col·lecció Nacional. Quan al punt 3.8 del pla es parlava d'eixamplar la disseminació de la recerca acadèmica des de la pràctica artística com a recerca, es feia referència a exemples com aquest. El fet que una proposta artística, producte d'una investigació acadèmica, entri a formar part de la Col·lecció Nacional del Departament de Cultura de la Generalitat en garanteix la preservació i la difusió, alhora que en certifica la pertinença i la qualitat.

3.8.5. Xerrada al Centre Cultural de la Mercè

Les metàfores fluvials i l'art

Diàleg entre els artistes Christophe Farnarier, Jordi Mitjà, Laura Ginès, Job Ramos i Anna Dot

10 de novembre de 2021

Centre Cultural La Mercè, Girona

Bòlit Centre d'Art, Girona



Figura 217. Taula rodona de l'exposició *Cap a les deus*, al Centre Cultural de la Mercè, Girona, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Diana Sans, 2021.

Entre les activitats relacionades amb l'exposició *Cap a les Deus, una gramàtica fluvial* es va programar una taula rodona al Centre Cultural de la Mercè, de Girona, amb la participació de la comissària Ingrid Guardiola i dels artistes Christophe Farnarier, Jordi Mitjà, Laura Ginès, Job Ramos i Anna Dot. En la xerrada es va debatre sobre la noció de *cadena de materialitats* com a forma d'escolta del lloc, i sobre la possibilitat d'equiparar una recerca artística a un espai físic predefinit.

3.8.6. Fina Torres, *El matí de Catalunya Ràdio*

Dins el programa *El matí de Catalunya Ràdio*, l'Ingrid Guardiola va dedicar la seva secció al treball de la Fina Torres, en relació amb el treball de Job Ramos. En el següent enllaç es pot escoltar la secció i la transcripció de l'entrevista:

https://radioteca.cat/p/el-mati-de-catalunya-radio-ustrell_millors-moments/2022/01/03/la-moixina-lentitat-de-quilometre-zero

Conversa núm. 23. Laura Rosel i Ingrid Guardiola (3 de gener de 2022)

El matí de Catalunya Ràdio.

—I això com ho fa la Fina Torres? Quin és el seu dia a dia o quines són les seves tasques?

—Doncs són tasques des de netejar les piscines de formigó, buidar, filtrar, mantenir les instal·lacions. És una coreografia inacabable de gestos, molts dels quals, diguéssim, no tenen unes conseqüències directes sobre els resultats. Ella pren moltes notes, és un centre de monitorització també, i és un referent a nivell europeu en monitorització de la cria assistida, d'una espècie, en aquest cas, la del cranc de riu. Però si tu la veiessis, no entendries moltes de les coses que fa, perquè és aquesta coreografia de gestos de manteniment i de notacions.

—I com vas arribar-hi? Com vas arribar a la Fina?

—Doncs jo la vaig conèixer a través d'en Job Ramos, que és un artista que forma part d'una de les exposicions que tenim ara mateix al Bòlit, Pou Rodó, i Bòlit Rambla, i de fet l'obra d'en Job parteix d'aquest seguiment de la Fina. És a dir, jo he arribat a la Fina a través d'observar-la com l'observa l'artista, i li he pogut arribar a apreciar amb tota la seva magnitud aquesta coreografia de gestos i de... I de ganes que el Centre funcioni.

(Catalunya Ràdio, 2022)

3.9. Recapitulació del capítol 3. Un cinema del lloc, *A la intempèrie*

En el tercer capítol he resseguit la realització de la pel·lícula *A la intempèrie*. En el procés de realització de la pel·lícula sorgeixen troballes que són extensibles al global de la investigació doctoral. La formalització de la pel·lícula es resistia a sustentar l'enfocament de la investigació fins que, en el procés d'edició, vaig entendre que les imatges del cranc havien de desaparèixer de la pel·lícula. Amb les imatges, també desapareixia la justificació del treball manual que fabrica la natura del Molí de les Fonts.

3.9.1. La necessitat d'enretirar la paraula

La investigació situada cerca narratives inscrites en les instal·lacions del Molí de les Fonts com una manera d'accedir a l'agencialitat del lloc. En la recerca d'aquest accés, la investigació detecta la necessitat d'enretirar la paraula per evitar la inserció semàntica de l'equipament en el discurs recuperacionista com a proclama contra la pèrdua de biodiversitat. Evitar la justificació permet interactuar amb el Centre a partir del que hi trobem, en comptes de fer-ho des de la hipotètica aportació a la societat. L'assaig sobre com definir narratives que suportin les complexitats que habiten el Molí de les Fonts, ha portat a defugir les narratives que facilitin una lectura ràpida i tancada. Quan una narració explica i justifica la raó de l'equipament, contraresta les possibilitats d'habitar, estar o experimentar el lloc de manera oberta. Si tenim una justificació inicial, el conjunt d'accions i gestualitats que configuren el lloc queden emparats, són llegits, sota el domini d'aquesta raó final. Cal enretirar la paraula per permetre un estat de joc i exploració amb el lloc i amb tot allò que l'habita, que aflori el cos, la imatge, la materialitat i per extensió l'experiència del món. La pràctica artística com a via d'exploració del món contribueix a no

crear divisions entre règims d'ordre, integrant estadis preverbals amb processos analítics, que inclouen l'experiència del lloc o la intuïció en la recerca acadèmica.

La suspensió o la negació de la força de la paraula també està relacionada amb l'oportunitat, o no, d'abolir distàncies respecte a altres espècies. Una manera de posar límits als punts de vista antropocèntrics passa per acceptar que la nostra veu no pot substituir les veus d'altres espècies, o que les categories que projectem sobre el règim natural o les problemàtiques ecològiques no són sempre absolutes. Aquesta atenció perquè una veu no tapi la resta de veus, es troba en diferents fases en la investigació. Per exemple en la decisió de no fer ús de càmeres subaquàtiques, a pesar del desig d'endinsar l'ull mecànic dins l'aigua. L'exercici de posar límits al poder de la visió ens adreça a una tactilitat, la percepció hàptica de Pallasmaa (2014, p. 41).

Enretirar la paraula té una relació directa amb la desaparició del cranc de la pel·lícula *A la intempèrie*. Si el cranc hi és present, tots els gestos passen a ser articulats en funció d'aquesta presència, operen com a motiu i justificació, en comptes d'apuntar cap a la reproducció de la natura del Centre. Amb la desaparició del cranc també marxa la justificació que neutralitza la interrogació sobre el que s'està fent. *A A la Intempèrie*, l'acte de bloqueig al poder definidor de la paraula permet múltiples encontres: entre la Fina Torres i jo mateix, entre naturaleses humanes i no humanes, d'una experiència del lloc com a dansa, amb l'entorn i també amb allò desconegut. Se situen en el centre de la investigació aquests encontres com una forma de negociació.

3.9.2. Límits, divisions i ecosistemes artificials

Els ecosistemes artificials posen de manifest divisions entre humans i natura, entre naturaleses humanes i no humanes. En les instal·lacions del Molí de les Fonts, l'evidència mecànica del seu ecosistema tecnificat explicita sinèrgies que a la natura poden passar desapercebudes. En comptes d'identificar una frontera entre el que és natural i el que és artificial, les instal·lacions del Centre qüestionen la possibilitat d'aquest límit. La col·laboració entre espècies (crancs-humans) que es dona al Molí de les Fonts, la podem categoritzar com una relació simbiòtica més, entremig de la multitud de relacions que hi ha en el medi natural. En situar la natura i la cultura en una relació de continuïtat s'extingeix la possibilitat d'un ecosistema artificial. La concepció de l'existència d'una naturalesa pura, verge i paradisiàca, que ha de ser preservada del contacte amb l'ésser humà, es basa en el desconeixement o la negació deliberada del fet que les aliances, les lluites per a la supervivència, els actes de colonització o les relacions parasitàries són constituents del règim natural.

A l'astacifactoria trobem una col·laboració davant una situació d'amenaça, el fet que els humans s'hagin aliat amb els crancs és circumstancial. En el medi natural trobem contínues aliances entre espècies, tantes, que l'aliança multiespècies sembla una definició adequada per a l'entramat de relacions simbiòtiques entre sistemes vius que constitueixen l'entorn natural. En aquest marc, seria indiferent si un cranc de riu s'amaga dins una totxana o sota una pedra, o si la Fina Torres introdueix la mà dins l'aigua d'una piscina de l'astacifactoria o a la riera d'en Macià (la Garrotxa) per recollir un exoesquelet d'una muda de cranc.

Les instal·lacions del Molí de les Fonts són naturalesa. La possibilitat d'un límit entre natura i artifici també es sustenta en la creença que la capacitat de modificar l'entorn és exclusivament humana. Emmanuelle Coccia (2019), afirma que «las plantas no son el paisaje sino las primeras paisajistas» desproveint a l'ésser humà de l'exclusiva de transformar l'entorn. La problemàtica no està en delimitar qui modifica l'entorn, perquè tot ho modifica tot, sinó en quines alteracions tenen efectes negatius sobre la possibilitat de la vida en el planeta.

L'interès en l'ecosistema obert consisteix en la superposició entre règims com a interstici, l'aiguabarreig. Com s'ha tractat en aquest capítol 3, els ecosistemes oberts es caracteritzen per la convivència entre elements que estan sota el control humà (la salubritat de l'aigua, el tipus i nombre d'espècimens, l'alimentació) amb elements que s'escapen del control humà: les variacions meteorològiques, la presència d'altres éssers vius dins les instal·lacions, la matèria inorgànica, la llum solar, la temperatura o la humitat. Aquesta superposició entre règims —que també trobem en les intervencions *site-specific* a la natura—, ens situa en l'entremig que habitem tota l'estona: l'aiguabarreig, l'interregne, l'interstici, en un joc definit per la intercanviabilitat entre règims d'orde, en una estètica de la dislocació.

3.9.3. Un cinema de l'especificitat

A *la intempèrie*, a través d'un cinema del lloc, renuncia a les narratives basades en relats tancats, fa servir el cinema per tractar l'especificitat del lloc com a porta d'accés a les cadenes de materialitats del lloc investigat. En l'absència d'una narrativa dominant que guia la seqüenciació de les imatges, hi sorgeix un buit que ens mostra gestos i accions, encontres, llocs i temps, en un estat de continuïtat.

Aquest cinema de la especificitat conforma el capítol 4: Atendre un fora de temps, a partir del terme *site-specific*.

3.9.4. La disseminació de la recerca, més enllà de la publicació, la projecció i l'exposició

Aquest tercer capítol l'he tancat amb un repàs a les estratègies de disseminació que he dut a terme amb la complicitat d'una extensa cadena d'agents culturals. La pràctica artística com a recerca obre espais propis de disseminació, dins i fora de l'acadèmia, amb la participació d'organitzacions, institucions culturals i mitjans de comunicació. Com passa en l'edició dels *journals* científics, aquestes presentacions públiques generen relacions de proximitat amb altres investigacions i obren noves aproximacions. La tasca d'altres artistes, comissaris i programadors culturals ha propiciat contextos de recepció que han enriquit la meva recerca. Fugint de formes estandarditzades de disseminació, assumeixo un paper actiu en la creació de dinàmiques d'activació i de transferència singulars, que són part de la investigació en tant que sostenen la producció de coneixement, així com la seva socialització.

4. Atendre un fora de temps, *site-specific film*

Conversa núm. 24. Fina Torres (10 de gener de 2023)

Al despatx del Molí de les Fonts.

—Ara que ja has presentat la pel·lícula, continuaràs venint?

—El que estic fent aquí no s'acabarà mai.

4. Atendre un fora de temps, *site-specific film*

La pel·lícula *A la intempèrie* (2021) tracta la regulació d'un ecosistema tecnificat, una rèplica de la natura, en un contínuum amb l'entorn natural que envolta l'astacifactoria. El quart capítol revisita aquest entorn suposadament no alterat per l'ésser humà. La divisió entre natura intervinguda i no intervinguda ja no és vàlida en la investigació. Si observem l'ecosistema tecnificat com a imitació, extensió i repetició dels processos naturals, també podem fer la lectura en un sentit invers, observant i descodificant l'entorn natural des de la perspectiva de l'ecosistema del Molí de les Fonts. Aquesta és la línia de recerca que guia el quart capítol: tractar la natura que envolta l'astacifactoria des de la perspectiva que ofereixen les instal·lacions, amb l'ús de la imatge en moviment i la intervenció *site-specific film* com a forma de trasllat i resignificació. Es tracta la *càmera-en-el-riu* com a agenciament que deriva en un cinema del lloc com a pràctica animista. Una segona línia de continuïtat i enllaç entre el tercer i el quart capítol consisteix a dirigir la pràctica artística a un públic no humà. A la pel·lícula *A la intempèrie* (2021), les intervencions *site-specific* s'atribueixen de manera fictícia a la Fina Torres i van destinades a humans i crancs alhora. Les eines i els objectes que apareixen a la pel·lícula se situen en una certa obscuritat instrumental. L'observació dels utensilis no revela la funció per a la qual han estat fabricats, superposant raons pràctiques (donar menjar als crancs) amb raons menys òbvies: l'intent de comunicar-se amb els crancs (construint amagatalls o modificant els tons lumínics de l'aigua), on sembla que la Fina Torres assaja la possibilitat de dirigir-se a l'aigua o al clima (amb estructures geomètriques), en un intent de comunicar-se amb les coses més enllà de l'humà. En el quart capítol aquesta obertura es concreta dirigint un treball artístic als crancs, traslladant l'ecosistema de la Moixina dins les instal·lacions del Molí de les Fonts. Es deixa l'humà com a segon públic.

Conversa núm. 25. Marga Socias (21 de febrer de 2023)
Via telefònica.

- Què faràs a l'astacifactoria pel Sismògraf?
- Vull fer un treball pels crancs.

4.1. Una proposta artística per a crancs

Des del Festival Sismògraf,²⁶ em van oferir un marc de treball per seguir explorant les implicacions d'*estar-a-l'astacifactoria*. La seva directora, la Tena Busquets, va proposar una col·laboració sense un marc temporal predefinit, més enllà de les dates del festival per explorar de manera oberta les necessitats de la investigació. Alhora, el suport de Sismògraf em permetia comptar amb finançament per continuar la recerca.

A Sense evidència verbal (2021) o *A la intempèrie* (2021), m'havia dedicat a continuar la feina de regulació de l'astacifactoria allà on la Fina Torres ho deixava. Ella s'ocupava de les condicions necessàries per fer possible la vida, mentre jo modificava l'experiència dels crancs d'*estar-a-l'astacifactoria*. Construïa amagatalls i estructures diverses, dissenyava utensilis a partir del parafraseig dels que la Fina usava o modificava la lluminositat de l'aigua amb reflexos. En les dues anteriors propostes d'art com a recerca —*Sense evidència verbal* o *A la intempèrie*—, en les quals transitàvem per règims dispers, com el pensament, l'acció o el bricolatge, hi havia intermitències i superposicions entre públics humans i no humans. En aquesta fase de la recerca, calia revisar la jerarquització del públic a qui anaven dirigides les intervencions.

Al llarg de la recerca es complementen intervencions dirigides al públic humà (la pel·lícula *A la Intempèrie*) amb intervencions dirigides als crancs (les estructures de fusta a la zona d'incubació o els reflexos de llum). Entremig sorgeix un interstici borrós, amb propostes compartides per a crancs i humans —l'amplificació dels sons de l'astacifactoria a *Sense evidència verbal* (2021). *Atendre un fora de temps*

²⁶ El Festival Sismògraf, tot i ser d'Arts Vives també incorpora treballs d'artistes visuals.

(2023) —la intervenció d'art com a recerca que ressegueix aquest capítol— és una proposta artística per als crancs, en la qual els humans queden en un segon terme.

En l'inici de la investigació tenia previst tractar la zona de recs i aiguamolls de la Moixina, però d'una forma més o menys orgànica m'havia passat com als crancs. M'havia quedat atrapat —jo i la investigació— dins el perímetre quadrat que delimiten les tanques metàl·liques del Molí de les Fonts. A *Atendre un fora de temps* (2023), s'investiga la manera de traslladar un espai exterior dins l'astacifactoria. Volia seguir explorant la manera de dirigir-me als crancs, però no sabia com fer-ho. Em trobava de nou en una situació d'indecisió i bloqueig. L'enfocament de la intervenció va sorgir de sobte: els crancs no tenien accés als aqüífers de la Moixina, estaven condemnats a viure dins les piscines de formigó de l'astacifactoria. Per què no traslladar l'ecosistema de la Moixina dins l'ecosistema del Molí de les Fonts?

Dirigir una proposta als crancs no és un gest simbòlic o una mostra d'afecte interespecíes. S'aborda des del costumisme, des de la quotidianitat dels hàbits diaris. Com apunta una frase del text que acompanya la intervenció (el text íntegre es reproduïx en el punt 4.6): «Això no té res d'estrany. Bé que parlem als nadons o als animals de companyia sense cap esperança que ens entenguin de manera exacta». Més que una eròtica comunicativa, *Atendre un fora de temps* (2023) és una juxtaposició fruit del fet de cohabitar. Aquesta juxtaposició cerca experimentar amb una emissió dirigida als altres, a un tot obert, una manera d'habitar *la intempèrie*, d'estar a fora.

Atendre un fora de temps no tenia com a objectiu aconseguir una comunicació estable entre humans i crancs; sovint la pràctica artística tampoc no ho pretén d'humà a humà. El focus requeria a explorar-ne la possibilitat o en tan sols considerar-la. Cal desconfiar de l'hegemonia dels nostres llenguatges, no per



L'EMPATIA
ÉS EL BRAÇ
ARMAT
DE
L'ANTROPO-
CENTRISME

Figura 218. Pòster “L’empatia és el braç armat de l’antropocentrisme”.
[Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.

ser permeables a altres formes de comunicació, sinó per permetre espais no condicionats per l'expectativa de la comunicació fiable, que s'apodera del relat i modula l'experiència. Cal *enretirar-la-paraula*.

Des del 1970 fins a l'actualitat, la presència d'animals en la pràctica artística ha estat creixent. L'investigador de les relacions entre naturaleses humanes i no humanes, Davide Tolfo (2023), en el text *Exploring the Role of Non-Human Animals in Contemporary Art: As Objects, Matter, and Collaborators*, proposa tres categories no excloents entre si. La seva proposta de categorització, adverteix, tampoc no pretén oferir una jerarquització o definir un codi de bones i males pràctiques. Les tres categories proposades són: animal com a objecte, animal com a material i animal com a col·laborador. Quan l'animal apareix com a objecte acostuma a operar com a símbol. Es desactiva la seva capacitat d'agència i impossibilita l'encontre. S'usa l'animal com a portador de significats en detriment de la seva autonomia.

As symbols of a meaning that exceeds their presence, they lose their traits to become representatives of anthropomorphic conceptions, knowledge, and values. Shielded by these attributions, animals, even if placed at the centre of the scene, are separated from any possible encounter. [...] *Considered as objects, the bodies of animals become reflective surfaces, that is, tools for self-reflection.* (Tolfo, 2023, p. 8)

Tolfo fa servir l'exemple dels cossos d'animals suspesos en cloroform de Damien Hirst per reforçar un ordre taxonòmic com a divisió entre éssers vius.

To take up how Hirst has described his operations, it is a matter of knowing the world by abstracting, isolating its different elements, and fixing the dynamism of the living to observe and know them. In this sense, his works present themselves as postmodern reenactments of the anthropocentric division of living beings into taxonomies. (Tolfo, 2023, p. 8)

La taxonomia, com a divisió entre éssers vius, funciona de manera diferent a la investigació a l'astaci-factoria. A *la intempèrie* hi ha un exercici antitaxonòmic per permetre observar l'ecosistema tecnificat. Derivant en que l'animal, el cranc, es desplaça del centre escòpic cap a l'amagatall. S'amaga per no ser present en la imatge.

En la segona categoria —animal com a material— aflora un altre aspecte, la materialitat dels cossos animals. Aquesta categoria fa referència a treballs que usen els cossos d'animals com a material per fer escultures o per a la realització d'accions. No hi ha relació entre aquests usos i la present investigació.

La tercera categoria —animals com a col·laboradors— és fruit del trànsit d'una visió de l'animal entès com a objecte (deixa de ser vist com un ésser viu i esdevé un element especulatiu), per establir-hi una possible col·laboració. Tolfo (2023) assenyala que l'estatus cooperatiu troba el seu punt de suport en l'observació mútua. La perspectiva dels animals com a col·laboradors es basa en la interacció interespècies. Se situa la presència de l'animal com a subjecte d'un encontre, on la seva agència esdevé central en la construcció del treball (p. 6).

Unburdened by heavy symbolism, nor immobilised within mere physical materiality, the animal here positions itself as the subject of an encounter, as an agent whose presence cannot be entirely reduced to familiar patterns and behaviours. It is within this framework that the concept of agency assumes a key role. Considered in their singularity —meaning their ability to organise and experience the world around them as subjects capable of positively interacting with the environment and other entities that are part of it— each individual animal is potentially encountered based on the form of agency that characterises it. Artworks thus become forms of reaction and exchange in response to this exercise of observation. (Tolfo, 2023, p. 11)

Els exemples que fa servir Davide Tolfo per mostrar la col·laboració entre artistes i animals, d'alguna manera continuen situant l'animal en el centre del treball. El mostren com a ésser viu, però alhora l'objectualitzen. Reafirmen la visió d'un ésser separat dels altres éssers i mostren comportaments en certa manera previsibles i objectivables. Com en el cas de la parella d'artistes anglesos, Olly i Suzi, quan tiren un bastidor d'un quadre a un tauró perquè el mossegui i així finalitzi la pintura, o l'artista francès Hubert Duprat quan usa larves de frigànies en interacció amb materials preciosos. Ambdós casos consideren l'animal com a coautor, però sota regles marcades per l'artista. En canvi Tolfo situa en un àmbit diferent la proposta *Untilled* de Pierre Huyghe (v. § 2.11.3.1):

In *Untilled*, the real encounter with animals is fundamental for the hybrid ecosystem they are called to be part of. What is created is a cohabitation zone between biological elements and inorganic entities, but also signs and references to the history of art itself. In these environments of heterogeneous elements, the movements of living beings pose as dynamic factors, making the entire composition unpredictable. (Tolfo, 2023, p. 12)

A *Atendre un fora de temps* (2023) l'encontre entre la imatge i els éssers vius de l'astacifactoria genera un ecosistema híbrid que, com veurem més endavant, provocarà interrelacions inesperades. Però primer fixem-nos en les pràctiques prèvies de trasllat de la natura i en antecedents de trasllat del lloc a partir de la imatge en moviment.

Conversa núm. 26. Marga Socias (3 de març de 2023)

Via telefònica.

—Hola Marga, et volia explicar què vull fer a l'astacifactoria.

—Ah, sí?

—Sí, vull portar la Moixina a dins les instal·lacions del Molí. Et sembla una *tonteria*?

—No, ni molt menys, però com ho faràs?

—Amb el cinema.

4.2. El trasllat dels recs de la Moixina al Molí de les Fonts

4.2.1. Antecedents: Diorames com a trasllat de la natura

L'acte de traslladar la natura no és una pulsio que neix amb la contemporaneïtat. A finals del segle XIX van proliferar els museus de biologia que mostraven diorames de grans dimensions per acostar la natura als habitants de les ciutats. En els diorames s'hi integraven animals dissecats, plantes i arbres assecats. Pintures murals feien de teló de fons per produir la il·lusió que en comptes d'estar entre parets, els animals i les plantes es trobaven enmig de la natura.

Segons Kamcke i Hutterer (2015), mitjançant els diorames aquestes institucions van jugar un paper crucial en la conservació de la història natural. Els diorames ajudaven a preservar la memòria de la biodiversitat passada. Aquestes dues paraules, *biodiversitat passada*, projecten un eco que ressona dins les instal·lacions del Molí de les Fonts. Kamcke i Hutterer (2015) assenyalen un segon tret que enllaça directament amb les troballes i els objectius de la investigació *A la intempèrie*: relaciona l'experiència del visitant en els primers museus de biologia —definita per l'acte de trasllat de la natura gràcies a l'ús de diorames— amb aquell lloc on la paraula no pot arribar (p. 36).

Biological museums were invented by Gustaf Kolthoff (1845–1913), a Swedish hunter, naturalist and taxidermist. He developed an exhibition concept that associated public education with entertainment by illusion. According to Kolthoff, the visitor had the complete picture in front of him in a biological museum, and could therefore see immediately what words can not describe. (p.15)

Un cas que exemplifica el punt de vista de Kamcke i Hutterer el trobem en els diorames del Biologiska Museet, d'Estocolm. Dissenyat per l'arquitecte Agi Lindegren, va ser inaugurat el 1893, i va ser una de les atraccions de l'Exposició d'Estocolm de 1897. Els diorames pretenen mostrar representacions realistes de diversos ecosistemes i els seus habitants. Mitjançant objectes tridimensionals es recreen hàbitats naturals i es proporciona una visió realista de la vida de diferents espècies. La inscripció original de la façana del Biologiska Museet deia: «Únic en el seu gènere – Panorama de la vida animal – Incomparable amb el món» (Stockholm Museum, 2023). La sentència *incomparable amb el món* contrasta amb els estats de *confusió amb el món* que investiga aquesta recerca, i que seran tractats en el punt 4.5.

L'assaig *Habitat Dioramas as Ecological Theatre* de Karen Wonders (1993) explora com els diorames d'hàbitats, segons Wonders, representen una forma de teatre ecològic, on els animals actuen com a protagonistes en una obra evolutiva. Aquests diorames no només funcionen com a mausoleus d'un patrimoni en desaparició, prossegueix Wonders, sinó que també serveixen per a l'educació del públic urbà, alienat del seu passat natural (p. 290). Aquesta obra evolutiva a la qual fa referència Wonders, en el diorama del Biologiska Museet ens situa davant una experiència contradictòria. La llum natural que entra a través dels grans lluernaris crea una sensació de moviment en contrast amb l'absència de vida dels animals dissecats i els arbres morts.



Figures 219 i 220. Vista d'un diorama del Biologiska Museet, Estocolm. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2011.



Figures 221 i 222. Vista d'un diorama del Biologiska Museet, Estocolm. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2011.



Figura 223. Restauració de les pintures de Bruno Liljefors, del Biologiska Museet, Estocolm. [Fotografia]. Autor de la imatge: Alex Hinchcliffe. Font: Biologiska Museet (s/d).

En la figura 223 observem dos artistes fent tasques de restauració de les pintures de Bruno Liljefors en el Biologiska Museet. Els encreuaments entre ciència i art es van reiterant al llarg de la recerca. Observar l'acte de restauració d'una pintura que opera com a paisatge en el diaporama del Biologiska Museet, és un exemple visual que remet a la noció de la natura com a constructe.



Figura 224. Vista d'un diorama de Patrick Jacobs. *Pink Forest*, Patrick Jacobs, (2018). [Fotografia]. Autor de la imatge: Rebecca Smeyne. Font: Jacobs, P. (s/d)

L'artista visual Patrick Jacobs crea diorames que sorgeixen de l'emulació de paisatges naturals. Aquests escenaris tridimensionals funcionen com finestres a espais que han estat desplaçats. Les seves propostes provoquen que l'espectador es preguntï si observa un fragment extret directament de la natura o una recreació idealitzada d'aquesta. Així, els diorames de Jacobs basculen entre l'enfocament naturalista i una aproximació lliure a la recreació de la natura (Jacobs, s/d).



Figures 225 i 226. *Backstage Diorama*, Bigert i Bergström, (2008). [Fotografia]. Autor de les imatges: Jean-Baptiste Béranger.
Font: Bigert & Bergström (s/d)

El treball *Backstage Diorama*, de Bigert i Bergström (2008), és una sèrie fotogràfica realitzada en el Biologiska Museet d'Estocolm, que juga a desplaçar el punt de vista col·locant l'espectador davant la bastida que Gustav Kolthoff va utilitzar per crear els diorames. La proposta de Bigert i Bergström tracta sobre el que succeeix quan deixem de mirar des del lloc on està previst que mirem. En la sèrie fotogràfica es perd la imatge construïda del diorama que emula l'espai natural, i en el seu lloc hi trobem pintures, elements naturals de cartó pedra i animals dissecats des d'un punt de vista lateral. És un exercici de doble visió o visió lateral comparable a la perspectiva que ofereix el Molí de les Fonts quan



Figures 227 i 228. *Backstage Diorama*, Bigert i Bergström, (2008). [Fotografia]. Autor de les imatges: Jean-Baptiste Béranger.
Font: Bigert & Bergström (s/d)

observem l'entorn natural des de les bastides, el formigó i les canalitzacions d'aigua que vesteixen l'ecosistema tecnificat. Un determinat punt de vista perpetra o traeix una determinada visió del món i de les coses. Quan el museu va obrir el 1893 —el primer del seu tipus—, presentava la natura *tal com es veu en la realitat* als visitants de l'Exposició General d'Art i Indústria d'Estocolm (Bigert i Bergström, 2008).

La Intermundial Holobiente,²⁷ en el projecte *The Book of the Ten Thousand Things*, presentat a la Documenta 15 de Kassel (2022), va invertir l'acte de trasllat de la natura cap a un interior arquitectònic. Instal·lant una pintura de grans dimensions a la planta de compostatge del parc Karlsau (Kassel) es juga a la confusió amb la natura preexistent (figures 229-230). Amb la interevidència *site-specific*, la Intermundial Holobiente buscava interactuar amb allò no-humà d'una manera no jerarquizada. El projecte *The Book of the Ten Thousand Things* girava al voltant de les preguntes: com es pot parlar *amb* i no *de* l'altre-que-no-és-humà? I quines aliances podríem imaginar perquè això succeeixi? (La Intermundial Holobiente, s/d).

This book is an invitation to track the traces left behind by “the ten thousand things”—an expression that in the Chinese tradition is synonymous with the totality of existing entities. It was created collectively by fourteen artists and writers from Argentina working off of a shared hypothesis: there is a text written by a non-human being at the center of the page, which remains invisible to us.

How to speak “with” and not “of” the ten thousand things? And what alliances might we imagine for that to happen? How can we do this not based on the false promise of a common language but with a simultaneously ludic and rigorous heteroglossia? (Fontes, 2022)

Yiou Penelope Peng (2023), en el text «Can museum be a spring, a forest?», proposa transformar la institució museu en espais que vagin més enllà dels seus límits arquitectònics o de les seves funcions tradicionals, per convertir-se en llocs vius i dinàmics que abracin la diversitat de la vida i les experiències sensorials. Segons Peng, els museus poden esdevenir fonts de vida que s'expandeixen en múltiples direccions, acollint tota mena d'éssers i esdeveniments. Aquesta transformació requereix una reimaginació radical de la funció i l'estructura dels museus. Allunyar-se de la seva concepció com a

²⁷ Col·lectiu artístic integrat per la filòsofa Paula Fleisner, l'escriptor Pablo Martín Ruiz i l'artista Claudia Fontes.



Figures 229 i 230. Vista de la instal·lació a Komposthaufen a la Documenta XV, Kassel. *The Book of the Ten Thousand Things*, La Intermundial Holobiente, (2022). [Fotografia]. Autor de les imatges: Nils Klinger, 2022. Font: La Intermundial Holobiente (s/d).

arxius estàtics i apropar-se a la noció *wanwu*, un terme xinès que significa *totes les coses* i que implica una interconnexió entre tots els éssers vius. Peng parla de la necessitat de descolonitzar els museus desmantellant les estructures de poder que han dominat aquestes institucions i obrir-les a noves formes de coneixement i experiència incorporant la resta d'espècies i totes les formes de saviesa tradicional històricament marginades. Proposa que els museus siguin capaços de reflectir la complexitat i la diversitat del món natural i cultural (Peng, 2023). La recerca situada al Molí de les Fonts ha reimaginat i ampliat les funcions de la institució científica. Els episodis de la disseminació de la recerca fets a l'astacifactoria, han unit les funcions del Centre de recuperació de fauna salvatge amb els processos de la

pràctica artística. Aquest desplaçament ha provocat que el Molí de les Fonts operi com a lloc d'encontre, recerca i experimentació en el marc de les pràctiques culturals, i ha demostrat com la pràctica artística pot contribuir a ampliar categories i usos d'espais predefinits d'entrada.

Sobre les poètiques de la dislocació o el trasllat com a forma de recontextualització en les pràctiques artístiques, vull fer referència a *Un altre paradís sense clavegueram* (2008b), una intervenció *site-specific* que vaig dur a terme a l'espai Zer01 d'Olot (figures 231-248). El projecte consistia en el trasllat d'una parcel·la de bosc de la Fageda d'en Jordà a dins l'espai Zer01. Es va traslladar un faig de la Fageda a la sala d'exposicions, amb dues tones i mitja de terra, i es va desenvolupar *in situ* un sistema d'il·luminació que emulava el cicle dia - nit —comprimint les 24 hores en 8 minuts. Altres elements eren recreats amb artefactes que participaven de la construcció de la natura, com per exemple la boira mitjançant una màquina de fum. La maquinària, els focus, tots els elements eren explícits, en visitar l'exposició te'ls trobaves al mig del pas. En el catàleg de l'exposició *Un altre paradís sense clavegueram* (2008a),²⁸ el comissari i investigador Martí Manen escrivia:

Agafem un arbre i, sense cap justificació, el separem del lloc. El lloc deixa de ser el lloc, l'arbre segueix sent un arbre però perd el seu context. I ja sabem que, si parlem d'art, el context defineix també l'objecte. Què fa aquell arbre en una sala d'exposicions? Com podem "recrear" aquell espai idíl·lic quan el context falla? I què passa quan decidim observar el lloc d'origen sota un altres paràmetres? (Ramos, 2008a, p. 23)

²⁸ L'exposició va ser comissariada per Martí Manen i coordinada per David Santaaulària.

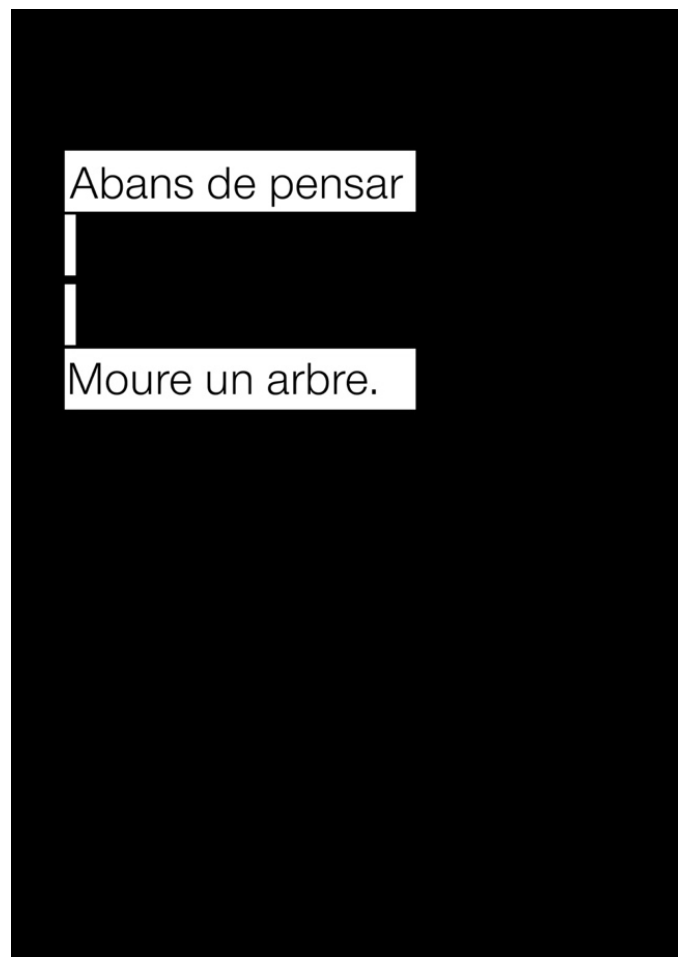


Figura 231. Pòster “Abans de pensar, moure un arbre”. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2008.



Figures 232 i 233. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.



Figures 234 i 235. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.



Figures 236 i 237. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.



Figures 238 i 239. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.



Figura 240. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.



Figura 241. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.



Figura 242. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.



Figura 243. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.



Figura 244. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.

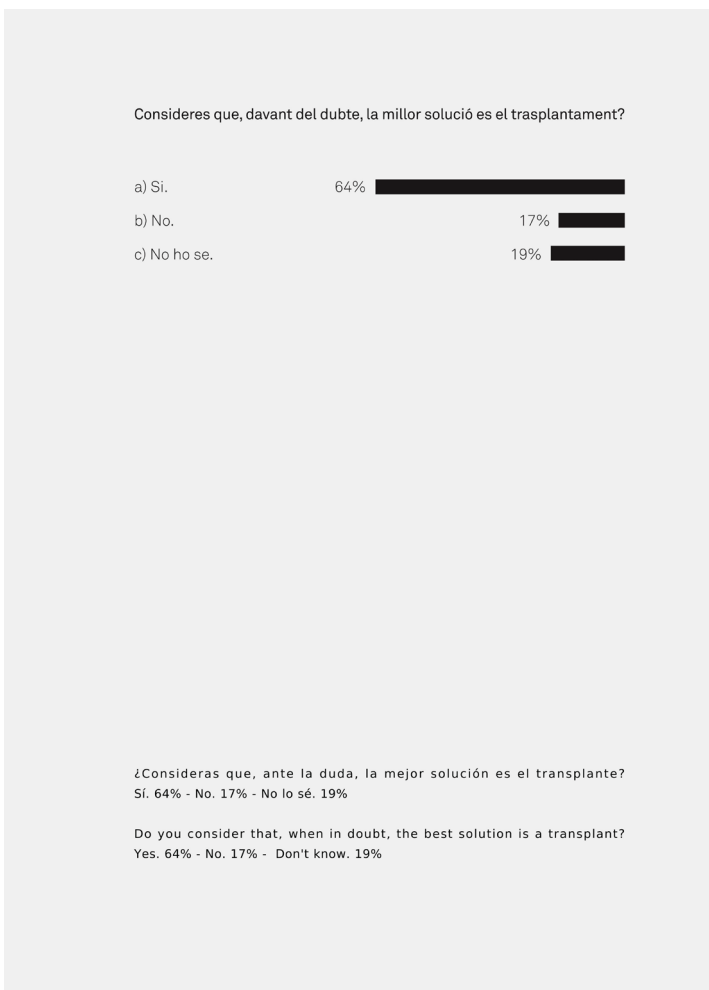


Figura 245 i 246. Estadístiques. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2008.



Figura 247. Vista de la intervenció “Qui va domesticar la primera planta?” a l’Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.



Figura 248. Detall de la instal·lació a l'Espai Zer01, Olot. *Un altre paradís sense clavegueram*, Job Ramos, (2008b). [Fotografia].
Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.

4.2.2. Imatge en moviment com a acte de trasllat

Tal com vaig respondre a la Marga Socias en la conversa telefònica —núm. 26—, el trasllat de l'ecosistema de la Moixina al Molí de les Fonts es faria emprant la imatge en moviment com a força de trasllat. La confusió perceptiva entre objecte i imatge és indissociable de la història de les imatges en moviment.

La pel·lícula *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* del germans Lumière (1896), està envoltada de rumorologia que la vincula amb el cinema com a acte de trasllat. La llegenda explica que quan la pel·lícula es va projectar per primera vegada, el públic va cridar i va córrer cap al fons de la sala davant la imatge del tren que es dirigia directament cap a ells. Malgrat això, segons Grundhauser (2016), no hi ha proves concretes que demostrin que el públic realment va reaccionar d'aquesta manera. Cal considerar les condicions de la projecció. La qualitat de la imatge projectada en aquell moment era baixa, amb una pantalla petita i una imatge que parpellejava. És poc probable que el públic confongués la pel·lícula amb la realitat (Collins, 2020). El mite va sorgir com una manera de descriure el poder inherent al nou mitjà del cinema. Els escriptors de l'època utilitzaven aquesta anècdota per il·lustrar l'efecte que produïen en el públic les imatges en moviment (Grundhauser, 2016). L'estudiós dels inicis del cinema, Tom Gunning (1989), insisteix en l'absència de notícies de la primera projecció de la pel·lícula al *Salon Indien of the Grand Café*, que confirmi la reacció del públic (p. 114). I diu que el foment d'aquesta reacció davant la novetat de la imatge en moviment, pressuposa forçosament l'existència d'un públic naïf, ingenu, que és incapaç d'identificar el que té al davant:

The first audiences, according to this myth, were naive, encountering this threatening and rampant image with no defenses, with no tradition by which to understand it. The absolute novelty of the moving image

therefore reduced them to a state usually attributed to savages in their primal encounter with the advanced technology of Western colonialists, howling and fleeing in impotent terror before the power of the machine. (Gunning, 1989, p. 114-115)

Segons Gunning, fomentar aquest mite té a veure amb l'aparició d'un llenguatge amb un realisme sense precedents, i la hipèrbole busca situar la imatge en moviment com una cosa palpable i perillosa.

The myth of initial terror defines film's power as its unprecedented realism, its ability to convince spectators that the moving image was, in fact, palpable and dangerous, bearing towards them with physical impact. The image had taken life, swallowing, in its relentless force, any consideration of representation —the imaginary perceived as real. (Gunning, 1989, p. 115)

En relació amb els inicis del cinema, Gunning (1986) va acunyar el terme *cinema of attraction* que es pot definir com: «a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator» (p. 64). Es desplaça el cinema de la funció d'entreteniment per entendre'l com un acte de presentació exclusiu, únic. El cinema d'atraccions, segons Gunning (1986), abarca diverses característiques del cinema dels orígens en contraposició a un *cinema d'integració narrativa* (p.64). Pel que fa a les diferències entre narració d'una història i la presentació d'un fragment de realitat, Gunning desmunta el relat entre pràctiques narratives i no narratives dels germans Lumière i Georges Méliès.

Whatever differences one might find between Lumière and Méliès, they should not represent the opposition between narrative and non-narrative film-making, at least as it is understood today. Rather, one can unite them in a conception that sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power. (Gunning, 1989, p. 64)

El poder de la il·lusió sensorial en el cinema és una característica necessària per poder plantejar l'acte de trasllat d'un lloc mitjançant els usos de la imatge en moviment. El cinema com a acte de trasllat del lloc porta a sondejar les relacions entre el lloc filmat i el lloc real, i sota quines condicions les imatges poden assenyalar cap al lloc filmat. Gilles Deleuze (2004), en el llibre *La imagen-tiempo*, fa referència a les idees d'André Bazin sobre el pla seqüència com a mediació entre la imatge cinematogràfica i la realitat. Bazin argumenta que el cinema, a través de tècniques com el pla seqüència i la profunditat de camp, pot oferir una experiència de lloc que és comparable a l'experiència de la realitat. El pla seqüència permet que l'espectador percebi l'espai i el temps de manera contínua, creant una sensació d'autenticitat i presència (Deleuze, 2004, p. 11). Malgrat que *Atendre un fora de temps* no és un pla seqüència, sí que manté l'efecte de continuïtat. Les seves imatges reiteren, persisteixen en un mateix motiu, les variacions de l'aigua —des de l'albada fins que es fa de nit—, dels recs i els aiguamoixos de l'ecosistema de la Moixina.

Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real, sino que “se apuntaba” a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones. Así pues, el neorrealismo inventaba un nuevo tipo de imagen que Bazin propuso llamar «imagen-hecho». (Deleuze, 2004, p. 11)



Figura 249. Nancy Holt instal·lant *Missoula Ranch Locators: Vision Encompassed*, (1972). [Fotografia]. Autor de la imatge: Michael Wheatley Font: Holt/Smithson Foundation, (s.d.).



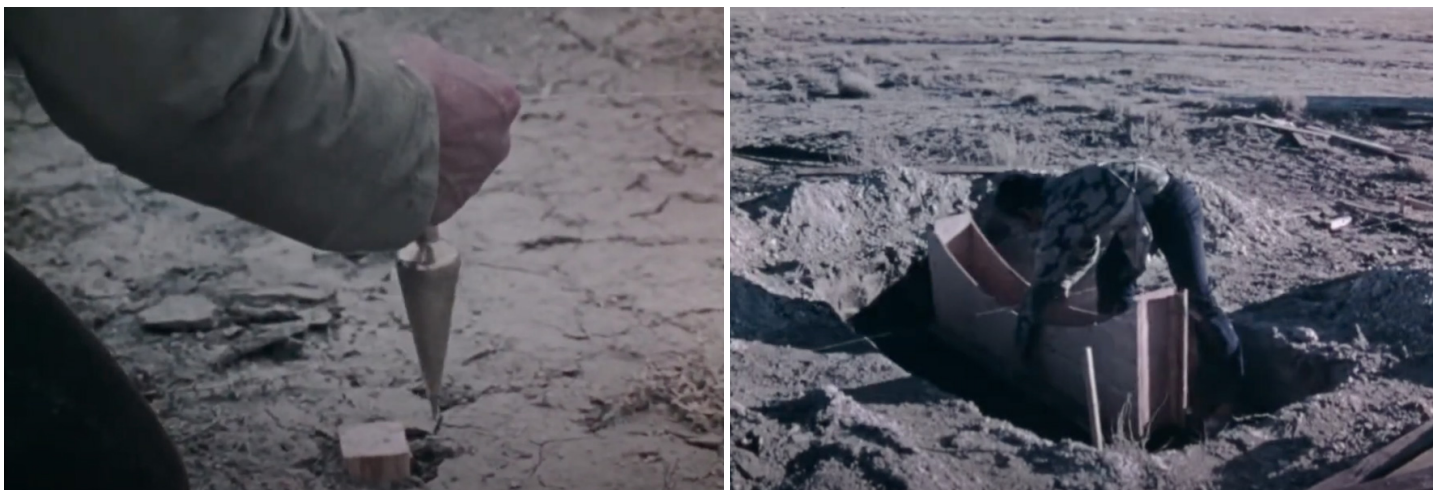
Figura 250. Nancy Holt i Robert Smithson. [Fotografia]. Autor de la imatge: Jan Nix, 1971. Font: Holt/Smithson Foundation, (s.d.).

Aquest acte d'*apuntar* que fa la «*imagen-hecho*», ens porta a Nancy Holt —pionera de les pràctiques *site-specific*— i en l'ús del cinema com a desplaçament del lloc.

Mis películas, mis cintas de vídeo y mi libro, también concebidos en un marco perceptivo, suelen tratarse de evocaciones de paisajes o desplazamientos de lugares. Las indicaciones del espacio (a través del *tracking shot*, los paneos, las tomas aéreas y los *walking shots*) y los aspectos de la naturaleza (patrones creados por la luz solar, las nubes de polvo, los reflejos en el agua) se capturan visualmente y se transportan a otros lugares por medio del filme a través del tiempo. (Holt, 1988, s/d)

Aprofundir en el treball de Holt i la seva visió de les relacions entre el lloc i la imatge en moviment ha contribuït a estructurar els usos de la imatge en moviment en la intervenció *site-specific film*, *Atendre un fora de temps*. Això ha permès relacionar l'acte de trasllat entre ecosistemes amb les potencialitats inscrites en els primers usos de la imatge en moviment i als inicis del *site-specific*, com a força de desplaçament d'un espai i el seu temps, on les imatges es focalitzen en l'acte de reproducció a distància d'un lloc i les seves agències, desplaçant el lloc on succeeix l'acció enregistrada cap al lloc de visionat o reproducció.

Iván García Ambrunheiras (2013), en el text *Los vídeo-paisajes de Nancy Holt y Robert Smithson*, analitza com aquests dos artistes pioners en els usos de la imatge en la tradició *site-specific*, exploren les relacions entre imatge, lloc i intervenció *site-specific*, i com el cinema pot actuar com una forma de trasllat del lloc. Les propostes de Holt i Smithson dels anys 60 i 70, introdueixen les nocions de subjectivitat i performativitat, i ofereixen una visió de l'entorn que atén la història sedimentada en el lloc, les vivències personals i comunitàries. La càmera es converteix en un element que, amb el seu recorregut, ens introdueix en una visió que juga amb el cos del personatge que filma i la seva relació amb l'ambient (García Ambrunheiras, 2013). Treballs com *Pine Barrens* (1975) o *Swamp* (1971), presenten una exploració del lloc com a psicogeografia associada a les idees d'història, memòria i performativitat. Aquests treballs mostren com la superposició entre l'ús de la imatge en moviment i les pràctiques *site-specific* defineixen un encontre on observar hibridacions i transformacions sobre les formes d'estar, experimentar i desplaçar el lloc. La relació d'ambdós artistes amb l'audiovisual és constant, en casos com *Sun Tunnels* (1978) de Holt o *Spiral Jetty* (1975-77) de Smithson, l'ús de la imatge en moviment no es redueix a documentar el procés de creació, sinó que ofereix una reflexió poètica sobre l'espai i les narratives que presenta (García Ambrunheiras, 2013). Sovint les narratives se situen en una fluïdesa entre règims o gèneres. El que d'inici es planteja com el seguiment *objectiu* d'un procés de creació



Figures 251 i 252. Fotogrames de *Sun Tunnels*, Nancy Holt, (1978). [Fotogrames]. Font: Holt/Smithson Foundation, (s/d).

d'un treball, el tractament fílmic deriva cap a exploracions que superen la crònica o el *making-of*, i es situen en un règim híbrid que passa a confondre's amb el treball —o a formar-ne part. S'abandona el règim inicial per endinsar-se en una aproximació experimental ja indestriable del mateix treball, abolint la distància entre el seguiment de la proposta i la mateixa proposta artística.

Smithson (1996), en el text *A Cinematic Atopia*, planteja: «Una cosa que tenen totes les pel·lícules en comú és el poder de portar la percepció a un altre lloc» (p. 138). En referència als usos del cinema que feien alguns pioners del *land art*, Michael Rush (2010) afirma que aquests «intenten desestabilitzar, alterar el camp de

la visió i les expectatives comunes de l'audiència» (p. 195). El trasllat perceptiu que assenyala Smithson és una de les bases de treball sota les que s'executa el trasllat de l'ecosistema que envolta l'astacifactoria. Les propostes de Holt i Smithson situen el focus d'interès en les alteracions perceptives, l'experiència del temps, la noció de punt de vista, i el seu forçament mitjançant l'ús de tota mena d'elements (García Ambrunheiras, 2013). Gràcies al seu treball podem pensar en l'acte de gravar com a mitjà de transport, en un marc dialèctic natura-artifici, que privilegia la desorientació i l'estranyesa, i no per casualitat. Segons els crítics Brian Wallis o Craig Owens, les propostes *site-specific* no tenen a veure amb la noció del que és sublim, sinó amb una estètica de la dislocació (associada per Owens a la dislocació del punt de vista que s'aconsegueix amb els diferents mitjans de reproducció), de l'estranyament i del desplaçament (Wallis, 1998, p. 24). L'estètica de la dislocació ressona a diversos nivells en les tres propostes d'art com a recerca que vertebraren aquesta investigació. En l'exposició *Dislocations* de l'any 1992 al MoMA de Nova York, es definia el terme sota les següents paraules: «El terme dislocació implica canvis calculats d'ubicació i punt de vista» (Storr, 1991). La present investigació es constitueix a través dels diferents canvis d'ubicació i de la posterior anàlisi i tractament de les implicacions que aquests desplaçaments tenen sobre el punt de vista. A *Sense evidència verbal*, es dona accés al Centre de recuperació de fauna salvatge obviant el relat recuperacionista. A *A la intempèrie* s'obvia l'animal pel qual es lluita per a la seva supervivència per situar el punt de vista en un ecosistema tecnificat. A *Atendre un fora de temps*, el canvi d'ubicació d'un ecosistema, com veurem més endavant, propicia l'aparició d'un ecosistema híbrid.

L'origen del projecte *Staring at the Sun Was Extremely Painful* (2011), també va ser fruit d'una dislocació de caràcter accidental. Durant un programa en residència a IASPIS (Estocolm), em vaig adonar que cada dia entrava a l'estudi un reflex de llum solar. El reflex recorria la paret de l'estudi. Em va començar a interessar més el reflex que tot allò que suposadament estava treballant en aquell moment. Cada matí es va convertir en l'espera d'aquells 8 minuts i 30 segons durant els quals el reflex es passejava per la paret de l'estudi. El dimarts 12 de juliol de 2011 vaig decidir enregistrar el reflex. A continuació em vaig dedicar a recrear el reflex, el deixava de fons com si fos la resposta muda al desig d'un cinema ambiental somiat, que no requereix massa atenció (figures 253-256). En aquell moment m'interessava l'ús del projector com a font de llum artificial en superposició amb la llum natural provinent dels finestrals. Com veurem en el punt 4.5 d'aquest capítol, l'ús del projector com a feix de llum i la superposició amb les materialitats del món amb les provinents de la imatge projectada tindrà un paper clau en la intervenció *Atendre un fora de temps* (2023), i per extensió, en la configuració d'aquesta recerca.



Figura 253. Registre d'un reflex de llum, durant el programa de residència a Iaspis, Estocolm. *Staring at the Sun Was Extremely Painful*, Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2011.



Figura 254. Registre d'un reflex de llum durant el programa de residència a laspis, Estocolm. *Staring at the Sun Was Extremely Painful*, Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2011.



Figura 255. Recreació del reflex de llum durant el programa de residència a Iaspis, Estocolm. *Staring at the Sun Was Extremely Painful*, Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2011.



Figura 256. Recreació del reflex de llum a la Casa de Cultura de Girona. *Staring at the Sun Was Extremely Painful*, Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Jordi Surroca, 2011.

4.3. Filmar l'aigua, els recs i els aiguamoixos de la Moixina

La decisió de traslladar els recs i els aiguamoixos de la Moixina fins a les instal·lacions del Molí de les Fonts —mitjançant l'ús de la imatge en moviment— implicava dirigir l'objectiu de la càmera cap a l'aigua que corre. Al cap d'un parell de dies d'estar filmant l'aigua, vaig trobar una cita bibliogràfica que m'emparentava a una tradició que em va ajudar a entendre que no estava cometent cap excentricitat artística, i que em va fer sentir acompanyat durant la resta d'hores, dies i setmanes de filmació. La temptació de parar-se davant l'aigua per filmar-la és un acte de connotacions costumistes, així que m'imbricava en una tradició que provenia de lluny. La cita era un aclucada d'ullet que provenia d'un altre temps:

Se ha hablado mucho de la afición de Jean Renoir por el agua que corre. Pero ésta es una afición de toda la escuela francesa (aunque Renoir le haya conferido una dimensión muy especial). En la escuela francesa es unas veces el río y su curso, otras el canal, sus esclusas y chalanas, otras el mar, su frontera con la tierra, el puerto, el faro como valor luminoso. Si hubiesen pensado en una cámara pasiva, la hubieran instalado ante el agua que corre. *L'Herbier* había comenzado por un proyecto, *Le torrent*, cuyo personaje principal sería el agua. Y en *L'homme du large*, el mar no era sólo un particular objeto de percepción, sino un sistema perceptivo distinto de las percepciones terrestres, un "lenguaje" diferente del lenguaje de la tierra. Gran parte de la obra de Epstein, y gran parte de la obra de Grémillon, constituyen una suerte de escuela bretona que cumple el sueño cinematográfico de un drama sin personaje, o que, al menos, iría de la Naturaleza al hombre. (Deleuze, 2005, p. 13)

Com a agenciament entre la càmera i el riu, trobem *Stream Line* (1976) de Chris Welsby, un treball audiovisual que consisteix en una filmació contínua i en temps real del llit d'un riu de Mount Kinderscout, Derbyshire, Anglaterra. La càmera, suspesa en un carro motoritzat sobre cables d'acer —de més de nou metres d'allargada—, segueix el curs del riu a una velocitat constant, capturant les variacions

naturals del flux de l'aigua. La pel·lícula explora les relacions entre la tecnologia i la natura, on a partir d'una línia recta es registra la variabilitat del paisatge (Welsby, 1976).

A la pel·lícula *A la intempèrie*, la càmera sempre està en mà —a punt per reaccionar a les accions de la Fina Torres—, a *Atendre un fora de temps* les imatges estan filmades en trípode. «Si hubiesen pensado en una cámara pasiva, la hubieran instalado ante el agua que corre» (Deleuze, 2005, p. 13). *Atendre un fora de temps* es basa a deixar la càmera davant l'aigua que corre, en un joc entre aigua que corre i tecnologia que l'enregistra, propiciant una economia de la desatenció. No només durant la filmació, sinó també en la proposta final.

«Una suerte de escuela bretona que cumple el sueño cinematográfico de un drama sin personaje» (Deleuze, 2005, p. 13), a *Atendre un fora de temps* sí que hi ha un personatge. I aquest no és altre que l'aigua que corre. El drama sorgirà més endavant, en dues ocasions. En forma de vent i sequera. A escala formal, la filmació va consistir en preses llargues, d'entre 1 i 12 minuts cadascuna. La majoria eren realitzades amb teleobjectiu (200 mm). La càmera captava àrees reduïdes de la superfície aquosa, d'entre 5 i 60 centímetres d'ample. Fragments que en les projeccions s'ampliarien de manera notòria (en una de les projeccions arribaria als 12 metres d'amplada), on la menor de les vibracions de l'aigua o la incursió d'un mosquit en el pla, adquiriria certes connotacions de grandiloquència. *Filmar-la-Moixina* va implicar passar-hi temps. De nou, un temps de llarga exposició, un mode d'estar, un mètode desplegat prèviament a les instal·lacions del Molí de les Fonts. Un sistema de treball i un possible model de recerca que ara es replicava fora de l'astacifactoria, sense la companyia i la complicitat de la Fina Torres. La investigació combina tipologies i nivells d'escriptura —l'escriptura en imatges i la textual, i les seves variacions. *Estar-a-la-Moixina* desplegava la presa d'imatges com a escriptura a la intempèrie.

Aquest *estar-a-la-Moixina*, permetia una experiència del lloc diferenciada. El rodatge va ser un procés íntim, una lectura del lloc que recordo com a moments de felicitat. Pels llocs hi passem, rarament ens hi estem hores, quiets. Afirmem: «Anem a caminar fins a tal lloc», però rarament diem: «Em passaré 5 hores a tal lloc». El rodatge va consistir en això: Estar estant, estar en el lloc. Un mode d'estar, que va autoritzar —com en el monitoratge a l'astacifactoria— l'estada a la Moixina. Per iteració va aflorar un protocol —entre el temps passat a l'astacifactoria i ara a la Moixina—, un sistema de treball, un possible model de recerca, també la possibilitat d'un cinema de l'especificitat o *site-specific film*.

4.4. Un mode d'estar, *site-specific film*

Life is site-specific.

Arjen Mulder (2019, p. 24)

Going against the grain of institutional habits and desires, and continuing to resist the commodification of art in/for the marketplace, site-specific art adopts strategies that are either aggressively antvisual — informational, textual, expository, didactic — or immaterial altogether — gestures, events, or performances bracketed by temporal boundaries. (Kwon, 2002, p. 24)

Site-specific film —en aquesta recerca— és un terme en trànsit, en desplaçament. És una dislocació del punt de vista que s'ha anat redefinint a mesura que avançava la investigació. Continua en un estat variable i polisèmic. Inicialment, el terme es va usar per referir-se al fet de filmar les intervencions *site-specific film* a l'astacifactoria. L'avenç de la recerca, amb una aproximació de caràcter monista, va deixar de referir-se únicament a l'acte de filmar les intervencions *site-specific* per englobar processos i pràctiques que constituïen la recerca. Com diu Donna Haraway (2004), «la realitat és sempre una dialèctica semiòtico-material» (p. 24). *Site-specific film* pertany a categories i activacions d'ordre divers: a un mode d'*habitar-negociar-estar* en el lloc, a un sistema de treball, i també a un possible model d'art com a recerca situada, que es desplega sota uns determinats trets formals i formes de disseminació. És dins d'aquesta pluralitat, d'on sorgeix la possibilitat d'un cinema de l'especificitat o *site-specific film*.

4.4.1. Usos previs del terme

Trobem referències prèvies al terme *site-specific film*. Bona part, vinculades a projectes de *video-mapping* (Fictions Arts Festival, s/d) o a projectes de vídeo dansa (Ronson, 2014). Aquestes referències no guarden cap relació directa amb el propòsit d'aquesta recerca. També hi ha altres usos diversos del terme: des de festivals de *storytelling* fins a adaptacions teatrals, performances i documentals d'arquitectura, l'enfocament dels quals tampoc no coincideix amb l'ambició d'aquesta investigació. A més, trobem treballs d'artistes —en menor freqüència— que fan ús del terme, amb línies de treball no coincidents amb la investigació.

On trobo relacions amb usos previs del terme és a la pel·lícula *Avalanche* (2012) de Carlos Casas, definida com a *site-specific film*. *Avalanche* és una pel·lícula sobre Hichigh, un dels pobles habitats més alts del món, situat a les muntanyes del Pamir (Tadjikistan). Aquesta obra és una meditació audiovisual sobre la desaparició d'un lloc i una investigació sobre la relació entre el cinema, la música i el paisatge (FICUNAM, s/d). En el cas d'*Avalanche*, el terme *site-specific film* s'utilitza per assenyalar que es tracta d'un treball específic que s'adapta i es reedita en funció del context on es presenta, adoptant així diferents formalitzacions:

Avalanche is a work in progress, and a site specific film, the film is adapted and reedited in relation to the context on which is presented, each occasion and space changes. It can be presented with live music, as an installation or a single channel film projection. (Casas, s/d)

L'adaptabilitat i la versatilitat dels materials audiovisuals a què es refereix Casas, coincideix amb les variacions que experimenta la formalització d'*Atendre un fora de temps* (v. § 4.5 i 4.7), així com en l'ús de la imatge en moviment com a exploració narrativa d'un lloc, les seves agències i els seus temps.

En una variació del terme, *site-specific cinema*, trobem aplicacions que presenten algunes relacions amb aquesta investigació. En el text *Screen(ed) Memories: Road Movie as Media Archaeology* de Kenneth Tay, trobem la següent referència a *site-specific cinema*: «It is a site-specific cinema whose diegesis thus includes the actual environment it finds itself embedded in; it is a cinema that can no longer be viewed in sheer isolation from its time and place» (Tay, s/d). Tay usa el terme per parlar d'un cinema que és indestruïble del lloc. En aquesta recerca, la relació entre cinema o imatge en moviment i lloc adopta dues accepcions. La primera és coincident amb el postulat de Tay, ja que explora la superposició entre lloc filmat (v. § 4.5) i lloc de projecció o disseminació. La segona adopta el cinema com a forma de trasllat, en relació amb el posicionament de Nancy Holt sobre els usos de la imatge en moviment com a força de desplaçament (v. § 4.2.2).

En la tesi doctoral *Between Site-Specificity and Landscape in Video Art*, de Yuda Ho (2020), hi ha referències al terme *site-specific cinema*. La tesi investiga la manera com el cinema *site-specific* desenvolupa relacions entre la imatge en moviment, l'espai i l'espectador (p. 47). La recerca d'Ho es centra en l'anàlisi de plans estàtics, plans seqüència i les tipologies de composició de l'enquadrament en les pel·lícules d'Ozu (p. 91-97). Aquesta referència ha estat d'utilitat en la meua recerca en tant que referència contextual, ja que presenta tant distàncies com zones de contacte respecte a la meua investigació. Una diferència entre les dues aproximacions és que Ho es centra en una aproximació fenomenològica al lloc únicament a través de les imatges en moviment (p. 50-51), mentre que en la investigació *A la*

intempèrie és fonamental la superposició i l'encontre entre imatge del lloc i lloc filmat. En canvi, sí que coincidim en els usos de la imatge en moviment com a mode d'exploració del món.

4.4.2. Evitar la definició d'un gènere

L'origen de la tradició *site-specific*, a finals dels anys 60, ve marcat per la reacció a la creixent mercantilització de l'art i l'intent de fer-ne prevaldre els seus ideals. «Site-specific art emerged in the late 1960s in reaction to the growing commodification of art and the prevailing ideals of art» (Kwon, s/d).

Respectant les motivacions originals de la tradició *site-specific*, cal qüestionar la conveniència de definir un gènere desplaçant l'afany taxonòmic cap a la cerca d'una definició que aglutini el conjunt de pràctiques que permeten la investigació. Aquesta contribuirà a sistematitzar la pròpia pràctica d'art com a recerca, sense obviar la possibilitat que puguin operar com a model per a futures investigacions basades en les arts.

The ways in which the term “site-specific” has been uncritically adopted as another genre category it is embraced as an automatic signifier of “criticality” or “progressivity” the unspecific (mis)uses of the term “site-specific” are yet another instance of how vanguardist, socially conscious, and politically committed art practices always become domesticated by their assimilation into the dominant culture. (Kwon, 2004, p. 1)

Kwon assenyala la importància de mantenir una mirada crítica i reflexiva per evitar que aquestes pràctiques es dilueixin en la cultura dominant.

4.4.3. Un mode d'estar

En aquesta iniciació a l'exterior, els nostres ulls, però també el nostre cap, les nostres espatlles, les nostres mans, els nostres peus, els nostres moviments naixents, són convidats a una festa ecològica del visible que prendrà la forma de l'exploració. (Della Noce, 2022, p. 19)

El terme *site-specific film* en la recerca situada al Molí de les Fonts (v. § 2.4) evita fixar les característiques d'un possible gènere artístic. En canvi, se centra en la definició en curs d'un mètode d'investigació que busca detectar narratives en el lloc que s'investiga (v. § 2.8.1). Aquest mètode desplega la disseminació de les propostes d'art com a recerca en el mateix lloc on es fa la investigació (v. § 2.11.3 i 4.5). En el capítol 2 s'ha desenvolupat la manera com es constitueix l'*estar-a-l'astacifactoria* (v. § 2.3) mitjançant la recerca artística basada en una exposició de temps prolongada en el lloc (v. § 2.3.2), el monitoratge audiovisual (v. § 3.1) i les intervencions *site-specific* (v. § 3.4.4). El mode d'estar com a recerca, en relació amb el temps d'exposició a l'astacifactoria s'ha tractat en el punt 2.3, i respecte a la zona de la Moixina, s'ha tractat en el punt 4.3.

En l'episodi 2 del pòdcast *Remember Your Body* (2019)²⁹ s'entrevista a Juhani Pallasmaa. Aquest afirma que «tant l'art com l'arquitectura tan sols existeixen en l'experiència», en detriment d'una aproximació basada en les característiques de l'objecte o l'espai. També assenyala que el treball artístic només

²⁹ *Remember Your Body* és un pòdcast centrat en les relacions entre cos i recerca. «*Remember Your Body* is a podcast that helps researchers to understand the body as a source of knowledge and how it can help them in their research.» (Remember Your Body, 2019)

existeix en el moment de la creació o en el moment en què algú l'està experimentant, situant l'experiència en l'epicentre del fenomen artístic.

Latour assenyala l'habitabilitat del món com una qüestió fonamental dins dels desafiaments actuals (Chenay i Truong, 2021*b*). Aquesta investigació, des de les pràctiques, busca una manera d'habitar el lloc a través de la recerca artística. Com a manera de problematitzar, segons Haraway (2016) és necessari *estar-en-el-problema* com una forma en dansa dins l'agencialitat del món (p. 12). També, habitar com a forma d'encontre ja que, segons Nicolas Bourriaud (2002): «El arte es un estado de encuentro» (p. 18). L'encontre s'entén com la definició d'escenaris compartits, la construcció d'un terreny comú. Un estat en negociació amb el lloc i les seves agències, un encontre entre naturaleses humanes i no humanes.

Conversa núm. 27. Fina Torres (3 d'abril de 2023)
Sala d'incubació de l'astacifactoria.

—Saps què em va venir al cap ahir mentre estava visionant el material?

—Què?

—Que tots els animals són (i som) animals de companyia.

4.4.4. Possible seqüenciació del sistema de treball *site-specific film*

Aquesta seqüenciació no pretén ser un protocol, sinó que respon a la necessitat de descripció del propi procés de recerca.

Punt de partida

- Definir un lloc d'investigació.
- Renunciar als relats previs —enretirar la paraula— per permetre l'accés a les materialitats del lloc.
- Exposició perllongada de temps en el lloc.
- Recerca situada davant del desafiament; com integrar l'experiencialitat i la part intuïtiva en la investigació.

Procés

- Treball de camp.
- Mode d'estar.
- Intervenció. La presència en el lloc com a forma d'intervenció, registre i monitoratge audiovisual, intervencions *site-specific*.

Disseminació / Exhibició

- Propostes que es mostren en la mateixa ubicació de la recerca situada o com a acte de trasllat del lloc.

Les intervencions es despleguen en el mateix espai on es fa la recerca provocant una reverberació entre el lloc investigat i la proposta d'art com a recerca. Això genera un efecte de teatralització del món, on la realitat pot semblar orquestrada pel contingut de les intervencions *site-specific film*. El registre del lloc

conflueix (es confon) amb la intervenció artística, se situa en l'interstici, en l'interregne, «focused on establishing an inextricable, indivisible relationship between the work and its site» (Kwon, 2002, p. 11). De la confluència entre lloc i imatge sorgeix un ecosistema híbrid, producte de la superposició de materialitats d'ordre divers (la de la imatge i la del lloc). Com veurem en el següent punt, l'ecosistema híbrid presenta sovint més interaccions de les esperades.

En la tesi situada es parteix de la particularitat del lloc per establir relacions amb veus que van des de la pràctica a la teoria. L'enfocament d'una tesi situada es basa en no fer distincions entre els dos règims, sinó en crear cadenes d'enllaços. La naturalesa i les condicions del *site-specific film* es troben exemplificades en el pròxim punt «4.5. Atendre un fora de temps».

4.5. *Atendre un fora de temps. Site-specific film a l'astacifactoria*

Atendre un fora de temps (2023)

Instal·lació audiovisual *site-specific*

13, 14 i 15 d'abril de 2023

Astacifactoria del Molí de les Fonts

Festival Sismògraf

Atendre un fora de temps és una instal·lació *site-specific film* que consisteix en el trasllat de l'ecosistema de la Moixina dins les instal·lacions del Molí de les Fonts. Durant tres nits, des del capvespre fins a l'albada, es projecta una pel·lícula de 10 hores de durada com a materialització d'aquest acte de trasllat. El trasllat consisteix a desplaçar un ecosistema al qual el cranc no hi té accés, degut a les aigües contaminades pel fong de l'afanomicosi. *Si no és possible retornar el cranc al seu ecosistema, per què no traslladem l'ecosistema allà on està el cranc?*

La intervenció desplaça a l'astacifactoria les qualitats dels estímuls lumínics, sonors, els ritmes dels recs de la Moixina. La pel·lícula va dirigida als crancs i a altres habitants no humans de l'astacifactoria. En un acte de reconstitució, un *tornar a la Moixina*, des d'un cert punt de partida absurd: *si la ciència no ho pot resoldre, l'art sí*. Filmar l'aigua és empeltar-se amb les resistències a l'abast de la paraula. La paraula no pot substituir l'experiència del lloc. Lloc i paraula no són intercanviables. L'aigua és per definició un lloc fluid, que es resisteix a ser fixat.



Figures 257 i 258. Muntatge d'*Atendre un fora de temps* a l'astacifactoria del Molí de les Fonts pel Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2023.

En la intervenció *site-specific film* *Atendre un fora de temps* (2023), es projecta la pel·lícula damunt la pantalla instal·lada dins l'astacifactoria. Aquesta fixa la imatge pels dos costats. Un costat per als habitants del Molí de les Fonts, l'altre per als humans, obligats a mirar les imatges des de l'exterior del recinte. La proposta produeix un encontre entre ecosistemes que deriva en un ecosistema híbrid, on se superposa l'ecosistema tecnificat de l'astacifactoria amb les variacions de l'aigua de recs i aiguamoxos provinents de la imatge.



Figures 259 i 260. Muntatge d'*Atendre un fora de temps* a l'astacifactoria del Molí de les Fonts pel Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2023.

L'encontre entre l'ecosistema tecnificat i l'ecosistema en les imatges provoca friccions amb els elements abiòtics. El vent en les imatges modula les variacions de l'aigua. Però com veurem més endavant, el vent de l'astacifactoria acabarà modificant la possibilitat de les imatges a *Atendre un fora de temps*. Sorgeixen relacions no previstes entre les imatges i els elements biòtics. Els canvis de pla en la pel·lícula provoquen que el cant de les granotes s'activi o es desactivi amb una perfecció sincrònica. Les variacions de llum de la projecció, escampades per les instal·lacions, inciten aquesta sincronització no prevista. Es crea un vincle entre l'ecosistema en les imatges i l'ecosistema en el lloc provocant interaccions entre els actants.



Figura 261. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.



Figura 262. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.



Figura 263. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.



Figura 264. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.



Figura 265. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.



Figura 266. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.

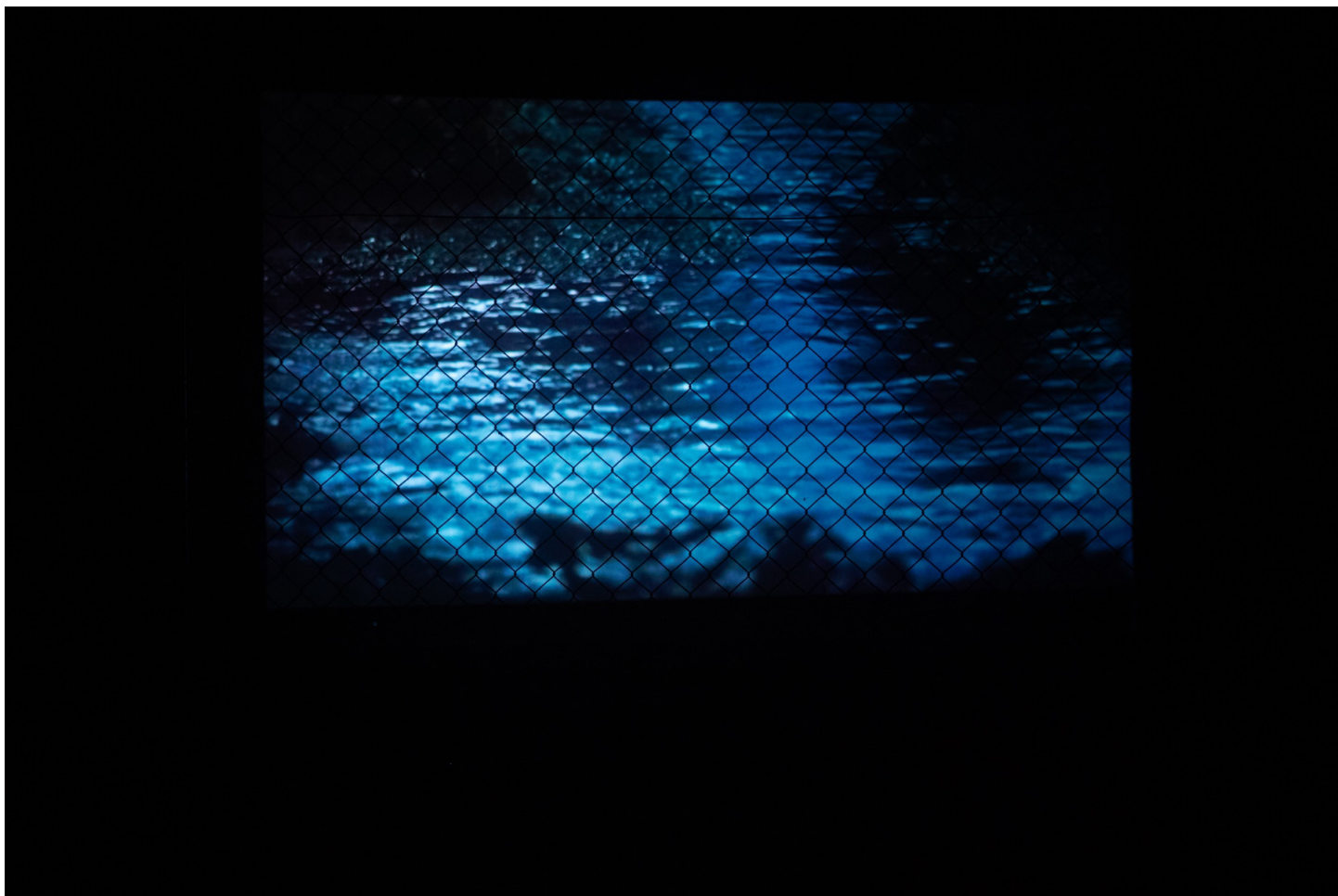


Figura 267. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.

Els encreuaments entre elements biòtics i abiòtics, entre l'ecosistema de les imatges i el del lloc, mostren com la intervenció provoca un agenciament entre el lloc i les imatges. Els solapaments entre la llum, l'aigua o la vegetació, entre règims, creen un joc d'indiferències per a una experiència de confusió i d'encontre en l'espectador. La superposició d'ecosistemes a través de les confluències entre lloc i imatge esdevé ecosistema, un ecosistema híbrid constituït per les materialitats de la imatge i del lloc.



Figura 268. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.



Figura 269. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.

Conversa núm. 28. Cristina López (13 d'abril de 2023)
Davant la intervenció *Atendre un fora de temps*.

— Aquest so d'on prové, de les imatges o de les piscines?
— No n'estic segur.

L'investigador en cinema experimental Elio Della Noce (2022), tracta les pràctiques de la imatge en moviment en l'entorn natural. Assenyala com l'acte de projecció pot derivar en la reformulació d'ecosistemes. Segons Della Noce:

Es pot dir que els cineastes experimentals estan “expandint” el camp artístic a través d'una exploració de les potències, els modes de difusió o fins i tot el funcionament de la imatge en moviment, en l'era de l'Antropocè, aquestes pràctiques esperen un altre tipus d'expansió: ampliar la nostra experiència de la natura. Inventant dispositius d'observació, permetent que la càmera es vegi afectada per forces naturals, compromentent el propi cos filmador en una relació simbiòtica amb l'entorn, reconstituïnt ecosistemes en el moment de la projecció: les ecologies del cinema experimental constitueixen formes de pràctica [...], posant altres éssers com a subjectes i agents de processos fílmics i, finalment, remodelant l'economia del cinema. (Della Noce, 2022, p. 15)

La referència de Della Noce es vincula amb *Atendre un fora de temps* quan assenyala la possibilitat de destinar una proposta cinematogràfica cap a altres espècies. Emfasitzant el paper que aquestes altres espècies hi juguen, aquests hi poden operar tant com a subjectes com a agents. Es redefeixen les economies del cinema, tal com succeeix a *Atendre un fora de temps*.

4.5.1. Text de la Intervenció

En la paret exterior de l'astacifactoria hi havia el següent text:

Aquesta pel·lícula no és per a tu. No va dirigida a un públic humà, va dirigida a uns crancs, a possibles insectes, potser també a alguns ocells o granotes. Això no té res d'estrany. Bé que parlem als nadons o als animals de companyia, sense cap esperança que ens entenguin de manera exacta. Malgrat tot, hi parlem igualment. Això va una mica del mateix.

Atendre un fora de temps està concebuda a partir d'una duració del metratge, que supera la capacitat d'atenció del múscul, de l'ull, del consum humà d'imatges. Plans seqüència que s'estenen en el temps, i que d'alguna forma fan inaccessible el que ve després.

Les imatges són retroprojectades a la pantalla que està situada al límit de la darrera / primera piscina. La imatge es pot veure des dels dos costats de la pantalla. Com en un joc, un costat pels humans, l'altre per a la resta, per a l'altra resta.

Aquesta pel·lícula s'ha concebut no tant en un conjunt de temps i imatges per ser vistes, sinó més aviat per ser vetllades, un vetllar les imatges. (Ramos, 2023a)

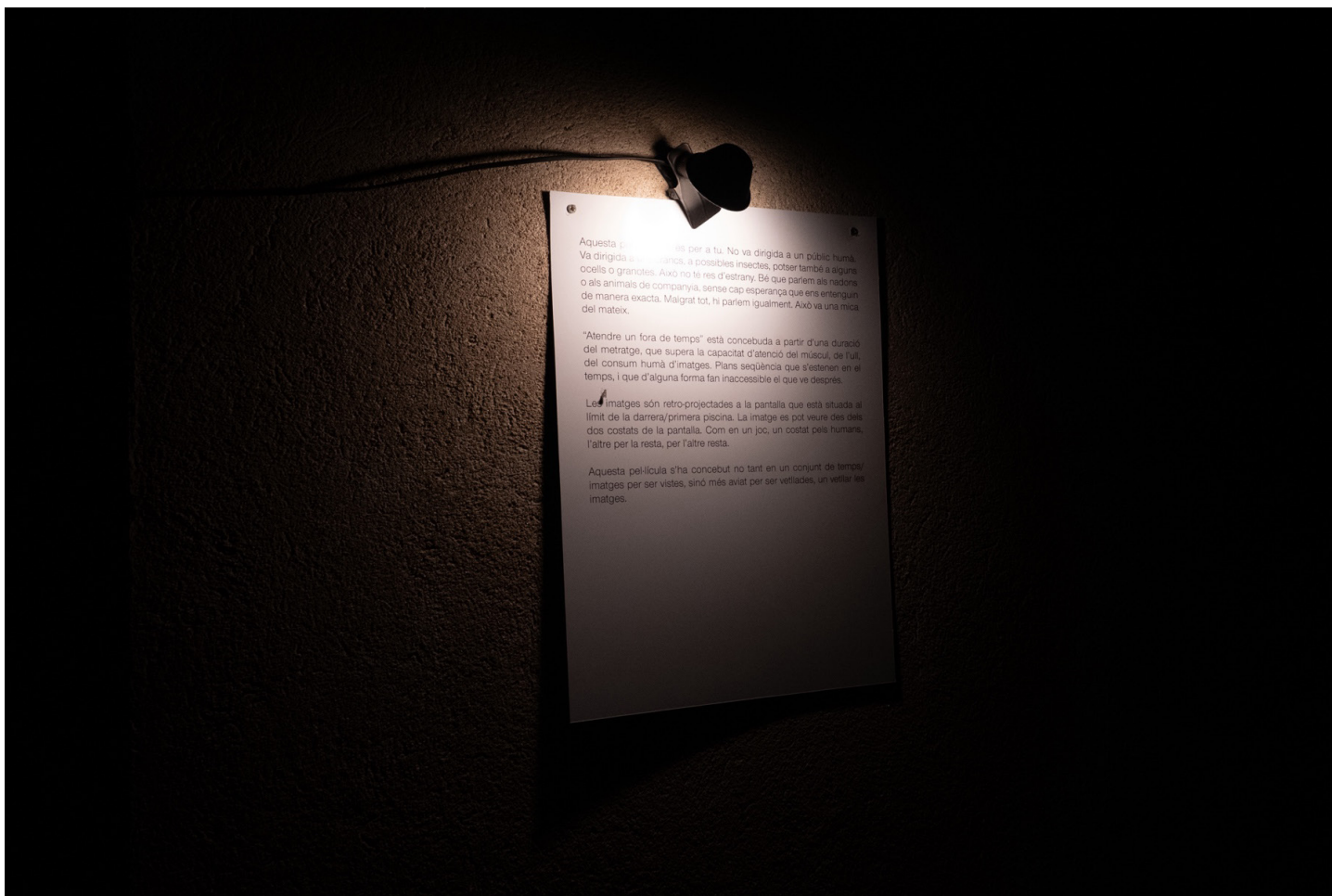


Figura 270. Vista del text intervenció a fora del recinte de l'astacifactoria durant el Festival Sismògraf, Olot. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.

4.5.2. Edició i muntatge

Sobre les economies del cinema i els seus temps, *Atendre un fora de temps* —com s'apunta en el text de la intervenció— ens col·loca davant d'un temps que depassa la capacitat d'atenció del múscul. En la fase de muntatge, de nou, la investigació em situa davant d'una sobreacumulació d'imatges, d'hores d'imatges en moviment. El motiu persisteix en les imatges, el medi inaprehensible, definit pel canvi i la vibració, l'aigua que sempre corre. Dirigir un exercici filmic cap a altres espècies, implica revisar les economies de l'atenció humana, obrint-se a temporalitats que depassen la capacitat d'una atenció continuada. Això permet sondejar la possibilitat d'un cinema ambiental³⁰ que proposa altres formes de contacte, atenció i escolta.

El muntatge s'aborda des d'una perspectiva ignota. Les decisions humanes, en les que baso la meua relació amb el món i les coses, s'han d'entendre sota una situació de desconfiança. Passa el mateix amb la percepció del temps. El muntatge de la pel·lícula s'ha de fer des del desconeixement. Sense poder basar-se en la manera com percep l'altre. La desconfiança en la pròpia percepció i el desconeixement de la percepció de l'altre provoca un muntatge de les imatges a les palpentes, a partir d'intuïcions que no se sap d'on provenen, en una sort de cinema hàptic a la manera de Juhani Pallasmaa. Tot queda reduït a gradacions de llum, tonalitats, vibracions, a l'estructura del dia que cau irremeiablement cap a la nit.

³⁰ Quan s'apunta a cinema ambiental, l'analogia pretén ser més propera a la música ambiental que no a un cinema del medi ambient. Però en especial, fa referència a la possibilitat d'un cinema que no requereix una atenció plena i pot operar com un acompanyament, en detriment d'una centralitat escòpica.



Figura 271. Detall del rec. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.

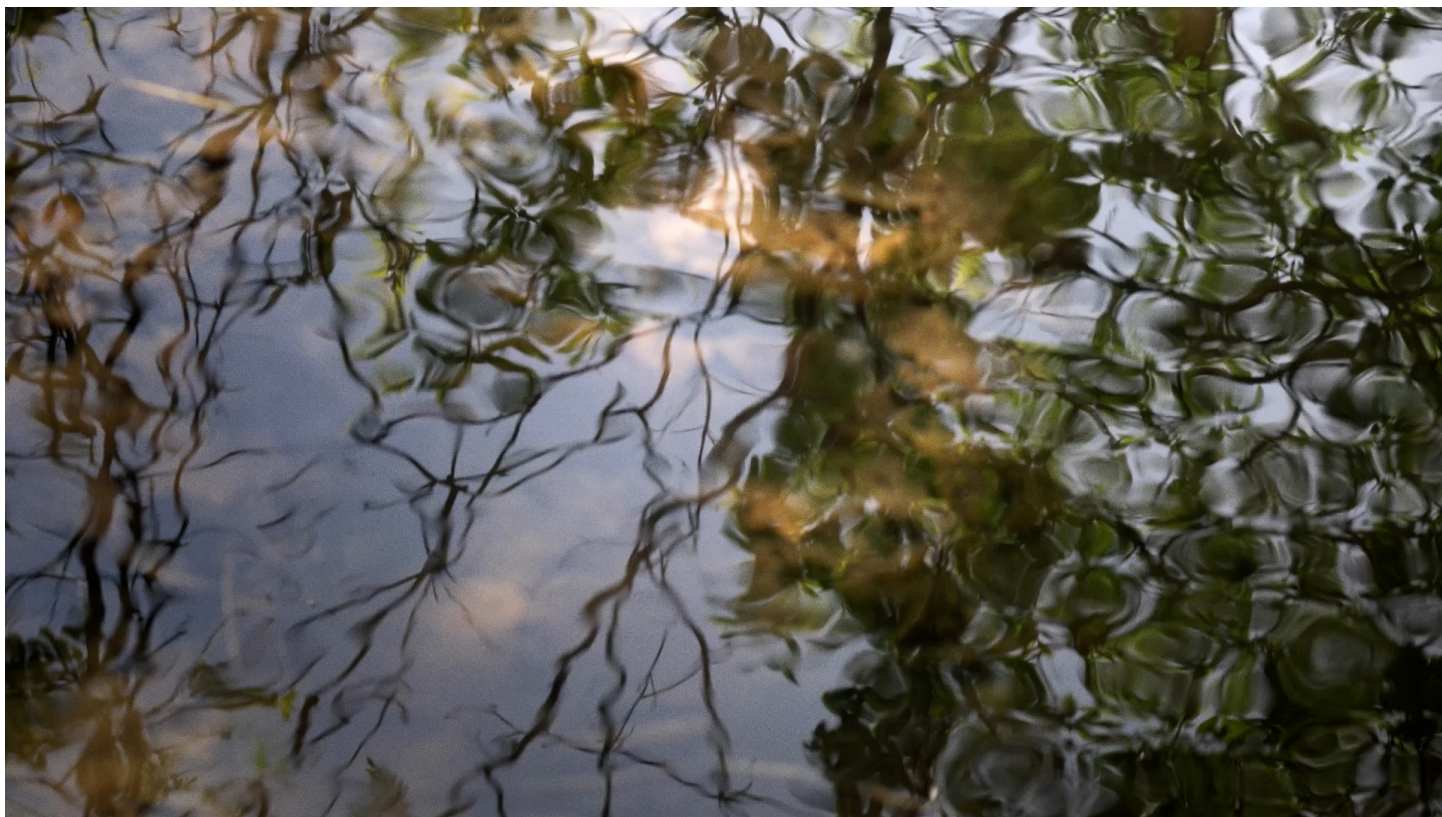


Figura 272. Detall de la superfície de l'aigua del rec. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 273. Detall de la superfície de l'aigua del rec. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 274. Detall de la superfície de l'aiguamoll. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 275. Detall de la superfície de l'aigua del rec. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 276. Detall de la superfície de l'aiguamoll. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 277. Detall de la superfície de l'aiguamoll. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 278. Detall de la superfície de l'aiguamoll. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.



Figura 279. Detall de la superfície de l'aigua del rec. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotograma].
Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.

4.5.3. El vent s'emporta les imatges

El vent, element abiòtic del Molí de les Fonts, va modificar la possibilitat de les imatges. La nit del dissabte 15 d'abril de 2023, un fort episodi de ventades va doblregar la pantalla instal·lada a l'astaci-factoria i la va fer caure. El vent intervé des de diferents règims d'ordre, en les imatges modifica els moviments i les textures de l'aigua. L'episodi de fort vent al Molí de les Fonts, en abatre la pantalla, s'emportava la possibilitat de la imatge. La llum de la projecció va deixar d'estar concentrada en un sol punt i va començar a espargar-se pertot arreu.



Figura 280. Pantalla deformada per l'acció del vent. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia].
Autora de la imatge: Blanca de Llobet, 2023.



Figures 281-283. El vent mou la pantalla mentre en la imatge projectada s'observa la vibració de l'aigua produïda pel vent.
Atendre un fora de temps, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autora de les imatges: Blanca de Llobet, 2023.



Figures 284-286. El vent s'endú la pantalla i les imatges. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia].
 Autora de les imatges: Blanca de Llobet, 2023.



Figura 287. Seqüència on s'observa com el vent doblega la pantalla de projecció i la fa caure. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Roc Parés, 2023.



Figura 288. Seqüència dels muntadors desmuntant les restes de la pantalla després de la ventada. *Atendre un fora de temps*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Roc Parés, 2023.

4.6. Una natura mediada per imatges

Al cap d'uns mesos de la realització d'*Atendre un fora de temps*, des del Festival Sismògraf varen proposar fer-ne una adaptació dirigida a humans, plantejada com una intervenció *site-specific film* en el Teatre Municipal d'Olot (v. § 4.7). La projecció de les imatges en el teatre situava el públic humà davant d'una natura mediada per la imatge en moviment.

4.6.1. Pensem una natura que ja no existeix

Gran part de la població viu en ciutats. Com a contrapès de la vida a ciutat, construïm un imaginari inconcret d'un món fora de la *urbs*, on per contrast tot sembla ser salvatge: bosc, animal, planta. En la pel·lícula d'animació *Madagascar* (Darnell i McGrath, 2005), els animals humanitzats de DreamWorks s'escapen del zoo de Central Park de Nova York a la cerca del «món salvatge». Un imaginari que cada vegada té menys ubicacions reals i territori on sostenir-se. En els darrers cinquanta anys, les poblacions de la fauna salvatge s'han reduït en un 50%. Nombrosos pulmons verds del planeta han estat víctimes de la desforestació (Castro, 2019a, p. 12). L'accés i el temps d'exposició a la natura correspon menys a l'experiència directa i més a una mediatització de la natura a través d'imatges. La mirada que despleguem sobre l'entorn natural es constitueix a través de la imatge mediada (p. 15).

És possible que un hipotètic retorn a la natura no passi per abandonar el confort domèstic i aventurar-nos cap al bosc desconegut, sinó que sigui a través de contraimatges que construeixin la possibilitat d'una natura viva, autònoma, que no estigui al servei i als dictats de l'espècie humana. En conseqüència,

cal explorar usos del llenguatge audiovisual per resignificar relacions vers les naturaleses no humanes. Un retorn a la natura que passa per estranys exercicis de mediació-mecanització, per la possibilitat d'un cinema animista (p. 18).

4.6.2. Donar accés a la realitat

En el prefaci de la novel·la *Crash*, J.G. Ballard (1973) sosté que la relació entre la ficció i la realitat està en procés d'invertir-se; vivim cada cop més en mons de ficció i, per tant, la tasca de l'artista ja no és lidiar amb la ficció. Les ficcions ja són aquí, suggereix, i la tasca de l'artista és inventar la realitat. Ballard convida, des de la pràctica artística, a inventar accessos a la realitat material enmig d'una pluja contínua de ficcions moralitzants (p. 5).

4.6.3. Un animisme mecànic. La imatge en moviment com a pràctica animista

La imatge en moviment posa en qüestió el dualisme bàsic subjecte-objecte, reorganitza les fronteres del que està viu, estén la possibilitat d'una intencionalitat cap a subjectes no humans i suggereix diferents modes d'estar viu. Això és del tot sorprenent si es considera que les imatges en moviment van sorgir com una sort d'objectivitat mecànica. El mitjà que permet capturar i posseir el món. Com diu Castro (2019a), el registre en imatge en moviment del món esdevé «l'apòstol principal de l'animisme» (p. 10). Com si les imatges cinematogràfiques despertessin altres maneres de veure. En comptes de desencantar el món, el *reencanta* en atribuir interioritats als animals, plantes, objectes, fenòmens climàtics, màquines.

En referència a la imatge en moviment com a pràctica animista, l'any 1935 Jean Epstein afirmava: «Un sorprenent animisme està renaixent. Sabem ara, perquè els hem vist, que estem envoltats d'existències inhumanes [...]. El cineasta amplia l'abast dels nostres sentits fent perceptibles a la nostra vista i al nostre sentit individus que consideràvem invisibles i inaudibles» (Epstein, 1975, p. 251). Aquest «perquè els hem vist» certifica com la imatge en moviment permet un accés perceptiu a materialitats més enllà dels nostres sentits. És el que Robert Smithson, fent referència a la naturalesa de les imatges en moviment, anomenava «una percepció a distància» (Smithson, 1996, p. 103).

Alguns cineastes experimentals estan *expandint* el camp artístic a través d'una exploració de les potències, els modes de difusió o fins i tot el funcionament de la imatge en moviment, en l'era de l'Antropocè. Aquestes pràctiques esperen un altre tipus d'expansió: ampliar la nostra experiència de la natura a través de les imatges. Es poden incloure dins d'aquesta categoria la pel·lícula *Geographies of Solitude* (2022) de Jacquelyne Mills (v. § 3.5), la peça audiovisual *Human Mask* (2014) de l'artista visual Pierre Huyghe o les pel·lícules de l'artista visual i cineasta suïssa Pauline Julier.

4.7. *Atendre un fora de temps. Riu*. Projectió-intervenció, Teatre Principal d'Olot.

Atendre un fora de temps. Riu (2023)

Instal·lació audiovisual *site-specific*

4 de novembre de 2023

Teatre Principal d'Olot

Festival Sismògraf

Atendre un fora de temps. Riu és una intervenció *site-specific film* plantejada pel Teatre Principal d'Olot. Per a la intervenció es va fer una adaptació de la pel·lícula reduint-ne la durada, de 8 hores a 1 hora i 35 minuts. Es va arranjar el so, ja que en la primera versió només alguns fragments tenien so. També s'hi van afegir títol i crèdits.



Figura 289. Vista de la platea del Teatre Principal d'Olot, a l'inici de la intervenció. *Atendre un fora de temps*. Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.

4.7.1. Seqüència de la intervenció

El públic assistent es reunia a l'entrada del teatre. En grups reduïts de 8 persones, entraven guiats pel personal del teatre. Se'ls acompanyava fins a la porta d'entrada de la platea, on se'ls deixava 2 minuts observant la platea buida. La projecció de la pel·lícula ja havia començat.

Passant pel lateral de la zona de butaques, se'ls acompanyava fins darrere la pantalla, sobre l'escenari, situant-los, tal com succeïa en la projecció anterior a l'astacifactoria, a l'altre costat de les imatges. L'escenari, gairebé a les fosques, estava habilitat amb sofàs, coixins i cadires. Hi havia tres taules en la penombra. En una, situada a la part del darrere, hi havia papers, llibres i dues cadires. En una altra, de reduïdes dimensions i situada en un lateral, un portàtil. A l'altre lateral, una tercera taula amb begudes. El públic s'asseia a mesura que arribava.



Figura 290. Vista de la part posterior de la pantalla, damunt l'escenari, al Teatre Principal d'Olot. *Atendre un fora de temps*. Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.



Figura 291. Vista del públic durant la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. *Atendre un fora de temps. Riu*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.

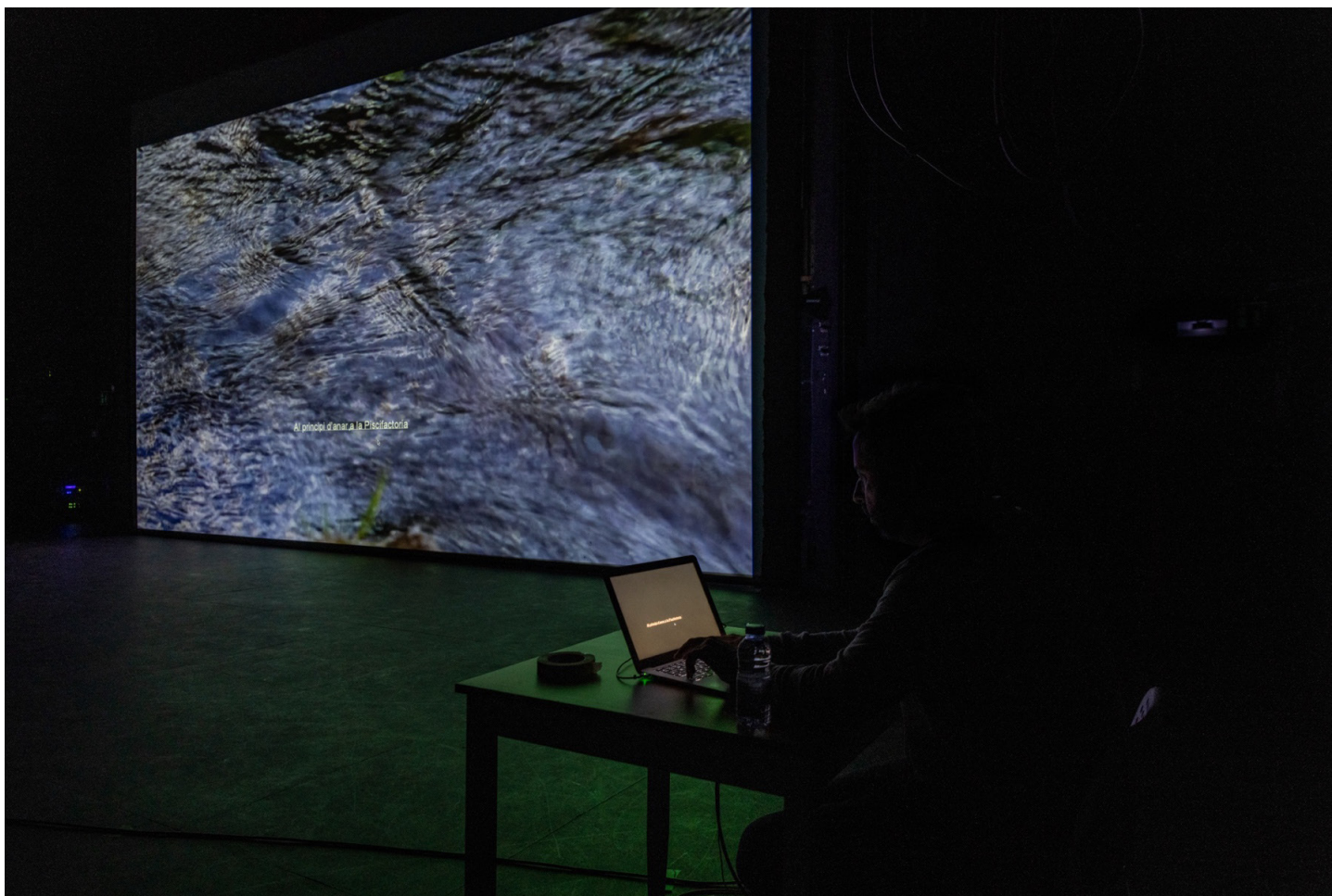


Figura 292. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. *Atendre un fora de temps. Riu*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.

Quinze minuts després de l'inici de la projecció, s'improvisaven una sèrie d'activacions, en una confluència entre un cinema en directe i l'acció.

Es reproduïen sons enregistrats a la Moixina damunt de la projecció.

Més tard, una pista de so experimental superposava sons enregistrats a la zona de la Moixina amb el so de la pel·lícula.

Durant uns 10 minuts no es feia cap intervenció.

Després em dirigia a la taula petita i subtitulava la pel·lícula en directe. Els subtítols contextualitzaven la recerca, compartien troballes i feien referència al trasllat de l'ecosistema.

La intervenció sondejava la manera de compartir, des de les pràctiques i les performativitats, les troballes de la recerca.

Al cap d'una estona parava de subtitular i em dirigia a la taula amb papers, llibres i dues cadires. Allà m'esperava la Fina Torres, i recreàvem, de manera informal, converses mantingudes durant la recerca.



Figura 293. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. *Atendre un fora de temps. Riu*, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.



Figura 294. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. *Atendre un fora de temps*. Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.

Damunt de la pel·lícula, des de l'altre costat de la pantalla, continuàvem converses que havíem mantingut durant la recerca.

Vaig obrir una pàgina a l'atzar del PDF del llibre *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard (1978).

Vaig seleccionar totes les frases on sortia la paraula *aigua*.

Vaig demanar a la Fina Torres si podia llegir les frases seleccionades.

Ho vam repetir amb un parell de pàgines més.

Si la Fina feia algun error de lectura, reconstruíem la frase entre els dos.

Vam acabar la superposició d'accions i imatges al cap d'uns 40 minuts de l'inici de la projecció.

L'hora restant, vàrem deixar el públic sol amb les imatges.

más femenino y más uniforme que el fuego, elemento más constante que simboliza mediante fuerzas humanas más recónditas, más simples, más simplificadoras. En razón de esta simplicidad y de esta simplificación, nuestra tarea será acá más difícil y más monótona. Los documentos poéticos son mucho menos numerosos y más pobres. Los poetas y los soñadores a menudo se entretienen más de lo que son seducidos por los juegos superficiales de las aguas. El agua es en ese caso un adorno de sus paisajes; no es realmente la "sustancia" de sus ensueños. Para hablar como filósofo, los poetas del agua "participan" menos de la realidad acuática de la naturaleza que los poetas que atienden al llamado del fuego o de la tierra.

Para separar bien esta "participación", que es la esencia misma del pensamiento de las aguas, del *psiquismo hidratante*, tendremos que insistir con ejemplos demasiado raros. Pero si logramos convencer a nuestro lector de que, bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esta profundización; sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias. Reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, un tipo de intimidad, intimidad muy diferente de las sugeridas por las "profundidades" del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación. Valido de este conocimiento de una profundidad en un elemento material, el lector comprenderá por último que el agua es también un tipo de destino, ya no solamente el vano destino de las

imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser. A partir de ese instante, el lector comprenderá más simpáticamente, más dolorosamente uno de los caracteres del heraclitismo. Verá que la movilidad heracliteana es una filosofía concreta, una filosofía total. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. u

Antes de formular el proyecto total de nuestro estudio querríamos explicarnos sobre su título, ya que esta explicación iluminará nuestro fin.

Aunque la presente obra sea un nuevo ejemplo, después del *Psicoanálisis del juego*, de la ley de los cuatro elementos poéticos, no hemos querido conservar como título *El psicoanálisis del agua*, que habría correspondido con nuestro antiguo ensayo. Elegimos un título más vago: *El agua y los sueños*, por una

Figura 295. La palabra *agua* seleccionada en el document PDF del llibre de Gaston Bachelard (1978). *Atendre un fora de temps*. Riu, Job Ramos, (2023). [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.

Conversa núm. 29. Entre dues persones anònimes del públic
(4 de novembre de 2023)

De manera audible, una diu a l'altra:
— Això no és pas un espectacle.



Figura 296. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. *Atendre un fora de temps*. Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.

Conversa núm. 30. Roc Parés (4 de novembre de 2023)

Després de la projecció d'*Atendre un fora de temps*.

—És possible que per alguna gent, aquesta hagi sigut la vegada que han estat més temps contemplant un riu.



Figura 297. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. *Atendre un fora de temps*. Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Pep Sau, 2023.

La intervenció *site-specific film* en el Teatre Principal d'Olot va tenir un gir inesperat. Ballard (1973) proposa que els artistes hem de crear vies d'accés a la realitat, ja que convivim envoltats de ficcions. *Atendre un fora de temps*. Riu va donar accés a una realitat que ja no existeix. Els set mesos de diferència entre l'enregistrament de les imatges i la intervenció al Teatre Principal d'Olot, havien estat suficients perquè la sequera s'ocupés de fer desaparèixer els aiguamolls de la Moixina, ara convertits en un fangar. Els aiguamolls, reconstruïts per l'acció humana fa una trentena d'anys, ara el clima s'ocupava d'erradicar-los. L'acció del clima tornava a ser protagonista en la segona versió d'*Atendre un fora de temps*; primer el vent, ara la sequera. Aquest gir no previst és un exemple de com l'ecosistema híbrid, conformat per imatge i agències, es redefineix en una mutualitat en curs. I de manera general, és una mostra dels enllaços que es produeixen entre la intervenció artística *site-specific* a l'exterior i les transitorietats del lloc, en intervenir en el context del lloc-agència.



Figura 298. Zona on hi havia els aiguamolls de la Moixina, que s'han assecat. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.

Com he comentat en diferents ocasions, en aquesta recerca hi cohabituen diferents règims d'escriptura (v. § 1.4). La investigació considera l'escriptura d'imatges en moviment com una forma de coneixement. Per aquesta raó, en aquest moment de la lectura de la tesi suggereixo dur a terme el visionat de la pel·lícula *Atendre un fora de temps* (2023) —en cas que el lector no l'hagi vist prèviament.

Fitxa tècnica de la pel·lícula

Atendre un fora de temps (2023)

Direcció i edició: Job Ramos

Etalonatge: Xavier Perez

So: Iban Lucena, Grau Perramon i Job Ramos

Durada: 95 min.

Una producció del Festival Sismògraf i Job Ramos

Enllaç a la pel·lícula: <https://vimeo.com/1053429297?share=copy>

Contrasenya: foratemp

Aquesta investigació s'iniciava citant Friedrich Nietzsche i el seu desig d'una escriptura a l'aire lliure per evitar que els seus llibres parlessin d'altres llibres, ja que ell volia tocar el món amb les paraules. Al llarg d'aquesta recerca, com he assenyalat en la introducció, m'he trobat veus que sovint volien «*devenir humus*» (Haraway, 2019, p.73) i en comptes de reclamar la urgència de les pràctiques acabaven entot-solades entre llibres, posicionaments i argumentacions. No és estrany que qui em serveix per tancar el que s'inicià sota el *desig d'intempèrie* de Nietzsche, sigui algú que va viure i treballar des de les pràctiques. Félix Guattari (1996), en el seu llibre *Las tres ecologías*, superposa l'ecologia ambiental (la relació entre humans i entorn), l'ecologia social (centrada en les relacions socials i les estructures comunitàries i com aquestes modulen la vida col·lectiva) i l'ecologia de la subjectivitat (ocupada en la dimensió psíquica i subjectiva dels individus i on s'explora com les experiències i els desitjos de les persones defineixen la seva relació amb el món i amb els altres). Guattari proposa un enfocament ètico-polític que vincula ecosistemes, construcció social i percepció. Aquesta unió em serveix per remarcar la no separació, i per dibuixar un tot indivís entre ecosistema-art-subjectivitat que es manifesta al llarg de la investigació, i en l'ecosistema híbrid resultant de la intervenció *Atendre un fora de temps* (2023). Guattari (1996) considera que el funcionament de la societat amenaça aquestes tres dimensions i defensa la interdependència entre les dimensions ecològiques, socials i subjectives: «No es justo separar la acción de la psique, el socius y el medio ambiente» (p.31), i proposa reapropiar-nos dels universos de valor, recuperar i redefinir els valors que guien les nostres pràctiques socials i estètiques, amb contramodels allunyats d'una visió purament consumista i finalista (p.78).³¹

³¹ Félix Guattari examina la monotonia de la vida moderna i com els mitjans de comunicació ens distreuen de la rellevància de les nostres accions i del pas del temps. Subratlla la urgència de reconsiderar les nostres pràctiques en un món afectat per crisis ecològiques i altres problemes globals.

4.8. Disseminació de la recerca

Com s'ha exposat en el punt 3.8, la investigació situada no distingeix entre la presentació pública de les propostes d'art com a recerca i les estratègies de disseminació de la investigació. Aquest considerar la disseminació de la recerca com un procés no separat de la mateixa investigació sorgeix de les dislocacions i els trasllats entre els llocs de monitoratge i els llocs d'exhibició, així com d'una experimentació que no distingeix els dispositius de producció (càmera) dels d'exposició (projector). En el capítol 4, els dos actes de disseminació s'han tractat en els punts 4.5 i 4.7. Paral·lelament, va sorgir la possibilitat de participar en el projecte Arrela't, finançat per la Fundació Carulla (guanyador del premi Baldiri i Reixac). El projecte, liderat per la docent Gisela Arimany, consistia a treballar amb un grup de 4t d'ESO de l'Institut Escola Greda d'Olot. El projecte proposava a cinc artistes o col·lectius treballar amb aquest grup d'alumnes i revisar la percepció que tenien del territori de la comarca de la Garrotxa, sota la metodologia de l'aprenentatge basat en projectes de caràcter experimental.

El projecte Arrela't es defineix sota els següents tres objectius:

Crear arrelament territorial a través de l'art plàstic i la poesia.

Descobrir, analitzar i reflexionar a través dels ODS i artistes locals, per experimentar respostes artístiques individuals i col·lectives.

Guanyar sostenibilitat fent ús de l'entorn com a font d'inspiració i de recursos.

El projecte Arrela't desplega la pràctica artística com a resposta plàstica i poètica a cinc Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS) vinculats al territori. Els ODS són 17 objectius globals establerts per les Nacions Unides el 2015 per guiar l'Agenda 2030. Aquests objectius aborden qüestions ambientals,



Figura 299 i 300. Imatges del documental. Documental Projecte Arrela't, Institut Escola Greda d'Olot, (2024). [Fotogrames].
 Autor de les imatges: Mandala vídeo, 2024.

socials i econòmiques, i estan interconnectats per garantir un desenvolupament sostenible a escala mundial. Dels diferents ODS, se'm va assignar l'ODS «Vida d'ecosistemes terrestres», aparentment adequat per a la recerca a la intempèrie. I va aparèixer el conflicte: la meua investigació es basa en desmantellar les raons o les justificacions del relat recuperacionista i observar on queden les nostres accions, equipaments o agències. La solució era en el plantejament: Es tractava de despullar les accions del relat protector que dificulta l'anàlisi de relacions i comportaments en l'entorn comú. La proposta de taller es va enfocar a investigar conjuntament què succeïa amb les nostres accions quan les desproveïm del relat bonista o constructiu a través del qual les raonem. Vàrem dividir el taller en dues sessions: una de treball a l'astacifactoria i l'altra a la zona de la Moixina.



Figura 301 i 302. Vista dels alumnes i la Fina Torres a l'astacifactoria. Documental Projecte Arrela't, Institut Escola Greda d'Olot, (2024). [Fotogrames]. Autor de les imatges: Mandala vídeo, 2024.

La primera sessió estava destinada a conèixer les instal·lacions del Molí de les Fonts. L'activitat va consistir a observar durant dues hores un dia de treball a l'astacifactoria. Igual que a l'inici d'aquesta investigació, li vaig demanar a la Fina Torres que no ens expliqués res del que feia. Amb els participants del taller, de manera especulativa, ens preguntàvem què estava fent la Fina i quin en podia ser l'objectiu. Sorgien relats diversos, alguns d'acurats, d'altres fregaven el gènere fantàstic. La mediació per part de la Gisela Arimany i meua consistia a situar l'atenció sobre l'ecosistema tecnificat, com els humans podem crear dobles de la natura sota objectius diversos, des de l'art a la ciència. Entremig de les dues sessions, vam fer el visionat de la pel·lícula *A la intempèrie* per permetre aprofundir en l'anàlisi d'aquest ecosistema construït per l'ésser humà. En la segona sessió del taller, ens vam trobar a la zona



Figura 303 i 304. Imatges del documental. Documental Projecte Arrela't, Institut Escola Greda d'Olot, (2024). [Fotogrames].
 Autor de les imatges: Mandala vídeo, 2024.

de la Moixina. Vaig proposar als participants, com a forma de registre del lloc, deixar unes lones de color blanc a terra sota la zona boscosa de la Moixina, a la qual retornaríem al final de la sessió. Se'ls va deixar la primera hora perquè registressin el lloc de la manera que consideressin. Van utilitzar diverses tipologies de registre: el dibuix al natural, entrevistes a persones que passejaven per la zona on els preguntaven sobre la seva percepció de la Moixina, o la presa d'imatges amb el mòbil. Quan ens vam retrobar, vam compartir els resultats del registre. Els vaig proposar que entre tots pactessin una frase que sintetitzés el seu punt de vista sobre el que havien experimentat en les dues sessions del taller. La frase escollida va ser: «Viure és sobreviure», que vam pintar en una tela de grans dimensions. Un cop pintada, vam passejar la lona per diverses localitzacions de la zona de la Moixina.

Referències sobre les dues intervencions d'*Atendre un fora de temps* com a evidència de la transferència de les propostes d'art com a recerca.

- *Diari de Girona*, Alba Carmona (1 de març de 2023).

<https://www.diaridegirona.cat/cultura/2023/03/01/sismograf-dolot-planteja-espectacle-dansa-83928587.html>

- *Mangrana*, Marta Argilés (13 d'abril de 2023).

<https://mangrana.cat/proxima-parada-sismograf-2023/>

- *Núvol. El digital de cultura*, Oriol Puig (19 d'abril de 2023).

<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/dansa/un-sismograf-verd-tranquil-i-lunar-316213>

- Garrotxa digital, Roger Isern (31 d'octubre de 2023).

<https://www.garrotxadigital.cat/noticia/213715/el-sismograf-torna-a-vibrar-per-tots-sants>

- Festival Sismògraf, 2023.

<https://www.sismografolot.cat/ca/programacio/c/114-a-la-intemperie-atendre-un-fora-de-temps-proj.html>

- Entreacte, Núria Cañamares (24 d'abril de 2024).

<https://entreacte.cat/entrades/actualitat/el-sismograf-mai-para-quiet/>

- Olot Cultura, (s/d).

<https://www.olotcultura.cat/es-reprogramen-dos-espectacles-del-sismograf-2023-per-aquest-novembre/>

5. Conclusions

5. Conclusions

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc ha establert la pràctica artística com una via d'exploració del món, una pràctica que evita crear divisions entre règims d'ordre, integrant estadis preverbals amb processos analítics, que inclouen l'experiència del lloc o la intuïció en la recerca acadèmica. S'ha definit un model de pràctica artística com a recerca que comença amb l'escolta del lloc. A partir del coneixement situat, aquest model ha desenvolupat formes d'intervenció *in situ* que han modulats l'experiència del lloc investigat.

S'ha tractat l'interstici natura-artifici habilitant la recerca artística com a una manera d'estar a l'exterior, a l'aire lliure. La vida a l'exterior, assetjada pels usos finalistes, s'ha reinterpretat creant espais comuns en els quals negociar amb un entorn replet d'agències. La investigació es va iniciar amb el monitoratge d'un procés científic. Aquest monitoratge es va anar transformant progressivament en intervencions i en pel·lícules *site-specific*. D'aquestes en sorgeixen ecosistemes híbrids —com a superposició entre intervencions, cinema i lloc— que reencanten la nostra relació amb el que ens envolta, tot expandint la nostra percepció de l'entorn natural.

Com he mencionat en anterioritat, davant la necessitat de definir escenaris comuns a l'exterior, en l'àmbit del pensament m'he trobat amb aproximacions que, malgrat la voluntat de traduir-se en pràctiques, sovint es resistien a abandonar l'ecosistema de la paraula. En la pràctica artística m'he trobat amb casos basats en la il·lustració i la defensa d'enfocaments teòrics preestablerts. Aquesta investigació ha contribuït a definir models diferenciats d'aquests dos pols, explorant formes d'habitar el nostre entorn de manera oberta i no finalista. Les conclusions de la investigació són el resultat d'aquesta cerca sobre

com habitar *la intempèrie*, sense posar la recerca artística al servei de posicionaments teòrics previs. Estant al lloc és com s'ha detectat el que calia investigar i quines pràctiques i anàlisis calia activar en cada moment. Calen pràctiques no preestablertes, que es puguin definir sobre la marxa per entrar en joc amb l'entramat de sistemes vius que ens envolta, i el *site-specific film* n'és una en convivència amb moltes d'altres.

Inscriure la recerca artística en un centre de recerca científica ha permès múltiples interaccions entre els dos models, en una relació d'intercanviabilitat que ha convertit l'equipament científic —l'*astacifactoria*— en un escenari de recerca, experimentació i difusió artística. Les intervencions artístiques han incidit en el procés científic: des del monitoratge i l'anàlisi de l'activitat, fins a modificar l'experiència dels crancs d'*estar-a-l'astacifactoria*, o en el fet que el Centre de recuperació de fauna salvatge del Molí de les Fonts hagi acabat integrant la recerca artística com una forma més de divulgació científica. La investigació ha ofert una nova perspectiva pel Centre, propiciant que la mateixa institució i els professionals que hi treballen s'observin a si mateixos des d'un nou punt de vista. Aquest fet els ha permès analitzar i qüestionar processos de treball, raonaments i justificacions que formen part del funcionament del Centre.

La investigació ha revisat la tradició *site-specific* en la definició del lloc, categoritzant l'espai intervingut des de la perspectiva del lloc-agència de Bruno Latour (Chenay i Truong, 2021a) i entenent les intervencions com una coescriptura amb les agències del lloc. Les intervencions *site-specific* ja no s'instal·len solament en una orografia concreta o invoquen un relat històric vinculat al lloc, si no que intervenen en un lloc on tot està viu i amb un temps que hi transcorre (Huyghe, 2012).

S'han dirigit treballs artístics a un públic no humà, primer amb la construcció d'amagatalls i modificacions lumíniques, després amb la intervenció *site-specific film*, *Atendre un fora de temps* (2023), com a forma de negociació i encontre amb l'agencialitat del món, motivat per la necessitat de buscar formes de relació amb altres espècies, amb el clima i també amb allò que no coneixem. S'ha fet evitant buscar el bé per l'altre, o interposant-hi afectes, per tal de procurar que la nostra veu no apagui les altres veus. Reconèixer la importància de conservar les distàncies entre espècies és de vital importància per evitar que en nom de l'antropocentrisme disfressat de bonisme —sigui des de les cures o des de l'ajuda abnegada o els usos manipulatius dels capitals sentimentals—, ens apoderem de les decisions, els desitjos i les vides dels altres. Resulta urgent, doncs, deixar d'autoritzar-nos a parlar i decidir en nom de l'altre. En alguns casos no cal aspirar a fer el bé, n'hi pot haver prou amb mantenir la distància i deixar fer. Com a resultat de dirigir un treball artístic cap a altres espècies, sota l'esquema *site-specific film*, es constitueixen ecosistemes híbrids, fruit de la superposició entre materialitats i agències provinents de les imatges i del lloc, que tendeix a la confusió. Aquests ecosistemes híbrids es defineixen per l'absència d'una jerarquització entre les materialitats provinents de les intervencions artístiques i les preexistents en el lloc on s'intervé: les vides que l'habiten, les condicions meteorològiques o el pas del temps.

La investigació es va iniciar amb la selecció d'un espai físic (intersticial entre natura i artifici) on ubicar la recerca artística: l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. La identificació de les problemàtiques a investigar ha sorgit del treball de camp i la recerca artística situada a l'astacifactoria. A mesura que s'han identificat, s'han inclòs a la investigació i s'han analitzat combinant modes d'escriptura provinents dels camps visual i textual. Aquest procés s'ha definit a través de la interacció multimodal entre l'astacifactoria com a lloc-agència i la recerca artística. S'han abordat les problemàtiques des de la contingència, estructurant de manera progressiva l'índex i la metodologia de recerca. L'organització d'aquesta tesi

ha evitat definir un tema d'inici per propiciar que la recerca artística situada fos un motor de la meua investigació doctoral. L'escriptura de la investigació s'inicià amb un format pròxim al d'un quadern de bitàcola i ha finalitzat propoſant el terme *site-specific film* com a taxonomia en trànsit, un terme que bascula entre un mode d'estar, una tipologia d'intervenció artística i un possible model de recerca.

Cada capítol (excepte el primer) s'ha estructurat al voltant d'una proposta d'art com a recerca, contextualitzada amb fonts teòriques i treballs d'altres artistes. El primer capítol, «Introducció», és on s'han situat les bases de la investigació. En el segon capítol, «Sense evidència verbal», s'ha tractat la fase inicial del treball de camp basat en el monitoratge audiovisual i la llarga exposició temporal a l'astacifactoria. El tercer capítol, «A la intempèrie», ha posat de manifest el codi font a partir del qual s'ha realitzat la pel·lícula-investigació *A la intempèrie*, que dona accés a l'ecosistema tecnificat de l'astacifactoria. En el quart capítol, «Atendre un fora de temps», s'ha desenvolupat el terme *site-specific film*, en relació amb la proposta desenvolupada d'art com a recerca. Les intervencions d'art com a recerca s'han mostrat en el mateix espai on s'ha investigat, amb les diferents capes en una situació de confusió o intercanviabilitat: la natura, l'ecosistema artificial i les intervencions fruit de la recerca artística, en un aiguabarreig que té una dimensió estructural al llarg d'aquesta recerca. Com a part de les conclusions de la recerca també s'hi ha d'incloure els diferents treballs artístics que formen part d'aquesta investigació doctoral. Com diu Mersch, la pràctica artística es resisteix a ser equiparada a la paraula. Seguint aquesta argumentació, una part rellevant de les conclusions està inscrita —podríem dir que està atrapada en la seva intraduïbilitat— en les esmentades intervencions.

L'acte d'inscriure's en un equipament científic s'inicia en una conversa casual que deriva en el monitoratge i la recerca situada a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. L'avenç de la investigació i del treball

de camp transforma els rols inicials, sobre qui fa i qui observa. El monitoratge, la filmació com a mode d'observació mecànica de la gestió del Centre, redefineix la relació inicial d'actant i observador, en un *estar-a-l'astacifactoria-amb-la-càmera*, que transita cap a diferents estadis de treball en paral·lel: primer entre la Fina i jo, després entre art i ciència, més endavant entre naturaleses humanes i no humanes, per a finalment retornar al punt on havíem començat, en les confluències entre imatge i lloc, amb el *site-specific film* a l'astacifactoria. Aquests encontres i canvis de règim han estat possibles a partir del moment en què es van identificar els dubtes i les contradiccions implícites en el funcionament del Centre, desmantellant la divisió entre la hipotètica solidesa de la ciència i el dubte metodològic de l'art.

En l'inici del treball de camp, l'astacifactoria es va revelar com a un objecte artístic trobat. El primer dia d'*estar-a-l'astacifactoria*, mentre filmava la primera acció a l'astacifactoria «la Fina Torres traslladant amb cura els ous d'una femella per posar-los dins la incubadora que ella mateixa s'havia inventat», em vaig adonar que el que passava davant la càmera s'assimilava a una possible acció planificada dins d'un projecte artístic propi, on algú executava les ordres d'un encàrrec precís. La visió de l'astacifactoria com a un «objecte d'art trobat»,³² en comptes de quedar-se en una impressió inicial, cada vegada anava agafant més cos. A moments he tingut la percepció que les troballes, els qüestionaments i les conclusions d'aquesta investigació, ja estaven inscrits a l'astacifactoria molt abans de creuar per primera vegada la porta metàl·lica, i que l'únic que ha fet la investigació ha estat donar-hi accés a través d'imatges, paraules, encontres de tota mena i intervencions *site-specific*.

³² L'expressió «art trobat» o «objecte trobat» (del francès *objet trouvé*) descriu l'art creat a partir de l'ús directe d'objectes que habitualment no es consideren artístics i que tenen una funció quotidiana i utilitària. Sovint consisteix en un canvi de percepció sobre un objecte o espai predeterminat.

És necessari preguntar-se en què s'ha transformat aquest «objecte d'art trobat» després d'allotjar-hi la investigació artística. Què han esdevingut les instal·lacions de l'astacifactoria i els crancs que l'habiten? Continua sent un centre de recuperació de fauna salvatge, inalterat? Durant un temps va ser la seu d'una recerca artística i ara ha retornat a una certa normalitat? És un projecte artístic que encara perdura? Com a espai de confluència entre ciència experimental i experimentació artística, és un interregne?

Més enllà de preguntes que cerquen categoritzacions, podem veure com la recerca ha modificat l'astacifactoria, en els canvis de rol i de percepció que la Fina Torres ha fet respecte al paper de la recerca artística en el Molí de les Fonts. D'inici, la Fina Torres va fer un acte de confiança en permetre un accés sense limitacions. Ella no entenia què hi estava fent, jo allà, ni tampoc quins eren els meus objectius. La situació s'ha transformat fins a l'extrem que la Fina Torres ha acabat participant en les pel·lícules *site-specific*, en les accions dins el marc d'un festival d'arts vives o en els actes públics de disseminació de la recerca. En aquesta transició, la Fina Torres ha acabat fent pràctica artística, mentre jo he fet el recorregut invers, he intervingut en la metodologia de treball basada en la ciència que regula l'astacifactoria. L'un situant-se en el paradigma de l'altre. Al cap de més d'un any d'estar fent recerca a l'astacifactoria, en una de les converses espontànies que mantenim amb la Fina, em va dir: «Ara ja entenc el que estàs fent aquí, estàs fent pensar a l'astacifactoria». Sí, l'objectiu ha estat que l'astacifactoria parli, es comuniqui, posant la recerca artística al servei de la seva possible veu. Però no des de l'espiritisme o les arts obscures, sinó des d'un mitjà-protocol que doni accés a la seva agencialitat, el *site-specific film*.

L'*estar-a-l'astacifactoria* m'ha portat a dirigir una proposta als crancs, però no com a gest simbòlic fruit de l'afecte interespecie, sinó des del mer costumisme, des de la quotidianitat dels hàbits diaris. Com

apunta una frase del text que acompanya la intervenció *Atendre un fora de temps*: «Això no té res d'es-trany. Bé que parlem als nadons o als animals de companyia sense cap esperança que ens entenguin de manera exacta». Dirigir un treball als animals de l'astacifactoria respon al desig de dirigir-se a un tot obert, com a manera d'habitar *la intempèrie*, d'estar a fora. Dirigir-se als animals no té com a objectiu aconseguir una comunicació estable entre humans i crancs, sovint la pràctica artística, des de les semàntiques opaques, tampoc no ho pretén d'humà a humà; el focus recau a explorar-ne la possibilitat. Cal desconfiar de l'hegemonia dels nostres llenguatges per fer manifest que cal posar límits al nostre poder, per ser permeables a altres formes de comunicació, per permetre espais no prèviament condi-cionats per l'expectativa d'una comunicació fiable, que sovint s'apodera del relat i hipoteca l'experiència.

Com s'ha vist, en diverses fases de la investigació ha estat necessari *enretirar-la-paraula*, per permetre que cohabitin les troballes producte de l'anàlisi de veus teòriques o els treballs d'altres artistes, amb l'anàlisi, aportacions i els punts de vista provinents de la recerca artística en el lloc investigat. S'amaguen els mots, s'atura la paraula, per tal d'evitar la justificació i la inserció semàntica de l'equipament dins el discurs recuperacionista —en nom de pal·liar la pèrdua de biodiversitat. Evitar justificacions permet interactuar amb el Centre a partir del que hi trobem, en comptes d'actuar-hi des de la mirada dirigida pel que suposadament aporta a la societat o a l'entorn natural. L'assaig sobre com definir narratives que suportin les complexitats que habiten el Molí de les Fonts, ha portat a evitar narratives que faci-litin una lectura ràpida o tancada. Quan assistim a una narració que justifica la raó de l'equipament, aquesta contraresta les possibilitats d'habitar, estar o experimentar el lloc de manera oberta. Si tenim una justificació inicial, el conjunt d'accions i gestualitats que configuren el lloc són llegits sota el domini d'aquesta raó final.

Habilitar l'ecosistema tecnificat de l'Astacifactoria del Molí de les Fonts com a observatori de la natura ha permès testimoniar el trànsit del vell ideal d'una natura autònoma a una nova natura que cal ser vigilada i intervinguda, que s'ha de controlar.

La disseminació de la investigació ha englobat diferents enfocaments on s'han assumit formes no convencionals de compartir les troballes i les conclusions de la recerca imbricant: la presentació acadèmica, la projecció cinematogràfica, la intervenció *site-specific* i l'exposició. La disseminació en l'art com a recerca no s'ha abordat com una tasca a posteriori (feta un cop acabades les propostes), de la qual s'encarrega l'acadèmia o les institucions artístiques, seguint formes estandarditzades de comunicació, exposició, documentació i arxiu. En l'art del nostre temps, una instal·lació o una intervenció són modalitats de producció i disseminació alhora. Vistes sota l'òptica dels resultats de la recerca, en paral·lel a articles, capítols de llibre i altres formes de disseminació textual, les propostes de l'art com a recerca poden ser considerades i validades com a prototips o demostracions. L'art com a recerca defuig aproximacions literals o equiparacions amb el pensament proposicional (Mersch, 2017, p. 2). Per tant, és important remarcar que s'han treballat indistintament modes de producció i disseminació des d'un posicionament no determinista. Aquests processos operen com una cristallització de formes de saber i d'experimentar, compartides amb una multitud d'agents, on no tots són humans.

Quant a les limitacions de la recerca, cal mencionar que la incursió en el terreny perceptiu, el caràcter subjectiu i experimental de la pràctica artística com a recerca, pot presentar complexitats a l'hora de replicar els passos de la recerca. Sobre aquesta qüestió, la replicabilitat i l'extrapolació de la investigació situada al Molí de les Fonts, des del meu punt de vista, no requereixen una reproducció exacta dels gestos que han permès *estar-a-l'astacifactoria*, sinó que aquesta investigació opera com a una

invitació, per a tot aquell qui tingui interès en la recerca artística com una via d'exploració del món. El recorregut de la investigació pot continuar en les mans d'altres investigadors, pot ser parafrasejat de la manera que exposa Foucault (1999) en la lliçó inaugural al *Collège de France*, qui vulgui es pot asseure en aquesta cadira, pot prosseguir, perquè una paraula s'endugui totes les altres paraules.

En alguns apartats, la investigació presenta reiteracions, retorna a llocs pels quals ja ha passat. Considero que aquesta limitació ve donada per la complexitat que implica evitar subordinar la recerca artística a la recerca textual, regulant la relació que estableixen entre si. Per permetre la possibilitat de l'altre, cadascuna de les parts (la investigació basada en l'escriptura i la investigació artística) s'ha de preguntar sobre què està fent i com successivament es relaciona amb l'altre. Aquesta situació complexa neix del que assenyala Mersch (2017, p. 2), de com la recerca i la pràctica artística ofereixen resistències a ser equiparades a la paraula. Aquesta investigació entén que en les preverbalitats, en les intervencions artístiques, en l'exploració del món des de les pràctiques hi ha inscrites formes de coneixement valuoses, de les quals n'afloren veritats no verbals que contribueixen a l'exploració de com podem o volem, viure o estar.

De com el disig d'*intempèrie* va inscriure una recerca artística dins un equipament científic per acabar fent art per a altres espècies.

6. Bibliografia

6. Bibliografia

Alvarado Cortés, F. (25 d'abril de 2013). *Robert Smithson. Reflexiones desde Muelle en Espiral*. Croma Cultura.
<https://www.cromacultura.com/robert-smithson-reflexiones-desde-muelle-en-espiral/>

Anwar McHenry, J. (2011). Rural empowerment through the arts: The role of the arts in civic and social participation in the Mid West region of Western Australia. *Journal of Rural Studies*, 27, p. 245-253.
<https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2011.03.001>

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. CENDEAC.

Askins, K., i Pain, R. (2011). Contact zones: Participation, materiality, and the messiness of interaction. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(5), p. 803-821. <https://doi.org/10.1068/d11109>

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.

Ballard, J.G. (1973). *Crash*. Jonathan Cape Ltd.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

— (2012). *Agentieller Realismus*. Suhrkamp.

Baratto, R. (12 de maig de 2023). *The power of emotions: How does space move us?* ArchDaily.
<https://www.archdaily.com/1000634/the-power-of-emotions-how-does-space-move-us>

Baumgarten, L. (2008). *LB: Autofocus Retina*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Bêka, I., i Lemoine, L. (Dir.) (2017). *Moriyama-San*. [Documental]. Bêka & Partners.

- (2023). *The Emotional Power of Space*. Bêka & Partners.
- (s.d.). *Ila Bêka & Louise Lemoine*. Bêka & Lemoine. <https://www.bekalemoine.com/project.php>
- Bigert i Bergström. (2008). *Backstage Diorama*. [Proposta artística]. Bigert & Bergström.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells*. Verso Books.
- Bòlit, Centre d'Art Contemporani. (2021). *Memòria d'activitats*. Ajuntament de Girona.
<https://web.girona.cat/documents/20147/10808186/memoria-activitat-2021.pdf>
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo (ed).
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Burdeus, J. (3 de desembre de 2021). Tornar a casa sense ecoansietat. *Núvol*.
<https://www.nuvol.com/art/tornar-a-casa-sense-ecoansietat-222309>
- Difference between natural and artificial ecosystem*. BYJU'S (s/d.)
<https://byjus.com/biology/difference-between-natural-and-artificial-ecosystem/>
- Camps, E. (17 de desembre de 2021). Tots els rius en un de sol. *Diari de Girona*.
Accents. <https://web.girona.cat/documents/20147/10808186/NdP-eudald-camps-accents-cap-a-les-deus.pdf>
- Capra, F. (2007). *La trama de la vida*. Anagrama.
- Casas, C. (s/d). Carlos Casas. <http://www.carloscasas.net/index.php>
- Castro, E. V. de. (2013). *La mirada del jaguar*. Tinta Limón.

- Castro, T. (2019a). *La Planta mediada*.
https://www.academia.edu/61530478/La_Planta_mediada_traducci%C3%B3n_espa%C3%B1ola_de_The_Mediated_Plant_
- (2019b). *The mediated plant*. e-flux Journal #102. <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>
- Catalunya ràdio. (3 de gener de 2022). *La Moixina: L'entitat de quilòmetre zero*. [Àudio pòdcast]. https://radioteca.cat/p/el-mati-de-catalunya-radio-ustrell_millors-moments/2022/01/03/la-moixina-lentitat-de-quilometre-zero
- Chatwin, B., (2015). *Los trazos de la canción*. Grupo Editorial 62, S.L.U.
- Chenay, C. de, i Truong, N. (Dirs.) (2021a). *Entrevista a Bruno Latour (1/2) Cambio de mundo*. Arte. [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=fj8hQ7oeKK8>
- (2021b). *Entrevista a Bruno Latour (2/2) Los modos de existencia*. Arte. [Vídeo]
https://www.youtube.com/watch?v=_rhRhy22pxw
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas*. Miño y Dávila Editores.
- (2019). *El jardín del mundo*. [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=mxTQjBwuZRA>
- (2021). *Metamorfosis*. Cactus.
- Collins, K. (28 de desembre de 2020). *The Lumière Brothers' «Arrival of a Train» and the birth of cinema*. Collider.
<https://collider.com/lumiere-brothers-the-arrival-of-the-train/>
- Coupland, D. (1996). *Microserfs*. Flamingo.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. CENDEAC.

- Crimp, D. (1986). Serra public's sculpture: Redefining site specificity. Dins Krauss, R. (Ed.), *Serra / sculpture* (p. 41-56). [Catàleg de l'exposició celebrada al Museum of Modern Art de Nova York entre el 26 de febrer i el 13 de maig de 1986]. MOMA.
- Danowski, D. i Castro, E.V. de. (2019). *¿Hay mundo por venir?* Caja Negra.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- DeLanda, M. (2004). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Continuum.
- Deleuze, G. (2005). *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. i Guattari, F. (2015). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Della Noce, E. (2022). *Du film comme acte de perception écologique*. Academia.edu.
https://www.academia.edu/103571371/Du_film_comme_acte_de_perception_%C3%A9cologique
- Della Noce, E., i Murari, L. (Eds.) (2022). *Expanded Nature: Ecologies of Experimental Cinema*. Light Cone Editions.
- Despret, V. (2021). *Viure com els ocells*. Arcàdia.
- Dolphijn, R., i Tuin, I. van der. (2012). *New Materialism Interviews and Cartographies*. Open Humanities Press.
- Dreymüller, C. (24 d'octubre de 2015). «Peter Handke: "La invención y la ficción son la verdad"». *El País*.
https://elpais.com/cultura/2015/10/23/actualidad/1445626324_874066.html
- Eliasson, O. (2015). *Olafur Eliasson: Reality machines*. Moderna Museet.
- Ellsworth, E. (2005). *Place of learning: Media, architecture, pedagogy*. Routledge.
- Epstein, J. (1926). *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Éditions de la Nouvelle Revue Critique.

- (1935a). *The Intelligence of a Machine*. Éditions de la Sirène.
- (1935b). *Le cinéma du diable*. Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- (1975). *Écrits sur le cinéma* (Vol. 1). Seghers.
- Farocki, H. (1995). *Workers Leaving the Factory* [Pel·lícula]. Harun Farocki Filmproduktion.
- FERNTV. (2 de maig de 2022). *FERNTV interview with Jacquelyn Mills*
- Fictions Arts Festival. (s/d) *Fictions Arts Festival*. <https://www.fictions.ie/arts-festival> FICUNAM. (s/d) *Avalanche*. <https://ficunam.unam.mx/pelicula/avalanche/>
- Fontes, C. (s/d). *The Book of the Ten Thousand Things*. Claudia Fontes. <https://claudiafontes.com/project/the-book-of-the-ten-thousand-things/>
- Foster, H. (2009). *The return of the real*. MIT Press.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- García, J. (2012). La influencia de Platón y Aristóteles en el concepto de topos. *Revista de Filosofía*, 45(2), p. 163-175. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4041774>
- García Ambruñeiras, I. (2013). Los vídeo-paisajes de Nancy Holt y Robert Smithson. Dins Baptista, T. i Martins, A. (Eds.). *Atas do II Encontro Anual da AIM* (p. 79-87). Lisboa: AIM. <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-07.pdf>
- García del Campo, J. P. (2007). *Opaco, Demasiado Opaco*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Gros, F. (2015). *Andar*. Taurus.

- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- (2021). *La lógica de la colección y otros ensayos*. Arcadia.
- Grundhauser, E. (3 de novembre de 2016). *Did a silent film about a train really cause audiences to stampede?* Atlas Obscura. <https://www.atlasobscura.com/articles/did-a-silent-film-about-a-train-really-cause-audiences-to-stampede>
- Guardiola, I., i Segarra, M. (2020). *Fils*. Arcadia.
- Guardiola, I. (Ed.). (2021). *Cap a les deus: una gramàtica fluvial*. Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
- (2004). *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de Sueños.
- Gunning, T. (1986). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, 8(3-4), p. 63-70.
- (1989). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. Dins Braudy, L. i Cohen, M. (Eds.), *Film Theory and Criticism* (p. 114-133). Oxford University Press.
- Hantelmann, D. von. (s.d.). *Thinking the arrival: Pierre Huyghe's Untilled and the ontology of the exhibition*. ONCURATING. <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghes-untilled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html>.
- Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), p. 575-599.
- (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- (1995). *Manifiesto para cyborgs*. Universitat de València.

- (2004). *The Haraway Reader*. Routledge.
- (2016). *Manifiesto de las especies de compañía*. Sans Soleil.
- (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hawkins, H. (2011). Dialogues and doings: Sketching the relationships between geography and art. *Geography Compass*, 5(7), p. 464-478.
- Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books.
- Herzog, W. (2010). *La conquista de lo inútil*. Blackie Books.
- Ho, Y. (2020). *Between site-specificity and landscape in video art*. [Tesi doctoral]. Brunel University London.
- Holt, N. (1978). *Sun Tunnels* [Pel·lícula]. Holt/Smithson Foundation.
- (1988). *Nancy Holt*. Punto de Vista. (s/d). <https://www.puntodevistafestival.com/es/nancy-holt>
- Holt/Smithson Foundation. (s/d). *Towards the Development of a Cinema Cavern or the Movie Goer as Spelunker*. <https://holtsmithsonfoundation.org/towards-development-cinema-cavern-or-movie-goer-spelunker>
- Honoré, d'O. (2002a). *Shouting is Breathing* [Intervenció site-specific]. Middelheim Museum, Anvers.
- (2002b). *Shouting is Breathing* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=xgaF6tAeBvo>
- Horn, E. (2018). Air as Medium. *Grey Room*, 73, p. 6-25.
- Huyghe, P. (2012). *Untilled (2011-12)* [Intervenció site-specific]. dOCUMENTA(13), Kassel.
- (2014). *Untitled (Human Mask)* [Pel·lícula]. Hauser & Wirth, Londres Anna Lena Films, Paris.

Huysmans, J. (2004). *A Contrapelo*. Catedra.

Jacobs, P. (s/d). *Pink Forest (2018)*. Patrick Jacobs. Installations.
<https://www.patrickjacobs.info/installations/gy7uieep7u6trxcwgf0vo3fiwj9709>

Kamcke, C., i Hutterer, R. (2015). History of Dioramas. Dins Tunnicliffe, S., Scheersoi, A. (Eds.) *Natural History Dioramas*. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-017-9496-1_2

Kirby, V. (2017). *What if culture was nature all along?* Edinburgh University Press.

Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano*. Ediciones Abya-Yala.

Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.

— (s/d). *A critical history of site-specific art since the late 1960s*. MIT Press.
<https://direct.mit.edu/books/book/2621/One-Place-after-AnotherSite-Specific-Art-an>

La Intermundial Holobiente (2022). *The Book of the Ten Thousand Things* [Intervenció *site-specific*]. Documenta XV, Kassel.

— (s/d). *The Book of the Ten Thousand Things*.
https://holobiente.org/the-book-of-the-ten-thousand-things/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaYClb4otvszOw8s-L6lkRzQJHbjU9TbbZp0DmOxhCJHiYX_Y-4VZI3ONb20_aem_zdUrWAbjnoJ-Mwd8aEcr8g

Lange, D. (1971). *Social Consideration, Communication and Observation*. [Sèrie de sis pel·lícules en súper-8].

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora*. Gedisa.

— (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

Leavy, P. (8 de gener de 2020). *Arts-based research: definition, procedures & application* [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=3rFa-wH6Gkc&t=1057s>

- Levé, E. (2009). *Autorretrato*. 451 Editores.
- Levin, D. M. (1994). Decline and fall: Ocularcentrism in Heidegger's reading of the history of metaphysics. Dins Levin, D. M. (Ed.), *Modernity and the hegemony of vision*. University of California Press.
- Lumière, A., i Lumière, L. (Dirs.) (1896). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. [Pel·lícula]. Société Lumière.
- Malik, S. (2013). Beyond the Contemporary /Jenseits des Zeitgenössischen. Dins Avanessian, A. (Moderador). Roundtable about speculative thinking and its meaning for contemporary art. *Spike Magazine*, (36), p. 90-104.
- Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico*. Debate.
- McCarthy, T. (2011). *Residuos*. Lengua de Trapo.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Mersch, D. (2015). *Epistemologies of Aesthetics*. Diaphanes.
- (2017). *Art and Non-Propositional Thinking*. Université de Genève. <http://orcid.org/0000-0002-5146-4804>
- Mills, J. (Dir.) (2022). *Geographies of Solitude* [Documental]. Rosalie Chicoine Perreault.
- Mirra, H. (2015). *Edge Habitat Materials*. WhiteWalls, Inc.
- Montagu, A. (1986). *Touching: The human significance of the skin*. Harper & Row.
- Morphy, H. (1 de novembre de 2012). Becoming a Visual Anthropologist. *Humanities Research*. ANU Press. https://www.academia.edu/114776670/Becoming_a_Visual_Anthropologist
- Mulder, A. (2019). *The Internal and External World of Plants*. Other Futures. <https://otherfutures.nl/uploads/documents/the-internal-and-external-world-of-plants-by-arjen-mulder.pdf>

- Neimanis, A. (2009). Bodies of water, human rights and the hydrocommons. *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, 21, p. 161-182. <https://doi.org/10.3138/topia.21.161>
- (2015). No representation without colonisation? (Or, nature represents itself). *Somatechnics*, 5(2), p. 135-153. <https://doi.org/10.3366/soma.2015.0158>
- (2019). *Bodies of Water: Posthuman Feminist phenomenology*. Bloomsbury Academic.
- Nietzsche, F. (2003). *El paseante y su sombra*. Editorial Siruela.
- (2005). *Ecce homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. Alianza Editorial.
- Pallasmaa, J. (2013). *La mano que piensa*. Gustavo Gili.
- (2014). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.
- Peng, Y. P. (2023). Can museum be a spring, a forest? *Stedelijk Studies. Journal Issue #13*. <https://stedelijkstudies.com/journal/can-museum-be-a-spring-a-forest/>
- Ramos, J. (2008a). *Un altre paradís sense clavegueram*. Espai Zer01, Olot.
- (2008b). *Un altre paradís sense clavegueram*. [Exposició]. Espai Zer01, Olot.
- (2011). *Staring at the sun was extremely painful*. [Intervenció site-specific]. Iaspis, Estocolm.
- (2015). *Buidar el mar per omplir la casa*. [Intervenció site-specific]. Casa forestal, Sant Martí d'Empúries.
- (2021a). *Sense evidència verbal*. [Acció i intervencions site-specific]. Astacifactoria del Molí de les Fonts.
- (2021b). *A la intempèrie*. [Pel·lícula]. Astacifactoria del Molí de les Fonts, Olot.

- (2023a). *Atendre un fora de temps*. [Site-specific film]. Astacifactoria del Molí de les Fonts, Olot.
- (2023b). *Atendre un fora de temps. Riu*. [Site-specific film]. Teatre Principal d'Olot.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. El Lago.
- Remember Your Body. (3 de juny de 2019). *S02 Episode 07: Juhani Pallasmaa on experiencing architecture*. [Pòdcast].
https://www.ivoox.com/s02-episode-07-juhani-pallasmaa-on-experiencing-architecture-audios-mp3_rf_36726634_1.html
- Roffiel, O. (21 de febrer de 2020). *Rafael Lozano-Hemmer: Cuando el retrato se convierte en paisaje*. Artishock Revista.
<https://artishockrevista.com/2016/06/21/rafael-lozano-hemmer-basilea/>
- Roma, V. (2016). *¿Por qué mirar? Tres ensayos ejemplares*. Mataró Art Contemporani. <https://www.mataroartcontemporani.cat/seccio/text-de-valentin-roma/>
- Ronson, M. (19 de novembre de 2014). *Mark Ronson - Uptown Funk (Official Video) ft. Bruno Mars* [Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=J2m3C4qNigg>
- Rush, M. (2010). *Video Art*. Thames & Hudson.
- Rust, S., Monani, S., i Cubitt, S. (Eds.) (2013). *Ecocinema theory and Practice*. Routledge.
- Salazar, A. (2011). *Troncos*. [Instal·lació]. Nordic Artists' Centre Dale.
- (2013). *Moving Plant #31*. [Exposició]. Museo de Antioquia, Medellín.
- Saraceno, T. (2018). *On Air: Carte Blanche à Tomás Saraceno*. Paris: Palais de Tokyo.
- Shohat, E., i Stam, R. (2009). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós.
- Siza, A. (2013). *Álvaro Siza: Transforming Reality*. Michael Blackwood Productions.

- Skvirsky, S. A. (2020). *The process genre: Cinema and the aesthetic of labor*. Duke University Press.
- Smithson, R. (1996). A Cinematic Atopia. Dins Flam, J. (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings* (p. 138-142). University of California Press.
- Solnit, R. (2014). *Wanderlust*. Granta.
- Sontag, S. (1969). *Contra la interpretación*. Seix Barral.
- Steyerl, H. (abril de 2011). *In free fall: A thought experiment on Vertical Perspective*. e-flux Journal #24.
<https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>
- Stockholm Museum. (2023). *Biologiska Museet*. <https://www.stockholmmuseum.com/museums/zoological/biologiska-museet.htm>
- Storr, R. (1991). *Dislocations*. Museum of Modern Art. [Exposició]. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/350>
- Swinton, T., MacCabe, C., Roth, C., i Dziadosz, B. (Dirs.) (2016). *The Seasons in Quincy: Four Portraits of John Berger*. [Documental]. Derek Jarman Lab.
- Tarkovskii, A. (2015). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.
- Tay, K. (s/d). *Screen(ed) memories: road movie as media archaeology*. Shimura/bros. <https://shimurabros.com/biblio012.html>
- Taylor, P., i Murphy, C. (2014). *Catch the fire: An art-full guide to unleashing the creative power of youth, adults and communities*. New Society Publishers.
- Taylor, S. (2017). *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*. New Press.
- Thoreau, H. (1998). *Caminar*. Ardora ediciones.

- Tolfo, D. (2023). *Exploring the Role of Non-Human Animals in Contemporary Art: As Objects, Matter, and Collaborators*. Dins Smith, E. C. (Ed.), *Art and Ecology* (p. 5-15). Edizioni Ca' Foscari.
- Tsing, A. L. (2021). *La Seta del Fin del Mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitan Swing.
- Turrell, J. (2013). *James Turrell: A retrospective*. Los Angeles County Museum of Art.
- University of the Arts Helsinki. (s/d.) *Research and doctoral education at the Academy of Fine Arts*. Uniarts Helsinki.
<https://www.uniarts.fi/en/units/research-and-doctoral-education-at-the-academy-of-fine-arts/>
- Vicente, M. (Ed.) (2009). *Darcy Lange: Study of an artist at work*. Ikon Gallery Ltd.
- Vilar, G. (2018). *Produeix la recerca artística coneixement? Una quintuple distinció*. Universitat Autònoma de Barcelona.
<http://orcid.org/0000-0002-5146-4804>
- Wallis, B. (1998). *Land and Environmental Art*. Phaidon Press.
- Weise, M. (25 de juny de 2022). *Álvaro Siza, arquitecte*. LOFF.IT.
<https://loff.it/society/efemerides/alvaro-siza-arquitecto-202155/>
- Welsby, C. (1976). *Stream Line*. [Pel·lícula]. Arts Council of Great Britain.
- Wilson, J. (2016). *Artistic research: In conversation with Henk Borgdorff*. NiTRO – Creative Matters.
<https://creativematters.edu.au/edition-2-artistic-research-in-conversation-with-henk-borgdorff/>
- Wolf, M. (Dir.) (2020). *Spaceship Earth*. [Documental]. Neon.
- Wonders, K. (1993). Habitat Dioramas as Ecological Theatre. *European Review*, 1(3), p. 285-300.
<https://doi.org/10.1017/S1062798700000673>

7. Llistat de figures

7 Llistat de figures

Figura 1. Vista de la zona inferior de piscines de l'Astacifactoria del Molí de les Fonts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.....	52
Figura 2. Zona del paratge de la Moixina. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	56
Figura 3. Zona del paratge de la Moixina. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	58
Figura 4. Zona del paratge de la Moixina. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	59
Figura 5. Primera imatge de l'enregistrament audiovisual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	60
Figura 6. La Fina Torres recull els cadàvers de crancs de les piscines infectades pel fong de l'afanomicosi. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	62
Figura 7. Cadàver d'un cranc. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	62
Figura 8. Mesura d'un cadàver. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	63
Figura 9. Anotació de la mesura dels crancs morts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	64
Figura 10. Extracció dels ous d'una femella de cranc moribunda. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	65
Figura 11. Vista de la incubadora artesanal dissenyada per la Fina Torres. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	66

Figura 12. Detall de la incubadora artesanal on s'observen el ous. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	67
Figura 13. La Fina Torres seleccionant els ous. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	68
Figura 14. Retirada del llot de la piscina núm. 1. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	72
Figura 15. Retirada del llot de la piscina núm. 1. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	73
Figura 16. Preparació de calç viva. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	75
Figura 17. La Fina Torres aplicant calç viva a la piscina núm. 1. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	75
Figura 18. Procés de desinfecció finalitzat a la zona de piscines pintades amb calç viva. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	76
Figura 19. Procés de desinfecció finalitzat a la zona de piscines pintades amb calç viva. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	77
Figura 20. Preparació del menjar en el cercle de filferro dissenyat per la Fina Torres. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	79
Figura 21. Croquis de les instal·lacions del Molí de les Fonts. [Dibuix]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	82
Figura 22. A la zona d'incubació trobem els noms de les banyeres duplicats, La Plana / 2b. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	84
Figura 23. A la zona d'incubació trobem els noms de les banyeres duplicats, Fondrats / 2a. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	84

Figura 24. Recipient amb menjar per als crancs a la sala d'incubació. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	85
Figura 25. Seguiment a la riera de Falgars (la Garrotxa). Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	88
Figura 26. Seguiment a la riera de Falgars (la Garrotxa). Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	89
Figura 27. La Fina enretirant la malla que fa la funció de l'arbre, fer ombra. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	92
Figura 28. Detall de la malla amb el reflex del sol. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	93
Figura 29. Manipulació d'una totxana que serveix d'amagatall dels crancs. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	94
Figura 30. Canalització de retorn al rec del Molí de les Fonts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	96
Figura 31. Tub de PVC de recirculació on es poden observar fuites. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	97
Figura 32. Comporta de regulació de nivell, piscina núm.1. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	98
Figura 33. Vista de la instal·lació al parc de Middelheim Museum. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2018.	100
Figura 34. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Honoré d'O (s/d).	100

Figura 35. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Honoré d'O (s/d).....	101
Figura 36. Vista de la cartella de la instal·lació. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2018.	101
Figura 37. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Bart Huysmans, 2015.....	103
Figura 38. Vista de la intervenció al parc de Middelheim Museum. <i>Shouting is Breathing</i> , Honoré d'O, (2002a). [Fotografia]. Autor de la imatge: Honoré d'O (s/d).....	103
Figura 39. Vista de la intervenció al Nordic Artists' Centre Dale. <i>Troncos</i> , Adriana Salazar, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Adriana Salazar, (s/d).....	104
Figura 40. Vista de la intervenció al Nordic Artists' Centre Dale. <i>Troncos</i> , Adriana Salazar, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Adriana Salazar, (s/d).....	104
Figura 41. Vista de la intervenció al Museo de Antioquia, Medellín. <i>Moving Plant #31</i> , Adriana Salazar, (2013). [Fotografia]. Autor de la imatge: Haupt & Binder. (2013).....	105
Figura 42. Vista de la intervenció al Museo de Antioquia, Medellín. <i>Moving Plant #31</i> , Adriana Salazar, (2013). [Fotografia]. Autor de la imatge: Haupt & Binder. (2013).....	105
Figura 43. Aspiració d'algues per sistema de decantació. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	108
Figura 44. Aspiració d'algues per sistema de decantació. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	109
Figures 45 i 46. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020.	110

Figures 47 i 48. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020..	111
Figura 49. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	112
Figura 50. Treball manual a l'astacifactoria. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	113
Figures 51 i 52. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020..	114
Figures 53 i 54. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020..	115
Figura 55. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	116
Figura 56 i 57. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2020..	117
Figura 58. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	118
Figura 59. Treball manual a l'astacifactoria Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	119
Figura 60. Formes resultants del desplaçament de teules i totxanes. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	124
Figura 61. Formes resultants del desplaçament de teules i totxanes. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020..	125

Figura 62. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	128
Figura 63. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	129
Figura 64. Miralls, utensilis i reserves amb els que produir els reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021..	130
Figura 65. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	130
Figures 66 i 67. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.....	131
Figura 68. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	132
Figura 69. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	133
Figura 70. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	134
Figura 71. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.....	135
Figures 72 i 73. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.....	138
Figures 74 i 75. Parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.....	140

Figura 78. Transformació del color de l'aigua, parafrasejar amb reflexos. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	148
Figures 80 i 81. Assaig de distribució de totxanes i teules. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2021.....	151
Figura 82. Amagatall amb forma piramidal fet amb tub de PVC i brides. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	152
Figura 83. Amagatall flotant fet amb tub Cellerpack i brides. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	153
Figura 84. Estructura flotant de llistons de fusta. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	154
Figura 85. Estructura flotant feta amb llistons de fusta, tub de PVC i brides. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	155
Figura 86. Crancs interactuant amb les estructures de fusta, en l'enregistrament audiovisual s'observa com s'hi balancegen. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	157
Figura 87. Crancs interactuant amb les estructures de fusta. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	158
Figura 88. Crancs interactuant amb les estructures de fusta. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	159
Figures 89 i 90. Tanca metàl·lica que separa les dues natures. [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2022.....	167
Figura 91. Requadre de color groc damunt de la paret de formigó que dona al camp sud. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	169

Figura 92 . Angle recte de llistó de fusta i DM conglomerat per fixar el tub de recirculació de l'aigua de la piscina núm. 1. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	170
Figura 93. Angle recte de llistó de fusta i DM conglomerat per fixar el tub de recirculació de l'aigua de la piscina núm. 1. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	171
Figura 94. Pintada trobada per atzar, “Imagino que soy naturaleza sin juicio”. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	172
Figura 95. Recreació de la pintada “Imagino que soy naturaleza sin juicio” sobre el mur de la piscina núm. 1 feta amb un compressor d'alta pressió d'aigua. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	173
Figura 96. Pòster “Imagino que soy naturaleza sin juicio”. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	175
Figura 97. Taula de treball de la Fina Torres, on s'observa el plafó de suro amb imatges del monitoratge i les intervencions <i>site-specific</i> . Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	176
Figura 98. Detall de les imatges del plafó de suro. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	177
Figura 99. Tub que connecta la piscina núm.1 amb sis plantes. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	178
Figura 100. Extracció d'aigua de la piscina núm.1 per alimentar sis plantes. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	179
Figura 101. Sis plantes alimentades mitjançant el sistema gota a gota amb aigua de la piscina núm. 1. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	180

Figura 102. Detall de plantes alimentades mitjançant gota a gota d'aigua provinent de la piscina núm.1. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	181
Figura 103. Brides en forma de creu suspeses damunt una teranyina. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	182
Figura 104. Bases flotants amb poliestirè expandit i polipropilè alveolar, amb formes geomètriques de fusta. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	183
Figura 105. Instal·lació d'una peça de fibra sobre la tanca metàl·lica, pintada sobre la paret d'un rectangle de color groc i ordenació de totxanes dins la piscina núm. 8. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	185
Figura 106. Ordenació de rajoles, amb pintada de requadre de color groc sobre el mur de la piscina núm. 8. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	186
Figura 107. Ordenació de rajoles en disposició d'escala, amb una rajola pintada de color groc. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	187
Figura 108. Ordenació de materials i recreació d'un cercle de terra i pols a la piscina núm. 6. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	189
Figura 109. Recreació de porció de terra i herba seca a la piscina núm. 6. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	190
Figura 110. Vista de l'astacifactoria amb un rectangle de color groc a la mitjanera entre les piscines núm. 3 i núm. 4, i sistema de canalització d'aigua modificat. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	191

Figura 111. Introducció de plantes exògenes en el terrari de l'astacifactoria Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	193
Figura 112. Recreació del programa europeu “du coucher du soleil”. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	194
Figura 113. Programa europeu “du coucher du soleil”. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	195
Figura 114. Quadrat de tira LED sobre la piscina núm. 3, en col·laboració amb en Manel Quintana. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	197
Figura 115. Teranyina, fil d'acer travessar, reflex del tub LED sobre l'aigua amb estructura geomètrica flotant. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	198
Figura 116. Tub LED, cable d'acer trenat amb estructura geomètrica flotant. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	199
Figura 117. Tub LED, cable d'acer trenat amb estructura geomètrica flotant. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	200
Figura 118. Tub LED, cables d'acer trenat, punt de llum verda, al fons punts de llum de cases i fanals. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	201
Figura 119. Tub LED, amb punts de llum de cases i fanals que amb prou feines s'observen. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	202
Figura 120. Fluorescent LED sobre la piscina núm. 7. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	203

Figura 121. Imatge dels dos nens que guien el grup cap a l'astacifactoria. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	206
Figura 122. Grup dirigint-se cap a l'astacifactoria. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	206
Figura 123. Caixa de calç a l'entrada de l'astacifactoria. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	207
Figura 124. Vista del públic assistent a l'inici. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.....	207
Figura 125. Recreació de converses. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.....	208
Figura 126. Recreació de converses mentre la Fina Torres retira algues de la piscina núm. 9. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	208
Figura 127. Bombeig per a la recirculació d'aigua a la piscina núm. 7. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	209
Figura 128. Recreació d'una conversa mentre la Fina Torres duu a terme tasques de manteniment a la piscina núm. 3. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	209
Figura 129. La Fina Torres aspira la piscina núm. 3 mentre en Job Ramos des de la piscina núm. 4 descriu els gestos que fa la Fina Torres. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.....	211
Figura 130. El públic explora les instal·lacions de l'astacifactoria. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021).. [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	212
Figura 131. El públic explora les instal·lacions de l'astacifactoria. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021).. [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	215

Figura 132. Exploració de l'astacifactoria per part del públic. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	216
Figura 133. Exploració de les instal·lacions de l'astacifactoria. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	217
Figura 134. Vista de la zona d'incubació al final de l'acció. <i>Intervenció site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	217
Figura 135. Quadre de tires LED sobre la piscina núm. 4. <i>Intervenció site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	218
Figura 136. Peixera en desús il·luminada. <i>Intervenció site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Roger Serrat-Calvo, 2021.	219
Figura 137. Vista de la cartella. <i>Untilled (2011-12)</i> , Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2012.	220
Figura 138. Escultura amb rusc d'abelles. <i>Untilled (2011-12)</i> , Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery.	220
Figures 139 i 140. Vista de la intervenció. <i>Untilled (2011-12)</i> , Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de la imatge 1: Job Ramos, 2012. Autor de la imatge 2: Latitudes, 2012.	221
Figura 141 i 142. Vista de la intervenció. <i>Untilled (2011-12)</i> , Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2012.	222
Figura 143 i 144. Vista de la intervenció. <i>Untilled (2011-12)</i> , Pierre Huyghe, (2012). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2012.	223
Figura 145. Clariana entre la zona de la Moixina i la Serra del Corb. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	229

Figura 146. Primer visionat de A la intempèrie dins les instal·lacions de l'astacifactoria del Molí de les Fonts. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	235
Figures 147 i 148. Entrevista a Bruno Latour. “ <i>Naturales historiae</i> ”, Pauline Julier, (2019). [Fotogrames].....	239
Figures 149 i 150. Entrevista a Bruno Latour. “ <i>Naturales historiae</i> ”, Pauline Julier, (2019). [Fotogrames].....	240
Figures 151 i 152. Entrevista a Bruno Latour. “ <i>Naturales historiae</i> ”, Pauline Julier, (2019). [Fotogrames].....	241
Figura 153. Vista aèria del Molí de les Fonts on es pot observar la Fina Torres feinejant. <i>Sense evidència verbal</i> , Job Ramos, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Cortesia Festival Sismògraf, 2021.....	244
Figura 154. La mà de la Fina Torres aguanta una pedra en posició vertical a la riera de Falgars. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021..	246
Figura 155. El complex Biosphere 2, 1991. [Fotografia]. Autor de la imatge: John Miller, Associated press, 1991.....	249
Figura 156. Biosphere 2 conté un mini oceà al costat d'una sabana i un bosc de manglars. [Fotografia]. Autor de la imatge: Aaron Prohaska. 2015. Font: https://www.flickr.com/photos/moha-aron/18648598413/in/photostream).....	249
Figura 157. La mà de la Fina Torres recollint l'exoesquelet d'un cranc a la riera d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	255
Figura 158. Aigua precipitant-se per la cinglera de Falgars, riera de Falgars. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	257
Figura 159. La Fina Torres passant el salabret a la piscina núm. 19, es pot observar la foscor de l'aigua de les piscines a plena llum del dia. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	260
Figura 160. Llosa de pedra amb aigua lliscant, torrent d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.....	263

Figura 161. Llosa de pedra amb aigua lliscant, torrent d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	264
Figura 162. La Fina Torres palpant la llosa de pedra amb aigua lliscant, torrent d'en Macià . <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	265
Figura 163. La Fina Torres tocant el límit de la superfície aquosa. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.	266
Figura 164. La Fina Torres tocant el límit de la superfície aquosa. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.	267
Figures 165 i 166. Aigua caient damunt una formació rocosa al torrent d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	272
Figures 167 i 168. Aigua caient damunt una formació rocosa al torrent d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	273
Figures 169 i 170. Aigua caient damunt una formació rocosa al torrent d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	274
Figura 170 La Fina Torres preparant aliments, separant un bloc de sardines congelades [fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos. Font: Pel·lícula <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos (2021).	284
Figura 171. Aigua de la piscina núm. 5 de l'astacifactoria. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	276
Figura 172. Aigua de la piscina núm. 4 de l'astacifactoria. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	277
Figura 173. La Fina Torres sanejant la piscina núm. 6. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	279

Figura 174. La Fina Torres separant mascles de femelles a la piscina núm. 4. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	280
Figura 175. La Fina Torres seleccionant ous sans de la incubadora. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	281
Figura 176. La Fina Torres preparant aliments, separant un bloc de sardines congelades. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	282
Figura 177. Microsoft Excel on hi ha el registre de mortaldat entre el 18 de febrer i el 14 d'abril de 2020. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021..	283
Figura 178. Treballador maorí de la fàbrica de Waitara, Taranaki. <i>Waitara freezzing works</i> , Darcy Lange, (1974). [Fotograma]. Font: (Vicente, 2009).	285
Figura 179. Un talador d'arbres maorí. <i>Hewa, Study of a Maori Tree-feller at Waitaanga, King Country</i> , Darcy Lange, (1974). [Fotograma]. Font: (Vicente, 2009).	285
Figura 180. La Fina Torres manipulant llistons de fusta. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	289
Figures 181 i 182. La Fina Torres manipulant llistons de fusta. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	290
Figures 183 i 184. La Fina Torres manipulant llistons de fusta. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	291
Figura 185. Vista de l'illa de Sable. <i>Geographies of Solitude</i> , Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].	293
Figura 186. La Zoe Lucas amb l'hàbit de tocar la vegetació. <i>Geographies of Solitude</i> , Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].	294
Figura 187. La Fina Torres tocant de manera instintiva una heura al torrent d'en Macià. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	294

Figura 188. La Zoe Lucas prenent notes de camp. <i>Geographies of Solitude</i> , Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].	295
Figura 189. La Fina Torres prenent notes de camp. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	295
Figura 190. La Zoe Lucas manipulant excrements de cavall. <i>Geographies of Solitude</i> , Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].	296
Figura 191. La Fina Torres esmicolant una patata per alimentar els crancs. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	296
Figura 192. Pel·lícula enterrada en excrements de cavall i revelada amb la planta Milfulles. <i>Geographies of Solitude</i> , Jacquelyn Mills, (2022). [Fotograma].	297
Figura 193. Quadrat LED sobre la piscina núm.3. Intervenció <i>site-specific</i> al Molí de les Fonts. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	297
Figura 194. En Moriyama-San practicant la lectura acrobàtica. <i>Moriyama-San</i> , Ila Bêka i Louise Lemoine, (2017). [Fotograma]. Autor de la imatge: Ila Bêka, 2017.	301
Figura 195. La Fina Torres recollint crancs morts de la piscina núm. 15. <i>A la intempèrie</i> , Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	301
Figura 196. La vegetació que envolta l'edificació, reflectida en la cortina moguda pel vent. <i>Moriyama-San</i> , Ila Bêka i Louise Lemoine, (2017). [Fotograma]. Autor de la imatge: Ila Bêka, 2017.	303
Figura 197. En Moriyama-San té com a mascota un cranc de riu. <i>Moriyama-San</i> , Ila Bêka i Louise Lemoine, (2017). [Fotograma]. Autor de la imatge: Ila Bêka, 2017.	303
Figura 198. Salabret amb diversos cadàvers de cranc. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	306
Figura 199. Galleda amb els cadàvers de sis crancs morts. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	307

Figura 200. Cadàver d'una femella després de l'extracció dels ous. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	308
Figura 201. La Fina Torres mostra el cadàver d'un cranc, piscina núm. 19. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	309
Figura 202. La Fina Torres anant a enterrar els cadàvers de cranc. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	310
Figura 203. La Fina Torres enterrant cadàvers de crancs. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	310
Figura 204. La Fina Torres enterrant cadàvers de crancs. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	311
Figura 205. La Fina Torres enterrant cadàvers de crancs. Monitoratge audiovisual. [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2020.	311
Figura 206. La Fina Torres: "Com seria una mort dolça?". A la intempèrie, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	314
Figura 207. La Fina Torres: "Realment tampoc ho sabem". A la intempèrie, Job Ramos, (2021). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021.	315
Figura 208. Vista de l'exposició A la intempèrie. "Cap a les deus, una gramàtica fluvial", Bòlit Centre d'Art, (2021-22). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pere de Prada, 2021.	320
Figura 209. Vista de l'exposició A la intempèrie. "Cap a les deus, una gramàtica fluvial", Bòlit Centre d'Art, (2021-22). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pere de Prada, 2021.	320
Figura 210. Presentació de A la intempèrie al Cinema Truffaut (Girona), amb Christophe Farnarier i Ingrid Guardiola. [Fotografia]. Autor de la imatge: Farners Cabra, 2021.	325

Figura 211. Projectió de <i>A la intempèrie</i> al Cinema Truffaut (Girona). [Fotografia]. Autor de la imatge: Farners Cabra, 2021 ..	325
Figura 212. Projectió de <i>A la intempèrie</i> a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa, Olot. Festival Sismògraf, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Cortesia Festival Sismògraf, 2023.	327
Figures 213 i 214. Projectió de <i>A la intempèrie</i> a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa, Olot. Festival Sismògraf, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Cortesia Festival Sismògraf, 2023.....	328
Figures 215 i 216. Projectió de <i>A la intempèrie</i> a la Sala Vayreda, Museu de la Garrotxa, Olot. Festival Sismògraf, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Cortesia Festival Sismògraf, 2023.....	329
Figura 217. Taula rodona de l'exposició <i>Cap a les deus</i> , al Centre Cultural de la Mercè, Girona, (2021). [Fotografia]. Autor de la imatge: Diana Sans, 2021.....	331
Figura 216 Projectió de <i>A la intempèrie</i> a la Sala Vayreda [fotografia]. Autor de la imatge: Cortesia ..	348
Figura 217 Projectió de <i>A la intempèrie</i> a la Sala Vayreda [fotografia]. Autor de la imatge: Cortesia Festival Sismògraf. Font: Museu de la Garrotxa, Festival Sismògraf (2023).	350
Figura 218. Pòster “L’empatia és el braç armat de l’antropocentrisme”. [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2021..	345
Figures 219 i 220. Vista d'un diorama del Biologiska Museet, Estocolm. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2011.	352
Figures 221 i 222. Vista d'un diorama del Biologiska Museet, Estocolm. [Fotograma]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2011.....	353
Figura 223. Restauració de les pintures de Bruno Liljefors, del Biologiska Museet, Estocolm. [Fotografia]. Autor de la imatge: Alex Hinchcliffe. Font: Biologiska Museet (s/d)..	354
Figura 224. Vista d'un diorama de Patrick Jacobs. <i>Pink Forest</i> , Patrick Jacobs, (2018). [Fotografia]. Autor de la imatge: Rebecca Smeyne. Font: Jacobs, P. (s/d).	355

Figures 225 i 226. <i>Backstage Diorama</i> , Bigert i Bergström, (2008). [Fotografia]. Autor de les imatges: Jean-Baptiste Béranger. Font: Bigert & Bergström (s/d).	356
Figures 227 i 228. <i>Backstage Diorama</i> , Bigert i Bergström, (2008). [Fotografia]. Autor de les imatges: Jean-Baptiste Béranger. Font: Bigert & Bergström (s/d).	357
Figures 229 i 230. Vista de la instal·lació a Komposthaufen a la Documenta XV, Kassel. <i>The Book of the Ten Thousand Things</i> , La Intermundial Holobiente, (2022). [Fotografia]. Autor de les imatges: Nils Klinger, 2022. Font: La Intermundial Holobiente (s/d).	359
Figura 231. Pòster “Abans de pensar, moure un arbre”. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2008.	361
Figures 232 i 233. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.	362
Figures 234 i 235. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.	363
Figures 236 i 237. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.	364
Figures 238 i 239. Trasllat d'un faig de la Fageda d'en Jordà a l'Espai Zer01, d'Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008a). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2008.	365
Figura 240. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	366
Figura 241. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	367
Figura 242. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	368

Figura 243. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	369
Figura 244. Vista de l'exposició a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	370
Figura 245 i 246. Estadístiques. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de les imatges: Job Ramos, 2008.	371
Figura 247. Vista de la intervenció "Qui va domesticar la primera planta?" a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	372
Figura 248. Detall de la instal·lació a l'Espai Zer01, Olot. <i>Un altre paradís sense clavegueram</i> , Job Ramos, (2008b). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2008.	373
Figura 249. Nancy Holt instal·lant <i>Missoula Ranch Locators: Vision Encompassed</i> , (1972). [Fotografia]. Autor de la imatge: Michael Wheatley Font: Holt/Smithson Foundation, (s.d.).	377
Figura 250. Nancy Holt i Robert Smithson. [Fotografia]. Autor de la imatge: Jan Niks, 1971. Font: Holt/Smithson Foundation, (s.d.).	377
Figures 251 i 252. Fotogrames de Sun Tunnels, Nancy Holt, (1978). [Fotogrames]. Font: Holt/Smithson Foundation, (s/d).	379
Figura 253. Registre d'un reflex de llum, durant el programa de residència a Iaspis, Estocolm. <i>Staring at the Sun Was Extremely Painful</i> , Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2011.	382
Figura 254. Registre d'un reflex de llum durant el programa de residència a Iaspis, Estocolm. <i>Staring at the Sun Was Extremely Painful</i> , Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2011.	383
Figura 255. Recreació del reflex de llum durant el programa de residència a Iaspis, Estocolm. <i>Staring at the Sun Was Extremely Painful</i> , Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2011.	384

Figura 256. Recreació del reflex de llum a la Casa de Cultura de Girona. <i>Staring at the Sun Was Extremely Painful</i> , Job Ramos, (2011). [Fotografia]. Autor de la imatge: Jordi Surroca, 2011.....	385
Figures 257 i 258. Muntatge d' <i>Atendre un fora de temps</i> a l'astacifactoria del Molí de les Fonts pel Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2023....	399
Figures 259 i 260. Muntatge d' <i>Atendre un fora de temps</i> a l'astacifactoria del Molí de les Fonts pel Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Marcel Dalmau, 2023..	400
Figura 261. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	402
Figura 262. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	403
Figura 263. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	404
Figura 264. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	405
Figura 265. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	406
Figura 266. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	407
Figura 267. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	408
Figura 268. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	410

Figura 269. Vista de la intervenció durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	411
Figura 270. Vista del text intervenció a fora del recinte de l'astacifactoria durant el Festival Sismògraf, Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Marcel Dalmau, 2023.....	415
Figura 271. Detall de la superfície de l'aigua del rec. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	418
Figura 273. Detall de la superfície de l'aigua del rec. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	419
Figura 274. Detall de la superfície de l'aiguamoll. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	420
Figura 275. Detall de la superfície de l'aigua del rec. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	424
Figura 276. Detall de la superfície de l'aiguamoll. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	422
Figura 277. Detall de la superfície de l'aiguamoll. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	423
Figura 278. Detall de la superfície de l'aiguamoll. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	424
Figura 279. Detall de la superfície de l'aigua del rec. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotograma]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.....	425
Figura 280. Pantalla deformada per l'acció del vent. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autora de la imatge: Blanca de Llobet, 2023.	427

Figures 281-283. El vent mou la pantalla mentre en la imatge projectada s'observa la vibració de l'aigua produïda pel vent. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autora de les imatges: Blanca de Llobet, 2023.	428
Figures 284-286. El vent s'endú la pantalla i les imatges. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autora de les imatges: Blanca de Llobet, 2023.	429
Figura 287. Seqüència on s'observa com el vent doblega la pantalla de projecció i la fa caure. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Roc Parés, 2023.	430
Figura 288. Seqüència dels muntadors desmuntant les restes de la pantalla després de la ventada. <i>Atendre un fora de temps</i> , Job Ramos,(2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Roc Parés, 2023.	431
Figura 289. Vista de la platea del Teatre Principal d'Olot, a l'inici de la intervenció. <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.	435
Figura 290. Vista de la part posterior de la pantalla, damunt l'escenari, al Teatre Principal d'Olot. <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.	438
Figura 291. Vista del públic durant la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.	439
Figura 292. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.	440
Figura 293. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023..	442
Figura 294. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023..	443
Figura 295. La paraula aigua seleccionada en el document PDF del llibre de Gaston Bachelard (1978). <i>Atendre un fora de temps</i> . <i>Riu</i> , Job Ramos, (2023). [Imatge gràfica]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.	445

Figura 296. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. <i>Atendre un fora de temps</i> . Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de la imatge: Pep Sau, 2023.	447
Figura 297. Vista de la intervenció al Teatre Principal d'Olot, dins el Festival Sismògraf. <i>Atendre un fora de temps</i> . Riu, Job Ramos, (2023). [Fotografia]. Autor de les imatges: Pep Sau, 2023.	449
Figura 298. Zona on hi havia els aiguamolls de la Moixina, que s'han assecat. [Fotografia]. Autor de la imatge: Job Ramos, 2023.	451
Figura 299 i 300. Imatges del documental. Documental Projecte Arrela't, Institut Escola Greda d'Olot, (2024). [Fotogrames]. Autor de les imatges: Mandala vídeo, 2024.	455
Figura 301 i 302. Vista dels alumnes a l'astacifactoria. Documental Projecte Arrela't, Institut Escola Greda d'Olot, (2024). [Fotogrames]. Autor de les imatges: Mandala vídeo, 2024.	456
Figura 303 i 304. Imatges del documental. Documental Projecte Arrela't, Institut Escola Greda d'Olot, (2024). [Fotogrames]. Autor de les imatges: Mandala vídeo, 2024.	457

Agraïments

A la meva parella i als meus fills: a la Tina per ser-hi sempre —que aviat és dit—, a en Grau per tenir sempre els ulls oberts i les mans a punt, a l'Ivó per les llistes de cançons, els vasos d'aigua i per dir sovint «soc un màquina» i a en Macià pels dubtes, les preguntes i els viatges en el temps. A en Roc Parés perquè des d'aquell vespre de gener de 2020 quan vaig trucar per preguntar-li si volia ser el meu director de tesi, m'ha acompanyat de manera incansable amb una predisposició i ajuda radical. A l'Albert Valera pels ànims inicials. A l'Albert Alcoz, per la seva mirada i contribució en l'evolució de la tesi, per guiar-me per entremig de les llums i els reflexos de les pràctiques artístiques en la imatge en moviment. A la Laura Baigorri pels ànims i l'ajuda. A en Marcel Dalmau, pels aprenentatges de tants anys i també per la maquetació de la tesi. A la Rita Andreu pel monitoratge recíproc. A en Manel Quintana per les instal·lacions de llum per a *Sense evidència verbal*. A l'Emma Piqué per les correccions finals. A l'Associació Binari per proposar una col·laboració que va derivar en la intervenció *Sense evidència verbal*. Al Bòlit Centre d'Art Contemporani pel suport a la pel·lícula *A la intempèrie*. Al Festival Sismògraf per obrir un marc de col·laboració que ha permès diferents intervencions d'art com a recerca. A tots els amics i amigues del món de l'art i dels altres mons que d'una manera o altra formen part de tot això, als habitants de l'astacifactoria i també al tot inconcret. I finalment, a la Fina Torres, per tot plegat, per ser com ets i pel sí d'aquella trucada telefònica de fa més de quatre anys que de moment ha implicat tot això. Moltes gràcies a tots.

Tancament

A la intempèrie, intersticis entre la paraula i el lloc. Site-specific film a l'Astacifactoria del Molí de les Fonts s'ha acabat el dia 17 de gener de 2025.

Es comparteix sota la llicència Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (Llicència CC BY-NC-SA 4.0).

Totes les imatges incloses en aquest document es reproduïxen acollint-se al dret de citació o ressenya (art. 32 de la LPI) i són propietat dels seus autors.